UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ S

PHELIPE DE LIMA CERDEIRA

ARGENTUM CÓRDOBA: DIÁLOGOS, FISSURAS E SOSLAIOS ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA SOB AS *MIRADAS* DE CRISTINA BAJO, ANDRÉS RIVERA E MARÍA TERESA ANDRUETTO.

CURITIBA
2019

PHELIPE DE LIMA CERDEIRA

ARGENTUM CÓRDOBA: DIÁLOGOS, FISSURAS E SOSLAIOS ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA SOB AS *MIRADAS* DE CRISTINA BAJO, ANDRÉS RIVERA E MARÍA TERESA ANDRUETTO.

Tese apresentada como requisito para a obtenção do grau de Doutor em Letras – Estudos Literários, no curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado (UFPR)

Co-orientadora: Profa. Dra. Liliana Eva Tozzi (UNC-Argentina)

CURITIBA
2019

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Cerdeira, Phelipe de Lima
Argentum Córdoba : diálogos, fissuras e soslaios entre ficção e história sob as *miradas* de Cristina Bajo, Andrés Rivera e María Teresa Andruetto / Phelipe de Lima Cerdeira. – Curitiba, 2019.

Tese (Doutorado em Letras) – Setor Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná.
Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado

1. Literatura argentina – Ficção histórica. 2. Bajo, Cristina. 3. Rivera, Andrés. 4. Andruetto, María Teresa. I. Título.

CDD – Ar863

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS - 40001016016P7

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **PHELIPE DE LIMA CERDEIRA** intitulada: **Argentum Córdoba: diálogos, fissuras e soslaios entre ficção e história sob as miradas de Cristina Bajo, Andrés Rivera e María Teresa Andruetto**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 12 de Fevereiro de 2019.

RODRIGO VASCONCELOS MACHADO
Presidente da Banca Examinadora

ANTONIO ROBERTO ESTEVES
Avaliador Externo (UNESP)

NAIRA DE ALMEIDA NASCIMENTO
Avaliador Externo (UTFPR)

LAURA FANDIÑO
Avaliador Externo (UNC)

MARILENE WEINHARDT
Avaliador Interno (UFPR)

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
SETOR CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS - 40001016016P7

ATA Nº893

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DOUTORADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM LETRAS

No dia doze de fevereiro de dois mil e dezenove às 14:00 horas, na sala 1005b, Rua General Carneiro, n°460 - Ed. D. Pedro I, foram instalados os trabalhos de arguição do doutorando **PHELIPE DE LIMA CERDEIRA** para a Defesa Pública de sua tese intitulada **Argentum Córdoba: diálogos, fissuras e soslaios entre ficção e história sob as miradas de Cristina Bajo, Andrés Rivera e María Teresa Andruetto**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: RODRIGO VASCONCELOS MACHADO (UFPR), ANTONIO ROBERTO ESTEVES (UNESP), NAIRA DE ALMEIDA NASCIMENTO (UTFPR), LAURA FANDIÑO (UNC), MARILENE WEINHARDT (UFPR). Dando início à sessão, a presidência passou a palavra ao discente, para que o mesmo expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. O aluno respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, reuniu-se e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela Aprovação do aluno. O doutorando foi convidado a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de doutor está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, RODRIGO VASCONCELOS MACHADO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Curitiba, 12 de Fevereiro de 2019.

RODRIGO VASCONCELOS MACHADO
Presidente da Banca Examinadora

ANTONIO ROBERTO ESTEVES
Avaliador Externo (UNESP)

NAIRA DE ALMEIDA NASCIMENTO
Avaliador Externo (UTFPR)

LAURA FANDIÑO
Avaliador Externo (UNC)

MARILENE WEINHARDT
Avaliador Interno (UFPR)

Aos meus pais, **Cleide e Gilberto**,
que tiveram a sensibilidade de me permitir ser encontrado
e de me encontrar pelas múltiplas linguagens da arte.

À **Maristela**, meu sol enunciativo vivo,
minha agente de prata,
a grande responsável para que esta tese exista.

AGRADECIMENTOS

É fundamental iniciar os meus agradecimentos citando os nomes do orientador e da co-orientadora de todo este trabalho, os professores doutores **Rodrigo Vasconcelos Machado** e **Liliana Eva Tozzi.** Em tempos de incertezas, em que a pesquisa científica e a educação sofrem o temor do desistímulo de políticas públicas – que, estrategicamente, parecem estar interessadas na feudalização e estratificação do conhecimento para apenas algumas castas iluminadas –, são decisivas as referências de quem demonstra ser possível fissurar a ordem lógica e encontrar novos espaços de enunciação. Com rigor, compromisso e determinação, não há mesmo nada que temer. Por conta de meu orientador, professor doutor **Rodrigo Vasconcelos Machado**, desde o princípio, entendi que este trabalho tinha como desafio ir além da tarefa de esgotar a fortuna crítica dos objetos estudados, iniciando a construção de minha voz ensaística e dando continuidade ao meu caminho no horizonte dos estudos literários. Sob o olhar de minha co-orientadora, **Liliana Eva Tozzi**, passei a vivenciar novos discursos, potencializei a certeza de que *todos nosotros*, de alguma maneira, podemos ser mais do que pensamos ser.

À professora doutora **Marilene Weinhardt**, não apenas por participar desta história e por suas generosas contribuições nas etapas de elaboração da tese, com o *Fórum Discente*, a qualificação e, claro, no ciclo de defesa. Ainda nos agradecimentos de minha dissertação de mestrado havia registrado o quão afortunado me sentia por poder contar em minha formação com a chancela e a orientação de um dos nomes mais relevantes para os estudos da ficção histórica no Brasil. Mais do que o rigor, a objetividade e comprometimento com as Letras, o nome Marilene Weinhardt foi, durante toda a elaboração deste trabalho, uma referência, um alicerce para que eu me lembrasse exatamente o que me cabe como investigador e como ser humano. Já disse e repito: a marca **MW** estará sempre presente em cada uma das enunciações propostas por mim.

À professora doutora **Naira de Almeida Nascimento**, por cada uma das contribuições arroladas na fase de qualificação deste trabalho e por sua participação na defesa desta tese, mas, sobretudo, pelas oportunidades de me

demonstrar a qualidade de um investigador que tem como ofício o estudo e a leitura atenta.

Ao professor doutor **Antonio Roberto Esteves**, pelo aceite e participação na fase de defesa da tese, mas por sempre estar disposto a observar o desenvolvimento de minha pesquisa. Sem dúvida alguma, o nome do professor Esteves é, para mim, outro eixo de tensionamento para pensar os estudos da ficção histórica e, diretamente, da recepção da literatura argentina contemporânea. Os seus questionamentos lançados na defesa de minha dissertação de mestrado são elementos essenciais para a condução do meu trabalho e para o que eu percebo como ponto de inflexão para a minha forjação como pesquisador. Sendo assim, este trabalho também só se faz possível por sua leitura atenta e pelas necessárias provocações outrara realizadas.

À professora doutora **Laura Fandiño**, docente da Universidade Nacional de Córdoba, por permitir, desde o início, que a sua experiência no campo literário cordobês e na investigação de escritores e obras que fazem parte do meu *corpus ficcional* fossem compartilhados na etapa de defesa deste trabalho. É, sem dúvida alguma, motivo de honra contar com a sua presença e suas contribuições para pensar a hipótese *Argentum Córdoba*.

Ao professor doutor **Luis Gonçales Bueno de Camargo**, pelo diálogo ofertado em suas disciplinas e por me ensinar o quanto uma leitura crítica pode ganhar novos tons e nuances a partir da paixão pelo ato de ler e viver a literatura. Nesse sentido, amplio também os meus agradecimentos ao corpo docente de professores da pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná e, ainda, à professora doutora **Eunice de Morais**, da Universidade Estadual de Ponta Grossa, por acolher também este trabalho e dedicar o seu tempo para lê-lo com compromisso e interesse.

Às professoras-mestres **María Teresita Campos Avella** e **Ester Petra Moreno de Mussini,** pela amizade que nos abraçou e nos tornou *hermanos*, pela referência didática, pelo carinho materno e intercultural e, sobretudo, por terem feito parte do nascimento de minha tese quando esta ainda era apenas um sonho, iluminado pelo pôr-do-sol em uma sacada de um hotel em Havana.

Ao **CNPq** (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Pedagógico) e a **Capes** (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pela concessão de bolsas de estudos ao longo da maior parte

do período de doutoramento. Tal como a maioria dos pesquisadores deste país, sem os financiamentos recebidos, seria remota a possibilidade de que eu pudesse aceder à pós-graduação e (re)escrever a minha história. No que diz respeito a Capes, um especial adendo pela concessão da bolsa de doutorado sanduíche a partir do **Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior – PDSE (Edital 88881.132408/2016-01)**. Uma tese que se estabelece a partir do tropo *Argentum Córdoba* só se fez possível – não somente em termos pragmáticos, mas epistemológicos e até semânticos – a partir de minha estada e manutenção na Universidad Nacional de Córdoba, transitando em diferentes esferas acadêmicas no país e (re)problematizando a questão do campo intelectual na Argentina. Nesse sentido, é fundamental registrar o nome da minha colega de programa de pós-graduação, **Bruna Ruano**, por ter me ensinado tanto com sua generosidade. Nunca me esquecerei de que, por seu esforço pessoal, também foi possível viver Córdoba.

A cada um dos colegas discentes que me abraçaram ao longo dos últimos seis anos de vida periódica nos corredores da Reitoria. É preciso relembrar sempre que a pesquisa e a universidade se fazem a partir de múltiplos diálogos. Nessa esfera, sou grato **a todos os companheiros dos grupos de pesquisa dos quais faço parte, seja no Brasil, seja na Argentina.**

Aos **leais amigos** que a vida me concedeu e que entenderam a minha ausência nos últimos 2190 dias enquanto me dedicava a este ciclo de formação e de leituras.

Aos meus pais – **Cleide e Gilberto** – e a minha esposa, mi *hermosa* **Maristela**. De maneiras distintas, são vocês que me fazem querer ir além do meu porto e me atrever a escrever novos capítulos todos os dias.

A todos aqueles que acreditam que a literatura, tal como a educação, são caminhos possíveis para construirmos, pouco a pouco, *Argentum Córdoba*.

Muito obrigado. Muchas gracias.

AGRADECIMIENTOS

El hecho de que esta tesis presente un apartado de agradecimientos también en castellano me ayuda a poner de relieve lo obvio: nada sería posible si no hubiera podido hacer de esta lengua un ejemplo más de mi lugar de enunciación, todas las posibilidades que la Argentina y su gente me han regalado.

Estos agradecimientos refuerzan la importancia del nombre de la profesora doctora **Liliana Eva Tozzi** para que cada línea de este trabajo fuera desarrollada. Gracias, **Lili**, por creer en la hipótesis de este trabajo, pero, sobre todo, por haber expandido los límites de mis argumentos a través de tu sensibilidad crítica, experiencia y vida como investigadora de literatura. Te lo agradezco hoy y te lo agradeceré siempre.

A la **Universidad Nacional de Córdoba** y, puntualmente, a los profesores que forman parte de la **Facultad de Lenguas.** Les agradezco por la bienvenida, por el intercambio de conocimientos y por la posibilidad de vivir en el epicentro de la Reforma Universitaria, responsable de cambiar los rumbos de la vida universitaria de Latinoamérica y de muchas partes del mundo.

Al profesor doctor **Leonardo Candiano**, por haberme enviado su potente tesis para que pudiera entender cuestiones fundamentales acerca del campo intelectual y literario argentino, sobre todo los cambios que ocurrieron a partir de la década del sesenta del siglo XX.

A mi querida **Mónica Sommavilla**, por permitir que yo desarrollara mi trabajo de manera cómoda en una habitación que ahora ya forma parte de mi historia. En tu casa, tuve la posibilidad de expandir mi perspectiva no solamente acerca de la literatura, sino también de la vida. Te lo agradezco mucho.

Darle a la literatura argentina una perspectiva distinta, proponiendo fisuras en el discurso canónico y buscando entender cómo se construye el campo literario cordobés a partir de los múltiples encuentros entre los discursos ficcional e histórico es un reto que todavía está abierto. Por lo tanto, para esta fase, se hace necesario agradecer a cada uno de los escritores, productores culturales y profesores que han aceptado participar de algunas entrevistas. Mis

agradecimientos especiales a **María Teresa Andruetto, Mercedes Giuffré, Cristina Bajo, Gabriela Massuh, Gabriela Cabezón Cámara, Carlos Gazzera, Susana Fiorito, Pablo Dema, Néstor Formia, Javier Folco y José Luis Arce.**

Al **Consulado de Brasil en Córdoba**, a través de sus representantes **João Solano Carneiro da Cunha** (cónsul general de Brasil en Córdoba) y **Francisco Cláudio da Silva** (secretario general), por la bienvenida y por la ayuda en todos los trámites burocráticos para mi residencia a lo largo de los meses que viví en la capital cordobesa.

Al profesor doctor **Juan Manuel Fernández**, por su disponibilidad, tiempo y apoyo para el desarrollo de esta investigación. De igual manera, le debo agradecer a mi amiga y profesora **Stela Maris Angulo**. Su nombre ha sido fundamental para que el encuentro académico entre la Universidad Federal do Paraná y la Universidad Nacional de Córdoba ocurriera.

A las profesoras **Marina Guidotti** y **María Soledad Herrera**, de la Universidad del Salvador, en Buenos Aires, por la invitación para la realización de una conferencia acerca de la escritura de María Teresa Andruetto y Cristina Bajo. Lo de la experiencia en su universidad fue fundamental para ampliar las discusiones acerca de dos de las escritoras trabajadas en esta tesis, valorando la posibilidad de pensar la producción de la literatura que intersecciona ficción e historia desde otros campos de enunciación.

A todos los investigadores y argentinos que me han generado – de manera directa e indirecta – la impresión de que es posible ir más allá del puerto y reflexionar acerca de posibilidades distintas para pensar la literatura. Ojalá *Argentum Córdoba* gane aliento y sea solamente una de entre muchas *miradas*.

Muchas gracias. Muito obrigado.

"Una ciudad está siempre colmada de cosas secretas y sentidos no destinados a nadie, que las anteriores generaciones escondieron en lugares poco frecuentados, o simplemente olvidaron allí sin tomar ninguna precaución para su hallazgo por los descendientes. Así considerada, la ciudad es un lugar de pérdida, inmenso yacimiento de objetos perdidos que, a veces, encontramos sin querer." (TATIÁN, 2016, p. 31-32).

"La cárcel del realismo es que por sus rejas sólo vemos lo que ya conocemos. La libertad del arte consiste, en cambio, en enseñarnos lo que no sabemos. El escritor y el artista no saben: imaginan." (FUENTES, 1993, p. 22).

"- Los recuerdos no existen. Son otra vida que se vive con otra personalidad. Si te cuento de nuestra vida, vos me retrucarás con tu versión y probablemente no nos pongamos de acuerdo." (ARCE, 2005, p. 67).

RESUMO

Vislumbrar as múltiplas interseções entre os discursos ficcional e histórico é o primeiro passo para se descrever o contexto no qual a própria literatura acabou sendo forjada. Ao problematizar o recorte hegemônico dado pelos estudos literários em torno de uma hipertofria portenha, esta tese traça como objetivo geral propor uma leitura conjunta de diferentes romances dos autores Cristina Bajo, Andrés Rivera e María Teresa Andruetto para exemplificar e, ao mesmo tempo, estabelecer um novo tropo literário ao se pensar nos estudos voltados à ficção histórica do país do Prata. Cria-se, assim, *Argentum Córdoba*, uma epistemologia de leitura que demonstra ser possível expandir as *miradas* sobre o objeto literário através da observação desses três escritores contemporâneos, que enunciam a partir de Córdoba, e que têm projetos essencialmente distintos. Também pela primeira vez, os onze romances selecionados pelo *corpus* ficcional serão lidos como séries para fundamentar a poética de cada autor, tomando a pentalogia de Bajo – *Como vivido cien veces* (1995), *En tiempos de Laura Osorio* (2005), *La trama del pasado* (2006), *Territorio de penumbras* (2011) e *Esa lejana barbarie* (2017) –, mas apontando uma linhagem para o caso de Rivera – *La revolución es un sueño eterno* (1987), *El farmer* (1996) e *Ese manco Paz* (2003) – e propondo uma inusitada *tritejía* – *Tama* (1997), *Lengua Madre* (2010) e *Los Manchados* (2015) – para o caso de Andruetto. Como metodologia desta pesquisa, faz-se necessário incursionar em discussões diretamente atreladas aos estudos literários, desde a construção da historiografia literária argentina em torno da lógica da geração de 1837 e do seu ideal romântico-positivista (ROJAS, 1948), contemplando a dicotomia civilização e barbárie (SARMIENTO, 1845) e, ainda, apontando a relevância de uma verve ensaística que estabeleceu fendas à perspectiva monológica e canônica para pensar a literatura. Quanto à ideia de Córdoba como um campo de enunciação possível para arquitetar todo o argumento, parte-se da asseveração sarmientina sobre a província cordobesa como contraponto de Buenos Aires, repassando a tradição erudita, os agentes sociais, as manifestações culturais e erupções políticas que fizeram desse campo de enunciação uma fonte de ambiguidades, que ora pulsam a favor, ora *contra* (TATIÁN, 2016), um diapasão para potencializar as tentativas de revisão de dados cristalizados. Ademais, figuram ao longo de todo o trabalho aportes teóricos advindos de outras áreas, tal como a história (WHITE, 1973) (BURKE, 1993), a memória (RICOUER, 2007), e contribuições dos estudos culturais, como a Sociologia (BOURDIEU, 2002) e a Antropologia (GRIMSON, 2011). Nesse complexo e vivo contexto discursivo, erige-se uma oportunidade para pensar a literatura argentina entre as fronteiras das imaginadas "verdades" e as supostas "mentiras" (VARGAS LLOSA, 2002), sob diálogos, fissuras e soslaios. Uma perspectiva para valorizar olhares de "nosotros", as vozes que pulsam a partir do interior, via *Argentum Córdoba.*

Palavras-chave: Argentum Córdoba. Ficção histórica. Cristina Bajo. Andrés Rivera. María Teresa Andruetto.

RESUMEN

Vislumbrar las múltiples intersecciones que existen entre los discursos ficcional e histórico es el primer paso para describir el contexto que la propia literatura ha sido forjada. Al problematizar el recorte hegemónico que fue concedido por los estudios literarios alrededor de una hipertrofia porteña, esta tesis doctoral tiene como objetivo general proponer una lectura en conjunto de diferentes novelas de los autores Cristina Bajo, Andrés Rivera y María Teresa Andruetto para ejemplificar y, a la vez, establecer un nuevo tropo literario al reflexionar acerca de los estudios volcados en la ficción histórica del país del Plata. Se crea *Argentum Córdoba*, una epistemología de lectura que demuestra que es posible expandir las miradas sobre el objeto literario a través de la observación de estos tres escritores, que enuncian desde Córdoba y que nos presentan proyectos esencialmente distintos. Por primera vez, las once novelas seleccionadas serán leídas como series para fundamentar la poética de cada autor, rescatando la pentalogía – *Como vivido cien veces* (1995), *En tiempos de Laura Osorio* (2005), *La trama del pasado* (2006), *Territorio de penumbras* (2011) y *Esa lejana barbarie* (2017) – de Bajo, pero apuntando un linaje para el caso de Rivera – *La revolución es un sueño* eterno (1987), *El farmer* (1996) y *Ese manco Paz* (2003) –, además de proponer una inusitada *tritejía* – *Tama* (1997), *Lengua Madre* (2010) y *Los Manchados* (2015) – para el caso de Andruetto. Se destacan discusiones directamente relacionadas con los estudios literarios, desde la construcción de la historiografía literaria argentina alrededor de la lógica de la generación de 1837 y de su ideal romántico-positivista (ROJAS, 1948), contemplando la dicotomía civilización y barbarie (SARMIENTO, 1845) y planteando la relevancia de un espíritu ensayístico que estableció hendiduras en la perspectiva monológica y canónica para pensar la literatura. La idea de Córdoba como un campo de enunciación posible para armar este argumento, se considera en relación conflictiva con la aseveración sarmientina acerca de la ciudad como contrapunto de Buenos Aires, repasando la tradición erudita, los agentes sociales, las manifestaciones culturales y erupciones políticas que hicieron de ese campo de enunciación una fuente de ambigüedades, que laten sea de manera favorable, sea en contra (TATIÁN, 2016), potenciando como una especie de diapasón las tentativas de revisión de datos cristalizados. Figuran a lo largo del trabajo aportes teóricos derivados de otras áreas, como la historia (WHITE, 1973) (BURKE, 1993), la memoria (RICOUER, 2007), y las contribuciones de los estudios culturales, como la Sociología (BOURDIEU, 2002) y la Antropología (GRIMSON, 2011). En ese complejo y vivo contexto discursivo, se erige una oportunidad para pensar la literatura argentina entre las fronteras de las imaginadas “verdades” y las supuestas “mentiras” (VARGAS LLOSA, 2002), bajo diálogos, fisuras y soslayos. Una perspectiva para valorar miradas de “nosotros”, las voces que pulsan a partir del interior, vía *Argentum Córdoba.*

Palabras clave: Argentum Córdoba. Ficción historica. Cristina Bajo. Andrés Rivera. María Teresa Andruetto.

ABSTRACT

Envisioning the multiple intersections between fictional discourse and historical discourse is the first step to describe the context in which literature itself was forged. By problematizing the hegemonic picture given by the literary studies regarding an Argentinian hypertrophy, this thesis outlines as its main goal a joint reading of different novels from the writers Cristina Bajo, Andrés Rivera and María Teresa Andruetto to illustrate and, at the same time, define a new literary trope when it comes to studies that focus on historical fiction in the South-American country. Hence *Argentum Córdoba* is born, a reading epistemology that proves that expanding our look over the literary object through the observation of these three contemporary writers, who express themselves from Córdoba and have quite distinct projects, is indeed possible. Also, for the very first time, the eleven novels selected by the fictional *corpus* will be read as series in order to substantiate the poetics of each writer, taking Bajo's pentalogy – *Como vivido cien veces* (1995), *En tiempos de Laura Osorio* (2005), *La trama del pasado* (2006), *Territorio de penumbras* (2011), and *Esa lejana barbarie* (2017) –, but pointing out a line in Rivera's case – *La revolución es un sueño* eterno (1987), *El farmer* (1996), and *Ese manco Paz* (2003) –, and suggesting an unusual *tritejía* – *Tama* (1997), *Lengua Madre* (2010) and *Los Manchados* (2015) – for Andruetto. As a research method, we find it necessary to explore discussions that are directly related to the literary studies, starting with the creation of the Argentinian literary historiography regarding the logics of the 1837 generation and its romantic-positivist ideal (ROJAS, 1948), going through the civilization / barbarism dichotomy (SARMIENTO, 1845), and also highlighting the relevance of an essayistic verve that formed cracks in the monological and canonical perspective of the thoughts on literature (DRUCAROFF, 2000, 2011, 2012). With respect to the idea of Córdoba as a possible expression field to develop the whole argument, we start from the Sarmientian statement that regards the Cordobean province as Buenos Aires's counterpoint, shifting the erudite tradition, the social agents, the cultural manifestations and political demonstrations that turned this expression field into a source of ambiguities, which sometimes resonates in favor and other times *against* (TATIÁN, 2016), a tuning fork to enhance the attempts to review fossilized data. Furthermore, one may find throughout this project theoretical inputs derived from other areas, such as history (WHITE, 1973) (BURKE, 1993), memory (RICOUER, 2007), and some contributions from the cultural studies, such as Sociology (BOURDIEU, 2002) and Anthropology (GRIMSON, 2011). From this complex and lively discursive context, an opportunity to think the Argentinian literature within the borders of the so-called "truths" and the alleged "lies" (VARGAS LLOSA, 2002), among dialogues, cracks and slants, arises. A perspective to appreciate "*nosotros*'s" views, the voices that beat from the inside, through *Argentum Córdoba.*

Keywords: Argentum Córdoba. Historical Fiction. Cristina Bajo. Andrés Rivera. María Teresa Andruetto.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – GRAFITE “DESTAPEMOS LA MEMORIA” 17
FIGURA 2 – ARCHIVO PROVINCIAL DE LA MEMORIA DE CÓRDOBA 18
FIGURA 3 – MANOS ANÓNIMAS III – CARLOS ALONSO 21
FIGURA 4 – *CORNER* COM LIVROS *ESA LEJANA BARBARIE* 250
FIGURA 5: ORGANOGRAMA FAMILIA OSORIO – *ESA LEJANA BARBARIE* 323
FIGURA 6: BRASÃO DA FAMÍLIA OSORIO 324
FIGURA 7: *COMO VIVIDO CIEN VECES* – CAPA 332
FIGURA 8: *EN TIEMPOS DE LAURA OSORIO* – CAPA 335
FIGURA 9: *LA TRAMA DEL PASADO* – CAPA 336
FIGURA 10: *TERRITORIO DE PENUMBRAS* – CAPA 337
FIGURA 11: ESA LEJANA BARBARIE – CAPA 338
FIGURA 12 – CAPAS DAS MEMÓRIAS DE JOSÉ MARÍA PAZ CONSULTADAS POR ANDRÉS RIVERA 382
FIGURA 13 – FOTOGRAFIA 1 – *LENGUA MADRE* 476
FIGURA 14 – FOTOGRAFIA 2 – *LENGUA MADRE* 478
FIGURA 15 – FOTOGRAFIA 4 – *LENGUA MADRE* 480
FIGURA 16 – FOTOGRAFIA 5 – *LENGUA MADRE* 482
FIGURA 17 – DESENHO DE JULIETA – *LENGUA MADRE* 483

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1: A SAGA DOS OSORIO – LEITURA ENTRE OS TÍTULOS 327
QUADRO 2: TRILOGIA – *TRITEJÍA ANDRUETTO* 460

SUMÁRIO

SEÇÃO I.....i

1 INTRODUÇÃO.....1

SEÇÃO II.....34

2 *DESDE EL INTERIOR*: O PAMPA QUE NOS ACOMETE, O COMPONENTE QUE NOS APROXIMA.....35

2.1 *MÁS ALLÁ DEL PUERTO*: A PERSPECTIVA DE LEITURA DAS HISTORIOGRAFIAS LITERÁRIAS E O DESAFIO DE REPENSAR COMO LER A LITERATURA ARGENTINA.....48

2.1.1 Argentina: história da literatura; história e literatura; história, literatura.....51

2.1.2 História literária: um olhar nada objetivo para construir o ideal de nação.....65

2.1.3 Argentina: bipolaridade congênita para historiar a sua literatura.....73

2.1.4 De uma *mirada clandestina* para a *radiografia* capaz de revelar novas possibilidades.....77

2.1.5 Agentes de outras radiografias: algumas manifestações ensaísticas na literatura argentina para alicerçar *Argentum Córdoba*.....81

2.2 DA CENTRALIDADE PORTENHA À BUSCA DE UM NOVO CAMPO.....97

2.3 CÓRDOBA: ALÉM DOS LIMITES DO PORTO OU OUTRO CAMPO POSSÍVEL DE ENUNCIAÇÃO PARA PENSAR A LITERATURA ARGENTINA.....117

2.4 *ARGENTUM CÓRDOBA:* NÃO SE TRATA DE UM CAMPO, MAS DE UM CORDOBAZO LITERÁRIO.....152

SEÇÃO III.....166

3 FICÇÃO E HISTÓRIA: DIÁLOGOS, FISSURAS E SOSLAIOS NA NARRATIVA ARGENTINA CONTEMPORÂNEA.....167

3.1 DO PASSADO SCOTTINIANO AO PRESENTE DA MEMÓRIA: OS RUMOS E LIMITES ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA NA ARGENTINA.....190

3.2 A REALIDADE SUPERA A FICÇÃO: O CASO CHAMADO ARGENTINA NA *MIRA* DE *ARGENTUM CÓRDOBA* 220
3.3 UM INTERIOR QUE *(RE)CUENTA*: O FÉRTIL TERRENO DO DÚO FICÇÃO-HISTÓRIA PRODUZIDO A PARTIR DAS PROVÍNCIAS 233
3.3.1 Entre a ficção, a história e o amargo açúcar: o destaque contemporâneo de Córdoba na produção de ficção que dialoga com a história 239

SEÇÃO IV 244

4 *ARGENTUM BAJO*: QUANDO A LITERATURA CONSEGUE TRANSFORMAR A HISTÓRIA EM UMA SAGA DE VÁRIOS *OSORIO* 245
4.1 *LA SAGA DE LOS OSORIO*: UMA FILIAÇÃO SCOTTINIANA CAPAZ DE OXIGENAR UM CAMPO DE ENUNCIAÇÃO 252
4.1.1 Não se trata apenas de dialogar com o discurso histórico, mas com o pensamento de uma geração romântica 261
4.2 AS GUERRAS CIVIS COMO EIXO PARA RECONTAR E REPENSAR O DISCURSO HISTÓRICO 265
4.2.1 Escrever como um projeto: a escrita sendo preparada para contar as guerras civis 272
4.3 FICÇÃO COM HISTÓRIA, *DIÁLOGOS* EM FORMAÇÃO: ASSIM SE FAZ A POÉTICA BAJONIANA 280
4.3.1 Romances-rio ou um novo alicerce para se pensar o conceito de *Bildunsroman*? A saga contada por uma constelação de personagens 284
4.3.2 *Luz que vem do interior:* o compromisso de contar a partir das províncias e para destapar a memória 294
4.3.3 Dialogar: um exercício discursivo constante para pensar literatura e história 300
4.3.4 O poder das imagens e a potência da linguagem em um território de penumbras 309
4.3.5 *En tiempos de Cristina Bajo*: uma literatura que também explica como ler a literatura 313
4.3.6 Dos títulos às epígrafes, das capas às seções especiais: quando os paratextos também ajudam contar 321
4.3.7 A desconstrução da dicotomia civilização e barbárie: a notória propriedade *Argentum Córdoba* 340

SEÇÃO V 346

5 *ARGENTUM RIVERA*: QUANDO A LITERATURA DESSACRALIZA E FALA EM VOZ ALTA SOBRE AS ENFERMIDADES E VIOLÊNCIAS DA HISTÓRIA..... 347
5.1 RIVERA: ENTRE O CENTRO E A MARGEM, UM ESPAÇO PARA *ARGENTUM CÓRDOBA* 350
5.1.1 Falar, narrar e escrever: o passado é reconstruído pelas vozes da ficção..... 353
5.2 A REVOLUÇÃO NÃO É UM FATO, MAS A VIDA DE UM *FARMER,* DE UM *MANCO*, TRATA-SE DE UM *SUEÑO ETERNO* 370
5.2.1 Não se trata de uma epopeia da derrota, mas de um epigrama da realidade crua 383
5.2.2 A realidade crua da carne também não escapa das lentes da ficção 387
5.3 UMA CAPA AZUL, O SANGUE E O CHEIRO DE BOSTA: ASSIM SE DEFENESTRA O PASSADO NA POÉTICA RIVEREANA..... 389
5.3.1 Mais do que brevidade, a arquitetura do nosso *escritor obrero* é a da *fissura* 389
5.3.2 Quando a revolução da literatura também se faz a partir do jogo da linguagem 399
5.3.3 *Escrever*: a maior de todas as revoluções..... 405
5.3.4 A escrita dentro da escrita: romances que *fissuram* pela metaficção..... 410
5.3.5 A desconstrução da dicotomia civilização e barbárie: a notória propriedade *Argentum Córdoba* 415

SEÇÃO VI 421

6 *ARGENTUM ANDRUETTO*: QUANDO A LITERATURA SE MULTIPLICA EM FRAÇÕES DA MEMÓRIA..... 422
6.1 ANDRUETTO: UMA EXPERIÊNCIA DISTINTA PARA REGISTRAR OS MÚLTIPLOS ENCONTROS ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA 424
6.1.1 A matéria é ficcional. A memória é itinerante 430
6.2 POR UMA LITERATURA SEM ADJETIVOS. POR UM EXERCÍCIO PARA PENSAR A ARGENTINA A PARTIR DE MUITAS *LLANURAS*..... 434
6.2.1 A perspectiva de uma *aldeã cordobesa* determinada em pintar uma fração mais plural dos argentinos..... 438

6.3 PARA *DESTAPAR LA MEMORIA* E SEGUIR NOMEANDO O INOMINÁVEL: PELOS INTERSTÍCIOS DA POÉTICA ANDRUETTEANA.....447
6.3.1 Na ficção que *mira* a história de soslaio, todos *nosostros* somos *Manchados* 454
6.3.2 Avó, mãe e filha: a maneira de (re)contar a partir da arquitetura de uma *tritejía* 457
6.3.3 Tecer e destecer: a memória como prática metaliterária 465
6.3.4 Recordar: quando o passado é escrito a partir da mirada de um escritor-docente 471
6.3.5 No baú da memória: a história congelada em fotos e outros paratextos.....475
6.3.6 A desconstrução da dicotomia civilização e barbárie: a notória propriedade *Argentum Córdoba* 484

SEÇÃO VII 489

7 BAJO, RIVERA E ANDRUETTO: DAS MINHAS CONSIDERAÇÕES FINAIS PARA SEGUIR (RE)LENDO VIA *ARGENTUM CÓRDOBA*.....490

REFERÊNCIAS.....508

ANEXOS 541

SEÇÃO I

"Nosotros los cordobeses somos lo que fuimos / en la cara de los demás. [...] Pero de todas las cosas que tenemos en común / la más secreta / la más púdica / es la del miedo a dejar la ciudad sin haberle dicho que llevamos mezclada nuestra piel mezclada con la suya / abracémonos amor / nos hemos cubierto con la misma manta / hemos sentido una íntima satisfacción cada vez que al caminar encontrábamos una larga colilla tirada por la calle."[1]
(SALZANO, 2008, p. 178-179).

[1] "Nós, os cordobeses, somos o fomos / no rosto dos demais. [...]
Mas, de todas as coisas que temos em comum / a mais secreta / a mais pudica / é a do medo de deixar a cidade sem ter-lhe dito que levamos misturada a nossa pele misturada com a sua / abracemo-nos, amor / cobrimos-nos com a mesma manta / sentimos uma íntima satisfação cada vez que, ao caminhar, encontrávamos uma grande bituca atirada na rua.".

1 INTRODUÇÃO

"[...] el 'interior' es el país. Entonces,
Buenos Aires, ¿qué es?[23]"
(ESTHER DE MIGUEL *apud* GIUFFRÉ, 2004, p. 75).

Em 2012[4], motivado pelo trabalho literário do escritor e jornalista Daniel Salzano, escrevi um ensaio especial sobre a prosa poética plasmada em *Gente de poco hablar* (2011), responsável por retratar a dimensão cultural e histórica da província de Córdoba. Um ano mais tarde, imerso no passado dessa província e, consequentemente, de sua capital homônima, dei início a uma série de produções relacionadas à obra inaugural da escritora Cristina Bajo – com destaque para o romance histórico *Como vivido cien veces* (1995) –, uma das representantes contemporâneas no país quando se estuda o desenvolvimento da modalidade narrativa do romance histórico. Após um caudal de páginas lidas; críticos, ensaístas e autores catalogados; observações retidas sobre o ponto de vista de enunciação das Terras do Prata; e, sobretudo, depois da finalização de minha dissertação de Mestrado em 2015, aqueles versos de Salzano, contextualizados pelo olhar histórico e romanesco de Bajo, ganharam um novo gosto, polissêmico, para a minha proposta macro de pesquisa enquanto investigador: é notório afirmar que fui provocado a

---

[2] Ao longo de toda esta tese, será constante o uso de citações em castelhano, exatamente por conta do campo literário com qual dialogo. Ao invés de oferecer uma tradução livre, de minha autoria, diretamente no corpo do trabalho, entende-se que a leitura dos fragmentos na língua de origem do discurso no qual os textos foram engendrados oportuniza ao leitor brasileiro um contato mais franco com os intelectuais e textos cotejados. No entanto, para dirimir quais dúvidas, nas citações mais extensas do que uma linha ou mesmo na condição de que possam causar ruído, serão apresentadas, a critério de nota de rodapé, as traduções diretas para a consulta. Trata-se, pois, de uma maneira encontrada para respeitar os parâmetros estabelecidos pela Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT), assumidos pela UFPR, mas também de encontrar uma forma para que todo o desenvolvimento do texto não se furte de oferecer uma experiência de leitura. Sobretudo em fragmentos de textos literários, considera-se preponderante afirmar a atenção e respeito dado aos estudos da tradução; mas, por uma questão de ordem e de prioridade, admitir-se-á uma tradução que possa se aproximar o máximo possível dos efeitos semânticos e, ainda, de questões atreladas à sintaxe textual. Ao longo desta introdução, voltar-se-á a justificar tal decisão.

[3] "[...] o interior é o país. O que seria, então, Buenos Aires?" (ESTHER DE MIGUEL *apud* GIUFFRÉ, 2004, p. 75).

[4] A data refere-se a uma comunicação realizada no evento internacional *Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana* (JALLA), realizado em Cali, Colômbia. Nessa ocasião, me dispus ao exercício de ler criticamente a prosa poética *Gente de poco hablar*, de Daniel Salzano, a partir do tensionamento da ideia de identidade na pós-modernidade. Mais informações a respeito desse trabalho podem ser consultadas na seção de *Referências*.

querer entender cada vez mais sobre como e por que "Nosotros los cordobeses tenemos muchas cosas em común." (SALZANO, 2008, p. 177).

Algo me fazia crer e problematizar quem seriam exatamente este "nosotros" aludido pelo eu lírico em *Gente de poco hablar.* "Nosotros", os cordobeses que assumiam posição de referente sintático imediato na frase? "Nosotros", somente os cordobeses? "Nosotros", todos aqueles pertencentes a um campo enunciativo atrelado a Córdoba? Ou esse apelativo "Nosotros", em outro nível de leitura, expandiria o tensionamento "nos-otros", problematizaria identidades que podem ir além da imediata e questionável argentinidade portuária? Uso aqui o termo *argentinidade* exatamente como uma provocação ao pensamento vertical que julga poder ser possível traçar, de maneira unilateral e homogênea, a complexidade atrelada à ideia de identidades de um espaço nacional (HALL, 2011). Ao longo desta tese, tentar-se-á demonstrar como categorias e metáforas sistematizadoras podem se transformar em armadilhas discursivas (CORNEJO POLAR, 2002) para uma leitura crítica que busca, justamente, questionar os limites e as fronteiras impostas para se entender algo que é múltiplo, parte de uma "configuração cultural" (GRIMSON, 2011) diversa. No entanto, neste breve introito, o léxico parece cumprir também com a expectativa de apresentar os caminhos recorrentes tomados por parte da crítica dos estudos culturais e da literatura, que ora questionam a viabilidade da homogeneização (proposição inviável para a minha perspectiva crítica), ora apelam para a formatação de uma categoria para, na verdade, esconder um princípio de *establishment* ou campo de poder. Por sua complexidade e contravérsia, a questão de argentinidade atrelada ao porto ganhará dedicação e a reflexão necessárias ao longo do corpo deste trabalho.

Por ora, sigo perguntando se este "Nosotros" não poderia abrigar também a expectativa de tudo o que em definitiva não somos ou que pensamos não ser. Embora pareça um oxímoro, é sempre válido lembrar que não ser é, também condição identitária, afinal, "[l]a identidad, además, no es sólo lo que somos sino también lo que *no* queremos ser. En este sentido, el uso del singular es sintomático; deja de serlo al pasar al nivel de la multiplicidad que nos sigue definiendo.[5]" (SOSNOWSKI, 2015, p. 150).

---

[5] "[...] a identidade, além disso, não é somente o que somos, mas também o que *não* queremos ser. Nesse sentido, o uso do singular é sintomático; deixa de ser singular ao passar para o nível da multiplicidade que nos segue definindo.".

Mais: como pesquisador que tem o Brasil como lugar inicial de enunciação, este "nosotros" não poderia se fragmentar e fundamentar o compromisso de investigadores que, no âmbito dos estudos literários, também procuram escapar do limite apregoado pelos *outros*? Não seria, pois, uma interrogante para alguém que enuncia a partir de Curitiba e que reconhece os diferentes movimentos intelectuais em voga no país? Já não era a hora e a vez de outro Matraga, a possibilidade de moldar a minha voz crítica, ensaiar uma escrita aos moldes barthesianos, ou seja, não como um "escrevente", alguém satisfeito apenas em parafrasear e não em (re)significar?

Como visto, todas as inquietudes contêm algo que já parecia central para Ángel Rama em *Ciudad Letrada* (2004): transformar o discurso como uma verdadeira prática argumentativa. Em se tratando de uma tese que se insere no contexto literário argentino, não poderia deixar de observar a práxis e vozes como as de Paul Groussac, responsável por instituir projetos simbólicos como a *Revista La Biblioteca*, endossando o que quero dizer ao tentar escapar da armadilha de uma solução como mais um escrevente. Estou ciente de que

> [l]a crítica literaria en la Argentina concedió estilos personales bien reconocibles. En realidad, puede decirse que la crítica comienza a serlo cuando se manifiesta como estilo personal. Ciertamente, siempre hay un estilo, pero no hay crítico si no se comienza a reflexionar sobre un estilo, es decir, sobre el absurdo del yo[6]. (SCOLNIK; NIEVA, 2006, p. 10).

Demarcar o meu lugar de enunciação é, portanto, uma maneira de tentar responder à provocação – necessária – de vozes da crítica latino-americana, tal como a ecoada pelo argentino Saúl Sosnowski ao longo de tantos anos como coordenador da revista *Hispamérica*. Ao aludir a uma cartografia das letras no contexto hispano e entendendo a literatura como parte integrante de um discurso que se constitui na e pela sociedade, Sosnowski acaba apontando uma práxis para o direcionamento e encaminhamento desta leitura:

> [...] para otros críticos, y creo que para la mayoría de los lectores, la literatura se lee en y desde lo puntual: *en* la historia y *en* la sociedad. **La literatura no es una mera entelequia sino parte de la composición de**

[6] "[...] a crítica literária na Argentina concedeu estilos pessoais bem reconhecíveis. Na realidade, é possível dizer que a crítica começa a assumir tal condição quando se manifesta como estilo pessoal. Certamente, sempre há um estilo, mas não há crítico senão se começa a refletir sobre um estilo, ou seja, sobre o absurdo do eu.".

> **lugar, de la historia que se articula por medio de las mediatizaciones que le son propias a través de la literatura**. Es fundamental señalar, entonces, desde qué marco se compagina toda lectura crítica y recordar que toda práctica crítica comprometida con el yo pone en escena **el cuerpo del crítico y el lugar que ocupa, el que desea ocupar, el que le es asignado o del cual se apropia en el sistema literario**[7]. (SOSNOWSKI, 2015, p. 26, itálicos do autor, negrito nosso).

A suposta condição comungada entre os "cordobeses" parece ser, em minha hipótese inicial, uma chave possível para albergar uma reflexão a respeito de algo que transcende especificamente a Córdoba, demonstrando outra possibilidade de entrada (dentre tantas) para viabilizar a reflexão de questões atreladas aos conceitos de identidade, de configuração cultural, de memória e, sobretudo, para permitir uma contribuição dentro do campo dos estudos literários. Na intenção, assim, de responder retoricamente ao pensamento de María Esther de Miguel, previamente utilizado como porta-de-entrada desta introdução, chego ao ponto nevrálgico deste estudo: se a Argentina é mesmo o interior (assim como categoricamente afirma a escritora argentina e que eu, logo de saída, tomo com certa relativização), Córdoba poderia oferecer um espaço de enunciação para uma leitura que pretende escapar da imediata associação de uma Argentina monológica, hegemônica e pouco atenta à diversidade?

Entendia-se que era necessário dar continuidade ao que fora apregoado por diferentes teóricos nas *Primeras Jornadas sobre Literatura a Fin de Siglo*[8], realizadas na cidade de Carlos Paz, província de Córdoba, em 1998. Configurava-se um tempo para repensar não somente a maneira de ler a crítica literária e a literatura argentinas, mas fundamentalmente de considerar o que me compete como sujeito crítico depois de todo o meu percurso acadêmico ao longo dos últimos anos.

De fato, em minha dissertação de mestrado, construí uma leitura a partir da contextualização inicial a respeito de Córdoba como um espaço de representatividade discursiva, econômica e cultural, sobretudo no século anterior ao

---

[7] "[...] para outros críticos, e acredito que para a maioria dos leitores, a literatura é lida em e a partir do que é pontual: *na* história e *na* sociedade. A literatura não é uma mera enteléquia, mas parte da composição de um lugar, da história que se articula por meio das midiatizações que lhe são próprias a partir da literatura. É fundamental destacar, assim, a partir de qual marco se configura toda leitura crítica e lembrar que toda prática crítica compromissada com o eu dá destaque o corpo do crítico e o lugar que este ocupa, o que lhe é apregoado ou a partir de qual perspectiva se apropria no sistema literário.".

[8] Tomei conhecimento das *Primeras Jornadas sobre Literatura a Fin de Siglo* a partir da leitura de diferentes trabalhos organizados na revista *Trama*, tais como o ensaio *La ilegalidade necesaria* (1998), de Carlos Gazzera. O fac-símile, bastante raro e pouco difundido, foi encontrado na biblioteca *Ricardo Rojas*, da Universidad de Buenos Aires. Mais informações nas referências.

início da formação do que seria entendido no século XIX como nação argentina[9]. Alicerçado por ponderações de historiadores como Félix Best (1983), Marta Philp (2014) e mesmo pelo aglutinador Domingo Faustino Sarmiento (1845), já era possível dar ênfase a uma Córdoba convulsiva e convulsionada, palco paralelo de sucessos históricos como a Revolução de Maio de 1810, as guerras civis argentinas – período que acabou congregando conflitos com a invasão estrangeira e a luta dos grupos étnicos indígenas – e, ainda, no recente passado de chumbo protagonizado por diferentes ditaduras instauradas no país, tal como a capitaneada pelo general Juan Carlos Onganía para derrocar o presidente Arturo Illia, figura atrelada à União Cívica Radical do Povo (UCR). Cada um desses momentos históricos ajudava, naquela instância, a pontuar o fato de Córdoba ter sido sempre simbolizada como uma espécie de zona de trânsito, um eixo de trocas e multiplicações de ideias: "[...] la ciudad de Córdoba era, como se decía entonces, **la "llave" de las comunicaciones del país, en el interior**, y por donde pasaban los caminos para los distintos rumbos del territorio nacional y para los países vecinos del norte y oeste [...][10]" (BEST, 1983, p. 57, grifos nossos).

Nunca se esperou ou tampouco espero afirmar que Córdoba assegura em si e em relação a todo o país uma unidade sólida. A afirmativa seria, no mínimo, ingênua. Toma-se o cuidado e a premissa de se valorizar não a tentativa de criação de um novo centro (HUTCHEON, 1991) ou mesmo de se dar privilégio para aquilo que pode figurar nos estudos de ficção que reescrevem o discurso histórico, a materialização do "ex-cêntrico". Prevê-se, sim, o compromisso de se refletir e de se multiplicar as perspectivas a ponto de destituir uma única verdade (se é que exista alguma verdade), buscando o importante plural, as eventuais verdades (proponho falar em enunciações). Ora bem, sobre isso a escritora e estudiosa Mercedes Giuffré já reiterava a respeito de que "[l]a verdad histórica, necesariamente, debe ser reemplazada por **pequeñas verdades**[11]." (GIUFFRÉ, 2004, p. 35, grifos nossos).

Antes mesmo de pensar no *corpus* ficcional que estaria atrelado a esta tese, tomava o cuidado de selecioná-lo e, principalmente, de lê-lo como um composto

---

[9] Para aprofundar-se neste aspecto, sugiro a leitura pontual do capítulo *Córdoba: o epicentro para ecoar a perspectiva de uma escritora* de minha dissertação de mestrado (CERDEIRA, 2015). Mais informações na seção de Referências.

[10] "[...] a cidade de Córdoba era, como se costumava dizer, a "chave" das comunicações do país, no interior, e por onde passavam os caminhos para os demais diferentes rumos do território nacional e para os demais países vizinhos do norte e do oeste.".

[11] "[a] verdade histórica, necessariamente, deve ser substituída por pequenas verdades".

discursivo intercruzado, disparador e receptor de significações, um rizoma, tal como Gilles Deleuze e Félix Guattari o fizeram ao ler a obra de Kafka. Alinho-me, pois, ao perceber o discurso literário como uma interseção de diferentes características enunciativas, tais como o seu caráter coletivo, certa predominância política e um necessário coefieciente de desterritorialização. Ir além da superfície, propor novas *miradas* e fomentar o debate para questões que estão latentes e que ajudam a ver o objeto literário sob outro viés. O leitor mais atento perceberá que, de alguma maneira, minhas últimas afirmações têm alguma sinergia com a ideia de "literatura menor" (DELEUZE; GUATTARI, 1978, p. 28). O que congrega o efeito de desterritorialização é o fato de trabalhar com vozes que deslizam, em diferentes graus, do território sagrado e *imexível* de uma cidade-porto.

O que se percebe e o que quero evidenciar, mais uma vez, é uma via outra para indagar a literatura, uma maneira de exemplificar a "[...] disponibilidad para considerar los mecanismos de producción de la literatura.[12]" (SOSNOWSKI, 2015, p. 32). Córdoba é encarada não por uma suposta singularidade, mas por suas múltiplas antíteses internas e externas que exercem força *a favor* e, por que não?, *contra*[13] a sua própria manutenção enquanto campo enunciativo. Interessa-me, portanto, interrogar tal espaço[14] em uma posição também de não lugar, resgatando contornos e matizes que se afastem de uma percepção regionalizante: "Puesto que no era una ciudad precisamente balbuciente, tampoco podía Córdoba ser considerada la capital de la barbarie, era más bien algo peor: una anomalía de

[12] "[...] a disponibilidade para considerar os mecanismos de produção da literatura".

[13] Não é por acaso que o advérbio contra aparece em itálico. Trata-se de uma maneira de aludir ao recente ensaio *Contra Córdoba* (2016), do historiador Diego Tatián. O contato com dito trabalho a partir de uma estada de estágio no programa de Doutorado Sanduíche foi de grande valia para colocar à prova a minha leitura ao longo de toda a tese, fazendo-me crer na viabilidade de criar e apresentar uma epistemologia de leitura. No ensaio de Tatián, pulsa uma verve que problematiza diferentes movimentos que tentavam sufocar as ondas reformistas nascidas na e contra a própria província, desde o liberalismo do século XIX até as convulsões políticas do século XX para apresentar ações de resistência contra modelos reacionários, tradicionais e *doctos*. Ao longo do trabalho, dialogarei diretamente com a obra de Tatián, além de cotejar observações de nomes como os de Carlos Gazzera, entrevistado exclusivamente para este trabalho.

[14] A utilização do significante "espaço" tampouco é arbitrária. Isso significa que também está em meu horizonte de expectativas questões teóricas subjacentes à discussão do termo, tais como as advindas de críticos como Gastón Bachelard, Néstor Perlongher, Dominique Maingueneau e Luis Alberto Brandão. Para não me extender exaustivamente neste prelúdio, aponto que tal crivo lexical será melhor esmiuçado na *Seção II* deste trabalho.

civilización, un exabrupto contra natura, un monstruo cultural.[15]" (TATIÁN, 2016, p. 12).

Valoriza-se, dessa forma, o esforço para abrir novas frentes críticas, que não cerceiem o debate e tenham a pretensão da já questionada verdade; outrossim, um argumento com lentes semelhantes às utilizadas pelo eu poético de Luis de Tejeda[16] ainda no século XVII:

> La ciudad de Babilonia
> aquella confusa Patria,
> encanto de mis sentidos,
> laberinto de mi alma[17]; (TEJEDA, 1916, p. 83).

A Babilônia do eu lírico de Tejeda – em pleno auge de trocas simbólicas no período Barroco – foi questionada, quase em forma de desabafo, pelo historiador Diego Tatián no recente ensaio *Contra Córdoba* (2016): "[...] me pregunto qué habrá visto Luis de Tejeda aquí para llamarla Babilonia.[18]" (TATIÁN, 2016, p. 141). Tentar responder a uma indagação como tal, ainda que realizada em movimento diacrônico, demanda preparo crítico, amplitude de argumentos para além da superfície do tema-problema e, por fim, a determinação que também lhe cabe a uma tese. Por hora, respondo a Tatián relembrando-o que a questão babilônica está em seu próprio (*contra*) argumento, em sua capacidade de querer – e, no seu caso, de conseguir – viabilizar uma Córdoba que é um "palimpsesto político" (TATIÁN, 2016, p. 93), que é colocada à prova de forma constante, sendo um palco discursivo de conflitos e não de consensos.

O que me é grato, pode-se inferir, é realmente o sentido diverso desse local de enunciação, da possibilidade de entendê-lo como um "centro mediterráneo de atracciones múltiples" (GARZÓN MACEDA *apud* TATIÁN, 2016, p. 52). A relevância

---

[15] "Diante do fato de que não era uma cidade precisamente inexistente, Córdoba tampouco poderia ser considerada a capital da barbárie, era, na verdade, algo bem pior: uma anomalia da civilização, um despreparo contranatural, um monstro cultural."

[16] De acordo com grande parte das historiografias literárias argentinas e hispano-americanas, além de registros e homenagens da própria *Academia Argentina de Letras*, Luis de Tejeda é representado como o primeiro poeta argentino. Uma de suas obras mais relevantes, o conjunto de poemas *El peregrino en Babilonia y otros poemas,* valoriza a poesia barroca produzida no continente americano, dando destaque para a representatividade de Córdoba como um ponto de interseção de culturas e da própria história argentina (PASTOR, 1945). Nesta tese, o nome de Tejeda voltará a ser aludido exatamente para se questionar a construção de uma historiografia literária balizada por ideias românticos e de repulsa a nomes filiados a escolas do barroco e do classicismo espanhol.

[17] "A cidade da Babilônia / aquela Pátria confusa / encanto dos meus sentidos, / labirinto da minha alma.".

[18] "[...] pergunto-me o que poderá ter visto Luis de Tejeda aqui para tê-la nomeado como Babilônia".

está não em uma exclusividade, tampouco se materializa a partir de suas limitações geográficas, mas na condição de poder ser caracterizada em um espaço discursivo de passagem e de trocas simbólicas:

> [...] Córdoba presenta un interés especial para una mirada histórica geográficamente enriquecida, el mismo no deriva, ciertamente, ni de algún tipo de esencia local ni de una posición inalterable dentro de una determinada geografía. Por el contrario, su *plus* parece provenir de su temprano y extenso carácter de encrucijada dentro de cambiantes "mapas" o, dicho de otro modo, de su prolongada condición de lugar de paso, sede temporaria o sitio de recreo (por motivaciones comerciales, religiosas, educativas o fundiarias) en el marco de realidades territorialmente cambiantes[19]. (AGÜERO; GARCÍA, 2016, p. 23-24, grifos dos autores).

A questão a ser selecionada, portanto, é o potencial capaz de representar uma tensão, de poder tomar Córdoba como uma metonímia para pensar a respeito do(s) argentino(s) e de sua(s) literatura(s). Dessa forma, metaliterariamente falando, será materializado em meu quadro de argumentação o que entendo como um novo tropo literário, uma proposta epistemológica distinta de trabalho e, ora bem, de expressão crítica, algo que percebo como *Argentum Córdoba*.

Tomo e manterei tal conceito como um tropo[20] literário novo, fundante desta e para esta tese, já que percebo (e contrasto) como um dado constante que reverbera leituras e críticas sobre a literatura argentina (e obras atreladas a tal âmbito) a partir de um viés canônico e limitado à cidade de Buenos Aires. Trata-se, claro, de tentar acompanhar os aportes já iniciados pela crítica de nomes como os de David Viñas, Elsa Drucaroff, Saúl Sosnowski, Noé Jitrik, Ezequiel Martínez Estrada e, em algum sentido, com incisões propostas por Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano, apontando questões que vão além do formalismo e do estruturalismo para perceber o objeto literário.

---

[19] "[...] Córdoba apresenta um interesse especial para um olhar histórico geograficamente enriquecido, certamente, tal condição não deriva nem de algum tipo de essência local, nem de uma posição inalterável dentro de determinada geografia. Ao contrário, o seu quê a mais parece provir do seu precoce e extenso caráter de encruzilhada dentro de "mapas" que se transformam, ou, dizendo de outra maneira, de sua prolongada condição de lugar de passagem, sede temporária ou espaço de descanso (por motivações comerciais, religiosas, educativas ou fundiárias) no marco de realidades territorialmente oscilantes.".

[20] Não é por acaso o uso dessa distinção retórica. Ao escolher entender *Argentum Córdoba* como um tropo, dialogo diretamente com o historiador Hayden White e, pontualmente, com o que foi disposto em sua obra seminal, *La ficción de la narrativa. Ensayos sobre historia, literatura y teoría* (2011). Mais ainda, tomo a ideia de tropo de literário a partir de Du Marsais e da obra *Traité des tropes, pour servir d'introduction à la rhetorique et à la logique* (1757). Mais informações na seção de Referências.

Argentum Córdoba é, a priori, a hipótese de que é possível expandir os estudos críticos da literatura argentina a partir do vislumbramento de escritores contemporâneos que enunciam a partir de Córdoba (não precisando ser, no entanto, necessariamente cordobeses, como é o caso de um dos autores selecionados, que se autodenomina *porteño*), que têm projetos essencialmente distintos e que provam os limites entre o diálogo de ficção e história em graus e compromissos contrastantes. A essa altura, não é demasiado relembrar que "[...] cualquier hipótesis que elijamos habrá sido precedida por observaciones; por ejemplo, las observaciones que trata de explicar. Pero estas observaciones, a su vez, presuponen la adopción de un marco de referencia, un marco de expectativas, un marco de teoría[21]" (POPPER, 1983, p. 73).

Até aqui, alguns poderão formular ao menos três perguntas incisivas: 1) Mas há realmente tal constante ao estudar e ler a literatura argentina?; 2) Considerando que exista tal constante canônica, a sugestão proposta assume viabilidade e interesse teórico?; e 3) Se o tropo não se refere necessariamente a uma delimitação geográfica, o que justifica a adjunção entre *Argentum* e *Córdoba*? Cada uma das reflexões não causaria surpresa e, ao contrário, serão paulatinamente respondidas ao longo das seções deste trabalho.

Por hora, para viabilizar o início desta introdução, reservo-me a enumerar certas questões sediadas a partir de Córdoba e que acabaram incidindo efeitos discursivos em toda a Argentina e outras partes da América Latina. A politização e a proximidade de muitos indivíduos garantiram que Córdoba concentrasse importantes feitos (AGÜERO; GARCÍA, 2016). Para pensar especialmente no século XX, evidencia-se o protagonismo em acontecimentos pontuais, tais como a Reforma Universitária de 1918 (com reflexos diretos para o que temos como cenário acadêmico inclusive no Brasil); o Movimento Popular que ocorreu em 1969, conhecido como Cordobazo; a força contrária ao Partido Peronista, chamada Sabattinismo; o movimento do Navarrazo, responsável por tirar do poder do governo de Córdoba Ricardo Obregón Cano, na tentativa de ferir a entidade democrática argentina (PHILP, 2009); além de formação de um campo intelectual pontual, construído a partir do trânsito de intelectuais cordobeses e, também, como resultado

[21] "[...] qualquer hipótese que escolhamos terá sido precedida por observações; por exemplo, as observações que tratam de explicar. Mas estas observações, por sua vez, pressupõem a adoção de um marco de referência, um marco de expectativas, um marco de teoria.".

da chegada de estrangeiros advindos de diversas partes para consolidar a formação da Universidad Nacional de Córdoba e instituir discussões no âmbito das artes, fomentando a publicação de revistas literárias, a criação de editoras e da formulação do Ateneo de Córdoba.

Diante de manifestações históricas tão efusivas, Córdoba parece mesmo oferecer a discursividade literária necessária para uma investigação que esteja voltada à valorização e à análise das reconstruções ficcionais da história e, ainda, das múltiplas possibilidades que o discurso ficcional encontra para tomar um evento histórico como disparador para o exercício do narrar na instância individual e da própria condição de pensar nos limites do narrado.

A partir do explicitado, fundamental por conta da necessidade de se apresentar o espaço discursivo assegurado por Córdoba, soa plausível imaginar o interesse de que eu continuasse sediando o meu projeto de investigação dentro desse campo de enunciação. Por uma questão lógica e até natural, pensando nos resultados de minha dissertação, poderia ter escolhido dedicar-me a uma tese que ampliasse o trabalho já realizado, mas dentro do espectro literário de Cristina Bajo, uma vez que o período no Mestrado se ocupou de um romance que é parte de uma pentalogia. Teria, pois, a oportunidade de incidir, com maior propriedade intelectual, novos caminhos de leitura para cada um dos romances históricos da série, além de determinar uma convergência de pontos tratados nas cinco obras como traços distintivos para o estudo da modalidade narrativa no âmbito argentino e latino-americano. Tal trabalho, imagino, já congregaria certo interesse acadêmico e se justificaria como proposta de investigação, tendo como prerrogativa a hipótese de entender o trabalho de Cristina Bajo como um eventual representante do romance histórico que se faz no país com linhagem efetivamente scottiniana e com certa recepção entre leitores e campos críticos, como revistas literárias e periódicos. Sendo assim, por qual motivo não abraçar tal desafio?

A proposta de não tomar o caminho evidente é o primeiro argumento para tal questão. Havia, no entanto, outro porém: a crença de que essa possível leitura não era suficiente para responder a um anseio particular, mais amplo e relevante, ao que se imagina, para os estudos literários. Tratava-se da incumbência de apresentar um trabalho que tem como prerrogativa atender ao que se espera pela academia e que

fora apregoado pelo relator Newton Sucupira[22] ainda na década de sessenta do século XX, a pedido do ministro da Educação e Cultura, com o foco, naquele momento, na criação de "uma tradição" (BRASIL, 1965, s.n) da pós-graduação no Brasil. No que diz respeito a minha condição como pesquisador brasileiro e aluno contemplado pelo regime de Doutorado Sanduíche ofertado pela CAPES[23], programa que prevê "[a]poiar a formação de recursos humanos de alto nível por meio da concessão de cotas de bolsas" (BRASIL, 2017, s.n.), cabia também o entendimento de se fazer valer a oportunidade para desenvolver uma pesquisa efetiva "em áreas do conhecimento menos consolidadas no Brasil" (BRASIL, 2017, s.n.), haja vista a minha manutenção como investigador recebido pela Universidad Nacional de Córdoba ao longo de mais de seis meses[24]. A esta tese, portanto, enlaçam-se o interesse e a necessidade de se aportar algo realmente novo para o estado da arte.

A escritora Cristina Bajo passa, por isso, a ser um dos pilares da minha argumentação, dando abertura, também, para a observação concomitante de outros dois escritores que, a partir de suas características próprias, enunciam – sempre regidos, de alguma maneira, sob a influência discursiva de Córdoba – o seu trabalho ficcional. Assim, além dos cinco romances que compõem a Saga dos Osorio, de Cristina Bajo, este estudo também se ocupa das obras *La revolución es un sueño eterno* (1987), *El Farmer* (1996) e *Ese manco Paz* (2003) de Andrés Rivera; e *Tama* (1993), *Lengua madre* (2010) e *Los Manchados* (2015), de María Teresa Andruetto. Além de terem em comum Córdoba como espaço de enunciação, os três autores e suas respectivas obras são selecionados por conta dos períodos históricos com os quais dialogam ficcionalmente.

No que tange ao equilíbrio interno deste trabalho, uma vez que, em um caso, temos a seleção de cinco romances (pentalogia de Cristina Bajo), e não três (romances propositalmente lidos como trilogias, casos de Andrés Rivera e de María Teresa Andruetto), é válido esclarecer que a análise crítica se dará via conjunto (fato este que, até o momento, não foi suscitado pelas fortunas críticas individuais de

---

[22] Alusão ao parecer CES/CEF 977, que rege a base conceitual dos programas de pós-graduação *strictu* sensu no Brasil, datado do ano de 1965 e, como informado no corpo do trabalho, assinado pelo relator Newton Sucupira. Para mais informações sobre este documento, consultar a seção de referências.

[23] Bolsista CAPES – Programa Internacional de Bolsas de Doutorado Sanduíche no Exterior – PDSE – Processo: 88881.132408/2016-01.

[24] Por conta da bolsa ofertada pela CAPES, foi possível estar em Córdoba exatos 182 dias, entre os meses de setembro de 2017 e fevereiro de 2018.

cada um dos autores estudados). Isso significa que, ainda que sejam apontados traços específicos das narrativas, a preocupação é sempre pela leitura macro, evidenciando como se constrói a poética de cada autor. Ao invés de determinar um caminho lógico de subdivisão para discorrer sobre cada romance (o que me pareceria algo mais monótono, ainda que efetivamente mais didático), escolherei um caminho distinto, oferendo cruzes, voltas e relações entre as narrativas afins. A imediata diferença entre o número de romances e, em termos matemáticos, de extensão das obras, portanto, não fará diferença substancial para o desenvolvimento das *Seções* atreladas a cada autor. Assim, *Argentum Córdoba* multiplicar-se-á em *Argentum Bajo, Argentum Rivera* e, finalmente, *Argentum Andruetto.*

Vale salientar que, até o presente momento desta defesa, foram consultados diferentes bancos de teses e dissertações em todo o país, tais como os acervos das universidades UFPR, UFSC, UFRGS, UNB, UFF, UFMG, UNICAMP e USP, além da plataforma geral digital capitaneada pela CAPES. Dentre todos esses acervos, para a minha surpresa, além de minha dissertação de mestrado defendida em 2015 pela UFPR a respeito de Cristina Bajo, foram encontrados apenas dois trabalhos que versam a respeito da obra do escritor Andrés Rivera, sendo uma dissertação de Mestrado e outra tese de Doutorado (ambos trabalhos defendidos e publicados no histórico da pós-graduação em Letras da Universidade de São Paulo). Na Argentina e outros países de órbita hispana, o contexto é um pouco mais fértil, ainda que a maior parte da concentração dos estudos gire em torno da narrativa rivereana. O nome de Cristina Bajo, por exemplo, figura em apenas uma tese de doutorado, na Universidad Nacional de Córdoba, a partir do cotejo com romances históricos no cenário canadense. Percebe-se, no entanto, que o nome de María Teresa Andruetto passa a estar paulatinamente mais presente a partir de leituras menos densas, tais como artigos e projetos de conclusão de curso. O trabalho que aproxima os nomes de Bajo, Rivera e Andruetto é, ao menos até agora, totalmente inédito, o que me leva a crer que o recorte *Argentum Córdoba*, além de pontuar uma proposta distinta para pensar a literatura argentina contemporânea que enlaça os discursos histórico e ficcional, também presume um tímido incentivo para que narrativas destes e de outros autores sejam, cada vez mais, tensionadas.

Questionar-me-iam: qual seria a razão para a expansão do *corpus* e a escolha específica por escritores nitidamente com trabalhos e entradas tão distintas no universo ficcional? O recorte estratégico das obras tem o ideal de apontar

justamente a diversidade na literatura contemporânea argentina nos últimos trinta anos, ocupando-se em manifestar como o diálogo entre ficção e história (romance histórico, ficção histórica, literatura de memória, literatura de testemunho, entre tantas outras etiquetas) pode fortalecer o processo constante – e profícuo – de revisão dos grandes discursos estáveis. Ademais, faço dessa seleção uma proposta para demonstrar, tal como asseverado pelo crítico mexicano Octavio Paz, que "[...] [l]a misión de la crítica, claro está, no es inventar obras sino ponerlas en relación: disponerlas, descubrir su posición dentro del conjunto y de acuerdo con las predisposiciones y tendencias de cada una.[25]" (PAZ, 1971, p. 393).

Atendo-se somente às datas de publicação original de cada um dos onze romances escolhidos, poder-se-á perceber que partimos de um arco temporal que inicia em 1987 (*La revolución es un sueño eterno*, de Rivera) e finalizamos com uma obra de 2017 (*Esa lejana barbarie*, de Bajo). No entanto, há de se ressaltar que o primeiro romance, ainda que tenha sido publicado no final da década de oitenta, passou a ganhar efetiva recepção a partir de 1992, ano em que Rivera recebia o *Premio Nacional de Literatura* justamente por tal romance. Assim, poderíamos pensar em um arco temporal virtual um pouco mais preciso, entre a última década do século XX e as quase finalizadas duas décadas do século XXI, o que ratifica a atenção de um trabalho que dê conta de dialogar com narrativas relativamente novas e que ainda possibilitam muitas entradas e contribuições críticas.

A escolha do *corpus* ficcional permite também a aproximação a diferentes próceres do discurso histórico argentino a partir das lentes da ficção e ainda fortalece a problematização – mediante diferentes entradas do discurso ficcional para reconstruir e graduar eventos do discurso histórico – de três das grandes e mais importantes irrupções coletivas (LUKÁCS, 1966) para a historiografia argentina: a Revolução de Maio de 1810 (plasmada em primeiro plano no romance *La revolución es un sueño eterno* de Rivera); as Guerras Civis argentinas, sobretudo o período em que estas se deram na região de Córdoba (reconstruídas ao longo da saga de Bajo e subjacentes à recriação das figuras de Rosas e de Paz em Rivera); e, por último, a Ditadura Militar iniciada em 1976 (rememorada e constantemente preenchida nos romances de Andruetto, os quais, como ficará claro ao longo da

[25] "[...] a missão da crítica, esclarece-se assim, não é inventar obras, mas colocá-las em relação: dispô-las, descobrir a sua posição dentro do conjunto e de acordo com as predisposições e tendências de cada uma." (PAZ, 2015, p. 41).

tese, são obras escolhidas exatamente para demonstrar como a literatura contemporânea argentina retoma e reconstrói um evento do discurso histórico a partir de diferentes nuances e interesses, não necessariamente preocupada em enquadrar-se nos limites do que se espera ou o que se lê como romance histórico[26]).

Mesmo após anunciar minha proposta epistemológica de trabalho e consequente seleção de textos ficcionais, é de grande valia apontar para os leitores outras razões pelas quais todo este trabalho foi motivado. Trata-se de experiências distintas que tive como leitor, produtor e partícipe de gêneros discursivos (BAJTÍN, 1986) diversos e que, a sua maneira e em momentos fortuitos, serviram também como um *insight* desta tese.

Foi a partir de um estudo mais atento à historiografia literária hispano-americana e, pontualmente, argentina, que descobri a obra *Calandria*[27] (1896), do escritor Martiniano Leguizamón, autor comumente relacionado aos estudos da geração de escritores de 1837[28]. Disfarçada como uma inofensiva comédia de costumes, a publicação acabou regalando um estudo preliminar de Juan Carlos Ghiano a respeito de Leguizamón e da necessidade real de se *salvar o argentino*. Registro nessas palavras, ainda que, conscientemente, de forma diacrônica, a sinalização de um grande potencial para a minha manifestação ensaística-crítica. A

---

[26] De fato, romances como os de María Teresa Andruetto jamais passariam por uma leitura crítica que entenda a modalidade do romance histórico de acordo com as suas aporias scottinianas ou mesmo a partir do que Seymour Menton intitulou como novo romance histórico. A questão é, primeiro, relembrar que o próprio Lukács já percebia que o seu ensaio seminal e que a sua análise estava sujeita a um fenômeno de alteração, afinal, tratava-se de um gênero mutante. Por outra parte, a escolha de Andruetto como um dos projetos para exemplificar a minha hipótese *Argentum Córdoba* fundamenta-se justamente no fato de que, na contemporaneidade e não exclusivamente na Argentina, a literatura protagoniza diferentes contatos entre os discursos históricio e ficcional, apontando novos tempos, inclusive, para o que se entende como ficção histórica. Toda essa problematização será detalhada no decorrer da tese, sobretudo na seção incumbida de ler a poética de María Teresa Andruetto.

[27] A data aludida entre parênteses refere-se à primeira representação da obra, realizada, precisamente, no dia 21 de maio de 1896, no *Teatro de la Victoria,* localizado em Buenos Aires. Utilizou-se para a formatação desta tese uma publicação do ano de 1961, conforme referências.

[28] A geração literária argentina de 1837 alude aos pensadores que estabeleceram as suas bases discursivas exatamente após o processo da revolução e da independência, apresentando projetos pautados na forjação do que, então, seria a nação argentina. A aversão em relação ao período rosista é uma chave para pensar nas bases discursivas de muitos dos pensadores atrelados a tal geração, dando origem a textos célebres como *Facundo* (1845), considerado "[...] el fruto literario mayor del programa intelectual esbozado en 1837" (ALTAMIRANO, 2015, p. 08), ou mesmo *El Matadero* (1871). Dessa geração, são exemplos os nomes de Alberdi, Sarmiento, Bartolomé Mitre, Manuel Belgrano e, ainda, Esteban Echeverría, quem, segundo Carlos Gamerro, foi o "[l]íder indiscutido de la primera generación de escritores argentinos, brilló de manera fulgurante pero breve en el Salón Literario de 1837." (GAMERRO, 2011, p. 07). Todos os demais nomes atrelados à geração de 37, seriam, para ensaístas como Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano, o resultado claro do "efecto Echeverría" (ALTAMIRANO; SARLO, 1997, p. 24).

condição foi, assim, tomada como um convite, uma provocação que responde ao desejo de dar continuidade ao trabalho realizado na dissertação de Mestrado, não oferecendo uma já esperada continuidade, mas, ao contrário, percebendo Córdoba como um possível epicentro cultural *otro* (daí mais uma perspectiva para aquele "Nosotros" que inaugurou esta introdução), capaz de reverberar esse desejo de *salvamento* lançado há mais de um século. *Salvamento*, todavia, de um argentino que é plural: de argentinos, de *Nosotros.* Para tanto, parece determinante delimitar o fragmento tomado como gérmen, uma espécie de postulado para o planejamento desta tese e que, de alguma maneira, norteou a tarefa de oferecer uma investigação, senão única, minimamente relevante:

> Nuestros jóvenes no quieren convencerse del provecho positivo que sacarían del cultivo de las canteras inexploradas del ambiente argentino; y por indiferencia o cobardía, no se atreven a hacer obra patriótica salvando del olvido todas esas cosas interesantes que hablan al corazón... *Lo argentino se va. Es urgente salvarlo, antes que se pierda para siempre.*[29] (GHIANO *in* LEGUIZAMÓN, 1961, p. 17, grifos do autor).

A dimensão patriótico-romântica circunscrita no discurso de Ghiano não vem ao caso. Obviamente, a instância de salvar alguém parece, no mínimo, pretensiosa. Lê-se tal verbo como uma ação mais propriamente dita do já comentado movimento crítico de transbordar o que está comumente posto e outorgado pelo discurso hegemônico (ANGENOT, 2010), por aquilo que é dizível ou pensável. Infiro estar cada vez mais claro para o leitor que, em minha enunciação, há uma compreensão de estudo da literatura sob uma perspectiva crítica e política, filiada ao que, já na década de sessenta do século XX, registrava David Viñas em seu ensaio *Literatura argentina y realidade política* (1964):

> [...] la literatura y la cultura argentinas en su última y más profunda instancia es asunto político. Está suficientemente claro: un reconocimiento de libertad a libertad, una comunicación desalineada; no un *ser desde ellos*, sino *con ellos.* Pero si ese reconocimiento y esa reciprocidad se materializan es porque ambos términos se encuentran en un pie de igualdad. Ahora bien, para lograr concretamente ese nivel sólo cabe una alternativa.[30] (VIÑAS, 1964, p. 80, grifos do autor).

---

[29] "Nossos jovens não querem se convencer do proveito positivo que tirariam do cultivo das pedreiras inexploradas do ambiente argentino; e, seja por indiferença, seja por covardia, não se atrevem a fazer obra patriótica, salvando do esquecimento todas essas coisas interessantes que falam ao coração... *O argentino se vai. É urgente salvá-lo, antes que se perca para sempre*.".

[30] "[...] a literatura e a cultura argentinas na sua última e mais profunda instância é um assunto político. Está suficientemente claro: um reconhecimento de liberdade por liberdade, uma comunicação desalinhada; não um *ser que provém deles*, mas *com eles.* Mas se esse

Entendendo, assim, literatura como um discurso que se constitui *com* e não como algo passivo e *resultado de* outra enunciação, preservo-me no direito de relatar as outras fontes responsáveis por iniciar o processo de leitura e de ativação deste trabalho.

Em Córdoba, no mês de julho de 2014, andando pelas ruas do centro histórico, próximo à Catedral [31], despertou-me especial atenção um grafite desenhado como uma técnica de serigrafia, estampando justamente uma parede vizinha ao prédio onde está situado o *Archivo Provincial de la Memoria de Córdoba*. Para fazer-me valer da leitura realizada pelo texto não verbal e pelo seu contexto de enunciação, soa necessário ilustrar a referida intervenção urbana e, ainda, o edifício onde estão preservadas as memórias da província, tal como podem ser visualizados nas próximas páginas, respectivamente como FIGURA 1 e FIGURA 2:

reconhecimento e essa reciprocidade se materializam é porque ambos termos se encontram em uma condição de igualdade. Neste caso, para conseguir concretamente esse nível somente cabe uma alternativa.".

[31] O endereço específico relatado é Pasaje Santa Catalina, na altura do número 66, quase em frente à Praça San Jerónimo Luis de Cabrera.



FIGURA 1 – GRAFITE “DESTAPEMOS LA MEMORIA”
FONTE: O autor (2014)



FIGURA 2 – ARCHIVO PROVINCIAL DE LA MEMORIA DE CÓRDOBA
FONTE: O autor (2014)

Em uma primeira decodificação entre emissor e receptor, o grafite pode estabelecer em termos piercianos uma função icônica, na qual há uma relação imediata entre a imagem representada e a ideia contida em seu significante. A ativação quase que instantânea, portanto, sugeriria a impressão de algo a ser desobstruído pela ação de um aparato que, necessariamente, exige o protagonismo de outra parte, já que, como objeto tal, não lhe são conferidas propriedades inatas. A um agente humano, representado pela mão em riste, caberia a ação de intervir e protagonizar a mediação até o momento em que o que se tem como *entupido* seja, enfim, liberado e *aberto*. Ainda nesse nível de leitura, já estão contidas a ideia de participação e até de certo incômodo despertado pela ação de *desentupir*, uma vez que é exigido ao agente-desentupidor a quebra do estabelecido e do estagnado (sem contar que, em um possível tempo paralelo borgeano, circulam no imaginário a eventual frustração e o medo que lhe poderiam causar a não solução do problema; afinal, desimpedir algo nem sempre é uma tarefa fácil e pressupõe a articulação de diferentes conhecimentos e ordens pré-estabelecidas).

Pois bem, voltando à leitura do grafite como um gênero textual, ainda residia uma segunda interpretação, concêntrica à primeira, mas não epidérmica, agora em um nível simbólico do signo analisado. A relação imagética com o texto verbal, *Destapemos la memoria*, acionava outros circuitos discursivos: o levante era para desentupir algo *a priori* abstrato, um enredado de questões que podem ser ora de natureza individual, ora coletiva, ora comutáveis. O que se admite como memória, segundo o grafite, passava a ser percebido como uma fonte concreta, vívida, e com certo caráter putrefato, afinal, precisava ser desentupida. Mais uma vez, os parâmetros críticos apresentados por vozes como as de Sosnowski podiam ser evocados, tomando a ideia de "desentupir a memória" não somente como um simples conceito de literariedade para plasmar a instância individual e/ou coletiva, mas como um compromisso de quem entende que

> [l]a memoria no se negocia; **quienes poseen el privilegio y el derecho a ejercerla no pueden ni deben pactar con quienes han intentado borrarla.** La memoria es un instrumento ineludible del vivir en democracia y, en última instancia, es el arma más efectiva para impedir que las políticas del olvido sigan el cauce de las transacciones políticas, de las miserias que aún pueblan los corredores de la justicia.[32] (SOSNOWSKI, 2015, p. 221-222, grifos nossos).

A relação com o contexto da enunciação (o fato de a inscrição estar exatamente ao lado de um local que concentra e legitima os múltiplos discursos da memória da província e de outras partes da Argentina) potencializou, então, a relação com a minha instância de trabalho. De certa maneira, experienciar o grafite em uma parede do centro histórico de Córdoba ativou as diferentes leituras realizadas nos últimos anos, a ciência de que os estudos da memória, sobretudo a partir de trabalhos como os de Paul Ricoeur com *A memória, a história, o esquecimento* (2007) e *Seduzidos pela memória*: *arquitetura, monumentos, mídia* (2000), de Andreas Huyssen, passaram a protagonizar novos tempos para pensar não somente o discurso histórico, mas a própria maneira de se formular a ficção. Retratava-se nas paredes também "[...] o nascimento de uma cultura da memória, sua extraordinária expansão global e sua presença permanente nos mais variados

[32] "[a] memória não se negocia; as pessoas que possuem o privilégio e o direito a exercê-la não podem, nem devem compactuar com outros que tentaram apaga-la. A memória é um instrumento indiscutível do viver na democracia e, em última instância, é a arma mais efetiva para impedir que as políticas do esquecimento sigam o rumo das transações políticas, das misérias que ainda povoam os corredores da justiça.".

âmbitos de nossa existência" (GONZÁLEZ; COSER, 2017, p. 07). *Destapemos la memoria* seria um eventual levante para "Nosotros", representantes dos estudos literários? *Desentupir* conduziria, pois, a uma práxis para evocar diálogos com marco teóricos diversos, para (re)ler a crítica literária e (re)pontuar a minha própria escolha ao longo da aproximação com os romances escolhidos? A ação de desentupir, nesta leitura, ecoava o que já fora impresso por Fernando Aínsa em *Construcción y demolición de los sistemas celebratorios de la historia de América Latina* (2004): "[e]l pasado está vivo y se impone a la actualidad; es parte constitutiva de la identidad. Por ello, es más necesario que nunca. Parece que de no remitirse a él, el presente fuera incomprensible, gratuito, sin sentido [...][33]" (AÍNSA, 2004, p. 12-13). Restava, para tentar responder todas as questões, seguir em frente e ter um grafite em meu horizonte crítico de expectativa.

Por último, também tomado como norte para a definição dos meus parâmetros de leitura e escolha para a condução desta tese, não poderia deixar de assumir como referente uma segunda imagem. Essa não havia sido propagada pela voz das ruas, mas por um espaço de enunciação de poder, de prestígio e de reconhecimento: o Museo de Bellas Artes Evita Palacio Ferreyra. Em uma visita realizada em novembro de 2016, pude conhecer a coleção *Manos Anónimas*[34], de Carlos Alonso, pintor proveniente da cidade Tunuyán, Mendoza, mas que acabou estabelecendo-se na província de Córdoba nos anos após a abertura da democracia e o término da ditadura de chumbo. Dentre mais de vinte imagens, uma me impactou especialmente e, para o exame do leitor, a reproduzo (FIGURA 3) na página a seguir como forma de ilustrar o meu raciocínio:

[33] "[...] o passado está vivo e impõe-se diante da atualidade; é parte constitutiva da identidade. Por isso, é mais necessário do que nunca. Parece que, ao não se remeter a ele, o presente acabasse sendo incompreensível, gratuito, sem sentido [...]".

[34] De acordo com dados da curadoria, a coleção *Manos Anónimas* foi adquirida pelo *Gobierno de la Provincia de Córdoba* no ano de 2007 e, desde então, faz parte do acervo fixo do Museo de Bellas Artes Evita Palacio Ferreyra.



FIGURA 3 – MANOS ANÓNIMAS III – CARLOS ALONSO
FONTE: Acervo Museo de Bellas Artes Evita – Palacio Ferreyra (2016)

Intitulada por Alonso como *Manos Anónimas III* [35], a imagem parece dispensar qualquer legenda, remetendo imediatamente a um cenário de horror, no qual nem mesmo o estado de uma mulher grávida é poupado. No nível imagético, a violência tem como representação o rosto de um homem, escondido por suas lentes escuras, um chapéu e roupas aparentemente pesadas, além de outras mãos que ajudam a salientar a ação perpetuada e multiplicada por outros algozes. A roupa camuflada, a modo exército, amplia a sensação de um ambiente de guerra, mas, de certa forma, que recebe o reconhecimento e o aval de registros oficiais. A mulher, amordaçada e sufocada por uma espécie de saco branco, tem a sua identidade esvaída, reforçando, não somente a perda de sua individualidade, mas o fato de que todos – e, paradoxalmente, ninguém – podemos encarnar e ser a vítima da vez. A palavra desaparecido passa a ganhar novas dimensões. Nesse sentido, "Nosotros" poderíamos ser também esta mulher?

É fato que a imagem abriga a leitura de uma fratura imposta pelo tempo, a tentativa de aborto do futuro de gerações. Ainda que o receptor não seja alguém do contexto enunciativo argentino, é provável a identificação com quem sofreu, com a condição emblemática congregada pela gravidez, a relação de empatia com a situação reconstruída. Em um instante, passa a ser possível ressignificar o grafite com a arte de Carlos Alonso, promovendo, via narrativas de imagens, uma (re)visão de uma memória latente e que não deseja padecer em silêncio, ao contrário: está disposta a rememorar e ouvir outras vozes. A partir de um texto de apresentação da coleção assinado pela *Comisión de Archivo de Memoria*, é possível aproximar-se um pouco mais da proposta discursiva de Alonso:

> Manos Anónimas nace al abrigo de la noche, quizás guiada por la necesidad de echar luz sobre una historia reciente signada por secuestros, detenciones clandestinas, torturas, desapariciones de personas y apropiaciones de niños.
> De esta manera las artes visuales pueden aportar un modo de reflexión cualitativamente diferente de la mera narración de los hechos históricos.
> Como un ejercicio de memoria, doloroso pero necesario, el artista construye una "narrativa" en la que describe de un modo incisivo y mordaz, la

[35] A obra *Manos anónimas III* tem 70 x 100 cm e foi finalizada no ano de 1989, sob a técnica de tintura à óleo. Sua reprodução aqui, tal como informado, tem o objetivo de conduzir a leitura desta tese, oferecendo também a possibilidade de ampliar o reconhecimento de obras e de artistas argentinos que extrapolam o campo intelectual hegemônico. Alonso é um exemplo de alguém que pode exemplificar o tropo *Argentum Córdoba,* já que, desde a sua volta do exílio, enuncia desde Córdoba.

> tremenda ruptura que significó la dictadura en la vida cotidiana y familiar de miles de personas.[36] (COMISIÓN DEL ARCHIVO DE MEMORIA, 2016, s.n).

Exercitar a memória é, segundo o que pode ser lido, o fio condutor de *Manos Anónimas.* Sem dúvida, saber que a imagem reproduzida e as demais obras da coleção dialogam com o recente passado de terror protagonizado pela ditadura militar argentina, entre os anos de 1976 e 1983, dá um componente ainda mais vivo para a sensação de também querer ser agente de um "destapar". O fato de Carlos Alonso representar um campo intelectual que transborda inicialmente os limites prévios de enunciação legitimados na arte argentina ajuda a avivar outras linhas e cores para o que já pontuava como *Argentum Córdoba*, para o que entendo como perspectiva epistemológica de leitura da literatura argentina. No que tange a esta tese, a última imagem acabou compondo uma tríade para o processo de construção da minha voz e da decisão de demarcar o meu lugar de enunciação no momento de ensaiar e de estabelecer as chaves de leitura para pensar e problematizar os projetos narrativos de Cristina Bajo, Andrés Rivera e María Teresa Andruetto.

Diante do previamente explicitado nestas primeiras páginas, passa a ser necessário esclarecer certas questões em relação ao meu marco e fundamentação teórica, embora alguns parâmetros críticos já tenham sido evocados até aqui. Por atender ao objetivo geral desta tese de viabilizar e criar uma epistemologia específica de leitura para obras contemporâneas que enunciam a partir do campo de Córdoba e que propõem distintos graus de relação entre a ficção e a história, passar-se-á a figurar aportes teóricos provenientes da esfera dos estudos literários, claro, mas também contribuições advindas das áreas da História e dos estudos culturais, como a Sociologia e a Antropologia. A zona de contato entre os autores busca tensionar certas fronteiras, tais como a ordem do discurso historiográfico e, ainda, questões que se dedicam a refletir sobre termos como identidade, cultura, configuração cultural e memória.

---

[36] "*Manos Anónimas* nasce diante do abrigo da noite, talvez, guiada pela necessidade de iluminar uma história recente, marcada por sequestros, prisões clandestinas, torturas, desaparições de pessoas e apropriações crianças.
Desta maneira, as artes visuais podem aportar um modo de reflexão qualitativamente diferente da maneira da narração dos feitos históricos.
Como um exemplo de memória, doloroso, mas necessário, o artista constrói uma "narrativa" na qual descreve de um modo incisivo e mordaz, a tremenda ruptura que significou a ditatura na vida cotidiana e familiar de milhares de pessoas."

Para viabilizar o que entendo como *Argentum Córdoba* é necessário, minimamente, propor um panorama anterior do que se nomeia e do que se consagra como literatura argentina[37]. Nesse sentido, ficará mais clara a necessidade de revisitar o eixo zero da sistematização[38] dos estudos da historiografia literária no país, evocando, assim, o nome de Ricardo Rojas e diversas afirmações presentes em sua *Historia de la Literatura Argentina* (1917-1922). A partir de Rojas, será possível cotejar distintos nomes que pensaram os movimentos na historiografia literária e na literatura argentina, desde postulados iniciais de revisão que agitaram a primeira metade do século XX, como o caso de Ezequiel Martínez Estrada (2008, 2011), até propostas críticas contemporâneas, como as de Beatriz Sarlo (2007, 2010, 2016), Carlos Altamirano (1983, 2010) e Elsa Drucaroff (2000, 2011, 2012). Ao aludir a diferentes críticos em momento oportuno, tem-se em mente observar como se deu – e se dá – a construção da crítica literária argentina de maneira geral. Por conta do entrelaçamento de algumas proposições, será evidenciado como alguns recortes redundam em replicações tidas como verdades absolutas e que, em realidade, apenas fazem a vez para consagrar um campo intelectual e de poder instituído desde o século XIX, sendo este sedimentado em Buenos Aires. Como efeito dominó, reverberam-se certas máximas em historiografias no Brasil (JOSEF, 2005), na Argentina (PINTO, 1941) e em outros países da América Latina (OVIEDO, 1995), demonstrando uma ideia de literatura que é muito mais portenha, do que propriamente argentina.

A proposta desta tese obedece a uma hipótese central, tem uma hierarquia clara. Isso significa que – ainda que contextualizada a questão da centralidade de um campo intelectual em torno de uma cidade – o seu núcleo central versa a respeito da viabilidade de estudar a literatura argentina via outro campo intelectual. Daí, então, a criação de *Argentum Córdoba*[39]. Pragmaticamente, desenvolvo tal

---

[37] Ainda nesta altura, permito-me falar no singular, em literatura argentina, sobretudo por evocar uma ideia de literatura restrita a certo campo intelectual de enunciação. Ao longo da tese, o termo será relativizado e atenuado pela flexão do número, ou seja, pela iniciativa de falar em literaturas argentinas.

[38] Designo a Rojas como "eixo zero" já que o próprio teórico, no prefácio original de sua historiografia literária se autoproclama como o responsável por definir os ciclos literários da literatura argentina.

[39] Vale lembrar que a provocação e eventual criação do tropo *Argentum Córdoba*, intricando a possibilidade de se ler a literatura argentina via uma chave própria e a partir de um campo de enunciação distinto do que é tido como hegemônico, pressupõe, em primeira ordem, a aproximação com a ideia de tropo literário de Du Marsais (1757) e, ainda, um alinhamento com a ideia de literatura menor, arrolado por Deleuze (1990). Claro está também a insistência no uso do termo conceitual "campo", o que, inevitavelmente, levar-se-á ao diálogo e à leitura dosada de Pierre Bourdieu (1990,

hipótese a partir da leitura de três escritores selecionados, exemplificando como podem ocorrer os múltiplos encontros entre os discursos ficcional e histórico. Por conta da proposta de (re)visar o que se constitui nas historiografias literárias e na literatura argentina e, ainda, de que maneira Córdoba se institui como campo literário, serão tomados estudos de outros autores, os quais ajudarão a elucidar certas zonas particulares de problematização e de articulação teórico-analítica, desde o que diz respeito ao exercício efetivamente narrativo de se historiar (WHITE, 1998) (HUTCHEON, 1991; BURKE, 1993) até o entendimento das transformações sofridas na ficção histórica.

A aproximação com o campo intelectual cordobês e a necessidade de se problematizar os limites e contrastes discursivos enunciados a partir de Córdoba acabaram ofertando o diálogo com o já aludido pensador Diego Tatián, a partir do seu ensaio *Contra Córdoba* (2016), assim como o cotejo com diversos ensaios organizados por Ana Clarisa Argüero e Diego García[40], publicados a partir da cidade de Villa María. Sob diferentes propostas, cada texto me serviu como argumento para viabilizar o que entendo como *Argentum Córdoba*, demonstrando que a minha práxis crítica encontra um diálogo possível no campo teórico argentino recente e que, até pouco tempo, talvez ficasse inviabilizada exatamente por conta de ressalvas para pensar a questão historiográfica e, no meu caso, os limites permitidos à teoria e à crítica literária:

> La invitación a pensar Córdoba (a veces una ciudad, a veces una región, a veces una figura esquiva de la imaginación territorial) en términos de geografía de la cultura dialoga con una perspectiva que, pese a tener precedentes tempranos, hubiera sido de difícil formulación pocos años atrás. [...] ésta [novedad] expresa un retorno a una serie de problemas

---

2002). Aqui, caberá uma aproximação cautelosa, exatamente por entender que certas questões do conceito "campo" evocam automaticamente interseções de ordem político-econômica que, ao menos neste momento, não fazem parte do ponto nevrálgico deste trabalho. A tese de doutorado de Leonardo Candiano (2014) será, então, tomada como um importante panorama para ressignificar certas linhas bourdieanas, sobretudo por também versar no âmbito dos estudos literários argentinos. Ainda para dar conta de relativizar o conceito estático de literatura e de percepção a respeito do argentino serão fundamentais as adjunções de enunciados a respeito da impossibilidade de se ler uma identidade e uma cultura de maneira vertical, privilegiando, para esta tese, tópicos de Stuart Hall (1992); as contribuições dos argentinos Alejandro Grimson (2011, 2017) para o entendimento de configuração cultural; e de Néstor García Canclini (2001) no que diz respeito aos sucessivos processos de hibridez nos quais estão também baseadas o que se nomeia como argentino.

[40] Refiro-me especialmente à obra *Culturas interiores: Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura* (2016). Mais informações na seção de Referências.

> clásicos, presentes en la disciplina histórica al menos desde su constitución como saber moderno.[41] (AGÜERO; GARCÍA, 2016, p. 15).

Fomentar-se-á também como objetivos específicos tópicos como o de avaliar de que maneira a Argentina parece protagonizar grandes realizações de ficção que dialoga – ou, no caso específico de Andruetto, que flerta – com registros do discurso histórico ao longo de sua historiográfica literária e como estas narrativas, por sua vez, encontraram no interior do país um palco profícuo para o seu desenvolvimento e proliferação. Evidentemente, objetiva-se promover uma leitura atenta quanto às especificidades de Cristina Bajo, Andrés Rivera e María Teresa Andruetto para elaborar, ficcionalmente, a literatura, a história e a memória argentinas, oferecendo uma reflexão coerente, com argumentos capazes de agregar, ainda que modestamente, novos parâmetros para versar sobre a forma que a literatura argentina é percebida entre críticos, teóricos e estudantes latino-americanos.

Para fundamentar o desenvolvimento de toda a tese, se estabelece como metodologia a investigação a partir de diferentes suportes bibliográficos, capazes de alicerçar a pesquisa na área dos estudos literários, seja no que diz respeito à teoria e crítica da literatura, seja na instância de teorias que viabilizem os estudos da ficção que dialoga com a história ou pontualmente com os estudos dos romances selecionados como *corpus* ficcional. Contamos, ainda, com a busca de materiais, obras, artigos científicos, publicações e outros instrumentos históricos que possibilitaram fazer o reconhecimento, o cruzamento e a comparação com os dados ficcionais, além das conexões necessárias para uma análise dialógica das obras. Buscar-se-á entender como Buenos Aires concentrou certos discursos hegemônicos e nuances críticas para pensar a literatura, explicando o porquê de minha visita em diferentes instituições acadêmicas e bibliotecas do país, a enumerar-se: Biblioteca Nacional, Biblioteca Ricardo Rojas, Biblioteca del Instituto de Literatura Hispanoamericana (ILH), Biblioteca Central Profesor Augusto Raúl Cortázar e Biblioteca del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso, sendo as últimas quatro instituições ligadas à Universidad de Buenos Aires (UBA);

---

[41] "O convite para pensar em Córdoba (às vezes uma cidade, às vezes uma região, às vezes uma figura evasiva da imaginação territorial) em termos da geografia da cultura dialoga com uma perspectiva que, apesar de ter precedentes anteriores, teria sido de difícil formulação poucos anos atrás. [...] esta [novidade] expressa um retorno a uma série de problemas clássicos, presentes na disciplina histórica ao menos desde a sua constituição como saber moderno.".

Biblioteca Mayor, Bibilioteca Emile Gouiran e Biblioteca Elma K. de Estrabou[42], todas localizadas em Córdoba; Biblioteca Universidad Nacional de Cuyo, em Mendoza; Biblioteca da Universidad Nacional de Mar del Plata; e Biblioteca da Universidad Nacional de Salta. A ideia do cotejo de dados dos acervos de diferentes espaços era a de tensionar exatamente como se estabelece a construção do campo intelectual hegemônico em Buenos Aires e, em contrapartida, o que se oferece como estudo em algumas das províncias do interior do país. Especialmente no que diz respeito à análise das obras ficcionais analisadas, a experiência empírica em distintos espaços proporciona um diálogo com o que já se tem produzido pela fortuna crítica, por exemplo.

Por último – e relacionado com todos as prerrogativas dispostas –, destacar-se-á como objetivo específico a intenção de se aportar algo novo para o estado da arte, abrindo uma seção de anexos desta tese para a transcrição de falas de escritores e historiadores na *32ª Feria del Libro y El Conocimiento*; e, ainda, a disponibilização dos questionários das entrevistas realizadas com distintos agentes do campo intelectual argentino. Quanto aos entrevistados, planejei um mapa que pudesse me conceder o contato com diferentes agentes do campo cultural cordobês e argentino, a fim de que fosse possível tensionar os olhares dos escritores estudados, de outros autores, além de figuras atreladas à crítica e ao mercado editorial, absorvendo representantes de todas as esferas do que Todorov intitulou como os participantes da comunicação literária (TODOROV, 1978).

Para cumprir, assim, com o desejo de examinar o *corpus* ficcional e problematizar as perspectivas entre os discursos ficcional e histórico, foram realizadas, então, entrevistas com as escritoras Cristina Bajo, María Teresa Andruetto, Mercedes Giuffré e, ainda, com o dramaturgo e diretor de teatro José Luis Arce. Em um segundo momento, buscando refletir a respeito do desenvolvimento do cânone literário e dos movimentos culturais arrolados no âmago do mercado editorial, realizamos as conversas com o diretor geral da editora Eduvim, Carlos Gazzera, com o escritor e professor universitário Pablo Dema e, também, com o produtor cultural, editor e livreiro Javier Folco. Por último, por conta desta tese, foi também possível escutar Susana Fiorito, viúva do escritor Andrés Rivera, mas, principalmente, figura política destacada quando se pensa na militância dos anos

[42] As bibliotecas Emile Gouiran e Elma K. de Estrabou fazem, respectivamente, parte das Facultad de Lenguas e Facultad de Filosofía y Humanidades da Universidad Nacional de Córdoba.

setenta e, na contemporaneidade, na transformação do bairro periférico de Bella Vista, graças à manutenção da Fundación Pedro Milesi e da Biblioteca Pública Popular. Totalizaram-se, assim, oito entrevistas[43], todas realizadas entre os anos de 2016 e 2018.

Tentar enunciar como escritor e não como escrevente (BARTHES, 2007), tal como dito a maneira de prólogo, é premissa desta tese. Almeja-se oferecer, portanto, uma experiência de leitura que não esteja refém de certos cacoetes ou escusas para simplesmente atender ao limite das normas técnicas que caracterizam e definem um trabalho acadêmico. Não se faz concessão à qualidade enquanto resultado de uma investigação de doutoramento, claro. A ideia é, pois, partir das prerrogativas do rigor e da objetividade científica e, ao mesmo tempo, conduzir uma voz ensaística capaz de refletir o conjunto de leituras que entrecruzam e fundamentam o que aqui é exposto. Nesse sentido, explica-se a divisão estabelecida para a forma deste trabalho, previamente dividido em sete *Seções*, além dos espaços relacionados às referências e aos questionários das entrevistas realizadas. Embora conservando certa linearidade, haja vista que temos um caminho crítico a ser alicerçado e percorrido até a leitura efetivada do *corpus* ficcional, tentou-se que cada *Seção* tenha um dado grau de autonomia. A proposta ratifica o tom ensaístico e a preocupação de que tudo o que está disposto tenha um caráter aberto para revisões, considerações e contribuições, além de poder facilitar eventuais consultas pontuais por parte de outros investigadores.

Sobre a forma, parece válido estabelecer um mapa do que se ofertará em cada uma das partes. À *Seção I*, composta essencialmente por esta introdução, coube a apresentação inicial da tese, apresentando rapidamente a minha hipótese de trabalho: o anúncio da criação do tropo *Argentum Córdoba* para mediar o meu objetivo de perceber Córdoba como um espaço de enunciação possível para pensar a crítica e a literatura argentina, pontualmente para problematizar os diferentes diálogos estabelecidos pelo plano ficcional ao reelaborar certos registros históricos, a partir de obras dos autores Cristina Bajo, Andrés Rivera e María Teresa Andruetto. Também estiveram evidenciados nesta seção preliminar alguns dos eixos para o

[43] Para fins desta tese, todas essas entrevistas serão utilizadas como documentos de consulta, alimentando citações ao longo do corpo do trabalho. A decisão de não apresentá-las em sua totalidade, transcritas ao final do trabalho, cumpre com a busca de um trabalho mais enxuto e com o rigor necessário para uma tese; e, ainda, com a premissa de que o material poderá ser consultado posteriormente, a partir de trabalhos individualizados e publicados pelo autor.

estabelecimento do meu marco teórico, meus objetivos geral e específicos e a consequente metodologia para o desenvolvimento da pesquisa.

A *Seção II* tem como capítulo de abertura o título *Desde el interior: o pampa que nos acomete, o componente que nos aproxima*. Subdivido, por sua vez, em quatro subcapítulos e as suas eventuais ramificações, estará contemplado neste segmento o alicerce de todo o marco teórico utilizado para pensar, inicialmente, o desenvolvimento e os argumentos da crítica literária e da historiografia literária argentina. Ao aproximar-se dessa problematização, será possível arquitetar o que considero como tecido argumentativo para a minha hipótese de trabalho propriamente dita, quando proponho um caminho possível para enunciar a respeito do que se aloca como literatura produzida na Argentina. Partimos do questionamento de como a dicotomia sarmientina herda certa fobia pelo gérmen espanhol, apenas personificando um projeto de diversos pensadores da geração de 1837 para trazer o centro de poder dos campos de aspiração da Europa (lê-se, aqui, sobretudo França) e dos Estados Unidos para, na verdade, criolizar-los nos limites do porto, de Buenos Aires. Nesse contexto, perceber-se-á como a intelectualidade e a principal historiografia literária da nação operaram com sucessivos cortes e observações, construindo um cânone que legitima uma civilização e apaga a faceta oposta, o que era entendido como barbárie. Ao perceber, assim, as historiografias como parte de um processo de discursos que hegemonizam e silenciam, será proposta uma reflexão no primeiro subcapítulo – *Más allá del puerto: a perspectiva de leitura das historiografias literárias e o desafio de (re)pensar como ler a literatura argentina* – sobre como se operam certos parâmetros nas historiografias literárias e, pontualmente, na esfera argentina. Aqui, caberá uma reflexão a respeito de como podem seguir sendo viáveis as historiografias literárias, desde que relativizando as suas máximas como trabalhos monográficos que podem – e devem – ser razão de novos aportes e recortes.

Após tal exame, chegar-se-á ao que considero como *núcleo duro* desta tese, o subcapítulo 2.2 *Da centralidade portenha à busca de um novo campo* e, pontualmente, aos subcapítulos 2.3 e 2.4, nomeados, respectivamente como *Córdoba: além dos limites do porto ou outro campo possível de enunciação para a literatura argentina* e *Argentum Córdoba: não se trata de um campo, mas de um Cordobazo literário*. Em ambos, contextualizarei de maneira mais atenta alguns das irrupções sociais engendradas em Córdoba e a manifestação do seu campo

intelectual, sobretudo no que diz respeito à literatura. Além disso, aqui, desenvolverei de maneira propriamente dita a hipótese e objetivo geral da tese, apresentando *Argentum Córdoba* como um novo tropo literário, uma epistemologia capaz de subsidiar o meu raciocínio e de apontar uma (dentre tantas possíveis) possibilidade para pensar a crítica e a literatura argentina a partir do que se enuncia não propriamente a partir de Buenos Aires. A ideia é que, nesse momento, seja esclarecido ao leitor que a tese não se estabelece como uma fonte de reinvindicação ou de territorialização de poder. Tentar-se-á reforçar que a proposta não é a criação de um ex-cêntrico enunciativo, um espaço para falar de uma literatura regionalista (pensando aqui na acepção negativa do termo). Ao personificar o critério *Argentum Córdoba*, fortalecer-se-á a iniciativa de valorizar um campo de enunciação que não está fadado a uma região geográfica, mas a um posicionamento de leitura e de perspectiva não hegemônico. A proposta de formulação, claro, busca fomentar os parâmetros necessários para ponderar as transformações da literatura contemporânea que tem, no tecido ficcional, diferentes interesses e meandros para dialogar com registros do discurso histórico. Após tal seção, poder-se-á entender de qual local de enunciação produzem os escritores Cristina Bajo, Andrés Rivera e María Teresa Andruetto, oferecendo novas entradas teóricas para a análise do *corpus* ficcional.

Circunscrita ao que entendo como *núcleo duro*, apresentar-se-á a *Seção III* desta tese, sob a alcunha *Ficção e História: diálogos, fissuras e soslaios na narrativa argentina contemporânea*. A essa seção, diretamente atrelada ao que chamo como *Argentum Córdoba*, caberá mapear um panorama a respeito da produção da ficção que se ocupa a dialogar, de alguma maneira, com elementos do discurso histórico. No subcapítulo 3.1, *Do passado scottiano ao presente da memória: os rumos e limites da ficção que dialoga com a história*, voltar-se-á a examinar a constituição do que se entendeu como romance histórico a partir do ensaio *La Novela Histórica* (1966), de Lukács, e, a partir dele, as sucessivas transformações tomadas para o dialogo entre os discursos ficcional e histórico. Diferenciando-me de uma contribuição inicial e preliminar já realizada na dissertação de Mestrado (a proposta de esgotar a fortuna crítica do objeto), atentar-se-á a discussões alocadas no contexto literário argentino, sobretudo por conta do que será lido a partir dos projetos poéticos dos três escritores selecionados como o *corpus* deste trabalho. Cabe, desde esta Introdução, aclarar que escolho definir o projeto dos três escritores como

poéticas e não como narrativas (embora todo o *corpus* ficcional seja baseado em romances) por uma maneira pontual de entender a literatura. Tal como asseverado por Leonardo Candiano em sua obra, o termo "poética" não se filia à concepção aristotélica dos gêneros literários, limitando-se a uma designação da forma (CANDIANO, 2013). O crivo lexical, na verdade, procura evidenciar uma alternativa para pensar o objeto literário de maneira mais ampla, ou seja, não reduzidindo os trabalhos de Cristina Bajo, Andrés Rivera e María Teresa Andruetto somente por conta de serem narrativas. Ao tratar os projetos como poética bajoniana, poética rivereana e poética andruetteana, buscar-se-á enaltecer uma maneira de propor as distintas possibilidades de englobar os discursos histórico e ficcional a partir de um trabalho consciente com a linguagem, com a manifestação estética e com o estatuto do literário.

A partir de todo este passeio teórico, passar-se-á a uma fase seguinte da tese, apresentando as *Seções IV, V* e *VI*. Todas fundamentam o que chamarei de núcleo *inspirador*, já que abrigarão as análises das obras de Cristina Bajo, Andrés Rivera e María Teresa Andruetto, a partir de suas particularidades. Iniciando pela *Seção IV*, Argentum *Bajo: quando a literatura consegue transformar a história em uma Saga dos Osorio*, será reservado espaço para a análise das características percebidas no trabalho narrativo de Cristina Bajo e, de alguma maneira, sua inserção contextual na esfera de Córdoba como espaço de enunciação. Não será realizada, como é possível prever, uma espécie de biografia estéril da escritora, alheia ao objeto literário; ao contrário, dados biográficos serão apresentados previamente como forma de indagar relações como *escritor e campo intelectual*, escapando de qualquer solução pautada no empoeirado binômio *vida e obra*[44]. Será, assim, delimitado o recorte histórico ao qual Bajo abriga a sua proposta de ficcionalização, dando dimensão à escolha de como recontar, via uma *mirada Argentum Córdoba*, e revisitar elementos do discurso ficcional a partir do tecido romanesco. Na seção de Cristiba Bajo, ao dedicar especial atenção às entidades nativas e entidades imigrantes (MIGNOLO, 1993), oferecerei uma nova categoria para pensarmos as instâncias de construção de personagens, apresentando o que entendo como *entidades nativas em trânsito*, aquelas personagens ficcionais que

[44] Sabe-se que diferentes aportes na crítica literária – não somente ao que se refere às escolas literárias como as de Praga ou mesmo o *New Criticism* – ajudaram a propor uma quebra entre o que se entende como sujeito textual e o sujeito biográfico (SOSNOWSKI, 2015). Nesta tese, procurar-se-á sempre a fundamentação do que se entende como sujeito textual.

passam de um romance para o outro, criando um tecido narrativo no qual o eixo central é a própria metaliteratura. A partir do subcapítulo 4.3, *Ficção com história, diálogos em formação: assim se faz a poética bajoniana*, ampliar-se-á a análise das características do trabalho de Bajo, mediante a leitura crítica dos cinco romances que concentram a pentalogia *Saga de los Osorio.*

De maneira análoga ao que foi incursionado para a leitura de Bajo, serão apresentadas as *Seções V e VI*, respectivamente relacionadas a Andrés Rivera e a María Teresa Andruetto. Na *Seção V*, *Argentum Rivera: quando a literatura dessacraliza e fala em voz alta sobre as enfermidades e violências da história*, caberá destaque para a rápida contextualização enunciativa de Rivera e para a sua representatividade ao se evocar o tropo *Argentum Córdoba*. A partir do subcapítulo 5.2, *A revolução não é um fato, mas a vida de um farmer, de um manco, trata-se de um sueño eterno*, deflagar-se-á uma leitura de como a poética rivereana propõe o seu jogo e as quebras das fronteiras e compromissos com o registro histórico, escolhendo grandes próceres argentinos e descortinando as suas facetas mais humanas a partir do tecido ficcional. Tratarei de dar destaque para a leitura dos três romances de Rivera, ponderando questões como a sua brevidade narrativa, a escolha pela projeção da oralidade no plano do narrado e, fundamentalmente, a perspectiva dessacralizante ao enlaçar história e literatura.

Na *Seção VI*, *Argentum Andruetto: quando a literatura se multiplica em frações da memória*, chegar-se-á ao projeto poético de María Teresa Andruetto e à discussão a respeito da impossibilidade de se pensar, na literatura contemporânea argentina, a partir de sistematizações e cerceamentos em relação aos diálogos propostos entre ficção e história. Após uma rápida contextualização da autora em seu campo intelectual, buscar-se-á ponderar como o contato entre os discursos ficcional e histórico pode ser também avaliado por meio de fissuras do próprio enquadramento do que é entendido como ficção histórica. A partir do subcapítulo 6.2, *Por uma literatura sem adjetivos. Por um exercício para pensar a Argentina a partir de muitas llanuras*, reservará atenção para uma leitura que propõe como movimento característico o tecer e destecer das narrativas dos três romances selecionados (uma perspectiva que entendo como *tritejía* de Andruetto). Aqui, frisar-se-á certas especificidades para ficcionalizar e tergiversar o registro histórico, demonstrando outros possíveis caminhos e interesses da ficção argentina na contemporaneidade ao manipular dados da historiografia recente.

Ao encaminhar à porção final deste trabalho, ganhará destaque a *Seção VII*, intitulada como *Bajo, Rivera e Andruetto: das minhas considerações finais para seguir (re)lendo via Argentum Córdoba.* Na breve seção que finaliza esta tese, será possível acompanhar uma análise comparativa entre os projetos poéticos já enunciados dos três escritores, ponderando zonas de contato e de tensão entre as obras. Entende-se que, nessa instância e após todo o *recorrido* realizado por meio das leituras críticas dos romances, será possível compreender o que se apresentou como *Argentum Córdoba*, reservando espaço para cotejar fragmentos ainda não avaliados das obras e que podem ilustrar traços interessantes de textos enunciados a partir do campo intelectual que advém do interior do país.

Como leitor poderá inferir, ficará latente a ideia da não finalização, do trabalho em construção e que pretende ser ainda razão de minha atenção e estudo. Também figurará como parte do corpo de trabalho as seções de *Referências* e *Anexos.* Aquela, será de valia para os leitores que desejarem consultar de maneira objetiva todos os textos lidos e consultados para alicerçar os argumentos utilizados nesta prévia leitura; esta cumpre com a necessidade de se fazer público cada um dos questionários criados e utilizados para viabilizar as entrevistas com distintos agentes do campo literário argentino, tal como já comentado.

Tendo todos esses elementos discursivos em vista e valorizando o que se pretende com o que será lido no conjunto das próximas páginas, é possível avançar para a *Seção II*.

SEÇÃO II

> […] se trata de comprender la obra de arte como una *manifestación* del campo en su conjunto, en la que se hallan depositadas todas las potencias del campo, y también todos los determinismos inherentes a la estructura y al funcionamiento de éste[45].
> (BOURDIEU, 1989-1990, p. 11, grifos do autor).

[45] "[...] se trata de compreender a obra de arte como uma *manifestação* do campo em seu conjunto, na qual se encontram depositadas todas as potências do campo, e também todos os determinismos inerentes à estrutura e ao funcionamento deste.".

2 *DESDE EL INTERIOR*: O PAMPA QUE NOS ACOMETE, O COMPONENTE QUE NOS APROXIMA

Ter o desafio de ler a literatura argentina e, como resultado, certo *corpus* ficcional a partir de lentes não habituais propostas pela crítica literária pressupõe, como já dito no introito desta tese, uma práxis específica de cotejo dos textos, problematizando o processo de cristalização de discursos oficiais e homogêneos. Trata-se, mais uma vez, de perceber os limites que tangenciam a crítica literária e toda e qualquer leitura de um objeto literário, entendendo que uma análise é sempre resultado de múltiplas seleções, experiências e decisões individuais, contextualizadas a partir de determinado campo intelectual e de poder.

Ao aludir a respeito da literatura argentina, tem-se, de entrada, ao menos duas grandes dificuldades: a primeira, referente à ideia estática de literatura nacional, tão discutida nos últimos anos pela crítica (OVIEDO, 1995) (COUTINHO, 2005), uma vez que nem sempre a adjetivação do substantivo dá conta de demarcar as transformações e comutações vivenciadas em um ambiente no qual a literatura argentina não pode ser espelho das burocráticas fronteiras geográficas e alfandegárias (COELHO, 2015). Nesse âmbito, resgato um raciocínio de José Miguel de Oviedo que, ao meu ver, problematiza de maneira bastante pedagógica o que se entende como literatura nacional:

> Hay que admitir – aunque para el sentimiento nacionalista sea difícil de aceptar – que no pocas fronteras nacionales son artificiales o arbitrarias: **responden a menudos intereses y circunstancias políticas, más que al reconocimiento de una identidad cultural.** [...] **El ámbito de la literatura no es necesariamente el de la realidad del país**; podemos hablar de literaturas nacionales, pero sabiendo que no son procesos autónomos y que **tampoco se ciñen a un espacio geográfico definido**. Lo que sí tenemos son regiones o zonas culturales (que a veces coinciden con un país o que, por el contrario, coexisten dentro de uno) marcadas por ciertos rasgos, **prácticas y experiencias históricas**[46]. (OVIEDO, 1995, p. 24-25, grifos nossos).

[46] "É preciso admitir – ainda que, para o sentimento nacionalista, seja difícil aceitar tal fato – que não são poucas as fronteiras artificiais ou arbitrárias: respondem, geralmente, a interesses e circunstâncias políticas, mais do que ao reconhecimento de uma identidade cultural. [...] O âmbito da literatura não é necessariamente o da realidade do país; podemos falar de literaturas nacionais, mas sabendo que não são processos autônomos e que tampouco se ajustam a um espaço geográfico definido. O que temos, na verdade, são regiões ou zonas culturais (que, às vezes, coincidem com um país ou que, ao contrário, coexistem dentro de um mesmo espaço) marcadas por certas características, práticas ou experiências históricas.".

A segunda questão, ainda mais precisa, está diretamente atrelada ao cerne de minha proposta de leitura, quanto ao fato de que, muitas vezes, a circunscrição 'literatura argentina' acaba jazendo nos limites de um porto, de apenas uma cidade. A afirmação não é uma hipérbole, tampouco representa uma opinião pessoal a serviço do que é proposto aqui. Basta retomar afirmações sentenciosas[47] como as do tradutor e responsável por antologias de literatura argentina contemporânea Timo Berger, ajudando a demonstrar como o adjetivo "argentina" atrelado à literatura é, muitas vezes, apenas um disfarce para anunciar algo tipicamente portenho: "[...] **lo que se lee como literatura argentina es esencialmente literatura porteña, con preocupaciones porteñas**. "Se hace muy difícil saber sobre qué están escribiendo en el interior[48]"." (BERGER *apud* ALEMIÁN, 2011, s.n., grifos nossos). Não vou me ater longamente aqui ao fato de que a fala aludida a Berger apenas afiança uma perspectiva vertical e centralizadora, usando como pretexto a dificuldade de ciência do que se faz no interior como justificativa para concentrar as atenções em torno dos limites intocáveis do porto. Talvez, no século XIX e até as primeiras quatro décadas do século XX, poderia entender que tal postulado seria fruto das dificuldades apresentadas pela geografia e pela precarização dos meios de transporte até zonas não centrais. Hoje, é prefível imaginar que o comentário provém de um alinhamento crítico engajado. O argumento de Berger se apoia na desculpa pouco convincente de um estrabismo que não quer entender que, para enxergar outras nuances, basta comprometer-se a querer mover a cabeça. O problema não está no que se vê, mas no que se quer projetar. Em todo o caso, o comentário é, sim, valioso para perceber como a concentração em torno de Buenos Aires segue, em muitos casos, vigente.

Pensando na recepção crítica brasileira que também discorreu sobre a condição do campo literário argentino, proponho retomar rapidamente as palavras do estudioso Sérgio Miceli, que, incumbido de apresentar o prólogo do ensaio

---

[47] A asseveração de Timo Berger provém de uma reportagem publicada no jornal *Clarín,* em janeiro de 2011, assinada pelo colunista Ezequiel Alemián. O conteúdo voltava-se a pensar pontualmente na produção de literatura argentina contemporânea, reunindo impressões de críticos literários como Beatriz Sarlo e Elsa Drucaroff, além de tradutores como o caso de Berger, poetas como Marina Mariasch e outras figuras ligadas ao campo literário, como Maxi Tomas e Patricio Zunini. Para esta tese, é relevante perceber como toda a discussão gira em torno da produção contemporânea enunciada a partir de Buenos Aires, escamoteando, como de costume, o que se produz também a partir das províncias. Mas informações sobre a matéria podem ser consultadas na seção de Referências.

[48] "[...] o que é lido como literatura argentina é essencialmente literatura portenha, com preocupações portenhas. "É difícil saber sobre o que estão escrevendo no interior".".

Modernidade Periférica (2010), de Beatriz Sarlo, acabou ratificando, em alguma instância, o que está posto na reflexão de Timo Berger:

> A diferença mais gritante [referindo-se, pontualmente, às vanguardas argentinas e ao modernismo brasileiro] tem a ver com a centralidade cultural de Buenos Aires, **cuja hegemonia inviabiliza até hoje quaisquer pretensões de reconhecimento da atividade intelectual das províncias.** Aqueles escritores nascidos longe da capital, como, por exemplo, Carlos Mastronardi ou Eduardo Mallea, jamais teriam persistido sem as bênçãos da capital. A predominância do eixo Rio de Janeiro-São Paulo em todos os domínios da atividade cultural nunca brecou os surtos regionais de criatividade intelectual, em especial nos casos de Pernambuco, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. As carreiras de Gilberto Freyre, Erico Veríssimo, Danton Trevisan seriam impensáveis no caso argentino, (MICELI, 2010, p. 15, grifos nossos).

A sentença anterior atribuída a Miceli corrobora a centralidade portenha, inclusive no que diz respeito ao raio de influência e de legitimação discursiva impregnada nas palavras do próprio estudioso brasileiro. Ora, uma questão é afirmar a preponderência de Buenos Aires para a formulação do campo hegemônico da intelectualidade argentina; outra, bem diferente, é improvar a inviabilidade contemporânea de pensar nas enunciações provenientes também das províncias. Dizer que a hegemonia "inviabiliza até hoje quaisquer pretensões de reconhecimento da atividade intelectual das províncias" é legitimar a pouca vontade em pesquisar o que se faz na Argentina criticamente ao menos nas últimas duas décadas (vale lembrar que o prólogo de Miceli não tem nem mesmo dez anos, o que lhe dava tempo de sobra para pesquisar antes de deliberar sobre o que se faz a partir das províncias). Miceli, sabedor da dimensão semântica das palavras, certamente entende que usar "pretensões" não significa o mesmo que considerar a existência efetiva de realizações. Ou seja, criva-se, em poucas linhas, o legado de silenciamento e a tentativa de um projeto de campo intelectual hipertrofiado[49], ao mesmo tempo em que se enaltece alguém central, que parece ser literalmente iluminada, capaz de revisitar nomes não contemplados pela crítica. A fala parece, assim, estar mais voltada a ler um contexto de forma passiva e, pior, acreditar que nenhum leitor poderá desconfiar de tal procedimento. A sua relação com a ideia de literatura argentina assume, confessamente, a carcomida função e poder "[...] del portero de lujo de la literatura" (DRUCAROFF, 2011, p. 221), alguém satisfeito com a tarefa de "[...] disfrutar con echar, con excluir." (DRUCAROFF, 2011, p. 221).

[49] A hipertrofia é clara e anunciada, já que o prólogo de Miceli é intitulado como *Enigma portenho*.

Para que a minha observação quanto à postura de Sérgio Miceli não pareça ao leitor um exemplo fatídico de asseveração metonímica, ou seja, de tomar uma parte e sacramentar o todo, gostaria de exemplificar com uma obra recém-publicada e que recebeu a crítica de Beatriz Sarlo, disponibilizada para os leitores brasileiros a partir da *Revista Quatro Cinco Um.* Aludo, aqui, ao livro *Sonhos da periferia: inteligência argentina e mecenato privado* (2018), lançado pela editora Todavia. Composta por três ensaios interdependentes, a obra mais recente do crítico brasileiro é tomada por esta tese como um relevante exemplo dos estudos literários para pensar criticamente (uma parte) da literatura argentina. Ainda que a obra de Miceli assuma um papel destacável para pensar as vanguardas argentinas e, de alguma maneira, desloque o eixo canônico da crítica ao se dedicar às obras de autores como Alfonsina Storni e Horacio Quiroga, é bem verdade que o seu diapasão continua sendo norteado por uma perspectiva periférica que é, paradoxalmente, centralizadora. Como isso possível? Minha afirmação se deve ao fato de que a sua busca crítica permanece seduzida pela *mirada* de Sarlo ao buscar o contraponto de apenas um ponto, isto é, do campo intelectual e literário portenho. Sendo assim, quando nos aproximamos da periferia de Miceli (atributo cravado desde o título da obra), é prudente entender que esta é circundada por um perímetro não tão maior do que os metros quadrados que delimitavam os representantes e aspirantes da Revista *Sur*. Segundo Sarlo, os ensaios de Miceli apontam certa "[...] estrutura complexa de condições" (SARLO, 2018, p. 05), a qual é "sobredeterminada pelo caráter das sociedades latino-americanas. As elites são periféricas; os públicos são periféricos; a mídia, também." (SARLO, 2018, p. 05). Ao se referir à perspectiva epistemológica utilizada por Miceli em sua obra, faltou, no entanto, à crítica de Sarlo somente agregar as suas enumerações de que a periferia evocada é um recorte diminuto de um país que não poderia se resumir apenas a uma cidade autônoma.

A compreensão dosada a respeito do que é literatura argentina não é um equívoco, assim, particular ou claramente do exercício crítico brasileiro. Talvez, dessa compreensão, possa ser explicada o encapsulamento da prerrogativa "descendentes de los barcos", trazida à tona pelo ensaísta mexicano Carlos Fuentes. O impacto de tal afirmação, aliás, acabou sendo usado por mim mesmo para o desenvolvimento do meu trabalho anterior, naquele momento, preocupado em não relativizar a ideia de literatura e identidade monológica argentina. No entanto, diante de minha nova problemática, não poderia me furtar a tocar nesse

ponto delicado e que, ao meu ver, ficou pendente após a apresentação da defesa de minha dissertação de Mestrado em março de 2015. Ao tomar a ideia de "descendentes de los barcos" (FUENTES, 1993, p. 49) como um fio condutor e metafórico para todo o meu raciocínio, esperava apenas pontuar para o leitor brasileiro os distintos processos migratórios[50] dos quais a Argentina foi protagonista ao longo do século XIX e XX – sobretudo até a década de 30 do século XX –, e que ajudavam, para a compreensão do primeiro romance de Cristina Bajo, a ponderar a necessidade de se entender um país a partir de sua heterogeneidade, do seu perfil híbrido (GARCÍA CANCLINI, 2001), do seu caráter de *mezcla* (SARLO, 2010).

Pois bem, vejo-me na obrigação de revisar o que disse – não somente por conta do lúcido e necessário xeque lançado pelo professor doutor Antonio Roberto Esteves naquela época[51] – e de questionar tal comentário de Carlos Fuentes. Entendo que esta tese e que o argumento criado como *Argentum Córdoba* podem exatamente repensar o que havia sido dito pelo crítico mexicano, sobretudo para apontar como a sua perspectiva estava voltada não exatamente à nação Argentina, mas a uma fração desse país, sendo, portanto, espelho crítico de um projeto civilizatório encabeçado por políticas de estado consagradas por Sarmiento e que tiveram o general e presidente Julio Argentino Roca como grande incentivador. Tomar todos os argentinos como "descendentes dos barcos" pode denunciar um imaginário diretamente pareado com o ideal de alocar em Buenos Aires a única resposta para pensar e escrever o país. Ou seja, exatamente o que não se objetiva e que se pretende versar aqui. Valendo-se de tal pressuposto, é fundamental apontar um trecho de um diálogo mantido com a escritora María Teresa Andruetto em entrevista exclusiva para esta tese, que elucida toda essa problemática a partir de uma importante constatação:

> Sabés que hay una persona de aquí de Córdoba que se llama Alejandro Marico, que trabaja en el periodismo, armó un proyecto justamente para contradiciendo un poco esa idea que nosotros los argentinos venimos de los barcos, la idea de que todos los argentinos tenemos una base inmigratoria que es blanca y europea, ¿no? Porque no se trata de pensar en la base inmigratoria boliviana, paraguaya, todo eso que tenemos nosotros.

[50] Sobre os fluxos migratórios, David Viñas assevera que, "[e]ntre 1922 y 1928 no hay ni demasiadas tensiones ni excesivas carencias y hasta los saldos inmigratorios corroboran ese estados de cosas: de 1911 a 1920 se quedan en el país 270.0000 inmigrantes; entre 1921 y 1930, 880.000; en la década siguiente el descenso llega a 73.0000." (VIÑAS, 1964, p. 112).

[51] Faço alusão à fala do professor Antônio Roberto Esteves em sessão pública para a minha tese de dissertação, realizada no dia 25 de março de 2015.

> Entonces, un poco en función de eso, él arma ese proyecto que se llama *ADN cordobés*[52], por el cual invita a veintidós personas públicas, conocidas. [....] La idea es ver no todo lo que se ve acerca de un familiar de un desaparecido, sino hacer público la procedencia geográfica de nuestra cadena de ADN. Para ver qué porcentaje hay de europeo, africano, asiático o americano de cada uno de los participantes. [...] Haciendo público eso a través de ese proyecto la idea es que sea posible ver que no somos sólo los descendientes de los barcos. Porque además los descendientes de los barcos, ¿quiénes son? Es una totalidad de la población, se trata de una proporción, está en llanura. Si vos te vas a Jujuy, si vos te vas a Salta, si te vas al Chacho, si te vas a Formosa, si te vas a Neuquén, será posible ver los rasgos mapuches, los rasgos guaraníes, los rasgos collas, todo eso... La idea de los descendientes es un relato creado a partir de las invasiones de los años ochenta del siglo XIX.[53]. (ANDRUETTO *apud* CERDEIRA, 2017, informação verbal).

Não relativizar essa gênese marítima para as terras do Prata seria apostar na continuidade de uma perspectiva canônica para viabilizar os estudos literários, tomando o cronotopo cidade-porto como condição unívoca para pensar processos que são, na verdade, contínuos, repletos de trocas, dimensões e tensões culturais em um país que também fez de sua literatura uma mostra de silenciamento (aqui, talvez, caberia o léxico afogamento) de muito do que fora percebido como diferente. Tratar-se-ia, assim, de não dar margem para questionar certos conceitos que estão postos em função de uma tentativa de "invención de la tradición" (GRIMSON, 2011,

---

[52] Na entrevista, realizada no dia 08 de novembro de 2017, o projeto aludido por María Teresa Andruetto ainda não era de conhecimento do grande público e estava em vias de finalização para a divulgação. Lançado oficialmente no dia 26 de novembro em um caderno especial do jornal *La Voz del interior*, o projeto acabou sendo batizado como *El gen cordobés: hijos de la mixtura*, reunindo, além de María Teresa Andruetto, figuras como o reitor da Universidad Nacional de Córdoba, Hugo Juri; os políticos Ramón Mestre e Juan Schiaretti, prefeito e governador, respectivamente; além de figuras no âmbito das artes e do esporte, membros da justiça e empresários. Segundo os idealizadores do projeto, "El título, compuesto por dos ideas, expresa con claridad la intención: no buscábamos una fórmula genética posible de los habitantes de estas latitudes, sino más bien aportar referencias de la **evidente mixtura o de la mestización** en una provincia central de Argentina, como lo es Córdoba." (LA VOZ, 2017, s. n., grifos nossos). Mais informações, consulte a seção de *Referências*.

[53] "Você sabia que existe uma pessoa aqui de Córdoba que se chama Alejandro Marico, que trabalha com o jornalismo, responsável por organizar um projeto justamente para contradizer um pouco essa ideia de que nós, os argentinos, viemos a partir dos barcos? A máxima de que todos nós temos uma base migratória que é branca e europeia, correto? Porque não se trata de pensar na base migratória boliviana, paraguaia, todo isso que também nós temos. Um pouco em função disso, Marico desenvolveu esse projeto que se chama *ADN cordobés*, no qual convida vinte e duas pessoas públicas, conhecidas. A ideia é ver não tudo o que se vê sobre um familiar de um desaparecido, mas publicar a procedência geográfica da nossa cadeia de DNA. A proposta é ver que porcentagem cada um dos participantes tem de um europeu, de um africano, de um asiático ou americano. Fazendo tudo isso público a partir desse projeto, a expectativa é que se possa ver que nem todos de nós somos os descendentes dos barcos. Porque além dos descendentes dos barcos, quem somos? Somos uma totalidade de povos, a ideia de descendentes dos barcos, por isso, alude apenas a uma proporção, está na *llanura.* Se você vai para Jujuy, se você vai para Salta, se vai para o Chaco, se você vai para Formosa, se você vai para Neuquén, será possível ver as características mapuches, os traços guaranis, as feições collas, tudo isso... A ideia dos descendentes é um relato criado a partir das invasões dos anos oitenta do século XIX.".

p. 17) e, ainda, de "construcción de la identidad" (GRIMSON, 2011, p. 17). Tensionar a descendência marítima é filiar-se a um tempo regido por uma crise cultural, entendendo por crise, tal como apregoado por Alejandro Grimson, "[...] una suspensión del sentido común y del imaginario acerca de quiénes somos.[54]" (GRIMSON, 2011, p. 14). Além disso, questionar a descendência portuária, parece-me uma forma de reforçar, via literatura, a compreensão de María Teresa Andruetto de que "[...] mientras más mezclas de sangre tiene una persona, más posibilidades de resistencia tiene...[55]" (ANDRUETTO *apud* LA VOZ, 2017b, s. n.).

A construção de uma autoimagem estanque e que destoa da realidade – a prerrogativa de que a Argentina segue sendo um reduto europeu incrustrado na América Latina – é, cada vez mais, questionada, sobretudo quando resultados oficiais como os do último Censo de 2010 apontam que nem mesmo 3% da população do país teria descendência indígena. Em uma reportagem publicada na revista *Época* intitulada *Os argentinos não são brancos*, a gênese marítima é explicada aos leitores brasileiros, demonstrando a sua relação direta com um projeto de nação que sempre obnubilou as diferenças e, ao mesmo tempo, que incutiu a dificuldade de se percebê-las. E, imbuídos nesse contexto enunciativo,

> [...] os argentinos *percebem* que a pobreza em seu país não é menor que a da Alemanha, [...], mas não *percebem* que vivem num país de mestiços, onde a evidência das ruas sugere e as pesquisas de DNA confirmam uma população de origem indígena ao redor de 50%. [...] A autoimagem do país não incorporou os indígenas e seus descendentes, assim como os escravos africanos que no século XVII eram 30% dos moradores de Buenos Aires. Livros escolares ensinam que os argentinos vieram "dos barcos" (isto é, da Europa) e que os brancos constituem de 85% a 95% da população. Isso não é verdade, mas o país resiste a mudar o que pensa de si mesmo. (MARTINS, 2016, s. n., grifos do autor).

Evidente que todo o meu questionamento não está sincrônico ao que buscava o autor de *El laberinto de la soledad* (1950) para aquele âmbito e que, de certa forma, é confortável questioná-lo agora, sentado em ombros de gigantes. Ombros que podem me confortar, mas que ajudam a lembrar que, como os demais investigadores, sou um dos tantos prisioneiros de uma torre chamada crítica literária argentina. Além de imagética e de profunda razão pedagógica, a metáfora que

---

[54] "[...] uma suspensão do sentido comum e do imaginário sobre quem somos."
[55] "[...] quanto mais misturas de sangue tiver uma pessoa, maiores serão as suas possibilidades de resistência...".

resgato da voz de Elsa Drucaroff é à prova de dúvidas, define o desafio que me espera no horizonte:

> Que los que están en los estratos de más arriba sean simultáneamente amos y prisioneros permite pensar no sólo que su doble condición de privilegiados y presos es ineludible, estructural, sino que el disfrute de estar arriba, que Ortega [referindo-se ao crítico literário espanhol Ortega y Gasset] señala, puede prevalecer como sensación pero también puede prevalecer la otra, la angustia de tener que sostenerse en los de abajo, de ser prisioneros[56]. (DRUCAROFF, 2011, p. 35).

Não poderia, portanto, negar o direito ao leitor de ter tal problematização exposta já nos limites preliminares desta seção, exatamente para que seja percebido o efetivo impacto realizado em minha maneira de ler e pensar a literatura argentina, ademais de demarcar a minha preocupação de escutar críticos que, com generosidade, apontaram questões a serem avaliadas em minha produção. O fato de propor uma tese como esta significa pensar na experiência também de materializar o meu raciocínio segundo ferramentas argumentativas que possam exercitar o sentido de aludir a *Argentum Córdoba.* A decisão para escrever (e revisar o que escrevo) é, portanto, uma projeção, uma manifestação pelo direito de alguém tornar-se efetivamente humano. Trata-se de uma possibilidade de ir além da dimensão oral – tão fundamental para alguém que tem o horizonte do pampa e a mistura *criolla* no sangue – e fazer ecoá-la a partir das ondas concretas e oficiais da escrita. Escrever é, dessa maneira, buscar questionar o que lhe cabe como investigador, retomar o ponto zero da discussão, mas sem decididamente querer chegar a um final. Escrever para exercer a ideia de ser cidadão; escrever para seguir escrevendo objetivos; escrever para ser – quem sabe um dia – escrito pelas próximas gerações. "Nosotros", os cordobeses? Na dimensão literária, a escrita passa a ir além da representação de uma tecnologia desenvolvida pelo homem, transformando-se em poética, crítica que busca uma mímesis para representar a realidade, estrutura estética e, sobretudo, fundamentação dialética. O que havia sido experimentado como argumento desde os tempos platônicos[57], no século XVI, com

---

[56] "Que os que estão nos estratos mais elevados sejam simultaneamente amos e prisioneiros permite pensar não somente que a sua dupla convicção de privilegiados e de presos é ineludível, estrutural, mas também que o prazer de estar acima, que Ortega y Gasset assinala, pode prevalecer como uma sensação, mas também pode prevalecer a outra, a angústia de ter que sustentar os que estão abaixo, de ser prisioneiros.

[57] Ainda que não se falasse de ensaio como gênero propriamente dito nos tempos clássicos, muitos reconhecem que suas características poderiam ser visualizadas em reflexões de escritores e poetas.

Michel de Montaigne, encontra o seu ponto de inflexão: o desejo de escrever converte-se, por fim, em compromisso para ensaiar. E ensaiar, este ato centáurico[58], significa estar aberto a revisar constantemente e corroborar com a ideia de que fazer crítica é "también es hacer política cultural" (SOSNOWSKI, 2015, p. 22).

Voltando ao cerne da questão, a centralidade de Buenos Aires, é evidente que outras literaturas ditas ou etiquetadas como nacionais também apresentam espaços de enunciação mais proeminentes ou que coadunam a maior participação e produção intelectual em torno de um eixo específico (este, geralmente, atrelado aos grandes centros urbanos ou capitais federais). O fato é que, na Argentina, por uma questão de projeto estratégico de nação (aqui o termo *nação* parece mais preciso e claro) instituído a partir das primeiras décadas do século XIX[59] a partir da atuação de "intelectuales viajeros" (VIÑAS, 1964, p. 15) e levado à máxima potência pelo governo de Roca na década de oitenta do século XIX[60]. Buenos Aires acabou extrapolando o que poderia ser um resultado habitual – e irremediável – de centralização do espaço tomado por uma capital para, além disso, fagocitar e silenciar as diferentes perspectivas e enunciações presentes em um todo. Daí, portanto, não ser difícil escutar a impressão de que Buenos Aires "[...] chupa a todo al país." (FIORITO, 2018, informação verbal). O corpo discursivo de um país continental se reduzira a um ponto extremo, tal como uma das vibrantes imagens pintadas por Quinquela Martín, um barco espectral, de maneira que a essa estrutura lhe fosse exigida uma força para sustentar e tolerar o peso da cabeça de um verdadeiro Golias[61].

Por conta dessa presença enunciativa e de sua origem discutível, o crítico argentino César Aira definiu o ensaio como um "género histórico" (AIRA, 2007, p. 57).

[58] Alusão à observação do crítico mexicano Alfonso Reyes (2002), nome considerado por muitos como a origem da crítica literária latino-americana, a respeito das propriedades do gênero ensaístico. Mais informações na seção de *Referências*.

[59] Ao discorrer sobre a construção de nação e concentração da intelectualidade em torno de Buenos Aires, é inevitável pensar na figura de Sarmiento. No entanto, vale lembrar que o gérmen dessa manifestão já rondava desde a época dos vice-reinados, quando o então vice-reinado del Río de la Plata é criado para se instituir e construir uma força no porto, em Buenos Aires: "En 1777 era Buenos Aires ya muy visible, tanto que fue necesario rehacer la geografía administrativa de las colonias para ponerla al frente de un virreinato creado ex profeso para ella." (SARMIENTO, 2015, p. 121). Depois, tudo foi uma questão de tempo, iniciada pelo espírito liberal de Rivadavia e seguido por Sarmiento após o exílio de Juan Manuel de Rosas.

[60] Em seu artigo *La tradición nacional: una continuidad en el passado* (1998), o investigador Fabio Espósito dedica especial atenção para o processo de construção do cânone argentino por meio de diferentes investidas do Estado de Argentino Roca, seguindo um projeto de forjação da nação via balizas sarmientinas. Voltarei ao tema ao longo do desenvolvimento desta *Seção II*.

[61] A metáfora aqui se justifica em um nível interdiscusivo, a partir da alusão ao título do ensaio *La cabeza de Goliat*, do escritor Ezequiel Martínez Estrada. Mais informações sobre esta obra na seção de *Referências*.

Mais uma vez, reitero que a constatação não prevê aqui sedimentar a ideia delicada de reinvindicação de vozes subalternas, dispostas a reconquistar a qualquer custo certo protagonismo. A perspectiva é, sim, a de considerar um cenário, revisá-lo no âmbito literário e demonstrar a viabilidade para pensar a partir de frentes que destoem do que é mais saliente. De alguma forma, versa-se uma maneira de contemplar a condição local (as enunciações advindas das províncias argentinas) e a perigosa ideia do universal (a força centrípeta que concentra as produções e leituras a partir de Buenos Aires). É de conhecimento, por certo, que o que intitulo como local

> [...] no alude a algún tipo de atributo inmanente ni se teje sólo por oposición (como la contrarrevolución eterna de un Atlántico eternamente convulso) sino que, al menos en sociedades nacidas del contacto, adquiere históricamente su fisionomía dentro de una determinada trama de intercambios en los que recibe o disputa su lugar específico[62]. (AGÜERO; GARCÍA, 2016, p. 26).

A menção ou atributo 'local', portanto, não é uma premissa de existência inata ou autossuficiente, mas o resultado de um tensionamento do que se entende (do que eu entendo) como necessário no momento de versar a respeito do campo literário argentino. A sua viabilidade como porta de entrada para discutir a crítica e para ler a literatura argentina só se faz possível a partir do cotejo constante da outra 'cara da moeda' e da consciência de que tal proposta também não conduzirá a uma leitura que contenha um viés mais completo ou que albergue uma perspectiva que seja 'mais argentina', tal qual provocado por María Ester de Miguel em sua irônica frase a respeito de que a Argentina era o interior. Nesse sentido, é determinante voltar a uma observação apresentada por Ana Clarisa Agüero e Diego García:

> [...] no huelga subrayar que tanto lo local como lo nacional son o pueden ser variantes ideológicas del mismo orden que universal-particular, y que si en otro sitio alertamos sobre un tipo de concepción local de lo local altamente insatisfactorio, uno que asuma el punto de vista de lo universal también lo es[63]; (AGÜERO; GARCÍA, 2016, p. 289).

---

[62] "[...] não alude a algum tipo de atributo imanente, nem é tecido por oposição (como a contrarrevolução eterna de um Atlântico eternamente convulsionado), mas que, ao menos nas sociedades nascidas por meio do contato, adquire historicamente a sua fisionomia dentro de uma determinada trama de intercâmbios nos quais recebe ou disputa o seu lugar específico.".

[63] "[...] nunca é demais reforçar que tanto o local quanto o nacional são ou podem ser variantes ideológicas de uma mesma natureza que o universal-particular, e que, se em outro espaço alertamos sobre um tipo de concepção local do local altamente insatisfatório, alguém que assuma o ponto de vista do universal também o é.".

Dito tudo isso, diante da hipótese de viabilizar uma maneira de ler a literatura argentina também a partir do que se produz advindo do interior por meio de obras contemporâneas, especificamente de Córdoba, é que se alicerça o que chamo e o que será devidamente argumentado como *Argentum Córdoba.* Tal práxis de leitura crítica é o resultado de um esforço para se tentar escapar da hegemonia conquistada ao longo das décadas pelo imaginário portenho (ou ao menos questioná-la), expandindo a ideia de campo para além de delimitações territoriais e de microgrupos sociais. Relembra-se que

> [s]i expansión del área territorial y del área social parecen parte de un único movimiento es, en gran medida, porque se supone, por un lado, que con ello se trae al centro de la escena una serie de objetos descuidados hasta hoy; por otro, que eso permitiría *completar* una imagen de la cultura nacional usualmente concentrada en los sectores letrados de la capital del país.[64] (AGÜERO; GARCÍA, 2016, p. 288, grifos dos autores).

A proposta de se *completar* aqui é dosada com outro verbo: agregar. Isso porque estimo que, independente de qual seja o esforço, seja necessário considerar o fato de um contexto-pampa que sempre estará aberto para novas incursões e relativizações. Talvez, por conta de tal postura pragmática, seja possível reconsiderar questões que seguem latentes em torno do imaginário e da literatura argentina. Exemplo claro disso é o binômio civilização e barbárie, dicotomia que diz totalmente respeito ao desenvolvimento do tropo *Argentum Córdoba* e que precisa ser colocada em relativização desde o início, exatamente para que seja possível alocar novos olhares para pensar através de distintos espaços discursivos e, sobretudo, para desconstruir muitas das certezas plasmadas ao longo dos anos na crítica e nas historiografias literárias.

Partindo de tal pressuposto, o escritor Ezequiel Martínez Estrada já havia destacado na década de cinquenta do século XX que "[m]ucho de lo que se ha entendido por barbarie es simplemente el desencanto de un soñador ordinario. Quienes abandonaban su predio y el pueblo de piedra, aspiraban, sin duda, a otro

---

[64] "[s]e a expansão da área territorial e da área social parecem parte de um único movimento é porque, em grande medida, se supõe, por um lado, que com isso seja levado ao centro do interesse uma série de objetos descuidados até hoje; por outro lado, que isso permitiria *completar* uma imagem da cultura nacional usualmente concentrada nos setores letrados da capital do país.".

hogar y a otra propiedad.[65]" (MARTÍNEZ ESTRADA, 2011, p. 21). Pois bem, se até mesmo a barbárie pode ser criada a partir de um potencial narrativo, representar o reflexo de uma especulação imaginativa ou simplesmente propagar a ação-resposta de um anseio não atendido, parece ser plausível que – nem tão do outro lado do rio – possa ser encenado em uma casa de vidro certa civilização de barro[66]. Em segundos, as certezas são diluídas e a sensação se aproxima de um abandono. Não físico, ao contrário. A questão é mais visceral, pautada pela impossibilidade da linguagem, pela arquitetura incerta do discurso. Diante de uma espécie de enigma, o princípio que norteou (em algumas instâncias, que segue norteando) a ideia de uma cultura que refuta tudo o que pode ser diferente de um projeto de nação moderna se vê interpelado pela imensidão do seu pampa.

Ao buscar inspiração para o processo de (re)descobrimento da América e, especificamente, para refletir a respeito da sistemática de forjação da política e das letras argentinas, Martínez Estrada dá vazão ao que pode ser considerado como uma das obras seminais da literatura argentina, resultado do olhar arguto de "[...] uno de los más grandes ensayistas argentinos del siglo XX"[67] (SARLO, 2012, s.n.): o ensaio *Radiografía de la Pampa* (1933). Escrito há mais de oitenta anos, o trabalho foi tomado desde o início com certa controvérsia pela crítica literária, uma vez que, em seu cerne, passava a ser plasmada uma Argentina bastante distinta daquela idealizada e multiplicada pelo ideal sarmientino em *Facundo* (1845). Civilização e barbárie, diante dos olhos de Martínez Estrada, já não eram mais pilares fixos, uma antítese estratégica para tentar interpretar, diagnosticar e, claro, transformar-se em profilaxia de um projeto maniqueísta. A dualidade foi questionada, partiu-se, desde o início, exemplificando a força de um país submetido ao plano de quem precisava se

---

[65] "[m]uito do que entendeu por barbárie é simplesmente o desencanto de um sonhador ordinário. Trata-se dos que abandonavam a sua casa e o seu povo de pedra, aspiravam, sem dúvida, ao lar e à propriedade."

[66] As metáforas, aqui, como pode imaginar o leitor, são colocadas à prova exatamente para aludir à famosa casa de Sarmiento protegida por um cubo de vidro, como uma armadura, que acabou se transformando em uma das atrações vislumbradas por milhares de turistas ao realizarem o passeio de barco pelo delta do Tigre. A imagem vem-me imediatamente à cabeça quando propomos pensar na dicotomia civilização e barbárie, na força simbólica de um imaginário que parece ser tão potente, envolto em uma redoma de vidro, tão próximo às águas barrentas do Rio da Prata.

[67] A citação provém de uma entrevista concedida por Beatriz Sarlo para o programa *Esta noche Libros*, da rede C5N. Na dinâmica, Beatriz Sarlo fora convidada a compor uma *Guía de Literatura Argentina*. Segunda a crítica literária, a obra *Muerte transfiguración de Martín Fierro* (1948) compõe um quadro fundamental para aquele que estuda a literatura argentina, juntamente com títulos atrelados a Juan José Saer (*Nadie, nada, nunca*, 1980), Manuel Puig (*Boquitas pintadas*, 1969), David Viñas (*Literatura argentina y realidade política*, 1964) e Oliverio Girondo (*Veinte poemas para ser leídos en tranvía,* 1925). A referida entrevista está publicada na rede social *Youtube* e pode ser acessada livremente. Mais informações na seção de *Referências*.

esquecer a qualquer custo e que, por isso, estava aberto para imaginar e criar o seu futuro.

Nascido de uma ação violenta, o país é, para o crítico, a verdadeira *Trapalanda*[68] que já, quase um século antes, o espanhol José Guevara havia criado, pronto para ser colocado à prova pelo reinado dos "señores de la nada" (MARTÍNEZ ESTRADA, 2011, p. 12). Tal como uma província imaginária, a Argentina se converte em uma espécie de jogo de paradoxos, na verdade, um local instituído para que sempre figurassem, lado a lado, a ilusão e a desilusão. Daí, portanto, a perspectiva de uma barbárie que não é exatamente o polo refratário da civilização, mas, sim, o contrário de uma expectativa, o reverso de uma idealização. Talvez, por isso, siga ecoando, mesmo em quase um quarto do século XXI, a perpetuação de frases calcadas no desalento e na dificuldade de se reconhecer enquanto argentino, plural, sujeito *criollo* e de *mezcla*: ouvimos, com muita dificultade e com uma recorrência desconcertante, frases como "somos europeus na América" ou "olhe bem para mim, eu tenho cara de estrangeiro" (GIUFFRÉ, 2004). Tais comentários sobre a dificuldade de entender-se como sujeito diverso foram retomados na entrevista concedida por Mercedes Giuffré para esta tese, que rememorou:

> Bueno, yo me crié escuchando esas cosas, escuchando compañeros que decían *"por qué tengo que estudiar acerca de los indios, de esa gente, yo soy una europea nacida en América"*. El tema es que *no sos europeo*. La segunda parte de la frase, "nacido en América", ya se define.[69]. (GIUFFRÉ *apud* CERDEIRA, 2017, informação verbal).

A construção inicial para formatar o que pretendo com *Argentum Córdoba* ao ilustrar uma leitura possível dos romances de Bajo, Rivera e Andruetto está, assim, atravessada diretamente pela reconfiguração da dicotomia civilização e barbárie. Trata-se de uma maneira para se chegar a questões mais específicas e delicadas, tais como a própria necessidade de revisão, a tentativa de alguns críticos de escapar

---

[68] Mais do que simplesmente buscar uma crítica ácida a respeito da política e da literatura arquitetada em seu país, Martínez Estrada constrói um texto que dialoga, constantemente, com a própria tradição literária argentina. A ideia de *Trapalanda* para referir-se à nação aparece pela primeira vez em 1836 (pouco depois da Revolução de Maio e exatos vinte anos após a Independência deflagrada também pelas províncias), a partir da crônica-fábula *Trapalanda de los Patagones*, de autoria do sacerdote espanhol José Guevara. A partir de um trabalho de resgate de textos publicados na primeira metade do século XIX pela Biblioteca Ayacucho, o texto foi re-editado e faz parte da antologia *Crónica de los patagones* (2003), organizada por Horacio Jorge Becco. Mais informações nas *Referências*.

[69] "Bom, eu me criei escutando essas coisas, escutando aos meus companheiros que diziam "por que eu tenho que estudar sobre os índigenas, dessa gente, eu sou uma europeia nascida na América". O tema é que nós não somos europeus. A segunda parte da frase, "nascida na América", já esclarece tal fato.".

de modelos a partir de sua ensaística, a necessidade de ampliação do cânone e do sistema que o consolida a partir de um jogo entre "[...] un 'adentro' y un 'afuera' ya estructurados." (SOSNOWSKI, 2015, p. 98). O questionamento, insisto, é pelo processo que outorga e que tenta consolidar a crítica, não existindo qualquer tentativa de renegar a natureza e a instituição da literatura enquanto discurso:

> Se insiste cada vez más en la necesidad de revisar y ampliar el canon para dar cuenta de nuevas voces y para incorporar a los que han sido marginados por una visión privilegiada de la literatura. **Se cuestionan presencias, ausencias, límites y definiciones; no se cuestionan, sin embargo, los valores relativos, o 'El valor', ni tampoco la institución misma de la literatura**[70]. (SOSNOWSKI, 2015, p. 99, grifos nossos).

Definidos tais parâmetros, antes de desenvolver o argumento que encabeça a hipótese desta tese, é necessário, pois, tocar em certos nós delicados da teoria e crítica literária argentina, que, independentemente do local de fala e do interesse de um investigador, acabam balizando o seu trabalho. Sigo referindo-me ao enviesamento provocado pela concentração do campo intelectual em Buenos Aires e, como consequência, a ordem que acabou conduzindo, via historiografias literárias, a lógica para se estudar a literatura argentina. Particularmente, creio que somente ao avançar em tais tópicos, será possível cogitar ir além dos domínios do porto e chegar ao cerne de *Argentum Córdoba*.

2.1 *MÁS ALLÁ DEL PUERTO*: A PERSPECTIVA DE LEITURA DAS HISTORIOGRAFIAS LITERÁRIAS E O DESAFIO DE REPENSAR COMO LER A LITERATURA ARGENTINA

Como se sabe, para sublimar algo é preciso, antes, estar aberto e disposto ao ato de narrar[71]. Para isso, na Argentina, não faltaram estímulos, verdadeiras

---

[70] "Insiste-se cada vez mais na necessidade de revisar e ampliar o cânon para dar conta de novas vozes e para incorporar os nomes do que foram marginados por uma visão privilegiada da literatura. São questionadas presenças, ausências, limites e definições; se questionam, no entanto, os valores relativos, o "O valor", tampouco a instituição mesma da literatura."

[71] João Cézar de Castro Rocha, em seu texto *Nenhum Brasil existe: pequena enciclopédia* (2003), pondera sobre como a ação de narrar precede, sob alguma instância, do próprio testemunho de um dado fato.

páginas em branco. Se o mar foi mesmo o primeiro grande vazio com o qual os fundadores do território argentino tiveram que se deparar[72], a chegada a um local de infindável planície e cidades ainda a serem fundadas garantia estímulo suficiente para a narrativização. No âmbito ficcional, parece interessante exemplificar tal fato resgatando dois excertos que nos interessam por conta da escolha dos escritores que delimitam o *corpus* ficcional desta tese. Primeiro, tomo a elaboração criada por María Teresa Andruetto na obra *Stefano* (2001), que, de maneira subjacente, acabará sendo contemplada na análise da poética andruetteana. Ao jogar com diferentes perspectivas narrativas ao longo da obra, em uma passagem sediada pelo olhar de um narrador heterodiegético, os leitores poderão acompanhar a sensação de dois personagens recém-chegados da Itália, recriando a possível sensação de surpresa ao se deparar com uma infinita *llanura*:

> El tren atraviesa la llanura. Legua tras légua, nada más que alambrados, postes de quebracho y lechuzas. [...] Stefano y Pino no habían visto jamás animales sueltos, pastando, ni tampoco habían visto, como ahora ven, el horizonte y el sol, allá escondiéndose. [...] Después otra vez en el tren, atravesando campos más salvajes, tierras más secas. Recorren medio país y casi no han visto gente[73]. (ANDRUETTO, 2017, p. 37-38).

A sensação despertada por um mundo interminável é justamente um dos apelos reconstruídos pelo narrador autodiegético Rosas, no romance *El farmer* (1996), de Andrés Rivera. Diferente do que vimos com Andruetto, a dimensão do pampa já não é a causa da surpresa, o motivo pelo qual dois jovens estrangeiros se embriagam pelo eterno horizonte, mas a justificativa de um prócer sedento por demarcar a extensão do seu poder. Mesmo no exílio, o narrador Rosas de *El farmer* encontrará na simbiose com o pampa uma maneira para chacotear os interessados em ouvi-lo – diminuídos pelo crivo lexical de um diminutivo capaz de rebaixar a ilustração adquirida na Inglaterra e infantilizar todos os profissionais como simples doutorzinhos –, ressignificando as fronteiras entre a geografia e a própria identidade:

---

[72] Alusão ao comentário de Martínez Estrada sobre o fato de que o oceano teria sido a primeira *llanura*, ou seja, a primeira grande planície, encontrada pelos colonizadores.

[73] "O trem atravessa a planície. Leguas atrás de léguas, não há nada mais do que cercas, postes de madeira e corujas [...] Stefano e Pino jamais haviam visto animais soltos, pastando, tampouco haviam visto, como veem agora, o horizonte e o sol, escondendo-se lá adiante. [...] Depois, outra vez no trem, atravessando campos mais selvagens, terras mais secas. Percorrem meio país e quase não encontram pessoas.".

> Soy El Santo Padre, y *ellos*, los doctorcitos, sentados ahí, recogen cada una de mis palabras como si mis palabras fuesen pepitas de oro.
> Después, guardan sus anotaciones, sus letras veloces, arduas, y yo los miro partir, esmirriados, sudorosos, pobres hombrecitos que nunca montaron a caballo, que nunca galoparon de cara al viento, que nunca crecieron en un mundo interminable como sólo Dios puedo concebirlo, leguas y leguas de tierras tan anchas como el horizonte, y una luz tan pura como los mantos de la Virgen.[74] (RIVERA, 2017, p. 22, grifos do autor).

Após a leitura dessas duas propostas ficcionais para dialogar com o discurso histórico, passa a ficar mais crível o porquê de o país apresentar um terreno profícuo quando o assunto é o desenvolvimento de uma historiografia – seja a que diz respeito aos fatos históricos, seja a que está incumbida de registrar tais recortes a partir do testemunho da ficção. Independentemente de qual seja o caso, tal como relembra Saúl Sosnowski, a construção de uma historiografia é também um "acto político" (SOSNOWSKI, 2015, p. 109), que, por sua vez, tenta fazer jus à tarefa de forjar uma tradição, ação diretamente atrelada ao desafio de "formular un legado" (SOSNOWSKI, 2015, p. 36).

Ao se versar a respeito da história da literatura, o tema ganha ainda efeitos protagônicos, conquista, literalmente, um pampa inteiro de possibilidades. Afinal, separadas por apenas uma preposição (seria este "da" a linha que tanto faz dividir e criar dualismos em um país de "Nosotros"?), história e literatura encontraram uma oportunidade não para disputar forças, mas para fundir suas epistemologias, em grande parte das vezes, na forma de uma verdade homogênea e oficial. Vale lembrar que a ligação tão sinuosa entre história e literatura não é algo particular às Terras do Prata, é verdade, haja vista a grande participação de figuras que, no cenário hispano-americano, escreviam as leis com uma das mãos e, com a outra, garantiam os romances do seu povo. Em sua obra *Ficções de Fundação* (2004), Doris Sommer rememora a constante participação de estadistas ilustrados[75] na formulação e apoio de gramáticas linguísticas e historiografias no continente a ser explorado, como foi o caso de Andrés Bello, por exemplo, e, pensando pontualmente

---

[74] "Sou o Santo Pai, e eles, os doutorzinhos, ali sentados, caçando cada uma de minhas palavras como se as minhas palavras fossem pepitas de ouro.
Depois, guardam as suas anotações, as suas velozes letras, árduas, e eu os olho partir, esmirrados, suados, pobres homenzinhos que nunca montaram a cavalo, que nunca galoparam de cara para o vento, que nunca cresceram em um mundo interminável como somente Deus pode concebê-lo, léguas e léguas de terras tão largas como o horizonte, e uma luz tão pura como os mantos da Virgem.".

[75] Além dos expoentes relatados no cenário argentino, Sommer também destaca a relevância de Rómulo Gallegos na Venezuela e, no século XX, Mario Vargas Llosa, no Peru, e John Bosch, na República Dominicana.

no sistema argentino, de Juan Bautista Alberdi, de Bartolomé Mitre e, obviamente, de Domingo Faustino Sarmiento.

Em décadas onde a história da literatura parece estar longe de respirar tranquilamente e ostentar a atribuição de sua antiga santidade, a perspectiva de relativização de Martínez Estrada para questionar a dicotomia civilização e barbárie, por exemplo, acaba viabilizando uma possível entrada nos estudos literários para se pensar não somente em uma chance de revisão a respeito dos tópicos que consagram a literatura argentina, mas o que é fundamental para o desenvolvimento do tropo *Argentum Córdoba* e da inscrição necessária para a leitura de obras literárias contemporâneas. Procura-se também enfatizar como tal postura pode acabar significando uma viabilidade para insistir em se pensar, valorizar e fazer história crítica da literatura.

Notavelmente a partir da década de 60 do século XX, diversos críticos literários desenvolveram trabalhos que discorrem a respeito da viabilidade de se pensar em história da literatura. De posturas protetoras a manifestações catastróficas, a disciplina segue, sem dúvida, sendo bastante debatida em circuitos e simpósios, o que prova que, ao menos em termos de reflexão crítica, o assunto ainda tem muito fôlego. Faz-se história da literatura quando se tateia determinado problema a partir das armas oferecidas por certo objeto ou conjuntos de objetos literários; o postulado é o da observação constante e aberta, não de uma estática coleta de dados; a provocação é, por isso, lançar-se ao pampa e não fazer dele um pântano intocável.

2.1.1 Argentina: história da literatura; história e literatura; história, literatura

Quando se fala em literatura argentina, talvez, exatamente pelo critério de intrincamento entre literatura e história, a macrotemática *história da literatura* parece ser algo não só natural, mas fundamentalmente um pressuposto. Muito provável, o postulado deve-se ao fato da atuação destacável de nomes como o de Domingo Faustino Sarmiento, Bartolomé Mitre, Juan Bautista Alberdi e, principalmente, Ricardo Rojas, responsável pela criação do que seria, fundamentalmente para ele, a primeira materialização de uma historiografia literária argentina e a consolidação de

um projeto que alocava a literatura no cenário acadêmico e que objetivava "[...] completar el conocimiento de nuestra formación nacional". (ROJAS, 1948, p. 25). O hiato de quase três séculos[76] para a construção de uma disciplina específica de teoria, crítica e historiografia literária no âmbito universitário teria, para Rojas, uma explicação clara e bastante objetiva:

> Tal omisión se explica, no por error activo de quienes antes han gobernado nuestra educación, sino por lo **reciente de nuestro pasado bárbaro**, por lo novísimo de nuestras instituciones docentes, por lo premioso de nuestra labor en otros campos de la vida social[77]. (ROJAS, 1948, p. 26, grifos nossos).

Há de se destacar o tom positivista ao longo de todas as páginas do préfacio que abre a historiografia literária inaugural do país, apresentando a voz de um Rojas que contempla a literatura a partir de uma ideia de progressão, capaz de vencer o então problema de extensão territorial que assolava a Argentina (argumento, aliás, que ecoa em diversos ensaios de Sarmiento para justificar a construção de um ideal de modernidade não somente a partir de Buenos Aires, mas às custas do apagamento de grande parte da diversidade que caracterizava as demais províncias). Os ciclos literários, consequentemente, seriam o resultado de evoluções, explicando o porquê de Rojas entender a passagem das vozes dos *gauchos* para os escritores coloniais como o resultado do "rumbo de nuestra evolución" (ROJAS, 1948, p. 23). A aversão por tudo o que não era a aspiração de civilização para a jovem nação era, portanto, tomado como barbárie, algo a ser, no mínimo, escamoteado. Assim, a essa nova historiografia literária, caberia lutar contra a "ignorancia aborigen" (ROJAS, 1948, p. 47).

Ao fazer uma comparação com a realidade europeia, buscando justificar uma epistemologia diferente para construir *a Historia de la Literatura Argentina* (o artigo definido e o uso das maiúsculas, como podem presumir os leitores, apenas procura evidenciar o tom grandiloquente de Rojas), o autor da obra em questão parece disposto a sacramentar o espaço de enunciação da voz da crítica literária a partir da Universidad de Buenos Aires, frisando a necessidade de que a área fosse

---

[76] O distanciamento temporal faz menção à data de criação da primeira universidade argentina, a Universidad Nacional de Córdoba (UNC), no ano de 1613 e, claro, à criação da disciplina de História da Literatura Argentina por Ricardo Rojas na Universidad de Buenos Aires, em 1912.

[77] "Tal omissão é explicada, não pelo erro ativo de quem antes havia governado a nossa educação, mas pelo nosso ainda recente passado bárbaro, pela novíssima situação de nossas instituições docentes, pelo nosso premiado trabalho em outros campos da vida social."

conduzida por meio da abertura de uma cátedra específica que, até o ano de 1912, era inexistente em todo o país. A literatura argentina seria uma espécie de vítima de uma não unidade; argumento usado inteligentemente por Rojas, determinado a ler a unidade a partir do viés da padronização e da unificação em torno de uma única voz, no caso, a dele, balizada por uma "vocación patriótica" (ROJAS, 1948, p. 27). Para legitimar o seu feito, Rojas toma para si as impressões de contemporâneos como o historiador Bartolomé Mitre[78], que dizia ser impossível a criação de uma cátedra de literatura argentina antes da reconfiguração do campo intelectual sediado em Buenos Aires, uma vez que o espaço de enunciação do país padecia em meio a um "estado de colonización" (MITRE *apud* ROJAS, 1948, p. 62).

Diante de todo esse cenário construído para legitimar e consolidar a sua indiscutível importância, Rojas se autoproclama como o responsável por fundar uma obra capaz de plasmar "la evolución del espíritu argentino" (ROJAS, 1948, p. 59-60). Escrever a primeira historiografia e consolidar o campo de poder da literatura em torno de um projeto acabou se transformando em uma verdadeira missão:

> Tócame, pues, la honra de iniciar en las universidades de mi país, un orden de estudios que interesa no solamente a los fines profesionales de instrucción superior, sino también a la misión de afirmar y probar ante el país todo, la idea de que tenemos una historia literaria, explicando por ella la conciencia misma de nuestra nacionalidad y señalando a los jóvenes escritores la cuna humilde de donde venimos y las fuerzas primordiales que en la tierra y la tradición esperan su obra fecundadora[79]. (ROJAS, 1948, p. 60).

Além de Rojas, Sarmiento, Mitre e Alberdi, todos já mencionados aqui, ao falar de crítica literária argentina, não podem passar despercebidas as contribuições de teóricos que fizeram as bases da crítica latino-americana desde a década de 30 do século XX, como é o caso do já comentado Ezequiel Martínez Estrada e o seu contemporâneo Jorge Luis Borges, ou, tempos depois, de David Viñas, Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo, Noé Jitrik e Elsa Drucaroff (para ficar apenas em alguns dos nomes mais difundidos também no contexto brasileiro).

---

[78] Segundo Rojas, a fala de Bartolomé Mitre é tomada a partir de um discurso realizado no ano de 1880 e que acabou sendo somado, anos depois, à obra *Recuerdos de antaño* (1887), em seu Tomo I.

[79] "Cabe a mim, pois, a honra de iniciar nas universidades do meu país uma ordem de estudos que interessa não somente os fins profissionais da instrução superior, mas também que valoriza a missão de afirmar e provar diante do país a ideia de que temos uma história literária, explicando, a partir dela, a consciência mesma da nossa nacionalidade e apresentando aos jovens escritores o berço humilde de onde viemos, além das forças primordiais que na terra e a tradição esperam a sua obra fecunda."

Pontualmente sobre a herança deixada por Rojas para a construção de historiografias literárias na contemporaneidade, é emblemática a tensão construída há pouco mais de dez anos com o lançamento da *Breve historia de la literatura argentina*, de Martín Prieto, crítico e professor universitário da Universidad Nacional de Rosario. Construindo uma práxis ensaística e propondo um recorte que destoa dos limites mais superficiais atrelados ao porto, Prieto acabou construindo uma obra que não passou despercebida logo de cara, sobretudo por conquistar – ao mesmo tempo – admiradores e detratores. Os primeiros, como o caso do estudioso Jorge Panesi, viram na historiografia de Prieto uma possibilidade para a quebra de certos academicismos e a construção de um enunciado não exatamente preocupado com o cartel de uma dita comunidade crítica, mas com um leitor que seja crítico. O trunfo de a *Breve historia de la literatura argentina* seria, assim, demonstrar a viabilidade de se valorizar a enunciação de alguém "[l]igeramente desplazado de un supuesto centro, pero con la certeza de que en ese desfasaje leve, en la corrección necesaria de ese desplazamiento, puede dar mejor cuenta de la conversación interminable.[80]" (PANESI, 2006, p. 52).

Já na esteira dos que leram o trabalho com profundas reservas, bastaria aludir ao nome de María Rosa Lojo. A escritora e também professora universitária publicou no jornal *La Nación,* no mês de março de 2006, uma nota na qual a historiografia literária de Prieto era apresentada como uma demonstração de alguém mais preocupado com o efeito do novo e, principalmente, de um teórico com grande carência de método, escapando de critérios e expectativas mínimas, atento para construir um novo cânone contemporâneo a partir do nome de César Aira, com o propósito de manifestar uma filiação que é outra e reativa ao estabelecido. (LOJO, 2006). Para esta tese, o teor ou tons da celeuma entre admiradores e detratores de Prieto[81] não são o mais relevante; o que é, sim, fundamental, é perceber como intenções como as de Prieto – sobretudo quando advêm de campos literários que

---

[80] "[...] ligeiramente deslocado de um suposto centro, mas com a certeza de que, nessa leve defasagem, na necessária correção desse deslocamento, pode dar conta, de uma melhor forma, da conversão interminável.".

[81] Foi exatamente por conta da nota assinada por Lojo no *La Nación* sobre a historiografia literária de Prieto que Jorge Panesi desenvolveu o seu artigo *Rojas, Viñas y yo* (2006), publicado na revista *La Biblioteca.* Segundo Panesi, a leitura arrolada por Lojo apenas salientava o quanto a estudiosa era mais uma vítima do "*marketing* académico" (PANESI, 2006, p. 55, grifos do autor), que, na expectativa de um dado academicismo e de uma leitura em torno de uma perspectiva centralizadora, tem a excusa necessária para oninubilar trabalhos como os de Prieto.

não são a rigor a voz hegemônica do porto[82] – acabam deflagrando o quão simbólica podem ser as historiografias literárias para viabilizar o processo de reflexão sobre como vemos e entendemos a literatura argentina até aqui, demonstrando ser um caminho inevitável e inicial para o exercício crítico de qualquer estudioso.

Não há dúvidas, tal como o leitor pode inferir, que estudar literatura argentina é entregar-se à discussão do que é apresentado na e pela história da literatura. O gênero acaba comportando-se como um porta-voz (às vezes, um censor), mediando o contato entre pensadores, novos estudiosos e leitores de maneira geral. Outra vez, trata-se não de uma condicionante argentina, mas de uma herança que advém desde os tempos clássicos, tal como bem demonstrado por Otto Maria Carpeaux em sua proeminente obra *História da Literatura Ocidental*, escrita entre os anos de 1941 e 1947. O que é destacável no raciocínio de Carpeaux não é apenas o seu arcabouço e o seu conhecimento enciclopédico, algo tão sedutor para aqueles que se lançam ao desafio de se dedicar à história da literatura e que, de acordo com Erich Auerbach, são artigo raro (para não dizer em extinção), salvo para os que nasceram antes da Segunda Guerra Mundial (AUERBACH, 2007). Merece vulto, ao menos para o que proponho nesta tese, o fato de Carpeaux aguçar a ideia de que, desde Quintiliano, a escolha de nomes e obras acabava sendo, inevitavelmente, acompanhada sem devidas reflexões por grande parte dos seus seguidores, o que explica a fundamentação de outra aporia tão debatida pela crítica literária: a formação de um cânone. Nesse sentido, resgato o raciocínio apresentado pela escritora María Teresa Andruetto (agora, na função de estudiosa da literatura, não como parte do meu *corpus* ficcional selecionado) em seu ensaio *Algunas cuestiones en torno al canon* (2006), ponderando como um cânon "[...] es una lectura del presente hacia el pasado, para decidir qué enseñar, qué antologar, cómo hacer para que ciertos libros permanezcan vivos y sean leídos por las generaciones que nos siguen.[83]" (ANDRUETTO, 2013a, p. 07).

Falar de cânone no contexto literário argentino é, como se pode presumir, partir de seleções alinhadas ao já comentado projeto de nação oficializado por Rojas

---

[82] Há de se frisar que Martín Prieto está alocado em um campo intelectual e literário outro, o do litoral, uma vez que o teórico estabelece os seus recortes enunciativos a partir de Santa Fe e de sua posição na Universidad Nacional de Rosario.

[83] "[...] é uma leitura do presente em direção ao passado, para decidir o que ensinar, o que antologar, como fazer para que certos livros permaneçam vivos e sejam lido pelas gerações que nos seguem.".

e alocado no campo portenho. Isso não significa, claro, que por conta disso deveríamos repelir ou descartar os seus parâmetros; a problemática não está necessariamente na formulação de um cânone que, bem ou mal, é uma espécie de sistematização de narrativas que organizam um dado raciocínio, mas a postura de não entendê-lo como algo em constante formação e aberto a novos aportes. Sobre isso, parece válida a reflexão proposta por Pablo Dema, escritor e professor da Universidad Nacional de Río Cuarto:

> Una forma de incidir en el canon es **leer de una manera novedoso** a los autores importantes generando una variación de sus valoraciones, **otra es leer a autores poco conocidos para generar un interés en los académicos, los estudiantes y el público, siempre y cuando uno crea que es relevante hacer esos rescates.**[84]. (DEMA *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal, grifos nossos).

Seja na Argentina, seja no Brasil, quando tratamos a respeito de um cânone, há, por que não dizer, um efeito-cascata ao se pensar na composição de uma história da literatura. Quintiliano acabou criando, sem se dedicar diretamente a tal ação, o que Carpeaux nomeou como "Tábua de Valores" para a literatura que seria criada a partir daquele momento. Voltando a versar a respeito da realidade argentina, fica ainda mais fácil creditar tal resultado com a já referida manutenção da dicotomia civilização e barbárie, já que esta polarização acabou determinando em certo grau a maneira de se criticar e apresentar a literatura no país. A sacralização, portanto, da ideia de cultura monológica (da dita civilização) acaba sendo construída de uma maneira em que certos grupos possam legitimar os seus interesses e perspectivas para recortar e construir narrativas oficiais e tradicionais. Por meio de tal conduta, historiografias literárias transformam-se em um instrumento sagrado de legitimação e, consequentemente, os seus responsáveis

> [...] intervienen sobre todo para resguardar las fronteras de la literatura, cuyo cuidado se adjudican, como si éstas fueran <<sagradas>> y ellos, sus sacerdotes. Usan así su bien ganado prestigio, su merecido poder, para impedir entrar a la mayor parte de lo que se escribe al reino de la literatura, y designan a dos o tres <<elegidos>> a los que sí dejan entrar, son la necesaria excepción a la regla y subrayan el poder de los sacerdotes y la

[84] "Uma forma de incidir no cânone é ler uma maneira inovadora aos autores pouco conhecidos, gerando um interesse entre os acadêmicos, os estudantes e o público, sempre e quando alguém acredite que é relevante fazer esses resgates.".

> ignominia que cae sobre los que se quedan afuera[85]. (DRUCAROFF, 2011, p. 39).

Na "sagrada" esfera argentina, o pensamento dicotômico de Sarmiento e de grande parte da geração de 1837 – e que segue refratando-se ao longo das décadas, ainda que demonstrando dissipações e mudanças de diversas ordens – é um exemplo do que o sociólogo francês Pierre Bourdieu intitula como legitimação para ocultar a própria barbárie:

> Y, **para que el círculo ideológico se cierre perfectamente, basta que esos hombres de cultura encuentren en una representación esencialista de la bipartición de su sociedad en bárbaros y civilizados la justificación de su derecho a disponer de las condiciones que producen la posesión de la cultura y la desposesión cultural**, estado de "naturaleza" destinado a aparecer como fundado en la naturaleza de los hombres que están condenados a ella[86]. (BOURDIEU, 2002, p. 92, grifos nossos).

Diante de certas escolhas e recortes perpetrados pelos agentes da geração de 37, é plausível que alguns passassem a questionar se haveria um caminho alternativo a ser desenvolvido naquele momento. Ao problematizar tal viés, Pablo Dema pondera:

> Puede discutirse si los autores de la generación de 1837 tuvieron otras alternativas históricas. Desde una perspectiva marxista clásica, por ejemplo, según la cual el capitalismo se expande globalmente, no había otra forma de concebir el naciente Estado argentino. La única opción era transformar el "desierto" (el espacio habitado por los pueblo originarios) en terreno productivo. Aun si esto fuera así, pienso que otro desarrollo económico y humano, otra gestión de la diferencia, podría haber sido posible. De hecho, hay diferencias entre los intelectuales de la época. Una visión como la de Lucio V. Mansilla sobre el tema del indio, por ejemplo, es mucho menos violenta que la de Sarmiento, Mitre, Avellaneda y Roca, ya que suponía una política de larga duración de acuerdos comerciales y tratados de entendimiento. La academia argentina está revisando críticamente las políticas de la generación de 1837. En la UNRC, en el Departamento de Letras, la profesora Marisa Moyano se dedica a investigar estos temas.[87] (DEMA *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal).

---

[85] "[...] intervêm, sobretudo, para resguardar as fronteiras da literatura, cujo cuidado se atribuem, como se estas fossem <<sagradas>> e eles os seus sacerdotes. Usam, assim, o seu prestígio conquistado, o seu poder merecido, para impedir que entrem a maior parte do que se escreve no reino da literatura, designando a dois ou três <<eleitos>> que, sim, devem entrar, afinal, é necessária a exceção à regra; e destacam o poder dos sacerdotes e o aviltamento que cai sobre os que acabaram ficando fora dessa seleção.".

[86] "E, para que o círculo ideológico feche-se perfeitamente, basta que esses homens de cultura encontrem em uma representação essencialista da bipartição da sociedade em bárbaros e civilizados a justificativa do seu direito a dispor das condições que produzem a possessão da cultura e a despossessão cultural, estado de "natureza" destinado a aparecer como algo fundado na natureza dos homens que estão condenados a ela.".

[87] "Pode-se discutir se os autores da geração de 1837 tiveram alternativas históricas. De acordo com uma perspectiva marxista clássica, por exemplo, segundo a qual o capitalismo expande-se

Ainda que nomes como o de Mansilla pareçam demonstrar a possibilidade de enxergar pensamentos destoantes em meio ao contexto enunciativo bastante enfático, é notório que certos pensadores acabaram definindo um projeto de nação congelado em praticamente um modelo do que era – e poderia ser – a civilização. Negar a obviedade da condição *criolla* e fazer dessa aversão um instrumento ideológico, uma narrativa de poder, é, como podemos ver até aqui, uma característica da referida geração de 1837, dessa "[...] joven elite intelectual compuesta mayoritariamente por estudiantes universitarios, que primero se congregó en el Salón Literario, establecido ese año en Buenos Aires, y poco después se agrupó en una logia secreta: la Asociación de la Joven Generación Argentina[88]. (ALTAMIRANO, 2015, p. 07). Imbuída pelo espírito romântico, acabou demonstrando ser, tal como apontou David Viñas, um grande paradoxo, representado pelo "[...] su americanismo literario y su antiamericanismo político, su fervor ante el desierto o su enternecimiento y lucidez frente al payador en conflicto con su denuncia y rechazo de Rosas y de las connotaciones que les adjudican[89]" (VIÑAS, 1964, p. 08). Assim, a geração é fundamentada pela ambiguidade, entre a busca para exaltar o *payador*, o poeta que faz do seu canto a expressão da sua terra, e ratificar o completo desgosto em ter como representante político o grande esteta do federalismo, o *caudillo* Juan Manuel de Rosas[90], uma figura

---

globalmente, não havia outra forma de conceber o nascente estado argentino. A única opção era transformar o "deserto" (o espaço habitado pelos povos originários) em terreno produtivo. Ainda se isso fosse assim, penso que outro desenvolvimento econômico e humano, outra gestão da diferença poderia ter sido possível. De fato, há diferenças entre os intelectuais da época. Uma visão como a de Lucio V. Mansilla sobre o tema do indígena, por exemplo, é muito menos violenta que a de Sarmiento, Mitre, Avellaneda e Roca, já que pressupunha uma política de longa duração de acordos comerciais e tratados de entendimento. A academia argentina está revisando criticamente as políticas da geração de 1837. Na Universidad Nacional de Río Cuarto, no Departamento de Letras, a professora Marisa Moyano dedica-se a estudar esses temas.".

[88] "[...] jovem elite intelectual composta majoritariamente por estudantes universitários, que se congregou primeiro no Salón Literario, estabelecido nesse ano em Buenos Aires e, pouco depois, se agrupou em uma associação secreta: a Asociación de la Joven Generación Argentina".

[89] "[...] seu americanismo literário e pelo seu antiamericanismo político, pelo seu fervor diante do deserto ou pelo seu enternecimento e lucidez diante do *payador* em conflito, com a sua denúncia e desprezo a Rosas e das conotações que lhe são atribuídas".

[90] A obra *El matadero*, de Esteban Echeverría, pode ser aludida para exemplificar a reação de uma nova geração ao que se considerava como despotismo rosista. Via essa abrumadora narrativa curta, ficara plasmado o potencial ficcional de dialogar com o discurso histórico, de querer denunciar a violência sofrida por um jovem "salvaje unitário" (ECHEVERRÍA, 2011, p. 123). A fim de demonstrar a operação construída no campo literário argentino para definir o que significou a era Rosas, é inevitável retomar um pequeno fragmento que encerra a narrativa de Echeverría e aponta a voz de um narrador heterodiegético que, com persuasão, parece ilustrar o espírito do tempo da geração de 1837: "En aquel tempo los carniceros degoladores del matadero eran los apóstoles que propagaban a verga y puñal la federación rosina, y no es difícil imaginarse qué federación saldría de sus cabezas y cuchillas. Llamaban ellos salvaje unitário, conforme la jerga inventada por el Restaurador, patrón de

> [...] que rechaza y fascina a los hombres de la generación de 1837, enfrentándolos al dilema de la marginalidad o la integración, la huida o la penetración en y por la realidad, la abdicación, la crítica o la abstracción, al proponerles una figura cargada de referencias románticas por su origen popular, desmesura, connotaciones irracionalistas y hasta por sus violentos contrastes.[91] [...] (VIÑAS, 1964, p. 07).

Se para grande parte da crítica argentina é impossível não tomar Rosas como um ponto-chave para pensar o objeto literário[92] e a própria construção do cânone, ao falar de literatura argentina no Brasil, por exemplo, não é difícil se deparar com um cenário no qual escritores como José Hernández, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Julio Cortázar acabam se convertendo em um modelo único e justo para as muitas cátedras e disciplinas de literatura hispano-americana [93] (pensando no que se exporta da literatura argentina para as universidades dos países vizinhos). Seja por um critério de voo panorâmico (ou seria melhor dizer voo relâmpago?) na qual as disciplinas dos departamentos de Letras estão submetidas, seja por uma questão de não intimidade do docente, seja também por uma razão de cunho estratégico-discursivo ou de suposto "gosto pessoal"[94] (há quem use este argumento para denotar ingenuidade), o fato é que o exemplo ilustra, na prática, uma herança quintiliana. Em termos bourdieanos, tratar-se-ia do então

---

la cofradía, a todo el que no era degollador, carnicero, ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente y de corazón bien puesto, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad; y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaban en el matadero." (ECHEVERRÍA, 2011, p. 123, grifos nossos).

[91] "[...] que despreza e fascina os homens da geração de 1837, fazendo-os enfrentar o dilema da marginalidade ou da integração, a fuga ou a penetração na e pela realidade, a abdicação, a crítica ou a abstração, ao lhes impor uma figura carregada de referências românticas pela sua origem popular, desmesurada, com conotações irracionais e até pelos seus violentos contrastes."

[92] Noé Jitrik e David Viñas são dois nomes que atribuem à figura de Rosas um elemento de partida para se pensar a literatura argentina, sobretudo pelos efeitos causados na constituição do campo intelectual e na formulação dos discursos a partir da geração de 1837.

[93] Em seu ensaio *Campo de poder, campo intelectual*, Bourdieu aponta o fato de que o sistema de ensino acaba se transformando em uma ferramenta para valorizar a cultura canônica. Dessa forma, muito dos conhecimentos adquiridos e que podemos atribuir significado no âmbito das artes acaba sendo o reflexo do que nos foi apresentado como categoria fixa. O gosto pessoal, portanto, seria apenas reflexo de uma resposta ao que é possível ser decodificado, no caso da literatura, relacionado ao que é aceito e submetido ao cânon: "El acceso a los juicios de gusto que se acostumbra a llamar "personales" es también un efecto de la instrucción recibida: la libertad de emanciparse de las imposiciones escolares no pertenece sino a aquellos que han asimilado suficientemente la cultura escolar para interiorizar la actitud liberada de la cultura escolar que enseña una escuela tan profundamente penetrada de los valores de las clases dominantes que retoma por su cuenta la desvalorización mundana de las prácticas escolares." (BOURDIEU, 2002, p. 84).

[94] Para aqueles que se limitam a usar como estratégica discursiva o dito "gosto pessoal", Elsa Drucaroff atesta um ponto que, sim, interessa ao crítico literário: "[...] una cosa es que el crítico literario tenga gustos y otra que su función social sea ésa: dejar pasar o dejar afuera. Su función, le guste o no, es leer significaciones." (DRUCAROFF, 2011, p. 221).

fenômeno de "conservação cultural" (BOURDIEU, 2002, p. 38), que ajuda a contextualizar exatamente o cenário comentado anteriormente.

Também constituído como uma espécie de instrumento de controle social e recurso de uma importante esfera de mercado (aqui, do mercado editorial), ao tocar na questão do cânone literário é sempre relevante ter-se em conta que

> [e]l intento de canonizar (seleccionar, fijar, detener y preservar) va unido a la docencia. Se trata de la discusión acerca de qué enseñar: ¿qué libros son los más representativos, los que vale la pena que lean las nuevas generaciones? Plantearse el problema del canon es entonces también [...] preguntarse acerca de cómo seleccionar las lecturas de los programas escolares[95]. (ANDRUETTO, 2013a, p. 09).

Mais do que uma simples ação-reação docente ou uma seleção crítica, o ato de estabelecer um cânone sem ter em conta que este é mutável e aberto pressupõe uma maneira de ler e de querer, como se isso fosse possível, determinar como alguém pode e deve entrar em contato com a literatura. Tal como aponta o teórico brasileiro Eduardo Coutinho, é preciso sempre ter em mente que "[e]l canon literario, [...] no es una entidad fija, natural, sino una construcción como otra cualquiera, ideológicamente marcada y sujeta a intereses de un orden eminentemente político; de este modo, él es mutable y enteramente dependiente de la mirada que le da forma."[96] (COUTINHO, 2005, p. 123).

Dar vazão à "óptica múltipla" aludida por Coutinho é, sem dúvida, um desafio para esta tese, sobretudo na perspectiva de fazer com que essa multiplicidade não esteja resumida apenas a um estático campo (ou melhor, porto) de observação. Como poderá ser observado em momento oportuno em que defino o tropo *Argentum Córdoba*, a minha proposta é escapar, via uma leitura crítica, do que Flaubert já havia chamado de ideias recebidas, ou seja, do conjunto de noções generalizadas que temos – no caso, da literatura argentina – e que acabam consagrando cristalizações e leituras superficiais para definir por uma parte a lógica de um todo. Uso tal argumento para explicar a necessidade e o porquê de se tocar em questões como relações de domínio ou de conservação cultural, sobretudo para ratificar que

---

[95] "a intenção de canonizar (selecionar, fixar, deter e preservar) caminha juntamente com a docência. Trata-se da questão sobre o que ensinar: que livros são os mais representativos, os que valem a pena serem lidos pelas novas gerações? Postular-se o problema do cânone é também então se preguntar sobre como selecionar as leituras dos programas escolares.".

[96] "[o] cânone literário, [...] não é uma entidade fixa, natural, mas uma construção como outra qualquer, ideologicamente marcada e sujeita a interesses de uma ordem eminentemente política; desse modo, ele é mutável e inteiramente dependente da perspectiva que lhe dá forma.".

não percebo – e tampouco almejo – criar um novo centro. Ao contrário disso, meu interesse é apenas o de se alertar sobre alguns desníveis de poder no campo intelectual argentino, formatando uma entrada *outra* (quem sabe para "Nosotros") e possível para alguém que, como eu, esteja voltado a pensar na crítica literária argentina e no exercício de ler obras inseridas em tal contexto discursivo. Pragmaticamente, o tensionamento pressupõe que "[r]ecordar las relaciones de dominación al abordar la literatura dominada puede servir, en algunos casos, como un procedimiento de dar valor, pero sirve también, en todos los casos, como un procedimiento de explicación.[97]" (PASTORMERLO, 1998, p. 134).

O sinal amarelo para que possamos reavaliar a maneira de pensar a literatura argentina não é uma exclusividade minha. Isso porque tal ostracismo para pensar e trabalhar a literatura argentina também acabou impregnando outros redutos importantes da literatura hispano-americana, como é o caso da Colômbia e do México. Ao questionar Javier Folco – editor, livreiro e uma figura simbólica para o desenvolvimento da *Feria del Libro* em Córdoba – sobre a sua experiência recente[98] em participações nas *Feria del Libro de Guadalajara* e na *Feria del Libro de Bogotá*, temos a constatação do seguinte cenário:

> JF: Mirá, cuando yo estuve en México es como me vino la sensación de que hay ciertos autores de literatura argentina contemporánea, autores que tienen cuarenta años para abajo que no circulan en el circuito del Pacífico, es lo que me parece. De Colombia hasta México... Y que hay una idea de la literatura argentina asociada a los grandes nombres, pero que deja fuera lo que, para nosotros, hoy es central en la Argentina. [...] Entonces, lo que pude ver en Colombia ahora es que ellos son conscientes de que no conocen nada de la literatura argentina contemporánea.
>
> PLC: ¿Y lo verbalizan así?
>
> JF: Sí, sí... Son claramente conscientes. Por ejemplo, Eugenia Almeida no es conocida. Y te dicen: "nosotros sentimos que hubo un corte en algún momento donde no accedimos más por cuestiones de circulación de libros, por cuestiones políticas del país, que nos desactualizamos...".[99]. (FOLCO *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal).

---

[97] "Lembrar as relações de dominação ao abordar a literatura dominada pode servir, em alguns casos, como um procedimento de se atribuir valor, mas também serve, em todos os casos, como um procedimento de explicação.".

[98] A experiência relatada por Folco está relacionada às participações na *Feria del Libro de Guadalajara* no final de 2017 e, no início de 2018, na *Feria del Libro de Bogotá*.

[99] "JF: Veja, quando estive no México é como se tivesse tido a sensação de que há certos autores da literatura argentina contemporânea, autores que têm quarenta anos ou menos, que não circulam no circuito do Pacífico, isso é o que me parece. Da Colômbia até o México... E que há uma ideia sobre a literatura argentina associada aos grandes nomes, mas que deixa fora o que, para nós, hoje é central na Argentina. Então, o que pude ver agora na Colômbia é que eles são conscientes de que não conhecem nada da literatura argentina contemporânea.

Em termos ocidentais, é possível asseverar que foi com o Romantismo[100], período simbolicamente constituído a partir da Revolução Francesa e que prosperou ao longo de todo o século XIX, que a história da literatura acabou se consagrando também como um gênero literário, a voz que plasmou um dito *Volksgeist* (OVIEDO, 1995). Aquela qualidade de Quintiliano de demarcar as obras a serem salvas é ressignificada mediante um projeto que atribui valor, poder e significado para os "eleitos" das histórias literárias (e, aqui, cabe a pergunta retórica a respeito de como "Nosotros" poderia participar dessa eleição). Os ecos desse impacto, obviamente, acabarão sendo sentidos nos cânones literários – sejam os declarados como legítimos ocidentais, sejam aqueles delicadamente velados pela generosidade de histórias concisas, em formação ou personificadas pelo nome de um país em questão (a Argentina, no caso)[101]. Por tudo isso, a aspiração romântica acaba consagrando a proposta de história da literatura tal qual se entende na contemporaneidade, compreendendo as histórias literárias para além de simples divisões burocrático-geográficas.

O Romantismo erigirá também a ligação entre história da literatura e o ideal de literatura nacional, consigna que é base para as formulações de Goethe. Dessa ligação, surgirá a relação indissociável entre a língua utilizada pelo escritor e a constituição da literatura a qual ele se insere. O raciocínio é abordado sob certa sincronia por Otto Maria Carpeaux, mas, obviamente, não será uma unanimidade entre todos os críticos literários. No que diz respeito à Argentina, é possível observar posições totalmente antagônicas. A questão linguística é ainda mais complexa, já que, como país colonizado e herdeiro também de uma língua, passava a existir um sismo entre os pensadores e escritores. Enquanto alguns adotavam certa "corriente

---

PLC: E verbalizam tal desconhecimento?
JF: Sim, são conscientes disso. Por exemplo, Eugenia Almeida não é conhecida. E lhe dizem: "nós sentimos que ocorreu um corte em algum momento, no qual passamos a não mais acessar o que se produz, por questões de circulação de livros, por questões políticas do país, que nos deixaram desatualizados...".

[100] Sabe-se, claro, que, mais do que uma escola literária, ao falar de Romantismo é preciso ter em conta um conjunto de aspirações estéticas, históricas e sociais, sobretudo em um país americano, como a Argentina, engendrado literalmente por esse contexto.

[101] A alusão aqui relaciona-se, respectivamente, aos trabalhos de Harold Bloom por sua conhecida obra *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo* (1994); a tão consultada *História concisa da literatura brasileira* (1970) de Alfredo Bosi; a historiografia *A formação da literatura brasileira*, de Antonio Candido; e, ainda, as obras *Historia de la literatura argentina* (1923), de Ricardo Rojas. Não há, como pode se prever, uma crítica em si ao trabalho de cada historiador, mas, sim, uma relativização do complexo literário escolhido, ratificando a ideia de recorte a partir de inevitáveis condições ideológicas. Nas *Referências*, constam todas as obras mencionadas e lidas, mas com a data de publicação da impressão consultada.

españolizante" (CAMBOURS OCAMPO, 1962, p. 54), creditada, inclusive, por muitos anos, pelo *Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires* (criado em 1923), outra vertente, a que acabou ganhando a *pelea*, multiplicava a expectativa de uma língua nacional, com traços identitários argentinos, como foi o caso da produzida por Echeverría[102], Alberdi e, mais uma vez, do próprio Sarmiento. Seja como for, o fato é que a língua acabou facilitando uma demarcação para a formação das literaturas nacionais, quando não, inversamente, para outorgar qual dialeto seria tomado como exemplo para a oficialização da língua da nação (casos prototípicos ocorreram na França, na Itália, na Alemanha e na própria Espanha).

Curiosamente, o argumento de uma língua espanhola ou castelhana (deixa-se aqui de lado quaisquer conotações semânticas e fundamentalmente políticas para o uso de cada um dos adjetivos) para entender o que é e quem faz parte da literatura argentina será desbancado por Martínez Estrada. De acordo com ele, seguindo tal premissa, a história da literatura argentina comete o equívoco de não considerar nomes como o de William Henry Hudson, que, mesmo escrevendo em inglês, tem em sua obra uma legítima produção de contornos argentinos (MARTÍNEZ ESTRADA, 2011). Ainda que possa soar paradoxal, o próprio autoconsiderado pai da historiografia literária, Ricardo Rojas, apontava em sua historiografia a necessidade de se expandir uma ideia de argentinidade, demonstrando não ser suficiente o local de nascimento de um escritor para a eventual etiquetagem em uma literatura nacional[103], afinal:

> [l]a cuna es un accidente biológico, y por sí solo nada vale, si no se le corrobora por el factor psicológico de la conciencia, por el factor social de la educación, por el factor histórico de una vida en favor de la tierra donde

---

[102] Esteban Echeverría é também tomado como uma referência de algo comum entre os românticos argentinos: a partir do seu "carácter de eclecticismo" (ALTAMIRANO; SARLO, 1997, p. 64). Além disso, a abertura da intelectualidade argentina, contrariando o imaginado pela crítica mais tradicional e hegemônica, voltada a diferentes perspectivas e doutrinas, demonstra como o caráter de *mezcla* pode ser mesmo um elemento a definir o(s) argentino(s): "En este contexto intelectual —que proporcionaba la norma para los románticos rioplatenses— tampoco era extraña la tendencia a acoger, en la forma de nuevas configuraciones doctrinarias, principios o fórmulas pertenecientes hasta entonces a constelaciones ideológicas diferentes." (ALTAMIRANO; SARLO, 1997, p. 65).

[103] Posição semelhante é adotada por José Miguel de Oviedo em sua obra *Historia de la literatura hispanoamericana*, aludindo aos casos *fronterizos*, como os de Inca Garcilaso (nascido em Cuzco, Peru, mas que viveu na Espanha) e Ludwig Zeller (caso interessante de um escritor filho de alemães, nascido em Santiago, mas que acabou grande parte da vida enunciando a partir do Canadá; ainda assim, Oviedo o registro como uma voz que segue sendo influenciada pelo grupo Mandrágora, de grande relevência para se pensar na formação do campo literário chileno).

> nacimos y de la comunidad política a la cual pertenecemos[104]. (ROJAS, 1948, p. 35).

Ao menos por alguns momentos, a leitura de Rojas parece esvaziar-se do tom duro, castrador e homogeneizante para ofertar uma premissa de notória verve progressista, algo que muito interessa para a crítica nesta tese. A construção do tropo *Argentum Córdoba* dialoga com a última máxima apresentada de Rojas, haja visto que o fragmento acaba preconizando o que décadas depois acabamos chamando via Bourdieu como campo intelectual. Pensar no composto social e histórico no qual está inserido um escritor é, de alguma forma, valorizar o seu raio de enunciação. Por conta de todo esse empuxo crítico e reflexivo em tempos românticos, a história da literatura gozou no século XIX uma espécie de época de ouro[105] para o seu desenvolvimento. Desde a manutenção das ditas enciclopédias críticas ou mesmo concentrando-se em uma predominância da era monográfica, a área enquanto disciplina permite a compreensão e a entrada de diferentes teóricos e paradigmas. Aqueles que seguiam a toada de ler o objeto literário a partir de elementos extra-textuais (cujo nome de Georg Lukács parece ser indispensável ao pensar em um recorte marxista, por exemplo) eram insistentes em compreender o composto literário como resultado também da sociedade e do seu local de enunciação[106]. A história da literatura, portanto, deveria responder a tais anseios. Outros, por questões formais, buscavam a independência do texto literário e a resposta apenas inscrita nele mesmo, não imaginando que, tal conduta, acabaria pondo em xeque a própria epistemologia de uma historiografia.

Altercando as distintas perspectivas dadas ao exercício de se historiar a literatura, Carpeaux demarca que, mais do que se ater a uma dada cronologia, é necessário pensar em coerência estética. A questão não é nova, figura na história da literatura com bastante ênfase com membros da escola alemã, o que favorecerá

---

[104] "[o] nosso lugar de nascimento é um acidente biológico e, por si só, não vale nada, caso não lhe corrobore pelo fator psicológico da consciência, pelo fator social da educação, pelo fator histórico de uma vida à favor da terra onde nascemos e da comunidade política da qual pertencemos.".

[105] De acordo com Paulo Franchetti, no Brasil, o período de ouro das histórias da literatura, ao contrário do que ocorreu na Europa, vigora no final do século XIX e acaba apenas na última parte do século XX. Muito provavelmente, o comentário poderia ser levado em conta para se pensar os estudos literários argentinos, uma vez que será na mesma época que as historiografias se consolidarão como objeto da esfera literária. Vale lembrar que será no final da década de 20 do século XX que se publica a *Historia de la literatura argentina*, de Ricardo Rojas.

[106] Posterior ao trabalho de Lukács, outros métodos voltam a considerar os fatores sociológicos para o pensar da história da literatura, tal como a crítica postulada por Wilhelm Dilthey (valorizando o re-estabelecimento das disciplinas históricas para a esfera literária).

a criação de grupos estilísticos, as famosas escolas literárias que também não passaram incólume ao exercício crítico da reflexão. No contexto argentino, a prerrogativa ao pensar em coerência estilística seria a responsável por capacitar em um mesmo trabalho, por exemplo, que as observações de Rojas, de Martínez Estrada e de Beatriz Sarlo pudessem arquitetar um recorte para ler o objeto literário escrito por Cristina Bajo, Andrés Rivera ou María Teresa Andruetto.

Seja como for, cronologia e coerência estética não são pontos de uma equação distinta. Um pressuposto não implica a exclusão do outro. Há um grande perigo, aliás, ao refutar todo e qualquer ponto extra-textual circunscrito a uma obra (tal como a perspectiva apresentada por Bruniètiere ou, de maneira incisiva, pelo teórico Benedetto Croce). Procedendo dessa maneira, obviamente, a história da literatura perde o seu *status* ontológico e sucumbe diante de um cenário pouco profícuo[107].

2.1.2 História literária: um olhar nada objetivo para construir o ideal de nação

É possível compreender de maneira objetiva alguns dos percalços sofridos pela história da literatura e os seus reflexos na realidade argentina. Tal como exposto, desde as épocas de bonança, o gênero consagrou diferentes maneiras de ordenar e apresentar a crítica em relação aos seus objetos de estudo. O que ainda não foi dito e que parece determinante é que a relação com o discurso histórico acabou fazendo com que a ideia de tempo também fosse expandida, buscando demarcar não necessariamente o que está cerceado pelos ponteiros do relógio, mas tudo aquilo que também é capaz de significar uma transformação contínua.

Outrossim, independentemente de se demarcar o território discursivo argentino, ao postular a máxima *história da literatura*, parece emergencial escapar de uma observação totalizante, que acaba por fundamentar diversos trabalhos que fazem as vezes da interface entre ficção e história. O tema, mais uma vez, volta-se à vastidão do pampa, à necessidade de incidir luz em uma espécie de radiografia. O

[107] Por conta de tal movimento, muitas observações quanto ao fazer história da literatura tendem a ser obscuras e pouco férteis em termos de continuidade. Pensando no cenário crítico brasileiro, basta citar o clássico artigo do teórico Paulo Franchetti, publicado no ano de 2001 sob o título *História literária: um gênero em crise*. Mais informações nas *Referências*.

problema de enfrentar leituras totais já fora apontado por João Cézar de Castro Rocha, rememorando que "[...] toda narrativa necessita apoiar-se numa seleção inicial de elementos, não pode pretender ser uma representação totalizante. Em conseqüência, revela-se tanto sua arbitrariedade quanto aos interesses a ela subjacentes." (ROCHA, 2003, p. 21).

Ao debater sobre o composto que congrega uma suposta síntese neutra, Rocha ajuda a entender o porquê da aversão a certas balizas da história da literatura, uma vez que, inegavelmente, todas acabam por fundamentar não um critério estético absoluto, mas, antes, um aspecto que é também de cunho ideológico[108]. O problema não é exclusivo à esfera literária, obviamente; reflete uma questão própria da instância narrativa, da linguagem (BARTHES, 1988). Narrar a história literária da Argentina, independentemente da perspectiva escolhida, produzirá "discursos que, apesar de prometerem uma inclusão total, são determinados sobretudo por exclusões." (ROCHA, 2003, p. 21).

De interesse desta tese é demonstrar, pois, como pode se manifestar a proposição totalizante alertada por Rocha em projetos totalmente distintos não somente no recorte, mas em seu local e momento de enunciação. Em comum, o fato de poderem ser inseridas nos estudos hispano-americanos da literatura e, claro, por certa herança lansoniana. Nesse sentido, Ricardo Rojas pode ser retomado para ilustrar como o destaque ou não de um escritor em uma historiografia literária pode ser avalizado por um critério de inegável subjetividade:

> La importancia que atribuyo a cada escritor, el mayor o menor detenimiento que concedo a una vida, a un libro, a una idea, **no nacen de caprichosas simpatías, sino de la magnitud que ellos asumieron antes mis ojos**, al contemplarlos, dentro del campo total, en la particular perspectiva de cada volumen, a la luz de esta teoría, común a toda la obra: una literatura nacional es fruto de inteligencias individuales, pero éstas son actividades de la conciencia colectiva de un pueblo, cuyos órganos históricos son el territorio, la raza, el idioma, la tradición[109]. (ROJAS, 1948, p. 23, grifos nossos).

---

[108] O critério de seleção a partir de pressupostos ideológicos e a serviço de um campo intelectual e de poder é o argumento usado por Carlos Gamerro para justificar a presença obrigatória do poema *La cautiva*, de Esteban Echeverría, como seção não negociável de diversas historiografias literárias argentinas e, ainda, como elemento cativo dos programas de literatura nos anos do Secundario (proporcional ao Ensino Médio no Brasil). Ao texto, estaria diretamente relacionado uma ideia de *ter que gostar*, uma vez que se trata da "[...] primera manifestación del romanticismo en nuestra literatura." (GAMERRO, 2011, p. 11).

[109] "A importância que atribuo a cada escritor, o maior ou menor grau de atenção que concedo a uma vida, a um livro, a uma ideia, não provém de simpatias pessoais e arbitrárias, mas é o resultado da magnitude que eles assumiram diante dos meus olhos ao contemplá-los, dentro do campo total, na perspectiva particular de cada volume, à luz desta teoria, comum a toda obra: uma literatura nacional

Rojas, como é de se esperar de alguém da sua envergadura intelectual, não é tolo, tampouco subestimou o potencial dos seus críticos. Ainda que tentara alicerçar a sua epistemologia a partir de uma pretensa objetividade e rigor, sabia que o argumento da magnitude diante dos seus olhos para que os textos figurassem era frágil. Dizer que a inteligência individual, naquele caso, era uma atividade da consciência de um todo já demonstrava que esse todo realmente não poderia abarcar a dimensão e complexidade de "Nosotros". Assim, para suavizar qualquer celeuma, Rojas se autoblinda com uma abertura para o diálogo, com a expectativa da continuidade a partir de novos aportes (certamente, novos desde que filiados ao efeito de magnitude que já iluminaram os seus olhos):

> Espero que la crítica, de acuerdo con esta advertencia, querrá tener en cuenta ese principio, para aceptar o negar la significación y el espacio que concedo a determinados escritores. Lo que de ellos digo en un tomo podrá ser ampliado o compensado con lo que en volúmenes complementarios diga de ellos mismos, si volvieran a aparecer en otras perspectivas a mi contemplación.[110] (ROJAS, 1948, p. 23).

Ao pensar no efeito da centralização provocada pela historiografia literária de Rojas e no impacto que isso causa para a produção literária, elejo como outro exemplo a difundida obra no Brasil da teórica e professora Bella Josef, a *História da literatura hispano-americana* (2005). Logo na introdução, Josef demarca quais seriam, então, as aporias a serem atendidas para a resolução do seu trabalho. Ganha destaque a insistência pela busca da não homogeneidade ou, ainda, pela aversão à repetição sistemática de um juízo de valor a partir de um dado cristalizado, proveniente de outra listagem canônica: "A *História da Literatura Hispano-americana* **não é a mera soma das histórias nacionais.** Ela **tenta ser uma história viva do sistema literário**, **não uma coleção de painéis críticos**." (JOSEF, 2005, p. 07, grifos nossos).

Ao longo do seu raciocínio, a autora ainda pondera sobre a importância de se descortinar autores não contemplados ou pouco abordados em historiografias

---

é fruto de inteligências individuais, mas essas são atividades da consciência coletiva de um povo, cujos órgãos históricos são o território, a raça, o idioma, a tradição.".

[110] "Espero que a crítica, de acordo com essa advertência, queira ter em conta esse princípio para aceitar ou negar a significação e o espaço que concedo a determinados escritores. O que deles digo em um tomo poderá ser avaliado ou compensado com o que em outros volumes complementares fale deles mesmos, caso voltem a aparecer em outras perspectivas diante de minha contemplação.".

anteriores, garantindo, assim, a "revalorização dos autores, ao mesmo tempo que universaliza a perspectiva da análise." (JOSEF, 2005, p. 08). Sob o ponto de vista da forma, o trabalho é calcado por uma divisão sistemática tradicional, ou seja, pautada por balizas cronológicas, visivelmente por questões alheias ao critério crítico, mas, fundamentalmente atreladas a necessidades pedagógicas. Desperta a atenção, no entanto, a pretensão da autora de enlaçar esse desafio a partir de um pressuposto de exclusivo exame literário (voltamos à estaca Rojas). Ora, nessa altura, ainda que ponderando sob o pilar estético, já é razoável partir do pressuposto de que, qualquer história da literatura, acaba também canalizando, "de carona", empuxos extra-textuais, "[...] como si las nociones de belleza o <<calidad artística>> no fueran también históricas y variaran a veces radicalmente con las décadas, [...][111]" (DRUCAROFF, 2011, p. 220). De qualquer forma, Josef é categórica: "**Para revelar e descrever a evolução literária devem-se utilizar exclusivamente critérios literários**. Uma delimitação cuidadosa em assinalar períodos até a configuração de um rosto próprio através de nossa história." (JOSEF, 2005, p. 08-09, grifos nossos).

A escolha por pontuar o trabalho de Josef como um exemplo de paradoxo no reino das histórias literárias não parte de uma intenção de desvalorizar uma obra de indubitável recepção no Brasil, mas, sim, busca demonstrar como esta e muitas outras acabam caindo nas *trampas* da crítica hispano-americana, ou melhor dizendo, nas armadilhas proferidas pelas suas próprias promessas (o que determina o objetivo de criar o tropo *Argentum Córdoba*). Isso porque, em um olhar mais minucioso, é possível perceber que a *História da literatura hispano-americana* pouco se distancia dos outros trabalhos e das críticas lançadas às análises superficiais e sistematizadoras das primeiras histórias da literatura. Para que o leitor tire as próprias conclusões, basta acompanhar o seguinte trecho:

> Postulamos, através de um **americanismo consciente**, uma visão de conjunto e não simples justaposição de elementos, restauradora da unidade continental mas que, ao levar em conta as diferenças entre os países, articula as variantes nacionais. Propomo-nos o dever de enfrentar revisões na conceituação de autores e movimentos, **evitando converter sua análise em mera prolongação de um gosto dominante e de um consenso oficial**, nunca questionado pelos críticos. Cremos que com isto **contribuímos à justa valorização de uma literatura e o processo revelador da realidade de um continente**. Ao **focalizar os múltiplos labirintos** da literatura hispano-americana, ao longo de vários séculos,

[111] "[...] como se as noções de beleza ou de <<qualidade artística>> não fossem também históricas e variassem, às vezes, radicalmente com as décadas."

> procuramos o comentário esclarecedor, a visão analítica e o diálogo compreensivo. (JOSEF, 2005, p. 09, grifos nossos).

Para demonstrar como a autora realiza exatamente o oposto do que promete, é válido o exame mais pontual a respeito de somente um nome, apenas um autor elencado. Concentremo-nos na sentença atribuída a Luis de Tejeda, cordobês, considerado como o primeiro poeta argentino, nome aludido logo na *Introdução* desta tese e que ajuda – e muito – a considerar a hipótese e o objetivo que tangem a criação de *Argentum Córdoba*:

> A esta época [referindo-se ao Barroco] pertence Luis de Tejeda y Guzmán (1604-1680), o primeiro poeta argentino. Parte de sua obra foi publicada por Ricardo Rojas em Buenos Aires, sob o título de *El Peregrino en Babilonia y Otros Poemas* (verso), e em Córdova, por Martínez Paez e Pablo Cabrera, sob o título de *Coronas Líricas* (prosa e verso). **De mérito ensaístico escasso, o melhor de sua obra são poesias místicas em que se afasta da influência culterana**. (JOSEF, 2005, p. 29, grifos nossos).

Ora, o que de crítico postula Josef para consagrar o exame a respeito de Tejeda? Mais: ao não apresentar nem mesmo uma estrofe de um dos poemas de Tejeda aos leitores (muito provavelmente, porque não lhe pareceu necessário vide a qualidade do poeta), não ocorreu a Josef que uma recepção mais crítica poderia considerá-la uma categórica representante da crítica de segunda-mão? Afinal, a inquietude está no fato de que, se o senso crítico foi mesmo postulado pela historiadora (e não se está dizendo o contrário aqui), por que perder tempo em trazer para o seu recorte o poeta argentino? Da maneira que lhe é apresentado ao leitor brasileiro, o exame a respeito de Tejeda parece demonstrar um esforço de Josef para filiar-se à evocação de Ricardo Rojas[112] (sem anunciá-la diretamente, o que é, sim, um problema), replicar sem grande reflexão a aversão da geração crítica das primeiras décadas do século XX a modelos balizados ao classicismo espanhol:

> El colegio de San Carlos y las universidades coloniales enseñaban sus cánones. Los maestros jesuitas y los poetas españoles de la decadencia daban la pauta de la imitación, cuyo fruto primigenio fue el *Peregrino* de

[112] Aludido por ROJAS no TOMO I da obra *Historia de la literatura argentina* (1917), Tejeda é diretamente atrelado ao poemário *El peregrino en Babilonia*. Segundo Rojas, não era possível falar em literatura argentina antes da Revolução de Maio, exatamente por conta de que os escritores anteriores a tal fato histórico estariam correlacionados a aspirações que não diziam respeito à nação argentina. O exame crítico, certamente, parece ser resultado de um processo característico de hispano-fobia comungado pelos ilustrados desde duas gerações anteriores as de Rojas, o que acabou sacramento certo desdém crítico e poucas leituras realmente relevantes e interessadas para obras de escritores da época colonial, tal como o caso de Tejeda.

> Tejeda, imitación de Góngora, mechada de teología y latinidad. Nadie sentía ni pensaba por si propio.[113] (ROJAS, 1948, p. 49).

Diante do que fora asseverado por Rojas, não seria, pois, uma oportunidade para que Josef pudesse historiar a partir de uma perspectiva outra, capaz de validar a relação de Tejeda com o seu campo literário, por exemplo? Não seria mais plausível, então, trazê-lo como marca para pensar em produções quase contemporâneas, ainda que não circunscritas no mesmo campo literário (um trabalho crítico de aproximação entre Tejeda e Sor Juana Inés de la Cruz), procurando pontos distintivos? A exigência não parece ser grande, afinal, alude-se a um trabalho com a envergadura que se espera para uma coleção, uma historiografia literária.

Da mesma maneira que Josef, o historiador da literatura argentina Juan Pinto, na abertura de sua obra *Panorama de la literatura argentina contemporánea* (1941), reserva espaço especial para apontar as suas principais prerrogativas ao construir o seu trabalho. Declaradamente entendida como uma "obra incompleta" (PINTO, 1941, p. 07), Pinto parece ser mais razoável – quem sabe menos pretensioso – ao demonstrar entender que, pertencendo ao gênero da história da literatura, o seu trabalho estaria submetido à análise constante e, sobretudo, passaria a estar muito mais a serviço de uma consulta e contextualização rápida, do que uma obra onde se creditaria um exercício daquele ficcional e pouco inteligível "americanismo consciente" de Josef:

> No es ésta una historia de la literatura argentina contemporánea. **Apenas los apuntes de una vasta obra a realizarse**. Trabajo de información es éste. No es crítica. Tampoco lo es de fría información estadística, sino de rápida ubicación sintética de cada autor. A veces, alguno, aparece escorzadamente apuntado. Suele ocurrir que el breve perfil trazado, difiere de los tomados de la prensa en general y de los libros en particular. Es que en cada caso no se cierra un juicio, sino que se presenta a un autor.[114] (PINTO, 1941, p. 07, grifos nossos).

---

[113] "O colégio de San Carlos e as universidades coloniais ensinavam os seus canônicos. Os professores jesuítas e os poetas espanhóis da decadência davam a pauta da imitação, cujo fruto primogênito foi o *Peregrino* de Tejeda, imitação de Góngora, introjetada de teologia e latinidade. Ninguém sentia nem pensava por si próprio.".

[114] "Esta não é esta uma história da literatura argentina contemporânea. Apenas os apontamentos de uma vasta obra a ser realizada. Este é um trabalho de informação. Ele tampouco é uma informação estatística fria, mas de uma rápida localização sintética de cada autor. Algum, às vezes, aparece rapidamente apontado. Costuma-se ocorrer que o breve perfil traçado difere dos tomados pela imprensa em geral e dos livros em particular. Cada caso não se encerra em uma asseveração, mas que se apresenta a um autor.".

Além de versar a respeito da tradição literária argentina, o interesse em citar a obra de Juan Pinto se deve também ao fato de este dedicar especial atenção a uma das histórias da literatura mais balizares para os estudos argentinos: a *Historia de la literatura argentina*, do já citado, algumas vezes, Ricardo Rojas. Buscando informações sobre Rojas no livro de Juan Pinto, os leitores terão como afirmativa logo nas primeiras linhas o seguinte decreto: "Nos hallamos ante uno de los **auténticos maestros, en que pueden confiar los jóvenes argentinos**. Toda su obra es un nervio tenso en un solo esfuerzo: La **argentinidad**.[115]" (PINTO, 1941, p. 323, grifos nossos). Sem se ater ao que seria esse tal esforço de postular a "argentinidad" (talvez, o autor quisesse mesmo dizer *porteñidad*), as poucas linhas já dão um pequeno ensejo da forma como o crítico encara o seu projeto. A perspectiva parece, sem dúvida, ser aquela que viabiliza a criação de próceres, não a que avalia com criticidade um escritor ou teórico. Trata-se de uma fala impregnada por uma tradição a qual não se deveria – talvez, porque fosse muito arriscado – questionar.

Ao falar da *Historia de la Literatura Argentina*, Pinto comenta tratar-se de "[u]na obra que habría de atraerle toda clase de adversiones y simpatías, dio la pauta de su capacidad, de su disciplina y su erudición original y no fronteriza." (PINTO, 1941, p. 324). O comentário é duplamente importante aqui, por tratar-se de uma crítica de meta-história da literatura, afinal, é a voz de uma história da literatura falando de outra. Para que o leitor entenda o raciocínio ao qual deseja-se chegar, vale a pena o registro:

> En su "Historia", **Rojas se atiene a los límites geográficos y no al movimiento histórico para declarar argentino a un autor: Tejeda, por ejemplo.** Y en ello hay **evidente error**: ningún argentino puede identificarse con un pasado espiritual que carece de continuidad histórica. **Está bien – y es necesario buscar en él** [refiriéndose a Luis de Tejeda] las raíces de nuestro ser psíquico, pero no hacerse solidario con ideas y hombres que no importan una anunciación de lo presente. **Pero aún con algunos reparos, – discutibles – esta historia será necesario consultarla siempre**, cuando se quiera tener una idea general de la evolución literaria nacional. [116] (PINTO, 1941, p. 324, grifos nossos).

---

[115] "Encontramo-nos diante de um dos autênticos mestres, em quem os jovens argentinos podem confiar. Toda a sua obra é um cordão nervoso tensionado em só um esforço: A argentinidade.".

[116] "Na sua "Historia", Rojas se atem aos limites geográficos e não ao movimento histórico para declarar como argentino a um autor: Tejeda, por exemplo. E, nisso, há um evidente erro: nenhum argentino pode identificar-se com um passado espiritual que carece de continuidade histórica. Está bem – e é necessário buscar em Tejeda as raízes do nosso ser psicológico, mas não se fazer solidário às ideias e homens que não importam uma enunciação do presente. Mais ainda com alguns reparos – discutíveis – esta história deverá ser consultada sempre, quando se queira ter uma ideia geral da evolução literária nacional.".

O que se quer dizer é que, ao invés de aproveitar para exatamente relativizar com propriedade o empreendimento de Rojas, Juan Pinto lança uma tímida desconfiança para a historiografia estudada, simplesmente por que esta trata de pontuar (tal como a massiva coleção de histórias da literatura em todo o país) o escritor colonial cordobês Luis de Tejeda como o primeiro poeta argentino. O autor de *Panorama* adota uma premissa um tanto quanto ortodoxa (talvez, hereditária dos críticos que buscam na literatura obras e escritores com afã local, sem interferências do colonizador, como se o mesmo fosse possível) para não considerar o nome de Tejeda. O contrassenso não está na crítica em si, afinal, tratar-se-ia de um recorte possível para pensar a história da literatura, mas em sua falta de rigor e coerência para seguir com o mesmo postulado em todos os casos abordados ao longo de sua historiografia.

Os dois exemplos – de Josef e de Pinto –, de alguma maneira, acabaram abordando o nome de Luis de Tejeda nas histórias da literatura. Para muitos, a coincidência possa ser mera casualidade ou exercício crítico proposital; para outros, a repetição já seja outra pista para demonstrar o quanto os vícios seguem em voga nas histórias literárias. Em um trabalho que pretende partir da reflexão sobre a construção do campo literário e intelectual argentino para, então, criar uma hipótese de leitura outra, o dado não poderia deixar de ser verbalizado. Mais uma vez, a possibilidade de ver a história da literatura argentina em meio a um pampa. A vicissitude de relativizar o que é a barbárie e o que se vende como civilização, extrapolando o preceito romântico presente em Rojas e em outras vozes oficiais que acabaram garantindo a hegemonia de uma cidade e denunciando o olhar nada objetivo das historiografias literárias:

> El protagonismo de la ciudad de Buenos Aires en la narración del pasado nacional elaborado por la historiografía romántica tiene como resultado un **relato con demasiados cortes y antagonismos como para erigirse en la gran narración que identifica, contiene y concilia a todos los componentes de la nación.**[117] (ESPÓSITO, 1998, p. 85, grifos nossos).

[117] "O protagonismo da cidade de Buenos Aires na narração do passado nacional elaborado pela historiografia romântica tem como resultado um relato com demasiados cortes e antagonismos como para revelar-se na grande narração que identifica, contém e concilia a todos os componentes da nação.".

2.1.3 Argentina: bipolaridade congênita para historiar a sua literatura

Compreendendo a história da literatura como esse complexo não objetivo – próspero, de um ideal nacional e resultado de um recorte que pressupõe ganhos e perdas imediatas –, alcançará ainda mais evidência o fato de imputar ao caso específico argentino um constante jogo de dualidade. A então dicotomia sarmientina escapa a uma condição unívoca e real para fortalecer uma proposta discursiva, ideológica ou, em síntese, política[118]. Mais uma vez, a perspectiva de Martínez Estrada desperta atenção por exatamente relativizar os limites de aporias antes tidas como inquestionáveis, *orillas* tão bem demarcadas e consagradas.

Anos após a publicação de *Radiografía de la pampa*, o crítico literário Noé Jitrik escreverá *Bipolaridad en la literatura argentina* (1971), texto que consolidará a percepção de que o sistema literário no país está sedimentado em um constante jogo comparativo de pares, polos que se aproximam e que, bruscamente, se repelem. Explica-se, portanto, o porquê da bipolaridade para se atribuir à história da literatura. Nesta leitura, porém, tal bipolaridade transcende o sentido primeiro e mais evidente de jogo de oposições; fundamenta-se muito mais por conta da semântica de um contraste amalgamado pela ambiguidade entre os pares, pelo paradoxo de

---

[118] Em sua obra *Literatura argentina y política* (1964), David Viñas proporá um recorte para se pensar a história da literatura a partir de uma condição política, demonstrando a tese de que a literatura do país está relacionada necessariamente com uma ideia de vontade nacional: "La literatura argentina es la **historia de la voluntad nacional**; es decir, es el proceso que puede rastrearse a lo largo de un circuito pero que sólo se verifica en los momentos culminantes caracterizados por la densificación de un dato fundamental. ¿Pero cómo se reconocen esas emergencias? Por varios datos indudables: por el paisaje de la cultura entendida como eternidad a la convicción de que es historia, por el tránsito de los escritores que interpretan a la literatura como tautología y la realizan como conducta mágica a los que se sienten sujetos a la historia, por la diferencia entre los que se prefieren erigiendo su opacidad como una garantía y los que eligen, por las coyunturas en que se acentúa lo dado al inscribirse en una nomenclatura a las que se lanzan a acrecentar lo puesto arriesgando las palabras." (VIÑAS, 1963, p. 04, grifos nossos). A postura sustentada por Viñas é sempre retomada por críticos como uma referência para se pensar em uma crítica literária com recorte nitidamente político. Nomes como Elsa Drucaroff, por exemplo, buscam o nome de Viñas para salientar a determinante construção da revista *Contorno,* publicação que representa um "espacio grupal de reflexión que sería un hito en la construcción de la nueva izquierda argentina." (DRUCAROFF, 2011, p. 44). Ainda sobre o viés político para pensar a crítica literaria, no ensaio *Lenguas políticas y estudios literarios: de códigos, discusiones y conflictos de interpretación* (1998), o investigador cordobês Jorge Alejandro Bracamonte faz menção também às leituras propostas por Avellaneda e Josefina Ludmer (BRACAMONTE, 1998). Por último, é também válido mapear a obra *Historia social de la literatura argentina* (1989), de Graciela Montaldo, que traz interessantes reflexões a respeito de como o grupo de Boedo foi fundamental para a criação de novos leitores, pela dinâmica de introduzir a literatura nas discussões sociais, dessacralizando a cultura, além de propor, por exemplo, a participação mais clara e efetiva de escritores na ordem política do dia. Mais informações sobre essa obra nas Referências.

ser (também) o que tanto se tem medo e se nega (mais uma vez, "Nosotros, los cordobeses").

Em seu ensaio, Jitrik relembra que "[u]no de los aspectos más importantes de la historia de la literatura argentina (y latinoamericana) es el enfrentamiento que se da en la narrativa (y aun en la poesía) entre obras de ambiente rural y obras de ambiente urbano o ciudadano.[119]" (JITRIK, 1971, p. 01). Há na gênese da história da literatura argentina um enfrentamento entre o que seria a literatura urbana e a literatura rural[120], questão que daria à última (diretamente ligada ao legado construído de civilização) um papel proeminente durante décadas. A inversão no eixo de realce e o deslocamento dos interesses em torno da temática urbana terão dois momentos fundamentais: primeiro, com o romance *Amalia* (1851), de José Mármol, intertexto utilizado, como veremos, na reconstrução das ficções criadas por Andrés Rivera para pensar alguns dos próceres do discurso histórico no país; e, setenta e cinco anos depois, o ano de 1926 se levantará como uma data divisora de águas para os estudos literários argentinos. A data aludida é emblemática pela publicação das obras *Don Segundo sombra*, de Ricardo Güiraldes, e *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt. Os romances de Güiraldes e Arlt acabarão pesando o diapasão e ajudando a consolidar a perspectiva crítica em torno de Buenos Aires.

Sabe-se que, por conta da esfera circunscrita à literatura de cunho rural, muitos dos escritores argentinos legitimaram a então cor local romântica perseguida para se pensar e forjar a literatura no país[121]. Jitrik relaciona a linguagem gauchesca à expansão da poesia gauchesca não somente por um movimento de representatividade, mas também de sobrevivência e estratégia discursiva. De acordo com o estudioso argentino, a figura de Bartolomé Hidalgo pode ser tomada como um exemplo de visualização prática, uma vez que Hidalgo acabou assumindo a linguagem dos soldados *gauchos* para consolar-lhes no exército quando estavam lutando na Guerra de Independência. Outra vez, literatura e linguagem flertam com questões alheias ao texto ficcional, demarcando a força do discurso político para a

---

[119] "um dos aspectos mais importantes da história da literatura argentina (e latino-americana) é o enfrentamento que se estabelece na narrativa (ou mesmo na poesia) entre as obras de ambiente rural e as obras de ambiente urbano ou cidadão."

[120] O crítico Carlos Fuentes desenvolve semelhante analogia para falar da literatura argentina a partir do ensaio *Jorge Luis Borges: la herida de Babel*, presente em *Geografía de la novela*, utilizando os termos *ciudad* e *espacio agrario*.

[121] Jorge Luis Borges, talvez, em sua busca de pensar a história da literatura a partir de uma perspectiva universal, parece ser um expoente antagônico a se levar em conta, muitas vezes, avesso à questão da *cor local.*

composição das letras. Talvez, por isso, Jorge Luis Borges, em uma de suas célebres falas[122], questiona o caráter não natural da poesia gauchesca, entendendo-a como artificial tal como todas as demais; essa seria hermética e, ironicamente, nada popular. Buscando um objeto literário para exemplificar a sua opinião, Borges elege nada mais do que *Martín Fierro* (1872), de José Hernández (obra tomada por Ricardo Rojas e por outros membros da crítica literária como manto sagrado da literatura *gaucha*), para valorizar que a sua importância está, na verdade, na capacidade em demonstrar o universal. Diante de tal alternativa, parece impossível não pensar mesmo a literatura e a história argentinas como um dual escrito em um jardim de caminhos que se bifurcam.

Deixando a proposta de Borges de lado e voltando a acompanhar as dicotomias instituídas na história da literatura argentina, será possível entender que das diferenças entre campo e cidade serão consagradas outras tensões, tal como o choque entre Buenos Aires *versus* o interior argentino, que seria, em diferentes matizes e épocas, ressignificado também pelos trabalhos das escolas de Florida e Boedo. Foram, como é possível presumir, também as diferenças entre literatura rural e urbana que possibilitaram o que Noé Jitrik considera como "[l]a formulación más brillante del dualismo" (JITRIK, 1971, p. 19): a oposição civilização e barbárie. Como anunciado previamente, mais do que se transformarem em metonímias para pensar a literatura e o sujeito argentino de Sarmiento, a relevância de civilização e barbárie está no fato de deflagrarem a afeição declarada por um polo (o primeiro), renegando tudo o que possa se aproximar do outro. Além disso,

> [...] lo que la expresión acuñada además oculta es **el germen de una oposición más fundamental entre materia y espíritu.** Esta pareja tan clásica tendrá una gran fortuna en la historia del pensamiento argentino y aparecerá en el 80, en la obra de Cambaceres por ejemplo, y en general en todos los escritores de la oligarquía y sus continuadores hasta hoy, como **divergencia entre intimidad y exterioridad, entre apariencia y esencia.**[123] (JITRIK, 1971, p. 19, grifos nossos).

---

[122] Faz-se alusão aqui à fala realizada em uma de suas aulas, no *Colegio Libre de Estudios Superiores*, intitulada *El escritor argentino y la tradición*. A mesma se transformou em um ensaio, incluído pela primeira vez na obra *Discusión* (1932). Para o presente artigo, tomou-se o registro a partir de *Jorge Luis Borges: obra completa,* publicada em 1974. Mais informações nas referências.

[123] "[...] o que a expressão instituída oculta, além disso, é o gêrmen de uma oposição mais fundamental entre matéria e espírito. Esta ligação tão clássica terá um grande destaque na história do pensamento argentino e aparecerá nos anos 80, na obra de Cambaceres, por exemplo, e, em geral, na de todos os escritores da oligarquia e dos seus continuadores até hoje, como divergência entre intimidade e exterioridade, entre aparência e essência.".

Tal como notado, a dicotomia sarmientina acabou se tornando um eco, enraizou a sua formulação maniqueísta de forma inquestionável para o exercício da composição da história literária argentina. Advêm de tal pujança as perspectivas de legitimidade e de representatividade para compor a literatura. Como resultado do imaginário de civilização, foi instituida a busca de dois enfoques antagônicos nos estudos literários. O primeiro está filiado a uma *literatura de legitimidade*, marcada pelo ideal de uma literatura adaptada, que tem como exemplo um simulacro ou mesmo uma disposição para se parecer como um outro (no caso argentino, tem-se a aproximação com o modelos das escolas literárias francesa). Na perspectiva de Jitrik, será também mediante essa busca de legitimidade que os responsáveis pelos discursos histórico e ficcional acabaram protagonizando um "movimiento de adulteración de la realidad". (JITRIK, 1971, p. 09). Nessa esfera, se enquadra o projeto de Samiento a partir de *Facundo*[124] e, de certa maneira, de todos os nomes que, juntos, deram origem à criação do *Salón Literario*, símbolo da literatura canônica e oficial argentina.

O segundo enfoque, ao contrário, fundamenta o que a crítica entende como *literatura de representatividade*. Como intuito, esta pautou a sua atuação crítica e estilística em ser o contraponto dos ideais de legitimação, aproximando-se de um espírito americanista, regional. Pensando em projetos literários, inserem-se neste âmbito a *América Poética* de Juan María Gutiérrez e, claro, todo o pampa discursivo de Ezequiel Martínez Estrada. Diferentemente da crença de Borges, os trabalhos filiados ao projeto de José Hernández significavam para Martínez Estrada uma possibilidade de se valorizar a dimensão simbólica do pampa, dessa desilusão que empurrou o escritor e crítico argentino para o precipício da criação literária. Por meio dessa representatividade, eram possíveis os movimentos de reflexão, de enfrentamento e de relativização para historiar e narrar a própria literatura. Ligando Martínez Estrada com tal tradição questionadora, Noé Jitrik ainda evidencia o fato de como

> [l]a idea de ese enfrentamiento ha sido sugerida por los trabajos de Martínez Estrada para quien los gauchescos desafiaron además de las tesis, las obras de los integrantes del Salón Literario; de algún modo

[124] É válido apontar que a força discursiva de *Facundo* está justamente no fato dessa obra estender a problemática da geração de 37 em torno da figura de Rosas, fazendo, sim, desse pressuposto o argumento necessário para a construção de campo de poder, de representação social e política e, fundamentalmente, de legitimidade intelectual.

> Hernández, para Martínez Estrada, agredió mediante la gauchesca a la cultura de la que procedía, poniendo en evidencia la situación total de ambos sectores. De este encontronazo, que culmina en la obra de Hernández, se desprenden los términos que hemos contrapuesto: idea de legitimidad aplicada a la literatura y sentimiento de representatividad. [125] (JITRIK, 1971, p. 07).

Por conta desse panorama dual, a legitimidade acabou se transmutando como sinônimo de cultura (uma cultura maiúscula e hegemônica), enquanto que a representatividade ficou relegada a um tom popular, da barbárie repelida e escondida embaixo do tapete. No caso específico de Martínez Estrada, figura eleita para exemplificar nesta tese a fissura necessária para se pensar a história da literatura a partir de um pressuposto diferente, a sua literatura de representatividade – ao negar o oficial – acabou sendo inevitavelmente compreendida como uma *mirada* clandestina.

2.1.4 De uma *mirada clandestina* para a *radiografia* capaz de revelar novas possibilidades

De acordo com Jitrik, ainda que haja importações distintas para se pensar a história da literatura argentina – o trabalho de David Viñas, *Literatura argentina y realidad política* (1964) seria um exemplo dessa intenção de ir além de simples dicotomias –, grande parte dos estudiosos buscam certas essências ou constantes, minimizando questões que são verdadeiramente importantes (tal como a relação entre literatura e realidade). A perpetuação de tal comportamento crítico será responsável para que

> [...] **mientras no se hagan las delimitaciones necesarias, esta actitud confusa dará resultados confusos o clasificaciones que parecen muy sólidas cuando en verdad no son**, en el mejor de los casos, más que retóricas. [...] se ven por lo tanto obligados a luchar contra métodos momificados, contra esquemas que reducen toda complejidad a un formalismo por el cual **la historia de la literatura es un sucederse de**

[125] "[a] ideia desse enfrentamento foi sugerida pelos trabalhos de Martínez Estrada para quem os gauchescos desafiaram, além das teses, as obras dos integrantes do Salón Literario; de algum modo Hernández, para Martínez Estrada, agrediu, mediante a gauchesca, a cultura da qual procedia, pondo em evidência a situação total de ambos os setores. Desse encontrão, que culmina na obra de Hernández, desprendem-se os termos que contrapomos: a ideia de legitimidade aplicada à literatura e ao sentimento de representatividade.".

> **episodios personales, de presuntos importantísimos contenidos que no terminan nunca de ser iluminados** en relación con la existencia de esos otros–los lectores–que esperan de la historia de la literatura una ampliación de los sentidos que por sí mismos, pero restringidamente, pudieron percibir.[126] (JITRIK, 1971, p. 05-06, grifos nossos).

Para a construção desta tese, a crítica de Martínez Estrada é o resultado evidente deste tensionamento, de um duelo entre contrários que tem civilização e barbárie como o embate mais clarividente, mas que se arrasta para algo ainda mais complexo, como é o caso da primazia de Buenos Aires como espaço de enunciação em detrimento a toda uma tradição que fica à sombra, simbolicamente no pampa, nas serras, nas montanhas, no interior do país. Sob o olhar de Martínez Estrada, a questão da barbárie passa a ser mais complexa, retratando um componente que é, sim, do argentino, mas que, ironicamente, faz parte de sua civilização, de quem responde pela literatura oficial:

> Aquellos generales y aquellos estadistas no querían la barbarie, pero eran productos genuinos de la barbarie, y trabajaban, sin querer, para ella; eran bárbaros porque esos ideales de independencia y de unidad nacional, de disciplina, de orden, no pasaban de ser aspiraciones abstractas, sin base en la tradición ni en la vida histórica argentinas. Eran tesis. [...] Nuestra barbarie ha estado, bajo ciertos aspectos, fomentada por los soñadores de grandezas, y muchos de nuestros más perjudiciales males se deben a que esa barbarie no fue reducida por persuasión a las formas civiles, sino suplantada de golpe y brutalmente por todo lo contrario; en que, simplemente, se le cambió de signo.[127] (MARTÍNEZ ESTRADA, 2011, p. 49).

A crítica presente em *Radiografía de la pampa* e que também é característica do conjunto de ensaios póstumos publicados sob o título *Para una revisión de las letras argentinas* (2008) fundamenta um olhar relativizador, capaz de

---

[126] "[...] enquanto não se façam as delimitações necessárias, esta atitude confusa dará resultados confusos ou classificações que parecem muito sólidas quando, na verdade, não são. No melhor dos casos, são nada mais do que retóricas. [...] entendem-se, portanto, obrigados a lutar contra métodos mumificados, contra esquemas que reduzem toda a complexidade a um formalismo pelo qual a história da literatura é uma sucessão de episódios pessoais, de supostos conteúdos importantíssimos que nunca terminam de ser iluminados em relação à existência desses outros – os leitores – que esperam da história da literatura uma ampliação dos sentidos que, por si mesmos, mas, restritivamente, puderam perceber.".

[127] "Aqueles generais e aqueles estadistas não queriam a barbárie, mas eram produtos genuínos da barbárie, e trabalhavam, sem querer, para ela; eram bárbaros porque esses ideais de independência e de unidade nacional, de disciplina, de ordem, não era mais do que aspirações abstratas, sem base na tradição, nem na vida histórica argentinas. Eram teses. [...] Nossa bárbarie esteve, segundo certos aspectos, fomentada pelos sonhadores de grandezas, e muitos dos nossos mals mais prejudiciais se devem a que essa barbárie não foi reduzida pela persuasão às formas civis, mas suplantada de golpe e brutalmente por tudo o que foi contrário; no que, simplesmente, lhe transformou de signo.".

interpelar a origem da literatura argentina, de sua história e de quem ficou responsável por escrevê-la:

> Están copiándose entre sí, intentando una literatura como si hubieran de descubrirla por primera vez en el mundo. Síntoma evidente de aprendizaje sin maestro de un oficio por el que no se tiene vocación. No es literatura argentina lo que intentan hacer, es simplemente literatura utilizando los materiales más a mano. Y cuanto toman de los grandes maestros universales, es para hacer también una parodia: de Víctor Hugo o de Tolstoi, todo sin conciencia de valores, sin respeto por las letras ni por la clerecía laica del escritor.[128] (MARTÍNEZ ESTRADA, 2008, p. 94).

A forma de revisão para pensar a história da literatura de Martínez Estrada configura-se literalmente como uma radiografia, não está baseada em uma fórmula tradicional lansoniana de se historiar (com o encadeamento de nomes e o exercício monográfico[129] em relação a escritores e escolas). Ganha destaque a propriedade ensaística e a argumentação progressiva, como não poderia deixar de ser, fragmentada e narrativa. Não seria tal condição, aliás, que converteria o trabalho de Martínez Estrada em uma possibilidade para que o estudo historiográfico permaneça viável[130], sobretudo quando se está em jogo uma entrada de leitura via *Argentum Córdoba*?

Inserida em um continente que foi, em si, encarado como uma súbita desilusão, fica evidente a força discursiva que tomou a narrativa para a constituição dos discursos responsáveis por registrar a nação Argentina. Daí ponderar a respeito da grande relevância da ficção e da história – sobretudo, dos seus enlaçamentos – para se fazer e pensar a forma de se trabalhar e se evocar a história da literatura. Segundo David Perkins, em seu artigo *Is Literary History Posible?*, uma história literária deve comportar-se, na contemporaneidade, como uma espécie de

---

[128] "Estão se copiando entre si, tentando uma literatura como se tivessem que descobri-la pela primeira vez no mundo. Sintoma evidente de aprendizagem sem mestre-de-ofício pelo que não tem vocação. Não é literatura argentina o que tentam fazer, é simplesmente literatura, utilizando os materiais mais próximos. E, quando tomam dos grandes mestres universais, é para fazer também uma paródia: de Victor Hugo ou de Tolstoi, tudo sem consciência de valores, sem respeito pelas letras, nem pelo tom clerical laico do escritor.".

[129] Pensando no contexto argentino, é válido lembrar que o método monográfico, baseado em biografias de escritores (sistemática adotado, por exemplo, por Veríssimo no Brasil e por Menéndez y Pelayo, na Espanha) é entendido por Ricardo Rojas como o grande responsável pela sensação de aborrecimento dos estudantes (ROJAS, 1917).

[130] Alusão ao raciocínio apregoado pelo professor e teórico Luís Bueno que, em seu artigo *Depois do fim: ainda história da literatura nacional?* (2012), defende a necessidade de se buscar o abandono da ilusão de uma grande síntese para, ao contrário, pensar a história da literatura a partir de um contraponto, de um novo ponto de partida.

"enciclopédia pós-moderna", isto é, organizada pela fragmentação, a partir de uma condição comum e um eixo subjacente.

Sendo assim, compartilho uma tentadora provocação: relativizar a literatura oficial argentina a partir das entrenarrações dos discursos ficcional e histórico. Dialogando com a tradição, já está mapeado esse elemento capaz de facilitar a relativização e os limites entre verdades e mentiras, realidades e simulacros. O que percebo como relevante, e que pode ser despertado a partir da contribuição de *Radiografía de la pampa,* é a proposta para se deparar criticamente com o aparato literário argentino segundo um deslocamento da lógica do eixo portenho e uma relativização constante do que se entende como história da literatura. Far-se-á crível, por isso, demarcar uma dada conjunção na qual os condicionantes que conduzem a tradição literária não são necessariamente aqueles congelados por Sarmiento e lidos em forma de cartilha alfabetizadora – de acordo com distintas nuances – por inúmeros seguidores. Não se trata exatamente de extinguir os tropos civilização e barbárie para pensar a historiografia literária. Antes, busca-se uma problematização sobre como cada uma dessas esferas foi construída e, sobretudo, como o caso da literatura argentina transcende apenas a esse binômio.

Ainda que não tenha versado nesses termos ao definir o que para Martínez Estrada era o pampa, aqui, tal reflexão extrapola os sentidos e estimula o desafio proposto ao se estudar a história da literatura a partir desta presente tese:

> La pampa es una **ilusión**; es la **tierra de las aventuras desordenadas** en la fantasía del hombre sin profundidad. **Todo se desliza**, animado de un movimiento ilusorio en que **sólo cambia el centro de esa grandiosa circunferencia**. Ahí el hombre grosero empieza de nuevo; el hombre culto concluye.[131] (MARTÍNEZ ESTRADA, 2011, p. 13, grifos nossos).

Se o pampa é o tempo-espaço para se deslizar e abrigar novos centros de uma circunferência, não se pode perder de vista que este é, fundamentalmente, outra ilusão. Portanto, não se deve tê-lo como resposta única e pronta, descoberta capaz de atender às expectativas críticas de uma tradição que, tal como já atribuído à figura de Noé Jitrik, toma a literatura argentina por sua inesgotável bipolaridade. Em um mundo borgeano, onde se vive constantemente a ansiedade de Biblioteca de

[131] "O pampa é uma ilusão; é a terra das aventuras desordenadas na fantasia do homem sem profundidade. Tudo escorrega, animado de um movimento ilusório no qual somente o centro dessa grandiosa circunferência muda. Aí, o homem grosseiro começa de novo; o homem culto conclui.".

Babel, passa a ser determinante a capacidade de saber como, por quê e o quê narrar. É disso que também se trata *Argentum Córdoba*.

A intenção ao desenvolver o raciocínio desta tese é, ainda que com limitações, dar continuidade a um projeto crítico de longa data e que consagra o sistema literário argentino desde Juan María Gutiérrez[132]. Ao escolher falar dos (entre)cruzamentos e aproximações entre o discurso histórico e o ficcional a partir de um campo literário distinto do habitual, parece estratégico partir de fissuras realizadas anteriormente. Sem dúvida, Martínez Estrada acaba se transformando em um caso emblemático; porém, não é único. Antes de seguir e finalizar a digressão anunciada no início desta *Seção II*, proponho que o leitor acompanhe como outros nomes, na função de ensaístas, acabaram problematizando questões atreladas à percepção de sua função enquanto crítico e da possibildade para pensar a literatura argentina a partir de outros condicionantes.

2.1.5 Agentes de outras radiografias: algumas manifestações ensaísticas na literatura argentina para alicerçar *Argentum Córdoba*

No contexto argentino, a surpresa oferecida aos leitores pelo gênero ensaístico não significou somente a possibilidade de tratar sobre temas que vão do grotesco ao sublime, mas também uma condição para pensar os estudos literários a partir de um horizonte que transcende o que está no cânone. Evidencia-se um olhar crítico para reconsiderar estruturas congeladas e lógicas críticas verticais (consciência do campo intelectual e discursivo), demonstrando como "[...] o ensaio como um gênero híbrido permite lançar luzes sobre o seu papel na conformação de imaginários culturais específicos, pois a sua relação com outras manifestações artísticas é de mão dupla." (MACHADO, 2017, p. 130). Ao tomar tal motivação discursiva, minha análise via *Argentum Córdoba* pode ser ampliada, validando a necessidade de (re)pensar o que está dito constantemente, filiando-me àquela urgência aludida no introito desta tese de "[...] quitar a la literatura su aire

[132] Em *Verdad y mentira de la literatura argentina* (1962), Arturo Cambours Ocampo – crítico pertencente ao que se entende como *Novísima generación literaria argentina*, que surgiu a partir de 1930 – elege o nome de Juan María Gutiérrez como o primeiro representante da crítica literária argentina. Mais informações sobre a obra de Cambours Ocampo nas *Referências*.

sacramental y liberarla de sus tabúes sociales aclarando el secreto de su poder[133]". (ESCARPIT, 1968, p. 33).

Em *Literatura argentina y realidade política* (1964), o crítico David Viñas já demonstrava interesse por transformar o seu argumento em uma espécie de chave para reavaliar a literatura argentina, escapando dos tradicionais eixos críticos do formalismo e do esteticismo. A tensão a partir da história e do contexto político como dados extraliterários essenciais para fundamentar a literatura ganhará outros tons a partir de nomes como os de Carlos Altamirano e Beatriz Sarlo. No entanto, já está na proposta de Viñas não somente a possibilidade de incursionar no objeto literário por meio de novos rumos, mas também sob uma perspectiva de que escritores e críticos assumam o seu compromisso ensaístico, comportando-se como figuras ativas, como autores:

> La literatura argentina es la historia de la voluntad nacional; es decir, es el proceso que puede rastrearse a lo largo de un circuito pero que sólo se verifica en los momentos culminantes caracterizados por la densificación de un dato fundamental. [...] los mayores logros se definen por el desplazamiento del miedo hacia la responsabilidad cuando los escritores dejan de ser literatos para convertirse en *autores*.[134] (VIÑAS, 1964, p. 3-4, grifos do autor).

Para os que se assumem como autores, como ensaístas, a famosa dicotomia centrípeta estabelecida na literatura argentina, a qual conserva tudo sob a sombra de um campo efetivamente portenho ao menos nos últimos duzentos anos, passa a ser relativizada. César Aira reforça a dimensão alcançada por posturas críticas voltadas ao exame da construção das historiografias literárias argentinas, nomeando o gênero ensaio como uma via possível para fomentar a discussão, um paradigma, algo como uma "pedra-de-toque" (AIRA, 2007, p. 59).

O século XX se constitui, então, como um momento profícuo para o desenvolvimento de novas condutas críticas na Argentina, dividido por dois momentos-chave para a teoria da literatura: primeiro, a partir do afã revisionista e combativo de Ezequiel Martínez Estrada e do enciclopédico e cosmopolita Jorge

---

[133] "[...] tirar da literatura o seu ar sacramental e liberar-la dos seus tabus sociais, esclarecendo o segredo do seu poder.".

[134] "A literatura argentina é a história da vontade nacional; quer dizer, é o processo que pode ser rastreado ao longo de um circuito, mas que somente se verifica nos momentos culminantes, caracterizados pela densificação de um dado fundamental. [...] as maiores conquistas se definem pelo afastamento do medo para a responsabilidade, quando os escritores deixam de ser literatos para se converterem em *autores*.".

Luis Borges. E, décadas depois, sobretudo a partir da violência causada pelos anos tortuosos da ditadura de chumbo – a cinza década de 70 do século XX –, os escritores encontraram no ensaio a voz necessária para ecoar a urgência de diversos temas a partir da não ficção. Nesse caso, emergem desse cenário a crítica de autores como David Viñas, Carlos Altamirano, Beatriz Sarlo, Noé Jitrik e Elsa Drucaroff.

Seguindo cruzamentos diferentes, cada um desses nomes fundamenta uma força discursiva [135] presente em grande parte dos países latino-americanos na mesma época, resultado de transformações nos âmbitos social, político e histórico. Diante de acontecimentos revolucionários, tais como o que ocorreram em Cuba, em 1959, e no México, em 1968, por exemplo, um sentimento de responsabilidade acabou eclodindo em muitos dos representantes das letras, garantindo produções dispostas a promover uma revisão crítica sobre a cultura e sobre sua gente, a sensação de fazer parte de uma razão que é, ao mesmo tempo, local e de todos (FUENTES, 1969). Como efeito, a crítica acabou também sofrendo transformações de diversas ordens:

> Esto ocurrió, por una parte, en virtud de la evidente presencia de nuevas prácticas y expresiones estético-literarias, que mueven los parámetros para la entrega de juicios pertinentes; desde una perspectiva complementaria, por el innegable aporte que tuvieron las reflexiones de orden científico y académico sobre el lenguaje, aplicadas al análisis textual. [136] (ALARCÓN, 2009, p. 14).

Enquanto Martínez Estrada escolhe o caminho dialético da provocação e a insistência pelo porvir para questionar as aporias civilização e barbárie que seguem se manifestando no sistema literário argentino, o nome de Jorge Luis Borges se manifesta como uma força metacrítica. Talvez, porque Borges fazia dos seus ensaios um exemplo claro de experimentação e dinamitação de qualquer limite relacionado aos gêneros literários. Brincando com as esferas do discurso ficcional e não ficcional, Borges transforma os seus textos em balisas para pensar todo o que

---

[135] Além dos ensaístas argentinos nomeados, vale lembrar que o ensaio enquanto gênero ganhou na América Latina a profusão de nomes como os de Carlos Fuentes, Octavio Paz, Alfonso Reyes (a quem muitos relacionam a linhagem crítica para pensar a literatura latino-americana), Alejo Carpentier, Lezama Lima, Leopoldo Zea, Rafael Rodó, César Vallejo, José Carlos Mariátegui, Fernando del Paso, e, claro, os brasileiros Mario de Andrade e Antonio Candido.

[136] "Isto aconteceu, em certo sentido, por conta da evidente presença de novas práticas e expressões estética-literárias, que mudam os parâmetros para a entrega de juízos pertinentes; em uma perspectiva complementar, pelo inegável aporte que tiveram as reflexões de ordem científica e acadêmica sobre a linguagem, aplicadas à análise textual.".

ele entende como universal, sem necessariamente estar limitado a uma esfera que caracteriza o estereótipo do argentino. Segundo ele mesmo,

> [...] nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque o ser argentino es una fatalidad y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara.[137] (BORGES, 1974, p. 274).

Ainda que seja possível relativizar e criticar o que Borges entende como universal, uma vez que a sua percepção parece estar limitada em um universal até os limites bem marcados do seu interesse (quer dizer, uma meia dúzia de países europeus, os Estados Unidos e referências do Oriente a partir das lentes ocidentais), a forma sistemática para pensar a literatura é motivadora. Por meio de sua força enunciativa, Borges consagrou, não somente para os estudos literários do Prata, uma maneira de se fazer crítica e literatura. Para tanto, Borges coloca-se a si mesmo à prova, relativizando-se e negando certas produções (há algo mais ensaístico que a dúvida e a possibilidade de se questionar?). Exemplo pragmático de tal argumentação está no prólogo de sua *Obra completa* (1974), no qual Borges nega pontualmente o seu primeiro livro de poemas, *Fervor de Buenos Aires* (1923), percebendo no poemário certo tom de remedo de Miguel de Unamuno, de Macedonio Fernández e do cordobês Leopoldo Lugones: "En aquel tiempo, buscaba los atardeceres, los arrabales y la desdicha; ahora, las mañanas, el centro y la serenidad." (BORGES, 1974, p. 13). Ao ler poemas como *La Plaza de San Martín*, no qual o eu lírico encarna uma espécie de antítese da vida e da morte e destaca o desejo de vencer as delimitações do porto, será verossímil entender e justificar a intenção de afastar-se de suas produções iniciais, sobretudo para um escritor que estabelece como projeto o desejo para determinar o universo, o centralizador *Aleph*, alicerçado também por uma herança aflita em negar o passado.

No que se refere à poética borgeana, o próprio prólogo da mesma *Obra completa* pode ser lido desde a faceta de um experimento-ensaio até uma novo espectro de ficcionalização. Da mesma forma, o que há de fundamental (para esta tese) em sua apreogação é o desafio de fazer da literatura argentina uma consigna para não falar somente de uma maneira. Em termos ensaísticos, isso significa

---

[137] "[...] nosso patrimonio é o universo; ensaiar todos os temas, e não podemos concretar-nos ao argentino para sermos argentinos: porque ou ser argentino é uma fatalidade e, nesse caso, o seremos de qualquer modo, ou ser argentino é uma mera afetação, uma máscara.".

também pensar o literário a partir de múltiplas perspectivas, dando ênfase à condição *criolla* argentina, relativizando qualquer dicotomia e acreditando que civilização também é barbárie e que nem tudo o que é pampa está rastreado por radiografias antigas. A viabilidade de revisionismo da história argentina, aliás, é utilizada diretamente por Borges nas notas de *Fervor de Buenos Aires*:

> Hacia 1922 nadie presentía el revisionismo. Este pasatiempo consiste en "revisar" la historia argentina, no para indagar la verdad sino para arribar a una conclusión de antemano resuelta: la justificación de Rosas o de cualquier otro déspota disponible. Sigo siendo, como se ve, un salvaje unitario.[138] (BORGES, 1974, p. 52).

A voz desse unitário selvagem – prova, tal como disse Jitrik, de que certas dicotomias e de que o impacto de Rosas na escrita seguem pulsando no coração e nas plumas dos escritores argentinos – encontrará, nove anos depois de *Fervor de Buenos Aires*, a força da ensaística. Em *Discusión* (1932), Borges constrói textos seminais até hoje para o estudo crítico, tais como *El gaucho Martín Fierro*, *La penúltima versión de la realidade*, *La supersticiosa ética del lector*, *El arte narrativo y la magia*, e, o ensaio-chave para se pensar o que postulo como *Argentum Córdoba*, *El escritor argentino y la tradición.* Em cada um desses textos, a partir de diferentes graus de interesse e de intimidade com a linguagem, Borges demonstra domínio ao falar da tradição literária argentina e do cânone europeu, abrindo espaço para relativizar costumes a favor de um projeto de direito para escrever e inserir-se em um sistema ou campo literário próprio.

O procedimento adotado por Borges parece ser aquele de conjugar em cada texto dois temas (AIRA, 2007), seja de maneira clara a partir das aporias dos títulos, seja por transformar-se em cada ensaio o eixo principal de enunciação. Para promover a sua maneira de enunciar, o autor irá denunciar tudo aquilo que ele não deseja representar, ou seja, a "charlatanería de la brevedad" (BORGES, 1974, p. 202). A objetividade, assim, é uma falsa crença baseada nos resultados, em uma literatura morta. Inteligentemente, e sem precisar nomear-se diretamente como a nova possibilidade para pensar a literatura, Borges irá apelar para a "condición indigente" (BORGES, 1974, p. 202) das letras argentinas (eco claro já enunciado em

---

[138] "Até 1922 ninguém pressentia o revisionismo. Este passatempo consiste em "revisar" a história argentina, não para indagar a verdade, mas para chegar a uma conclusão de antemão resolvida: a justificativa de Rosas ou de qualquer outro déspota disponível. Segue sendo, como pode ser visto, um selvagem unitário.".

Rojas). O resultado será a sugestão ao leitor que ele possa apontar caminhos diferentes do que era hegemônico (ainda que, para os leitores que carregam a saudável qualidade da desconfiança, tal proposta seja somente uma desculpa para converter-se em mais uma estrela da grande constelação do campo intelectual e literário oficial):

> La condición indigente de nuestras letras, su incapacidad de atraer, han producido una superstición del estilo, una distraída lectura de atenciones parciales. Los que adolecen de esa superstición entienden por estilo no la eficacia o la ineficacia de una página, sino las habilidades aparentes del escritor: sus comparaciones, su acústica, los episodios de su puntuación y de su sintaxis. Son indiferentes a la propia convicción o propia emoción: buscan tecniquerías (la palabra es de *Miguel de Unamuno*) que les informarán si lo escrito tiene el derecho o no de agradarles. Oyeron que la adjetivación no debe ser trivial y opinarán que está mal escrita una página si no hay sorpresas en la juntura de adjetivos con sustantivos, aunque su finalidad general esté realizada. Oyeron que la concisión es una virtud y tienen por conciso a quien se demora en diez frases breves y no a quien maneje una larga. [...] Es decir, no se fijan en la eficacia del mecanismo, sino en la disposición de sus partes. Subordinan la emoción a la ética, a una etiqueta indiscutida más bien. Se ha generalizado tanto esa inhibición que ya no van quedando lectores, en el sentido ingenuo de la palabra, sino que todos son críticos potenciales.[139] (BORGES, 1974, p. 202, grifos do autor).

Para estruturar o seu argumento, Borges leva até o limite a condição de pensar o argentino e a literatura a partir das concessões anteriores, demonstrando o risco de uma aspiração nacional: "El culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo."[140] (BORGES, 1974, p. 270). Isso explica, então, o fato de que, distintamente de grande parte da crítica, a perspectiva borgeana percebe a incorreção ao pensar que exista uma literatura argentina a partir da poesia gauchesca (relação direta com o texto *El payador*, 1916, de Leopoldo Lugones). Em termos práticos, para seguir construindo a busca por um modelo baseado em figuras nomeadas como universais, a

---

[139] "A condição indigente das nossas letras, a sua incapacidade de atrair, produziram uma superstição do estilo, uma leitura distraída de atenções parciais. Os que adoecem dessa superstição entendem por estilo não a eficácia ou a ineficácia de uma página, mas as habilidades aparentes do escritor: as suas comparações, sua acústica, os episódios de sua pontuação e de sua sintaxe. São indiferentes à própria emoção: buscam tecnicismos que lhes informarão se o escrito tem o direito ou não de lhes agradar. Escutaram que a adjetivação não deve ser trivial e opinarão que está mal escrita uma página se não há surpresas na junção de adjetivos com substantivos, ainda que a sua finalidade geral esteja realizada. Escutaram que a concisão é uma virtude e têm por conciso a quem demora em dez frases e não a quem saiba manipular uma longa sentença [...] Quer dizer, não se concentram na eficácia do mecanismo, mas na disposição de suas partes. Subordinam a emoção à ética, a uma etiqueta indiscutida talvez. Generalizou-se tanto essa inibição que já não restam leitores, no sentido ingênuo da palavra, mas que todos são críticos potenciais.".

[140] "O culto argentino da cor loical é um culto europeu recente que os nacionalistas deveriam desprezar por ser forasteiro.".

ensaística borgeana não terá receios de debater e contestar o dogma relacionado a obras tomadas como verdadeiros livros sagrados. A prova disso é que Borges relativiza a poesia gauchesca como algo legitimamente autóctone, uma vez que, para ele, a voz do eu lírico presente em títulos como *Martín Fierro* (1872) seria tão artificial como em qualquer obra, insistindo em certo caráter convencional da arquitetura literária. No caso do poema-epopeia escrito por José Hernández, especificamente, a crítica se aproxima com interesse para valorizar o tom romanesco nos versos ao apresentar diferentes episódios e os sentimentos de um anti-heroi (fugindo da fórmula épica da intervenção dos deuses).

Como já dito, a entrada proposta por Borges corresponde a um projeto de leitura, uma maneira de pensar a literatura, uma enunciação que explicaria, talvez, o que o próprio Borges intitula como ensaística "dubidativa y conversada" (BORGES, 1976, p. 198). Isso não significa, no entanto, que a poesia gauchesca não poderia estar relacionada com os *gauchos*, tal como atestaram alguns críticos dos poetas do século XIX. O que Borges parece estar interessado em falar é de uma realidade argentina possível e viável, mas não somente para os argentinos, recusando, por isso, o que seria uma "mitología argentina" (BORGES, 1976, p. 187).

Segundo a perspectiva borgeana, o desenvolvimento da poesia gauchesca estaria diretamente relacionado ao caráter urbano de Buenos Aires e Montevidéu (fazendo uma análise por contraste), a dicotomia campo contra a cidade alçada por Martínez Estrada para pensar também a respeito do literário, tal como comentado anteriormente. Da mesma maneira que a poesia gauchesca é investigada a partir de sua condição como literatura sem quaisquer fronteiras, Borges segue propondo chaves mais genéricas e dialógicas de obras canônicas para a historiografia literária argentina, como é o caso de *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes. O romance que, ao lado de *El juguete rabioso* (1926), de Robert Arlt, fortaleceu um novo tempo entre a oscilação campo e cidade, é confortavelmente lido por Borges a partir de signos que seriam o resultado do contato de escritores ingleses e franceses.

Percebe-se o quanto a leitura cosmopolita de Borges fundamenta um projeto pessoal de construção crítica. Esta, como todas as demais, precisa também ser dosada, já que a sua expansão pode construir inexatidões que pouco tem a ver com o espírito *criollo* buscado para o que entendo como *Argentum Córdoba.* O que não se questiona, claro, é a dimensão do selo Borges para pensar criticamente a

literatura argentina[141]. Contrasto apenas quando críticos como o uruguaio Emir Rodríguez Monegal, em sua obra *Narradores de esta* América (1976) – recorrerá à esfera borgeana para dizer que o seu caráter poliglota e cosmopolita acabou definindo novos contornos para o que se escrevia na Argentina e na América Latina de maneira geral. Minha afirmação se deve ao seguinte fato: para muitos críticos da literatura, Borges acabou se fundando como uma *trampa*, uma armadilha; recorria-se, em infindáveis vezes, ao autor de *Pierre Menárd, autor del Quijote* para exemplificar como o espírito cosmopolista viabilizava pensar uma literatura com a mesma envergadura ou, melhor dizendo, de condição de *mezcla*. A grande questão é ao invés de valorizar a variável da mistura (a dita *mezcla*), ao longo das décadas, não parece exagero diagnosticar que a historiografia e crítica literárias argentinas acabaram se alinhando a um desejo de apresentar uma literatura aos moldes da borgeana, mas muito longe de sua verve heterogênea. O nome Borges, dessa maneira, não passa a ser uma das expressões possíveis para se versar sobre a cultura das letras na Argentina, mas a sua única possibilidade. Cria-se, pois, um gigante de uma cabeça memorável, mas com olhos de alguém míope.

Em uma entrevista realizada por Sergio Pastormelo, a crítica Beatriz Sarlo pontuou que, depois da revista literária *Contorno* e da década de 70 do século XX, a perspectiva borgeana para refletir e fazer literatura argentina passou a ser uma espécie de fantasma que atravessa toda a crítica. Ao ser questionado sobre a impressão dada por Sarlo há quase cinquenta anos, Pablo Dema asseverou o quanto

> [l]a obra y el imaginario de Borges siguen muy activos en el campo literario argentino, por suerte. Sería un síntoma de pobreza de nuestra parte no tener presente a un autor que ha aportado tanto a nuestra literatura. Lo que no es interesante es transformarlo en una figura a venerar o tomar sus comentarios o intervenciones críticas el pie de la letra. Creo que en general no es esa la actitud que predomina, veo más bien un diálogo fructífero de los críticos y lectores con Borges.[142] (DEMA *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal).

---

[141] Um exemplo claro da dimensão de Borges para pensar e vender a literatura argentina é a constante organização de obras críticas para pensar nos eixos que fundamentam a poética borgeana e a sua irradiação para as narrativas contemporâneas. No Brasil, acompanhamos recentemente o lançamento da obra *Borges babilônico: uma enciclopédia* (2018), um conjunto de ensaios organizados por Jorge Schwartz e editado pela Companhia das Letras.

[142] "[...] por sorte, a obra e o imaginário de Borges seguem muito ativos no campo literário argentino. Seria um sintoma de pobreza de nossa parte não ter presente um autor que trouxe tanto para a nossa literatura. O que não é interessante é transformá-lo em uma figura para se venerar ou tomar os seus comentários ou intervenções críticas ao pé-da-letra. Acredito que, no geral, não é essa a atitude que predomina; vejo muito mais um diálogo frutífero dos críticos e leitores como Borges.".

A persuasão ensaística de Borges reforça que a literatura pode – e necessita – comportar-se como uma grande biblioteca, um labirinto-espaço, sem a preocupação de que uma saída seja encontrada. Nesse sentido, valia a pena pensar a cultura ocidental como possibilidade para os estudos literários argentinos, sem que isso, claro, signifique a limitação ou uma armadilha para congelar alguns signos hegemônicos. Uma saída que explicaria, por exemplo, como um investigador não argentino, como eu, pode transitar para pensar a literatura inscrita no campo argentino:

> ¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental. [...] Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga [referindo-se à situação dos irlandeses no contexto inglês e também à capacidade de adaptação dos judeus no cenário ocidental]; **podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas.**[143] (BORGES, 1974, p. 272-273, negritas nuestras).

Se a condição *criolla* ajuda a dar fôlego para que Borges construa uma perspectiva diferente na composição do cânone, décadas mais tarde, envolvidos pelo silenciamento das condicionantes extraliterárias, nomes da crítica literária argentina ajudar-me-ão a dar novos argumentos. Refiro-me, especialmente, a Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano e Elsa Drucaroff. O valor da modernidade, transformação importada e não vivida verdadeiramente em todas as partes do mundo ocidental, será relativizado e ressignificado por Sarlo. Assim, a ensaísta consagrará uma espécie de texto fundacional para reconsiderar a crítica literária na Argentina a partir da revisão de obras das décadas de 20 e 30 do século passado. Trata-se do ensaio *Una modernidad periférica*[144] *(1988)*, no qual Sarlo estabelece a realidade da literatura no país segundo uma condição periférica, demonstrando a

---

[143] "Qual é a tradição argentina? Acredito que possamos responder facilmente e que não há problema algum nesta pergunta. Acredito que nossa tradição é toda a cultura ocidental, e creio também que temos direito a esta tradição, maior do que podem ter os habitantes de uma ou outra nação ocidental. [...] Acredito que os argentinos, os sul-americanos em geral, estamos em uma situação análoga; podemos trabalhar com todos os temas europeus, trabalhar-los sem superstições, com uma irreverência que pode ter – e que já tem – consequências afortunadas.".

[144] Para a elaboração desta tese, baseei-me na leitura do ensaio publicado no Brasil, intitulado *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930* (2010). Mais informações nas *Referências*.

necessidade de observar as fissuras existentes entre o país do Prata e as perspectivas globais[145].

Ao dar dimensão ao caráter pessoal de composição para a enunciação dos escritores argentinos, Sarlo chegará à ideia de mescla, elemento que está longe de representar a perspectiva civilizatória sarmientina (algo que, como dito, interessou, de diferentes maneiras, a Martínez Estrada e Borges), e que explicaria a composição da cultura argentina, um espaço discursivo no qual "[...] coexistem elementos defensivos e residuais junto com programas renovadores; traços culturais da formação criolla ao lado de um processo descomunal de importação de bens, discursos e práticas simbólicas." (SARLO, 2010, p. 56-57). A mescla seria, assim, uma condição para escrever e não simplesmente uma possibilidade.

Ainda que relacione o argentino à mescla, Sarlo acaba determinando Buenos Aires como resultado e experimentação para o seu recorte e leitura (poderíamos imaginar como Martínez Estrada tensionaria tal fato). Segundo ela, a capital do país seria suficiente (atenção para esse crivo lexical) para explicar o encontro de diferentes referências e expectativas, um porto aberto para choques e tensões, uma vez que consagraria em um mesmo espaço "[...] modernidade europeia e especificidade rio-platense, aceleração e angústia, tradicionalismo e espírito renovador; *criollismo* e vanguarda. Buenos Aires: o grande cenário latino-americano de uma *cultura de mescla*." (SARLO, 2010, p. 32, grifos do autor).

É bem verdade que o fato de escolher a construção ficcional entre os anos de 1920 e 1930 como uma produção simbólica para pensar a condição de *mezcla* e, ao mesmo tempo, para demonstrar o periférico a partir de nomes que não costumavam fazer parte das historiografias literárias, faz com que Sarlo assegure uma leitura repleta de sinuosidades. Retomar o seu nome nesta tese, portanto, se justifica exatamente pelo fato de problematizar, a sua maneira, as figuras marginais, os agentes dessa modernidade periférica. Embora siga, de alguma maneira, com a linhagem de interesse pela crítica portenha, a autora trará ao cenário crítico proposições fundamentais para afastar a literatura do seu caráter confortável e oficial, algo que muito interessa a uma práxis intitulada *Argentum Córdoba*. No

[145] Sarlo alude a duas obras fundamentais para a sua operação ao problematizar a quebra das perspectivas globais: *Viena fin-de-siècle*, de Carl Schorske, e *Tudo o que é sólido se desmancha no ar*, de Marshall Berman. Segundo ela, os dois títulos "postulavam um certo sentido de unidade, relação, até causalidade: diante da crise das perspectivas globais, e sem nenhuma inocência, os dois propunham a reconstrução de um mundo de experiências através dos textos da cultura." (SARLO, 2010, p. 22).

prólogo do seu ensaio traduzido para o português, o já citado Sérgio Miceli reforça que a crítica de Sarlo "[...] supera um ponto de vista estrangeiro para explicar a partir de uma perspectiva autóctone. Repensou a literatura argentina com o olhar "dependente", o único arranjo produtivo ao nosso alcance." (MICELI, 2010, p. 18-19). Em Sarlo, questiona-se o cânone a partir da confrontação dos escritores consagrados com a observação de autores marginais, tais como Castelnuevo, Olivari, Yunque Barletta, além dos ensaios de Lorenzo Stanchina, tendo em conta o eixo social plasmado em cada uma de suas obras. Tal incisão é percebida por Miceli, que pondera que *Modernidad periférica* é

> [...] uma reconstrução de experimentos literários, contrapondo "consagrados" e "menores", *criollos* e imigrantes, novos e velhos, "estetizantes" e "militantes", emissários de "beleza" e da utopia. Verdadeiro insulto contra precauções e preconceitos da historiografia literária convencional. Em vez de ficar confinada aos "grandes" autores, a energia do enfoque reside na resistência à arenga formalista imposta pelos vitoriosos. Sarlo interessou-se pelos ocupantes de todas as posições no campo intelectual da época [referindo-se às décadas de 20 e 30 na Argentina], convertendo essa mescla de materiais biográficos, achegas sociológicas e procedimentos da crítica literária em esplêndida história social e intelectual das soluções literárias e das práticas políticas examinadas. (MICELI, 2010, p. 14).

Para estabelecer eixos entre as suas ponderações, Sarlo constrói jogos de oposições constantes, tensionando a todo momomento o que é entendido como canônico, oficial, com as perspectivas menos acessadas. Na obra *Escritos sobre literatura argentina* (2007), a autora, já na seção de abertura, problematiza a máxima de *Ser escritor, ser argentino, ser porteño* a partir de diversos ensaios. Partindo da reflexão sobre a figura de Sarmiento e chegando até críticas publicadas na revista *Contorno*, Sarlo desarma as sistemáticas epidérmicas para pensar os estudos literários argentinos, alertando a respeito dos modelos que costumam vislumbrar o objeto literário como se tivessem um olho "[...] estrábico: la misma perspectiva teórico-poética que rescata una línea desplaza hacia afuera o simplemente anula la presencia de otra.[146]" (SARLO, 2007, p. 56). É uma pena, porém, que Sarlo acabe padecendo do mesmo problema de mira, do tergiversamento de uma crítica que toma a *mezcla* de uma parte, não de um todo. Deixemos para falar disso em alguns parágrafos.

---

[146] "[...] estrábico: a mesma perspectiva teórico-poética que resgata uma linha desloca para fora ou simplesmente anula a presença de outra.".

Ao lado de Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano escreve também capítulos fundamentais e que merecem menção neste trabalho. Ao lado da ensaísta, Altamirano publica no final da década de 70 e começo da década de 80 do século XX duas obras representativas para repensar os estudos literários argentinos: *Ensayos Argentinos: de Sarmiento a la vanguardia* (1997) e *Literatura I Sociedad* (1997). Ao leitor brasileiro, é possível que o último título lhe soe familiar e a explicação é evidente, já que Altamirano compartilha com Antonio Candido recortes e estratégias de leitura análogas. Seguindo sua formação na área da Sociologia e sob o impacto dos efeitos da imposição e restrição vividos pelos críticos na década de chumbo, Altamirano assumirá uma figura de destaque para imprimir a perspectiva sociológica nos estudos literários, determinando a literatura como uma categoria sociocultural. A partir de conceitos como os de Bourdieu, Altamirano reforça sua filiação:

> A medida que los campos de la actividad humana se diferenciaban, un orden propiamente intelectual, dominado por un tipo particular de legitimidad, se definía por oposición al poder económico, al poder político y al poder religioso, es decir, a todas las instancias que podían pretender legislar en materia de cultura en nombre del poder o de una autoridad que no fuera propiamente intelectual.[147] (ALTAMIRANO, 1997, p. 136).

O interesse por perceber a literatura a partir de outras *miradas* é exemplificado desde proposições como a de (re)ler *El matadero* (1871) como "el primer ensayo narrativo en prosa" (ALTAMIRANO; SARLO, 1997, p. 36). A busca incessante pelo contexto via Altamirano ajuda a entender, por exemplo, como a dicotômica polarização política pós-revolucionário de Maio – disputa entre *unitarios* e *federales* – acabará repercurtindo nas páginas da ficção:

> [...] la Argentina de 1837, una sociedad desgarrada entre dos facciones irreconciliables —federales y unitarios [...] Incomprendida por las dos facciones en pugna, la juventud no podía inspirarse ni en la minoría derrotada —los unitarios doctos y liberales dedicados a conspirar en el destierro— ni en la mayoría federal, satisfecha con el control del poder.[148] (ALTAMIRANO; SARLO, 1997, p. 55).

---

[147] "À medida que os campos da atividade humana se diferenciavam, uma ordem propriamente intelectual, dominada por um tipo particular de legitimidade, definia-se por opsição ao poder econômico, ao poder político e ao poder religioso, quer dizer, a todas as instâncias que podiam pretender legislar em matéria de cultura, em nome do poder ou de uma autoridade que não fosse propriamente intelectual.".

[148] "[...] a Argentina de 1837, uma sociedade desgarrada entre duas facções irreconciliáveis – federais e unitários [...] Incompreendida por duas facções em guerra, a juventude não podia se inspirar, nem

O recorte crítico de Altamirano prevê ações de ir, voltar, apalpar e vislumbrar a partir de prismas múltiplos cada obra e objeto literário, inegável inspiração para esta tese e motivação confessadamente presente por Theodor Adorno en *El ensayo como forma* (1993). Falando também sobre Sarmiento a partir do texto *El orientalismo y la idea del despotismo en el Facundo*, questiona, de maneira irônica, como a dita civilização sarmientina acaba sendo um retrato de interesse pelo exotismo, uma contraposição ao que lhe despertava tanto encanto:

> Es innegable que Sarmiento era sensible a las fantasías del exotismo, tanto del literario como del político, y el Facundo lo prueba. Como Fenimore Cooper, que así se había hecho de un nombre en el público europeo, él también va a hablar de lugares, costumbres y hombres diferentes, ubicados en la frontera de la civilización, y quiere, para el libro en que va a aclarar el secreto de la guerra civil que atormenta a un país que es el suyo, ese encanto que ejercen los escritos que evocan horizontes distantes [...] [149] (ALTAMIRANO; SARLO, 1997, p. 84).

Sem dúvida, será em *La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos* que a proposta crítica de Altamirano fusionará a maioria de suas ferramentas discursivas para demonstrar a viabilidade de pensar em novas entradas para refletir sobre o que se entende como argentino, o que se valida como literatura. Tensiona-se, do começo ao fim, a formulação da ideia de nação, demonstrando como o campo literário acabou refém de condições políticas e sociais. Por tudo o que foi relatado, Altamirano e Sarlo são, sem dúvida, nomes a serem considerados por um trabalho que se dedica a pensar os rumos da construção crítica da literatura argentina e da viabilidade de ler objetos literários a partir de outras perspectivas, sobretudo através de um viés no qual a literatura não é um simples resultado, mas, sim, um exemplo de discurso ideológico, uma manifestação do próprio processo.

Ao problematizar como se constitui a crítica em torno de determinados eixos, é possível voltar ao que havia deixado suspenso em parágrafos anteriores. Reitero aqui como alguns nomes como o de Beatriz Sarlo – ainda que tenha se dedicado a

---

na minoria derrotada – os unitários doutores e liberais dedicados a conspirar no desterro – nem na maioria federal, satisfeita com o controle do poder.".

[149] "É inegável que Sarmiento era sensível às fantasias do exotismo, tanto as do universo literário quanto as do político, e a obra *Facundo* prova exatamente isso. Como Fenimore Cooper, que se fez famoso por nome no público europeu, ele também falará de lugares, costumes e homens diferentes, localizados na fronteira da civilização, querendo, para o livro que irá esclarecer o segrego da guerra civil que atormenta um país que é o seu, esse encanto que exercem os escritos que evocam horizontes distantes [...]".

pensar a literatura a partir do espectro da realidade de um país periférico, com caráter de *mezcla* –, acaba, inevitavelmente, usando lentes que são as de um campo que é também cêntrico. Mesmo em obras como *Modernidad periférica* (2010) ou *Ciudad vista* (2015), nitidamente dedicadas a pensar questões a partir de uma fissura, de se relativizar cânones, Sarlo não escapa do fato de que representa um olhar crítico que está circunscrito à órbita portenha. Não se quer dizer aqui que tal fato minimiza o capital intelectual de uma das vozes da teoria mais atuantes do país e de toda a América Latina. Ao contrário: apenas entendo ser necessário reforçar o quanto o seu interesse acaba por não facilitar a expansão do raio de percepção de produções que saiam de determinada zona de enunciação, da aparente calmaria de um porto.

Para esta tese, que tem como horizonte de expectativa a criação de um tropo como *Argentum Córdoba,* ou seja, que valoriza o interesse franco em pensar o que se produz *com*, *em* e *a partir* do interior argentino (a problematização da centralidade portenha acaba sendo o resultado de um esforço, nunca o objetivo principal), tomar o caso de Sarlo passa a ser mais do que simbólico. A afirmativa é levada a sério, sobretudo após cotejar a leitura de Elsa Drucaroff. Tal aproximação permite-me suscitar como, muitas vezes, a marginalidade apregoada por Sarlo, na verdade, também incute uma ideia central de pensar a literatura. Dediquemos-nos às minúcias da polêmica.

Em seu ensaio *Prisioneros de la torre* (2011), pontualmente no capítulo intitulado *Discutiendo con Beatriz Sarlo,* a docente e crítica literária Drucaroff dedica páginas e páginas (sempre mantendo um tom ensaístico incisivo) para demonstrar as "profundas divergencias" (DRUCAROFF, 2011, p. 216) existentes entre ela e Sarlo. Mesmo que se referindo diretamente a uma leitura de Sarlo proposta para avaliar algumas das produções recentes que encabeçam o que pode ser entendido como *nueva narrativa argentina*[150], o que está asseverado por Drucaroff é uma

[150] A definição *nueva narrativa argentina*, muitas vezes apresentada a partir da abreviatura NNA, é contemplada em distintos ensaios, publicações acadêmicas e fontes eletrônicas, como blogs que falam sobre literatura no país. Para Drucaroff, a delimitação diz respeito à produção de autores que nasceram após a década de 60, mas que começaram a publicar efetivamente trinta anos depois, ou seja, na década de 90. Com projetos e procedimentos narrartivos bastante distintos, a essa geração estariam subscritos, por exemplo, nomes como os de Gabriela Cabezón Cámara, Martín Kohan, Abel Posse etc. No caso específico da crítica de Drucaroff, há ainda uma relação com outra geração, que, segundo ela, não deve ser tomada como uma sinonímia, sendo essa sintonizada a partir da atribuição *narrativa de las generaciones de postdictadura,* que, tal como o nome já adianta, tem um recorte mais específico na preocupação de plasmar ficcionalmente os traumas sofridos pelo período de chumbo (DRUCAROFF, 2011).

percepção em torno à conduta crítica de Sarlo ao longo das últimas décadas. Drucaroff vê no recorte de Sarlo uma proposta específica de ler a literatura a partir de eixos bem estabelecidos e engessados em um campo que é Buenos Aires, herdeiro, em maior ou menor grau, da maneira de pensar a literatura argentina desde Alberdi e Rojas. Para contextualizar o leitor brasileiro, parece necessário voltar a um excerto contundente:

> [...] Sarlo hace sistemáticamente crítica <<patovica>>, la que tiene como objetivo primordial subir o bajar el pulgar a los libros y se autootorga el monopolio del poder de administrar los privilegios llamados prestigio y distinción. Los críticos no podemos arrogarnos el derecho a decir con certeza absoluta cuál obra tiene <<calidad>> y cuál no; aunque opinemos, tenemos que ser conscientes de que esa opinión no es únicamente el ejercicio de nuestro derecho a la libertad de expresión sino sobre todo un modo concreto de insertarnos en un combate por las significaciones sociales, y creo que es precioso que nos hagamos plenamente responsables de cómo elegimos insertarnos cada vez. Pero independientemente de las decisiones que tomemos, por convicción y por creer que dar cierta batalla literaria vale la pena, deberíamos admitir que, más allá de nuestros gustos, la <<calidad>> del arte se demuestra, en definitiva, en su potencia para interpelar a una sociedad, y esto es histórico, no eterno; incluso si se mantiene durante siglos, como muchos grandes clásicos, es porque interpela cada vez de modos diferentes. [151] (DRUCAROFF, 2011, p. 220).

Longe de querer estimular a celeuma nos bastidores da crítica literária ou valorizar os ruídos entre dois nomes de grande dimensão para os estudos literários, resgato, pois, a observação de Drucaroff para ponderar a difícil tarefa de propor uma perspectiva alternativa para ler e pensar a literatura argentina. Reitero que o resgate do que está dito em *Los prisioneros de la torre* não planeja desqualificar um trabalho crítico ou ratificar os meus comentários anteriores para destacar a mirada portenha de Sarlo. Tal como Drucaroff, reconheço e tenho ciência do valor da autora de *Ensayos Argentinos* para viabilizar e introduzir na academia argentina, antes mesmo de traduções para o castelhano, as premissas de Mikhail Bakthin e Raymond

---

[151] "[...] sistematicamente, Sarlo faz crítica <<afetada>>, que tem como objetivo primordial mostrar para cima ou para baixo o dedão aos livros, e se auto-ortoga o monopólio do poder de administrar os privilégios chamados prestígio e distinção. Nós, críticos, não podemos atribuir-nos o direito de dizer com absoluta certeza qual obra tem <<qualidade>> e qual não a tem; ainda que opinemos, temos que ser conscientes de que essa opinião não é unicamente o exercício do nosso direito à liberdade de expressão, mas, sobretudo, um modo concreto de nos inserir em um combate pelas significações sociais. Acredito que é precioso que nos façamos plenamento responsáveis de como escolhemos inserir-nos cada vez. Mas, independetemente das decisões que tomemos, por convicção e por acreditar que dar certa batalha literária vale a pena, deveríamos admitir que, muito além dos nossos gostos, a <<qualidade>> da arte se demonstra, em definitivo, a partir de sua potência para interpelar uma sociedade, e isto é histórico, não eterno; inclusive se se mantém durante séculos, como muitos grandes clássicos, é porque interpela cada vez de modos diferentes.".

Williams, por exemplo, além de propor interessantes alumbramentos para o pensamento de Roland Barthes.

No entanto, é preciso ter em conta que sempre, ainda que um nome ou uma leitura busque novos aportes (o que, decididamente, merece contemplação e análise), estes estarão também atravessados por interesses de ordem individual e coletiva. O comentário também se faz valer para esta tese, obviamente. Ao definir Beatriz Sarlo como "[...] una intelectual que reivindica su rol crítico, en una sociedad argentina que niega su memoria y tiene una percepción profundamente distorsionada de su pasado y de su presente[152]" (DRUCAROFF, 2011, p. 226), Elsa Drucaroff deflagra, sem pudor, as limitações da crítica e o fato de que, no caso argentino, muito do que se conhece e se legitima está concêntrico a um estrato de inteligência social bastante definido (e, lamentavelmente, que tenta ser definitivo).

Certo posicionamento e crítica elitista de Sarlo permitiria abrigá-la no espectro de pensadores voltados a um ensaísmo que tentou, com todas as suas forças, escapar da relação política apregoada na década de 60 e exaltada por uma parcela de críticos revolucionários a partir de 1966[153]. Sarlo seria, assim, o exemplo claro do típico intelectual liberal ou especialista, avessa à forma de engajamento proposta por pensadores que floresceram sob a chancela do compromisso. Nas palavras de Drucaroff, Sarlo acaba construindo-se como a "[...] guardiana de las puertas del valor literario" (DRUCAROFF, 2011, p. 231).

Fica notório, portanto, como a operação crítica de personagens como Sarlo, estetas da teoria literária na Argentina, acabaram tensionando a existência de polos refratários: de um lado, como ela, intelectuais efetivamente acadêmicos; do outro, como Viñas, críticos comprometidos e orgânicos[154], diretamente influenciados por

---

[152] "[...] uma intelectual que reinvidica o seu posto crítico, em uma sociedade argentina que nega a sua memória e tem uma percepção profundamente distorcida do seu passado e do seu presente.".

[153] A divisão entre intelectual comprometido e intelectual revolucionário é uma proposta resgatada por Leonardo Candiano em sua tese de doutorado, a partir da leitura de Gilman. Segundo tal hipótese, as diferenças e dimensões do intelectual na Argentina e na América Latina, em geral, poderiam ser divididas a partir de dois recortes históricos: o primeiro, relacionado à figura do intelectual comprometido e, depois de 1966, do intelectual revolucionário. Sobre tais gradações e diferenças simbólicas, Candiano esclarece: "[...] uno que iría de 1959 hasta 1966/´68, con hegemonía de la figura de intelectual comprometido, es decir, un tipo de trabajo intelectual que otorga la misma preocupación e importancia a la participación pública como a la especificidad literaria; y otro subperíodo que va desde 1966/´68 hasta mediados de los setentas, con predominio de la noción de intelectual revolucionario y, según sus palabras, de un creciente "antiintelectualismo" donde cobraría fuerza la idea de militancia social del intelectual en detrimento de su especificidad profesional." (CANDIANO, 2013, p. 23).

[154] Os ditos escritores comprometidos ou orgânicos acabaram encontrando na revista *Primera Plana* um grande espaço de discussão, de diálogo e de reconhecimento (CANDIANO, 2013).

postulados como os de Sartre, Marx e Gramsci. O fato da primazia dos primeiros acabou definindo não somente a maneira de se ler a literatura argentina, mas, também, a formulação do próprio cânone e de sua concentração ao redor do campo portenho. Tensionar o máximo possível toda essa complexidade é, sem dúvida, fundamental para um trabalho que busca problematizar produções ficcionais contemporâneas enunciadas a partir do que se faz também no interior, em Córdoba.

Martínez Estrada, Viñas, Jitrik, Borges, Sarlo, Altamirano e Drucaroff operam aqui, como pode questionar o leitor, também por meio de um processo de seleção. Isso significa que a recepção dos ensaios e leituras propostas por cada um deles acaba sendo elaborada a partir de um critério possível para pensar no desenvolvimento da crítica literária e da literatura argentina, sobretudo após a digressão a respeito de como se formata um determinado campo literário por meio de um instrumento de oficialização (como é o caso das historiografias literárias).

Tendo em conta todo esse complexo discursivo e finalizando essa longa digressão, passa a ser viável, finalmente, considerar a questão de Córdoba como espaço de enunciação e, em um segundo momento, a sugestão do tropo literário *Argentum Córdoba* como práxis para ler os romances de Cristina Bajo, Andrés Rivera e María Teresa Andruetto.

2.2 DA CENTRALIDADE PORTENHA À BUSCA DE UM NOVO CAMPO

Na condição de verificar algumas das principais transformações sofridas pelo processo de construção das historiografias literárias e enumerar como certos pensamentos verticais instituídos por um campo de poder acabam justificando a construção da crítica literária, passa a ser mais aparente e mais fácil de detectar o processo que modera o olhar crítico para ler a literatura na Argentina. Ao utilizar um comentário de Sartre a respeito do conceito de campo intelectual, Pierre Bourdieu, no já referido ensaio *Campo del poder, campo intelectual* (2002), ironiza o quão fácil é para um estrangeiro conhecer o campo intelectual francês, uma ação que não demandaria mais do que um dia. Vinte quatro horas para conhecer todo o campo intelectual francês? Bom, ao menos segundo o sociólogo, a afirmação poderia ser tomada como uma verdade já que se dava naquele espaço analisado uma

concentração hipertrofiada em torno de Paris. A pequena anedota contada ou *dato de color*, tal como costumam dizer os argentinos, é, claramente, uma provocação; nesta tese, o comentário é resgatado para que possamos pensar no que fora postulado até aqui para a realidade argentina.

Ora, como foi possível canalizar distintas ordens de enunciação de um país caracterizado por seus sucessivos processos de hibridação (GARCÍA CANCLINI, 2001) praticamente em torno de um único campo? O questionamento é ainda mais relevante quando se trata de uma cidade emoldurada por duas fundações diferentes, pelo fato de que Buenos Aires seja, talvez, a única cidade que "casi no fue" (FUENTES, 1993, p. 49-50), tal como rememorou Carlos Fuentes em uma fala na Inglaterra dedicada a Borges.

Pois bem, para começar a tentar responder, basta considerar de saída o projeto de gênese nacional romântico: o fato de que Buenos Aires personifique o porto, a condição de ser porta de entrada para o que se almejava como um novo tempo após a caída do vice-reinado do Rio da Prata. A lógica de alocar a nação em Córdoba ou mesmo em Montevidéu, o que seria justificável por conta do que representavam tais cidades na época da Revolução de Maio, não foi mais forte do que a investida por decretar uma cisão com o passado. No caso de Córdoba, mesmo sendo um ponto de convergência e o centro intelectual das terras do Prata[155] naquele momento, tal cidade era, para os revolucionários de Maio, o que se queria (e deveria) ser negado, literalmente apagado do mapa. Politicamente, Córdoba ainda abrigava o agravante de se opor à revolução, ou seja, do que seria a ideia de libertação do colonizador. No caso pontual de Sarmiento, por exemplo, mais do que significar a já aludida continuidade espanhola, Córdoba representava o impedimento a alguns dos ideais progressistas, do que era instituído sem resistência na lógica portenha:

> Añádase que durante toda la revolución Córdoba ha sido el asilo de los españoles, en todas las demás partes maltratados. Estaban allí como en su casa. ¿Qué mella haría la revolución de 1810 en un pueblo educado por los jesuitas y enclaustrado por la naturaleza, la educación y el arte? ¿Qué asidero encontrarían las ideas revolucionarias, hijas de Rousseau, Mably, Raynal y Voltaire, si por fortuna atravesaban la pampa para descender a la catacumba española, en aquellas cabezas disciplinadas por el peripato para

[155] O próprio Ricardo Rojas alude a Córdoba no que diz respeito a sua relevância como campo intelectual, enumerando o caso do poeta colonial Luis de Tejeda e, sobretudo, pela efetivação do conhecimento a partir da Universidad Nacional de Córdoba, inaugurada já no século XVII (ROJAS, 1948).

> hacer frente a toda idea nueva; en aquellas inteligencias que, como su paseo, tenían una idea inmóvil en el centro, rodeada de un lago de aguas muertas, que estorbaba penetrar hasta ellas? [156] (SARMIENTO, 2015, p. 119).

Cristalizava-se, então, uma divisão entre a tradição e o que seria o novo, o ideal libertário (ainda que saibamos que tratava-se apenas da criação de uma *nova* tradição). Em palavras de Sarmiento, parece claro como se pretendia perceber o espaço cordobês a partir da Revolução de Maio:

> Córdoba, española por educación literaria y religiosa, estacionaria y hostil a las innovaciones revolucionarias, y Buenos Aires, todo novedad, todo revolución y movimiento, son las dos fases prominentes de los partidos que dividían las ciudades todas; en cada una de las cuales estaban luchando estos dos elementos diversos que hay en todos los pueblos cultos. No sé si en América se presenta un fenómeno igual a éste, es decir, los dos partidos, retrógrado y revolucionario, conservador y progresista, representados altamente cada uno, por una ciudad civilizada de diverso modo, alimentándose cada una de ideas extraídas de fuentes distintas: Córdoba, de la España, los Concilios, los Comentadores, el Digesto; Buenos Aires, de Bentham, Rousseau, Montesquieu y la literatura francesa entera. [157] (SARMIENTO, 2015, p. 126).

Na contemporaneidade, é interessante ter acesso a outra leitura a respeito da concentração e conformação de Buenos Aires como centro político dissipador. Interpelada a respeito do projeto de nação argentino e a recusa pelo passado mais imediato, Mercedes Giuffré rememora:

> Y por eso hubo esta actitud casi suicida de destruir toda la presencia arquitectónica que recordaba España. Si uno piensa que para el centenario de la Revolución de Mayo, que fue una revolución más que todo porteña, y después tenemos la guerra de la independencia que incluye a todo territorio... Pero **la Revolución de Mayo fue una revolución que se**

[156] "Agrega-se a tudo isso que, durante toda a revolução, Córdoba foi o asilo dos espanhóis, maltratados em todas as outras partes. Estavam ali como se estivessem em casa. Que diferença faria a revolução de 1810 em um povo educado pelos jesuítas e enclausurado pela natureza, pela educação e pela arte? Que pretexto encontrariam as ideias revolucionárias, filhas de Rousseau, Mably, Raynal e Voltaire, se, por sorte, atravessavam o pampa para chegar à catacumba espanhola, àquelas cabeças disciplinadas pelo aristotelismo para fazer frente diante de toda nova ideia; naquelas inteligências que, como o seu passeio, tinham uma ideia imóvel no centro, rodeada de um lago de águas mortas, que incomodava penetrar até elas?".

[157] "Córdoba, espanhola por educação literária e religiosa, estacionária e hostil às inovações revolucionárias, e Buenos Aires, novidade completa, pura revolução e movimento, são as duas fases proeminentes dos partidos que dividiam todas as cidades; em cada uma das quais estavam lutando estes dois elementos diversos que existem em todos os povos cultos. Não sei se, na América, apresenta-se um fenômeno igual a este, quer dizer, os dois partidos, retrógrado e revolucionário, conservador e progressista, cada um representado altamente por uma cidade civilizada de diverso modo, alimentando-se cada uma das ideias extraídas de fontes diferentes: Córdoba, da Espanha, os Concílios, os Comentadores, o Digesto; Buenos Aires, de Bentham, Rousseau, Montesquieu e toda a literatura francesa.".

> **produjo en Buenos Aires**. [158] (GIUFFRÉ *apud* CERDEIRA, 2017, informação verbal, grifos nossos).

Com argumentos ora bem mais atrelados à esfera histórica e a sua formatação via economia, o crítico literário e editor Carlos Gazzera abre frente para tal discussão a partir da chave econômica assumida por Buenos Aires por conta do resultado da formação da burguesia argentina após a derrocada do colonizador. Em entrevista para esta tese, comparando a centralidade da capital portenha em relação ao que se passou no Brasil, Gazzera esmiúça alguns fatores pertinentes:

> Digamos que la diferencia entre Brasil y la Argentina es que Brasil es un continente y de algún modo, el hecho de no haber tenido, ustedes tuvieron en distintos momentos de la historia capitales diferentes, ¿no? La capital nunca estuvo solamente en un lugar. De algún modo, esa idea de encontrar... Tuvieron que resolverlo, haciendo una ciudad capital para resolver la diversidad que, para mí, Brasil representa, que es un continente. Argentina, en cambio, mi criterio es totalmente diferente porque fue totalmente diferente. Primero, por cuenta del **proceso de colonización y el proceso de vaciamiento de la colonización.** Es decir: cuando uno estudia un poco la historia de la Argentina y ve que nacen los caudillos provinciales; los caudillos son el resultado del retiro del estado español. El estado español era un estado absolutista, que allá derrotado y expulsado de las tierras de América del Sur deja librado a los poderes fáticos de los caudillos que manejaban las levas, que manejaba los hombres. Porque en general, los hombres les vinculaban a la tierra, les vinculaban a la posesión de la tierra, que también era del estado absolutista español, pero de estar en consignación a la explotación de la tierra a estos estancieros, pasaron a mano de estos tipos. El segundo factor es que acá existe no la hacienda, como está en Brasil; el modelo de organización, es muy importante pensar, me refiero al modelo económico, porque los hacendados eran los sectores pobres, es lo que hoy llamaríamos del pequeño productor rural. Ellos estaban en una tremenda desventaja frente a los grandes terratenientes y los dueños de la tierra que tenían una especie de posesión precaria. Eso porque el estado español no se la daba, sino que se la permitía explotar. Cuando se retira el estado español, estas personas se aduñenaron. Es decir, los procesos de vaciamiento de un poder tan absoluto a un poder distinto... Pasa primero por una anarquía, como pasó en Argentina, pero es un proceso que se repite en la Unión Soviética después de la caída de la Unión Soviética y pasa eso en Rusia. Es la anarquía y luego los vivos, los fuertes, los más poderosos que logran apropiar de manera legítima, de acuerdo con las nuevas reglas del juego, ese poder. En un momento también, en el contexto internacional importante, porque es el momento que la corona española está en un retroceso, toda Europa bajó por cuenta del tema de la impronta napoleónica y el imperio inglés dominando los mares, ¿no? Los ingleses no iban a permitir, digamos, que el proyecto de una América Latina conjunta, única, al menos que una América hispánica se una (de hecho, la colonización portuguesa no le permitía a Brasil pensar en esta unidad), esos tres factores parece que hacen que la Argentina tenga una fuerte diferencia de como se desarrolla su burguesía, **una burguesía**

[158] "E, por isso, esta cidade quase suicida destrói toda a presença arquitetônica que fazia lembrar a Espanha. Se pensamos que para o Centenário da Revolução de Maio, que foi uma revolução mais do que tudo portenha, e depois temos a guerra da independência que inclui todo o território... Mas a Revolução de Maio foi uma revolução que se produziu em Buenos Aires.".

> **portuaria y muy diferente a la vez de las clases dominantes que estaban en las provincias.** [159] (GAZZERA *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal, grifos nossos).

A argumentação, verdade seja, é coerente e concentra certo potencial para centralizar a lógica de um país ao redor de um espaço de poder. No entanto, ao meu ver, não pode ser tomada como verdade absoluta e totalizante, muito menos como modelo para observar e explicar os fenômenos de campo literário em outros países. Se fosse por uma questão portuária, o centro cultural e intelectual holandês não estaria em Amsterdã, mas em Roterdã; o alemão fulgararia em Hamburgo e o chileno continuaria latente em Valparaíso. Em todos os casos, sabemos que isso não acontece. É lógico que Gazzera está concentrado na realidade pertinente ao seu país e tampouco afirmou que isso ocorre como regra. Apenas faço esse adendo para apontar que a questão argentina é mais complexa e demanda mais tempo de observação. Sendo assim, resta-nos seguir.

No que diz respeito pontualmente ao âmbito da crítica literária argentina, passava, como já versado, a coexistir na lógica revolucionária de Maio duas forças

---

[159] "Digamos que a diferença entre o Brasil e a Argentina é que o Brasil é um continente e, de algum modo, o fato de não ter tido, vocês tiveram em diferentes momentos da história capitais distintas, não é mesmo? A capital nunca esteve somente em um lugar. De algum modo, essa ideia de encontrar... Tiveram que resolver isso fazendo uma cidade capital para resolver a diversidade que, para mim, o Brasil representa, que é um continente. A Argentina, ao contrário, no meu critério, é totalmente diferente foi constituída de forma diferente. Primeiro, por conta do processo de colonização e o processo de esvaziamento da colonização. Quer dizer: quando um estuda um pouco a história da Argentina e vê que nascem os *caudillos* (espécie de coronéis) provinciais; os *caudillos* são o resultado absolutista, que depois de derrotado e expulso das terras da América do Sul, deixa livre aos poderes fáticos dos *caudillos* que controlavam a tropa, que dominavam os homens. Porque, em geral, os homens eram vinculados à terra, relacionavam-se à possessão da terra, que também era do estado absolutista espanhol, mas, de estar em consignação da exploração da terra a estes estanceiros, passaram às mãos destes tipos. O segundo fator é que, aqui, não existe a grande fazenda, como existe no Brasil; o modelo de organização, é muito importante pensar nisso, refiro-me ao modelo econômico, porque os fazendeiros argentinos eram os setores pobres, é o que, hoje, chamaríamos de pequenos produtores rurais. Eles estavam em uma tremenda desvantagem diante dos grandes coronéis e dos donos da terra que tinham uma espécie de possessão provisória. Isso porque o estado espanhol não lhes dava a terra, mas lhes permitia explorá-la. Quando o estado espanhol se retira, estas pessoas se enriquecem. Quer dizer, os processos de esvaziamento de um poder tão absoluto passa a um poder diferente... Passa primeiro por uma anarquia, como passou na Argentina, mas que é um processo que se repete na União Soviética depois da queda do que se entendia como União Soviética e também ocorre o mesmo na Rússia. É a anarquia e logo os espertos, os fortes, os mais poderosos que conseguem se apropriar de maneira legítima, de acordo com as novas regras do jogo, esse poder. Em um momento também, em um importante contexto internacional, porque é o momento que a coroa espanhola está em um retrocesso, toda a Europa sucumbiu por conta do tema da investida napoleônica e o império inglês dominando os mares, certo? Os ingleses não iriam permitir, digamos, que o projeto de uma América Latina conjunta, único, pelo menos que uma América hispânica se unisse (de fato, a colonização portuguesa não lhe permitia ao Brasil pensar nesta unidade), esses três fatores parecem que fazem com que a Argentina tenha uma forte diferença de como se desenvolve a sua burguesia, uma burguesa portuária e muito diferente das classes dominantes que estavam nas províncias.".

concomitantes, a da reação e a do ideal de progresso. Desse cruzamento, começa a ser explicável como a Espanha acabou sendo percebida como algo estanque, um exemplo discursivo a ser superado:

> España y la herencia española representan la negación del espíritu moderno, es decir, la *rutina* contra la *innovación*; el *respeto ciego a la tradición* contra la autonomía y la autoridad de la razón; una sociedad jerárquica contra una sociedad de ciudadanos. En fin, si la revolución ha de triunfar completamente, el espíritu americano debe liberarse de las cadenas que aún lo atan a ese legado.[160] (ALTAMIRANO; SARLO, 1997, p. 68, bastardillas de los autores).

Em *Facundo,* Sarmiento atrelará à figura de Bernardino Rivadavia, o então primeiro presidente da República Argentina, a responsabilidade de desenvolver um processo de "europeização" de um país doravante livre, já que, sob a sua batuta, passavam a chegar tudo o que seria necessário para uma nação sarmientinamente civilizada. O que de tão positivo poderia chegar ao território argentino, ao porto? Bom, os "[...] sabios europeos para la prensa y las cátedras, colonias para los desiertos, naves para los ríos, interés y libertad para todas las creencias, crédito y Banco Nacional para impulsar la industria; todas las grandes teorías sociales de la época para modelar su gobierno;[161] (SARMIENTO, 2015, p. 124).

A questão é que todas as benéfices elencadas não eram distribuídas de maneira equânime, ao contrário. A situação de Córdoba, de todas as províncias, continuava a mesma (o que pressupõe, em um olhar dicotômico, a posição subalterna, a condição de barbárie). Advém daí a explicação para que Sarmiento não se esqueça de frisar aos seus interlocutores que "[...] la *desespañolización* y la *europeificación* se efectúan en diez años de un modo radical, **sólo en Buenos Aires, se entiende**.[162]" (SARMIENTO, 2015, p. 122, itálicos do autor, negrito nossos). Somente em Buenos Aires, que fique bem claro. De fato, via linguagem, estava posto a intenção do que viria a ser o centro gravitacional da intelectualidade argentina:

---

[160] "Espanha e a herança espanhola representavam a negociação do espírito moderno, quer dizer, a *rotina* contra a *inovação*; o *respeito cego à tradição* contra a autonomia e a autoridade da razão; uma sociedade hierarquizada contra uma sociedade de cidadãos. Enfim, se a revolução há de triunfar completamente, o espírito americano deve liberar-se das correntes que ainda a prendem a esse legado.".

[161] "[...] os sábios europeus para a imprensa e para as cátedras, colônias para os desertos, embarcações para os ros, interesse e libertade para todas as crenças, crédito e Banco Nacional para alavancar a indústria; todas as grandes teorias sociais da época para modelar o seu governo.".

[162] "[...] a *desespanholização* e a *europeização* se efetuam em dez anos de um modo radical, somente em Buenos Aires, entenda-se bem".

> Buenos Aires se cree una continuación de la Europa y si no confiesa francamente que es francesa y norteamericana en su espíritu y tendencias, niega su origen español, porque el gobierno español, dice, la ha recogido después de adulta. Con la revolución, vienen los ejércitos y la gloria, los triunfos y los reveses, las revueltas y las sediciones.[163] (SARMIENTO, 2015, p. 121).

Esse espírito de "hispanofobia" (VIÑAS, 1964, p. 08) que acompanha a lógica sarmientina, plasmado na maioria dos românticos de 1837, e a necessidade de iniciar, simbolicamente, a criação de um centro baseado em um ideal de modernização progressista foram decisivos para atrelar ao porto algo pragmaticamente impossível: o fato de que Buenos Aires assumiria a competência de ser uma "ciudad neutral" (ROJAS, 1948, p. 44) e, por isso, digna de iniciar o "foco de la civilización argentina". (ROJAS, 1948, p. 44). Em entrevista para esta tese, a estudiosa Mercedes Giuffré descortina não a questão heroica ou racional que se costuma figurar no discurso oficial, mas o resultado de uma imprecisão e de um dado desconhecimento dos Bourbones sobre as terras que lhes competiam:

> Era [refiriéndose a Buenos Aires] un gran aldea que, cuando cambia la dinastía en España y los Bourbones se dan cuenta de que es un territorio que, si bien no tenía nada que producir (ellos no pensaban en la agricultura y en la ganadería, como los británicos, ¿no?), era la entrada del continente, o sea, se metían por acá. Había que defender el territorio. Y, entonces, los bourbones crean el virreinato del Río de la Plata en 1776, pero, con poco cerebro que ponen como capital Buenos Aires, que era una aldea... O sea, la capital natural hubiera sido o Montevideo o Córdoba. Córdoba estaba preparada, era una ciudad que tenía siglos, tenía universidad, era como un centro... Esa decisión azarosa de los bourbones, que eligieron a partir de un territorio que lo desconocen, que no habían estado y que nos les interesaba, un poco que nos fijan un destino que hasta el día de hoy, de alguna manera, nos envuelve, como que nos direcciona.[164] (GIUFFRÉ *apud* CERDEIRA, 2017, informação verbal).

---

[163] "Buenos Aires se percebe como uma continuação da Europa e, se não confessa francamente que é francesa e norte-americana em seu espírito e tendências, nega a sua origem espanhola porque o governo espanhol, segundo ela, somente a recolheu depois de adulta. Com a revolução, vêm os exércitos e a glória, os triunfos e os reveses, as revoltas e as sublevações.".

[164] "Buenos Aires era uma grande aldeia que, quando muda a dinastia na Espanha e os Bourbones se dão conta de que é um território que, ainda que não tivesse nada para produzir (eles não pensavam na agriculta e na pecuária como os britânicos, certo?), era a entrada do continente, ou seja, todos entravam por aqui. Era necessário defender o território. E, então, os Bourbones criam o vice-reinado do *Rio de la Plata* em 1776, mas, com pouca esperteza, acabam colocando Buenos Aires como capital, já que era uma aldeia... Ou seja, a capital natural teria sido ou Montevidéu ou Córdoba. Córdoba estava preparada, era uma cidade que tinha séculos, tinha universidade, era como um centro... Essa decisão ao azar dos Bourbones, que escolheram a partir de um território que desconheciam, no qual nunca tinham estado e que não lhes interessava, um pouco que acabam nos fixando em um destino que, até hoje, de alguna maneira, nos envolve, acaba nos direcionando.".

Nomes como os dos pensadores Juan Bautista Alberdi, Eduardo Mallea, León Rozitchner, entre outros, viam na Europa a solução para a civilização (algo que, interessantemente, é plasmado por Cristina Bajo a partir do personagem ficcional Sebastián Osorio no romance *Como vivivido cien veces* após uma estada de estudos na capital parisina): "– Outro sería nuestro destino si estuviéramos bajo el signo de la Francia o la Gran Bretaña" (BAJO, 1997, p. 27). Decretava-se, assim, uma ideia da condição argentina (lê-se, para eles, os da Geração de 37, não civilizada) como algo comparável a uma maldição: "estamos amasados por el subdesarrollo" (ROZITCHNER, 1967, p. 17). Traçando um panorama das reações de repúdio ao passado colonial espanhol, David Viñas reúne algumas máximas:

> Dice Gutiérrez: "Nula, pues, la ciencia y la literatura española, debemos nosotros divorciarnos completamente con ellas, y emanciparnos a este respecto de las tradiciones peninsulares, como supimos hacerlo en política, cuando nos proclamamos libres". Alberdi es más categórico: "Otro carácter del español neto está en el uso de las voces no usadas y anticuadas: porque ya se sabe, el españolismo es lo anticuado, lo desusado, lo exhumado, lo que está muerto para todo el mundo. Así, no se ha de decir *Esto me toca, sino esto me tañe; me gusta, sino me peta; una vez que otra* sino *de vez en cuando; fijar la atención* sino *para mientes*.[165] (VIÑAS, 1964, p. 09, grifos do autor).

Nota-se que, ainda que convidando os pensadores para apresentar a cor local em suas obras – traço claramente presente no Romantismo, mas de valor simbólico para a constante argentina e latino-americana em geral –, fazia parte do imaginário ilustrado do século XIX e das primeiras décadas do século XX a devoção para o que vinha da Europa, potencialmente da França[166]: "En 1845 Miguel Piñero

---

[165] "Gutiérrez diz: "Nula, uma vez que a ciência e a literatura espanhola, nós devemos nos divorciar completamente delas, e nos emancipar neste sentido das tradições peninsulares, como soubemos fazer na política, quando nos proclamamos livres." Alberdi é mais categórico: "Outro caráter do espanhol típico está no uso das vozes não usadas e antiquadas: porque já se sabe, o espanholismo é o antiquado, o que está em desuso, o exumado, o que está morto para todo o mundo. Assim, não se deve dizer *Isto não me cabe*, mas *isto não me diz respeito*; *me aprece*, mas *eu gosto*; *uma vez que outra*, mas *de vez em quando*; *manter a atenção*, mas *ficar de olho*."

[166] Aliás, algo análogo ao que eu assevero para o caso argentino já fora pontuado por Alejo Carpentier em uma fala conhecida para o Congresso de Yale na década de oitenta, em relação ao projeto de Rubén Darío e das obras que marcam um antes e depois na poesia e literatura hispano-americana, a partir das obras *Prosas Profanas* e *Azul* (1888). Sem destituir a relevância do escritor e pensador nicaraguense, Carpentier encontra na figura de Darío – sobretudo em *Prosas profanas* – o que eu intitularia como engessamento do campo de poder em torno a uma lógica civilizatória sarmientina, criando um fantasma de submissão e de certa devoção ao modelo europeu: "*Las Prosas profanas* fueron indudablemente el origen de una certa – tengamos el valor de decir las cosas como son, la grandeza de la obra posterior nos permite perdonarle algunos pecados de juventud – cusilería provinciana, que invadió grandes sectores de la poesía, del cuento, de la narrativa en los primeiros veinte años de este siglo. *Azul* y *Prosas profanas* hicieron estragos." (CARPENTIER, 1984, p. 23).

escribía que los argentinos empezaban a ir a Europa "para gozar de la presencia de Dios". En realidad, para **acercarse a Dios o para revolotear como pequeños dioses**. Después de Caseros y hasta la primera guerra mundial eso será cada vez más cierto.[167]" (VIÑAS, 1964, p. 30, grifos nossos). Na fala anterior, volta a ser relevante a questão da figura de Rosas a partir da alusão da batalha de Caseros, fato histórico que determinou a derrota do caudilho federal nas mãos do general Urquiza. Efetiva-se, como consequência, a luta também dos intelectuais para derrocar o que seria a personificação da barbárie, permitindo a instituição definitiva do recomeço e da reconfiguração política, social e cultural em torno de uma nova figura de força[168].

Tendo em conta o nome de Esteban Echeverría como um símbolo da repulsa pela figura de Rosas e, principalmente, desse afrancesamento intelectual, Carlos Altamirano e Beatriz Sarlo, a quatro mãos, potencializam exatamente esse contexto coletivo, a condição sinérgica que abraçava e envolvia a grande maioria da geração dos escritores de 37:

> Francia es una necesidad cuando ellos juzgan la pobreza de la tradición colonial y española: el impulso hacia el descubrimiento se suma al programa de la independencia cultural respecto de España. Para los hombres del 37, el viaje a Europa era un peregrinaje patriótico; lejos de la frivolidad que iba a adquirir en las últimas décadas del siglo XIX, se parece mucho a una exploración cultural y a una educación del espíritu público.[169] (ALTAMIRANO; SARLO, 1997, p. 19).

Educar o espírito e, ao mesmo tempo, lutar contra o que era entendido como tirania é tomado com todo o seu fervor por Echeverría. No seminal *El Matadero,* é possível observar um narrador heterodiegético comprometido a romper com os laços

---

[167] "Em 1845, Miguel Piñero escrevia que os argentinos começavam a ir para a Europa "para gozar da presença de Deus". Na realidade, para aproximar-se de Deus ou para divertir-se como pequenos deuses. Depois de Caseros e até a Primeiro Guerra Mundial isso será cada vez mais certo.".

[168] Na obra *Literatura argentina y realidad política* (1964), Viñas estabelece dez elementos que acabaram sendo consignas da época rosista e que ajudaram, via literatura, a consagrar certo campo literário e a concentração em torno da óptica portenha: 1) Cronologia e constelação de figuras; 2) A situação do exílio; 3) A abundância do tempo; 4) A dinâmica dos folhetins; 5) A existência de um público diminuto, mas bastante envolvido com os temas abordados via literatura; 6) A relevância da figura de Rosas na escrita; 7) Difusão do ideal de cor local a partir dos pressupostos vigorados no Romantismo; 8) A busca pela independência cultural em relação à Espanha; 9) Passagem do típico/regional para o que seria patriótico/nacional; 10) Abandono dos temas eclesiásticos.

[169] "França é uma necessidade quando eles julgam a pobreza da tradição colonial e espanhol: o impulso em busca do descobrimento se soma ao programa da independência cultural em relação à Espanha. Para os homens de 37, a viagem para a Europa era uma peregrinação patriótica; muito longe da frivolidade que iria adquirir nas últimas décadas do século XIX, se assemelha muito a uma exploração cultural e a uma educação do espírito público."

estabelecidos com a península, reservando-se a não se estender no assunto. Além disso, o aparente (simples) primeiro parágrafo decreta a consciência metaficcional de uma voz que admite que, ainda que fosse uma história, a matéria a ser narrada tomaria novas perspectivas, ampliando ainda mais as discussões entre os limites do que é entendido por história e do que é efetivamente ficção:

> **A pesar de que la mía es historia**, no la empezaré por el Arca de Noé y la genealogía de sus ascendientes **como acostumbraban hacerlo los antiguos historiadores españoles de América**, que deben ser nuestros prototipos. **Tengo muchas razones para no seguir ese ejemplo, las que callo por ser difuso.** Diré solamente que los sucesos de mi narración, pasaban por los años de Cristo del 183...[170] (ECHEVERRÍA, 2011, p. 107, grifos nossos).

Séculos mais tarde, podemos perceber algo valioso em outro texto ficcional fundamental para esta tese. É interessante como Andrés Rivera, em seu romance *El farmer*, ajuda-nos a discutir o que estabelecemos até aqui. A partir do narrador autodiegético e figura histórica ficcionalizada Rosas, temos a oportunidade de ver os fatos a partir do viés de quem foi eternizado pelo discurso hegemônico como ditador e bárbaro. Sem procurar excusas para os seus efeitos, mas demostrando os diversos pontos de semelhança com a figura máxima da instituição da civilização, este Rosas lembrará a todos os leitores como os discursos são constructos, narrativas feitas via acomodação de dados, expansão de feitos e até preservação de silêncios: "El señor Sarmiento y yo **somos los dos mejores novelistas modernos de este tiempo.** Él y yo somos **dueños de los mismos silencios**. De las **mismas ambigüedades**, de las **mismas certezas**.[171]" (RIVERA, 2017, p. 21, grifos nossos).

Para sacramentar como o espírito gálico legitimou o campo intelectual argentino em prol de um projeto declarado, bastaria voltar, mais uma vez, ao próprio *Facundo* e limitar-se à análise de cada uma das epígrafes utilizadas para apresentar os quinze capítulos que dividem o ensaio. Dentre todas as citações diretas, é possível contemplar nomes que partem desde Abel-François Villemain e a obra que sedimenta o entendimento da literatura enquanto objeto de estudo – *Cours de*

---

[170] "Apesar de que a minha é história, não a começarei pela Arca de Noé e a genealogia dos seus antepassados como costumavam fazer os antigos historiadores espanhóis da América, que devem ser os nossos protótipos. Tenho muitas razões para não seguir esse exemplo, que as cabe verbalizar por ser difuso. Direi somente que os fatos de minha narração passavam pelos anos de Cristo de 183...".

[171] "O senhor Sarmiento e eu somos os dois maiores romancistas modernos deste tempo. Ele e eu somos donos dos mesmos silêncios. Das mesmas ambiguidades, das mesmas certezas.".

littérature (1839) – até escritores e pensadores que ajudaram a povoar o imaginário do século XIX, como Victor Hugo, Alix, Chateaubriand, Lerminier, Malte-Braun, Lamartine, Cousin, entre outros. Exceções ao campo imediato francês seriam os nomes de Shakespeare (citado, há de se fazer notar, em francês e em castelhano), Head e Roussel, embora saibamos que todos compartilhavam interseções em seus raios de atuação, sendo ressignificados em prol dos ideais românticos e progressistas. Sarmiento alude ao próprio comentário despectivo lançado por Rosas à imagem do historiador François Guizot como o argumento final para a comunhão com os preceitos franceses e a justificativa para o sentimento de aversão ao passado, à Espanha. Ao trocar as armas pela legitimidade da imprensa e, sobretudo, ao sacramentar o diálogo com a ilustração francesa, haveria uma oportunidade de não seguir sendo, segundo a visão sarmientina, um selvagem:

> "¡Estos argentinos son muy amigos de los europeos!" [...] "¡Traidores a la causa americana!". ¡Cierto!, dicen todos; traidores, ésta es la palabra. ¡Cierto!, decimos nosotros; ¡traidores a la causa americana española, absolutista, bárbara! ¿No habéis oído la palabra *salvaje*, que anda revoloteando sobre nuestras cabezas?
> De eso se trata: de ser o no ser *salvaje.*[172] (SARMIENTO, 2015, p. 27, grifos do autor).

Ao cerne da questão, é por meio desse contexto que Buenos Aires se transforma ao longo dos anos na encarnação da passagem, a escala para a chegada, a ponte para a ilustração, uma projeção, convertendo-se, como Córdoba em seu contexto colonial, em uma babilônia, em um "lugar de encuentros" (FUENTES, 1993, p. 50); enfim, surgia a personificação do que se queria planejar como único começo. Do escritor passivo que recebe o chamado civilizatório, como Manuel Belgrano, ao caso de Alberdi que representava o típico "positivista *avant la lettre*" (VIÑAS, 1964, p. 24), ou mesmo do escritor que já não se submetia às influências francesas sem também aportar a sua voz (Sarmiento[173] segue como o

---

[172] "'Estes argentinos são muito amigos dos europeus!" [...] "Traidores da causa americana!" Correto. Todos eles dizem, nos chamam de traidores, esta é exatamente a palavra. Correto, nós dizemos. Traidores da causa americana espanhola, absolutista, bárbara! Não ouviram a palavra *selvagem*, anda pululando sobre as suas cabeças?
É disso que se trata: de ser ou não ser *selvagem*."

[173] Sobre a postura e comportamento intelectual de Sarmiento, David Viñas ainda atesta: "Sarmiento nunca es el contemplador pasivo porque ni aún en sus comentarios estéticos se sitúa en una actitud neutral o apelo a lo transhistórico; su mirada se corresponde con la de un contemplador que acecha; impaciente y múltiple en un movimiento circular, sin cautela, aproximándose y desmenuzando detalles pero con la decisión de recomponer los conjuntos. Y lo fundamental: con Sarmiento la mirada

caso mais relevante) até autores contemporâneos que simplesmente seguem a pujança do seu campo intelectual, Buenos Aires passa a atravessar muito do que é oficializado. Dessa forma,

> [e]l proyecto de un Estado moderno integrado al mundo diseñado por la Generación de 1837 dominó la política y el imaginario argentino durante las décadas subsiguientes. **En ese gran relato, lo que está alejado de Buenos Aires es reducido a lo opuesto de la "civilización", o sea la "barbarie", según la clásica dicotomía sarmientina. Quizás en ese esquema, que perdura, esté una de las claves de la limitación de la sociedad argentina para integrar modos de vida y realidades humanas diversas.** Si bien Argentina es un país multicultural que integró tempranamente a los inmigrantes europeos, la dicotomía inicial civilización/barbarie implicó la negación de los habitantes originarios del actual estado argentino. Tal negación acarreó el sometimiento y la aniquilación de esos seres humanos construidos ideológicamente como otredades absolutas. **Esa estructura excluyente se mantiene y es posible pensar que a lo largo de las décadas el lugar de un "otro" pasible de ser aniquilado se fue llenando con distintos actores sociales que no encajaron en un diseño sociopolítico.**[174] (DEMA *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal).

A construção do campo argentino em torno do nó portenho é um projeto declarado, um excelente caso para retomarmos o duplo que Walter Mignolo (1993) retoma de Hayden White como "a ficção das representações factuais" e "a história como artefato literário". Sarmiento e o seu *Facundo,* mais uma vez, nos convocam à leitura:

> Buenos Aires está llamada a ser un día la ciudad más gigantesca de ambas Américas. Bajo un clima benigno, señora de la navegación de cien ríos que fluyen a sus pies, reclinada muellemente sobre un inmenso territorio y con trece provincias interiores que no conocen otra salida para sus productos, fuera ya la Babilonia americana si el espíritu de la pampa no hubiese soplada sobre ella y si no ahogase en sus fuentes el tributo de riqueza que los ríos y las provincias tienen que llevarle siempre. Ella sola, en la vasta extensión argentina, está en contacto con las naciones europeas; ella sola

---

sobre Europa ya no es de reverencia, sino de ganas; no de contemplación platónica, sino de posesión." (VIÑAS, 1964, p. 37-38).

[174] "[...] o projeto de um estado moderno integrado ao mundo planejado pela geração de 1837 dominou a política e o imaginário argentino durante as décadas subsequentes. Nesse grande relato, o que está distante de Buenos Aires é reduzido ao oposto da "civilização", ou seja, é a "barbárie", de acordo com a clássica dicotomia sarmientina. Talvez, nessa sistematização que perdura, esteja uma das chaves da limitação da sociedade argentina para integrar os modos de vida e as diversas realidades humanas. Ainda que a Argentina seja um país multicultural que integrou precocemente os imigrantes europeus, a dicotomia inicial civilização-barbárie implicou a negação dos povos originários do atual estado argentino. Tal negociação acarretou a submissão e a aniquilação desses seres humanos construídos ideologicamente como alteridades absolutas. Essa estrutura excludente se mantém e é possível pensar que, ao longo das décadas, o lugar de um "outro" passível de ser aniquilado foi se compondo por meio de diferentes atores sociais que não se encaixaram em um planejamento sócio-político.".

> explota las ventajas del comercio extranjero; ella sola tiene poder y rentas.[175] (SARMIENTO, 2015, p. 36).

Mais do que uma certeza, Sarmiento tinha, sim, um afã por fazer com que dados fossem lidos a partir da sua lógica e perspectiva[176]. Não à toa, críticos literários como Emir Rodríguez Monegal dedicarão espaço para endossar como Sarmiento acabou se autoconstruindo como uma referência do período romântico e, principalmente, como o eixo dissipador de diversas polêmicas e que, em certo aspecto, viabilizaram a condução e construção do cânone literário e do campo intelectual argentino (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1976). Sabe-se que, de acordo com o discurso histórico hegemônico, Buenos Aires foi instituída como a capital federal da nação Argentina apenas no ano de 1880 (trinta e cinco anos depois da publicação de *Facundo*), evento entendido por Ricardo Rojas como o momento em que se deu a "organización del estado, forma legal de la nacionalidad". (ROJAS, 1948, p. 44). Assim, no prefácio de *Historia de la literatura argentina,* Rojas estampa uma voz quase onírica, persuadindo os seus leitores e futuros agentes do campo intelectual para um pacto em que a capital federal se transformava não somente em um centro de referência, mas em uma espécie de lugar para alocar o panteão:

> Ahí hallarán las futuras generaciones literarias un plano con rumbos definidos, y no entrarán en las letras, como entró mi generación, desorientada por la ignorancia del propio pasado y desarraigada de su país por el predominio de las influencias cosmopolitas.
> **Los clásicos de la generación emancipadora llamaron a Buenos Aires la "Atenas del Plata"**. No lo olvidemos nosotros, ni olvidemos que en la Atenas antigua el simulacro de Palas coronaba la Acrópolis como símbolo

[175] "Buenos Aires está convocada a ser, um dia, a cidade mais gigantesca de ambas as Américas. Sob um clima benigno, senhora da navegação de cem rios que fluem aos seus pés, reclinada suavemente sobre um imenso território e com treze províncias interiores que não conhecem outra saída para os seus produtos, fora já da Babilônia americana, se o espírito do pampa não tivesse soprado sobre ela e se não afogasse em suas fontes o tributo da riqueza que os rios e as províncias têm que lhe levar sempre. Ela sozinha, na vasta extensão argentina, está em contato com as nações europeias; ela sozinha explora as vantagens do coméricio extrangeiro; ela sozinha tem poder e rendas."

[176] Exemplo extremo é quando Sarmiento parece justificar o assassinato de Manuel Dorrego, por autoria de Lavalle, como uma espécie de resposta e clamor popular, o perigoso e típico exemplo de *matar para dar o exemplo e retomar o controle:* "[...] la muerte de Dorrego era una consecuencia necesaria de las ideas, dominantes entonces y que, dando cima a esta empresa, el soldado, intrépido hasta desafiar el fallo de la Historia, no hacía más que realizar el voto confesado y proclamado del ciudadano. Sin duda que nadie me atribuirá el designio de justificar al muerto, a expensas de los que sobreviven, por haberlo hecho, salvo, quizás, las formas, lo menos substancial, sin duda, en caso semejante. Lavalle, fusilando a Dorrego, como se proponía fusilar a Bustos, López, Facundo y los demás caudillos, respondía a una exigencia de su época y de su partido." (SARMIENTO, 2015, p. 149). O consolo é que, após a leitura do excerto, passa a ser possível relativizar a ideia unilateral a respeito da barbárie, já que até mesmo a *civilização* parece estar convencida de utilizar ferramentas nada progressistas ou intelectuais para encontrar o diálogo.

> de las tradiciones y los ideales de su pueblo.[177] (ROJAS, 1948, p. 66, grifos nossos).

Quiçá, nem mesmo Rojas pudesse imaginar que a sua prerrogativa iria governar soberana durante tanto tempo o espírito de ilustração de todo o país. A verdade é que a ideia de uma "Atenas do Prata" foi criando amálgamas ao longo das primeiras décadas do século XX, até, é claro, chegar em novos períodos que buscam questionar e encontrar fissuras para o ideal hegemônico portenho e o poroso conceito de literatura nacional, relembrando sempre que "[e]l peligro de la concepción nacionalista de la historia literaria es la tendencia a convertir lo que es una realidad flexible, llena de reflejos e interacciones, en compartimientos estancos que se dan las espaldas.[178]" (OVIEDO, 1995, p. 24).

Em sua obra *Intelectuales, escritores e indústria cultural en la Argentina (1898-1933)*, o escritor Eduardo Romano ajuda a contextualizar o processo de forjação de Buenos Aires como capital, nas esferas econômica, social e cultural, demarcando como

> [l]a opinión historiográfica generalizada coincide en que hacia 1880 comienza la modernización de Buenos Aires, si no del país, y que ese hecho coincide con la primera presidencia de Julio A. Roca, con la vinculación de nuestra economía al mercado internacional, regido por Gran Bretaña, con la llegada masiva de inmigrantes. La cifra más alta fue de 200.000 en un año, poco antes de la primera gran guerra europea.[179] [...] (ROMANO, 2012, p. 07).

Fundamentalmente para Buenos Aires, a década de 80 do século XIX significou a concretização de um projeto de campo intelectual subsidiado por vultuosos investimentos do estado, a mando do então presidente Julio Argentino Roca, figura a quem parte do discurso histórico oficial atrela à investida pela

---

[177] "Ali acharão as futuras gerações literárias um plano com rumos definidos, e não entrarão nas letras, como a minha geração entrou, desorientada pela ignorância do próprio passado e desarraigada do seu país pela predomínio das influências cosmopolitas.".
Os clássicos da geração emancipadora chamaram Buenos Aires de "Atenas do Prata". Não nos esqueçamos disso, não esqueçamos que, na Atenas antiga, o simulacro de Palas coroava a Acrópolis como símbolo das tradições e dos ideais do seu povo.".

[178] "[...] o perigo da concepção nacionalista da história literária é a tendência para converter o que é uma realidade flexível, repleta de reflexos e interações, em compartimentos estanques que dão as costas uns aos outros.".

[179] "[...] a opinião historiográfica generalizada coincide em que até 1880 começa a modernização de Buenos Aires, talvez do país, e que esse fato coincide com a primeira presidência de Julio Argentino Roca, com o vínculo da nossa economia ao mercado internacional, regido pela Grã Bretanha, com a chegada massiva de imigrantes. A cifra mais alta foi de 200 mil em um ano, pouco antes da primeira grande guerra mundial.".

campaña del desierto. Tal campanha representa o projeto de expansão territorial em nome do estado de Roca e na consequente expulsão de povos originários de imensas frações territoriais, sobretudo no norte e no sul argentino. Em estudos reviosionistas do discurso historiográfico, ao falar de *Campaña del desierto*, alude-se a uma campanha de fundo genocida. Além disso, a figura de Roca também passa a definir os postulados para o que seriam os processos de migração estrangeira proveniente da Europa, principalmente da Itália.

Ainda sobre a *campaña del desierto*, Fabio Espósito, em seu ensaio *La tradición nacional: una continuidad en el passado* (1998), ajuda a trazer à tona um interessante panorama de como foram forjados e multiplicados os preceitos de próceres e de intelectuais daquela época:

> En efecto, durante esta presidencia [refiriéndose a la presidencia de Julio Roca] fueron editadas por el estado las obras completas de Sarmiento y la *Historia de la Revolución Argentina* de Lucio V. López, fue financiado el viaje de Mitre a la región de Cuyo, para completar la documentación referida a su *Historia de San Martín.* Es decir, la relación entre el Estado y los intelectuales no se agota en una sociedad simbólica, sino que es ante todo, una relación material, que puede suscitar, en consecuencia, relaciones simbólicas de diverso tipo.[180] (ESPÓSITO, 1998, p. 82).

O que parece determinante na rememoração de Espósito é exatamente como o processo de cristalização e construção da legimitação dos próceres argentinos – via vozes oficiais como as de Belgrano inicialmente e Mitre em uma segunda fase – se deu para também determinar, em um plano paralelo, o campo em torno da realidade portenha. A persuasão em torno dessa ideia, no entanto, é mais complexa do que uma simples lógica de emancipação colonial e alocação da ordem política em torno de uma capital; o êxito se deve a um discurso construído pela lógica civilizatória sarmientina, pela ideia de necessidade de homogeneização e representação de um espaço de igualdade:

> Pero la legitimación de la primacía de la sociedad civil de Buenos Aires en el orden político nacional no sólo es sostenida por el relato de las causas de la emancipación americana y la formación de nuevas acciones. También es sustentada por un relato fragmentario que atraviesa toda la *Historia de*

[180] "De fato, durante a presidência de Roca, foram editadas pelo estado as obras completas de Sarmiento e a *Historia de la Revolución Argentina*, de Lucio V. López; foi financiada a viagem de Mitre à região de Cuyo para completar a documentação referida a sua obra *Historia de San Martín*. Quer dizer, a relação entre o Estado e os intelectuais não se esgota em uma sociedade simbólica, mas que é, antes de tudo, uma relação material, que pode suscitar, como consequência, relações simbólicas de diversas naturezas.".

> *Belgrano,* que es la representación de una sociedad orgánica, situada en los orígenes del proceso histórico en el cual se concentran los valores más altos del presente. De esta manera, la sociedad criolla del Buenos Aires colonial aparece igualitaria, austera, democrática y liberal.[181] (ESPÓSITO, 1998, p. 84).

Além do projeto de nação instituído desde a geração de 1837 – iniciado pela voz de Sarmiento ao definir o ideal de modernização e de progresso e estabelecer a dicotomia *civilização versus barbárie*, levado a uma nova potência pelo Estado de Roca – não pode passar despercebido o fato de que foi em Buenos Aires que diversos editores e editoras espanholas acabaram se estabelecendo, após a debandada provocada pela guerra civil de 1936, gerando um lastro de conhecimento e de experiência para casas de impressão austrais. Competindo a atenção com espaços discursivos como a Cidade do México, principalmente, Buenos Aires acabou servindo de base para a re-estruturação da ilustração advinda da Europa, justificando a visita de pensadores, acadêmicos, escritores e artistas durante toda a década de 30 e 40 do século XX[182]. Sobre isso, Mercedes Giuffré ainda agrega:

> España tenía editoriales de mayor difusión en el mundo hispano y, cuando se produce la guerra civil española, vienen a México D. F. y a Buenos Aires sobre todo. Hubo exiliados en otras partes, pero creo que la movida editorial pasó por estos dos polos sobre todo. Por eso, en los años sesenta, Buenos Aires tiene un poderío editorial importante. Esas editoriales que fundaron los exiliados españoles han crecido y después volvieron a España cuando se terminó la dictadura.[183] (GIUFFRÉ, 2017, informação verbal).

---

[181] "Mas a legitimação da primazia da sociedade civil de Buenos Aires na ordem política nacional não é somente sustentada pelo relato das causas de emancipação americana e pela formação de novas ações. Também é sustentada pelo relato fragmentário que atravessa toda a *Historia de Belgrano*, que é a representação de uma sociedade orgânica, situada nas origens do processo histórico no qual se concentram os valores mais altos do presente. Desta maneira, a sociedade *criolla* da Buenos Aires colonial aparece igualitária, austera, democrática e liberal.".

[182] É fato que a Argentina já havia sido palco anterior para a investida de figuras célebres da literatura hispano-americana, tal como o caso emblemático de Rubén Darío, quem passou uma longa temporada no país, entre os anos de 1893 e 1898, na qualidade de cônsul da Colômbia. Sobre a estada de Darío em Buenos Aires, Carlos Tünnermann Bernheim agrega: "Durante el lustro que vivió en Buenos Aires, Darío se incorporó activamente a la vida literaria de la ciudad; frecuenta El Ateneo, por entonces la más importante institución cultural de la ciudad; colabora en las más prestigiosas revistas literarias y en los principales diarios; dicta conferencias; edita la Revista de América, en compañía de su amigo el poeta boliviano Ricardo Jaimes Freyre." (TÜNNERMANN BERNHEIM, 2015, s. n.).

[183] "Espanha tinha editoras de maior difusão no mundo hispano e, quando ocorre a guerra civil espanhola, estas casas vêm para a Cidade do México e para Buenos Aires, principalmente. Houve exilados em outras partes, mas acredito que a concentração e movimento editorial passou sobretudo por esses dois polos. Por isso, nos anos sessenta, Buenos Aires tem um poderio editorial importante. Essas editoras que os exilados espanhóis fundaram cresceram e, depois, voltaram para a Espanha quando a ditadura de lá terminou.".

Da mudança de endereço ocorrida ao final da prmeira metade do século XX até o projeto global que transformou as grandes editoras em empresas multinacionais, o fato é que Buenos Aires ganhou protagonismo. A consolidação das grandes casas editorais em terras portenhas ajuda, assim, a entender questões de ordem altamente pragmática no âmago da lógica editorial: um campo intelectual se consolida não somente por conta das reflexões arroladas em seu cerne, mas, também, a partir do potencial dos seus pares serem disseminados. Estamos falando de algo claro na lógica do mercado editorial, ou seja, de distribuição e de alcance. É por mais esse viés que se institui um campo de poder, o que ajuda a relativizar ainda a construção de um cânone (argumento-chave que abriu a minha digressão no começo desta seção). O resultado de tudo isso incide, como o leitor pode imaginar, diretamente na maneira que leremos a literatura argentina; é combustível mais do que necessário para a frente *Argentum Córdoba*.

A partir de sua experiência como diretor geral da Eduvim e, sobretudo, pelo seu olhar arguto para pensar a crítica literária argentina, Carlos Gazzera oferece um panorama claro e pedagógico de como a concentração editorial em Buenos Aires pode operar para a consagração de nomes como da própria Beatriz Sarlo, reverberando a crítica contundente feita por Elsa Drucaroff e evidenciada anterioramente. Para tanto, permito-me transcrever parte do diálogo realizado em entrevista para esta tese:

> CG: Y el campo es eso también, digamos. Sea simbólico o económico, es cuánto capital tengo, como se pone en tensión ese campo. Estoy pensando en eso… Cuánto vale la palabra de un porteño, digamos que, a lo mejor con ideas mucho menos originales que publica en una gran editorial, el impacto que tiene este texto frente a un autor que, a lo mejor, hizo un gran trabajo sobre la poesía salteña o a la poesía del NOA de alguna manera, y lo publica en una editorial que no lo lee nadie. Te doy un ejemplo: había un crítico que se fue exiliado, ahora vive en Buenos Aires, un tipo muy importante del NOA[184]. [...] Y vos leés a Beatriz Sarlo, digamos, hablando del campo cultural y de la modernidad periférica. La modernidad periférica de Sarlo aparece casi al mismo tiempo que el libro sobre la vanguardia poética en el NOA de Sylvester. [...] Ahora, si vos lo preguntás al 80% de

[184] A sigla NOA alude à *Poesía del Noroeste Argentino*, responsável por abarcar o trabalho de vanguarda de diferentes poetas que enunciam desde províncias como Salta, Santiago del Estero, Tucumán, Jujuy, Catamarca etc., tendo como referências, por exemplo, nomes como os de Julio Salgado, Leopoldo Castilla e Leonardo Martínez. Ao versar temas como a memória, as paisagens e as experiências familiares em diferentes ângulos, poetas do NOA são lidos por Sylvester como exemplos de uma literatura que põe em xeque a concepção da modernidade, quebrando quaisquer perspectivas reducionistas para a construção de uma óptica regionalizante. Para uma leitura aprofundada sobre o NOA, sugere-se a leitura da antologia de Santiago Sylvester, intitulada *Poesía del Norte argentino. Siglo XX* (2003). Mais informações nas *Referências*.

> los críticos de la academia argentina, la modernidad periférica la conoce todo el mundo, sabe de qué se habla. [...]
> Ahora, la misma hipótesis de la modernización periférica del NOA, hecha por Sylvester, explicando porque un grupo de revista como *La Tarja* y otras revistas que aparecen en Salta, Jujuy y los poetas que ahí aparecen y la movida que se arma a partir de ello, es el momento de erupción de la poesía, de la modernidad poética, casi al mismo tiempo de lo que *Dimensão* está haciendo con la idea de nacimiento de la poesía del Arte de la Semana del 22 en Sao Pablo, ¿no? Es la comparación entre la modernidad, la llegada de la modernidad en la Semana de Arte Moderno en la ciudad de Sao Pablo y la Semana de la Poesía del 22, la emergencia de la vanguardia en Brasil, la emergencia de la vanguardia en la Argentina, proponiendo una reflexión del porque llega veinte años tarde el NOA. Es decir, con las mismas herramientas, Sylvester hace un análisis del porque llega veinte años tarde el movimiento vanguardia acá. [...]
>
> PLC: [...] la modernidad periférica de Sarlo es, de esa manera, una modernidad periférica porteña. De hecho, ella plantea el hecho de que necesitamos pensar en lo que nos toca como latinoamericanos, en nuestra realidad, pero después Sarlo utiliza varias herramientas para justificar una realidad porteña, como si ésta fuera homogéna para todo el país.
>
> CG: Claro, como si fuera trasladable al resto del país, o transferible. Exacto, hasta el punto que decís la tesis de Sarlo es aceptable. El tema es que, en el interior, pasan otras cosas.[185] [...] (GAZZERA *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal).

---

[185] "CG: Exatamente. E o campo é isso também. Seja simbólico ou econômico, é quanto capital eu tenho, como isso é colocado em tensionamento nesse campo. Estou pensando nisso... Quanto vale a palavra de um portenho? Digamos que, talvez, com ideias muito menos originais e que publica em uma grande editorial; e o impacto que tem este texto diante de um autor que, talvez, fez um grande trabalho sobre a poesia saltenha ou sobre a poesia do NOA de alguma maneira, mas que publica o seu trabalho em uma editorial que ninguém o lê. Eu lhe dou um exemplo: havia um crítico que foi embora do país, exilado, agora já voltou e vive em Buenos Aires, alguém muito importante do NOA. Eu acredito que deve ser o investigador que melhor estudou a poesia argentina do NOA. [...] E você lê a Beatriz Sarlo, digamos, falando de campo cultural e da modernidade periférica. A modernidade periférica de Sarlo aparece quase que ao concomitante ao livro sobre a vanguarda poética sobre o NOA de Sylvester. [...] Bom, se você perguntar sobre isso a 80% dos críticos da academia argentina, a modernidade periférica todo o mundo a conhece, sabe do que se trata...
PLC: Inclusive no Brasil.
CG: Inclusive no Brasil. Agora, a mesma hipótese da modernização periférica do NOA, feita por Sylvester, explicando porque um grupo de uma revista como *La Tarja* e outras revistas aparecem em Salta, Jujuy e os poetas que aí aparece, a efervescência que se desenvolve a partir disso, é o momento de erupção da poesia, da modernidade poética, quase ao mesmo tempo do que *Dimensão* está fazendo com a ideia de nascimento da poesia de Arte da Semana de 22 em São Paulo, correto? É a comparação entre a modernidade, a chegada da modernidade na Semana de Arte Moderna na cidade de São Paulo e a Semana da Poesia de 22, a emergência da vanguarda no Brasil, a emergência da vanguarda na Argentina, propondo uma reflexão do porquê chega vinto anos mais tarde o NOA. Quer dizer, com as mesmas ferramenta, Sylvester faz uma análise do porquê chega vinte anos mais tarde o movimento vanguardista aqui [...]
PLC: [...] a modernidade periférica de Sarlo é, dessa maneira, uma modernidade periférica portenha. De fato, ela postula a questão de que precisamos pensar no que nos assinala como latino-americanos, em nossa realidade, mas, depois, Sarlo utiliza várias ferramentas para justificar uma realidade portenha, como se esta fosse homogênea para todo o país.
GC: Claro, como se fosse transladável ao resto do país ou transferível. Exato, até certo ponto, você entende que a tese de Sarlo é aceitável. A questão é que, no interior, passam outras coisas.".

Não podemos negar que, mais do que ter o porto a seu favor, Buenos Aires transformava-se, literalmente, em palco editorial, sede de experimentos para a publicação de distintas revistas literárias e de casas editoriais e também para o desenvolvimento das vanguardas argentinas. Desse contexto discursivo, surgem revistas que alicerçaram o campo intelectual e a ideia da literatura argentina, como o caso das revistas *Proa, Nosotros, Martín Fierro* e, claro, a simbólica *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo. A última revista, aliás, personifica outro fator determinante para que o campo intelectual e literário argentino acabassem sendo engessados pelos limites do porto: a constituição do que críticos como Sérgio Micelo intitularam como um mecenato privado (MICELI, 2018), responsável por delimitar, moldar e dar voz à perspectiva de alguns escolhidos. Passou a ser inegável, portanto, que, "[n]as décadas de 20 e 30, diante da ausência do Estado no apoio a escritores, o mecenato privado desempenhou uma função decisiva." (SARLO, 2018, p. 05).

Proveniente desse contexto efusivo e de trocas constantes, surgem, décadas depois, editoras de grande peso como a EUDEBA, por exemplo, fundada em 1958. Tal editora, segundo Candiano, assume papel determinante para a expansão do conhecimento também para os setores populares:

> [...] la fundación de la emblemática editorial universitaria EUDEBA, que bajo dirección de Boris Spivacow revolucionó el campo cultural argentino con sus ediciones a muy bajo costo y a través de circuitos de distribución alternativos como los kioskos de diarios y revistas, todo lo cual permitió que EUDEBA superase hasta la previsión más optimista en torno de su proyecto original al vender más de diez millones de ejemplares de sus libros en sus breves siete años de existencia, hasta que en 1966 el General Onganía decretó su intervención tras un nuevo golpe de estado[186]. (CANDIANO, 2013, p. 60).

Todas essas forças tinham em comum o afã pelo novo e a aversão do que era entendido como velho. Exemplo fundamental dessa afirmação é o processo de desenvolvimento, na poesia, do Ultraismo[187] a partir da adesão e da produção de

---

[186] "[...] a fundação da emblemática editora universitária EUDEBA, que, sob a direção de Boris Spivacow, revolucionou o campo cultural argentina com as suas edições a baixo custo e a partir de circuitos de distribuição alternativos, tais como bancas de jornal e revistas, permitindo que EUDEBA superasse até a previsão mais otimista em torno do seu projeto original de vender mais de dez milhões de exemplares dos seus livros em apenas sete anos de existência, até que, em 1966, o General Onganía decretou a sua intervenção depois de um novo golpe de estado.".

[187] O Ultraismo, ainda que seja um movimento de gênese espanhola, é uma das vanguardas que nasce como resposta e contraposição criativa ao Modernismo Hispano-Americano, inaugurado pela obra *Azul* (1888), do nicaraguense Rubén Darío. Daí, portanto, a sua importância ao se falar de literatura argentina, sobretudo por conta da maneira que tal vanguarda foi ressignificada nas Terras do Prata. Sabe-se que a premissa de ruptura e o comprometimento com a realização de uma nova

Jorge Luis Borges, fortalecendo o diálogo com escritores peninsulares como Rafael Cansino Assens e Ramón Gómez de la Serna[188]. Fica mais factível, assim, entender a dimensão desse campo de poder portenho, uma vez que, nele, passavam a engendrar os grandes núcleos de seleção das vozes a serem entendidas como oficiais (as que valem a pena serem ouvidas e seguidas), sobretudo no que diz respeito à literatura. Aludindo à metáfora das peças de xadrez utilizada por Pierre Bourdieu, os agentes do campo intelectual portenho acabaram sendo diferenciados por algo extraliterário, pelo seu "peso funcional" (BOURDIEU, 2002, p. 31).

Diante de todo esse contexto discursivo, como é possível que "Nosotros" encontremos outras zonas de contato e de produção de expressão? Primeiro, parece ser fato a importância da consciência e do diálogo constante a respeito de tal contexto (algo que estamos exaustivamente nos dedicando até aqui). Segundo, basta permitir-se ao exercício de olhar os mesmos fatos a partir de outro ângulo, experimentar *mirar* para além do porto, invertendo o eixo lógico do discurso para a perspectiva do que também ocorria, concomitantemente, no interior. Córdoba, como inferido, é o meu exemplo para tal hipótese.

---

escrita acabaram direcionando grande parte das elaborações e escolas modernistas, abrindo um capítulo único das letras, uma vez que, pela primeira vez, propunha uma inversão no eixo de enunciação, tendo os escritores da América como grandes protagonistas. A modernidade acabara por abrir novas perspectivas para todos os escritores, possibilitando o trabalho a partir de um reportório mais global e afeito à invenção. O privilégio para a retratação do sujeito, a pluralidade das ideias e a multiplicação estética, de maneira geral, são, assim, alicerces para tudo o que passara a ser produzido. Envolvendo a participação de artistas cubistas, dadaístas, entre outros, o Ultraismo ficou caracterizado por ser um movimento fundamentalmente literário, voltado à força das metáforas e ao abandono das representações clássicas. Cabe aqui o comentário exatamente para demonstrar como o Ultraismo ganhou relevância na voz de Borges e de outros escritores, redimensionando a própria atuação de revistas como *Nosotros, Proa*, *Martín Fierro* e Prisma (esta última lançada exatamente para que os poetas ultraistas pudessem refletir a respeito do fazer poético e da propriedade inovadora constante). A diferencia, por último, do Ultraismo na Argentina é que, no país, a vanguarda acabou incorporando temáticas como o *criollismo* e a paródia (cabe, aqui, pensar na influência discursiva do poeta cordobês Leopoldo Lugones).

[188] Vale frisar que, além do já citado Ultraismo, outras vanguardas argentinas acabaram estalecendo outras formas de contato com as vanguardas espanholas. O estreitamento intelectual nem sempre era harmônico – vale sempre lembrar o já referido processo de hispano-fobia adotado desde a geração de 1837 –, fazendo com que fossem criadas "[...] relações de conflito, polêmica ou associação [...]" (SARLO, 2018, p. 06) entre as perspectivas argentinas e peninsulares.

2.3 CÓRDOBA: ALÉM DOS LIMITES DO PORTO OU OUTRO CAMPO POSSÍVEL DE ENUNCIAÇÃO PARA PENSAR A LITERATURA ARGENTINA

Segundo a cartografia, poderíamos definir Córdoba como uma província central em relação ao continente argentino, localizada a noroeste da província e da cidade de Buenos Aires. Entretanto, distante a quase setecentos quilômetros do porto, Córdoba, nesta tese, se estabelece a partir de outras coordenadas que julgo serem mais relevantes para pensar a literatura. O que havia adiantado inicialmente na *Introdução* como "literatura menor" ou como espaço literário, aqui, começa a ser esmiuçado e – espero – passará a fazer mais sentido. Desterritorializar argumentos tidos como sólidos ou a compreensão do que é hegemônico pressupõe perceber o que se produz a partir do contexto cordobês como uma alternativa, não como uma força opositora. Neste caso específico, uma possibilidade para problematizar distintas miradas e manifestações ficcionais a partir de diálogos, fissuras e soslaios entre o discurso ficcional e histórico.

Baseando-nos apenas na voz de Rojas e do discurso historiográfico literário, já somos alertados sobre certa dimensão cordobesa para a formação da educação filosófica e literária: "[e]sta tímida corriente de cultura se acentúa después en la Universidad Nacional de Córdoba [...]" (ROJAS, 1948, p. 37). O estabelecimento do saber acadêmico, fruto vindouro da influência jesuítica estabelecida na cidade a partir da chegada da Companhia de Jesus[189] (BESTANI, 1998) no século XVII, é aludido com certa frequência por distintos nomes da crítica literária, não sendo, portanto, uma exclusividade do pai da *Historia de la Literatura Argentina*. Sarmiento, mais uma vez, se estabelece como caso paragmático. Para construir a ideia de uma Córdoba rançosa e com ares coloniais, estrategicamente, não deixa de validar o que era, mesmo para aqueles alinhados à aspiração progressista estado-unidense ou que perpetuavam as letras francesas, um fato:

> Andando un poco en la visita que hacemos, se encuentra la célebre Universidad de Córdoba, fundada nada menos que en el año de 1613, y en cuyos claustros sombríos han pasado su juventud ocho generaciones de

[189] Quanto à relação entre Universidade e Companhia de Jesus, Giménez Pastor relembra como "[l]a Compañía de Jesús concentró allí su actividad espiritual, suscitando afán de saber y hábitos de escuela que fueron cimiento de la primera universidad religiosa erigida en estas tierras." (GIMÉNEZ PASTOR, 1945, p. 30).

> doctores en ambos derechos, ergotistas insignes, comentadores y casuistas. Oigamos al célebre Deán Funes describir la enseñanza y espíritu de esta famosa Universidad, que ha provisto durante dos siglos, de teólogos y doctores a una gran parte de la América:[190] (SARMIENTO, 2015, p. 117).

No entanto, poucos parágrafos depois, o mesmo pensador minimizará a dimensão universitária para a área das leis, deixando escapar, como argumento subjacente, a expectativa de que, aos beletristas e intelectuais das letras, somente lhes restaria um destino possível:

> Muy distinguidos abogados han salido de allí; pero literatos, ninguno que no haya ido a rehacer su educación en Buenos Aires y con los libros modernos. Esta ciudad docta no ha tenido hasta hoy teatro público, no conoció la ópera, no tiene aún diarios y la imprenta es una industria que no ha podido arraigarse allí. El espíritu de Córdoba hasta 1829 es monacal y escolástico;[191] (SARMIENTO, 2015, p. 118).

Seja como for, o que me interessa salientar é como a gênese da ilustração consolida-se como um argumento recorrente, incrustrado na cadeia genética/discursiva de Córdoba (não à toa, todos os nomes entrevistados para esta tese aludiram ao nascimento da universidade como um elo para se refletir a identidade e o campo intelectual cordobês). Daí, por isso, a facilidade de se encontrar em diferentes vozes o ideal do saber *docto*, a máxima de arcabouço cultural, algo que acaba justificando, vez ou outra, uma melancólica condição, o que seria uma rebeldia inata, tal como pode ser visto nas palavras da escritora Cristina Bajo em uma entrevista concedida ao jornal de Santa Fe *El litoral:* "No es fácil ser cordobés, porque nacimos de una desobediencia, porque nos castigaron con una injusticia y porque nuestros fundadores eran algo raros: traían más libros que armas.[192]" (BAJO *in* EL LITORAL.COM, 2009, s.n.).

Sentir-se injustiçado parece um típico argumento púbere, a lamentação de quem quer reivindicar mais atenção dos seus interlocutores. Fugimos, portanto,

---

[190] "Seguindo um pouco com a visita que fazemos, encontra-se a célebre Universidad de Córdoba, fundada nada menos do que no ano de 1613 e em cujos claustros sombrios passaram a sua juventude oito gerações de doutores em ambos os direitos, retóricos célebres, comentadores e casuitas. Ouçamos o célebre Déan Funes descrever o ensino e espírito desta famosa Universidade, que proveu, durante séculos, uma grande parte da América com os seus teólogos e doutores.".

[191] "Honrados advogados saíram dali; mas literatos nenhum que não tenha ido refazer a sua educação em Buenos Aires e com os livros modernos. Esta cidade *docta* não teve até hoje teatro público, não conheceu a ópera, não tem ainda jornais e a imprensa é uma indústria que não pôde desenvolver-se ali. O espírito de Córdoba até 1829 é monástico e eclesiástico.".

[192] "Não é fácil ser cordobês, porque nascemos de uma desobediência, porque nos castigaram com uma injustiça e porque nossos fundadores eram um tanto quanto raros: traziam mais livros do que armas.".

dessa acepção. Apenas resgato a fala para demonstrar algo que parece plasmado e comungado por muitos que fazem parte desse campo de enunciação e, sobretudo, para demonstrar, sim, o que é um fato: a formação de Córdoba em torno da construção da própria universidade, do capital de ilustração e do que seria, então, o centro inicial de dissipação do conhecimento nas terras argentinas. Seria esse o primeiro argumento para responder a pergunta sobre o que "Nosotros, los cordobeses" têm (temos) em comum? Ao interpelar o estudioso Pablo Dema a respeito da viabilidade de projetar Córdoba como um espaço de enunciação diferente para pensar na produção literária, encontramos uma consideração que parece comungar com a minha afirmação e, ao mesmo tempo, acaba demonstrando a necessidade de se questionar cristalizações de alguns estetas do campo intelectual hegemônico:

> Córdoba es un centro urbano, cultural y también un centro de producción de conocimiento, sobre todo porque alberga una institución de larga historia como la UNC. Sin dudas que la producción académica cordobesa, en particular sobre literatura argentina, constituye un espacio de enunciación por derecho propio y no asimilable a otros como Buenos Aires, La Plata y Rosario, tres de los centros académicos más influyentes en materia de construcción de un canon de la literatura argentina. No estoy tan seguro de que cada lugar (Córdoba en este caso) debe reformular un canon o una tradición, más bien lo pienso como un actor más, de peso, en la construcción de tradiciones culturales que tienen que diversificarse y ampliarse. La tarea de ampliar la visión centrada en Buenos Aires está todavía por hacerse y es difícil revertir ese dominio porque los actores culturales radicados en Buenos Aires muchas veces no ven más allá de su territorio. No hace mucho, César Aira le comentaba a un periodista mexicano que en Argentina, fuera de la producción cultural de Buenos Aires y Rosario, no había nada. Este tipo de comentario parece replicar la retrógrada idea de que el llamado "interior" es un "desierto". Son matrices ideológicas poderosísimas que siguen activas y que tenemos que reconfigurar. Reducir la poesía del cordobés Leopoldo Lugones o el pensamiento del filósofo Oscar Del Barco a "nada" es un acto de barbarie proveniente del supuesto centro de la civilización. [193] (DEMA *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal).

---

[193] "[...] Córdoba é um centro urbano, cultural e também um centro de produção de conhecimento, sobretudo porque abriga uma instituição com uma longa trajetória, tal como é o caso da Universidad Nacional de Córdoba. Sem dúvida que a produção acadêmica cordobesa constitui um espaço de enunciação por direito próprio e não assimilável a outros, como Buenos Aires, La Plata e Rosario, três dos centros acadêmicos mais influentes em matéria de construção de um cânone da literatura argentina. Não estou tão seguro de que cada lugar (neste caso, Córdoba) deve reformular um cânone ou uma tradição, talvez o pense como um agente mais, de peso, na construção de tradições culturais que têm que se diversificar e se ampliar. A tarefa de ampliar a visão centralizada em Buenos Aires está ainda por se fazer e é difícil reverter esse domínio porque os atores culturais radicados em Buenos Aires, muitas vezes, não vêem além do seu território. Não faz muito tempo, César Aira comentava a um jornalista mexicano que, na Argentina, excetuando a produção cultural de Buenos Aires e Rosario, não havia mais nada. Este tipo de comentário parece replicar a ideia retrógrada de que o chamado "interior" é um "deserto". São matrizes ideológicas poderosíssimas que seguem ativas

Sob o mesmo questionamento, o produtor cultural e diretor da editora Portaculturas, Javier Folco, ainda agregará: "A mí sí me parece que Córdoba puede ser eso y creo que a través de algunos autores lo es, pero está siempre en el riesgo de comerse a sí misma. Porque me parece que necesita a todo el tiempo confirmarse a sí misma su valor [...][194]" (FOLCO *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal). O último comentário a respeito da necessidade de afirmação adianta o que veremos ao pensar em Córdoba como um campo de ambiguidades, negações e controvérsias. Seja como for, há a demarcação da compreensão do que tal espaço pode significar para a produção literária argentina e, consequentemente, para a reflexão crítica.

Independentemente de ser nomeada por representantes do discurso histórico como um "[...] oasis intelectual en medio del ambiente atorbellinado por la empresa de afirmación conquistadora[195]" (GIMÉNEZ PASTOR, 1945, p. 30), o fato de alocar Córdoba como centro do meu argumento vai além de dar vazão a uma mágoa do passado ou de uma crítica literária regionalista (na pior acepção da palavra). Entendo, portanto, que Córdoba congrega mesmo problemáticas, ações, fatos, disputas e diálogos capazes de justificar a sua permanência e a sua viabilidade como cenário outro para contemplar e exemplificar a possibilidade de ler criticamente a literatura argentina contemporânea. Nesse sentido, Córdoba acaba ajudando-me a experienciar um espaço *otro* para pensar os estudos literários argentinos, não sendo, vale sempre ratificar, um caso único ou exclusivo.

Tal proposta, ainda que aparentemente inovadora para o âmbito crítico literário brasileiro, segue a esteira de distintos esforços e entradas para pensar as configurações culturais argentinas[196], tal como foi o caso, na literatura, das

---

e que temos que reconfigurar. Reduzir a poesia do cordobês Leopoldo Lugones ou o pensamento do filósofo Oscar del Barco a "nada" é um ato de barbárie proveniente do suposto centro da civilização.".

[194] "Eu acredito que, sim, Córdoba pode ser isso e creio que, a partir de alguns autores, acaba sendo um espaço de enunciação para pensar a literatura argentina, mas está sempre no risco de comer-se a si mesma. Porque me parece que precisa a todo tempo confirmar para si mesma o seu valor [...]".

[195] "[...] oásis intelectual no meio do ambiente atordoado pela empresa de afirmação conquistadora.".

[196] Pontualmente no que diz respeito aos estudos literários, tomei também como referências obras como *Los que pintan la aldea* (2011), tomos I e II, da crítica cordobesa Susana Chas; *Las ratas em la Torre de Babel* (1994), de Carmen Perilli; os títulos *Córdoba y sus alrededores* (1998) e *Nuevas Aproximaciones* (2000), ambos da docente María Luisa Cresta de Leguizamón; o conjunto de ensaios presentes no título *De centros y periferias en la literatura de Córdoba* (2001), organizado por Fernando Reati e Mirian Pino; e, ainda, diferentes trabalhos publicados em congressos com o foco na literatura argentina. Mais informações na seção de *Referências*.

contribuições lançadas pelo *Grupo de escritores de la periferia*[197] e, pontualmente, do nome de Victoria Cohen Imach. Responsável por desenvolver uma tese-chave[198] para objetar a concentração do campo intelectual argentino na década de noventa do século XX, Cohen Imach recupera esteticamente produções enunciadas a partir do interior argentino e, via a leitura, o cotejo dos textos ficcionais e de entrevistas, reconstrói a condição periférica das províncias para pensar a produção literária e as identidades que atravessam o país, sem fazer com que tal conduta pudesse emanar algo heroico ou telúrico. O impacto causado por este trabalho é destacado pela teórica espanhola Esperanza López Parada, que, alocada na Universidad Complutense de Madrid, acabou delimitando a relevância da publicação para os estudos literários argentinos e hispano-americanos de maneira geral:

> En un sistema extramadamente centralista, que otorgaba el título de nacional para los productos exclusivos porteños, la literatura nacida en otras regiones no tenía otra opción que arrastrar su carácter irremediable de rural y provinciana. El objeto de este libro seria, entonces, dejar hablar y significarse a expresiones no favorecidas por la distribución bipolar que rige la realidad política y cultural argentina prácticamente desde la Independencia, así como estudiar el ascenso de una escritura regional y la fiebre con que ésta despierta a una conciencia emergente y activa de periferia. [...] en su momento la tesis de Victoria Cohen respondía a la necesidad tan viva de integrar en las historias literarias latinoamericanas aquellos sectores que su tradicional jerarquización había dejado fuera. La edición ahora constata el síntoma de proceso en curso que ese ascenso de la provincia tiene en la literatura argentina de los sesenta y que, sin embargo, en otros territorios está casi por hacerse: [...] [199] (LÓPEZ PARADA, 1995, p. 281).

---

[197] O Grupo era constituído pelo escritor de Jujuy Héctor Tizón, pelo mendocino Antonio Di Benedetto (figura de indubitável relevância aqui, já que obras como o romance *Zama* apresenta-se como figura de fôlego para pensar no desenvolvimento da ficção histórica e, pontualmente, do romance histórico argentino), pelo tucumano Juan José Hernández e por Daniel Moyano, expoente da produção contemporânea e marco para o que se produz em províncias como La Rioja. Além deles, Victoria Cohen Imach também agrega em sua tese os nomes de Haroldo Conti e de Germán Rozenmacher.

[198] Refiro-me à tese *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta* (1994), defendida na Universidad de Tucumán. Mais informações nas Referências.

[199] "Em um sistema extremadamente centralizador, que outorgava o título de nacional para os produtos exclusivamente portenhos, a literatura nascida em outras regiões não tinha outra opção que arrastar o seu caráter irremediável de rural ou de provinciana. O objetivo deste livro seria, então, deixar falar e significar-se a partir das expressões não favorecidas pela distribuição bipolar que rege a realidade política e cultural argentina praticamente desde a Independência, assim como estudar a ascensão de uma escritura regional e a febre com que esta desperta uma consciência emergente e ativa de periferia. [...] em seu momento a tese de Victoria Cohen respondia à necessidade tão viva de integrar as histórias literárias latino-americanas aqueles setores que a sua tradição hierárquica havia deixado de fora. A edição agora constata o sintoma de processo em curso que essa ascensão da província tem na literatura argentina dos anos sessenta e que, sem dúvida, em outros territórios está quase por se fazer: [...]".

Caso análogo de relevância para pensar em Córdoba como epicentro cultural, agora na esfera dos estudos culturais, é a obra *Culturas interiores: Córdoba en la geografia nacional e internacional de la cultura* (2016). Segundo Ana Clarisa Agüero e Diego García, organizadores do conjunto de textos presentes na edição, trata-se de um ensejo para demonstrar que:

> [d]esde nuestro punto de vista, tanto aquella concepción de lo local y aquellos usos instrumentales de las nociones de *tradición* y *modernidad* cuanto aquellos presupuestos respecto de la dinámica de la cultura debiera ser trascendidos para instalar un umbral historiográfico que, a la vez que lo bastante compartido, resulte más satisfactorio. Esto, en parte, supone entablar una relación más fluida y nutritiva con la historiografía cultural occidental de los últimos treinta años pero, en nuestro caso, puede identificarse también con la sutura de aquella interrupción (o elisión) del impacto braudeliano. [200] (AGÜERO; GARCÍA, 2016, p. 23, itálico dos autores, negrito nossos).

Mais do que a criação da primeira universidade[201], a relevância de Córdoba acaba sendo endossada por outras manifestações históricas, capazes de definir tal espaço como uma verdadeira "[a]nomalía civilizatoria sumida bajo una lengua muerta, en la que de tanto en tanto afloran intentos de ruptura." (ANDRUETTO, 2016, p. 07).

Há mais de um século, no dia 15 de junho de 1918, estala em solo cordobês a *Reforma Universitaria,* um dos movimentos mais relevantes para o questionamento da instituição universidade como um espaço público e gratuito, entendida por muitos como uma "marca profunda en la historia de la universidad latinoamericana contemporánea." (SCOTTO, 2013, p. 07). Herdeiros de ideias revolucionárias como as de Rubén Darío, José Martí, José Enrique Rodó, José Ingenieros, Leopoldo Lugones e Manuel Ugarte (HERMO; PITTELLI, 2009) – pensadores que atrelavam à universidade o caminho para a constituição da voz americana – ou mesmo dos argumentos das revoluções russa e mexicana, os então filhos da Casa de Trejo[202]

---

[200] "[...] do nosso ponto de vista, tanta aquela concepção do local e aqueles usos instrumentais das noções de *tradição* e *modernidade* quanto aqueles pressupostos a respeito da dinâmica da cultura deveriam ser transcedidos para se instalar um limite historiográfico que, juntamente seja bastante compartilhado, resulte mais satisfatório. Isto, em parte, supõe interpor uma relação mais fluida e fértil com a historiografia cultural ocidental dos últimos trinta anos, mas, no nosso caso, pode se identificar também com a sutura daquela interrupção (ou elisão) do impacto braudeliano.".

[201] Em *Facundo,* Sarmiento faz menção por primeira vez à "[...] antigua Universidad de Córdoba" (SARMIENTO, 2015, p. 26), para ironizar a influência dos jesuítas nas letras e questionar diretamente a figura de José Gaspar Rodríguez de Francia – ex-aluno dos claustros da UNC – no Paraguai.

[202] A Universidad Nacional de Córdoba é também conhecida como a Casa de Trejo, referência ao nome de Obispo Trejo, fundador da instituição em 1613.

foram veementes em seu manifesto reformista. A partir da figura de Deodoro Roca, responsável por redigir o que seria conhecido como *Manifiesto Liminar* [203], intelectuais argentinos e de todas as partes da América Latina eram incitados a um levante de ilustração, denunciando um rompimento claro para aquilo que ainda era considerado como passado e lógica colonial. Para compreender a dimensão das palavras de Roca e do que se almejava via a eclosão do pensamento universário, é fundamental a leitura do excerto que abre o *Manifiesto*:

> Hombres de una república libre acabamos de romper la última cadena que en pleno siglo XX nos ataba a la antigua dominación monárquica y monástica. Hemos resuelto llamar a todas las cosas por el nombre que tienen. Córdoba se redime. Desde hoy contamos para el país una vergüenza menos y una libertad más. Los dolores que quedan son las libertades que faltan. Creemos no equivocarnos: las resonancias del corazón nos lo advierten: estamos pisando sobre una revolución, estamos viviendo una hora americana.
> La rebeldía estalla ahora en Córdoba y es violenta, porque aquí los tiranos se habían ensoberbecido y porque era necesario borrar para siempre el recuerdo de los contra-revolucionarios de Mayo. Las universidades han sido hasta aquí el refugio secular de los mediocres, la renta de los ignorantes, la hospitalización segura de los inválidos y – lo que es peor aun – el lugar en donde todas las formas de tiranizar y de insensibilizar hallaron la cátedra que las dictara. Las universidades han llegado a ser sí el fiel reflejo de estas sociedades decadentes, que se empeñan en ofrecer el triste espectáculo de una inmovilidad senil.[204] (ROCA, 2013, p. 17).

Ao longo de todo o documento, reivindica-se a representatividade da juventude estudantil para determinar os rumos da academia, questionando medidas que limitariam a entrada de novos discentes, a continuidade, a constância e

---

[203] O *Manifiesto Liminar* foi publicado originalmente em uma edição extraordinária da *La Gaceta Universitaria*, no dia 21 de junho de 1918, ou seja, seis dias depois da irrupção do dia 15 de junho contra o sistema que consagrava o novo reitor da Universidad Nacional de Córdoba. Originalmente, o documento redigido por Deodoro Roca foi intitulado como *La juventude argentina de Córdoba a los hombres libres de Sud América*. Para esta tese, tal documento foi lido a partir da obra *El Manifiesto Liminar. Legados y debates contemporâneos* (2013), coordenadora por Ana María Alderete. Mais informações nas Referências.

[204] "Homens da uma república livre, acabamos de romper com a última corrente que, em pleno século XX, nos prendia à antiga dominação monárquica e monástica. Resolvemos chamar a todas as coisas pelo seu nome. Córdoba redime-se. A partir de hoje, contamos para o país com uma vergonha menos e com uma liberdade mais. As dores que ficam são liberdades que faltam. Acreditamos não nos equivocar: as ressonâncias do coração nos advertem: estamos pisando sobre uma revolução, estamos vivendo uma hora americana.
A rebeldia agora estoura em Córdoba e é violenta, porque os tiranos aqui se faziam soberbos e porque era necessário apagar para sempre a lembrança dos contra-revolucionários de Mayo. As universidades foram até aqui o refúgio secular dos medíocres, o benefício dos ignorantes, a hospitalização segura dos inválidos e – o que é pior ainda – o lugar no qual todas as formas de tiranizar e de insensibilizar acharam a cátedra que as ditara. As universidades chegaram a ser, sim, o fiel reflexo destas sociedades decadentes, que se empenham em oferecer o triste espetáculo de uma imobilidade senil.".

liberdade das cátedras oferecidas, a autonomia estudantil e, ainda, o rol que lhe caberiam aos docentes. A Reforma estava relacionada à consciência crítica da função acadêmica e do que seria a formação intelectual argentina, não ocorrendo "[...] como simple rebelión reactiva a la condición mediocre sino como una transformación perdurable y de largo alcance que cobró conciencia de su propósito desde el preciso instante en que se produjo."[205] [...] (TATIÁN, 2016, p. 59).

Os feitos de intelectuais como Deodoro Roca anunciam a relação de diálogo com o poder oficial, na época, com a presidência da nação a partir da figura de Hipólito Yrigoyen e, sobretudo, determinam a importância da adesão de todos que participavam da esfera acadêmica. A Reforma Universitária jamais foi apenas de Córdoba e tampouco limitada ao âmbito das paredes e claustros das faculdades, demonstrando uma amplitude discursiva para dialogar com a causa operária argentina e com as aspirações de jovens de todo o continente. O seus efeitos discursivos ecoaram, ganhando outras vozes ao longo de toda a extensão latinoamericana (SILEONI, 2013). Após denunciar os espaços de concentração de poder e de delimitar a necessidade de mudança, o documento reformista é encerrado em um tom combativo e de clamor pela adesão: "La juventud universitaria de Córdoba por intermedio de su Federación saluda a los compañeros de la América toda y les incita a colaborar en la obra de libertad que inicia.[206]" (ROCA, 2013, p. 22). Exatamente daí a dimensão desse sucesso para despertar discussões em diferentes espaços da nação[207], determinando o rumo do conhecimento na América Latina como um todo e promovendo o afastamento ainda mais claro de uma lógica universitária fiel depositária dos antigos estratagemas peninsulares, herdeira de Salamanca e de Alcalá de Henares. Na iminência de completar quase um século de sua publicação, o *Manifiesto* de Roca é relido por Carolina Scotto, então reitora da Universidad Nacional de Córdoba em 2013, a partir do seu tom contemporâneo, que sugere permanente mudança e que revela a impossibilidade de se pensar em um

---

[205] "[...] como simples rebelião reativa da condição medíocre, mas como uma transformação perdurável e de longo alcance, que cobrou consciência do seu propósito desde o preciso instante em que se produziu.".

[206] "A juventude universitária de Córdoba, por intermédio de sua Federação, saúda aos companheiros de toda a América e lhes incita a colaborar na obra de liberdade que se inicia.".

[207] Vale endossar que, em 1918, somente as universidades de Córdoba, Buenos Aires e La Plata estabeleciam-se como instituições nacionais. Depois da Reforma, entre os anos de 1920 e 1922, as então universidades provinciais de Tucumán e do Litoral, sediada em Santa Fe, passaram a ser também nacionais, validando a conquista via ativismo estudantil pela expansão do conhecimento e pela ampliação do caráter universitário como órgão público e gratuito.

projeto de ensino superior sem a dimensão política e ativa de todos os envolvidos da Reforma, já que os seus "[...] ideales pueden conectarse con la acción, que los fines generosos pueden reflejarse en las decisiones y que la política **es intrínseca a cualquier proyecto con las trascendencia social que tiene la educación superior**[208]" (SCOTTO, 2013, p. 08, grifos nossos).

A natureza assumida pela universidade a partir do evento sucedido em Córdoba e os reflexos nos demais campos latino-americanos foi também evidenciada a partir da análise conjunta do sociólogo Javier Pablo Hermo e da historiadora Cecilia Pittelli, que reiteram:

> En posición intermedia se sitúa la Universidad pública latinoamericana, cuya relación con el estado, es redefinida por la Reforma de Córdoba de 1918 y el movimiento que genera en toda América Latina, incorporando elementos del modelo anglosajón de autogobierno y del modelo napoleónico en las ideas de igualdad de acceso, gratuidad y financiamiento estatal.
> Es así que la autonomía de la universidad será crecientemente entendida como capacidad de establecer un autogobierno –expresado como cogobierno de los claustros, con participación estudiantil y de los profesores como mínimo- y, también, en buena medida, de contar con autarquía financiera para administrar sus recursos. Ambas condiciones fueron reconocidas en Argentina en 1919 como consecuencia directa del Grito de Córdoba y fueron aplicándose de manera dispar en otros países del continente, principalmente a partir de la década de los '30 del siglo XX, no sin luchas estudiantiles de por medio.[209] (HERMO; PITTELLI, 2009, p. 13).

Saindo da esfera da Reforma Universitária e voltando-nos à formação do campo intelectual argentino e do rumo assumido para pensar a literatura, é inevitável problematizar o que significaram os efeitos sofridos após a destituição de Perón do poder no famigerado 16 de setembro de 1955, entendido por historiadores como Oscar Terán como uma verdadeira "fractura del marco constitucional" (TERÁN, 1993, p. 12). Leonardo Candiano, ao reportar-se a respeito da data, ainda reitera

---

[208] "[...] ideais podem conectar-se com a ação, que os fins generosos podem refletir-se nas decisões e que a política é intrínseca a qualquer projeto com as transcendência social que tem a educação superior.".

[209] "Em posição intermediária se situa a Universidade pública latino-americana, cuja relação com o estado é redefinida com a Reforma de Córdoba de 1918 e com o movimento gerado em toda a América Latina, incorporando elementos do modelo anglo-saxão de autogoverno e do modelo napoleônico nas ideias de igualdade de acesso, gratuidade e financiamento estatal.
É assim que a autonomia da universidade será crescentemente entendida como capacidade de estabelecer um autogoverno – expressado como co-governo dos claustros, com participação, no mínimo, estudantil e dos professores – e também, em boa medida, de contar com a autarquia financeira para administrar os seus recursos. Ambas condições foram reconhecidas na Argentina em 1919 como consequência direta do Grito de Córdoba e foram se aplicando de maneira díspare em outros países do continente, principalmente a partir da década dos anos '30 do século XX, não sem lutas estudantis nesse processo.".

como "[...] su pretendida eliminación [referindo-se a Perón] de la vida política nacional promovió transformaciones estructurales del orden social y cultural de enorme magnitud sin las cuales resultaría mutilado todo análisis respecto de las particularidades de nuestro campo intelectual [...][210]" (CANDIANO, 2013, p. 50).

É relevante ter em conta que o golpe de 1955 contra Perón foi orquestrado a partir de Córdoba, pelo general Leonardo Lonardi, ironicamente disfarçado sob a égide de Revolução Libertadora. Ao sediar protagonicamente tal feito, Córdoba entrava para história, nesse caso, não pelo espírito revolucionário e rebelde, mas por se autoafirmar como um espaço intransigente e castrador (característica, como veremos a seguir, já aludida também por Sarmiento quase um século antes em *Facundo*). Segundo o olhar revisionista de historiadores,

> [d]esde entonces Córdoba se autopercibe como "heroica" y aún ostenta orgullosamente haber sido la vanguardia golpista.
> Si el centro político, religioso y militar del Golpe de Estado a Perón fue en efecto Córdoba, el centro de ese centro estuvo en el Barrio de Alta Córdoba, donde se hallaba apostado el general Videla Balaguer.[211] (TATIÁN, 2016, p. 92).

Em um país levado ao caos por conta de um golpe de estado no meio da década de cinquenta, Córdoba ressurge, contudo, com certo protagonismo e como um agente pós-peronista, reforçando a sua força enunciativa como espaço intelectual. Era antecipado, em cerca de quatro anos, o que seria visto como o estalar do Cordobazo e a organização da classe *obrera* argentina (CANDIANO, 2013). Dita radicalização, em Córdoba, abrirá discursivamente espaço para dois fenômenos bastante próprios e irradiadores: primeiro, a questão da relação classicista como o temperamento dos sindicatos atrelados às grandes automotoras; segundo, a formação de grupos de guerrilhas que acabariam se espalhando por outras províncias. No caso do temperamento de classe que abrigava o discurso sindical, projeta-se em Córdoba o protagonismo, já que ela passava a figurar como

---

[210] "[...] sua pretensa eleminação da vida política nacional promoveu transformações estruturais de ordem social e cultural de enorme magnitude, sem as quais resultaria mutilado toda a análise a respeito das particularidades do nosso campo intelectual.".

[211] "desde então, Córdoba se autopercebe como "heroica" e ainda ostenta, orgulhosamente, o fato de ter sido a vanguarda golpista.
Se o centro político, religioso e militar do Golpe de Estado a Perón foi de fato Córdoba, o centro desse centro esteve no bairro Alta Córdoba, no qual se encontrava o general Videla Balaguer.".

> [e]l único lugar donde el clasismo llega a manejar dos sindicatos, dos sindicatos importantes. Llega a manejar el sindicato SMATA, después dos sindicatos de fábrica, como fueron los sindicatos de Fiat y de Concor: SITRAC-SITRAN. Que son movimientos bastante atípicos en el sindicalismo en América Latina, independiente, revolucionario, fuertemente comprometido con una idea de clase social, digamos.[212] (GAZZERA *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal).

Sobre a questão específica da formação de guerrilhas, Carlos Gazzera tece um panorama interessante, sobretudo para que possamos entender como certos aspectos acabaram consolidando um espaço de enunciação efervescente e que, até hoje, segue sendo capaz de atrair atenções e olhares de escritores para (re)escrever diferentes eventos da história oficial:

> El 73 se fusiona en Córdoba, en un acto muy recordado por todos los medios es la FAP y los Montoneros, que arman el primer grupo de guerrilla, con actos públicos, en la plaza donde está la escuela Olmos, en la Plaza Vélez Sarsfield. En esta plaza se hace el acto, la masa peronista con la FA, que era un grupo de guerrilla urbana. Esta idea de guerrilla aparece con fuerza, y las cúpulas de estas guerrillas se establecen primero en Córdoba y sólo después en otros lugares. Eso es como cuando Córdoba se transforma en la Córdoba revolucionaria. Aquella frase de un antiguo ministro, Bacena, que va a decir algo como "vengo a cortarle la cabeza a la serpiente". Y ahí sale el Viborazo en el 71. (GAZZERA *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal).[213]

Proveniente de tal radicalização e da formatação classicista sindical, passa a figurar no cenário da província e de toda a nação o nome de Agustín Tosco[214], exemplo de alguém que conseguiu sair das esferas populares e aderir-se na constituição do campo intelectual a partir do pensamento político. Assim,

> Tosco, buscó siempre transgredir el límite de la oralidad (a la que estarían destinados los trabajadores) y la escritura (reservada a los intelectuales), y en consonancia con esa transgresión no se abstuvo de intervenir a lo largo

---

[212] "[...] o único lugar no qual o classismo chega a controlar dois sindicatos, dois sindicatos importantes. Chega a controlar o sindicato SMATA e depois dois sindicatos de fábrica, tais como foram os sindicatos da Fiat e da Concor: SITRAC-SITRAN. Tratavam-se de movimentos bastante atípicos no sindicalismo na América Latina, independente, revolucionário, fortemente comprometido com uma ideia de classe social, digamos.".

[213] "No ano de 1973 se funda em Córdoba, em um ato muito lembrado por todos os meios, que é a FAP e os Montoneros, que armam o primeiro grupo de guerrilha, com atos públicos, na praça onde está a escola Olmos, na Praça Vélez Sarsfield. Nesta praça, faz-se o ato, a massa peronista com a FA, que era um grupo de guerrilha urbana. Esta ideia de guerrilha aparece com força e as cúpulas destas guerrilhas se estabelecem primeiro em Córdoba e somente depois em outros lugares. Isso é como quando Córdoba se transforma na Córdoba revolucionária. Aquela frase de um antigo ministro, Bacena, que dirá algo como "venho cortar a cabeça da serpente". E aí sai o Viborazo no ano de 1971.".

[214] Ao lado de Elpidio Torres e Atilio López, Augustín Tosco compõe o que muitos historiadores entendem como o tripé discursivo do Cordobazo (TORRES, 1999).

> de los años en las luchas del movimiento estudiantil, ni de insistir que se trata de una misma lucha con la que llevaban adelante los trabajadores.[215] (TATIÁN, 2016, p. 99).

Em entrevista concedida às pesquisadoras María Teresa Andruetto e Lilia Lardone, o escritor Andrés Rivera – invariavelmente ligado às discussões orientadas à política da esquerda argentina e aos movimentos sociais – atrelou à figura Tosco algo taxativo:

> Hablábamos de Agustín Tosco: él transigió. Porque fue un "posibilista", y lo que una revolución intenta es lo imposible. Eso define a un revolucionario. [...] Agustín Tosco... no vamos a encontrar en el siglo XX, o de la mitad del siglo XX para acá, a un dirigente obrero de la talla de Tosco. Esto está claro. Después, los dirigentes de SITRAC-SITRAM tuvieron un paso fugaz, no duraron un año. No tuvieron tiempo para asentarse, abrieron las puertas de su organización a cuanto sello autofigurado de izquierda había aquí en Córdoba, una infinidad, casi, de partidos comunistas, leninistas, marxistas, trotskystas.[216] (RIVERA *apud* LARDONE; ANDRUETTO, 2011, p. 50).

Também no que diz respeito à esfera política, gostaria de dar dimensão ao que significou eventos antagônicos como o Cordobazo e, posterioramente, como o Navarrazo, outro golpe contra a democracia que acabou "[...] abriendo de ese modo el período más oscuro y sangriento de la provincia." (TATIÁN, 2016, p. 26) e adiantando, em quase dois anos, o que iria acontecer em toda o território argentino a partir da ditadura de 1976.

No caso do Cordobazo, parece relevante atestar que a própria irrupção popular que consagrou Córdoba como centro dissipador de reflexões sociais está, de alguma forma, também construída a partir de certas narratividades e mitos (GARZÓN MACEDA, 1994) (TORRES, 1999) centralizadores, que buscam traçar o acontecimento como algo espontâneo, sem um passado prévio de efervescência, mobilização e enfrentamento[217]. O que foi entendido, então, como Cordobazo, a

---

[215] "Tosco buscou sempre transgredir o limite da oralidade (a qual estariam destinados os trabalhadores) e a escritura (reservada aos intelectuais), e, em consonância com essa transgressão, não se absteve de intervir ao longo dos anos nas lutas do movimento estudantil, nem de insistir que se trata de uma mesma luta com a qual levavam adiante os trabalhadores.".

[216] "Falávamos de Agustín Tosco: ele transgrediu. Porque foi um "possibilista" e o que uma revolução tenta é o impossível. Isso define um revolucionário. [...] Agustín Tosco... não vamos encontrar no século XX ou da metade do século XX adiante, a um dirigente operário da estirpe de Tosco. Isso está claro. Depois, os dirigentes de SITRAC-SITRAM tiveram uma passagem rápida, não duraram um ano. Não tiveram tempo para assentar-se, abriram as portas de sua organização a marcas auto-figuradas de esquerda que existiam aqui em Córdoba, uma infinidade, quase, de partidos comunistas, leninistas, marxistas, trotskistas.".

[217] A obra *El Cordobazo organizado. La historia sin mitos* (1999), de Elpidio Torres, é uma fonte relevante para buscar perspectivas do Cordobazo que diferem, em muitos aspectos, do que foi

paralização geral protagonizada por operários de empresas automatoras e que reuniu milhares de pessoas na praça Vélez Sarsfield no dia 29 de maio de 1969, seria a materialização de diversas ações e práticas de contestação realizadas ao longo de um longo período de atuação de representantes sociais[218]: *"[...] el Cordobazo no es el comienzo; por el contrario es el final o la culminación de un proceso que se inicia* [...] *hace 37 años en abril/mayo de 1957.*[219]" (GARZÓN MACEDA, 1994, p. 26, grifos do autor).

Para o âmbito desta tese, que enlaça Córdoba como um campo outro de relevância para pensar a produção literária, restrinjo-me a aludir ao Cordobazo como outro evento emblemático, por constituir-se enquanto um "[...] hecho decisivo en lo que ocurrió en la Argentina durante el último cuarto de siglo" (SCHMUCLER, 1994, p. 08), sobretudo para reacomodar o campo intelectual argentino em esferas distintas e trazer à tona o que se produzia também a partir do interior. Nessa esteira, a experiência pessoal relatada por Carlos Altamirano[220] ajuda a ratificar a relevância do Cordobazo não somente para atestar como outro evento sediado a partir do raio de enunciação do campo cordobês soube se fazer valer nas Terras do Prata, mas,

---

construído pelo discurso histórico oficial, sobretudo alimentado pela rede intelectual portenha. Ao elencar diversos aspectos que antecederam a paralização geral do dia 29 de maio de 1969, Torres ajuda a demarcar Córdoba como um espaço de enunciação aglutinante, uma espécie de *periferia* para apontar ações em diversas partes do interior. Ao longo de testemunhos, coletas de dados e cotejos com documentos e fotos, o autor ajuda a vincar o caráter organizado do Cordobazo e a dificuldade de muitos de também reconhecerem a atuação de representantes do peronismo. O autor é veemente ao criticar dados presentes em algumas historiografias que demonstravam a não participação estudantil em eventos do ano de 1964 e alude ao assassinato do estudante de engenharia Santiago Pampillón – morto em setembro de 1966, em frente à galeria Cinerama em um protesto estudantil – como um caso que acabou despertando a maior adesão popular e a orquestração de ações sociais contra os representantes do poder provincial e federal. Para o aprofundamento de tais questões, sugiro a leitura atenta da obra. Mais informações na seção de *Referências*.

[218] Juan Carlos Torre, em seu artigo *A partir del Cordobazo* (1994), aponta o caráter heterogêneo dos manifestantes do Cordobazo, que, ainda que tivessem como núcleo dissipador os operários da plata IKA-RENAULT, ao longo do dia 29 de maio, acabou recebendo a adesão massiva de estudantes e mesmo de civis, atônitos com a repressão imposta pela polícia e que, no período da tarde, iria se agravar com a entrada do exército no perímetro urbano, principalmente no bairro Clínicas, então reduto de diversas pensões estudantis, já que a cidade universitária da Universidad Nacional de Córdoba ainda não havia sido planejada nas imediações de Nueva Córdoba, tal como pode ser visualizado na contemporaneidade. Para plasmar tal caráter, Torre descreve: "A medida que avanza, el perfil en un principio obrero de la movilización se vuelve más heterogéneo. En las descripciones conocidas del Cordobazo este aspecto es subrayado cuando se alude a él como una jornada de protesta popular y ya no solamente proletaria." (TORRE, 1994, p. 16).

[219] "[...] o Cordobazo não é o começo; ao contrário, é o final ou a culminação de um processo que se inicia [...] há 37 anos, em abril/maio de 1957.".

[220] Aludo a uma fala do sociológico e crítico literário realizada na Universidad Nacional de Córdoba, no ano de 1994, ocasião que reuniu diversos pensadores para um ciclo de debates em nome dos 25 anos do Cordobazo.

fundamentalmente, como tal sucesso pode viabilizar o que entendo como *Argentum Córdoba:*

> Esa disposición que comunicaban los obreros, la encontraba también, durante aquel encuentro, por así decirlo. No sé si era la conciencia de que se había infligido un golpe de muerte a la dictadura de Onganía, de que se había hecho de la ciudad un nuevo centro en la vida política nacional, lo que instaló ese aire de confianza sin suficiencia que desde el 29 de mayo de 1969 parecía estar en todas partes – así lo creíamos quienes llegábamos desde afuera –, pero fue ese aire lo que hizo por esos años de Córdoba una Meca para la izquierda. Venir a Córdoba era asistir la epifanía de un tiempo nuevo, lleno de promesas, irreversible. Periodos así suelen ser periodos de gran efervescencia mítica y el Cordobazo adquirió muy pronto esa dimensión, la dimensión de un mito. Teníamos nuestro Mayo, que se comunicaba con aquel otro del 68, el Mayo francés, pero el nuestro que no había hecho proliferar *graffitti* tan imaginativos, había sido más proletario, más plebeyo y más duro.[221] (ALTAMIRANO, 1994, p. 12).

O mesmo espaço que consagrou um "movimiento de masas" (TORRE, 1994, p. 21) como o Cordobazo também foi responsável por arquitetar a quebra do poder democrático vigente, o que torna Córdoba ainda mais interessante para alocar a produção literária. Falo aqui do Navarrazo, evento local que derrocou do poder um representante eleito democraticamente, mas que acabou repercurtindo em todo o país. Vale lembrar que a força reacionária e antidemocrática imposta pelo Navarrazo tinha como pugna um contexto que havia colocado toda a província cordobesa como voz dos movimentos populares, já que no dia

> [...] 11 de marzo de 1973 la fórmula del Frente Justicialista de Liberación Nacional (Frejuli) compuesta por Ricardo Obregón Cano y Atilio López se imponía en la primera vuelta de las elecciones provinciales, y definitivamente un mes más tarde con el 54% de los sufragios, en lo que parecía ser la desembocadura institucional de un conjunto de luchas sindicales y populares que sacudían a Córdoba desde los meses finales del Onganiato.[222]

---

[221] "Essa disposição que comunicavam os operários, eu a encontrava também durante aquele encontro, por assim dizer. Não sei se era a consciência de que se havia imposto um golpe de morte à ditadura de Onganía, de que se havia feito da cidade um novo centro na vida política nacional, o que instalou esse ar de confiança sem suficiência que, desde o 29 de maio de 1969, parecia estar em todas as partes – assim acreditávamos que chegava de fora -, mas foi esse ar que fez de Córdoba por esses anos uma Meca para a esquerda. Vir a Córdoba era assistir a epifania de um tempo novo, repleto de promessas, irreversível. Períodos assim costumam ser períodos de grande efervescência mítica e o Cordobazo adquiriu rapidamente essa dimensão, a dimensão de um mito. Tínhamos nosso Maio, que se comunicava com aquele outro de 68, o Maio francês, mas o que o nosso não havia conseguido foi proliferar grafites tão imaginativos, havia sido mais proletário, mais plebeu e mais duro.".

[222] "[...] 11 de março de 1973 a fórmula da Frente Justicialista de Liberación Nacional (Frejuli) composta por Ricardo Obregón Cano e Atilio López se impunha no primeiro turno das eleições provinciais, e, definitivamente, um mês mais tarde, com 54% dos votos, no que parecia ser a

Ao protagonizar em todo o país a aliança entre o peronismo revolucionário e segmentos atuantes do sindicalismo, Córdoba demonstrava o ressurgimento do espírito mais autêntico que havia personificado o Cordobazo. A experiência no poder de Ricardo Obregón Cano, no entanto, duraria pouco: "[...] en la noche del 27 de febrero de 1974 un grupo armado comandado por el Teniente Coronel retirado Antonio Navarro, entonces jefe de Policía, desalojó a las autoridades democráticas de la Casa de Gobierno [...][223]" (TATIÁN, 2016, p. 26).

Um espaço discursivo que é, ao mesmo tempo, agente da Reforma na universidade e partícipe da quebra da democracia ironicamente por quem se proclamava como "La Libertadora"; palco do protagonismo de trabalhadores e, anos depois, local de destituição dos representantes do povo por aqueles que deveriam assegurar a segurança e a justiça, mas que acabaram sendo os responsáveis por um "golpe de Estado policial" (TATIÁN, 2016, p. 123). É mesmo curioso como, de tempos em tempos, Córdoba demonstra sua faceta dúbia. O que têm em comum estes "cordobeses" seria a luta entre a rebeldia que estala e que se cala diante de um conservadorismo não menos engajado? Tal rebeldia, aliás, não seria um movimento desencadeado exatamente como resposta àquela aura docta, ao perfil conservador que muitos julgam ser predominante? Para quem estuda a sua preponderância como campo enunciativo, tal bipolaridade em jogo é mais do que suficiente para alimentar os discursos via literatura. Para esclarecer certa bipolaridade e ponderar sobre como tal aspecto acaba influenciando nos projetos poéticos dos escritores aqui estudados, vale retomar um pequeno trecho da série de entrevistas, realizadas por Lilia Lardone e María Teresa Andruetto, com Andrés Rivera. Enfático, após um comentário das entrevistadoras, sacramenta:

> Yo creo que Córdoba, Buenos Aires y no sé si Santa Fe, son grandes centros de hipocresía católica. Desde el piso 12, allá en Buenos Aires, veo una iglesia. Misa de 11, mujeres muy bellas y hombres que bajan de autos, ¿qué van a impetrarle a ese Jesús desarrapado?, ¿qué le van a pedir?, ¿más dólares?, ¿más negocios? [224] (RIVERA *apud* LARDONE; ANDRUETTO, 2011, p. 78).

---

desembocadura institucional de um conjunto de lutas sindicais e populares que sacudiam Córdoba desde os meses finais do Onganiato.".

[223] "[...] na noite de 27 de fevereiro de 1974, um grupo armado comandado pelo Tenente Coronel aposentado Antonio Navarro, então chefe de polícia, desalojou as autoridades democráticas da Casa do Governo.".

[224] "Eu acredito que Córdoba, Buenos Aires e, não sei se Santa Fe, são grande centros de hipocrisia católica. Desde o 12º andar, lá em Buenos Aires, vejo uma igreja. Missa das 11h, mulheres muito

A relação de Córdoba como local de manifestações sociais e questionamentos vai muito além, na verdade, de eventos tomados pelo recorte oficial histórico como pontos nodais. O tensionamento é também dado a partir das pequenas histórias, de acontecimentos da rotina, de casos individuais e coletivos, da já mencionada capacidade babilônica de abrigar, receber e instigar indivíduos que, juntos, protagonizaram momentos de modernização, mas, principalmente, de constante resistência ao já estabelecido. Falar desse campo de enunciação é, por conseguinte, ter em conta desde as "[…] excepcionales expresiones de la Reforma y el Cordobazo, hasta breves pero intensas aventuras culturales como revistas de arte, órganos de difusión política o editoriales que sobresaltaron la autocomplacencia de un provincianismo incólume.[225]" (ANDRUETTO, 2016, p. 07).

Esclareço, assim, que, para cogitar Córdoba como campo intelectual ou espaço de enunciação e, como resultado, para viabilizar o que chamo de tropo *Argentum Córdoba*, é preciso, tal como apregoa Tatián em *Contra Córdoba*[226] (2016), problematizar ao menos duas questões primordiais: a primeira, quanto à condição cordobesa por conta de um choque entre modernidade e tradição; e, a segunda, por conta da impressão de que sempre os discursos tradicionais acabam se fazendo mais presentes nesse espaço de enunciação.

Exemplificando casos de resistência dessa Córdoba mapeada a partir do *contra*, do anseio de livrar-se do peso do seu castrador histórico colonial, basta voltar ao cenário da erudição e da instância dos claustros de sua universidade. Após ser eleita por Sarmiento, em 1868, como a sede do conhecimento na Argentina por

---

bonitas e homens que descem dos seus carros; o que vão pedir a esse Jesus esfarrapado? O que vão lhe pedir? Mais dólares? Mais negócios?".

[225] "[...] excepcionais expressões da Reforma e do Cordobazo, até breves, mas intensas aventuras culturais, como revistas de arte, órgãos de difusão política ou editoras que sobressaltaram a autocomplacência de um provincianismo incólume.".

[226] O argumento *contra Córdoba* desenvolvido no ensaio de Diego Tatián é tomado como uma "hipótese cultural", uma intenção de ler Córdoba também como espaço de enunciação, mas a partir de um viés convulsivo, marcado pela resistência e pela permanência da tradição. Segundo Tatián, "La expresión "contra Córdoba" no expresa ninguna denostación personal, quisiera más bien enunciar una hipótesis cultural, una pequeña teoría de Córdoba según la cual la historia cultural de la ciudad aloja un conjunto de experiencias de ruptura contra Córdoba, o al menos a pesar de Córdoba, que no componen un recorrido, ni una tradición sino más bien una secuencia de singularidades sin orden cuyo sentido se obtiene de lo que enfrentan: un conservadurismo vuelto naturaleza que impide lo que nace y sobrevive finalmente a todo lo que se rebela." (TATIÁN, 2016, p. 13). Cabe dizer que tratar o campo cordobês a partir de forças antitéticas apenas valida a filiação de Tatián à perspectiva de outros pensadores cordobeses relevantes, tal como o caso de Óscar del Barco y José María Aricó. Tal aproximação é verbalizada por Carlos Gazzera, que afirma que Tatián "[…] es alguien quien ha leído muy bien a Aricó. Aricó es es responsable de acuñar esta idea de una Córdoba, digamos, en un movimiento pendular. Pero eso no tiene que ver solamente con los movimientos sociales, sino también con el ámbito económico y político." (GAZZERA *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal).

conta da Universidad Nacional, Córdoba recebeu diversos professores vindos da Europa, os quais estariam responsáveis pela construção de novas disciplinas para a formação do currículo atrelado às Ciências Naturais. Um nome fundamental nesse intercâmbio acadêmico é o de Hermann Burmeister, estudioso alemão encarregado de estabelecer as bases das Ciências Naturais na universidade cordobesa. Seria ingenuidade pensar que toda a elite do pensamento cordobês iria receber de braços abertos as novidades que cruzavam o oceano. Para alguns da universidade, a chegada de vozes estrangeiras não foi percebida como um intercâmbio de ideias, resbalando no medo do desconhecido e na desconfiança de uma disputa clara de poder. Daí, portanto, a intenção de freiar o estabelecimento de um corpo docente estrangeiro:

> [u]na vez en Córdoba, el Consejo Superior de la Universidad se niega a incorporarlos al cuerpo de profesores alegando un artículo del Estatuto según el cual era requisito para acceder a los claustros que el título habilitante hubiera sido expedido por la propia Universidad de Córdoba.
> Esta resistencia de la corporación de profesores motiva el abandono de todo propósito de implantar el estudio de la ciencia en la Universidad y así surge la Academia Nacional de Ciencias que dependía directamente del Ministerio de Justicia, Culto e Instrucción Pública.[227] (TATIÁN, 2016, p. 15).

Certo espírito reacionário e a dificuldade para aceitar a introdução do que parece ameaçar a tradição também pode ser vislumbrado em outros casos subjacentes ao território da universidade. Conhecida como a "Roma chica" pelo projeto de estabelecer em Córdoba um centro de poder religioso na América, Córdoba exigiu tempo para digerir a informação de que, para o título de doutor, seria substituída a sabatina *Ignaciana* jesuítica para, em troca, a defesa de uma tese diante de um tribunal docente[228]. Não é exagero, portanto, dizer que "[l]a cuestión académica se convierte en lucha política y religiosa, intelectual y social, vigorosa y apasionada, que en el fondo encierra una renovación de ideas y de valores. El

---

[227] "Uma vez que estavam em Córdoba, o Conselho Superior da Universidade se nega a incorporá-los ao corpo de professores, alegando um artigo do Estado, segundo o qual era requisito para aceder aos claustros que o título do candidato tivesse sido expedido pela própria Universidade de Córdoba.
Esta resistência da corporação de professores motiva o abandono de todo o propósito de implantar o estudo da ciência na Universide e, assim, surge a Academia Nacional de Ciencias, que dependia diretamente do Ministério da Justiça, Culto e Instrução Pública.".

[228] Casos emblemáticos de teses recusados pela Universidad Nacional de Córdoba, mas que ganharam apelação e que acabaram ganhando o direito ao título de doutoramento, são os trabalhos de José del Viso e Ramón José Cárcano. O último, inclusive, ajuda a fortalecer a ideia de Córdoba como um campo de enunciação distinto e propagador de ideias, já que o seu trabalho, voltado à área do direito concedido a filhos fora do casamento, acabou adiantando em quase um século a lei que igualou na Argentina o direito à sucessão entre filhos naturais e filhos legítimos (TATIÁN, 2016).

gobierno deja de ser una dependencia del clero.[229]" (CÁRCANO *apud* TATIÁN, 2016, p. 18).

Pensando na configuração da literatura argentina, a já mencionada imbricação entre o campo intelectual e a relevância das editoras e revistas literárias ganha, em Córdoba, também um capítulo a ser destacado. Entre o período de agosto de 1926 e junho de 1927, são relevantes as contribuições da revista *Clarín*, diretamente influenciada pelas vanguardas. Baseando-se somente no espectro temporal, não é difícil de imaginar que *Clarín* tenha dialogado com outras revistas argentinas como *Proa*[230], *Martín Fierro* e *Revista Oral*, além da peruana *Amauta*, a cargo de José Mariátegui. Suas edições reuniram nomes como os de Carlos Astrada, Saúl Taborda, Juan Filloy[231], Carlos Brandán Caraffa, Manuel Rodeiro y Adolfo Mochkofsky. Para a realidade discursiva do campo intelectual de Córdoba, a revista *Clarín* ainda assumiu função estratégica como voz questionadora, sobretudo em um momento político em que a universidade sofria intervenções militares a partir do governo de Marcelo de Alvear. Além disso, deve-se também à revista o início do destaque a Carlos Astrada, figura que será fundamental para o desenvolvimento dos estudos filosóficos no país do Prata. De acordo com Tatián,

> [...] la aparición de esta rareza cultural en una ciudad que consideraba cualquier innovación como una afrenta social, remite por sobre todos al nombre de un joven estudioso que con el tiempo se convertiría en uno de los más destacados filósofos argentinos. Entre 1922 y 1925 Carlos Astrada dirigió la editorial de la facultad de Derecho de la UNC, donde en 1923 tradujo, prologó y editó *El conflicto de la cultura moderna* de Georg Simmel – ensayo al que remite en su elogio de la obra de Pettoruti (contra "la incomprensión indignada de los mandarines de toda laya" y contra "la estolidez vocinglera, santo y seña de la ciudad doctoral") en el primer número de *Clarín*.[232] (TATIÁN, 2016, p. 19-20).

---

[229] "[...] a questão acadêmica se converte em luta política e religiosa, intelectual e social, vigorosa e apaixonada, que, no fundo, finaliza com uma tradição de ideias e de valores. O governo deixa de ser uma dependência do clero.".

[230] Vale lembrar ao leitor brasileiro que *Proa* acabou constituindo-se em uma das vozes mais canônicas para o exercício literário, reunindo nomes como os de Jorge Luis Borges, Xul Solar, Ricardo Güiraldes e também do cordobês Brandán Caraffa.

[231] Como veremos adiante, o nome de Filloy será fundamental para o desenvolvimento do campo cordobês não somente na capital, mas também em cidades como Río Cuarto.

[232] "[...] a aparição desta raridade cultural em uma cidade que considerava qualquer inovação como uma afronta social remete, acima de todos os demais, o nome de um jovem estudioso que, com o tempo, se converteria em um dos mais destacados filósofos argentinos. Entre 1922 e 1925, Carlos Astrada dirigiu a editora da facultade de Direito da UNC, na qual, em 1923, traduziu, prologou e editou *El conflito de la cultura moderna*, de Georg Simmel – ensaio ao qual remete em seu comentário da obra de Pettoruti (contra "a incompreensão indignada dos mandarins de toda a laia" e contra "a explosão do vozerio, santo e senha da cidade doutoral") no primeiro número de *Clarín.*".

A existência de *Clarín* não é um elemento solitário para pensar no desenvolvimento do campo intelectual cordobês e na sua dimensão discursiva para sediar diálogos e encontros de intelectuais de diversos pontos do interior do país. A dimensão conquistada pela enunciação de revistas não é uma exclusividade de Córdoba enquanto capital. Percorrendo pouco mais de duzendos quilômetros em direção ao sul, avistaremos a cidade de Río Cuarto, segunda zona urbana mais importante da província, notavelmente marcada pela injeção de capital do agronegócio. Desse espaço, é possível apontar, sobretudo entre as décadas de cinquenta e setenta do século XX, uma grande profusão de discussões e intenções de estabelecimento de um campo intelectual distinto, a partir da atuação de figuras como Juan Filloy, Jorge Carranza, Glauce Baldovín, José Luis Ferreyra, Carlos Brandán Caraffa, Julio Requena e Franklin Arregui Cano (DEMA, 2018).

No artigo *Revistas literarias de Río Cuarto (1953-1968): Ritmia y Soco Soco en la continuidade de Vertical, Cristalomancia y Trapalanda*[233], o escritor e docente Pablo Dema faz um importante exame a respeito de revistas como *Vertical, Trapalanda, Ritmia* e *Soco Soco*. Com características diferentes, todos os títulos ilustram o esforço para se pensar na atividade cultural produzida a partir de diferentes espaços do interior da província de Córdoba, o que endossa o campo cordobês como um centro disparador de enunciação, profícuo de diálogo intelectual. Mais do que isso, segundo Dema, as publicações buscavam "[...] demostrar que aquí también hay una cultura floreciente que podría entrar en diálogo con "otros centros con tradiciones aquilatadas"[234]" (DEMA, 2018, s. n.). Parece simbólico o fato de que as revistas buscavam plasmar uma relativização da ideia do hegemônico, discutindo antecipadamente questões atreladas à ideia de centro e ao endurecimento da percepção literária em torno de Buenos Aires, já tão demarcados até aqui. Sob a influência discursiva de Filloy, a revista *Ritmia* reforçou ainda mais a proposição de "[...] darle cabida a los escritores del interior expulsados de "la cabeza de Goliat"." (DEMA, 2018, s. n.). E, no caso específico de *Trapalanda*, havia uma posição que reivindicava

---

[233] Até o presente momento, este artigo ainda está em prelo e, por isso, não apresenta data de publicação. O acesso ao conteúdo do texto foi possível a partir da liberação do autor e do aceite para que a sua investigação pudesse contribuir com esta tese.

[234] "[...] demonstrar que aqui também há uma cultura que floresce, que poderia entrar em diálogo com "outros centros com tradições aquilatadas".".

> [...] la identidad local, de allí, como vimos, su nombre, y se erige como un grito que expresa que "aquí también hay cultura", el cual confronta con un discurso hegemónico porteño, según el cual más allá de los límites de la CABA no habría expresiones culturales válidas. [...] el logro más importante de *Trapalanda*: afirmar ante las capitales políticas de las provincias y sobre todo la Capital federal que en Río Cuarto hay también un desarrollo cultural, o al menos las semillas promisorias de esa cultura. Esto era necesario porque desde el punto de vista de los porteños en el interior no había nada.[235] (DEMA, 2018, s. n.).

Quanto ao desenvolvimento do mercado editorial e à disseminação do que estava em voga nas Humanidades, ganhou relevância nas quatro últimas décadas do século XX a existência de editoras como a *Editorial Ediciones Garfio,* a *Ediciones Signos*[236], a *Editorial Eudecor*[237], a *Librería de Bernardo*, livraria e casa editorial dirigida por Bernardo Nagelkop, e, ainda, a participação do editor Alberto Burnichón[238]. Graças à *Ediciones Garfio*, foram publicados e traduzidos artigos de Barthes, Sollers, Kossowsky, Gérard Genette e do próprio Sade[239]. Já no caso da *Librería de Bernardo*, mais do que um lugar de encontro entre literatos, estudantes e figuras políticas[240], esta sediou o selo Nagelkop, o qual se consolidou como uma referência:

---

[235] "[...] a identidade local, dali, como vimos, o seu nome, manifesta-se como um grito que expressa que "aqui também há cultura", a qual confronta com um discurso hegemônico portenho, segundo o qual mais além dos limites de Buenos Aires no haveria expressões culturais válidas. [...] a conquista mais importante de *Trapalanda*: afirmar diante das capitais políticas das províncias e sobretudo a capital federal que, em Río Cuarto, há também um desenvolvimento cultural ou ou ao menos as sementes dessa cultura. Isto era necessário porque, do ponto de vista dos portenhos, no interior no havia nada.".

[236] Entre as publicações mais relevantes organizadas por essa editora, pode-se destacar *Las lágrimas de eros* (1970), de Georges Bataille; *Igitur* (1970), tradução da obra de Mallarmé; e *Cartas del Yagé* (1971), uma reunião epistolar que Burroughs envia ao pensador Allen Ginsberg (TATIÁN, 2016).

[237] No caso da Eudecor, passam a circular edições traduzidas de sociólogos como Max Weber e Claude Levi-Strauss. Além disso, segundo o historiador Diego Tatián, deve-se a tal editora, muito provavelmente, a primeira tradução para o castelhano de Gilles Deleuze.

[238] Burnichón é retomado pelo seu trabalho anti-editorial, ou seja, justamente pela função em trazer à tona ao campo literário perspectivas distintas das apregoadas pelo cânone. Tratava-se, assim, de alguém [...] atento a las formas de habla que atesora el interior argentino, un aproximador de las palabras desapercibidas y de escritores diversos para un extraño acorde – (TATIÁN, 2016, p. 119).

[239] A obra de Sade *La filosofía en el tocador*, foi traduzida por Oscar del Barco, Ulises Guiñazú e Carlos Giordano sob o título *La novela filosófica*, exatamente como estratégia para que o título pudesse ter uma maior circulação em um político de evidente tensão política e resistência ao pensamento da esquerda na Argentina (TATIÁN, 2016).

[240] Algo me faz pensar que, na contemporaneidade, a livraria *Rubén Libros* poderia exemplificar a colaboração da *Librería de Bernardo*. Digo isso não somente pelo fato de que a livraria Rubén Libros ser hoje um dos símbolos da cidade, localizada a poucas quadras da Catedral, no Paseo de las Flores. Minha reflexão se deve ao fato de que a livraria também apresenta selo próprio, publicando, ainda que não efusivamente, livros como *De Centros y periferias en la literatura de Córdoba* (2001), dos professores e pesquisadores Fernando Reati e Mirian Pino. Além disso, a própria figura do seu dono, o senhor Rubén, aponta a relação e o trânsito com diferentes agentes culturais e literários da cidade, sendo referência – ao menos no âmbito das Letras – para muitos dos professores da Universidad Nacional de Córdoba.

> Los últimos años ´60 y los primeros ´70 no fueron un momento cualquiera ni en el mundo ni en Córdoba. Pero el repaso de las ediciones que produjo esta ciudad en poco más de un lustro no dejan de sorprender. La política, la antropología, la poesía, la literatura erótica, la reflexión sobre las drogas, la sociología, la crítica de arte, el marxismo, el existencialismo, se conjugan por un momento para dar lugar a una singular experiencia en expansión, desdisciplinada, intensa, insumisa. [...] Muchos de ellos [refiriéndose a los distintos libros] llevaban el sello de Ediciones Nagelkop, Eudecor o Ediciones Signos [...][241] (TATIÁN, 2016, p. 24).

Efervescente como o seu contexto editorial, o campo intelectual cordobês também foi chancelado pela participação ativa de grupos como *Pasado y Presente*, os diálogos mantidos por meio da atuação do Ateneo de Córdoba, além de nomes como os do médico Félix Garzón Maceda e dos escritores Raúl Barón Biza e Oscar del Barco[242], responsável por *Memoria de aventura metafísica*, obra entendida como a marca da vanguarda literária a partir de uma nuance pontualmente cordobesa. Também nessa lista, é fundamental anunciar o nome do pintor e intelectual Deodoro Roca, já citado aqui por sua atuação como redator do *Manifiesto Liminar* para a Reforma Universitária de 1918. Muito mais do que capitanear reações contra o provincialismo local, à imagem de Roca está ligada a "[…] origen de un legado cultural y político, [...] de él nos llega una Córdoba entrañable, hospitalaria y múltiple, que jamás se hubiera concebido como "cordobesista"[243] […] (TATIÁN, 2016, p. 83).

O engajamento atribuído à postura de Roca e a sua participação ativa e consciente no campo intelectual ajudam a imprimir um novo passo para Córdoba enquanto campo de enunciação. Dimensões semelhantes também foram assumidas por Rodolfo Mondolfo[244], José María Aricó, considerado o "nombre capital del marxismo latinoamericano" (TATIÁN, 2016, p. 136), e, precisamente ao que se refere à literatura, ao escritor Daniel Moyano[245]. A já mencionada relação das

---

[241] "Os últimos anos '60 e os primeiros '70 não foram um momento qualquer no mundo, tampouco em Córdoba. Mas a volta das edições que esta cidade produziu em pouco mais de uma década não deixa de surpreender. A política, a antropologia, a poesia, a literatura erótica, a reflexão sobre as drogas, a sociologia, a crítica de arte, o marxismo, o existencialismo, conjugam-se por um momento para dar lugar a uma experiência única em expansão, desdisciplinada, intensa, não submissa. [...] Muitos deles [referindo-se aos diferentes livros publicados] levam o selo de Ediciones Nagelkop, Eudecor ou Ediciones Signos [...]".

[242] Segundo Diego Tatián, foi também a partir da relevância detida por Oscar del Barco que nomes como Marx, Schelling, Kant, Heidegger e Sade puderam ganhar atenção no campo intelectual argentino.

[243] "[...] origem de um legado cultural e político, [...] dele, nos chega uma Córdoba entranhável, hospitaleira e múltipla, que jamais teria sido concebida como "cordobesista".".

[244] Docente da Universidad Nacional de Córdoba em grande parte da década de 40 do século XX, reconhecido por seus conhecimentos helenistas.

[245] A postura reacionária de uma faceta de Córdoba foi submetida a partir da construção de costumes e tradições refugiadas à sombra de uma ideia de eternidade. Nesse caso, "Daniel Moyano captó de

vanguardas em território argentino não ficou sediada apenas em Buenos Aires. Em solo cordobês, as diferentes forças discursivas e escolas garantiram o desenvolvimento das artes e do pensamento a partir das famosas bienais ocorridas na capital da província, eventos que permitiram que Córdoba se consolidasse como "[…] el más importante lugar de encuentro del arte latinoamericano, cuyas Bienales, según muchos, adquirieron con el tiempo mayor relevancia cultural que las de San Pablo[246]" (TATIÁN, 2016, p. 113).

O impacto causado por todos esses intelectuais citados e, sobretudo, pela sua adesão na revista *Pasado y Presente* é entendido por Carlos Gazzera como, talvez, o ponto alto em que Córdoba "[...] tuvo la posibilidad, antes de la dictadura y en pequeño momento previo a la dictadura de haberse constituido efectivamente un verdadero centro cultural alternativo a la capital.[247]" (GAZZERA *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal). O editor é categórico ao afirmar que tal protagonismo acabou sendo cerceado e pulverizado após o golpe de 76, o que acabou levando Córdoba para um estado de latência que só voltaria a insinuar novas eclosões a partir do cenário de abertura política e, principalmente, na década de 90 do século XX. Ainda que o período (entre 1969 e 1974) possa parecer mínimo diante da dimensão do tempo histórico, esse não pode ser perdido de vista quando construímos uma possibilidade de ler a literatura via *Argentum Córdoba*. Enlaçando tudo o que já venho afirmando até aqui, Gazzera promove uma reflexão contundente sobre o período e alguns dos seus agentes, o que faz valer a leitura da transcrição a seguir:

> […] después del Cordobazo emerge una cultura o una intelectualidad que se piensa progresivamente, como una alternativa cultural a Buenos Aires. ¿Qué quiero decir con esto? Que fue el momento en donde un grupo de intelectuales como Aricó, Óscar del Barco, Héctor Schmucler crean una visión renovada de la historia y del marxismo, son los introductores de acá a la Argentina. Fue recuperado por ese grupo de intelectuales de la revista *Pasado y Presente*. Y ese movimiento intelectual de algún modo también encuentra seguidores en otros lugares. Y lo que es raro es que, por primera vez, hay seguidores de Buenos Aires que miran a Córdoba como miraron a Gramsci desde Roma en Turín. […] Esa idea de una Italia diferente, esa revolución de las fábricas, la sede de la Fiat que es algo parecido que pasa

---

Córdoba algo que nadie más – eso de ella en la eternidad – y logró revelarla como esas figuras del barroco que no se distinguen por las líneas sino por las luces y las sombras: inmediata y lejana, incierta y nítida, extranjera y entrañable." (TATIÁN, 2016, p. 105).

[246] "[...] o mais importante lugar de encontro da arte latino-americana, cujas Bienais, de acordo com muitas pessoas, adquiriram com o tempo uma maior relevância cultural do que as de São Paulo".

[247] "[...] teve a possibilidade, antes da ditadura e em um pequeno período prévio à ditadura, de ter-se constituído efetivamente como um verdadeiro centro cultural alternativo em relação à capital".

> en Córdoba, ¿no? Que es exactamente el modelo que permite a este grupo de intelectuales pensar Córdoba como una nueva Turín, digamos. Córdoba es una ciudad hermanada con Turín, con lo que ellos significan. Esa hermandad, digamos, que propone y que después en la historia aparece, es un momento interesante de la cultura; aparece en la revista *Hortencia*, acá se produce un gran debate en el seno de la iglesia católica, un momento donde los curas que adhieren a los documentos, a la iglesia del tercer mundo, la opción por los pobres, la iglesia latinoamericanista. Tiene una fuerza importante, no al vicio los jesuitas habían sido los fundadores de la universidad acá, tenían una impronta en la ciudad, en la curia bastante fuerte.[248] (GAZZERA *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal).

A manutenção há mais de três décadas da *Feria del Libro de Córdoba* (desde o ano de 2017, ampliada as suas perspectivas a partir do nome *Feria del Libro y el Conocimiento*) aponta diferentes fases da discussão que tal campo intelectual aportou para a literatura argentina. Ainda sob a direção geral de tal evento, o editor Javier Folco, em uma entrevista para o jornal cordobês *La voz del interior* em 2015, sentenciava o caráter do festival e, ainda, a prerrogativa que deveria assumir Córdoba enquanto possibilidade discursiva, literalmente um espaço para todos "nosotros":

> El festival debería cumplir la función, primero, de aprovechar toda la movida que hay de literatura y libros en Córdoba. Y por otro lado, **creo que Córdoba tiene que trascender Buenos Aires, porque siempre vamos a salir perdiendo ahí. Córdoba puede ser un puente**"[249]. (FOLCO *apud* HEINZ, 2015, s. n., grifos nossos).

Tornar-se uma ponte para o contexto literário argentino é, como o leitor pode inferir, exatamente um critério para a hipótese *Argentum Córdoba* que viabiliza esta

---

[248] "[...] depois do Cordobazo emerge uma cultura ou uma intelectualidade que se formula progressivamente, como uma alternativa cultural ao invés de Buenos Aires. O que eu quero dizer com isso? Que foi o momento no qual um grupo de intelectuais como Aricó, Óscar del Barco, Héctor Schmucler ciram uma visão renovada da história e do marxismo, são os introdutores desse conceito na Argentina. Foi recuperado por esse grupo de intelectuais da revista *Pasado y Presente*. E esse movimento intelectual, de algum modo, também encontra seguidores em outros lugares. E o que é raro é que, pela primeira vez, há seguidores de Buenos Aires que buscam Córdoba, tal como aconteceu na Itália, quando, de Roma, passaram a prestar atenção em Turim. [...] Essa ideia de uma Itália diferente, essa revolução das fábricas, a sede da Fiat que é algo parecido o que acontece aqui em Córdoba. O que é exatamente o modelo que permite a esse grupo de intelectuais pensar Córdoba como uma nova Turim, digamos assim. Córdoba é uma cidade irmanada com Turim, com o que eles significam. Essa irmandade, digamos, que propõe e que, depois, na história aparece, é um momento interessante da cultura; aparece na revista *Hortencia*, aqui é produzido um grande debate no seio da igreja católica, um momento no qual os padres que aderem aos documentos, à igreja do Terceiro Mundo, à opção pelos pobres, à igreja latino-americanista. Tem uma força importante, não por acaso os jesuítas haviam sido os fundadores da universidade aqui em Córdoba, tinham uma relevância na cidade, na cúria também era uma influência forte.".

[249] "O festival deveria cumprir, primeiro, com a função de aproveitar toda a movimentação cultural que há de literatura e de livros em Córdoba. E, por outro lado, acredito que Córdoba tem que transcender Buenos Aires, porque sempre vamos sair perdendo nesse sentido. Córdoba pode ser uma ponte.".

tese. Far-se-ia apenas um aparte para que o ideal de "sair perdendo" faz sentido não pelo sentimento de perda, mas, ao contrário, de ganho, uma vez que determinadas premissas não precisam, tampouco devem ser atendidas. Estaria, nesse entendimento, a viabilidade de ser verdadeiramente uma ponte, exatamente para aceder a outros espaços enunciativos, desbancando o antigo ranço daquela lógica historiográfica da literatura antes explicitada. Ao questionar o próprio Folco sobre a sua fala três anos antes no jornal, o produtor cultural rememora:

> Cuando yo pienso eso que Córdoba debe trascender esta polarización, quiero decir que lo pensamos desde la editorial. No sólo publicamos narrativas extranjeras, pero no estamos publicando narrativas extranjeras para lectores de Córdoba, estamos publicando narrativas extranjeras para lectores de la Argentina. Y esa es, para mí, la forma de trascender esa dicotomía. Ahora, si yo voy a publicar un autor extranjero pensando que ese autor extranjero tiene que vender más de lo que vende Eterna Cadencia y la Tere, para mí es una falta de enfoque absoluto. Lo que sí creo que el festival, a mí me pareció que los europeos que lo propusieron no lo supieron cuidar. Para mí, el festival fue verdaderamente un ejemplo de gestión cultural hecha desde un país extranjero en Córdoba, pero que entraba en diálogo verdadero con Córdoba. Porque Alemania ponía plata para que pagáramos un pasaje de un autor boliviano, pero ese autor boliviano a su vez entraba en diálogo con un autor de Córdoba; y ese tipo venía de una editorial chiquita de Bolivia que hacía conocido el trabajo de su editorial y también conocía el trabajo editorial de Córdoba [250] . (FOLCO *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal).

Da mesma maneira que a *Feria del Libro de Córdoba* aponta interseções e trocas literárias instigantes, a mesma província faz-se palco também, anualmente, para outros encontros destinados ao pensar o literário, tais como o *Festival Internacional de Poesía de Córdoba*[251] e o projeto *Escritor-Lectores*, desenvolvido a

---

[250] "Quando penso isso que Córdoba deve transcender esta polarização, quero dizer que pensamos tal questão a partir da perspectiva editorial. Não publicamos somente narrativas estrangeiras, mas não estamos publicando narrativas estrangeiras para leitores de Córdoba, estamos publicando narrativas estrangeiras para leitores de toda a Argentina. E essa é, para mim, a forma de transcender essa dicotomia. Agora, se eu passo a publicar um autor estrangeiro pensando que esse autor estrangeiro tem que vender mais do que vende Eterna Cadencia e María Teresa Andruetto, por exemplo, para mim, essa é uma falta de foco absoluto. O que, sim, acredito é que o Festival do livro de Córdoba, demonstrou como os europeus que o propuseram não souberam administrá-lo. Para mim, o festival foi verdadeiramente um exemplo de gestão cultural feita a partir de um país estrangeiro em Córdoba, mas que entrava em diálogo verdadeiro com Córdoba. Porque a Alemanha concedia verba para que pagássemos uma pasaagem de um autor boliviano, mas esse autor boliviano, por sua vez, entrava em diálogo com um autor de Córdoba; e esse profissional vinha de uma pequena editora da Bolívia, garantindo que as pessoas conhecessem o trabalho editorial dessa casa e também conhecia o trabalho editorial de Córdoba.".

[251] Em 2018, o evento foi celebrado entre os dias 12 e 14 de abril, sob a coordenação do poeta Mauro César e, ainda, de Victoria Mercadal. A partir de uma entrevista concedida ao veículo *Página 12*, Mercadal ponderou a respeito da dimensão desse festival, sobretudo por sua busca de diálogos e pretensões federais, que pensem o objetivo literário e possam expandir o campo intelectual cordobês e, ao mesmo tempo, subsidiar reflexões que partam da revisão dos discursos estáveis e que, ao

partir da gestão da editora Comunicarte. Sob outras frequências, a partir de Córdoba, a reflexão a respeito do objeto literário e da literatura argentina também ganhou outros aportes. Ressalto o trabalho da *580 Radio Universidad de Córdoba*[252] e capitaneada pela escritora cordobesa Eugenia Almeida a partir do programa *Dame Letra*. A dedicação[253] à reflexão do livro enquanto expressão dialógica fazia de tal espaço uma oportunidade para falar de literatura argentina além da crítica hegemônica, apontando o campo cordobês como uma voz outra e possível.

A busca pelo novo e o diálogo com as vanguardas encontraram igualmente o seu lugar nos palcos cordobeses. Também do período de efervescência cultural surgem nomes como os de María Escudero e de outros interessados em linguagens teatrais que destoassem dos modelos exaustivamente estudados. Aparece, assim,

> [...] un teatro de vanguardia, que es el Libre Teatro Libre, con destaque para una chica que se llamaba Escudero. Fue algo importante, vanguardista, frente a un teatro casi español en Córdoba. Fijate que, en Córdoba, teníamos el Teatro Real, fijate el nombre; después el Teatro de Ópera. El Teatro Real era a la española, a lo estilo de las zarzuelas. Y lo que ponían en las comedias cordobesas eran las obras clásicas. Si mirás la programación de aquella época vas a ver en las comedias cordobesas de los años sesenta y setenta y son los clásicos españoles: Fuenteovejuna, *La vida es sueño…* O Federico García Lorca, que digamos una excepción. Ahí llegó el teatro independiente que viene a romper y que de algún modo vio algunos autores importantes. Hoy este teatro tiene otra impronta, pero en esa época era oficial o nada. Y, en ese momento, este grupo de teatro viene con mucha fuerza[254]. (GAZZERA *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal).

---

mesmo tempo, atestem a viabilidade de se enunciar a partir de fissuras e da condição de aportes diversos: "Lo que se busca alentar, estimular o propagar no es la mera suma y acumulación de autores o pantallazos generales sobre el estado de tal o cual cuestión, sino las brechas, los puntos de corte, las distancias, los cruces, las diferencias operando ahí, en las relaciones múltiples entre discursos heterogéneos" (MERCADAL *apud* PÁGINA 12, 2018, s. n.).

[252] Não pode passar despercebido para todos os leitores o fato de que a *Radio 580* é mais do que a voz da universidade mais antiga do país, mas, também, um dos veículos que acabou projetando grande parte das efusões políticas e culturais argentinas.

[253] Muito recentemente, no dia 01 de abril de 2018, María Teresa Andruetto e outras figuras do campo intelectual cordobês acabaram usando as redes sociais para criticar o fato de o programa *Dame Letra* ter saído do ar sem quaisquer justificações do seu canal transmissor. Segundo Andruetto, o programa se fazia necessário exatamente pelo fato de não haver espaços dedicados à reflexão de obras contemporâneas, sobretudo a partir da perspectiva de escritores como Almeida.

[254] "[...] um teatro de vanguarda, que é o *Libre Teatro Libre*, com destaque para uma moça que se chamava Escudero. Foi algo importante, vanguardista, diante de um teatro quase espanhol existia em Córdoba. Perceba que, em Córdoba, tínhamos o Teatro Real, preste bem atenção no nome do teatro; depois, o Tetro de Ópera. O Teatro Real era aos moldes espanhóis, ao estilo das *zarzuelas*. E o que apresentam nas comédias cordobesas eram as obras clássicas. Se você observar a programação daquela época verá nas comédias cordobesas dos anos sessenta e setenta, estarão os clássicos espanhóis: Fuenteovejuna, *La vida es sueño*... Ou mesmo Federico García Lorca, que, digamos, era uma exceção. Nesse contexto chegou o teatro independente que acaba rompendo e que, de algum modo, apresentou alguns autores importantes. Hoje, este teatro tem outra proposta, mas, nessa época, era oficial ou nada. E, nesse momento, este grupo de teatro aparece com muita força.".

Mais do que simplesmente propor uma quebra na lógica dramatúrgica, o *Libre Teatro Libre* galgou certo protagonismo dos agentes cordobeses para pensar o teatro, alinhados com dinâmicas profícuas instaladas em outros países da América do Sul:

> Previo al golpe militar hubo un movimiento muy fuerte acá que creó la creación colectiva, que es el principio dramatúrgico por el cual no hay sólo un firmante de un texto, sino que lo firma todo el equipo. Y aparte que los sistemas de creación de ese texto no son de una persona escribiendo en su gabinete, sino que es una escritura que surge de la propia efervescencia social del grupo. Una socialidad marcada por el transe creativo. Son condiciones especiales, en un grupo de transe de creación, o sea que no es un grupo caminando por la calle, sino un grupo que se encierra a crear de una determinada manera. Esa creación colectiva que hizo desde Córdoba fue tan fuerte como la que se hizo en Colombia, que son los verdaderos creadores de la creación colectiva sudamericana, a través de la figura de Enrique Bonaventura, un gran teatrista colombiano. Acá fue María Escudero quien comandó el gran grupo cordobés, el LTL: *Libre Teatro Libre.* Este grupo dejó una marca enorme, se exiliaron con la dictadura y la mayoría terminó trabajando en distintos países europeos. Hoy por hoy, todos volvieron a Córdoba. [...] Paradójicamente, esa creación colectiva generó un desaliento en el proceso autoral, en el autor como figura única, como firma única en el texto. Todo eso, a partir de la democracia, se enriquece, se produce tanto producciones colectivas, como la vuelta del autor, casi al nivel clásico, podríamos decirlo.[255] (ARCE *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal).

Voltando à esteira que alicerça Córdoba via antíteses, é ilustrativo retomar uma recente fala proferida na 32ª *Feria del Libro y el Conocimiento*[256], intitulada *Córdoba dialoga con su historia*[257], e formada pelos historiadores Marta Philp e César Tcach. Este, ao discorrer diacronicamente sobre alguns sucessos históricos

---

[255] "Prévio ao golpe militar, houve um movimento muito forte aqui que estabeleceu a criação coletiva, que é o princípio dramatúrgico pelo qual no há somente um responsável por assinar um texto, mas que todos os envolvidos na equipe o assinam. E, além disso, que os sistemas de criação desse texto não são de uma pessoa escrevendo em seu escritório, mas que é uma escritura que surge da própria efervescência social do grupo. Uma socialidade marcada pelo transe criativo. São condições especiais, em um grupo de transe de criação, ou seja, que não é um grupo caminhando pela rua, mas um grupo que se reúne para criar de determinada maneira. Essa criação coletiva que ocorreu a partir de Córdoba foi tão forte quanto a que se fez na Colômbia, que são os inventores da criação coletiva sul-americana, a partir da figura de Enrique Bonaventura, um grande teatrólogo colombiano. Aqui, a responsável pelo comando do grande grupo cordobês foi María Escudero. Tratava-se do LTL: *Libre Teatro Libre*. Este grupo deixou uma marca enorme, se exilaram com a ditadura e a maioria terminou trabalhando em distintos países europeus. Hoje, todos voltaram para Córdoba. [...] Paradoxalmente, essa criação coletiva gerou um desalento no processo autoral, na ideia do autor como figura única, como assinatura única no texto. Tudo isso, a partir da democracia, se enriquece, produz tanto produções coletivas quanto a volta do autor, quase no nível clássico, poderíamos dizer.".

[256] A 32ª Feria del Libro y El Conocimiento aludida foi sediada na cidade de Córdoba, entre os días 7 e 24 de setembro de 2017, concentrando 270 atividades, entre apresentações de livros, debates, discussões entre teóricos, oficinas etc.

[257] A referida mesa foi realizada no dia 19 de setembro de 2017, fazendo parte da mostra principal da programação da 32ª Feria del Libro y El Conocimiento. Na ocasião, os historiadores Marta Philp e César Tcach apresentaram a re-edição de suas obras *Memoria política en la historia argentina reciente: uma lectura desde Córdoba* (2017) e *Córdoba Bicentenaria. Claves de su historia contemporânea* (2017), respectivamente.

argentinos, apresentou uma espécie de grade semântica atribuída a Córdoba, ponderando sobre as metáforas e mitos que lhe foram apregoadas[258]. "Córdoba isla", "Córdoba ciudad de frontera", "Córdoba ciudad de enclave", "Córdoba como la Roma de América del Sur" (variação da ideia de "Roma chica" comentada anteriormente), "Córdoba ciudadana" ou "Córdoba como a capital da pátria socialista" (TCACH, 2017, informação verbal), independente de qual seja a relação estabelecida, o que se quer enfatizar é a viabilidade de perceber tal espaço de enunciação a partir de distintos aspectos desde os tempos coloniais até o contexto recente do discurso histórico.

O que faz de Córdoba algo interessante para esta tese é o seu caráter interminável de hibridação (GARCÍA CANCLINI, 2001), capaz de (des)construir uma ideia estática de identidade argentina ou daquela argentinidade sugerida por Rojas. Como venho reiterando, por vezes, desde a *Introdução* – e, indiretamente, ao longo de todas as páginas – é que não penso em uma metáfora para referir-me ao espaço cordobês. Na verdade, proponho a provocação de tomá-lo como uma *episteme* de leitura crítica, entendendo, claro, que esta é apenas *uma* (dentre tantas possíveis) parte de um todo-fragmentado intitulado como literatura argentina. Verter os meus esforços para construir o tropo *Argentum Córdoba* faz evidência ao que Córdoba pode congregar como espaço de enunciação, demonstrando que este é um esforço "[…] para pensar no sólo esta experiencia singular sino *todas las posibles*, rosarina, paulista, limeña, salteña, catalana, porteña." (AGÜERO; GARCÍA, 2016, p. 12, grifos dos autores). Buscar o tropo *Argentum Córdoba* ao longo do meu argumento é também uma maneira de endossar o questionamento para dados estáveis e historicamente construídos, tal como a argentinidade de Rojas e dos seus discípulos, entendendo, assim como o crítico Eduardo Coutinho, que foi

> […] gracias al cuestionamiento emprendido alrededor de estas nociones, que pasaron a ser vistas como construcciones ubicadas en un contexto histórico particular y surgidos de intereses políticos específicos, la preocupación por la afirmación de una identidad cultural que viniera a respaldar la imagen de la nación da lugar a una constante indagación, que pone el jaque el carácter homogéneo de construcciones como las

[258] Fazendo parte do público que assistia ao debate, foi possível questionar Tcach e Philp a respeito da relação de Córdoba como polo enunciativo para a construção dos múltiplos discursos históricos vigentes nas historiografias e saber quais eram as suas impressões a respeito da relação entre Córdoba, as demais províncias do interior e, claro, Buenos Aires. A fala completa do historiador César Tcach – e que será usada em forma de fragmenta em um dado momento desta tese – foi transcrita em sua totalidade e pode ser consultada integralmente a partir da leitura do ANEXO 1. Informações também podem ser encontradas na seção de *Referências*.

> anteriores, y señala una pluralidad de caminos, siempre provisorios e inestables.[259] (COUTINHO, 2005, p. 118).

Estou ciente de que a simples possibilidade de estabelecer uma afirmativa de Córdoba como um centro, invariavelmente, estaria fadada a um caminho com três pouco produtivas possibilidades: ou insinuaria incongruência ao postulado de se pensar os estudos literários e as identidades argentinas de maneira plural; ou esconderia a subjetividade exacerbada de alguém, um cordobês fanático, sedento para reaver um passado perdido; ou denotaria a alienação e não observância de como se dá o contexto atual de Córdoba em sua totalidade (principalmente no que diz respeito a sua prática social e política ambíguas), reverberando uma faceta mais da "cultura de lo imposible" (MARIMÓN, 1997). As três vias, aqui, aliás, são permanentemente refutadas para que o raciocínio não caia no canto-de-sereia de apelar um estado de autoria regionalizante e que busca a todo custo dar voz a uma marginalidade injustiçada (TATITÁN, 2016).

É preciso ter sempre a consciência de que tomar uma experiência local não pressupõe singularidade, mas, sim, de reverberar possibilidades (evidencia-se aqui a função de se falar em plural). Dessa forma, é possível escapar de uma crítica baseada em pontos cegos e os já comentados tons regionalizantes que, no caso de Córdoba, poderiam ser entendidos como simples argumentos provenientes daquilo que alguns chamam de cordobesismo:

> [...] "cordobesismo" es la precisa contracara reaccionaria del Cordobazo. Una resistencia al empobrecimiento que ese desafortunado énfasis comporta comienza por mantener vivo, en la política, en la cultura, un deseo de ser chaqueño y pampeano y porteño y boliviano...[260] (TATIÁN, 2016, p. 153).

Tendo mais uma vez o eu lírico de Tejeda em mente, se a sua evocação como labirinto da alma pode ser, para alguns críticos literários, fruto muito mais atrelado à exaltação lírica, substrato de um poeta colonial, ufanista e ligado

---

[259] "[...] graças ao questionamento empreendido ao redor destas noções, que passaram a ser vistas como construções localizadas em um contexto histórico particular e surgidos de interesses políticos específicos, a preocupação pela afirmação de uma identidade cultural que viria a respaldar a imagem da nação dá lugar a uma constante indagação, que põe em xeque o caráter homogêneo de construções como as anteriores, e assinala uma pluralidade de caminhos, sempre provisórios e instáveis.".

[260] "[...] "cordobesismo" é a precisa contracara reacionária do Cordobazo. Uma resistência ao empobrecimento que essa desafortunada ênfase comporta começa por manter vivo, na política, na cultura, um desejo de ser chaquenho e pampeano e portenho e boliviano...".

diretamente às origens de sua cidade e da metrópole espanhola da qual fazia parte, proponho confrontá-lo a partir da releitura de *Facundo* (1845) em dois momentos. No primeiro fragmento, a alusão a Córdoba seria uma evidência para justificar uma investigação que resgate tal campo de enunciação como uma porta de entrada viável para se pensar o trabalho nos estudos literários, (re)distribuindo a atenção para esferas do discurso no que se entende como interior do país:

> Las ciudades argentinas tienen la fisionomía regular de casi todas las ciudades americanas: sus calles cortadas en ángulos rectos, su población diseminada en una ancha superficie, **si se exceptúa a Córdoba**, que, edificada en corto y limitado recinto, tiene todas las apariencias de una dudad europea, a que dan mayor realce la multitud de torres y cúpulas de sus numerosos y magníficos templos. **La ciudad es el centro de la civilización argentina, española, europea; ahí están los talleres de las artes, las tiendas del comercio, las escuelas y colegios, los juzgados, todo lo que caracteriza, en fin, a los pueblos cultos.**[261] (SARMIENTO, 2015, p. 41, grifos nossos).

Como sabemos, a lógica sarmientina, sedimentada em uma proposta pedagógica e nacional dualista, responsável por catalogar em polos antagônicos civilização e barbárie, apresenta Córdoba como um caráter que excede o que era comum ao contexto argentino do século XIX e majoritariamente de todas as cidades latino-americanas. Destacava-se, assim, o tempo de cidades racionais e nada orgânicas. O espaço cordobês assumiria a qualidade de mais uma "*ciudad barroca*" (RAMA, 2004, p. 36, grifos do autor), alicerçada sob a égide da ordem, uma espécie de *ethos* grego no qual habita a oposição entre a *polis* e a barbárie. É fato que aquela Córdoba observada por Sarmiento parecia cumprir com o seu ideal civilizatório almejado, muito mais por valer-se do critério de comparação, por afastar-se, naquele momento, da realidade das cidades argentinas (embora a crítica direta de Sarmiento seja desferida para as cidades de La Rioja e San Juan, incluiria sem muita dúvida a realidade de Buenos Aires), que apresentavam uma configuração mais análoga a de uma aldeia[262] do que propriamente ao que se esperava por

---

[261] "As cidades argentinas têm a fisionomia regular de quase todas as cidades americanas: suas ruas cortadas em ângulos retos, sua população disseminada em uma superfície larga, exceptua-se Córdoba, que, edificada em um curto e limitado recinto, tem todas as aparências de uma cidade europeia, a qual dão maior destaque à multidão de torres e cúpulas dos seus numerosos e magníficos templos. A cidade é o centro da civilização argentina, espanhola, europeia; ali estão as oficinas de artes, as lojas do comércio, as escolas e colégios, os juizados, enfim, tudo o que caracteriza os povos cultos.".

[262] Dialogo aqui com Lucio López e com o seu romance *La gran aldea* (1882), tomada por críticos como David Viñas como um esforço para criticar figurar como Bartolomé Mitre e a própria tradição portenha. Mais informações nas *Referências*.

Sarmiento como urbe. Às voltas para se refletir sobre o que está disposto em *Facundo*, já se sabe que Córdoba tampouco cumpria com a aspiração da geração romântica de 1837, pensadores que, em sua maioria, estavam voltados a um projeto que "[...] consistía en una separación, diferenciación y asunción de lo propio con los desgarramientos, vacilaciones, fracasos y deslumbramientos que eso presupone.[263]" (VIÑAS, 1964, p. 10).

É ingenuidade, em grande medida, iludir-se com o que é posto por Sarmiento inicialmente e acreditar totalmente que ele via em Córdoba a redenção da civilização argentina. Basta seguir com a leitura em *Facundo* para entender exatamente o que ele pretendia ao aludir a cidade como um reduto antitético contra a barbárie. Como sabemos e vimos até aqui, por ser também "española", Córdoba, ainda que conservasse espaços de discussão literária, ser a base da educação a partir da existência de escolas (naquele momento, já figurava a relevância do Colegio Nacional de Montserrat[264]) e da própria universidade (a Universidad Nacional de Córdoba já tinha mais de dois séculos quando Sarmiento escreveu o seu ensaio), seguia contendo a mácula de não ser francesa, muito menos norte-americana. O mesmo espaço das artes e das letras era, portanto, o berço da tradição jesuítica, inegavelmente de natureza clerical: "Córdoba era, no diré la ciudad más coqueta de la América, porque se ofenderia de ello su gravedad española, pero sí una de las ciudades más bonitas del continente.[265]" (SARMIENTO, 2015, p. 116).

Em *Ciudad Letrada* (2004), Rama relembra como o espaço da cidade foi tomado como signo de urgência e afã civilizatório, demarcando como "[a]unque aisladas dentro de la inmensidad espacial y cultural, ajena y hostil, a las ciudades competía dominar y civilizar su contorno, lo que se llamó primero "evangelizar" y

---

[263] "[...] consistía em uma separação, diferenciação e assunção do próprio com os desgarramentos, vacilos, fracassos e deslumbramentos que isso pressupõe.".

[264] A história contemporânea do prestigiado Montserrat abriga um exemplo claro para pensarmos na antítese de um espaço cordobês que, ao mesmo tempo que protagoniza a construção do conhecimento, ainda abriga discussões e modelos tradicionalistas. Refiro-me ao fato que, somente em 1997, o colégio passou a aceitar também discentes do sexo feminino, oportunizando, assim, o chamado *ingreso igualitario*. Ainda que possa parecer surpreendente, a proposta de se transformar em um espaço misto acabou ganhando discussões em Córdoba e em todo o país, apontando uma fissura em uma lógica ainda colonial (lembrando que o colégio foi fundado em 1687). Em reportagem publicada no *La Nación,* datada de 2007, o fato é atrelado a uma "ardua controversia" (ANDRADA, 2007, s.n.). Para o leitor brasileiro, ressalta-se que o Colegio Nacional Montserrat é uma instituição atrelada à Universidad Nacional de Córdoba. A dimensão simbólica dessa instituição e a concorrência assumida pelos aspirantes a uma de suas cadeiras não me parece ter caso análogo no Brasil.

[265] "Córdoba era, não direi a cidade mais atrativa da América, porque esse elogio ofenderia a sua gravidade mais espanhola, mas, sim, uma das cidades mais bonitas do continente.".

después "educar"[266]" (RAMA, 2004, p. 52). Assim como o que problematizei, o mesmo crítico uruguaio já percebia também certos contornos na fala de Sarmiento, revelando o deslocamento para representação que iriam além da península ibérica:

> La fuerza de este sentimiento urbano queda demostrada por su larga pervivencia. Trescientos años después y ya en la época de los nuevos estados independientes, Domingo Faustino Sarmiento seguirá hablando en su *Facundo* (1845) de las ciudades como focos civilizadores, oponiéndolas a los campos donde veía engendrada la barbarie. Para él la ciudad era el único receptáculo posible de las fuentes culturales europeas (aunque ahora hubieran pasado de Madrid a París) a partir de las cuales construir una sociedad civilizada. Para lograrlo las ciudades debían someter el vasto territorio salvaje donde se encontraban asentadas, imponiéndole sus normas. La primera de ellas, en el obsesivo pensamiento sarmientino, era la educación letrada[267]. (RAMA, 2004, p. 51).

Gostaria, como prometido, de tomar o segundo fragmento de *Facundo*, propositalmente um pouco mais extenso, para versar a respeito de uma outra Córdoba, um espaço atrelado a certo caráter retrógrado, soberbo, que repele qualquer indício de modernidade em prol de uma castiça tradição. Mais do que a própria cidade, o alvo aqui é mais preciso, é o próprio cordobês:

> [...] el habitante de Córdoba tiende los ojos en torno suyo y no ve el espacio; el horizonte está a cuatro cuadras de la plaza; sale por las tardes a pasearse, y en lugar de ir y venir por una calle de álamos, espaciosa y larga como la cañada de Santiago, que ensancha el ánimo y lo vivifica, da vueltas en torno de un lago artificial de agua sin movimiento, sin vida, en cuyo centro está un cenador de formas majestuosas, pero inmóvil, estacionario. La ciudad es un claustro encerrado entre barrancas; el paseo es un claustro con verjas de hierro; cada manzana tiene un claustro de monjas o frailes; los colegios son claustros; la legislación que se enseña, la Teología, toda la ciencia escolástica de la Edad Media, es un claustro en que se encierra y parapeta la inteligencia contra todo lo que salga del texto y del comentado. Córdoba no sabe que existe en la tierra otra cosa que Córdoba; ha oído, es verdad, decir que Buenos Aires está por ahí, pero, si lo cree, lo que no sucede siempre, pregunta: "¿Tiene Universidad? Pero será de ayer.

---

[266] "[a]inda ilhadas dentro da imensidão espacial e cultural, alheia e hostil, às cidades competia dominar e civilizar o que estava ao seu arredor, o que ficou conhecido, primeiramente, como "evangelizar" e, depois, como "educar"".

[267] "A força desse sentimento urbano é demonstrada por sua longevidade. Trezentos anos depois e já na época dos novos estados independentes, Domingo Faustino Sarmiento seguirá falando em seu texto *Facundo* (1845) das cidades como focos de civilização, opondo-as aos campos onde via a barbárie sendo engendrada. Para ele, a cidade era o único receptáculo possível das fontes culturais europeias (ainda que, agora, tivessem passado de Madrid para Paris), a partir das quais se construía uma sociedade civilizada. Para conseguir tal feito, as cidades deveriam submeter o vasto território selvagem na qual se encontravam assentadas, impondo-lhes as suas normas. A primeira delas, segundo o obsessivo pensamento sarmientino, era a da educação letrada."

> Veamos: ¿cuántos conventos tiene? ¿Tiene paseo como éste? Entonces eso no es nada..."[268]. (SARMIENTO, 2015, p. 118).

Implacável, linhas abaixo, Sarmiento segue sentenciando: "No sé si en América se presenta un fenómeno igual a este; es decir, dos partidos, retrógrado y revolucionario, conservador y progresista, representados altamente cada uno por una ciudad, civilizada de diverso modo.[269]" (SARMIENTO, 2016, p. 119).

Pouco aberta a perceber as emergências ao seu redor, a Córdoba pintada por Sarmiento é um exemplo da urgência que se tinha para um cenário de reconfiguração, para a fuga da fórmula colonizadora e, principalmente, para se justificar uma nova centralização dos poderes. No cerne do projeto sarmientino, a ideia de poder escapar do domínio de Córdoba e, consequente, do seu gérmen mais tradicional e dogmático, baliza e garante o que deveria ser a civilização. Sobre tal conjunção presente em *Facundo*, o historiador Diego Tatián sacramenta:

> El *Facundo* interroga así dos ciudades a través de sus palabras. Mientras en Buenos Aires, dice, el *Contrato social* va de mano en mano, y Voltaire, Montesquieu, Tocqueville y Adam Smith circulan como el pan, en esa "catacumba español" llamada Córdoba se desprecia los idiomas vivos, y no sólo en la Universidad[270]; (TATIÁN, 2016, p. 11).

Dessa forma, somente a partir da leitura de dois fragmentos diferentes de um mesmo texto, da obra fundacional e fundante *Facundo*, é possível resumir muito do que foi dito até aqui, vislumbrando Córdoba sob duas caras, palco do choque entre a modernidade e a tradição. Pois bem, são tais ambiguidades percebidas desde a leitura de Sarmiento que me parecem ajudar a seguir tomando tal campo de

---

[268] "[...] o habitante de Córdoba tem os olhos em torno de si e não olha o espaço; o horizonte está a quatro quadras da praça; sai pelas tarde para passear e, ao invés de ir e vir por uma rua de álamos, espaçosa e larga como a canhada de Santiago, que engrandece o ânimo e o vivifica, dá voltas em torno de um lago artificial de água sem movimento, sem vida, em cujo centro está uma estátua de formas majestosas, mas imóvel, estacionário. A cidade é um claustro fechado entre porteiras; o passeio é um claustro com grades de ferro; cada quadra tem um claustro de freiras ou frades; os colégios são claustros; a legislação que se ensina, a Teologia, toda a ciência escolástica da Idade Média, é um claustro em que se fecha e resguarda a inteligência contra tudo o que saia do texto e do comentado. Córdoba não sabe que existe outra terra, outra coisa além de Córdoba; ouviu falar que Buenos Aires está por aí, mas, quando acredita em tal dado, o que nem sempre acontece, pergunta: "Tem Universidade? Mas será de ontem. Vejams: quantos conventos tem? Tem um passeio como este? Então, isso não é nada...".

[269] "Não sei se na América apresenta-se um fenômeno igual que este; quer dizer, dois partidos, retrógrado e revolucionário, conservador e progressista, cada um representado altamente por uma cidade, civilizada de certo modo.".

[270] "O *Facundo* interroga, assim, duas cidades a partir das palavras. Enquanto em Buenos Aires, disse, o *Contrato social* passa de mão em mão, e Voltaire, Montesquieu, Tocqueville e Adam Smith circulam como pão, nessa "catacumba espanhola" chamada Córdoba rejeita-se os idiomas vivos e isso não ocorre somente na Universidade."

enunciação como espaço interessante para os estudos literários. É bem verdade que, já em minha dissertação de Mestrado, havia aludido um ensaio do crítico Jorge Bracamonte, trabalho no qual propõe um quadro comparativo sobre duas obras literárias que dão conta de recontar passados contemporâneos do país[271]. Em sua leitura, Bracamonte evidenciava a tensão de duas faces de Córdoba, ponderando a respeito da diferenciação entre a "[...] Córdoba industrial, revolucionaria, utopista, movilizada, abierta a cambios, vanguardista vs. la Córdoba conservadora, vigilante del orden y estática, atrasada, cerrada, reaccionaria.[272]" (BRACAMONTE, 2001, p. 136).

Estando *a favor* ou *contra* si mesma, Córdoba exemplifica o choque entre permanência e persistência, revelando como é fundamental considerarmos que um espaço, uma região, uma província, uma cidade

> [...] no es nunca pura obra de la intervención humana; existe en ella lo involuntario, lo inintencional, lo que sus habitantes hacen sin saber lo que hacen; significados imprevistos de prácticas que procuraban cualquier otra cosa. También la relación con el pasado está marcada por lo involuntario y lo imprevisto[273]. (TATIÁN, 2016, p. 31).

Se de forma involuntária ou imprevista, o fato é que a ambiguidade de Córdoba parece ser um traço fundamental e relevante para o desenvolvimento de *Argentum Córdoba*. Antes de tocar diretamente na explicação que sedimenta o que quero dizer com o tropo, reservo-me a registrar uma passagem da entrevista concedida por María Teresa Andruetto para esta tese, ratificando alguns raciocínios já traçados até aqui e fortalecendo a necessidade de tomar cada vicissitude do campo intelectual e literário cordobês em todas as suas nuances:

> MTA: Mirá, Córdoba es muy extraña en su tensión. [...] Mi marido siempre habla que la Córdoba transformadora es una sección de una Córdoba total. Porque Córdoba tiene todo eso de ser un lugar distinto. Siempre se pensó Córdoba sí misma como un lugar distinto de Buenos Aires, pero a veces ese distinto ha sido lo conservador y a veces ha sido lo moderno, lo progresista,

---

[271] Demarcando a centralidade de Córdoba para a composição de narrativas que reconstroem a história, Bracamonte pondera sobre os romances *Hay cenizas en el viento* (1982), de Carlos Dámaso Martínez, e *Una luz muy lejana* (1966), de Daniel Moyano. Mais informações sobre o ensaio nas referências.

[272] "[...] Córdoba industrializada, revolucionária, utópica, mobilizada, aberta a mudanças, vanguardias contra a Córdoba conservadora, que vigia a ordem e que é estática, atrasada, fechada, reacionária."

[273] "[...] não é nunca obra puramente da intervenção humana; nela existe o involuntário, o inintencional; o que os seus habitantes fazem sem saber que fazem; significados imprevistos de práticas que procuravam por qualquer outra coisa. A relação com o passado também está marcada pelo involuntário e pelo imprevisto."

lo revolucionario. O sea, el Cordobazo contra el Ongoniato, pero también la Libertadora contra el Peronismo. La revolución Libertadora nacía acá, es decir, estamos hablando del mayor gobierno antipopular, ¿no? Los sectores más recalcitrantes y conservadores nacen en Córdoba, en Villa Allende, cerca de Córdoba... La cuestión de los unitarios contra los federales, el asesinato que los Reynafé mandan hacer a Facundo nace en Córdoba, la Revolución Universitaria nace en Córdoba. O sea, en Córdoba nace una cosa y otra.

PLC: ¿Se trata de un escenario para la ambigüedad?

MTA: Sí. Ambigüedad por un lado y la antinomia con Buenos Aires o con el poder... La disputa por el centro me parece a mí. Por una especie de segundo centro. Cuando Buenos Aires es conservadora, Córdoba es revolucionaria.

PLC: ¿Cómo si fuera establecido un contrapunteo?

MTA: Hay algo de eso... Pero, digamos, la Córdoba revolucionaria, del Cordobazo, que nos gusta ver a nosotros y a veces que la llenamos la boca con esta Córdoba es chica y sin duda está alimentada por esta confluencia de gente de distintos lugares que trajo la vida universitaria, este acartonamiento de una Córdoba docta.

PLC: Es decir, en este sentido, Córdoba puede mismo volverse una metonimia, ya que está cargada de todas esas influencias culturales, es como un espacio de enunciación para estos encuentros, ¿no?

MTA: Sí, seguramente. [...] Porque en Córdoba surgen muchas cosas. Es cierto que está esta base conservadora más española, menos portuaria, más anclada en una supuesta identidad, en un linaje, que se rompe y, a la vez, regresa... Rebrota, digamos. **Yo creo que esa tensión, que uno no la tiene que pensar en un sentido sólo o en el otro, sino en esa tensión.**

PLC: Claro, y ahí me parece coherente, ¿no? Porque no estamos hablando de Córdoba como un elemento estable, sino en esa conjunción.

MTA: Sí, en ese movimiento que, digamos, revienta y asfixia. Porque si no, hay una cosa que también me parece muy idealista, porque muchas veces, en Buenos Aires, llega gente desde Buenos Aires más abierta y me dice "ay porque en Córdoba... ¡Ahora no me dicen nada porque Macri con el 80%, bien...", pero si no, hay aquella idea de la Córdoba rebelde. Hay que aclarar que eso es una parte de Córdoba y no es la parte mayoritaria. Es, quizá, la parte más pensante, quizá más un sector de sus artistas, de sus escritores, de sus pensadores (y tampoco todo, claro), de sus profesores universitarios. Ponele, por ahí va la cosa. Y también ha retrocedido eso porque Córdoba, en esos tiempos, era un polo industrial obreros muy conscientes... [274] (ANDRUETTO *apud* CERDEIRA, 2017, informação verbal, grifos nossos).

---

[274] "Veja, Córdoba é muito estranha em seu tensionamento [...] Meu marido sempre fala que a Córdoba transformadora é ujma seção de uma Córdoba total. Porque Córdoba tem mesmo tudo isso de ser um lugar diferente. Sempre se pensou Córdoba por si mesma como um lugar diferente de Buenos Aires, mas, às vezes, esse diferente foi pela faceta conservadora e, às vezes, pelo caráter moderno, progressista, revolucionário. Ou seja, o Cordobazo contra o Ongoniato, mas também a Libertadora contra o Peronismo. A revolução Libertadora nascia aqui, quer dizer, estamos falando do maior governo antipopular, não é mesmo? Os setores mais recalcitrantes e conservadores nascem em Córdoba, em Villa Allende, perto da capital... A questão dos unitários contra os federais, o assassinato de Facundo orquestrado pelos Reynafé nasce em Córdoba, a Reforma Universitária nasce em Córdoba. Ou seja, em Córdoba, nasce uma coisa e outra.
PLC: Trata-se de uma cenário para a ambiguidade?

Rebelde, mas apenas em uma parte. Conservadora, mas que também – e talvez por isso – é capaz de produzir irrupções coletivas que transcendem uma localidade, aquele espírito de soberba ficcionalizado para depor a favor da civilização almejada por Sarmiento. O último excerto não dá conta de explicar múltiplos movimentos discursivos e culturais que problematizam o campo cordobês, mas, ao menos, possibilita que o leitor entenda o quanto todos esses tensionamentos podem ser férteis para uma hipótese que busca ler a literatura argentina a partir de certas produções ficcionais contemporâneas de uma maneira não tão óbvia.

O peregrino Tejeda que já pensava a sua Córdoba de maneira babilônica, se multiplicou por diversas partes, adiantou o fato de um espaço literário e de um campo intelectual que se faz "alimentado por essa confluência de pessoas de todas as partes". Esqueçamos-nos a esterilidade do doutorismo e concentremos-nos na oportunidade da abertura rebelde que só é oferecida pela novidade do saber. Eis, assim, leitores, que chegamos a *Argentum Córdoba.*

MTA: Sim. Ambiguidade por um lado e a antinomia com Buenos Aires ou com o poder... A disputa pela centro, eu acredito. Por uma espécie de segundo centro. Quando Buenos Aires é conservadora, Córdoba é revolucionária.
PLC: Como se fosse estabelecido um contraponto?
MTA: Acredito que haja algo assim... Mas, digamos, a Córdoba revolucionária, do Cordobazo, que nós gostamos de ver e que, às vezes, enchemos a boca para falar desta Córdoba, esta é pequena e, sem dúvida, está alimentada por esta confluência de pessoas de diferentes lugares que trouxeram a vida universitária, esta definição de uma Córdoba doutora.
PLC: Ou seja, nesse raciocínio, Córdoba pode mesmo transformar-se em uma metonímia, já que está composta por todas as influências culturais, é uma espécie de espaço de enunciação para esses encontros, não é?
MTA: Sim, seguramente. [...] Porque, em Córdoba, surgem muitas coisas. É verdade que existe essa base conservadora, mais espanhola, menos portuária, mais enraizada em uma suposta identidade, em uma linhagem, que se quebra e, ao mesmo tempo, volta... Rebrota, digamos assim. Eu acredito que essa tensão, que muitos a têm para pensar em um sentido somente ou em outro, mas nessa tensão.
PLC: Claro. E aí parece-me coerente pensar, não é?! Porque não estamos falando de uma Córdoba como um elemento estável, mas nessa conjunção.
MTA: Sim, nesse movimento que, digamos, reinventa e sufoca. Porque, do contrário, há uma coisa que também me parece muito idealista, porque, muitas vezes, em Buenos Aires, chegam pessoas de Buenos Aires mais abertas e me dizem "Ah! Porque em Córdoba..." Agora não me dizem nada porque Macri saiu com 80% de força, bom...", mas, do contrário, há aquela ideia da Córdoba rebelde. É importante esclarecer que isso é uma parte de Córdoba e não é a parte majoritária. É, talvez, a parte mais pensante, talvez, trata-se mais de um setor dos seus artistas, dos seus escritores, dos seus pensadores (e claro que não são todos), dos seus professores universitários. Veja que por aí se estabelecem as coisas. E também isso retrocedeu porque Córdoba, nesses tempos, era um polo industrial operário muito consciente...".

2.4 *ARGENTUM CÓRDOBA:* NÃO SE TRATA DE UM CAMPO, MAS DE UM CORDOBAZO LITERÁRIO

À vista de tudo o que já está posto, infiro que esteja um pouco mais claro ao leitor o que quero (pretendo) dizer com *Argentum Córdoba*. Ao tomar como hipótese da minha tese a possibilidade de ler um conjunto de obras ficcionais que enunciam a partir de Córdoba e que estabelecem distintas relações entre os discursos histórico e o ficcional, dedico-me a pensar em uma fração da literatura argentina contemporânea que excede as mencionadas e delimitadas coordenadas tradicionais. Vale sempre aclarar que as obras selecionadas aqui – e que serão lidas em *Seções* específicas desta tese – não correspondem a um cenário total ou totalizante. Ao contrário: estas foram escolhidas com o pressuposto de abrirem novas frentes e exemplificarem a profusão do que é produzido nos últimos trinta anos em Córdoba[275], validando projetos poéticos bastante diversos.

Primeiro como *episteme* de trabalho, no que diz respeito à entrada nos estudos literários argentinos; agora, com o contexto com o qual dialogo delineado, como um novo tropo literário (DU MARSAIS, 1757). E chamo *Argentum Córdoba* de tropo tomando exatamente o pressuposto de que a adjunção *Argentum* e *Córdoba* é (re)torcida e (re)elaborada em prol de um olhar outro para a literatura argentina. *Argentum* não é apenas uma adjetivação para estabelecer certa qualidade ou conteúdo; tampouco *Córdoba* se justifica somente como substantivo próprio ou porque conserva uma dada toponímia. *Argentum Córdoba* se faz como tropo ao ressignificar o contexto de campo bourdeano, tornando substantivo e adjetivo uma condição para referir a propostas que escapem do critério hegemônico da crítica literária, potencializando enunciações e novos parâmetros de conduta na literatura argentina.

Aqui, *Argentum Córdoba* se estabelecerá para falar pontualmente de obras que enunciam a partir da potência discursiva de Córdoba. No entanto, entendo ser

[275] Quando utilizo o verbo *produzir*, refiro-me ao fato de que os autores enunciaram a partir do campo intelectual cordobês. É fato que, nos três casos analisados, Bajo, Rivera e Andruetto são editados por grandes selos editoriais (Sudamericana, Seix Barral e Random House, respectivamente), tendo a sua sede em Buenos Aires. O caso de María Teresa é pontual já que a autora parece criar uma estratégia diferente para publicar as suas produções, divindo as obras de acordo com o gênero ao qual estão relacionadas (prosa, poesia, dramaturgia, ensaio etc.). Assim, além de grandes casas editoriais, passam a figurar editoras da província de Córdoba. Tal fenômeno será esmiuçado e comentado atentamente na *Seção VI* desta tese.

possível pensar, futuramente, no tropo *Argentum Córdoba* para seguir observando as produções literárias de outras províncias das Terras do Prata e, ainda que pareça insólito para alguns, projetos contemporâneos enunciados também a partir de Buenos Aires, desde que atendam a prerrogativa de dinamitar certas lógicas cêntricas ou hegemônicas no momento de apresentar a perspectiva e foco narrativo. *Argentum Córdoba* é o exercício para se pensar em "Nosotros", dar visibilidade para aqueles "nos-otros" que têm algo em comum.

Por hora, volto a refletir em *Argentum Córdoba* para a minha práxis de leitura, concentrando-me em um campo intelectual que circunscreve escritores que enunciam a partir de Córdoba, não sendo, no entanto, necessariamente cordobeses. Friso o fato de não ser necessariamente cordobeses exatamente por atrelar a condição de enunciação deste campo não por sua territorialidade (PERLONGHER, 2007) e consequente desterritorialidade (DELEUZE; GUATTARI, 1978), mas por sua discursividade (reitero o fato de que um dos escritores que fazem parte do meu *corpus* ficcional, Andrés Rivera, nasceu na cidade de Buenos Aires).

Considero, dessa forma, que todo intelectual está sempre relacionado a um contexto histórico e cultural, tal como defendido por Pierre Bourdieu. Endosso, assim, uma reflexão de Sergio Pastormelo (1998) que, por sua vez, resgatava um raciocínio de Ricardo Piglia para pensar pontualmente na questão do problema de valor para demarcar o grupo Boedo e nas linhas de dominação simbólica. Julgo ser mais do que necessário validar como a grande maioria dos críticos toma o que se produz na Argentina a partir de códigos e de expectativas aspiradas pelo campo de Buenos Aires. Nessa operação, cria-se um truncamento, materializando a impossibilidade de perceber e iluminar o que é diferente. Minha hipótese, portanto, é a de seguir perguntando como ler e propor uma leitura voltada à literatura argentina que não esteja limitada à mirada portenha.

O tropo *Argentum Córdoba* é, em certa ordem, uma busca para aprofundar-me criticamente e ler obras ficcionais contemporâneas por meio de espectros distintos, entendendo as diferenças e valorizando produções que pulsam a partir do interior. Daí, portanto, parece ser verossímil o relevo frequente dado no meu argumento ao conceito bourdieano de campo intelectual[276]. Tal como dito logo na

[276] Em sua origem conceitual, Bourdieu define campo intelectual como algo: "Irreductible a un simple agregado de agentes aislados, a un conjunto de adiciones de elementos simplemente yuxtapuestos, el campo intelectual, a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza:

Introdução, ao tomá-lo como chave para minha leitura, tenho o cuidado de anunciar de antemão certos limites para o cruzamento das esferas intelectuais/literárias e políticas. Ainda que a minha conduta possa ser tomada por alguns críticos[277] como mais um exemplo de uma atividade acadêmica argentina profissional e burocratizada, uma ferramenta dos então "*comodines conceptuales*" (CANDIANO, 2013, p. 36, grifos do autor), reservo-me à condição de evocá-lo para pensar especialmente na relação inquestionável entre o lugar de enunciação e a formatação da voz do enunciador.

Segundo Omar Acha (2012), a recepção e adaptação do conceito de campo para se pensar a literatura argentina deu-se por meio da perspectiva de Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano, responsáveis por não considerar argumentos bourdieanos a despeito do capitalismo. Dessa forma, o meu leitor poderia questionar o porquê da minha instância ao seguir com o termo, já que posso ser também alvo de contestações semelhantes. Poderia, talvez, escolher usar ao invés de campo intelectual algum adjunto como *círculo enunciativo* ou *interior letrado*. Pois bem, a escolha (ou insistência, como proferirem) por usar a ideia de campo se sustenta no entendimento de que Córdoba é um exemplo discursivo de um organismo outro, resultado de um processo histórico, e que (des)constrói certo afã de homogeneidade. Através da ideia de campo, entendo cada um dos escritores que compõe esta tese não como alguém responsável por um discurso individual, mas, sim, como o resultado de choques múltiplos e entrecruzamentos com outros escritores do seu tempo. Assim sendo, ao pensar no meu recorte, é impossível escapar dos seus contextos histórico, econônimo e cultural, uma vez que

---

esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo." (BOURDIEU, 2002, p. 9).

[277] Na Argentina, nomes como os de Omar Acha e Kohan se estabelecem como grandes questionadores da intelectualidade argentina que usa o termo "campo intelectual" de Bourdieu sem vincar a relação direta com a questão política. Aludido por Candiano, Kohan problematiza: "Durante los años ´80 se puso de moda en la academia argentina y en otras academias latinoamericanas recurrir a la terminología del joven Pierre Bourdieu (principalmente la noción de "campo", contrapartida en su obra de la noción de "habitus") para explicar la génesis, desarrollo y consolidación de los grupos intelectuales. Manipulando *a piacere* aquellos textos de Bourdieu, algunos intelectuales ex marxistas (autodenominados en forma presuntuosa "postmarxistas") legitimaban de este modo su *aggiornamiento* y su ingreso a la socialdemocracia. "El gran error de los años ´60 -arriesgaban en sus *papers* académicos- fue no respetar la profesionalidad de los campos intelectuales. La política todo lo invadió". Así, separando tajantemente al "campo" intelectual del "campo" político fundamentaban su conversión en burócratas profesionales y tecnócratas académicos (KOHAN *apud* CANDIANO, 2013, p. 36).

> [...] el intelectual está situado histórica y socialmente, en la medida en que forma parte de un campo intelectual, por referencia al cual su proyecto creador se define y se integra, en la medida, si se quiere, en que es contemporáneo de aquellos con quienes se comunica y a quienes se dirige con su obra, recurriendo implícitamente a todo un código que tiene en común con ellos -temas y problemas a la orden del día, formas de razonar, formas de percepción, etc. Sus elecciones intelectuales o artísticas más conscientes están siempre orientadas por su cultura y su gusto, interiorizaciones de la cultura objetiva de una sociedad, de una época o de una clase.[278] (BOURDIEU, 2002, p. 41).

Mais ainda: ratifico a minha decisão por seguir falando em campo, exatamente por saber que "[l]os campos no componen cielos de armonía, sino un entramado de antagonismos." (ACHA *apud* CANDIANO, 2013, p. 34). A ambiguidade interna que garante o choque entre ação e reações mais do que justificam a proposta. A consciência do seu espaço discursivo, da demarcação Córdoba-campo, é o que me interessa e o que verifico como eixo ao selecionar os escritores Cristina Bajo, Andrés Rivera e María Teresa Andruetto. Manter o nome de Andrés Rivera nesse recorte, inclusive, é um ato simbólico e pragmático, exatamente por conta de o seu nome representar a escolha de alguém que se autodesloca do então eixo canônico portenho para um exercício de formulação a partir de Córdoba.

Em entrevista exclusiva para esta tese, María Teresa Andruetto, de maneira anedótica, relembra como Rivera acaba elegendo Córdoba como o seu campo intelectual, valorizando a relevância e participação de sua esposa, Susana Fioritto, e a relação com o ativismo político desde os anos sesssenta:

> [...] Andrés y Susana tienen una historia previa con Córdoba. Susana es una de las mujeres del Cordobazo, fue una militante del SITRAM, que sería parte del sindicato más radicalizado de la Córdoba del Cordobazo. Ella estuvo clandestina con él en Córdoba, con Andrés. Estuvieron clandestinos en Córdoba en esa época. Y Andrés no se va del país porque su hijo se enferma de leucemia. Ellos se quedan en Buenos Aires, se camuflan (es lo que él dice) en la ciudad. Andrés trabaja, incluso, en el periodismo con un seudónimo, no sé cuánto Fontan. Y ellos no se van de la Argentina porque él tiene ese hijo grave, ¿no? Él finalmente muere.[279] (ANDRUETTO, 2017, informação verbal).

---

[278] "[...] o intelectual está situado de maneira histórica e social, à medida que faz parte de um campo intelectual, por referência na qual o seu projeto criador se define e se integra, à medida, caso queira, que é contemporâneo daqueles com quem se comunica e a quem dirige a sua obra, recorrendo implicatamente a todo um código que tem em comum com eles – temas e problemas na ordem do dia, formas de raciocinar, formas de percepção etc. As suas escolhas intelectuais ou artísticas mais conscientes estão sempre orientadas pela sua cultura e seu gosto, interiorizações da cultura objetiva de uma sociedade, de uma época ou de uma classe."

[279] "[...] Andrés e Susana têm uma história prévia com Córdoba. Susana é uma das mulher do Cordobazo, foi uma militante do SITRAM, que seria parte do sindicato mais radicalizado da Córdoba do Cordobazo. Ela esteve clandestina com ele em Córdoba, com Andrés. Estiveram clandestinos em

Quando falei na possibilidade de aludir ao tropo *Argentum Córdoba* para problematizar certas produções inscritas inclusive em Buenos Aires pensava, por exemplo, em Mercedes Giuffré. Na instância como escritora de romance histórico, Giuffré escolheu também o espaço cordobês para o lançamento do seu último romance *Almas en Pena* (2017), apresentado pela primeira vez para o grande público no dia 19 de outubro, em pleno Colegio Nacional de Montserrat. Em sua fala, a escritora e docente da Universidad del Salvador (USAL) referiu-se ao seu romance na condição de "novela cordobesa" (GIUFFRÉ, 2017, informação verbal). Uma semana mais tarde, em Buenos Aires, ao ceder uma entrevista, Giuffré aclarou o que queria dizer e propôs um interessante diálogo para pensarmos na questão de entradas distintas para reelaborar os discursos oficiais a partir da ficção que se faz fora do eixo portenho. O trecho transcrito a seguir é preponderante para viabilizar a *amarração* do que chamo como tropo *Argentum Córdoba*:

> MG: Me referí a la novela como una "novela cordobesa" exactamente para reflexionar acerca de una mirada que mayoritariamente está relacionada a una mirada desde Buenos Aires y que, en mi novela, propone otra perspectiva. Fijate que los discursos sobre la visión provinciana, si querés decirlo de esa manera, acerca de las invasiones inglesas quedaron silenciados. No por una cuestión que se haya querido hacerlo, una voluntad para taparlos, sino porque ni siquiera consideró axiales para construir la visión del pasado, ¿no? Entonces, por ejemplo, en el discurso oficial se dice algo como "los prisioneros fueron enviados a distintos puntos del interior". Pero, te pregunto: ¿a cuáles lugares? ¿Dónde? ¿Por qué?
>
> PLC: Lo que estás hablando es que al utilizar la diferenciación "novela cordobesa", significa que ésta va más allá del discurso oficial, ¿sería esto?
>
> MG: Es una novela que desbarata la mirada tradicional, si querés decir, porteño-céntrica de alguna manera, ¿no? Centrada en el discurso histórico escrito desde Buenos Aires. Entonces, al descentrarme yo como narradora también me abro otras posibilidades para narrar un hecho. De hecho, en las últimas de mis novelas, la idea era que salgan del discurso tradicional, no sé si eso pasará en esa serie de novelas, porque me queda una sola para terminar... Pero tengo ganas de escribir una serie de novelas ambientadas en la Guerra de Independencia y eso va a exigir que yo tenga que moverme por los distintos espacios, aparte porque no se peleó en la ciudad de Buenos Aires ninguna batalla. Sí, en el territorio de la provincia de Buenos Aires, pero no en la ciudad.
>
> PLC: Eso presupone que vamos a tener varias "novelas cordobesas", ¿no? Cordobesa tucumana...

Córdoba nessa época. E Andrés não vai embora do país porque o seu filho é diagnosticada com leucemia. Eles ficam em Buenos Aires, se camuflam (é o que ele disse) na cidade. Andrés trabalha, inclusive, no jornalismo com um pseudônimo, não lembro muito bem, algo Fontan. E eles não vão embora da Argentina porque ele tem esse filho em estado grave. O menino acaba morrendo.".

> MG: Claro. Cordobesa salteña, mendocina, misionera...[280] (GIUFFRÉ *apud* CERDEIRA, 2017, informação verbal).

O tropo *Argentum Córdoba* almeja dar conta e validar as distintas configurações culturais que caracterizam o que se entende como argentino e, claro, como tal diversidade acaba incidindo na produção literária produzida a partir do interior do país. Fundamenta-se o desafio de demonstrar como projetos ficcionais acabam sendo influenciados a partir de universos enunciativos diferentes daquele central eixo portenho (minha leitura sobre a desterritorialização presente na ideia de "literatura menor"):

> Hay que pensar que nosotros, los argentinos, somos la fusión de distintos pueblos, de distintas religiones, de distintas culturas. El caso de María Esther de Miguel, por ejemplo, además de su posición de ex-céntrica en cuanto al hecho de que venía de fuera del centro, ella venía de un pueblo de la provincia de Entre Ríos, ni siquiera venía de la capital de Entre Ríos, tenía una visión provinciana dentro lo que era ser provinciano. Además de eso, venía de una mezcla, en esa provincia era original. Ella fue monja, estuvo muchos años en un convento, dejó los hábitos para casarse, una persona muy especial era... Y ella escribía novela histórica como una visión litoraleña o mesopotámica, si lo querés, una visión entrerriana[281]. (GIUFFRÉ *apud* CERDEIRA, 2017, informação verbal).

---

[280] "MG: Refiro-me ao romance como um "romance cordobês" exatamente para refletir sobre a perspectiva que majoritariamente está relacionada a uma visão advinda de Buenos Aires e que, no meu romance, propõe outra perspectiva. Perceba que os discursos sobre a visão provinciana, caso queira dizer de outra maneira, sobre as invasões inglesas, foram silenciados. Não por uma questão de que o quiseram fazer, uma vontade de escondê-los, mas porque nem sequer foi considerado fundamentais para construir a visão do passado. Assim, por exemplo, no discurso oficial, fala-se algo como "os prisioneiros foram enviados a diferentes pontos do interior". Mas, eu lhe pergunto: para quais lugares? Onde? Por quê?
PLC: O que está falando é que, ao utilizar a diferenciação "romance cordobês", significa que tal classificação pressupõe ir além do discurso oficial, seria isso?
MG: É um romance que desliza, de alguma maneira, a partir da perspectiva oficial, caso queira entender, portenho-cêntrica. Centrada no discurso histórico escrito a partir de Buenos Aires. Então, ao descentrar-me como narradora também me dou outras possibilidades para narrar um fato. É verdade que, em meus últimos romances, a ideia era afastar-me do discurso tradicional, não sei se isso irá acontecer nessa série de romances, porque só tenho mais um para finalizar... Mas tenho vontade de escrever uma série de romances ambientados na Guerra da Independência e isso irá exigir que eu tenha que me deslocar por diferentes espaços, até porque não lutaram nenhuma batalha na cidade de Buenos Aires. Sim aconteceu no território da província de Buenos Aires, mas não na cidade.
PLC: Isso pressupõe que vamos ter vários "romances cordobeses", certo?
MG: Claro. Romance cordobês, saltinho, mendocino, missioneiro...".

[281] "É importante pensar que nós, argentinos, somos a fusão de diferentes povos, de diferentes religiões, de diferentes culturas. O caso de María Esther de Miguel, por exemplo, além de sua posição de ex-cêntrica no que diz respeito ao fato de que ela vinha de fora do centro, é que ela vinha de povo da província de Entre Ríos, nem sequer vinha da capital de Entre Ríos; tinha uma visão provinciana dentro do que era ser provinciano. Além disso, vinha de uma mistura, nessa província, era original. Ela foi freira, esteve muitos anos em um convento, deixou os votos para se casar, era um pessoa especial... E ela escrevia romance histórico com uma visão *litoreña* ou mesopotâmica, como queira, uma visão de alguém de Entre Ríos.".

Ao retomar o caso de María Esther de Miguel como algo emblemático para a se estudar a construção de narrativas históricas contemporâneas na Argentina, a rememoração frisada anteriormente não somente delineia a lógica de uma individualidade, mas, também, certa manifestação advinda de campos de enunciação que exemplificam a busca de um "nosotros" não convencido em apenas recontar a partir de um único centro. O caso expressivo da produção da escritora de Entre Ríos fora percebido por outros olhares críticos, como o caso da estudiosa Alejandra Laera, que resgatou De Miguel exatamente por entender que a escritora era "[...] no sólo una de las prolíficas escritoras de novelas históricas sino la más exitosa[282]" (LAERA, 2000, p. 121). Deixando decantar os comentários de Giuffré e de Laera e voltando a pensar em Andrés Rivera, evoco este escritor exatamente porque ele ajuda a fundamentar o tropo *Argentum Córdoba*, esse campo dilatado que intermedia novas perspectivas para pensar no múltiplo que corresponde às identidades argentinas e no potencial para se ler a literatura. O tropo é então uma forma de ratificar a ideia de que

> **[e]l espacio en el cual evolucionó la cultura cordobesa no se reduce al espacio físico de su territorio;** se expande a todo lugar significativo alcanzado por la acción de los agentes que forjaron tal cultura; abarca, por lo tanto, un espacio mental y – fundamentalmente – de relaciones sociales en el cual la ciudad fue y es englobada como un punto relativo, móvil, inestable. La atención a estas coordenadas permite resaltar la singularidad de la historia de la cultura de Córdoba al mismo tiempo que sus aspectos generales, estructurales, y su potencial de universalización. En otras palabras, más simples aunque por ello más difíciles de aprehender, la historia cultural cordobesa gana luminosidad al ser considerada como un caso *entre otros posibles*[283]. (AGÜERO; GARCÍA, 2016, p. 11-12, grifos dos autores, negrita nossa).

Menciono o conceito de espaço, então, em sua faceta como sistema interpretativo, "como sistema de organização e de significação" (BRANDÃO, 2013, p. 35). Ao criar *Argentum Córdoba* transcendo os limites de Córdoba, entendo-a como um lugar que é via de pensamento para congregar certa focalização no momento de

---

[282] "[...] apenas uma das mais prolíficas escritoras de romances históricos, mas a que conquistou o maior êxito.".

[283] "[o] espaço no qual evoluiu a cultura cordobesa não se reduz ao espaço físico de seu território; expande-se a todo lugar significativo alcançado pela ação dos agentes que forjaram tal cultura; abarca, portanto, um espaço mental e – fundamentalmente – de relações sociais na qual a cidade foi e é englobada como um ponto relativo, móvel, instável. A atenção a tais coordenadas permite ressaltar a singularidade da história da cultura de Córdoba, ao mesmo tempo em que os seus aspectos gerais, estruturais e o seu potencial de universalização. Em outras palavras, mais simples, ainda que, por isso, más difíceis de apreender, a história cultural cordobesa ganha luz ao ser considerada como um caso *entre outros possíveis.*"

narrar. Não se trata de eleger Córdoba como cenário (espaço físico) ou conjuntura de uma dada simultaneidade. Aludo, sim, à prerrogativa conceitual de espaço literário defendida por Luis Alberto Brandão, mas no modo que diz respeito a experiências distintas de uso da linguagem e, sobretudo, de construção de uma certa focalização. Ressalto que esse último aspecto "[...] é responsável pelo ponto de vista, focalização ou perspectiva, noções derivadas da ideia-chave de que a literatura veicula um tipo de *visão*." (BRANDÃO, 2013, p. 62, grifos do autor). Córdoba, dessa forma, será sempre entendida como o resultado de atividades mentais, posturas e compromissos discursivos, extrapolando qualquer entendimento restrito que poderia estar relacionado a uma eventual "questão cordobesa" (AGÜERO; GARCÍA, 2016, p. 24). Sendo assim, devemos pensar "[…] dentro de coordenadas espaciales más amplias para comprender mejor la naturaleza de ciertos bienes y figuras y, también, para advertir mejor cómo se hacen y deshacen ciertas realidades territoriales o culturales más generales […]" [284]. (AGÜERO; GARCÍA, 2016, p. 24, grifos nossos).

Problematizar via *Argentum Córdoba* é dar conta de dimensionar a Babilônia de Tejeda na contemporaneidade, como parte integrante de uma região que assume papel de referência para encontros de diversas províncias e de intelectuais[285], seja por conta do inquestionável poder universitário que reúne estudantes de todas as partes, seja por ordem do cenário empresarial e de trabalho (vale lembrar que Córdoba segue concentrando um dos parques automotores mais capitalizados do país e da América do Sul). Usar o tropo *Argentum Córdoba* é, pois, evocar a ideia de "literatura menor" de Deleuze e Guattari sob a conjunção de resgatar a ideia do que significa esse "menor", sobretudo no caso deste trabalho, que escolhe como *corpus* ficcional três nomes que, em diferentes instâncias, alcançam reconhecimento editorial, de público e de muitos dos seus pares[286]:

---

[284] "[...] dentro de coordenadas espaciais mais amplas para compreender melhor a natureza de certos bens e figuras e, ainda, para melhor advertir como se constroem e descontroem certas realidades territoriais ou culturais mais gerais [...]".

[285] Não é demais relembrar que o raio de enunciação de Córdoba também acabou sendo tocado e influenciado pela presença de figuras com projetos intelectuais que vão da esfera política à música, como o caso de Ernesto Guevara de la Serna, Manuel de Falla, Jorge Bonino, entre outros.

[286] Vale lembrar que tanto Cristina Bajo, Andrés Rivera e María Teresa Andruetto são vencedores de prêmios literários, seja no espectro nacional, seja no âmbito internacional. Detalhes sobre tais conquistas serão dados no momento em que cada um dos escritores forem apresentados a partir dos seus projetos poéticos.

> Lo que equivale a decir que "menor" no califica ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida). Incluso aquel que ha tenido la desgracia de nacer en un país de literatura mayor debe escribir en su lengua como un judío checo escribe en alemán o como un uzbekistarata no escribe en ruso. Escribir como un perro que escarba su hoyo, una rata que hace su madriguera. Para eso: **encontrar su propio punto de subdesarrollo, su propia jerga, su propio tercer mundo, su propio desierto**[287]. (DELEUZE; GUATTARI, 1978, p. 31, grifos nossos).

A Córdoba ambígua e antitética, a Córdoba que revoluciona e que repele com voracidade e em nome dos dogmas e tradições mais castos, todas essas Córdobas são materiais discursivos potentes para os escritores circunscritos ao seu campo, para a constituição de *Argentum Córdoba*. No prisma desta tese, Córdoba "[...] se parece más un organismo psíquico como el que describía Freud que a una ciudad abismada en la historia como Roma. Todo parece estar ahí, como un reservatorio de significados que irrumpen todo el tiempo.[288]" (TATIÁN, 2016, p. 31).

Em entrevista cedida ao *blog* do grupo *Eterna Cadencia*, María Teresa Andruetto, ao ser questionada a respeito do que significaria escrever a partir de Córdoba, fez menção a algumas impressões iniciais minhas a respeito de Córdoba[289] e, ao mesmo tempo, acabou pontuando em efeito panorâmico algumas das ideias já alicerçadas ao me referir a Córdoba como campo intelectual. Ainda que não tivesse acesso a tudo o que arquitetei aqui, sua fala fortalece elementos para o que eu personifico e resumo como *Argentum Córdoba:*

> Un muchacho que es de Curitiba, pero que está haciendo un doctorado en Córdoba, está trabajando sobre las líneas de escritura que irradian desde Córdoba al resto del país. **Él lo ve como un polo de edición, de escritura y demás, que lo es. Entonces eso respondería un poco.** Yo creo que **Córdoba está en un momento muy bueno en la escritura y la edición**. Son editoriales pequeñas, pero sacan material de muy buena calidad, tanto en narrativa como en poesía. La narrativa está muy ligada a la edición, la poesía puede resistirlo un poco más, pero en una novela es más difícil,

---

[287] "O que equivale a dizer que "menor" já não mais qualifica a certas literaturas, mas as condições revolucionárias de qualquer literatura no âmago da chamada literatura maior (ou a que foi estabelecida). Inclusive, aquele que teve a desgraça de nascer em um país de literatura maior deve escrever em sua língua como um judeu tcheco que escreve em alemão ou como alguém nascido no Uzbequistão que não escreve em russo. Escrever como um cachorro que fuça o seu buraco, um rato que faz a sua toca. Exatamente para isso: encontrar o seu próprio ponto de subdesenvolvimento, a sua própria gíria, o seu próprio terceiro mundo, o seu próprio deserto.".

[288] "[...] se parece mais um organismo psíquico, como o que descrevia Freud, do que uma cidade abismada na história, como Roma. Tudo parece estar aí, como um reservatório de significados que inrrompem a todo o momento.".

[289] A fala de Andruetto para o *blog* Eterna Cadencia ocorreu poucas semanas depois da realização da minha entrevista para esta tese. Muito provavelmente por conta disso, a menção ao meu trabalho e a nossa conversa.

> entonces necesitamos de la industria. Creo que esos editores han logrado ser vistos en otros espacios por fuera del coto provincial. Digamos: hoy un escritor cordobés que publica en Córdoba y vive en Córdoba, puede ser leído y visto en otros lugares del país. **Tiene que ver también con un autoposicionamiento de escritores y de editores. Es una época fecunda.** Si yo fuera alguien ligado a la secretaría de cultura apoyaría mucho la distribución, me parece que sería muy importante que la provincia estableciera una distribuidora que no le cobrara a los editores. Eso me parece que sería una gran ayuda, más incluso que editar. No solo en Córdoba capital hay escritores interesantes, tenemos otros polos como Villa María, Rio Cuarto, San Francisco[290]. (ANDRUETTO *apud* CERDEIRA, 2017c, s.n., grifos nossos).

Valho-me da última fala de Andruetto justamente para realçar que toda a relevância de Córdoba como campo enunciativo e de referência para a eclosão, manutenção e convergência de outras vozes não cessou nos últimos anos. A impressão de que se trata de uma "época fecunda" pode ser ratificada a partir de dados concretos, por meio de uma análise clara a respeito de como se dá a consolidação de nomes contemporâneos da literatura, não somente aludindo aqui ao êxito da própria María Teresa Andruetto, mas também do empuxo trazido desde o fenômeno de Cristina Bajo no meio da década de 90 do século XX para a aparição de inúmeras escritoras dedicadas a um tipo específico de romance histórico, alvo da recepção de leitores dedicados ao que chamaria de *fast literatura*. Sem me ater a casos isolados nesse momento, refiro-me também a nomes que ganharam certa projeção na fortuna critica e na academia, tal como Mabel Pagano, Perla Suez[291] e

---

[290] "Um jovem de Curitiba, mas que está fazendo um doutorado em Córdoba, está tralhando sobre as linhas de projetos literários que irradiam a partir de Córdoba para as demais partes do país. Ele percebe Córdoba como um polo de edição, de escrita, entre outras questões, o que realmente é verdade. Então, isso responderia um pouco. Eu acredito que Córdoba está em um momento muito oportuno no que diz respeito à escrita e à edição. São pequenas editoras, mas que apresentam materais de ótima qualidade, tanto na narrativa quanto na poesia. A narrativa está muito ligada à edição, a poesia pode resistir um pouco nesse aspecto, mas em um romance é mais difícil, então, precisamos da indústria editorial. Acredito que esses editores conseguiram ser vistos em outros espaços, além da dimensão provincial. Digamos: hoje, um escritor cordobês, que publica em Córdoba e que vive em Córdoba, pode ser lido e visto em outros lugares do país. Tem muito a ver com um autoposicionamento de escritores e de editores. É uma época fértil. Se eu fosse alguém ligada à secretaria de cultura, apoiaria muito a distribuição; parece-me que seria muito importante que a província estabelecesse uma distribuidora que não lhe cobrasse aos editores. Não somente em Córdoba, na capital, existem escritores interessantes; temos outros polos como Villa María, Río Cuarto, San Francisco."

[291] O caminho literário de Perla Suez, por muitas vezes, acaba apresentando diversas zonas de contato com o histórico de Andruetto. Além de também ter feito parte do CEDILIJ, Suez desenvolve um projeto narrativo também atravessado pela problemática da memória – como Andruetto, a escritora também sediou em sua biografia a experiência do deslocamento por conta da ditadura da década de 70 –, ainda que não demonstre com o mesmo ímpeto elaborações metaliterárias e que discutam as interseções entre ficção e história; outrossim, Suez também apresenta obras pensadas diretamente para o público infanto-juvenil. Por conta, inclusive, desse último âmbito, a obra *Espero* da escritora cordobesa foi selecionada pela instituição venezuelana Banco del Libro, no final de março de 2018, como uma das dez melhores obras do mundo na categoria literatura infanto-juvenil

Liliana Lardone (apenas para ficar em três nomes), todas dedicadas diretamente a narrativas; e, ainda, José Luis Arce, nome já posto em destaque aqui, referência para o desenvolvimento do teatro independente em Córdoba e para a construção de uma poética teatral na qual desaguam diálogos com a literatura argentina e com vozes e expressões com pouco trânsito, outro cordobês vencedor de um prêmio internacional atrelado à esfera literária[292].

A partir de tais dados em meio horizonte crítico de expectativas, questionei, por exemplo, Javier Folco a respeito da possibilidade de se pensar nas características mais proeminentes da produção literária e de alguns autores contemporâneos que enunciam a partir do campo literário cordobês. O editor e produtor cultural manifesta então a sua compreensão a respeito de uma produção diversa, mas que, de alguma maneira, manifesta marcas pontuais nas novas gerações:

> JF: A mí lo que me parece que es interesante pensar, por ejemplo, es que hay autores cordobeses de las generaciones nuevas, porque la Tere [referindo-se a María Teresa Andruetto] está inscripta ya en otro plano... La Tere, la Perla Suez, me parece que son autores que están en otra realidad. La misma Eugenia Almeida. Pero, sí, me parece que ha habido como un caso de autores que han empezado su carrera literaria en editoriales súper chiquititas y quizás empezaron por ello... Y que han hecho un camino y que han marcado también una forma de trabajo. Porque hoy vos ves que entre veinticinco y treinta años que están escribiendo como ellos. Y eso me parece interesante, ¿no? Más allá de que podamos discutir que esa repetición de un modelo es válida o no, lo que quiero decir es que es algo que se produjo, bueno, y que marcó y que definió, que instaló algo: una estética, una forma de trabajo, y eso me parece interesante[293]. (FOLCO *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal).

(LA MAÑANA, 2018). Tal menção, sem dúvida, dá ainda mais fôlego para o campo literário cordobês, demonstrando a sua relevância para se pensar a literatura argentina que se faz na contemporaneidade.

[292] A obra de Arce é uma interessante referência para os estudos da dramaturgia argentina nas últimas três décadas. Fundador do Teatro Independente de Córdoba (TIC), Arce é parte ativa e integrante do que chamo como *Argentum Córdoba*. O seu projeto poético na dramaturgia ganhou novas entradas e interesses de leitura por conta do XXIX Premio Born, promovido na Espanha, a partir de sua peça *El sueño de Dios* (2004), claramente um texto que se define dialogicamente a partir do resgate do conto *El otro*, de Jorge Luis Borges. Sobre a representatividade de Arce para o campo intelectual cordobês, a investigadora Graciela Frega esclarece: "Absolutamente fiel a sus ideas estécticas, sigue explorando la teatralidade de lo poético y, de esta manera, orienta su búsqueda por caminos formales poco transitados em el campo de la dramaturgia argentina actual." (FREGA, 2005, p. 23). O acesso ao texto *El sueño de Dios* deu-se a partir da publicação de uma edição da revista *Primer Acto*. Mais referências sobre a obra nas Referências.

[293] "O que me parece interessante pensar, por exemplo, é que há autores cordobeses das novas gerações, porque a María Teresa Andruetto já está inscrita em outro plano... Não somente a Andruetto, mas a Perla Suez também; são autores que estão em outra realidade. O mesmo poderia ser dito para o caso de Eugenia Almeida. Mas, sim, parece-me que passou a existir um caso de autores que começaram a sua carreira literária em editoras diminutas e, talvez, começaram justamente por isso... E esses escritores realizaram um caminho e marcaram também uma forma de

O trecho anterior, substrato de uma das entrevistas realizadas para esta tese, sustenta exatamente um dos eixos que proponho ao criar o tropo *Argentum Córdoba*. Ainda que exemplificando a sistemática de construção do mercado editorial e a construção do campo literário cordobês a partir de dois escritores que não fazem parte do meu *corpus* ficcional, Javier Folco permite validar a diversidade que caracteriza a literatura contemporânea enunciada a partir de Córdoba (capital e também outras cidades da província). Pensando na participação ativa das casas editoriais como fomento do campo intelectual na atualidade, bastaria exemplificar com a atuação constante de publicações de editoras como Portaculturas, Alción, Postales Japonesas, Rubén, Comunicarte e Eduvim, essa última, aliás, localizada não na capital cordobesa, mas na cidade de Villa María, algo improvável e ímpar, referindo-me não somente ao contexto argentino, mas também ao latino-americano: "Para mí la editorial universitaria que más genera interés, la que tiene el catálogo más interesante del país fuera de lo académico es Eduvim[294]" (FOLCO *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal). O comentário não é exagero, haja visto que Eduvim concentra, em menos de duas décadas, um catálogo relevante, abrindo a questão do campo intelectual concentrado em Buenos Aires e apontando novas zonas de contato para ligar diferentes atores intelectuais que enunciam a partir do interior. Sobre isso, Javier Folco pondera:

> Encima Gazzera está en Villa María [referindo-se a Carlos Gazzera e, pontualmente, ao seu trabalho como diretor general da editora Eduvim], en una universidad de provincia. [...] Lo que pasa es que Eduvim, que Gazzera tuvo una mirada absolutamente estratégica, tuvo ya su cuarto de vida ahí adentro... Y le dio una circunstancia en la conjuntura política favorable que le dio presupuesto y que hizo una base que ahora le permite seguir haciendo lo que hace. Hoy, probablemente no podría empezarlo, pero lo sigue haciendo y lo hace bien. Pero cuando vos pensás en Villa María, ya Córdoba podría ser entendida como la periferia para lo que tenemos en la Argentina... Estamos hablando de una editorial como Eduvim en el medio del campo sojero. El trabajo que ha hecho él a mí me parece impresionante.[295] (FOLCO *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal).

---

trabalho. Porque hoje você percebe que, entre profissionais com vinte e cinco e trinta anos, muitos estão escrevendo com os da geração de Andruetto. E isso me parece interessante, não é mesmo? Muito além do que podemos discutir sobre se essa repetição de um modelo é válida ou não, o que quero dizer é que é algo que se produziu, bom, e que marcou, definiu e instalou algo: uma estética, uma forma de trabalho. E isso me parece relevante.".

[294] "Para mim, a editora universitária que mais gera interesse, a que tem o catálogo mais interessante do país fora do âmbito acadêmico é a Eduvim".

[295] "Além disso, Gazzera está em Villa María, em uma universidade de província. [...] O que acontece é que Eduvim, que Gazzera teve um olhar absolutamente estratégico, teve já um quarto de vida trabalhando aí dentro... E uma circunstância lhe favoreceu no que diz respeito à conjuntura política e que fez com que ele estabelecesse uma base que lhe permita seguir desenvolvendo o que faz. Hoje,

Projetos como *Las narradoras argentinas* apontam como o cenário editorial alocado em Córdoba abriga novas aberturas para o resgate de nomes que não figuraram nas historiografias literárias oficiais, tal como explica a María Teresa Andruetto, uma das coordenadoras da coleção:

> Dialogar, recuperar... Este es el objetivo de la colección *Las narradoras argentinas*, que estamos organizando en Eduvim, con mi hija y con Carolina Russi. La idea es recuperar escrituras que circularon poco o que quedaron inéditas, entrar nosotros en un linaje (yo misma), en una generación, en una genealogía, en un campo también [296]. (ANDRUETTO *apud* CERDEIRA, 2017, informação verbal).

A proposta de revisar e recuperar[297] parece ser também alicerces para a profusão de projetos subsidiados por pequenas editoras espalhadas em diversos espaços da província cordobesa, seguindo a toada alavacanda pelas feiras do livro não somente na capital, mas em Río Cuarto e Villa María. Nesse âmbito, Pablo Dema demonstra convicção ao declarar sua experiência pessoal como representante e agente do campo intelectual cordobês:

> Puedo dar una opinión como participante de esa movida, pero sé que hay estudios serios hechos en la UNC sobre el auge de la producción cultural y las pequeñas editoriales. Los escritores producen, gestionan y hacen circular sus obras publicando libros de tiradas cortas en formatos pequeños. Ese trabajo sostenido en el tiempo genera un panorama denso y diverso, y esa densidad es la que hace posible que una gran obra con posibilidad de proyección y perduración surja. De hecho es notable que varios autores que comenzaron publicando una *plaquette* o un libro en una pequeña editorial independiente fueron consolidando una obra y ahora publican en editoriales con sedes en capitales de países latinoamericanos y en España.[298] (DEMA *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal).

---

provavelmente, não poderia começar esse projeto, mas o segue fazendo e fazendo-o bem feito. Mas quando você pensa em Villa María, Córdoba já seria entendida como a periferia para o que temos na Argentina... Estamos falando de uma editora como Eduvim no meio do campo de soja. O trabalho que Gazzera fez me parece impressionante...".

[296] "Dialogar, recuperar… Este é o objetivo da coleção *Las narradoras argentinas*, que estamos organizando via Eduvim, com minha filha e com Carolina Russi. A ideia é recuperar escritos, textos que circularam de maneira esparsa ou mesmo os que ficaram inéditos, sem publicação. Tudo para que possamos incorporar-nos em uma linhagem (eu mesma), em uma geração, em uma genealogia, de certa forma, também em um campo.".

[297] Como vimos até aqui, a tarefa de repensar o cânone e os limites da literatura argentina tem, em Córdoba, um contexto discursivo com grande profusão. No entanto, é válido também apontar esforços de fissurar o óbvio também a partir de Buenos Aires, como é o caso do ciclo de debate *Veladas literarias*, o qual será coordenado pelas escritoras Ana Ojeda e Jimena Néspolo, desenvolvido ao longo de todo o ano de 2018. A cada encontro, um escritor será convidado a problematizar a literatura argentina a partir da apresentação de nomes que não figuram na maioria das historiografias do país. María Teresa Andruetto será, inclusive, uma das participantes.

[298] "Posso dar uma opinião como participante desse movimento, mas sei que há estudos específicos desenvolvidos na UNC sobre o auge da produção cultural e sobre as pequenas editoras. Os escritores produzem, gestionam e fazem circular as suas obras publicando livros com tiragens curtas,

Se voltarmos à esfera acadêmica e ao raio de abrangência da Universidad Nacional de Córdoba, poderemos registrar que surgiram, apenas para ficar na última década, dezenas de simpósios, colóquios, apresentações e trabalhos que fomentam a discussão a respeito das literaturas argentinas[299]. Não à toa, o campo de enunciação cordobês foi eleito para sediar, no ano de 2019, o VIII Congresso Internacional de la Lengua Española (CILE), o encontro mais expressivo a respeito dos estudos da língua espanhola, reunindo pesquisadores de todas as partes do mundo, a partir de debates, exposições de materiais, lançamentos de livros e dezenas de apresentações de trabalhos individuais. A menção direta ao processo de construção desta tese sintetiza a proposta, então, de criação do tropo *Argentum Córdoba*, valorizando o compromisso de expansão para a fortuna crítica e para questões de ordem da crítica e da teoria literária argentina.

Dito tudo isso e tendo tal horizonte de expectativa, avançamos para uma nova etapa deste trabalho, na qual se faz necessário entender uma modalidade narrativa ou manifestação específica da ficção em que tal tropo apresenta bastante vitalidade, exatamente por representar espaços discursivos que se propõem a (re)ler e (re)pensar, via literatura, os eixos tradicionais e hegemônicos do que se tem como oficial. Refiro-me aos cruzamentos entre os discursos ficcional e histórico na literatura argentina, desde o enlaçamento mais pontual, como o caso do romance histórico de linhagem scottiniana, até resolução como a ficção histórica contemporânea ou mesmo da literatura que coteja certos elementos do histórico a partir do exercício de memórias ou do que poderia ser etiquetado como literatura de memória.

---

em formatos pequenos. Esse trabalho realizado ao longo do tempo gera um panorama denso e diverso, e essa densidade é o que faz possível com que uma grande obra com possibilidade de projeção e perduração surja. De fato, é notável que vários autores que começaram publicando um *plaquette* ou um livro em uma pequena editora independente foram consolidando uma obra e, agora, publicam em editoras com sedes em capitais de países latino-americanos e na Espanha.".

[299] O diálogo acadêmico e a construção de espaços de enunciação para discutir a literatura argentina ganha destaque nos claustros da Universidad Nacional de Córdoba há muitas décadas, alternando eventos (congressos internacionais, simpósios e colóquios) entre as facultades de *Filosofía y Letras* e, ainda, de *Lenguas*. Apenas para me ater a experiências pessoais e que se referem à construção desta tese, somente nos últimos três anos, participei ativamente, no âmbito de apresentador de trabalho individual e ouvinte, dos seguintes espaços de diálogo: XII Jornadas de Literatura Comparada: Cruzando Fronteras (2017); Ateneo 2017 – Grupo de Investigación "Problemas de frontera, problemas de cultura"; II Foro de Lenguajes e Interculturalidad; V Jornadas de Literatura Argentina.

SEÇÃO III

"¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso?"[300] (CARPENTIER, 1967, p. 04)

[300] "Mas o que é a história de toda a América senão uma crônica do real maravilhoso?".

3 FICÇÃO E HISTÓRIA: DIÁLOGOS, FISSURAS E SOSLAIOS NA NARRATIVA ARGENTINA CONTEMPORÂNEA

A hipótese de estabelecer *Argentum Córdoba* como um tropo literário, ora bem, uma epistemologia própria para pensar a literatura argentina e, pontualmente, que permita cotejar certa produção contemporânea que enuncia a partir de outro campo intelectual parece ter sido exaustivamente esmiuçada até aqui. Relembro, pois, que a sua viabilidade e coerência são constituídas não somente para a análise de produções dos últimos trinta anos, mas, especificamente, para obras que – em distintos aspectos, doses e naturezas – proponham uma interação entre os discursos ficcional e histórico e que a façam a partir de uma quebra na lógica do campo intelectual portenho.

A escolha de três escritores com poéticas específicas (Cristina Bajo, Andrés Rivera e María Teresa Andruetto) e até mesmo radicais entre si faz-se exatamente para demonstrar que: 1) há um eixo discursivo claro em comum, uma perspectiva que as aproxima para pensar o que se faz na ficção via Córdoba; 2) tal produção enunciada a partir de Córdoba se faz interessante exatamente por sua abismal diversidade; e, talvez o mais importante, 3) o que determinou a perspectiva *Argentum Córdoba* é a sua natureza de revisão dos discursos oficiais e da possibilidade de pensar além do paradigma central, o que faz da modalidade da ficção que re-elabora o discurso histórico um alicerce discursivo nodal e imediato, já que, em seu cerne, pulsa a necessidade de se relativizar o que é hegemônico e estático.

Ora, diante do que eu afirmo, o leitor mais crítico e afoito poderá interrogar-me: isso significa que tudo o que foi elencado até aqui, que este tropo não daria vazão para viabilizar a leitura crítica de obras ficcionais que escapam ao dúo literatura-história? Além de tudo o que já foi explicado, *Argentum Córdoba* tem como obrigatoriedade a imbricação entre os discursos ficcional e histórico? A negativa para esta última interrogante não existe todavia; não é minha e não desejo ser o seu porta-voz até o presente momento. O que preciso e o que defendo é a sua utilização para a conjectura da ficção que hoje se faz e que, em sua verve, possibilita a co-habitação entre o que se pressupõe ficção e o que se legitima como história. Isso pressupõe que, ao menos em sua criação, o tropo *Argentum Córdoba* está, sim,

diretamente ligado à experiência de pensar na modalidade narrativa que, via ficção, busca múltiplas experiências pela revisão da história.

E, quando friso "múltiplas experiências pela revisão da história", significa que a hipótese de trabalho não sucumbe a um encapsulamento ou a uma nomenclatura estanque. Daí, portanto, não falo em *romance histórico*, tampouco crivo a designação *ficção histórica*; sobretudo porque o primeiro despertaria a desconfiança dos mais incrédulos e conservadores, determinando que as obras as quais escolhi subjazessem em torno de um espectro que nem mesmo Georg Lukács exigiria, ainda que seguisse sua leitura mais reacionária e desatenta. Ter o romance histórico como uma fórmula única de resolução é, no mínimo, não ser coerente com um postulado de mais de um século. *Argentum Córdoba* está, portanto, em um contexto enunciativo que não somente prevê o diálogo entre os discursos ficcional e histórico – pragmaticamente, o que vemos com facilidade no romance histórico lukcasiano –, mas também em outras instâncias, em que o ficcional prefere fissurar o histórico ou, em outro caso, somente flertá-lo, olhá-lo de soslaio[301]. Para a teórica uruguaia Gloria da Cunha, essas múltiplas possibilidades de constituição das narrativas históricas, percebidas desde o início do século XXI, materializam-se

> [a] partir de la concientización y el compromiso de los escritores con la realidad, la narrativa histórica del *renacimiento* se caracteriza por la voluntad de re-fundar la nación, de re-escribir la historia desde la perspectiva de los distintos actores que la hicieron, o que padecieron silenciosamente sus efectos, de revisar tanto la historia oficial de cada país como la de América Latina, para alcanzar la verdadera independencia del pensamiento. Este objetivo ahora político es alcanzado mediante **distintos modelos literarios de recreación histórica.**[302] (DA CUNHA, 2004, p. 15, grifos nossos).

As palavras de Da Cunha demonstram exatamente as expectativas em relação à escrita da literatura que dialoga com a história. Amenizaria ou questionaria apenas quando a crítica diz que o momento é aquecido por um objetivo "agora político", afinal, confessadamente ou não, somos sempre seres políticos e

---

[301] A experiência de pensar os limites estabelecidos a partir dos cruzamentos dos discursos histórico e ficcional na literatura contemporânea já era salientada no final do século XX. Exemplo fulcral desse trânsito de ideias ocorreu em Bariloche, no ano de 1997, a partir do *XV Simposio Internacional de Literatura: Reescritura de la historia en la literatura del mundo hispánico* (KAPLÁN, 1999a).

[302] "[...] a partir da conscientização e do compromisso dos escritoes com a realidade, a narrativa histórica do *renascimento* se caracteriza pela vontade de re-fundar da nação, de re-escrever a história a partir da perspectiva dos diferentes atores que a fizeram ou que padeceram silenciosamente os seus efeitos, de revisar tanto a história oficial de cada país como a da América Latina, para alcançar a verdadeira independência do pensamento. Este objetivo agora político é alcançado mediante diferentes modelos literários de recriação histórica.".

respondemos, a partir da literatura, por anseios que também o são (a própria definição do que se entende como história e literatura é uma prova disso). A demarcação, portanto, do "agora" é, no mínimo, um pleonasmo. Para seguir tensionando literatura e história, tomemos como problemática o fato de que ambas se caracterizam como

> [...] modalidades de comunicación que se definen y se reconocen por su función socio-cultural, y que se construyen mediante un doble código: el código lingüístico común y otro código específico fijado por la propia comunidad que crea, define, interpreta y usa esta clase de discursos. La función socio-cultural así como la codificación de sus propiedades discursivas varían según se transforman los contextos históricos y los presupuestos culturales, científicos, estéticos e ideológicos de esa comunidad. Por tanto, el atributo de "histórico" o "literario" aplicado a un texto es una sanción pragmática, relativa al contexto cultural en que se realiza. De ahí que las calificaciones de los discursos se transformen y lo que en un tiempo se acepta como histórico, en otro se catalogue como literario[303]. (PRIETO, 1998, p. 38).

Seria, pois, o campo cordobês um contexto para a manifestação de novos encontros entre os discursos ficcional e histórico? Se sim, como "nosotros los cordobeses" estabeleceriam eixos para garantir essa retomada pujante de uma ficção disposta a revisar afirmações absolutas e repensar um determinado fato a partir do olhar de quem sempre esteve à sombra ou mesmo em uma faceta de quem tinha voz, mas que não parecia nem mesmo humano? Vislumbra-se o conjunto de romances selecionado para esta tese como uma exemplicação possível para tentar responder tais questionamentos e, ao mesmo tempo, favorecer a observação de um crescimento cada vez maior do que se etiqueta simplesmente como ficção histórica. É também Gloria da Cunha quem pondera a respeito desse crescimento vertiginoso e o interesse pela ficção que se constitui a partir de eixos do discurso histórico na América Latina de maneira geral:

> Es indiscutible que las últimas décadas del siglo XX han presenciado un extraordinario florecimiento de la narrativa histórica en América Latina. El

[303] "[...] modalidasdes de comunicação que se definem e se reconhecem por sua função sócio-cultural e que se constituem mediante o código duplo: o código linguístico comum e outro código específico definido pela própria comunidade que cria, define, interpreta e usa esta classe de discursos. A função sócio-cultural, tal como a codificação de suas propriedades discursivas, varia à medida que se transformam os contextos históricos e os pressupostos culturais, científicos, estéticos e ideológicos dessa comunidade. Portanto, o atributo de "histórico" ou "literário" aplicado a um texto é uma sanção pragmática, relativa ao contexto cultural no qual se realiza. Daí que as qualificações dos discursos se transformem e o que em um tempo se aceita como histórico, em outro, seja catalogado como literário.".

> vigor de este renacer se confirma por la infinidad de estudios críticos generados que han insertado obras de nuestros más famosos escritores en la controversia entre literatura, historia y teoría literaria, o efectuado una profunda revisión conceptual a partir de una nueva caracterización para señalar diferencias con obras pertenecientes al ciclo original o para enriquecerlas comparándolas con las de otras literaturas occidentales[304]. (DA CUNHA, 2004, p. 11).

De qualquer forma, o que nos interessa agora frisar são as múltiplas possibilidades apresentadas para tensionar ficção e história. Por isso, prefiro deslizar pelo termo ficção histórica[305] (evitando-o sempre que possível), ainda que o veja de maneira mais produtiva para o meu recorte, principalmente por conta de postulados construídos nas três últimas décadas, com contribuições de investigadores como Marilene Weinhardt (2006, 2007, 2010, 2011, 2012) no Brasil. O meu cuidado com a denominação ficção histórica pressupõe uma leitura crítica quanto uma filiação evidente: a adjetivação não é à toa e, de certa forma, avulta não somente a incorporação de dados do recorte histórico, mas demarca ainda alguns elos de compromisso que o discurso ficcional deve cumprir.

Percebo, pois, que os rumos tomados pela ficção contemporânea argentina que apresenta diálogos múltiplos entre ficção e história demanda outras entradas, justamente para discorrer sobre obras como as de María Teresa Andruetto, que, ora bem, *atacam* por um viés distinto, favorecendo intérfases entre os discursos ficcional e histórico com nuances. A entrada pelo discurso histórico existe e é tensionada via ficção, mas não ostenta certos compromissos e hierarquias mais predominantes no que tomamos como ficção histórica. Ao se concentrar na leitura de obras contemporâneas argentinas que poderiam ser lidas no escopo da ficção histórica, a estudiosa Alejandra Laera também apontará a necessidade de se contemplar as nuances para se pensar a respeito dessas narrativas, discorrendo sobre como

---

[304] "É indiscutível que as últimas décadas do século XX tenham presenciado um extraordinário florescimento da narrativa histórica na América Latina. O vigor deste renascer se confirma pela infinidade de estudos críticos gerados que acabaram inserindo obras dos nossos mais famosos escritores na controvérsia entre literatura, história e teoria literária, ou, ainda, efetuado uma profunda revisão conceitual a partir de uma nova caracterização para apontar diferenças com obras pertencentes ao ciclo original ou para enriquecê-las, comparando-as com as outras literaturas ocidentais.".

[305] Parece-me interessante a solução encontrada por Alicia Chibán, no texto de apresentação da obra *El archivo de la independencia y la ficción contemporânea (2004)*, publicada pela Universidad Nacional de Salta. Para referir-se aos diferentes matizes e textos ficcionais que propõem cruzamentos entre os discursos ficcional e histórico, Chibán remete-se à condição de "textos de la historia" (CHIBÁN, 2004, p. 17). Em outro caso, a investigadora Alejandra Laera (2000) relembrará como alguns dos romances históricos argentinos, por conta de uma decisão editorial, acabaram sendo apresentados como "narrativas históricas" (LAERA, 2000, p. 112).

> [...] es preciso tener en cuenta que no hay que homogeneizar la diversidad de los textos, difícilmente reductible a una caracterización única; la generalización sólo pretende hacerse cargo de un fenómeno editorial que, si bien deja resquicios para la innovación y para propuestas interesantes de escritura, impone en mayor medida criterios convencionales de acercamiento a la historia. [...] se trata de relevar ciertos principios que rigen la constitución del fenómeno y que pueden verificarse en diferentes textos.[306] (LAERA, 2000, p. 117).

Não homogeneizar e considerar a diversidade das produções de narrativas que propõem diferentes níveis e interseções entre os discursos ficcional e histórico é justamente o que busco a partir de *Argentum Córdoba*. Trata-se da possibilidade de vislumbrar, por exemplo, como o recorte histórico é recontado pelo âmbito do individual, de rememorações – não simplesmente memórias –, pela possibilidade de sua instância ser metonímia para o coletivo. A produção de autores como Andruetto, inclusive, justicam buscas a partir do próprio exercício do literário, daí a melhor aproximação via a ideia de metaficção historiográfica, por exemplo. O critério de afastamento entre o tempo narrado e o escritor empírico – levadas à risca pela maioria dos teóricos, de Lukács a Imbert – não é uma questão definitiva e decisiva para a minha leitura. No entanto, antes de me aprofundar sobre tal caso específico, é evidente que acabarei tocando em questões que tangenciam a crítica voltada à ficção histórica, justamente pelo fato de ela melhor se aproximar da busca de leitura via *Argentum Córdoba.*

Afinal, de que maneira entendemos, na contemporaneidade, os paralelos história e ficção? Será que, alicerçados pelos argumentos de Walter Mignolo, já somos capazes de tomar cada parte desse dúo a partir da lógica das suas diferenças ou pela política de suas semelhanças? No nosso caso, a Argentina, pressupõe ou demanda alguma especificidade? Há quem entenda o espaço argentino por conta de suas irrealizações, a capacidade de que o país é algo irrepresentável e que, por isso, uma matéria viva e profícua para a elaboração e enunciação dos seus escritores (GOLOBOF, 2002; GALLONE, 2002). Ainda que utilizando como objeto literário de análise o romance *La novela de Perón*, do portenho Tomás Eloy Martínez, a reflexão de Osvaldo Gallone em sua obra *La*

---

[306] "[...] é preciso ter em mente que não se deve homogeneizar a diversidade dos textos, dificilmente redutíveis a uma caracterização única; a generalização pretende somente dar conta de um fenômeno editorial que, ainda que deixe resquícios para a inovação e para propostas interessantes de escrita, impõe, em maior medida, critérios convencionais de aproximação da história. [...] trata-se de relevar certos princípios que regem a constituição do fenômeno e que podem verificar-se em diferentes textos.".

ficción de la historia: en seis narradores contemporâneos (2002), é chave para validar o que falamos sobre a irrepresentatividade da Argentina e, sobretudo, a sua condição quando problemarizamos as sinuosidades entre os discursos. Segundo Gallone,

> [r]esulta claro que este concepto de "irrepresentabilidad" esbozado con tanta precisión por Goloboff alcanza su punto más agudo con la publicación del documento *Nunca más* (Eudeba, 1984). Se verifica allí de manera palmaria que el imaginario de la realidad (argentina) desborda holgadamente al imaginario narrativo.[307] (GALLONE, 2002, p. 21).

O irrepresentável é também demarcado nas narrativas que nos tocam diretamente nesta tese. Para exemplificar o argumento anterior – e usando o tecido narrativo de obras que fazem parte do nosso *corpus* ficcional –, evoco, primeiramente, a voz do narrador autodiegético do general José María Paz, uma das perspectivas narrativas construídas por Andrés Rivera para alicerçar o romance *Ese manco Paz*. Após desconstruir qualquer linearidade temporal e, ao mesmo tempo, aproximar próceres construídos como polos opostos no discurso histórico oficial, Rivera encontrará quase na metade do romance a oportunidade para que Paz rememore as suas decisões e, ao mesmo tempo, problematize as escolhas dos argentinos enquanto nação em processo de forjação: "Me pregunto, cuando camino por Buenos Aires o cuando el perfume de un manojo de violetas flota sobre mi camastro de prisionero, qué hay en nosotros, argentinos, que nos empuja, casi indolentes, casi hastiados, casi alegremente, a la nada.[308]" (RIVERA, 2017b, p. 54). De repente, a descrição sinestésica de um perfume inofensivo, o de violetas, pairando sobre o leito de quem foi aprisionado por cerca de nove anos e que fora destituído como agente transformador ao ser calado pelas grades, é ressignificado como uma espécie de ameaça, um espectro verossímil e comungado por uma coletividade. O irrepresentável, neste caso, empurra os argentinos em direção ao nada.

---

[307] "[...] fica claro que este conceito de "irrepresentabilidade" esboçado com tanta precisão por Goloboff alcança o seu ponto mais agudo com a publicação do documento *Nunca más* (Eudeba, 1984). De maneira clara, verifica-se que o imaginário da realidade (argentina) transborda com folga o imaginário narrativo.".

[308] "Pergunto-me, quando caminho por Buenos Aires ou quando o perfume de um ramo de violetas paira sobre o meu leito de prisioneiro, o que há em nós, argentinos, que nos empuja, quase indolentes, quase fatigados, quase alegremente, ao nada.".

No caso de María Teresa Andruetto, em *Los Manchados* (2015), re-encontraremos a partir da personagem ficcional Julieta alguns dos fios que unem a sua história, retalhos esporádicos da memória do seu pai a partir de diferentes vozes, distintas perspectivas, valorizando a impossibilidade de se resgatar a idealização do certo ou do real e, ao mesmo tempo, atestando o recorte ideológico que sedimenta a linguagem e o exercício de ficcionalização de certo fato:

> [...] en cuanto a escribir, sólo he escrito ese libro que le obsequió el licenciado Brizuela y ha sido más que nada por reconstruir la historia familiar, aunque muchas cosas que ahí cuento no sabría decirle con certeza si sucedieron, son más bien cuestiones que imaginé... Tal vez un poco como está haciendo ahora usted, que viene y habla con todas nosotras y escucha nuestras alegrías y nuestras penas, buscando alguna migaja de su papá..., pone lo que sabe, lo que le decimos y lo que no sabe se lo inventa...[309] (ANDRUETTO, 2015, p. 87).

A única probabilidade é aquela dada via linguagem, por sucessivas elaborações de imagem, preenchimentos de lacunas e suturas de elementos desconhecidos. Não é somente a indubitalidade do relato que se fissura, mas a sua posição de centralidade em apenas um campo. Via uma leitura *Argentum Córdoba*, aproximamos-nos de novas fraturas, lembramos as transformações passadas por (e pelas) ficção e história.

Para fins dessa tese e entendendo que uma digressão aqui seria desnecessária e roubaria o foco do que é realmente fulcral para a discussão de *Argentum Córdoba*, apenas presumo que o leitor tenha em seu horizonte de expectativa as diferentes fases e acepções asseguradas pelos discursos histórico e ficcional [310] ao longo dos últimos séculos. Da simbiose quebrada pelo olhar aristotélico – convicto em entender que poetas e historiadores se diferiam por conta

---

[309] "[...] quanto a escrever, somente escrevi esse livro, que o licenciado Brizuela lhe deu, mais do que qualquer coisa para reconstruir a história familiar, ainda que muitas coisas que eu conto aí não saberia lhe dizer com certeza se aconteceram ou não; são muito mais coisas que imaginei... Talvez, um pouco como você está fazendo agora, vindo e falando com todas nós e escutando as nossas alegrias e as nossas dores, buscando alguma migalha do seu pai..., coloca o que sabe, o que lhe dissemos e, o que não sabe, inventa...".

[310] Caso o leitor se interesse e entenda ser necessário voltar em tal discussão, sugiro a leitura pontual do capítulo *Dos mares de lá para as terras de cá: o romance histórico e as suas transformações na América Latina*, escrito por mim para o desenvolvimento de minha dissertação de mestrado (CERDEIRA, 2015). Conteúdo semelhante pode ser também consultado na versão do trabalho publicada em livro, editado pela Pontes (CERDEIRA, 2018). Em ambos os casos, teço um panorama relativamente linear a respeito das transformações sofridas pela percepção do que é história e o que é ficção, desembocando em perspectivas como as Hayden White, responsáveis por decretar o caráter narrativo e a discursividade que une história e ficção como relatos e meta-relatos. Mais informações, consultar a seção de *Referências*.

do seu grau de observação –, passando pela cientificação histórica no medievo por Jean Boudin ou mesmo Paul Veyne até a grande quebra provocada na década de 70[311] do século XX com a perspectiva de vislumbrar, no limite, os historiadores como verdadeiros intérpretes [312] (história e ficção se fundamentariam por uma discursividade comum), é verdade que o entendimento sobre história e ficção se transformou bastante. Forjada a partir de uma ambiguidade, historiadores como Michel de Certeau passaram a alertar como no próprio léxico *história* estava contida a designação de um possível fato ocorrido e, ao mesmo tempo, a narrativa responsável por relatar tal ocorrência (CERTEAU, 1982). Outros estudiosos, como o caso do francês Jacques Le Goff, irão além em sua reflexão e relativização para pensar a delimitação do que é histórico, chegando a dedicar o prefácio de sua célebre *História e Memória* (2003) para apresentar o que seriam as cinco interrogantes mínimas ao se versar sobre a história[313]. No outro lado da moeda, ao se falar literatura, passava a ser mais clara que tal polo não era e nunca será sinonímia para o fictício, a acepção negativa atribuída a uma ficção. A convicção para tal fato se dá justamente porque, no discurso ficcional, são apresentadas – logo de cara – o que podemos chamar de as "regras do jogo" (MIGNOLO, 1993, p. 122), ou seja, a convenção da ficcionalidade que tangenciará a relação entre um texto e os seus interlocutores.

Por último, nunca é demasiado relembrar que a própria ideia de origem histórica está diretamente atrelada à perspectiva ocidental canônica, que enlaça a gênese a partir da Grécia e não, ao contrário, dos povos mesopotâmicos ou mesmo pré-colombianos, por exemplo. O discurso histórico, assim, é demarcado por uma

---

[311] Refiro-me, pontualmente, à publicação da obra *Metahistoria. La imaginación histórica en Europa en el siglo XIX* (1998), do historiador Hayden White.

[312] Alusão à crítica desenvolvida pelo teórico Murray Krieger, na esteira do que havia postulado Hayden White em seu ensaio *Metahistoria. La imaginación histórica en Europa*. Algo similar é formulado por Marta Morello-Frosch no artigo *La ficción de la historia en la narrativa argentina reciente* (1986) e, claro, Roland Barthes, responsável por fomentar o fato de que o discurso histórico está, necessariamente, cruzado por um caráter ideológico, que acaba tocando em nuances imaginárias ou projeções. Por último, não podemos perder de vista que o próprio Le Goff, ao buscar uma definição para os seus pares acadêmicos e de investigação, acabou instituindo a seguinte premissa: "Considerarei os historiadores os principais intérpretes da opinião coletiva, procurando distinguir suas idéias pessoais da mentalidade coletiva." (LE GOFF, 2003, p. 48).

[313] Ao relativizar o discurso histórico e, sobretudo, o espectro da história ainda aos moldes de Jean Boudin, Le Goff delimita ao menos cinco grandes questionamentos que deveriam ser levados em consideração por alguém disposto a abordar o discurso histórico: 1) reflexão sobre a dimensão do que foi vivido; 2) conhecimento e diálogo com os aportes sobre a relativização do princípio da objetividade histórica, arrolados sobretudo no século XX a partir de figuras como Hayden White; 3) a condição dual entre história e tempo, além da propriedade da memória; 4) a impossibilidade de a história prever o futuro; 5) a ideia de duração história.

prática de escolha ou recorte de conveniência. A asseveração de que um povo não apresenta uma história, como sabemos, nada mais é do que uma resultante da expansão do oeste cristão (MIGNOLO, 1993). A partir da fissura provocada pelo postulado de Hayden White, passou a ser evidente a impossibilidade de tratar o dúo história e ficção como pares homogêneos, valorizando o quanto é "[...] necessário contemplar a heterogeneidade que outorga a mobilidade dos níveis cognitivo e pragmático, a variada relação entre convenções e normas." (MIGNOLO, 1993, p. 124-125).

Diante de todas as nuances e problematizações previamente retomadas, o conhecimento histórico passou, pontualmente, a ser relativizado (AÍNSA, 1996) e, exatamente por meio da (re)escrita da história via literatura, alcançava-se a ideia de subjetivação do sujeito, tal como apregoado por Alicia Sarmiento (2009) no contexto crítico e literário argentino. Na prática, passamos a perceber como um romance que intersecciona os discursos ficcional e histórico e, ao mesmo tempo, que se interessa em relativizar o conhecimento histórico e ponderar a subjetivação do sujeito, demarca que "[...] al autor empírico le interesa poner de relieve las fisuras de las versiones más difundidas de los hechos – lo que muchos llaman la "historia oficial" – para proponer miradas críticas sobre esos mismos hechos.[314]" (TACCONI, 1998, p. 12).

No contexto enunciativo que versa a respeito da literatura argentina contemporânea que se faz a partir de outro campo intelectual, é fundamental ter tal consciência a respeito dos rumos desses dois discursos – ficcional e histórico –, já que nos debruçamos a pensar não sobre *a verdade das* mentiras (tal como poderia ser batizado por Vargas Llosa [315]), mas sobre uma *possível mentira das inalcançáveis verdades*. Fica cada vez mais evidente de que

> [...] la verdad de la Historia no está en los testimonios o documentos, ni tampoco en la referenciación de determinados acontecimientos. La "verdad" está en el discurso sobre ellos.
> De esta manera, nace una escritura que no opera como intermediación entre otras voces, sino como voz creadora de una realidad de discurso que reemplaza al referente real. Desde cada voz, desde cada enunciación,

[314] "ao autor empírico lhe interessa destacar as fissuras das versões mais difundidas dos fatos – o que muitos chamam a "história oficial" – para propor perspectivas críticas sobre esses mesmos fatos."
[315] Aludo, aqui, ao ensaio *La verdade de las mentiras* (2002). Mais informações nas Referências.

> emerge la posibilidad de construcción de una verdad.[316] (PAULINELLI, 1998, p. 76).

A história como grande e central relato – a agente mais emblemática de um "sistema celebratório" (AÍNSA, 2004, p. 09) estratificado e forjado a partir de complexos "signos conmemorativos" (AÍNSA, 2004, p. 09) – se dosifica e, mais uma vez, passa a ser considerada como uma parte de um todo que, embora projetável, não pode ser realizável via linguagem, afinal, não há dúvidas, a história é "[...] compuesta con palabras, es una narración conformada por palabras. Y las palabras son el vehículo de muchas cosas, entre ellas la verdad. Lo difícil es identificarla[317]" (AGUINIS, 1999, p. 39). A partir de diferentes contribuições e de revoluções causadas pela ótica da escola francesa do discurso historiográfico, passava a ser mais saliente a constatação de que a "[...] recuperação completa do passado é uma tarefa impossível, repleta de lacunas e silêncios [...]" (MACHADO, 2017, p. 132).

A crise vivenciada pelo saber historiográfico do século XVIII se deve ao fato da implosão da verdade única e da impressão de que, ainda que obedecendo a pragmáticas diferentes, os discursos ficcional e histórico acabam sendo geridos por estruturas e mecanismos análogos. Ao deslocar a historiografia da seara das ciências e a aproximá-la do ámbito das artes, Hayden White acabara reforçando o já inferido critério da inventividade. Tal como afirma Jitrik, "[...] la verdad puede ser más plena por la intervención de la mentira, o más densa; en cambio, la verdad que no pasa por esa prueba puede aparecer como más superficial, o fragmentaria, o sin fundamento."[318] (JITRIK, 1995, p. 11). Em certo sentido, passa a existir um jogo entre verdades, "[...] la realidad real y la realidad ficcional confluyen en un punto vélico que es a la vez el eje teórico sobre el que descansa el discurso."[319] (GALLONE, 2002, p. 19). Em seu artigo *Relatos desencantados* (1998), Germán

---

[316] "[...] a verdade da História não está nos testemunhos ou documentos, nem mesmo na referenciação de determinados acontecimentos. A "verdade" está no discurso sobre eles.
Desta maneira, nasce uma escrita que não opera como intermediação entre outras vozes, mas como voz criadora de uma realidade de discurso que substitui o referente real. A partir de cada voz, de cada enunciação, emerge a possibilidade de construção de uma verdade.".

[317] "[...] composta de palavras, é uma narração conformada pelas palavras. E as palavras são o veículo de diversas coisas, entre elas, a verdade. O difícil é identificá-la".

[318] "[...] a verdade pode ser mais plena pela intervenção da mentira ou mais densa; em troca, a verdade que não passa por essa prova pode figurar como mais superficial ou fragmentária, ou ainda sem fundamento.".

[319] "[...] a realidade real e a realidade ficcional confluem em um ponto crucial que é, também, o eixo teórico sobre o qual descansa o discurso.".

Pinque descorrerá a respeito das quebras e das fronteiras de história e ficção, relembrando que

> [n]o hay referencias a grandes relatos, como sentencian ciertos filósofos; no hay centro, ni categorías transcendentales, ni punto de partida, ni meta. Es comprensible, entonces, que se desdibujen los límites entre historia y fábula o entre realidad y ficción, y que, además, esos límites sean objeto de exploración y experimentación por un hombre con más motivaciones teóricas que artísticas.[320] (PINQUE, 1998, p. 62).

Passou a ficar, então, cada vez mais palatável que todo relato, via os interstícios da linguagem, é disparado pelos cruzamentos de diferentes incertezas, preenchidas, por sua vez, pelo afã de se detalhar as lacunas de um determinado fato, pelo nosso "[...] deseo en claroscuro." (AGUINIS, 1999, p. 42). Aprendemos com Nietzsche que não há objetividade quando falamos no discurso histórico, já que "[...] todo documento é um monumento ou um texto, e nunca é "puro", isto é, puramente objetivo". (LE GOFF, 2003, p. 30). Ao vislumbrar um eventual documento histórico não pela sua pureza, mas pela condição de mistura discursiva, chega-se a uma observação que, para alguns, é no mínimo taxativa: "[...] esos historiadores ingenuos llaman "objetividad" a medir las opiniones y acciones del pasado por las opiniones corrientes del momento; aquí encuentran el canon de todas las verdades; su trabajo consiste en adaptar el pasado a la trivialidad de su propia época.[321]" (NIETZSCHE *apud* PRIETO, 1998, p. 125). Enquanto o filósofo alemão fala em adaptação, o ensaísta e escritor cordobês Marcos Aguinis voltará a problematizar o rol do historiador a partir de sua verve como intérprete. Longe de minimizar a função do agente do discurso histórico, Aguinis endossa a impossibilidade de se recuperar um dado pela sua totalidade e, ao mesmo tempo, valoriza o quanto decisões múltiplas de escolha acabam definindo um fato não pela suposta realidade, mas pela sua natureza e abertura à narrativa:

> Los ingenuos confían en la potencia del historiador y suponen que su obra es capaz de restaurarnos el pasado como fue. Lamentablemente, nunca lo

---

[320] "Não há referências a respeito de grandes relatos, como sentenciam certos filósofos; não há centro, tampouco categorias transcendentais, nem ponto de partida, nem meta. É compreensível, então, que se desdesenhem os limites entre história e fábula ou entre realidade e ficção e que, além disso, esses limites sejam objeto de exploração e de experimentação por um homem com mais motivações teóricas do que artísticas.".

[321] "[...] esses historiadores ingênuos chamam de "objetividade" ao medir as opiniões e ações do passado pelas opiniões presentes do momento; aqui encontram o cânone de todas as verdades; o seu trabalho consiste em adaptar o passado à trivialidade de sua própria época [...]".

> logra. **El pasado es irrecuperable.** [...] El historiador trata de ser fiel a los hechos y alejarse de la ficción, trata de diferenciarse del novelista, aunque jamás consigue ese objetivo en plenitud. **Al narrar lo ocurrido selecciona y procesa documentos, pero esa selección y procesamiento, inclusive la lectura que efectúa de ellos, transita inevitablemente los alambiques de su subjetividad.** La realidad que interpreta es coloreada por su **interpretación**[322]. (AGUINIS, 1999, p. 43, grifos nossos).

Historiar significa recortar, exige – antes mesmo da ação do relato – a realização de diferentes significações por parte de quem conta a história, buscando uma dada organização e coerência interna, demontrando que "[...] la constitución de un **hecho objetivo** nunca es totalmente inocente" (BULACIO-MEDICI, 2006, p. 51, grifos do autor). Ao partir de tal pressuposto, diferentes historiadores começaram a (re)considerar até que ponto seria possível asseverar a objetividade de um dado histórico. Tal como apontado por Le Goff, "[a] tomada da consciência da construção do fato histórico, da não-inocência do documento, lançou uma luz reveladora sobre os processos de manipulação que se manifestam em todos os níveis da constituição do saber histórico." (LE GOFF, 2003, p. 11). É fundamental relembrar que a não inocência não diz respeito apenas ao fato de que a narrativa histórica se faz a partir da linguagem, de uma expressão atravessada necessariamente por um viés ideológico, mas pelo fato de que as lentes de todo o historiador acabam sendo circundadas por diferentes fatores que determinam o historiador como enunciador, demonstrando, enfim, "[...] que el discurso histórico es, en sí, una esquematización de los valores culturales que nutren y conforman el pensamiento del relator[323]" (PUPO-WALKER, 1984, p. 88). Ora, não ocorre exatamente o mesmo na ação de se ficcionalizar? Não há também uma intenção clara ao querer ouvir e dar voz a "nosotros"? Segundo a teórica espanhola Celia Fernández Prieto,

> [e]l hecho de que la historia se configure en estructuras narrativas implica que los hechos realmente sucedidos han sido seleccionados por el historiador e inscritos en una trama que los ordena, los jerarquiza y les confiere un sentido (ideológico, político, moral). La narración no copia la realidad, sino que la vuelve inteligible. **De este modo la narración histórica y la narración ficcional obedecen a los mismos mecanismos**

---

[322] "Os ingênuos confiam na potência do historiador e supõem que a sua obra é capaz de restaurar-nos o passado como foi. [...] O historiador trata de ser fiel aos fatos e afastar-se da ficção, trata de diferenciar-se do romancista, ainda que jamais consiga esse objetivo com plenitude. Ao narrar o ocorrido, seleciona e processa documentos, mas essa seleção e processamento, inclusive a leitura que realiza deles, transita inevitavelmente os alambiques de sua subjetividade. A realidade que interpreta é colorida pela sua interpretação.".

[323] "[...] que o discurso histórico é, em si, uma esquematização dos valores culturais que nutrem e conformam o pensamento do relator.".

> **estructurales y sólo se diferencián pragmáticamente.**[324] (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 148, grifos nossos).

Como pode ser inferido, tampouco há ingenuidade ao retomar certo dado histórico e (re)contá-lo via ficção (o narrador autodiegético Rosas criado por Andrés Rivera, em *El farmer*, tal como aludido na seção anterior, já nos esclarecia muito bem sobre tal ponto). No discurso ficcional, a assertividade está na busca incessante em manifestar uma *mirada* a partir dos meandros da linguagem, estando cientes, claro, que "[...] na literatura, o que está em jogo não é a verdade, mas a verossimilhança." (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 218). A observação, como se pode perceber, não é uma afirmação pontual e tampouco é assegurada pelo crivo de uma autoridade crítica como a de Perrone-Moisés. O aspecto da verossimilhança será também exaltado pela teórica espanhola Celia Fernández Prieto, responsável por frisar o quanto o "[...] discurso literario se caracteriza frente al histórico porque cuenta hechos inventados, y por ello no es la verdad sino la verosimilitud, no lo real sino lo posible." (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 39).

As sinuosidades entre literatura e história na América Latina iniciam precocemente, fundamentam a forjação das narrativas em solo ou mesmo inspiradas pelas terras americanas a partir do que se intitula como crônicas do descobrimento: "De Colón a Bernal Díaz, textos del siglo XVI mezclan lo real y lo fantástico, lo vivido y lo soñado.[325]" (DURÁN, 1984, p. 289-290). Por conta desse contexto de enunciação, é factível entender que "[d]esde obras como *Enriquillo* (1879), de Manuel de Jesús Galván, hasta *El mar de las lentejas* (1979), de Antonio Benítez Rojo, la narrativa americana ha buscado con frecuencia sus orígenes, ha *creado* sus orígenes, a partir de las crónicas[326]" (GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, 1984a, p. 10, grifos do autor). Certamente, para pensar na origem da ficção que media diálogos com o discurso histórico na América Latina, precisamos nos valer e ter consciência da formação dos estados nacionais desde o início do século XIX, na sua

---

[324] "O fato de que a história configura-se em estruturas narrativas implica que os fatos que realmente sucederam tenham sido selecionados pelo historiador e inscritos em uma trama que os ordena, os colocam em hierarquias e os confere um sentido (ideológico, político, moral). A narração não copia a realidade, mas a torna inteligível. Desse modo, a narração histórica e a narração ficcional obedecem aos mesmos mecanismos estruturais e somente diferenciam-se pragmaticamente.".

[325] "De Colombo a Bernal Díaz, textos do século XVI misturam o real e o fantástico, o vivido e o sonhado.".

[326] "[...] desde obras como *Enriquillo* (1879), de Manuel de Jesús Galván, até *El mar de las lentejas* (1979), de Antonio Benítez Rojo, a narrativa americana buscou com frequência as suas origens, recriou as suas origens a partir das crônicas.".

emergência de construção identitária e, de alguma forma, de narrativização de poder. Segundo Gloria da Cunha,

> [...] la narrativa histórica decimonónica latinoamericana permitió el cumplimiento, la mayoría de las veces inadvertido, de ciertos objetivos propios de la realidad histórica posindependentista. Entre éstos se hallaban el iniciar y completar, aunque sin cuestionar, la escritura de la historia oficial nacional para definir y afianzar la identidad propia. Esta escritura, sin embargo, se hacía desde la perspectiva de la élite culta y, evitando el reciente pasado español, se centraba principalmente en el rescate las épocas de la conquista y la independencia. [...] la novela histórica del *nacimiento* puede ser definida como la que funda la historia de la nación mediante la recreación del pasado de sus actores dado que toda independencia implica la existencia de una historia propia.[327] (DA CUNHA, 2004, p. 14).

Pois bem, no caso do contexto argentino, a *pelea* protagonizada por ficção e história se estabelece ao mesmo tempo em que o mencionado projeto de nação era estabelecido pelos jovens da geração de 1837. A historiadora Corina Mathieu irá discorrer exatamente sobre o que é enaltecido aqui, relembrando que

> [l]a ficción histórica en la Argentina goza de una tradición bien establecida cuyo origen se remonta al siglo XIX y coincide con la organización nacional. La trascendencia que el romanticismo otorgó al individuo y a la libertad política, fundamento de la creación artística, en conjunción con los acontecimientos políticos que se dieron en el Río de la Plata durante este período, contribuyeron a la rica y heterogénea producción literaria de la primera etapa independiente del país.[328] (MATHIEU, 2004, p. 29).

Para os céticos e para os que precisam tomar tal afirmação a partir do cotejo da materialização dos próprios textos, resgatemos dois nomes que já se tornaram abundantes até o presente momento desta tese: Domingo Faustino Sarmiento (sempre ao lado do seu *Facundo*) e, em um segundo momento, Esteban Echeverría (com o mortal *El matadero)*. No primeiro caso, já está na seção de *Advertencia del*

---

[327] "[...] a narrativa histórica oitocentista latino-americana permitiu o cumprimento, na maioria das vezes inadvertido, de certos objetivos próprios da realidade histórica pós-independentista. Entre estes, encontravam-se o iniciar e completar, ainda sem questionar, a escrita da história oficial nacional para definir e afiançar a própria identidade. Sem dúvida, esta escritura se fazia a partir da perspectiva da elite culta e evitando o recente passado espanhol, centrava-se principalmente no resgate das épocas da conquista e da independência. [...] o romance histórico do *nascimento* pode ser definido como o que funda a história da nação mediante a recriação do passado dos seus atores, uma vez que toda independência congrega a existência de uma história própria.".

[328] "A ficção histórica na Argentina goza de uma tradição bem estabelecida cuja origem remonta-se ao século XIX e coincide com a organização nacional. A transcendência que o romantismo outorgou ao indivíduo e à liberdade política, fundamento da criação artística, em conjunto com os acontecimentos políticos que se deram no Rio da Prata durante este período, contribuíram à rica e heterogênea produção literária da primeira etapa independente do país.".

autor de *Facundo* uma chave para tensionar os limites entre história e ficção, a tradição existente na Argentina de construir uma pretensa verdade histórica por meio do caráter interpretativo:

> Después de terminada la publicación de esta obra, he recibido de varios amigos rectificaciones de varios hechos referidos en ella. **Algunas inexactitudes han debido necesariamente escaparse en un trabajo hecho de prisa**, **lejos del teatro de los acontecimientos** y sobre un asunto de que no se había escrito nada hasta el presente. Al coordinar entre sí sucesos que han tenido lugar en distintas y remotas provincias, y en épocas diversas, **consultando a un testigo ocular** sobre un punto, **registrando manuscritos formatos a la ligera** o **apelando a las propias reminiscencias**, **no es extraño que de vez en cuando el lector argentino eche de menos algo que él conoce**, o disienta en cuanto a algún nombre propio, una fecha, cambiados o puestos fuera de lugar.
> Pero debo aclarar que **en los acontecimientos notables a que me refiero, y que sirven de base a las explicaciones que doy, hay una exactitud intachable** de que responderán los documentos públicos que sobre ellos existen.[329] (SARMIENTO, 2015, p. 21, grifos nossos).

Ao voltar ao excerto anterior, fica ainda mais claro verificar o que Murray Krieger (1974) se referia à condição interpretativa utilizada no discurso histórico. Uma pena que Hayden White não tenha tido tempo para contemplar o que Sarmiento lhe dava de sobra para explicar a discursividade comum de ficção e história. No caso específico do ensaio sarmientino, o autor faz o favor de demonstrar, pragmaticamente, o passo a passo de um exímio intérprete: primeiro, é necessário aclarar sobre a culpa dos outros, a questão de que a não exatidão cumpre com a urgência dos fatos e das necessidades da futura nação de se armar contra o que seria configurado como a barbárie; em seguida, valia-se do ar crível aristotélico do testemunho ocular, da boa memória, algo que nada tem a ver com as frivolidades de qualquer poeta; por último, arrematava-se qualquer leitor desconfiado (o teimoso que tenha ficado pelo caminho, por uma incongruente vírgula), apelando para que os fatos "notáveis" contam com uma "exatidão inquestionável", aquela

---

[329] "Depois de terminada a publicação desta obra, recebi de vários amigos retificações de vários fatos referidos em seu conteúdo. Algumas inexatidões tiveram, necessariamente, que ocorrer, uma vez que se tratava de um trabalho realizado com urgência, distante do palco dos acontecimentos e sobre um assunto sobre o qual não se havia escrito até o momento. Ao coordenar entre si fatos que ocorreram em distintas e remotas províncias, e em épocas diversas, consultando uma testemunha ocular sobre certo ponto, registrando manuscritos formatados rapidamente ou apelando às próprias lembranças, não é estranho que, de vez em quando, o leitor argentino sinta falta de algo que ele conhece ou mesmo que não concorde enquanto algum nome próprio, uma data, trocados ou colocados fora do lugar.
Mas devo esclarecer que, nos acontecimentos notáveis aos quais me refiro e que servem de base para as explicações que dou, há uma exatidão irrepreensível, da qual responderá os documentos públicos que existem sobre eles.".

verdade da qual somente os documentos públicos podem gozar. O excerto sarmientino exemplifica exatamente o contrário da conduta ensaística, afinal

> [a]o recuperar o passado se valendo da memória como ponto de partida, o ensaísta terá que levar em conta a forma que utiliza, isto é, ter a total consciência de que a sua escritura é a ensaística e que, ao esboçar os fragmentos das suas lembranças, não pretenderá ser conclusivo e totalizador. (MACHADO, 2017, p. 132).

Cogitar que Sarmiento não tinha clareza no que queria construir com *Facundo* e que, talvez, o texto cumprisse apenas com a função de um ensaio filosófico de alguém exilado ou mesmo que poderia plasmar a oficialização do romance histórico nas Terras do Prata são erros crassos. Mais do que subestimar – e muito – o potencial discursivo de um homem que soube coadunar as armas (ainda que falasse que as suas eram a imprensa, a sua posição política em um patamar além de intelectual) e as letras, o fato de alguém não perceber a estratégia construída por *Facundo* demonstraria desconhecimento sobre um dado óbvio: Sarmiento estava a par dos estudos da epistemologia histórica da época, das contribuições de nomes como os de François Guizot, Agustin Thierry e Jules Michelet. Sendo assim, Sarmiento se afastava do saber formal historiográfico para relatar o período e as personalidades em voga do seu país? Pouco provável. O mais plausível é que ele, pouco mais de trinta anos antes de ser presidente da nação, já sabia que lhe convinha – e muito – friccionar as zonas de contato dos discursos ficcional e histórico. Em um prefácio especial para o lançamento de *Facundo* (2015) pela editora Eudeba, Carlos Altamirano irá sacramentar:

> *Facundo* no es una obra de erudición histórica. Las fuentes que Sarmiento reconstruyó los hechos de la vida de Quiroga eran primordialmente orales [...] Le confiesa [Sarmiento a Valentín Alsina] haber usado con mesura las notas que Alsina le había enviado para apuntar los errores y exageraciones que contenía su libro. [...] **Creía, en resumen, que su obra era esencialmente verdadera, aunque contuviera errores, y que corregirla la arruinaría también literariamente.**
> Pero si no es obra de erudición histórica, lo es, en cambio, de imaginación histórica y sociológica. Autodidacta voraz, Sarmiento cultivó esa imaginación con el alimento de diversas lecturas. Primero, con **las novelas históricas de Walter Scott; después, con la literatura de doctrina que acompañó el movimiento romántico en Francia** [...][330] (ALTAMIRANO, 2015, p. 10, grifos nossos).

[330] "*Facundo* não é uma obra de erudição histórica. As fontes que Sarmiento reconstruiu para os fatos da vida de Quiroga eram primordialmente orais [...] Sarmiento confessa a Valentín Alsina ter usado com precaução as notas que Alsina lhe havia enviado para apontar os erros e exageros que continha

Destoo apenas na afirmação de Altamirano quanto ao fato de que Sarmiento parecia acreditar que a sua obra era verdadeira (entendendo que essa "verdadeira" aluda à cristalização do real estabelecido). Particularmente, partir desse pressuposto denuncia certa candura crítica ou quase desdenha o vigor e o planejamento discursivos de Sarmiento. O que parece viável afirmar é que Sarmiento precisava fazer-se crível, simbólico aos seus leitores, fundamentar o seu argumento através da ideia da então história com H maiúsculo. Mas Sarmiento, via sua epistemologia, não poderia deixar de perceber os limites da verdade, certamente os conhecia. O que ele, sim, buscava e acreditava – da mesma maneira que muitos contemporâneos o fizeram em seus locais de enunciação – era na verossimilhança da narrativa, do relato. Seja como for, a partir do caso sarmientino, passa a ser inevitável perceber que "[...] as fontes tradicionais do historiador nem sempre são mais "objetivas" – nem mais "históricas" – do que o que historiador crê." (LE GOFF, 2003, p. 50). Deveras, Sarmiento estabelece uma espécie de novo tempo para a tradição crítica literária argentina, misturando naturezas narrativas e os discursos ficcional e histórico, apontando certa porosidade entre os limites do que pode ser um relato jornalístico e o que é particular à literatura.

Facundo é, dessa forma, exemplo de como os discursos de ficção e história na Argentina se formataram paralelamente e, muitas vezes, conjuntamente, seguindo a máxima romântica que também seria expressão para nomes como os de Esteban Echeverría, o segundo caso que gostaria de mencionar. Na seção anterior, ao aludir certa passagem de *El Matadero* para problematizar a relação dos intelectuais de sua geração, a sua aspiração à civilização construída aos moldes franceses e o desquite com o passado espanhol rançoso, acabei não evidenciando algo que é aqui um tanto quanto central. Voltemos, assim, ao mesmo excerto já citado neste trabalho na página 106:

> **A pesar de que la mía es historia**, no la empezaré por el Arca de Noé y la genealogía de sus ascendientes **como acostumbraban hacerlo los antiguos historiadores españoles de América**, que deben ser nuestros prototipos. **Tengo muchas razones para no seguir ese ejemplo, las que callo por ser difuso.** Diré solamente que los sucesos de mi narración,

---

o livro. [...] Acreditava, resumidamente, que a sua obra era essencialmente verdadeira, ainda que contivesse erros, e que corrigi-la a arruinaria também de maneira literária.
Mas se não é uma obra de erudição literária, é, em contrapartida, de imaginação histórica e sociológica. Autodidata voraz, Sarmiento cultivou essa imaginação com o fôlego de diversas leituras. Primeiro, com os romances históricos de Walter Scott; depois, com a literatura de doutrina que acompanhou o movimento romântico na França [...]".

> pasaban por los años de Cristo del 183...[331] (ECHEVERRÍA, 2011, p. 107, grifos nossos).

O texto-símbolo da geração de 37 – que formata em grande parte a aspiração pelo novo via Buenos Aires e o repúdio a tudo que poderia ser atrelado ao sentimento ambíguo e entendido como bárbaro a partir da figura de Rosas – é também a chave para fazer as vezes da problematização entre o intrincamento dos discursos histórico e ficcional na literatura argentina. Mais do que construir um pano-do-tempo por meio de vértices como as palavras "historia", "antiguos", "historiadores", "sucesos" e, principalmente, a data "183...", o narrador heterodiegético apresentará ao longo da narrativa um ambiente tipicamente urbano, realista, com dados sobre a cidade de Buenos Aires e sobre o choque entre federais e unitários – inclusive as palavras de ordem utilizadas pelos federais contra os seus inimigos, tais como "Viva la Federación" (ECHEVERRÍA, 2011, p. 112), "[...] arisco como un unitário" (ECHEVERRÍA, 2011, p. 115) ou "¡Ay de vosotros, pecadores! ¡Ay de vosotros, unitários impíos que os mofáis de la Iglesia..." (ECHEVERRÍA, 2011, p. 108) – que são espelhadamente encontradas no discurso histórico oficial (basta retomar distintos ensaios de Sarmiento ou López, por exemplo).

O caráter dúbio da apresentação da data, trocando a exatidão da última casa decimal pelas reticências, possibilita um jogo de, no mínimo, três entradas e interesses. No nível superficial, o suspense que pode ser causado por um narrador que ora pode ter a dúvida do ano correto, ou que ora pode querer suprimi-lo no início da narrativa. Em uma instância mais específica, a hesitação imediata se revela como causa para gerar confusão no leitor, exatamente para que ele possa cogitar os limites entre ficção e realidade (aquilo que alguns ainda costumam intitular como História). E, por último, em uma variação mais interessante e anacrônica (pensando como leitor contemporâneo), a condição de metahistória, a qualidade de poder relativizar – apenas pelo signo gráfico – a impossibilidade de se encontrar o número exato, o dado *único e verdadeiro*, ainda que ele possa ser ressignificado diante de um "n fatorial" matemático quase infinito (o sentido de suspensão é trocado pela sensação de alargamento e infinitude do tempo que castiga). A última entrada de leitura potencializa os resultados e discussões a respeito do ideal histórico pós década de 70, aponta, assim, como eventos históricos, ainda que selados por uma

[331] A tradução desta citação pode ser consultada na nota de rodapé 170, presente na página 106.

data específica, podem passar a ser *esticados* pela sua dimensão temporal, pelas suas influências discursivas experenciadas e deixadas com o seu rastro narrativo.

Também versando sobre a diluição dos discursos histórico e ficcional, basta refletir a respeito da maneira pela qual o personagem unitário de *El Matadero* é levado ao abatedouro e lá sofre humilhações de todas as ordens, cumprindo com parâmetros basilares de Lukács ao falar em herói médio e na resolução de sua vida a partir dos sucessos históricos. Para o leitor argentino ou para alguém com certo trânsito no discurso histórico do país, a informação do narrador de que o material narrado "[s]ucedió, pues, en aquel tiempo, una lluvia muy copiosa" (ECHEVERRÍA, 2011, p. 107) deixa de ser somente uma elaboração via linguagem para aludir a um tempo de grande transformação, reiterando, de maneira metafórica, um estado pantanoso de dúvida e de putrefação. Sabe-se que, no discurso historiográfico, a Revolução de 1810 é diretamente oficializada pela ocorrência da chuva que caía a cântaros para batizar o nascimento dos seus heróis e cristalizar a ótica dos seus vencedores. Dessa forma, as reticências presentes na referida data "183..." são facilmente acionadas pelo leitor, bastando, para isso, que ele use como chave desse segredo a informação que já havia sido referida pela História. Sob a égide de pensar a literatura via *Argentum Córdoba*, o mais relevante para a nossa discussão é, sem dúvida, o que a primeira sentença de *El matadero* anuncia: "A pesar de que la mía es historia" (ECHEVERRÍA, 2011, p. 107). A construção da sentença, iniciada pelo advérbio, é proposital, tenta chancelar *a verdade*; a ambiguidade sobre o que se anuncia a partir do "la mía es historia" transforma-se em um capítulo especial para quem quer problematizar as inter-relações do histórico e do ficcional na Argentina.

E se os textos seminais de Sarmiento e de Echeverría já dão conta de demonstrar as sinuosidades entre história e ficção, nome ainda mais rotundo para crivar tal tensionamento será o do proclamado primeiro historiador argentino, que, na emergência de escrever a nação, aventura-se em publicar um romance: falo de Bartolomé Mitre e do prefácio que ele mesmo assina para a sua obra ficcional *Soledad* (1847). Espécie de manifesto que defendia a produção de romances na América, retomo um fragmento com as suas palavras exatamente para demonstrar como, neste caso, a história passa estar em função da narratividade e do alcance ficcional:

> No faltan entre nosotros espíritus severos que consideran a la novela como un descarrío de la imaginación, como ficciones indignas de ocupar la atención de los hombres pensadores. Pero nosotros les preguntaremos: **¿Qué son sino novelas las grandes obras con que se enorgullece la humanidad?** ¿Qué son la Iliada y la Eneida, sino novelas en verso? ¿Qué son el Quijote y el Gil Blas? ¿Qué han escrito Rabelais, Rousseau, Cervantes, Richardson, Walter Scott, Cooper, Bulwer, Dickens, sino novelas? ¿Sus obras no son las primeras en la literatura? ¿Sus nombres no brillan entre los de los primeros genios? Pues bien, unas son novelas, y los otros son novelistas. ¿Quién despreciará unos y otras? **Es por esto que quisiéramos que la novela echase profundas raíces en el suelo virgen de la América. El pueblo ignora su historia, sus costumbres apenas formadas no han sido filosóficamente estudiadas, y las ideas y sentimientos modificadas por el modo de ser político y social no han sido presentadas bajo formas vivas y animadas copiadas de la sociedad en que vivimos. La novela popularizaría nuestra historia echando mano de los sucesos de la conquista, de la época colonial, y de los recuerdos de la guerra de la independencia**[332]**.** (MITRE, 2000, p. II-III, grifos nossos).

Entender o mecanismo com o qual a ficção se instala no imaginário e no gosto popular é algo raro para a figura de um estadista nato, duro, algo que a grande maioria de nós não está acostumada a ouvir, ver e ler a partir dos representantes nacionais contemporâneos (seja no Brasil, seja na Argentina). No entanto, Mitre representava uma linhagem de próceres que, muito além das armas, tinha o domínio da batalha via discurso. Como historiador, ainda no século XIX, já entendia que estava no que ele enquadrou e exemplificou como gênero romanesco – embora possamos ampliar o espectro e pensar no tecido literário como um todo, em gêneros como o ensaio, por exemplo – a chave para forjar a nação. O seu olhar foi sinérgico à postura de outros nomes como o de Andrés Bello, para ficar em um exemplo cabal do que quero argumentar (SOMMER, 2004).

Na esfera argentina, o prefácio de Mitre seja, talvez, a grande porta de entrada para a legitimação do que o discurso ficcional poderia fazer para o *bem* histórico e para a construção da já aludida dicotomia civilização e barbárie. A partir

---

[332] "Não faltam entre nós espíritos severos que consideram o romance como um descarrilamento da imaginação, como ficções indignas de ocupar a atenção dos homens que pensam. Mas nós lhes perguntamos: O que são senão romances as grandes obras que fazem a humanidade se orgulhar? O que são Ilíada e a Eneida, senão romances em verso? O que são o Quixote e o Gil Blas? O que escreveram Rabelais, Rousseau, Cervantes, Richardson, Walter Scott, Cooper, Bulwer, Dickens, senão romances? Suas obras não são as primeiras na literatura? Seus nomes não brilham entre os nomes dos primeiros gênios? Pois bem, uns são romances, e os outros são romancistas. Quem depreciará uns e outros? É por isto que gostaríamos que o romance criasse raízes no solo virgem da América. O povo ignora sua história, seus costumes apenas formados ainda não foram estudados filosoficamente, e as ideias e sentimentos modificados pelo modo de ser político e social não foram apresentados a partir de formas vivas e animadas, copiados da sociedade na qual vivemos. O romance popularizaria nossa história, encarregando-se dos sucessos da conquista, da época colonial, e das recordações da guerra da independência.".

dele, a relação entre o que aconteceu e o que poderia ter acontecido não era só um detalhe: era o detalhe a ser bem escrito, consagrado e perpetuado. O que fazer nesse caso em que "nosotros" não era nem mesmo personagem secundário para Mitre? Via *Argentum Córdoba*, avaliar como alguns romancistas (re)escrevem, dialogam, fissuram e flertam com a história via ficção. Assim, o *corpus* ficcional por mim selecionado herda um caminho de quase dois séculos de manifestação para aquilo que, hoje, podemos entender e enquadrar como os diálogos múltiplos entre os discursos ficcional e histórico (dedicar-me-ei em algumas páginas exatamente para me aprofundar em algumas das contribuições mais emblemáticas).

Por hora, é notório dizer que de *Amalia* (1851), do canônico José Mármol, a romances não tão disseminados no cenário brasileiro como *Río de las congojas* (1981), de Libertad Demitrópolus, ou *Zama* (1956), de Antonio Di Benedetto, cada uma dessas obras romanescas parece mesmo ter retomado a voz instaurada por Mitre no afã de "popularizar a história argentina" para aqueles que "ignoravam a nossa história". A única afirmação insensata de Mitre é pensar que o povo, que os argentinos ignoravam a história. Talvez, o que ele se referia não era propriamente a história, mas a epistemologia histórica ou os estudos historiográficos calcados em descrições supostamente objetivas. Nesse caso, a rejeição tampouco é critério e preciosismo argentino. O que distingue *Soledad* de um romance como *Esa lejana barbarie*, *Ese manco Paz* ou mesmo *Lengua Madre* não é exatamente o fato de a primeira não ser o que entendemos como romance histórico (até porque, as duas últimas obras citadas, jamais comungariam tal filiação) ou, extrapolando, ficção histórica. O mais saliente é, na verdade, o momento de enunciação em que a obra de Mitre é engendrada, haja visto que, no século XIX, a natureza epistemológica do discurso histórico ainda não tinha sido relativizada, tal como comentado anteriormente, além do fato de *Soledad* tinha como pressuposto atender a um evidente impulso romântico.

Entendo que, hoje, um romance publicado na Argentina (e que pode ser lido dentro de premissas da ficção histórica) ainda tem que dar conta do que é também buscado pelo tropo *Argentum Córdoba*: não somente a necessidade de revisão, mas a de desterritorialização de um campo hegemônico. Ainda que problematizando tal emergência para apontar os casos de revisão via a escrita de autoria feminina, a fala de Gloria da Cunha concentra exatamente o cenário e o desafio ao qual nos concentramos:

> [...] la insuficiencia fundamental se halla en la **necesidad de investigar para descubrir, incorporar e interpretar las obras de escritores actuales relativamente desconocidos**, así como también aquellas obras de ficción histórica pertenecientes a épocas anteriores, para develar todos los bienes del patrimonio literario que redundaría en el **fortalecimiento de la base crítica-teórica de los existentes estudios.**[333] (DA CUNHA, 2004, p. 12, grifos nossos).

Aclaro que o afã pela relativização não é uma especificidade *do* e *para* o objeto literário, ao contrário. Na ocasião de apresentação da nova edição de suas obras na 32ª *Feria del Libro y el Conocimiento*, Marta Philp e César Tcach foram enfáticos a respeito da necessidade de estudos no âmbito dos discursos históricos que figurem a partir de um espaço de enunciação não hegemônico, desconstruindo a ideia de uma história maiúscula, supostamente tocada por uma isenção científica de método de trabalho e alheia à construção de narrativas discursivas. As falas buscavam demonstrar como os estudos do passado foram constituídos – não somente na Argentina, claro – como ferramentas em prol da consolidação do poder: "Todos los gobiernos han usado el pasado. La historia utilizada es siempre la hegemónica, la oficial, tal cual les gusta hablar los revisionistas.[334]" (TCACH, 2017, informação verbal). Ao consagrar a história de vencedores e, em contrapartida, renegar a perspectiva dos vencidos, a história oficial – a história oficializada – acaba se definindo igualmente como "[...] a história autorizada, imposta, celebrada, comemorada". (DE GRANDIS, 2017, p. 14). Bem como os historiadores argentinos, o hispano-uruguaio Fernando Aínsa já demonstrava tal ciência ao verbalizar como passado latino-americano se fazia por um estado de interesse parcial e fundamentação de apenas algumas memórias em prol de uma singularidade, de uma versão para se fundamentar certo imaginário no presente. Por conta de todo esse fenômeno, para Aínsa, não

> [...] es extraño entonces que en América Latina las relaciones con el pasado no hayan sido nunca neutras y se inscriban inevitablemente en la más compleja dialéctica entre las concepciones que lo idealizan y hacen de su reconstrucción una forma de la memoria, cuando no de la nostalgia y de la fuga desencantada del presente hacia el pasado o, como sucedió en el siglo XIX y principios del XX, una forma de imaginar un futuro cristalizado en

[333] "[...] a insuficiência fundamental encontra-se na necessidade de investigar para descobrir, incorporar e interpretar as obras de escritores atuais relativamente desconhecidos, assim como também aquelas obras de ficção histórica pertencentes a épocas anteriores, para desvelar todos os bens do patrimônio literário que redundaria no fortalecimento da base crítica-teórica dos estudos existentes.".

[334] "Todos os governos usaram o passado. A história utilizada é sempre a hegemônica, a oficial, tal como os revisionistas preferem dizer.".

> nacionalidades de las que se rescataban sus dispersos signos[335]. (AÍNSA, 2004, p. 11).

Alinhado a uma reformulação também de ordem do saber acadêmico, começou a ser traçado, sobretudo a partir da década de setenta do século XX, um processo de revisão historiográfica, permitindo a compreensão do passado de maneira ambígua (LE GOFF, 2003) e, por assim dizer, "más interesante" (TCACH, 2017, informação verbal). O ideal solidificado em torno de uma razão passou a ser atravessado pela necessidade de se descortinar diferentes formas de racionalidade. De forma pragmática, tais transformações permitem a observação do discurso histórico a partir de outras incisões, ampliando o campo de investigação para registros não necessariamente do plano da escrita, como o caso da tradição oral, por exemplo, abordada também por historiadores como Peter Burke (1993). Em suas falas, está implícita a tentativa de se descentralizar a perspectiva de leitura dos fatos, alinhada a uma política de descolonização da aprendizagem. No caso específico da literatura, a revisão do discurso histórico a partir do discurso ficcional significa "[...] explicar el presente a través del pasado o como formas de conjuración del futuro. Podemos afirmar, sí, que esa ficcionalización del pasado remite al presente y se proyecta al futuro en una relación dinámica.[336]" (PAULINELLI, 1998, p. 75).

Para pensar em projetos de ficção como os de Cristina Bajo, Andrés Rivera e María Teresa Andruetto é preponderante, pois, demarcar não somente a relação simbiótica entre história e ficção na Argentina feita até aqui. Como alertado previamente, faz-se necessário apontar alguns percursos que, depois de *Soledad*, abriram caminho para a disseminação do chamado romance histórico e, nas últimas décadas, para o que grande parte dos críticos lê como ficção histórica (embora muitas obras pudessem ser facilmente lidas como romance histórico, tal como é o caso pontual de Bajo), meta-ficção historiográfica, romances intra-históricos, entre tantas outras possibilidades.

---

[335] "Não é estranho, então, que, na América Latina, as relações com o passado nunca tenham sido neutras e se inscrevam inevitavelmente na mais complexa dialética entre as concepções que o idealizam e fazem da sua reconstrução uma forma de memória, quando não de nostalgia e da fuga desencantada do presente até o passado, ou, como ocorreu no século XIX e início do século XX, uma forma de imaginar um futudo cristalizado em nacionalidades das que se resgatavam os seus signos dispersos.".

[336] "[...] explicar o presente a partir do passado ou como formas de conjuração do futuro. Podemos afirmar, sim, que essa ficcionalização do passado remete ao presente e se projeta no futuro em uma relação dinâmica.".

3.1 DO PASSADO SCOTTINIANO AO PRESENTE DA MEMÓRIA: OS RUMOS E LIMITES ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA NA ARGENTINA

Os tensionamentos entre os discursos ficcional e histórico atingem longo alcance e apontam, na verdade, as variações a respeito de como interagimos com os grandes relatos. Isso acabaria explicando, aliás, as próprias "[...] transformaciones de la novela como género. Pero, cada época – a su vez – establece la legitimidad de la verdad histórica en cuanto confiere validez a determinados criterios para evaluar, reconocer, creer, representar los hechos.[337]" (PAULINELLI, 1998, p. 75). No espaço de enunciação argentino, como vimos, tais alterações acabaram sendo atravessadas, primeiramente, pela urgência do contar e do legitimar a partir de relatos oficiais, nem que, para isso, fosse necessário invocar a força do ficcional e esbanjar o brilho da cor local. Na Argentina, compreende-se que a modalidade romanesca que protagoniza os encontros entre os discursos histórico e ficcional nasceu para fortalecer o reconhecimento do indivíduo como partícipe das transformações históricas e, ainda, para refletir sobre como certa busca identitária é resultante de fatos políticos consideráveis.

Dessarte, não somente no país do Prata, mas em toda a América Latina[338], a materialização de uma dita consciência nacional fará com que o Romantismo consagre o romance como gênero favorito e a ficção cruzada pela história como a forma mais estratégica de busca identitária e, ao mesmo tempo,

> [...] de divertir a varias generaciones de lectores con sus episodios espeluznantes y la rivalidad entre los protagonistas heroicos y angelicales y sus enemigos diabólicos, la finalidad de la mayoría de estos novelistas fue contribuir a la **creación de una conciencia nacional** familiarizando a sus lectores con los personajes y los sucesos del pasado; y a **respaldar la causa política de los liberales contra los conservadores**, quienes se

[337] "[...] transformações do romance como gênero. Mas, cada época – a sua maneira – estabelece a sua legitimidade sobre a verdade histórica enquanto confere validade a determinados critérios para avaliar, reconhecer, acreditar, representar os fatos.".

[338] A investigadora tucumana Olga Steimberg de Kaplán dedicará atenção especial em um dos seus artigos para o fato de o romance histórico latino-americano ter sido engendrado quase que simultaneamente ao que se fazia na Europa, valorizando os movimentos revolucionários românticos para a construção das diferentes nações. Seguindo a esteira de teóricos como Noé Jitrik (1996) e Seymour Menton (1993), Kaplán (1999b) exemplificará tal argumento a partir da alusão à obra *Xicotencal* (1826).

> identificaban con las instituciones políticas, económicas y religiosas del periodo colonial.[339] (MENTON, 1993, p. 36, grifos nossos).

Ao manifestar no prefácio de *Soledad* o potencial dos romances, o historiador Bartolomé Mitre também abria o caminho para o que seria, sete anos mais tarde, o início da construção da tradição do chamado romance histórico no país, com a publicação de *La novia del hereje* (1854), de Vicente Fidel López. Perceba o leitor que aludo ao início de uma tradição, não especificamente da publicação da primeira obra. Isso porque afirmar que há um consenso sobre a publicação do primeiro romance histórico na Argentina é uma inverdade. Ainda que grande parte da crítica literária estabeleça a obra de López como o estopim do desenvolvimento de tal modalidade narrativa – exemplo disso pode ser lido no ensaio de Noé Jitrik *La novela histórica a partir de sus propios términos* (1995) –, há novos estudos que apontam indeterminações também a respeito desse marco. Uma representante cabal de outra versão seria a própria escritora Cristina Bajo, que, em entrevista cedida ainda para a minha dissertação de Mestrado, proferiu a seguinte fala:

> [...] la primera novela histórica no fue de Mármol, la de Mármol fue la tercera. La segunda fue *La novia del hereje*, de Vicente Fidel López; pero cuando llega a principios de 1800 y empieza a tratar la novela, ¿qué es lo que dice Williams Alzaga? "La novela en la Argentina nace tarde…". Porque ya había nacido en Europa, en EEUU, qué sé yo. Es casi textual la frase: "La novela en la Argentina nace tarde, nace histórica y nace en Córdoba." Porque resulta que el primer que escribió dos novelas históricas, antes que apareciera cincuenta años después los otros, fue un sacerdote. ¿Vos has oído sobre la muerte de Linners? [dirigindo-me a pergunta] Uno de los sacerdotes era hermano de uno de los que mataron en el episodio de Linners. Y ese sacerdote escribió dos novelas históricas, una se llamaba *"Fulana de tal"*, un nombre ruso, *"príncipe de Moscú o no sé dónde"*, qué se yo. Y, la otra, llamada *Hayo de sus hijos*. Yo creí que los dos temas eran una fantasía de él, hasta que, desde aquí, buscando algunos datos sobre Rusia, descubro que era un personaje verdadero (que andá saber cómo se enteró él), o sea, que el personaje existía, era histórico. Entonces, tenemos un sacerdote que escribe sobre la vida de ese príncipe ruso, que deja todas sus actividades de la corte política porque se enamora de una mujer, para crear a sus hijos. Esas novelas son escritas entre 1800 y 1809. [...]
> Las dos novelas históricas muchos van a decir que no existen, ¿sabés por qué? Porque los manuscritos eran solamente manuscritos, nunca se editaron. El manuscrito se remató. Estuvo en la universidad mucho tiempo,

[339] "[...] de divertir a várias gerações de leitores com seus episódios que causam horror e a rivalidade entre os protagonistas heróicos e angelicais e seus inimigos diabólicos, a finalidade da maioria destes romances foi contribuir para a criação de uma consciência nacional, familiarizando os seus leitores com os personagens e com os sucessos do passado; e para respaldar a causa política dos liberais contra os conservadores, quem se identificavam com as instituições políticas, econômicas e religiosas do período colonial.".

> en la biblioteca de la universidad [refiriéndose a la Universidad Nacional de Córdoba]. Después se desapareció de ahí. No sé, pero se dice que lo compró un cónsul peruano-boliviano, se lo llevó... Después vino y lo remató acá y no sé decir quién lo compró. A lo mejor, algún coleccionista particular, algo así.[340] (BAJO *apud* CERDEIRA, 2018, p. 371-372).

A dúvida a respeito da origem do romance histórico argentino, na verdade, não me parece o mais relevante. O que, de fato, é fulcral para uma tese que problematiza via *Argentum Córdoba* é a apreciação de que considerar a obra de Vicente Fidel López como o ponto-zero para o romance histórico também, em uma faceta, aponta a concentração do campo crítico em torno dos domínios do porto, de Buenos Aires (questão arrolada na seção anterior). Sendo assim, para a fundamentação desta tese, a fala de Bajo deve ser mais do que observada. Digo isso pelo fato de tal asseveração problematizar outra maneira de pensar a constituição da literatura argentina, destoando de uma leitura crítica simplesmente espelhada. A conduta permitirá não somente o olhar mais aguçado para pensar em projetos como os de Bajo, Rivera e Andruetto (caso pontual aqui), mas, principalmente, para transcender o raio inevitável de atração de nomes como os de César Aira, Tomás Eloy Martínez e María Rosa Lojo, para, também, considerar nomes como os de Eduarda Mansilla, Antonio Di Benedetto, Libertad Demitrópulus, Abel Posse, Reyna Carranza, Marta Mercader, entre tantos outros. Tal como ressaltado por Gloria da Cunha (2004), é necessário estudar a produção de ficção que tem o discurso histórico como matéria discursiva apontando novos autores, completando lacunas e silêncios de um dado cânone literário (exatamente o que alicerça o tropo *Argentum Córdoba*).

---

[340] "[...] o primeiro romance histórico não foi o de Mármol, o de Mármol foi o terceiro. O segundo foi *La novia del hereje*, de Vicente Fidel López; mas, o que diz Williams Alzaga quando chega a princípios de 1800 e começa a falar sobre o romance? "O romance na Argentina nasce tarde...". Porque já havia nascido na Europa, nos Estados Unidos, enfim. É quase textual a frase: "O romance na Argentina nasce tarde, nasce histórico e nasce em Córdoba." O que acontece que o primeiro que escreveu dois romances históricos, antes de que aparecesse cinquenta anos depois os outros, foi um sacerdote. Você já ouviu falar sobre a morte de Liniers? Um dos sacerdotes era irmão de um dos que mataram no episódio de Liniers. E esse sacerdote escreveu dois romances históricos, um se chamava *Fulana de tal*, um nome russo, *príncipe de Moscou ou não sei de onde.* E o outro se chamava *Hayo de sus hijos*. Eu acredito que os dois temas eram uma fantasia do autor até que, em Córdoba, procurando alguns dados sobre a Rússia, descubro que se tratava de um personagem que existia, era histórico. Então, temos um sacerdote que escreve sobre a vida desse príncipe russo, que deixa todas as suas atividades da corte política porque se apaixona por uma mulher, para criar o seus filhos. Esses romances são escritos entre 1800 e 1809. [...]
Sabe por que muitos dirão que os dois romances históricos não existem? Porque os manuscritos foram comprados. Estiveram na universidade por muito tempo, na biblioteca da universidade de Córdoba. Depois, desapareceram do acervo. Não sei, mas dizem que um cônsul peruano-boliviano os comprou e os levou... Depois, veio e os comprou e não sei dizer quem os comprou. Talvez, algum colecionador particular, algo assim.".

Literariamente e no âmbito da teoria ocidental, é notório que o cruzamento de ficção e história passa a ser investigado com maior afinco a partir da formalização teórica do chamado romance histórico. Relembro, no entanto, que, desde o seminal ensaio *La Novela Histórica* (1966), Lukács já observava para o gênero romance histórico o seu gérmen mutante. Se nasceu mesmo assim, mutante, qual a dificuldade de alguns de saírem da zona inicial traçada por uma teoria que, como as demais, deveria ser sempre lida como algo aberto e passível de novas contribuições? Mais: por que não partir exatamente dessa natural anomalia mutante para tensionar como aqueles "nosotros", cordobeses, (re)pensam a maneira de se contar um mesmo fato histórico? Tal como Elsa Drucaroff, sempre sugiro ler a obra de Lukács como algo que vai além de uma ação de etiquetagem de uma modalidade, uma teoria que sempre buscou um espaço de experimentação, algo que, no caso do gênero romanesco, é elevado à enésima potência:

> La *Teoría de la novela* de Georg Lukács era un libro muy frecuentado en ese tiempo. Pese a haber sido escrito en 1916, desde un enfoque idealista y previo al entusiasta descubrimiento del marxismo que haría el filósofo húngaro pocos años más tarde, esta obra sostenía que la novela era un espacio de reflexión sobre el tiempo histórico y sobre la inserción del ser humano en su entorno, la consideraba un género privilegiado para reflejar las relaciones entre los sujetos y su tiempo. En un entorno en el que la idea de un "relato social", de una cierta gesta cotidiana o bien de una voluntad generalizada de autocomprensión de un futuro, gozaba de alguna hegemonía, **el gesto de armar y contar historias "gana la partida" a otros gestos posibles de la escritura, ya por las posiblidades de pensar, denunciar y hasta actuar en el mundo que otorga a la novela la perspectiva de Lukács**, ya por la libertad y el **espacio para la experimentación de técnicas y poéticas que su proteica forma permite**[341]. (DRUCAROFF, 2000, p. 8, grifos nossos).

É verdade que a leitura e teoria a respeito da modalidade do romance histórico lukácsiana se desenvolveu em torno de princípios bem delimitados, exemplificados pela construção romanesca e perspectiva narrativa de, nada mais, nada menos, sir Walter Scott. As condicionantes de Lukács para subsidiar a leitura

[341] "A *Teoria do romance* de Georg Lukács era um livro muito consultado nesse tempo. Ainda que tenha sido escrito em 1916, sob um enfoque idealista e prévio ao descobrimento entusiasmado do marxismo que faria o filósofo húngaro anos mais tarde, esta obra sustentava que o romance era um espaço de reflexão sobre o tempo histórico e sobre a inserção do ser humano em seu entorno, considerava o gênero privilegiado para refletir a respeito das relações entre os sujeitos e o seu tempo. Em um entorno no qual a ideia de um "relato social", de certa gesta cotidiana ou bem de uma vontade generalizada de autocompreensão de um futuro, gozava de alguma hegemonia, o gesto de armar e contar histórias "ganha a partida" diante de outros gestos possíveis da escrita, já por conta das possibilidades de pensar, denunciar e até de atuar no mundo que outorga ao romance a perspectiva de Lukács, já pela liberdade e pelo espaço para a experimentação de técnicas e poéticas que sua protéica forma permite.".

de *Waverley* (1814) e, depois, ratificadas em *Ivanhoé* (1819) sempre foram pedagógicas e concretas, um resultado inevitável de uma fase em que o filósofo húngaro mirava os seus objetos com lentes marxistas. Mais do que ter uma natureza histórica, ou seja, uma inspiração ou pano de fundo para se contar determinada narrativa, no romance histórico scottiniano, o discurso histórico ganhava relevância para a construção dos quadros temporais e, fundamentalmente, para o desenrolar da narrativa, da ação, decisão e futuro das personagens. Ao aludir ao discurso histórico ficcionalizado, espera-se, pois, "[...] el derivar de la singularidad histórica de su época la excepcionalidad en la actuación de cada personaje.[342]" (LUKÁCS, 1966, p. 15). A grosso modo, vai muito além de alcaçar um tom de época na narrativa ficcional; diz também respeito a uma evocação e (re)construção não do que foi supostamente vivido, mas do que poderia ser definitivamente vivenciado. Da mesma forma, Lukács não abria mão de pensar que o herói da narrativa era aquele tido como herói médio, alguém que, a partir do discurso histórico oficial, foi silenciado e que jamais teria a chance de falar.

Tantas prerrogativas para etiquetar uma obra como romance histórico poderiam explicar a desconfiança tanto de alguns representantes da crítica, quanto dos próprios escritores para formalizar uma dada filiação com a linhagem scottiniana. Receber a chancela de romance histórico para os mais conservadores, em certo sentido, significava/significa (ter que) respeitar a batuta e a fórmula dos seguintes passos: 1) afastamento temporal entre o tempo da narração e o tempo da narrativa, garantindo certo distanciamento entre o autor e a matéria contada; 2) o foco dado é sempre para o herói médio, jamais para o personagem histórico ficcionalizado; 3) cumprir com o fato de que a matéria histórica deve atravessar grande parte dos personagens, justificando as suas ações, comportamentos e resoluções. Pensando no *corpus* ficcional desta tese e seguindo tais preceitos à risca, somente os romances de Cristina Bajo poderiam ser contemplados, já que, no projeto de Rivera, temos próceres como as próprias estruturas-mestras da voz narrativa via narradores autodiegéticos; e, no caso de Andruetto, o cruzamento do histórico e do ficcional se dá por outras vias, mais porosas, mas com categórico prevalecimento do exercício literário, ainda que, sim, possamos afirmar que todo o desenvolvimento das personagens comuns está atravessado por um evento

[342] "[...] o derivar da singularidade histórica de sua época, a excepcionalidade na atuação de cada personagem.".

histórico emblemático, que foi a última grande ditadura de chumbo. Bem, a leitura de cada poética será distribuída a longo deste trabalho. O que quero frisar nesta instância é o olhar enviesado em relação à modalidade narrativa em sua linhagem romântica lukacsiana, como se ela fosse uma manifestação antecessora e obsoleta. No âmbito da literatura contemporânea argentina, a ideia é mais do que equivocada.

Não se trata apenas de uma afirmação minha, a serviço desta tese, mas de uma problemática percebida já nas últimas décadas do século XX, com o afinco de nomes como Emir Rodríguez Monegal. A reflexão plasmada em *La novela histórica: outra perspectiva* (1984) é um ensejo para que possamos entender como a discussão em torno do romance histórico acabou também sendo um resultado de interesses, expectivas ou, como diria o crítico uruguaio, "malentendidos" (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1984, p. 169). Contrasto com a ideia de mal-entendido, afinal, não podemos ser inocentes ao afirmar que alguém como Goethe[343] não teria bem definido o que queria ao detratar as narrativas de Walter Scott e, como conseguinte, o recorte que lhe imputava ao povo, ao herói médio, a voz para se resgatar, via ficção, o discurso histórico. O fato é que a leitura do alemão que acabou influenciando autores como o próprio Alessandro Manzoni – pai de *Os Noivos* (1827) –, definindo mudanças relevantes para o seu projeto narrativo e o afastamento de outra frente para o desenvolvimento do romance na órbita scottiniano. A problemática que circunda tal modalidade narrativa não estaria, de fato, na sua produção (que demonstra vigor e boa saúde até a contemporaneidade), mas, na verdade, em parte da crítica latino-americana que se ocupa em ler esse tipo de ficção[344] (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1984).

Um caso emblemático de cristalização para a recepção crítica a respeito do que se entende como romance histórico é a visão do editor e diretor geral da

---

[343] Aludo, aqui, ao fato de que Goethe é retomado pelo ensaísta uruguaio Emir Rodríguez Monegal no artigo *La novela histórica: otra perspectiva* (1984) como um exemplo de crítica que acaba lendo o romance histórico e, pontualmente, os romances de Walter Scott como contra-producentes, já que a relação entre documentos históricos e o discurso histórico acabavam fazendo a vida ser "impossível" (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1984, p. 169). Entendo, pois, que uma asseveração tão taxativa como esta, de alguém com aguçado espírito crítico, não se trata de um mal-entendido, mas, sim, de uma intenção clara de apontar a maneira como deveriam ser lidas as obras do escritor escocês. Diante da dificuldade de digerir os romances de Scott e percebê-los como causa de uma impossibilidade, Goethe protegia claramente uma maneira de se pensar a crítica e, claro, de se fazer ficção.

[344] É interessante que o nome do historiador Jacques Le Goff pode ser aludido aqui como uma espécie de contra-exemplo de nossa discussão. Em alguns trechos da obra *Historia e memoria* (2003), Le Goff cita o gênero do romance histórico como um exemplo possível e que deve ser considerado para pensar nas transformações e no rumo tomado pelo o que ele intitula como ciência histórica.

Eduvim, Carlos Gazzera. Ao problematizarmos questões concernentes à ficção contemporânea produzida a partir do campo literário cordobês e das províncias de maneira geral, Gazzera atrela ao romance histórico uma espécie de culpabilização e enfraquecimento da renovação literária. Para cotejar sua fala, vale transcrever previamente um fragmento da entrevista:

> CG: La novela histórica es un género interesante, pero que, en la Argentina conlleva algo raro... Porque acá algunos críticos parecen que descubrían la novela histórica. Todo era novela histórica: Rivera era novela histórica porque hablaba del amigo de Baudelaire... Bien, la novela histórica en la Argentina la tiene Gálvez. Y la hipótesis es, digamos, no lo que produce la novela histórica, que es un poco del debate por cual se nos enojaron algunos seguidores de Cristina Bajo cuando yo propuse mi hipótesis. **Para mí, Cristina Bajo y toda la literatura de venta masiva lo que terminan haciendo es obstruir o tapar la escritura de los escritores, digamos, insurgentes o innovadores, o las nuevas escrituras. Una escritura vieja, que está llamada a tapar las escrituras emergentes.**
>
> PLC: Cuando te referís a "vieja", ¿querés decir que se trata de una clase de escritura con rasgos decimonónicos?
>
> CG: Exactamente. Además de ser viejo, **es mostrar una historia desde un lugar de confort, no hay un lugar de problematizaciones escriturales**.
>
> PLC: ¿Por el hecho de tener un modelo a lo Walter Scott?
>
> CG: Claro, exactamente. **Darle al lector un libro sencillo de leer y comprender, donde hay una historia de buenos y malos, donde las cosas son blancas y negras, y lo lindo, lo rosa...** Y, entonces, una historia de amor, una historia de política novelada... Un momento [referindo-se à década de 90, especificamente] en donde la Argentina, justamente, estaba teniendo un debate muy fuerte. Era la época que aparecen los indultos, es el momento en donde se desarma la Argentina del estado por las privatizaciones, es el momento en donde se transforma y se monopoliza. Y te diría, hasta se carteriza la economía y la política de la droga. Entonces, **hay todo un momento en el que esa literatura ocupa el lugar de la televisión, es decir, es entretenimiento, es lectura fácil, es una literatura que no problematiza con el lector.** [...] Hay un momento en el que se cobran las editoriales por parte de las multinacionales, hay que alinear todos los sucesos para darse cuenta de la emergencia de eso. Lo que quiero decir que no es casualidad.[345] (GAZZERA *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal, grifos nossos).

[345] "O romance histórico é um gênero interessante, mas que, na Argentina, acaba congregando algo estranho... Porque aqui alguns críticos parece que descobriram o romance histórico. Todo romance era histórico: Rivera era romance histórico porque falava do amigo de Baudelaire... Bom, o romance histórico argentino está com Gálvez. E a hipótese é que, digamos, não o que produz o romance histórico, que é um pouco o debate que fez com que alguns seguidores de Cristina Bajo ficassem bravos comigo quando eu propus a minha hipótese. Para mim, o que acabam fazendo Cristina Bajo e toda a literatura de venda massiva é obstruir ou tampar a escrita de escritores, digamos, insurgentes ou inovadores, ou mesmo os novos projetos literários. Uma escrita velha, que está convidada a tampar as escritas emergentes.
PLC: Quando você se refere a "velha", quer dizer que se trata de um tipo de escrita com características oitocentistas?

A fala de Gazzera deve ser tomada com bastante cuidado, pensada em detalhes, já que tensiona as linhas de força de tal modalidade narrativa a partir do seu vislumbramento do objeto literário não somente como crítico, mas também como agente da lógica do mercado editorial. Por um lado, sua fala parece plasmar o mesmo ímpeto pelo novo que sempre caracterizou os vanguardistas latino-americanos do século XX. A expectativa de questionar o óbvio a partir do texto literário não pressupõe necessariamente qualidade literária, sobretudo quando não é bem elaborada e concernente ao projeto de uma dada obra ou poética. Crer, aliás, que ao romance histórico ou, à ficção histórica, está reservado apenas o *status quo* de uma literatura, para usar as palavras do editor, *fácil* é apontar certo desconhecimento acerca de muitas obras que representam tal modalidade. Significa ou confessar deliberadamente a antipatia e o desdém para um tipo de formulação narrativa, ou mesmo, indiretamente, atestar que nomes como Marguerite Yourcenar não existem.

Outrossim, a reserva do editor e o entendimento de que romances históricos não passam de "livros simples" pode acabar denunciando um olhar anacrônico, quase à maneira de se fazer crítica no formalismo russo, disposta a crer na existência de uma literatura maior e que esta poderia ser medida pela subjetiva literariedade. Potencialmente ao que se refere ao universo crítico argentino, a fala do editor é bastante consoante a perspectivas como as de Martín Kohan (2002) e Francine Massiello (2000), de cujos apontamentos também não parecem escapar os romances históricos de um rito de minimização ou simples efeito de mercado; ou mesmo de María Marta Luján (2004), que embora traga problematizações interessantes a respeito do que se produz na contemporaneidade, toma um *corpus*

CG: Exatamente. Além de ser velho, é mostrar uma história a partir de um lugar confortável, não há espaço de problematização da escrita.
PLC: Pelo fato de existir um modelo como o Walter Scott?
CG: Claro, exatamente. Dar ao leitor um livro simples de ler e de compreender, no qual há uma história com bons e maus, no qual as coisas são certas e erradas, o aspecto lindo, rosa... E, então, uma história de amor, uma história de política romanesca... Um momento no qual a Argentina, justamente, apresentava um debate muito forte. Era a época que aparecem os indultos, é o momento no qual se desarma a Argentina do estado em troca das privatizações, é o momento no qual se transforma e se monopoliza. E lhe diria que até se caracteriza a economia e a política da droga. Então, há todo um momento no qual essa literatura ocupa o lugar da televisão, quer dizer, é entretenimento, é leitura fácil, é uma literatura que não problematiza com o leitor. [...] Há um momento no qual as editoras são compradas pelas multinacionais, é necessário alinhar todos estes acontecimentos para que possamos nos dar conta da emergência disso tudo. O que quero dizer que não é casualidade.".

diminuto para sentenciar uma produção em torno do interesse de mercado[346] a partir de um jogo de ambiguidades e ratificações de dicotomias do próprio discurso histórico oficializado. O fato é que, se seguisse estritamente o raciocínio no preâmbulo da asseveração de Gazzera, os jogos sintáticos de repetição e inversão nas frases curtas dos romances de Rivera, ao invés de apontar o jogo linguístico via ambiguidade do registro oral para alcançar a subjetivação do sujeito, seriam tão somente exemplos de frases curtas.

Apenas frases curtas e de pouco cuidado para redundâncias? Apenas isso? Ora, imaginamos que Gazzera não pense assim, obviamente. Todos esses pontos de tensionamento nos fazem voltar a ponderar o que havíamos cotejado na *Seção II* desta tese, algo que em muito tem relação com a perspectiva do que se entende como literatura a partir de uma tópica central(izadora). Ironia para quem também representa o campo literário cordobês, que enuncia a partir de outras ferramentas? Como sabemos, paradoxos claros de uma Córdoba que é *contra* e que, justamente por isso, nos interessa e nos faz pensar *a favor*. É razoável relembrar nessa instância que a reserva quanto ao romance histórico ou à ficção histórica acaba por reverbar um contexto já previamente diagnosticado e diagnosticável:

> [...] género que siempre gozó de la estimación del público pero que contó a menudo con la hostilidad de historiadores o de lectores cultos. Los viejos criterios románticos de la obra absolutamente original, individual, única siguen funcionando implícitamente en la mentalidad literaria, y no hay más que advertir el énfasis que ponen tantos autores de novelas históricas en negar que han escrito una novela histórica o en señalar que esa novela suya es radicalmente distinta de las novelas históricas tradicionales[347]. (PRIETO, 1998, p. 33).

---

[346] A já referida Alejandra Laera, ao problematizar características que correspondem à produção contemporânea de ficção histórica, acaba traçando um panorama no mínimo severo quanto à relação dessa modalidade com o mercado. Segunda a estudiosa, tratar-se-iam de "[c]olecciones íntegras dedicadas al género por las editoriales más grandes que operan en el país, predominio en las mesas de novedades de todas las librerías, primeros puestos en las listas de *best-sellers*, e incluso varios de los premios con que editoriales y fundaciones crean la ilusión de estar ampliando el mercado de bienes culturales, son las pistas más relevantes para abordar algunas de las causas y de las modalidades de la actualización de un género que, en nuestro país y en Latinoamérica, estuvo a lo largo del siglo XX más vinculado al prestigio literario que al éxito." (LAERA, 2000, p. 112).

[347] "[...] gênero que sempre gozou da estima do público, mas que, com certa frequência, contou com a hostilidade de historiadores ou de leitores cultos. Os velhos critérios românticos da obra absolutamente original, individual e única seguem funcionando implicitamente na mentalidade literária, e não há mais do que advertir a ênfase que dão tantos autores de romances históricos em negar que escreveram um romance histórico ou em destacar que esse seu romance é radicalmente distinto dos romances históricos tradicionais.".

Por outro lado, o comentário contido no diálogo com Gazzera, na porção que discorre sobre o fato de que o romance histórico tenha substituído a função da televisão, revela a perspectiva da crítica que enxerga, quem sabe, o fenômeno de vendas como algo inversalmente proporcional à qualidade literária. Não é uma particularidade da ficção histórica atender às demandas do mercado. Há livros que seguem tal lógica e estão muito longe de tal classificação. O que poderia ser usado como argumento particular é o fato que, em seu renascimento na América Latina e, certamente, na Argentina, a ficção histórica acabou demandando o fôlego e os estrategemas editoriais para uma disseminação como um grande fenômeno:

> Incluso García Márquez escribió hace unos años su propio ejemplar: *El general en su laberinto,* cuyo protagonista es Simón Bolívar en los últimos años de su vida. Descansando en el nombre de su autor más que en los discretos recuerdos resultados obtenidos, la novela alcanzó un gran éxito y le sumó un mayor prestigio al género.
> En la Argentina, novelas tan distintas como *El antenado*, de Juan José Saer, *Ema, la cautiva*, de César Aira o *La revolución es un sueño eterno*, de Rivera, critican, dialogan o recrean el género [...] En todos los casos, se trata de novelas que sirven para revisar la oleada de "narrativas históricas" que se escriben y se leen hoy, así como para pensar en qué medida el mercado las condiciona.[348] (LAERA, 2000, p. 122-123)

É bem verdade que a uma fração da ficção histórica e um tipo específico de literatura que alça relações com o discurso histórico uma qualidade para ocupar, declaradamente, a condição de discurso de entretenimento. Ao pensar no caso argentino, Mathieu endossa:

> La novela histórica ha sido cultivada en la Argentina con asiduidad y se puede afirmar que en las dos últimas décadas del siglo XX se convirtió en el género de ficción más popular. La producción femenina ha competido en número y calidad con la producción masculina. Indudablemente los escritores argentinos encontraron un público lector receptivo a obras de esta naturaleza. Por eso la calidad de las novelas varía; algunos escritores, tanto hombres como mujeres, escribieron y escriben para un público general,

[348] "Inclusive García Márquez escreveu, há alguns anos, o seu próprio exemplar: *El general en su laberinto*, cujo protagonista é Simón Bolívar nos últimos anos de sua vida. Descansando mais no nome do seu autor do que nas discretas recordações obtidas como resultado, o romance alcançou um grande êxito e somou ao gênero um maior prestígio. Na Argentina, romances tão diferentes como *El antenado*, de Juan José Saer, *Ema, la cautiva*, de César Aira ou *La revolución es un sueño eterno*, de Rivera, criticam, dialogam ou recriam o gênero [...] Em todos os casos, trata-se de romances que servem para revisar a onda de "narrativas históricas" que se escrevem e se lêem hoje, assim como para pensar em qual medida o mercado as condiciona.".

> interesado, quizá poco informado, en busca de lectura entretenida que no otorgue mayores dificultades de comprensión[349]. (MATHIEU, 2004, p. 62).

Seja como for, no que diz respeito ao entretenimento, há de se fazer uma distinção e nos afastar de princípios voltados ao que a escola alemã poderia intitular como indústria cultural. Fruição – até onde me consta – sempre foi uma constante literária e o gozar o texto não significa que o mesmo é tolo, despretensioso e um simples produto vendido como uma geleia no supermercado. O que eram os romances de Balzac senão, também, entretenimento para a ascensão de uma nova burguesia? O que foi a epopeia em tempos clássicos? As crônicas dos descobridores eram apenas material histórico em sua leitura no século XVI? Ninguém as lia para o deleite e o viajar em espaços supostamente inverossímeis? Os exemplos abundam e poderiam ser replicados *ad infinitum* para demostrar que o critério balizado em entretenimento não é o melhor a ser usado para delimitar a *qualidade literária*. É bem verdade que uma parcela das ficções contemporâneas argentinas que podem ser lidas como romances históricos apontam uma produção com características típicas dos romances escritos no século XIX (Bajo, talvez, seja o exemplo mais saliente e salutar para pensar tal questão), tal como já havia problematizado há mais de uma década María Marta Luján:

> Podríamos decir, con Barthes (1995), que constituyen textos de placer, legibles. Su estructura clásica complace al lector en una recepción "confortable" que lo preserva del desconcierto y de la posibilidad de una interpretación plural. Por el contrario, se trata de textos cerrados que, lejos de transgredir la versión escolar de la Historia argentina, refuerzan su carácter canónico bajo una aparente incursión en las márgenes.[350] (LUJÁN, 2004, p. 480).

Ainda resta dizer, mesmo que brevemente, que envelopar toda a produção de ficção histórica em uma resolução rosa, que separa "os bons" dos "maus",

---

[349] "O romance histórico foi cultivado na Argentina com assiduidade e é possível afirmar que, nas últimas décadas do século XX, acabou se convertendo no gênero de ficção mais popular. A produção feminina competiu em número e qualidade com a produção masculina. Indubitavelmente, os escritores argentinos encontraram um público leitor receptivo a obras desta natureza. Por isso, a qualidade dos romances varia; alguns escritores, tanto homens quanto mulheres, escreveram e escrevem para um público geral, interessado, talvez até pouco informado, que busca uma leitura de entretenimento que não outorgue maiores dificultades de compreensão.".

[350] "Poderíamos dizer, com Barthes (1995), que constituem textos de prazer, legíveis. A sua estrutura clássica complace o leitor em uma recepção "confortável", que o preserva do desconcerto e da possibilidade de uma interpretação plural. Ao contrário, trata-se de textos herméticos que, longe de transgredir a versão da História escolar argentina, reforçam o seu carácter canônica a partir de uma aparente incursão nas margens.".

fundamenta uma sentença que toma uma parte pelo todo. Sabemos que dicotomias tampouco são exclusividades de romances que propõem um diálogo entre os discursos ficcional e histórico; há parte da crítica – não somente na Argentina – que vive dela e com ela. No caso dos romances de Cristina Bajo, inclusive, um dos grandes pontos a se destacar, como veremos na próxima *Seção*, é que, ao longo da pentalogia, fica clara a impossibilidade de apontar vilões e mocinhos, de separar federais e unitários. Todos os personagens são verossímeis por sua humanidade e caráter dúbio. Eles podem ser, sim, criticados por outras questões de ordem literária, mas, definitivamente, nunca por sua proposição maniqueísta.

Se, por um lado, há uma face crítica argentina que estigmatiza as narrativas que tensionam os discursos ficcional e histórico, outra as toma como ponto nodal de interesse[351] para ler a literatura argentina, tal como foi o caso de Noé Jitrik, com o simbólico ensaio já aludido anteriormente, *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género* (1995), ou, ainda, com a sua reflexão anterior a partir do artigo *La Novela Histórica a partir de sus propios términos* (1994). Além de traçar um panorama sobre o romance histórico no país e usá-lo para exemplificar certas constantes na literatura argentina, tal como o caso da figura de Rosas, as contribuições de Jitrik descortinavam a própria ideia do romance histórico como um aparente "oxímoron" (JITRIK, 1995, p. 09), pelo seu caráter "[...] audaz porque implica la ruptura de los límites semánticos de cada término y no como nutriente, atmosfera o campo de representación[352]" (JITRIK, 1995, p. 12). Neste ensaio, Jitrik não só fundamenta a sua leitura para determinar o que seria um romance histórico, mas também desenvolve um argumento para pensar as obras alocadas no campo literário argentino a partir desses termos. Dizer, portanto, que esse ensaio conferiu nova luz para estudos atrelados ao tema na Argentina, sobretudo ao subdividir o romance histórico por conta das nuances utilizadas pela literatura para reconstruir o discurso histórico, não é nenhuma novidade.

Para os interesses de *Argentum Córdoba*, o raciocínio crítico de Jitrik não é esgotável apenas pelo fato de ter diferenciado o romance histórico. O que é, sim, preponderante e que até então não parece ter sido descortinado pelos pares críticos

---

[351] Ainda que não inserido no contexto crítico argentino, um exemplo de contribuição para a reflexão a respeito da literatura que intersecciona os discursos histórico e ficcional é o nome de Amado Alonso. Em 1942, o filólogo e crítico literário espanhol publicou o seu *Ensayo sobre la novela histórica*, tomado por muitos investigadores como uma referência.

[352] "[...] audaz porque implica a ruptura dos limites semânticos de cada termo e não como componente, atmosfera ou campo de representação.".

é que ao diferenciar o romance histórico em arqueológico, catártico e sistemático ou funcional, o ensaista nos alertava, mais uma vez, sobre o caráter mutante da modalidade narrativa. Mais: Jitrik nos brindava (a "Nosotros"), a possibilidade de vislumbrar os estudos da ficção que enlaça a história justamente por meio de diálogos, fissuras e soslaios. Ora, se ao romance arqueológico está a natureza de uma profunda distância entre a matéria narrada e o autor empírico, não teríamos um exemplo claro do diálogo encontrado em romances como os de Bajo e Rivera, por exemplo? E, se no romance histórico catártico jaz uma distância mínima entre o tempo da narração e o escritor e, contrapartida, no romance histórico sistemático ou funcional, o interesse não apenas de narrar o fato histórico, mas de examiná-lo a partir de momentos conflitivos, não teríamos um olhar que preconizou o que insisto ao pensar em projetos como os de Andruetto?

Quatro anos depois, a estudiosa Inés Santa Cruz ampliará a discussão iniciada a partir do seu trabalho *Novela histórica y literatura argentina* (1999) e, em 2004, Mercedes Giuffré lançará *En busca de una identidad (La Novela Histórica en Argentina*), outro ensaio envolvendo a temática, seguindo a linhagem crítica de Jitrik e estetas que discorreram sobre a modalidade narrativa, mas ensaiando também o que, para ela, era naquele contexto algo central: uma dada "personalidad particular" (GIUFFRÉ, 2004, p. 11). Um romance histórico aos modos do Prata? Não seria uma afirmação melindrosa, afinal, incorreremos no fato de perceber uma exclusividade em algo que também lhe é comum a outras partes de um todo? O que há na Argentina que, talvez, não haja na ficção que enlaça discursos ficcional e histórico no Chile, na Colômbia, no Peru, no Brasil ou no México, por exemplo? Questionada sobre esse aspecto, Giuffré esclarece:

> Sí, para mí, digamos, el hecho de que la novela histórica sea una búsqueda identitaria la hace un género muy dúctil, muy propio del discurso argentino. **Porque el argentino en su literatura, en toda la literatura, no sólo arraiga histórica, es un individuo que está a la búsqueda de su identidad. Fijate cómo siempre estamos mirando, sobre todo en Buenos Aires, la mirada de los otros, es decir, cómo los otros nos miran, cómo nos determinan.** Cuando yo no lo veo esto en otros pueblos, ni siquiera en los otros pueblos de América Latina. No creo, realmente, que a un chileno le importe la impresión que los argentinos tenemos de ellos, ¿no? O un brasileño le importe la visión de Argentina o de Paraguay de ellos. **Me parece que esta necesidad de afirmación identitaria tiene que ver con una inseguridad de base, que está muy presente en nuestra formación** y que, para mí, es lo que he tratado de investigar con todo este ensayo. Tiene que ver con el cambio constante que ha sufrido nuestro discurso identitario, como nunca termina de cuajar y, enseguida, ya quieren

> cambiarlo. **Tiene que ver con esa forma de ser también que yo, en el ensayo, digo que se imprime en la arquitectura, en los edificios... Y ahí ya vas viendo conductas distintas, porque esto no es aplicable a Córdoba, por ejemplo. Sí lo es a Buenos Aires.** No quiere decir que no seamos el mismo país, pero sí que el discurso oficial se genera en Buenos Aires y Buenos Aires es una ciudad cosmopolita, que está mirando más a Europa que al resto del país, ahí si vamos a entrar en conflicto. Porque Buenos Aires va a ignorar mucho de lo que sucede en lo resto del territorio, pero quiere reconstruir el resto del territorio en un discurso identitario. Ahí es cuando entran en juego también estas miradas del interior, ¿no? **Hay otras voces de ese discurso que no deben ser soslayadas.** Entonces, me parece que la novela histórica argentina tiene que ver con esta obsesión argentina de terminar de construir nuestra identidad. Y tampoco sé si hay una forma de que se termine una identidad.[353] (GIUFFRÉ *apud* CERDEIRA, 2017, informação verbal, grifos nossos).

O afã ao buscar uma distinção para o romance histórico argentino, para a ficção que propõe múltiplos diálogos entre o discurso ficcional e histórico no país, deve ser tomado com reserva. A questão identitária apontada por Giuffré, ainda que possa ser verdadeiramente um traço saliente plasmado via a literatura, não me parece ser assim justificado a ponto de formatar uma busca distinta da dos demais países. Como vimos até aqui, o caso de construção de imaginário identitário nacional na Argentina é resultado de múltiplos discursos justapostos, não homogêneos, balizados por um eixo gravitacional de civilização que tenta expelir tudo o que é supostamente oposto ou diferente (a barbárie). No entanto, é preciso se relativizar até que ponto o interesse desse saber como os outros o enxergam atravessa todos os argentinos. A afirmação é, portanto, complexa, pouco produtiva e, se não cuidada, pode atestar exatamente uma leitura enviesada e afoita por patentes. Em nossa perspectiva, o particular pode ser realmente viável, desde que

---

[353] "Sim, digamos que, para mim, o fato de que o romance histórico seja uma busca identitária o faz um gênero muito maleável, muito próprio ao discurso argentino. Porque o argentino em sua literatura, em toda a literatura, não somente arraiga história, mas é um indivíduo que está buscando a sua identidade. Veja como sempre estamos buscando, sobretudo em Buenos Aires, a perspectiva dos outros, quer dizer, como os outros nos percebem, como nos determinam. Eu não vejo isso em outros povos, nem sequer em outros povos da América Latina. Não acredito, realmente, que um chileno se importe com a impressão que os argentinos têm deles, entende? Ou um brasileiro esteja preocupado com a impressão que a Argentina ou que o Paraguai tenha dele. Parece-me que esta necessidade de afirmação identitária tem a ver com uma insegurança de base, que está muito presente em nossa formação e que, para mim, é o que eu tentei investigar com todo este ensaio. Tem a ver com a mudança constante que o nosso discurso identitário sofreu, como se nunca terminasse de formar e, em seguida, já querem mudá-lo. Tem a ver com essa forma de ser também que eu, no ensaio, digo se imprime na arquitetura, nos edifícios... E, dessa forma, você passa a notar condutas distintas, porque isto não é aplicável a Córdoba, por exemplo. Isso é, sim, aplicável a Buenos Aires. Não quero dizer qie não sejamos o mesmo país, aí sim entraremos em conflito. Porque Buenos Aires irá ignorar muito o que acontece no restante do território, mas quer reconstruir o restante do território em um discurso indentitário. Aí é quando entram em jogo também estas perspectivas do interior, certo? Há outras vozes desse discurso que não devem ser soslajadas. Então, parece-me que o romance histórico argentino tem que ver com esta obsessão argentina de terminar de construir nossa identidade. E tampouco eu sei se há uma forma de que uma identidade termine de ser construída."

entendamos todo o contexto escorregadio de história e ficção no país, a ideia da realidade em um país irreproduzível, mas, principalmente, dentro de algo não anunciado diretamente, ainda que tenha sido intuído por Giuffré naquela conversa: o fato de muito do que se faz em termos de ficção que dialoga com a história na Argentina, ao menos na contemporaneidade, se constitui a partir de perspectivas não somente alocadas no centro, em Buenos Aires. A justificativa para isso é o olhar de alguém que problematiza via *Argentum Córdoba*, por exemplo.

Polêmicas e dissidências à parte – e, voltando a nos concentrar propriamente no contexto argentino de enunciação –, é interessante frisar como a ficção que dialoga com o discurso histórico acabou consagrando diferentes nomes e, também, fortificando o próprio cânone. *Amalia* é o caso mais notório justamente por circunscrever as aspirações das gerações de 1837 e 1852 e demonstrar o afinco por ficcionalizar a figura de Juan Manuel de Rosas. A partir desse romance, podemos validar certa "obsesión por los problemas sociohistóricos más que los psicológicos" (MENTON, 1993, p. 32), que caracteriza a tônica das narrativas latino-americanas.

Ao seguir certa linhagem e desenvolvimento da ficção que intersecciona os discursos histórico e ficcional, chegamos, inevitavelmente, ao nome de Manuel Gálvez[354], aludido anteriormente por Carlos Gazzera ao problematizar as origens do romance histórico na Argentina. O escritor nascido na cidade de Paraná, Entre Ríos, mas que se consagrou via campo intelectual portenho, assume uma posição destacável não somente como romancista, mas, também, como outra figura que problematizou a modalidade narrativa no contexto argentino. Filiado a uma perspectiva romântica, ou seja, aos moldes lukacsianos, Gálvez demonstrou interesse em demarcar certas características ao pensar na ficção irmanada com a histórica, buscando diferenciações como romance histórico propriamente dito (aquele em que há um convívio entre personagens ficcionais e históricos), o romance de ambientação histórica (cuja presença do herói médio segue sendo decisiva e os limites de re-elaboração para a voz das personagens históricas devem ser uma espécie de compromisso do escritor) e, por último, o romance biográfico (no qual, tal como se pode inferir, há um privilégio para o desenvolvimento da narrativa

[354] Próximo ao campo literário argentino e contemporâneo a Manuel Gálvez e a parte de sua produção, não pode passar despercebido o nome do escritor uruguaio Eduardo Acevedo Díaz, fortalecendo, ainda mais, a literatura interessada em versar a partir da revisão e dos cruzamentos de ficção e história.

via uma personagem histórica em especial). Trata-se, claro, de subdivisões; o que, em certo grau, abrirá margem para a subjetividade e o recorte crítico.

A busca por nuances concernentes ao tema não é uma prerrogativa apenas de Gálvez ou de um modelo teórico argentino. A necessidade de se demonstrar as quebras do modelo scottiniano para teorizar a modalidade narrativa do romance histórico em tempos com novas urgências desencadeou diversas reflexões e, em casos pontuais, de alterações da própria nomenclatura. Em um contexto em que a "vocación subversiva" (AÍNSA, 1996, p. 11) sempre falou mais alto, o afã era latente, ainda que fosse mais fácil voltar às primeiras páginas da teoria de Lukács e simplesmente dar vazão ao já referido gérmen mutante.

O caso mais emblemático é o da etiqueta *novo romance histórico* que, ainda que postulada com maior fôlego pelo estado-unidense Seymour Menton[355], já vinha sendo provocada por toda a década de oitenta do século XX, a partir de trabalhos de Ángel Rama, Juan José Barrientos, José Emilio Pacheco e Fernando Aínsa. Não cabe aqui explicar detalhadamente todo o quadro que justificaria o aditivo *novo* (tratar-se-ia de seis características principais), apenas a reflexão de que Menton acabou asseverando para a sua teoria questões que não lhe eram únicas, mas o resultado das transformações esperadas de um gênero aberto e vivo, como é o romanesco (WEINHARDT, 2006), e manifestações comuns a outras facetas da literatura contemporânea ou desenvolvida a partir das últimas três décadas do século XX. A insistência em buscar uma diferenciação para justificar características que até então não eram predominantes (como omissões, exageros, intensos revisionismos e distorções para a construção das personagens históricas) parece cumprir, assim, muito mais com uma leitura compulsória. Seria Menton mais um que deveria voltar à leitura de Lukács e sublinhar a já intuída questão mutante?

Seja como for, no caso argentino, o imaginativo *novo romance histórico* não parece ser exatamente o mais praticado, contrariando o que o crítico estado-unidense poderia prever como uma tendência a ser disseminada e levada ao máximo depois do afã causado pelos romancistas do *boom* na década de setenta do século XX. Minha afirmação é fruto de uma leitura pautada nos próprios dados

---

[355] Reporto-me à publicação *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, na qual Menton oficializa a sua leitura crítica, retomando a obra *En el reino de este mundo* (1949) como uma obra singular e anterior ao que passaria a ser proeminente desde 1979, com a publicação de outra obra de Carpentir: *El arpa y la sombra*. Mais informações sobre o ensaio de Menton na seção de *Referências*.

apresentados no ensaio *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. Ora, basta voltar ao que está registrado de saída no *Prepéndice* do trabalho, quando Menton institui a lista do que seriam as obras que, entre 1979 e 1992, justificaria a perspectiva de se apregoar o aditivo *novo* para a modalidade do romance histórico. Das 56 obras apontadas como representantes do novo romance histórico, apenas 11 são narrativas de escritores argentinos, sendo que o cordobês Abel Posse seria responsável por três dessas produções, os romances *Daimón* (1978), *Los perros del paraíso* (1983) e, finalmente, *El largo atardecer del caminhante* (1992).

Não se pode negar o mérito desse contingente de obras diante do montante apontado, afinal, trata-se de mais de 20% de um total de toda a produção observada e selecionada na América Latina provinda de um único espaço de enunciação. A questão é que o mesmo Menton, páginas depois, ao compor um panorama com os romances históricos "más tradicionales" (MENTON, 1993, p. 15), acaba ajudando a salientar que a sua hipótese de "predomínio continuo de la NNH" (MENTON, 1993, p. 15) não é concreta, tampouco quantitativa. Isso porque, entre 1949 e 1992, o teórico alude a 316 obras, ou seja, quase seis vezes o número de romances chancelados como novos romances históricos. O leitor, agora, poderia me interrogar e apresentar a lógica de que o número é infinitamente superior uma vez que a faixa temporal é ampliada, retrocedendo exatas três décadas. Pois bem, contando os romances históricos filtrados por Menton somente entre 1979 e 1992 – exatamente o mesmo período atribuído para pensar o que seria o novo romance histórico – teremos 165 narrativas. O predomínio contínuo, portanto, não é real.

Se voltarmos à cifra de 316 romances lidos a partir do que Menton tendenciosamente estipula como "mais tradicionais" e que eu, ao contrário, julgo ser mais oportuno intitulá-las como "mais alinhadas ao modelo lukacsiano", somamos 61 obras. Ao filtrar e pensar apenas no espectro temporal concernente ao recorte de estudo para pensar o suposto predomínio do novo romance histórico, atingimos o total de 26 narrativas. Ou seja: 15 romances a mais. Dessa forma, apenas por meio de um exercício mais minucioso dos números, fica mais claro o porquê de minha afirmação de que o aditivo *novo* não parece ser uma condição viável para pensar a produção dessa modalidade na Argentina. Para ilustrar exatamente tal dimensão local, permito-me transcrever mais um fragmento da entrevista realizada com a estudiosa Mercedes Giuffré, no qual problematizamos exatamente a ideia de novo romance histórico na literatura argentina, ponderando sobre a dificuldade, inclusive,

de apontar nomes do campo literário que pudessem atender à expectativa de figuras como Seymour Menton ou mesmo Fernando Aínsa:

> MG: Yo veo que en la Argentina, justamente, eso [referindo-se a uma produção mais ligada ao que Menton e Aínsa lêem como novo romance histórico] no cuajó tanto. Acá lo que abundó en la época en la que él escribe ese ensayo es la novela histórica que trabaja con los documentos historiográficos y que trata de trabajar, como hago yo, en los olvidos de ese discurso. Pero no está cuestionando la veracidad de ese discurso, sino lo está mirando sin ingenuidad, sabiendo que todo discurso es manipulable. No está atacándolo, tampoco negándolo.
>
> PLC: Es decir, el tema no es renegar, tampoco atacar, sino pensar en las lagunas construidas a través y con los discursos oficiales, ¿verdad?
>
> MG: Claro. Un autor que hace sí lo que Menton propone, y me lo había olvidado de destacar, es Abel Posse. Abel Posse es, sí, un escritor que uno podría considerar desde la perspectiva que Menton enuncia que es el de la nueva novela histórica. Por ejemplo en *Los perros del paraíso* o en novelas típicas en las que, de alguna manera, están cuestionando directamente el discurso historiográfico.[356] (GIUFFRÉ *apud* CERDEIRA, 2017).

Na fala de Giuffré, parece clara a dificuldade para enquadrar um autor argentino dentro da teoria de Menton. Ainda que possam realmente ser lidas como exemplos para o novo romance histórico, romances como os de Posse, Orgambide, Martínez e Aira, em minha leitura, capitalizariam muito mais recursos e boas resoluções críticas ao serem cotejadas simplesmente como ficções que apontam diferentem encontros entre os discursos ficcional e histórico. Ou seja, não circunscreveria as suas premissas em critérios que são, em suma, possivelmente questionáveis. O mesmo seria válido para esta tese, caso quisesse ler pontualmente os romances de Rivera com os quais trabalho como paradigmas do novo romance histórico não costumeiramente contemplados. Vale lembrar que o nome de Andrés Rivera é aludido no ensaio de Menton como um representante do que seria a produção mais tradicional, aquela alinhada à estética scottiniana ou baseada nas

---

[356] "Eu vejo que, na Argentina, justamente, isso não se disseminou muito. Aqui, o que proliferou na época em que ele escreve esse ensaio é o romance histórico que trabalha com os documentos historiográficos e que trata de trabalhar, como eu faço enquanto escritora, nos esquecimentos desse discurso. Mas não está questionando a veracidade desse discurso, mas o está observando sem ingenuidade, sabendo que todo discurso é manipulável. Não o está atacando, tampouco o está negando.
PLC: Quer dizer, o tema não é renegar, tampouco atacar, mas pensar nos vazios construídos através e com os discursos oficiais, certo?
MG: Claro. Um autor que faz, sim, o que Menton propõe e acabei me esquecendo de destacar é Abel Posse. Abel Posse é, com certeza, um escritor que poderíamos considerar a partir da perspectiva que Menton enuncia, que é pertencente ao novo romance histórico. Por exemplo, em *Los perros del paraíso* ou em romances típicos nos quais, de alguma maneira, estão questionando diretamente o discurso historiográfico.".

premissas teóricas de Lukács. Para tanto, inclusive, o estado-unidense exemplifica a produção de Rivera a partir da menção dos romances *En esta dulce tierra* (1984), *La revolución es un sueño eterno* (1987) e *El amigo de Baudelaire* (1991). Poucos anos depois, no artigo *Las últimas de la nueva novela histórica* (1999), Menton aludirá ao nome de Rivera mais uma vez, agora, por conta do romance *El farmer* (obra que faz parte do *corpus* selecionado desta tese). O encapsulamento das obras como "tradicionais", mais do que uma limitação para a leitura das narrativas de Rivera, é, teoricamente, um rotundo equívoco, afinal, as três obras escapam de prerrogativas importantes para a teoria de Lukács, para começar com o fato de que o personagem principal das obras não é o herói médio evocado pelo húngaro para revisar o discurso histórico, mas sim personagens históricos ficcionalizados. Seja como for, se insistíssimos na tentativa de ler os romances de Rivera como representantes do novo romance histórico, acabaríamos, cedo ou tarde, com a seguinte interrogativa: novo exatamente por quê? Pela distorção do relato histórico a partir da reconstrução de múltiplas vozes de próceres como Rosas, Castelli e Paz?

A leitura que será realizada em uma seção especial sobre a poética rivereana a partir dos três romances selecionados para esta tese buscará delinear como o escritor escolhe dialogar com o discurso histórico, catapultando-no a uma discussão muito mais relevante do que a de uma mera etiqueta a respeito do novo. Ler os seus romances – também – como resultado de uma ficção histórica contemporêna presume, pois, demonstrar não somente que as escolhas narrativas para reconstruir os grandes relatos testemunham a transformação da esfera ficcional que prefere fissurar a história, mas, principalmente, porque o ponto de vista narrativo se faz efetivo a partir do abalo de uma centralidade para narrar os fatos.

Encontrar a razão pela qual o aditivo "novo" para o romance histórico na Argentina não tenha se disseminado é uma proposição complexa, nada fácil de ser dada, justamente pelo caráter escorregadio do que se entende como novo. Seja como for, recordemos-nos que

> […] lo <<nuevo>> no supone nunca, ni en el mundo de los signos ni en esa parte suya que es el arte, una invención en términos absolutos, sino apenas una reelaboración que dialoga productivamente con algo anterior; lo <<nuevo>> en el reino de la semiosis jamás surge de la nada, ningún hablante rompe el silencio universal, y lo que dicen los artistas también es habla. La historia del arte es una sucesión de continuidades y discontinuidades, diálogos y rupturas que abrevan siempre, a saltos y a su modo, en algo anterior. En ese sentido, la antinomia nuevo-repetido, en la

> que a veces cae la crítica, es falsa: el gesto escéptico de que en arte <<no hay nada nuevo bajo el sol>> es tan absurdo como la confianza ciega en que existe una innovación sin antecedente alguno.[357] (DRUCAROFF, 2011, p. 18).

A efetivação da ficção que explora intersecções entre o ficcional e o histórico na Argentina paira a partir de questões mais substanciais. Cada vez mais, fortalece-se a ideia de que "[l]os autores son conscientes de que tanto la narración histórica como la narración ficticia son construcciones o productos humanos y esta problemática la transportan a sus textos." (PULGARÍN, 1995, p. 14). Ao entrar no jogo teórico-crítico da escrita contemporânea, passa a ser decisivo relembrar sempre que

> Al promediar el siglo XX comienza a hacer eclosión, paralelamente, innovativas técnicas narrativas y profundos cambios ideológicos. Estos propician la toma de conciencia del valor de la historia y aquéllas proporcionan nuevas modas para convertir la narrativa histórica en un eficaz instrumento para cuestionarla[358]. (DA CUNHA, 2004, p. 15).

Extrapolando o que seria um diálogo entre literatura e história, temos, então, as fissuras com o discurso histórico, a partir da revisão, de re-encaixes e de reconsiderações dos grandes relatos via ficção. Ainda assim, ao rever, novos argumentos vêm à consideração, elementos que não poderiam ser entendidos como parte integrante do discurso histórico, como a história falada e, ainda, os próprios resultados da ação da recordar, as reminiscências. Corine Mathieu relembrará o fato de que

> [a]lrededor de 1980 empezaron a publicarse novelas históricas que reflejaron no sólo las transformaciones técnicas, sino que también abordaron temas históricos desde perspectivas renovadas. Contraponiéndose en muchos casos a las versiones inculcadas por la historia oficial, un buen número de estas obras desafían lo establecido al indagar aspectos de figuras y acontecimientos históricos nunca explorados anteriormente. El resultado de este proceso historiográfico engendrará una visión humanizada de la historia que acercará al lector a épocas pretéritas

---

[357] "[...] o <<novo>> não supõe nunca, nem no mundo dos signos, nem nessa sua parte que é a arte, uma invenção em termos absolutos, mas apenas uma re-elaboração que dialoga produtivamente com algo anterior; o <<novo>> no reino da semiose jamais surge do nada, nenhum falante rompe o silêncio universal, e o que os artistas dizem também é fala. A história da arte é uma sucessão de continuidades e descontinuidades, diálogos e rupturas que abreviam sempre, a pulos e em seu modo, em algo anterior. Nesse sentido, a antinomia novo-repetido, na qual, às vezes, a crítica cai é falsa: o gesto cético de que na arte <<não há nada novo abaixo do sol>> é tão absoluto como a confiança cega em que existe uma inovação sem algum antecedente.".

[358] "Quando o século XX chega a sua metade, começam a eclodir, paralelamente, inovações técnicas narrativas e profundas mudanças ideológicas. Estas propiciam uma tomada de consciência de valor da história e aquelas proporcionam novas modas para converter a narrativa histórica em um instrumento eficaz para questioná-la.".

> estimulando la inevitable comparación entre el presente y el pasado[359]. (MATHIEU, 2004, p. 37).

O dado é fundamental para a ficção que entretece os discursos histórico e ficcional, justamente porque, na Argentina, está plasmada desde a abertura da democracia, em 1983, as tentativas de revisitar o passado (inclusive de um passado que é sistemático e presente) e dar voz a quem sucumbiu por ordem das forças oficiais e que, em geral, ocupou a subalternidade. No último caso, tomo a ideia de subalternidade e consequente constatação de personagens subalternos não por querer dar continuidade a um processo hierárquico entre pares que pressupõe inferioridades de conhecimento, mas, sim, por estar ciente de que "[...] os subalternos são as minorias que tradicionalmente estão alijadas do discurso oficial e que, quando conseguem enunciar o seu discurso, produzem a fratura do dissenso." (MACHADO, 2017, p. 133).

Aclaro que não é apenas Corine Mathieu que apontará a década de oitenta do século XX como um período de ascensão e auge para o desenvolvimento do romance histórico. No artigo *La nueva racionalidad: reescritura de la historia y de la literatura* (2006), Cristina Bulacio-Medici – estudiosa proveniente da Universidad Nacional de Tucumán – problematizará as transformações sofridas pelo entendimento da historiografia, evidenciado por um "[...] inusitado auge de la novela histórica" (BULACIO-MEDICI, 2006, p. 47). Outra investigadora argentina e com um franco estudo na área, María Cristina Pons, demonstrará o crescimento da fortuna crítica atrelada aos estudos da modalidade narrativa que intersecciona o ficcional e o histórico, desvelando "[...] un explosivo cultivo del género en las últimas décadas" (PONS, 1996, p. XX). Mesmo que não preocupado com o exame específico da modalidade narrativa que funde ficção e história, o próprio cubano Alejo Carpentier já anunciava – quase em forma premonitória e ainda movido por uma postura compromissada ao se pensar a literatura – que o desenvolvimento romanesco a partir da década de 80 seria garantido justamente pela presença do registro histórico na elaboração dos escritores latino-americanos, os quais teriam como horizonte não

---

[359] "[...] em torno de 1980, começaram a ser publicados romances históricos que refletiram não somente as transformações técnicas, mas também que também abordaram temas históricos a partir de perspectivas renovadas. Contrapondo-se em muitos casos às versões inculcadas pela história oficial, um bom número destas obras desafiam o que está estabelecido ao indagar aspectos de figuras e acontecimentos históricos que, até então, nunca haviam sido explorados. O resultado deste processo historiográfico engendrará uma visão humanizada da história que aproximará o leitor de épocas pretéritas, estimulando a inevitável comparação entre o presente e o passado.".

somente aquele realismo maravilhoso, mas a conturbada chegada de um futuro que exigiria, no presente, as múltiplas revisões do passado: "Yo diría que la novela que habrá de hacerse en las dos décadas que siguen [referindo-se às últimas duas décadas do século XX] será la de la irrupción de historia dentro de la mente del novelista, en función de los acontecimientos que le será dado contemplar[360]" (CARPENTIER, 1984, p. 43).

Vale apontar que a década de oitenta demarcou não somente a proliferação da produção de ficção histórica na Argentina, mas acabou ajudando a reverberar os movimentos narrativos utilizados por um campo de poder para crivar uma história oficial e forjar um projeto iniciado com a Revolução Libertadora e disseminado ao longo de toda a década de setenta. Nomes como os de Ricardo Piglia, Jorge Manzur, do cordobês Carlos Dámaso Martínez e, ainda, do próprio Andrés Rivera passavam a figurar como expoentes para fazer do discurso ficcional uma maneira de fraturar, excluir e preencher as zonas opacas ou de vazio deixadas pela matéria histórica. Cotejar essa fração de tempo 70-80 é, portanto, fundamental para calcular o que significou a vivacidade das diferentes produções de ficção histórica e, ao mesmo tempo, demonstrar certa constância, o fato de que

> [...] en la Argentina existieron varias ficciones de la historia, y que la más difundida durante la década de los años setenta, fue la versión oficial de la misma, hecha parte del programa de la reconstrucción del país según el proceso que acabó en 1983, pero practicada en otras formas desde el proyecto nacional post independentista. Si bien los escritores que no pertenecían a ese grupo dominante se abocaron al análisis de un presente que denunciaba la magnitud del desastre histórico que el proyecto había traído, conviene recordar que el discurso oficial proyectaba modelos místicos de un pasado exhumado sin conflictos, sin lucha de clases ni intereses en pugna.[361] (MORELLO-FROSCH, 1986, p. 201-202).

A quebra proposta pela abertura democrática significou para a literatura não somente a revisão de um passado distante, mas a viabilidade de se reconfigurar a emergência do que fora vivido e que – mediante a crua realidade – parece estar,

---

[360] "Eu diria que o romance que terá que ser feito nas duas décadas que seguem será o da irrupção de história dentro da mente do romancista, em função dos acontecimentos que lhe será dado contemplar.".

[361] "[...] na Argentina, existiram várias ficções da história e a que mais se difundiu durante a década dos anos setenta foi a versão oficial da mesma, pertencendo ao programa da reconstrução do país segundo o processo que acabou em 1983, mas praticada nas outras formas desde o projeto nacional pós-independentista. Ainda que os escritores que não pertenciam a esse grupo dominante se dedicaram à análise de um presente que denunciava a magnitude do desastre histórico que o projeto tinha traído, convém lembrar que o discurso oficial projetava modelos místicos de um passado exumado sem conflitos, sem luta de classes, tampouco interesses em disputa.".

paradoxalmente, distante, congelado em distantas frações e instâncias de memória. Nesse contexto, *Argentum Córdoba* poderá enlaçar os romances de María Teresa Andruetto, escapando de uma leitura mais comumente alocada no quadro de romance memorialístico ou político apenas pelo frágil critério de afastamento temporal entre autor empírico e matéria narrada. Estou ciente, no entanto, que grande parte da crítica acaba seguindo a esteira de tal distanciamento para entender e apontar o histórico na literatura. As justificativas? Segundo estudiosos como Gloria da Cunha, simplesmente porque

> [...] la distancia generacional es esencial para el concepto de "lo histórico". La cercanía temporal mantiene vívida distintas opiniones, mientras que la lejanía otorga uniformidad a la visión que una sociedad lectora tiene de un personaje o un hecho en particular, ya que sólo el pasaje del tiempo cristaliza la imagen del mismo. Y solamente de una opinión cristalizada en el tiempo puede destacarse la faceta desconocida presentada o el cambio propuesto por la autora [a escritora se refere aqui a autora pelo fato de o seu raciocinio estar diretamente relacionado com a autoria feminina]. Esta lejanía temporal también es vital para la autora ya que, más imparcial al liberarse de prejuicios que pueden existir en su contexto histórico, recrea con mayor objetividad el personaje o el suceso, hecho que aumenta el impacto de la obra[362]. (DA CUNHA, 2004, p. 17).

É certo que a distância geracional apontada pela crítica uruguaia acaba construindo um afastamento temporal, haja visto que somos pautados, ao menos no Ocidente, por uma cronologia linear e gregoriana. No entanto, validar que esta distância será suficiente para afastar a vivacidade de diversas opiniões ao nosso redor ou, pior, que garantirá que um escritor seja "mais imparcial ao livrar-se de preconceitos que possam existir no seu contexto histórico" é descolar-se de tudo o que havíamos discutido até aqui. Ora, tal como bem postulado por Barthes, toda narrativa é atravessada por concepções ideológicas, independentemente da distância ou proximidade do momento de enunciação e da matéria enunciada. Para alguém que reflete a respeito das sinuosidades dos discursos, falar em "maior objetividade" soa quase uma ironia ou um teste para validar o grau de atenção do leitor. Mais do que isso, falar em distanciamento temporal para sugerir, ou melhor,

---

[362] "[...] a distância geracional é essencial para o conceito do "histórico". A proximidade temporal mantém vívidas distintas opiniões, enquanto que o afastamento outorga uniformidade à visão que uma sociedade leitora tem de um personagem ou de um fato em particular, já que somente a passagem do tempo cristaliza a imagem do mesmo. E somente de uma opinião cristalizada no tempo pode se destacar a faceta desconhecida apresentada ou a transformação proposta pela autora. Este afastamento temporal também é vital para a autora já que, mais imparcial ao se liberar dos preconceitos que podem existir no seu contexto histórico, recria, com maior objetividade, o personagem ou o fato, o que aumenta o impacto da obra.".

para inviabilizar uma leitura de um romance como uma narrativa histórica é se afastar do que está instituído na própria historiografia literária argentina. Sobre o que eu me refiro? Ora, sobre o canonizado e "calculado" romance *Amalia*. Por escrever quase que concomitantemente ao tempo da narração, contemporâneo à figura de Rosas, José Mármol não se furtará a aclarar em sua *Explicación*:

> La mayor parte de los personajes históricos de esta novela existe aún, y ocupa la posición política o social que al tiempo en que ocurrieron los sucesos que van a leerse. Pero el autor, por una ficción calculada, supone que escribe su obra con algunas generaciones de por medio entre él y aquellos...[363] (MÁRMOL, 1951, p. XX).

Reavivado tal preceito de Mármol, cabe perguntar o que permite verdadeiramente *Amalia* ser lido também como romance histórico sem grandes questionamentos da crítica literária e – quase dois séculos depois – algumas narrativas que ficcionalizam a última ditadura militar (como o caso de romances de Andruetto) não possam ser também estudados como exemplos de produções contemporâneas que enlaçam em suas narrativas a partir dos interstícios dos discursos ficcional e histórico. Ao pensar na literatura argentina das últimas três décadas e, pontualmente, nos projetos que viabilizam diferentes manifestações entre os choques do dúo literatura-história, o paradigma de afastamento temporal passa a ser cada vez mais discutível, sobretudo se o argumento é o da já referida neutralidade do autor empírico em relação ao condicionante advindo do discurso histórico. Ao retomar alguns dos argumentos do historiador Benedetto Croce, o francês Jacques Le Goff ajuda-nos a relembrar que "[...] por mais afastados no tempo que pareçam os acontecimentos de que trata, na realidade, a história liga-se às necessidades e às situações presentes nas quais esses acontecimentos têm ressonância." (CROCE *apud* LE GOFF, 2003, p. 24). O afã pelo presentismo, assim, além de facultar a nova dimensão da memória como agente do passado, pode, ao menos no caso argentino, apontar o exercício discursivo de autores – Nosotros los cordobeses? – que viveram o fato histórico e que desejam revisá-lo via diferentes artifícios da ficção que se funde com a história.

No romance *Los Manchados* (2015), os narradores autodiegéticos criados por María Teresa Andruetto plasmam certo desafio comum a alguns escritores que

---

[363] "A maior parte dos personagens históricos desse romance ainda existe e ocupa a posição política ou social que ocorreram os fatos no tempo em que irão ser lidos. Mas o autor, por uma ficção calculada, supõe que escreve a sua obra com algumas gerações na média entre ele e aqueles...".

escrevem, na contemporaneidade, a partir das províncias: "Y tuvo que exiliarse en aquellos años tan difíciles... Asilado político del gobierno sueco, me dice que es..., vea usted las cosas que hemos tenido que vivir en este país.[364]" (ANDRUETTO, 2015, p. 55). Tal experiência de um passado tão presente quanto uma chaga ecoa em narrativas que escapam do gênero romanesco, invadem manifestações mais breves e, ambiguamente, acabam apontando uma memória recente que, pela atrocidade causada, parece retroceder violentamente e se estender por décadas anteriores ao tempo narrado (certos marcadores temporais, deíticos como *esses* e *aquela,* ou mesmo a imprecisão elástica e repetitiva de um pretérito imperfeito dão conta desse efeito). Assim, não se trata somente de uma ditadura pontual, mas de rapto ou silenciamento de todos aqueles meninos e meninas desaparecidos em porta-malas de carros sem placas:

> Lo llamaban la vida, así con esa verdad general, abstracta, con la que la gente se refiere al passado, al futuro, al azar, pero no era exactamente la vida, los dos lo sabían, eran más bien autos sin patentes llevando a muchachos y a chicas, hombres con armas de grueso calibre entrando por los techos de las casas, la maldad, la violencia, la destruición de los pueblos... [...] porque al fin y al cabo la dictadura había terminado y aquel país no era su país, porque en su país estaba comenzando la primavera, aquella recuperación democrática, el optimismo de esos primeros años[365]. (ANDRUETTO, 2017, p. 143).

Há algo diferente na poética andruetteana, uma característica que lança tônica para novos meandros de uma ficção que soslaia com a história. Esse recorte, porém, será dado em momento oportuno. Aqui, o exerto anterior, presente na narrativa curta *La noche interminable de Villa Crespo*[366], é mencionado apenas para demonstrar que, na ficção contemporânea argentina, há também quem aposte na predominância da dimensão cotidiana, da rotina, e que dá protagonismo ao indivíduo para pensar o coletivo (fatos que também têm forte presença do discurso histórico, mas que o descentraliza de uma práxis oficial), além do próprio processo de escrita

---

[364] "E teve que se exilar naqueles anos tão difíceis... Asilado político do governo sueco, foi o que ele disse que é... Veja, você, as coisas que tivemos que viver neste país.".

[365] "A vida o chamava, assim com essa verdade geral, esta com a qual as pessoas se referem ao passado, ao futuro, à casualidade, mas não era exatamente a vida, os dois já sabiam disso; eram, na verdade, carros sem placas levando aos garotos e garotas, homens com armas de grosso calibre, entrando pelos tetos das casas, a maldade, a violência, a destruição dos povos... [...] porque, no final das contas, a ditadura havia terminado e aquele país não era o seu país, porque em seu país estava começando a primavera, aquela recuperação democrática, o otimismo desses primeiros anos.".

[366] Trata-se do oitavo e último conto presente no livro *No a mucha gente le gusta esta tranquilidad*, de María Teresa Andruetto, lançado no mês de novembro de 2017. Mais informações a respeito dessa obra nas *Referências*.

como ação de reminiscência e (re)construção dos fragmentos do tempo, da formulação entre passado, presente e futuro (não necessariamente nessa lógica linear e cronológica). Seja como for, questões dessa órbita, valorizam o fato de que

> [l]os relatos no apuntan a un imaginario compartido a partir de determinados principios sustentadores de una sociedad, sino que intentan mostrar las posibilidades de toda búsqueda – infructuosa, a veces; desconcertante, otras – de una racionalidad histórica difusa o inexistente [...] Por eso la recuperación de lo implacablemente humano que es lo individual, lo cuestionable, lo inverificable, lo perecedero del hombre. Esa es la novela histórica actual: la virtual transgresión de sus componentes. Ficción y documentación.[367] (PAULINELLI, 1998, p. 76).

Tantas transformações acabaram permitindo distintas frentes de escrita e produções realmente vultuosas no cenário argentino. Daí a explicação para trabalhos como os de Corina Mathieu (2004), preocupados em traçar – ainda que via um panorama superificial e relâmpago de um capítulo de livro[368] – tenham aberto novas frentes para os estudos já no início do século XXI, buscando mapear novos nomes e obras que poderiam ser lidas como ficções históricas. Obviamente, a realidade de produção do país é consonante com muito do que vem sendo feito em outros espaços, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, apontando o quanto os cruzamentos entre ficção e história parecem estabelecer novas zonas de contato e interesse, corroborando com a ideia de que esse tipo de ficção tem mesmo uma "[...] admirable vitalidad" (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 37), ao ponto de parte da crítica voltada a tal manifestação narrativa a entenda como um dos "géneros novelescos más significativos de la postmodernidad." (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 38). A dimensão reconquistada por esse tipo de ficção, aliás, é apontado *Historia y novela: poética de la novela histórica* como um verdadeiro "[...] fenómeno cultural transnacional, que se manifiesta no sólo en las sociedades occidentales sino también en otros ámbitos culturales como el de las naciones

---

[367] "[...] os relatos não apontam a um imaginário compartilhado a partir de determinados princípios sustentadores de uma sociedade, mas que tentam mostrar as possibilidades de toda busca – às vezes infrutífera; outras vezes desconcertante – de uma racionalidade histórica difusa ou inexistente [...] Por isso, a recuperação do implacavelmente humano que é o individual, o questionável, o inverificável, o perecível do homem. Esse é o romance histórico atual: a transgressão virtual dos seus componentes. Ficção e documentação.".

[368] O trabalho de Mathieu ao qual aludo foi intitulado simplesmente como *Argentina*, sendo um capítulo que integra o livro *La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas* (2004), organizado por Gloria da Cunha. Mais informações nas *Referências*.

árabes[369]". (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 144). Excedendo barreiras nacionais e culturais, a ficção que se constitui a partir de diferentes relações com o discurso histórico encontrou mesmo na América Latina a possibilidade de reverberar não somente a pluralidade, mas a necessidade de se derrocar projetos estanques como aquele instituído por figuras como Sarmiento e Mitre. Ao problematizar tal fato, Antônio Roberto Esteves assevera como

> [...] os romances históricos latino-americanos das últimas décadas do século XX enriquecem as discussões que em outras latitudes ocorrem dentro da história. Nesse contexto, **a nova função da historiografia e do romance histórico consiste em explorar as descontinuidades e interseções desconsideradas pelo projeto da modernidade** e, preenchendo as brechas sociais, **recuperar a diversidade do passado para encontrar as raízes históricas das heterogeneidades e racionalidades diferenciadoras do presente.** Sempre com o ponto de vista latino-americano, esses romances imaginam uma história plural que diversifica e descoloniza o imaginário histórico antes controlado pelos vencedores. (ESTEVES, 2017, p. 179, grifos nossos).

Em uma esfera, como vimos, de intensa relativização dos relatos centrais e hegemônicos e que urge diferentes tensionamentos, outros críticos acabaram apostando em novas expressões para a ficção que dá conta de entrelaçar ficção e histórica, escapando especificamente de diferenciações questionáveis como as de Menton, para ponderar a respeito do próprio processo de escrita da ficção que fala sobre temas históricos. É compreensível acompanhar as diferentes alterações para a construção dos discursos ficcional e histórico, sobretudo quando nos deparamos com o impacto causado por estudos da história, tais como os desenvolvidos pelos franceses Pierre Nora [370] (1993), Jacques Le Goff (2003) e François Hartog (1996)[371]. No caso pontual de Nora, ficava clara a necessidade de diferenciar, com certa insistência, a memória da história, entendendo a primeira como um "fenômeno atual, uma construção vivida em um presente eterno, enquanto que a história é a representação do passado." (ASSMANN, 2011, p. 146). A polarização ou diferenciação categórica – como é possível inferir – passa a ser perigosa, sobretudo

---

[369] "[...] fenômeno cultural transnacional, que se manifesta não somente nas sociedades ocidentais, mas também em outros âmbitos culturais, como o caso das nações árabes.".

[370] O nome de Pierre Nora para o estudos da Nova História acaba sendo relacionado diretamente à compreensão da história como o resultado do testemunho do historiador, algo que já está presente na própria asseveração de Aristóteles na *Poética.*

[371] Os historiadores citados são alguns dos nomes que ilustram a chamada Nova História, criada entre as décadas de 30 e 40 do século XX, sobretudo como resultado do enfrentamento da perspectiva positivista para se pensar o discurso histórico.

quando nos afastamos da perspectiva da memória como outra possibilidade para se acessar uma fração do passado. Em termos de produção da narrativa ficcional contemporânea, como veremos ao longo das análises do nosso *corpus* (sobretudo no caso da poética de Andruetto), esta é uma condição mais do que essencial.

O que a questionável perspectiva do francês Nora também apresenta e que se faz bastante relevante para esta leitura é a reflexão de um exercício de memória que não é único, mas que passa a ser fragmentado por epistemologias distintas. A estudiosa Aleida Assmann estabelece algumas chaves para pensar o raciocínio de Pierre Nora, relembrando que "[p]rovavelmente Nora entende por "memória" muito mais a tradição cultural em geral, a *memória formativa* [*Bildungsgedächtnis*] e menos a *memória de aprendizagem* [*Lerngedächtnis*] da mnemotécnica. É através da primeira que o indivíduo se vincula a uma nação ou região específica." (ASSMANN, 2011, p. 17). Será, pois, a partir da concepção da memória formativa, da exata condição de uma memória que é uma simples memorização, mas uma ação de narrar, que a literatura abrirá férteis caminhos para construir uma ficção interessada em acessar o(s) passado(s), seja(m) ele(s) remotos, seja(m) ele(s) mais presentes. Feito uma ação de construção nacional (algo que nunca foi perdido de vista se pensamos na perspectiva luckasiana, por exemplo), "[...] a memória se orienta para o passado e avança passado adentro por entre o véu do esquecimento." (ASSMANN, 2011, p. 53).

Assim, a partir de investigações e encaminhamentos particulares para pensar a relação da memória como um dever, como uma ferramenta de desejo pela fidelidade ao passado, cada contribuição acabou potencializando – em maior ou menor grau – a corroboração anterior de que o discurso oficial acabou por consolidar uma manobra estratégica não somente para fazer lembrar, mas, sem dúvida, de garantir o esquecimento. Refiro-me, literalmente, a um controle via linguagem, a uma consciência de apagamento:

> A memória ou o sentido de uma presença ausente é a base que define a especificidade da consciência histórica, mesmo quando a história é concebida convencionalmente como uma correção da memória e um enfoque mais confiável do passado que a memorização. A história procura disciplinar a memória estabelecendo o padrão do que deve ser lembrado, e de que maneira. Assim, a história é a memória cultivada com o interesse de produzir um passado "coletivo" sobre cuja base se possa forjar uma identidade coletiva. O **conhecimento histórico é memória disciplinada**, com base em **critérios históricos exteriores sobre o que legitimamente**

> **se deve recordar e o que as sociedades ou comunidades "imaginadas" devem esquecer**. (DE GRANDIS, 2017, p. 26, grifos nossos).

Disciplinar a memória é, como o leitor pode inferir, um eufemismo para determinar os recortes realizados via discurso histórico, uma materialização dos movimentos encaminhados pelo discurso histórico desde a formação da nação argentina no século XIX se vamos pensar no contexto que nos toca, por exemplo. Em um afã pela recuperação e formalização do presentismo (HARTOG, 1996), a memória passou a ser requisitada e considerada não como um lampejo da imaginação, mas, sim, como um recurso para aceder àquilo que não figurava pela escrita: a história oral. Em nosso *corpus* ficcional, vislumbramos como tal expansão da possibilidade a partir dos relatos de indivíduos explorado, o que demonstra clareza para dialogar com um tempo que sabe que o dito histórico não se faz apenas por aquilo que está escrito ou oficializado. Assim,

> [d]e modo consciente, o historiador atual faz surgir o passado no presente. Uma das causas dessa reviravolta é a ação da mídia, que produz, consume e recicla cada vez mais rapidamente, não cessando de produzir e de consumir o acontecimento. Volta à cena, então, a memória, que não tinha sido incluída entre os objetos e as abordagens da historiografia durante praticamente dois séculos [...] (ESTEVES, 2017, p. 172).

Muitas décadas depois da geração de 1837 argentina, teóricos como Paul Ricoeur acabaram avivando uma reflexão não somente a respeito da teia discursiva armada *por* e *com* a memória, mas, no âmbito ficcional, nas novas possibilidades de construção para que a literatura se manifestasse. Passava a ser cada vez mais fecunda na trama ficcional a ideia de que "[l]a memoria no sirve aquí meramente para acumular hechos, sino para indagar activamente sobre lo que no está muerto, y sobrevive en la conciencia nacional [372] " (MORELLO-FROSCH, 1986, p. 207). Impossível, como o leitor poderá pressupor, não voltar ao preâmbulo desta tese e projetar aquele grafite presente justamente ao lado do *Archivo de la Memoria de la Provincia*: não se trata de maneira diferente para pensar a literatura via *Argentum Córdoba* a partir da voz de "nosotros", a reiteração do convite para que "destapemos la memoria"?

---

[372] "[...] a memória não serve aqui meramente para acumular fatos, mas para indagar ativamente sobre o que não está morto e o que sobrevive na consciência nacional."

Na escola literária argentina, se quisesse escapar dos limites sinuosos causados pelos encontros entre os discursos ficcional e histórico, bastaria aludir a um personagem borgeano incapaz de conter a sua própria memória e que acabou impactando diretamente diferentes narrativas responsáveis por recuperar e (re)visar o presente:

> Ireneo empezó por enumerar, en latín y español, los casos de memoria prodigiosa registrados por la *Naturalis* historia: 'Ciro, rey de los persas, que sabía llamar por su nombre a todos los soldados de sus ejércitos; Mitrídates Eupator, que administraba la justicia en los 22 idiomas de su imperio; Simónides, inventor de la mnemotecnia; Metrodoro, que profesaba el arte de repetir con fidelidad lo escuchado una sola vez. Con evidente buena fe se maravilló de que tales casos maravillaran. Me dijo que antes de esa tarde lluviosa en que lo volteó el azulejo, él había sido lo que son todos los cristianos: un ciego, un sordo, un abombado, un desmemoriado. (Traté de recordarle su percepción exacta del tiempo, su memoria de nombres propios; no me hizo caso.) Diecinueve años había vivido como quien sueña: miraba sin ver, oía sin oír, se olvidaba de todo, de casi todo. Al caer, perdió el conocimiento; cuando lo recobró, el presente era casi intolerable de tan rico y tan nítido, y también las memorias más antiguas y más triviales. Poco después averiguó que estaba tullido. El hecho apenas le interesó. Razonó (sintió) que la inmovilidad era un precio mínimo. Ahora- su percepción y su memoria eran infalibles[373]. (BORGES, 1974, p. 488, grifos do autor).

Ciente de uma condição de modernidade periférica, podemos caminhar mais alguns passos até concluirmos que o consenso não é uma realidade, mas outra forma de ilusão construída pelo discurso e motivada por múltiplas narrativas. Nesse contexto de certezas pulverizadas e de uma condição clara da pluralidade, passa a ser possível ressignificar reflexões como as da teórica canadense Linda Hutcheon. Em seu seminal *Poética do pós-modernismo* (1991), Hutcheon irá refletir sobre as transformações da ficção que busca conectar-se com o discurso histórico e, de quebra, pontuará algo que é bastante relevante para a leitura *Argentum Córdoba*, a

---

[373] "Irineu começou po enumerar, em latim e em espanhol, os casos de memória prodigiosa registrados pela História *Naturalis*: 'Ciro, rei dos persas, que sabia chamar a cada um dos seus soldados do seu exército pelo nome; Mitrídates Eupator, que administrava a justiça nos 22 idiomas do seu império; Simónides, inventor da mnemotécnica; Metrodoro, que professava a arte de repetir com fidelidade o que foi escutado de uma só vez. Com uma evidente boa fé, se maravilhou de que tais casos maravilhavam. Disse-me que, antes dessa tarde chuvosa na qual deu volta em um azulejo, ele havia sido que foram todos os cristãos: um cego, um surdo, um tonto, um desmemoriado. (Tratei de fazê-lo lembrar sobre a percepção exata do tempo, sobre sua memória para os nomes próprios; não me deu ouvidos). Havia vivido dezenove anos como alguém que sonha: olhava sem ver, ouvia sem ouvir, esquecia-se de tudo, de quase tudo. Ao cair, perdeu o conhecimento; quando o recobrou, o presente era quase intolerável de tão rico e tão nítido, e também as memórias mais antigas e mais triviais. Pouco depois, averigou que tudo estava desmembrado. O fato apenas lhe interessou. Razoou (sentiu) que a imobilidade era um preço mínimo. Agora, a sua percepção e sua memória eram infalíveis.".

necessidade de se afastar de uma perspectiva única, mas, ao mesmo tempo, da consciência de se não criar casos de "ex-cêntricos" (HUTCHEON, 1991, p. 103).

Por meio da literatura e da reflexão a respeito do próprio fazer ficção, as obras passaram a dedicar, no próprio tecido narrativo que já revisava determinado dado histórico, as decisões imbricadas no momento de narrar. Para analisar casos como os de Bajo, Rivera e Andruetto, por isso, demanda-se completa atenção para todos esses postulados e advertências. Será diante de toda essa efervescência discursiva que encontraremos outro termo fundamental para a nossa futura análise (sobretudo no caso das obras de María Teresa Andruetto), a proposta terminológica da metaficção[374] historiográfica. Quais e por que algumas obras poderiam ser lidas a partir de tal alcunha? Segundo Hutcheon, todos aqueles "[...] romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos." (HUTCHEON, 1991, p. 21).

3.2 A REALIDADE SUPERA A FICÇÃO: O CASO CHAMADO ARGENTINA NA *MIRA* DE *ARGENTUM CÓRDOBA*

Na aludida *Trapalanda* de Ezequiel Martínez Estrada, as relações entre ficção e história foram utilizadas desde o princípio como um ideal, como um manifesto de construção para pensar a nação e para se construir um dado imaginário. Não se trata exatamente de um real maravilhoso detectado pelo cubano Alejo Carpentier e anunciado no prólogo da obra *El reino de este mundo* (1949), romance simbólico para a constituição da narrativa hispano-americana. Há, sim, um movimento de expansão para pensar a realidade também a partir do tecido ficcional, já que essa, muitas vezes, parece crível diante de um contexto efervescente. Na Argentina, ao intrincar dois discursos voltados à narrativização, vozes de próceres e de escritores projetaram uma *civilização* nomeada para derrotar tudo o que pudesse destoar do modelo romântico. Não há dúvidas, portanto, de que intitular o inimigo como *barbárie*

[374] No que diz respeito à ficção que dialoga de distintas maneiras com o discurso histórico, a teórica espanhola Celia Fernández Prieto ainda atrelará à autoria feminina grande parte do desenvolvimento do que se intitula como metaficção (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998).

era vencer também a partir das ferramentas da linguagem, da força simbólica da palavra. Assim se constroem a irrepresentatividade e particularidade argentinas que, sinergicamente, ditarão os rumos da própria literatura e crítica argentina.

Ainda que tenhamos acompanhado e acreditado que a produção vultuosa da ficção que propõe diferentes diálogos com o discurso histórico seja reflexo ora de um cenário pós-bélico e de crescente interesse de se (re)examinar os fatos, seja ora de um preceito de intenção escapista, é verdade que o quadro de enunciação do que se faz na contemporaneidade – pensando na Argentina – já é abalado por novos sismos ou por, no mínimo, estremecimentos secundários das últimas décadas do século XX. Quando pensava a respeito do caso latino-americano para a produção de ficção histórica (especificamente, do novo romance histórico), Menton apostava não somente em características que ele entendia como novas para o fazer literário, mas, também, fatos dentro do composto de enunciação na América Latina. Nos anos noventa do século XX, o estado-unidense enlaçava circunstâncias que partiam desde o endividamento externo dos países, passando por crises políticas e, ainda, pelo despertar de revisão simbólica causado pelo marco do quinto centenário da chegada dos espanhóis nas Américas. Tratava-se, como podemos entender, de um literal tempo de (re)descobrimentos. Avançando quase três décadas, o que há de diferente ao menos para os escritores que enunciam a partir do campo argentino? Mais ainda: o que pode ser destoante para quem está a quilômetros do porto? O tropo *Argentum Córdoba* considera certas transformações de ordem social, econômica e literária específicas e que, portanto, acabam sendo decisivas para a produção do dúo ficção-história na contemporaneidade. Vamos aos fatos.

Como sabemos, o arco temporal das obras estudadas aqui sai de 1987 até 2017, contemplando, claro, que a primeira obra analisada (*La revolución es un sueño eterno*), apenas começa a figurar com maior afinco entre a recepção crítica e a dos leitores a partir de 1992 (curiosamente, exato ano em que a análise de Menton é finalizada). No caso argentino, a passagem desse tempo formaliza intensas transformações na ordem política, não somente por partir de um período de florescimento da abertura pós-golpe ditatorial, mas por colecionar momentos políticos desastrosos, tal como foram os governos de Carlos Menen e Fernando de la Rúa ou mesmo a entrada de uma espécie de neo-peronismo a partir do kircherinismo de Néstor e Cristina de Kirchner. Bem, no raio demarcado do nosso *corpus* ficcional, temos a ocorrência pontual do ano de 2016 e de tudo o que o

circunscreveu. A data não somente serve como um quase ponto-de-chegada para toda essa passagem temporal comentada, mas, principalmente, representa a comemoração do segundo centenário de independência argentina. As comemorações efusivas do *Bicentenario de la Independencia*[375] acabaram sendo uma das marcas finais do governo de Cristina de Kirchner, que já havia deixado a presidência após a vitória de Mauricio Macri no segundo turno das eleições, realizado no ano anterior, no final de 2015. No que diz respeito à órbita literária, o *Bicentario* criou um ambiente antes-e-depois profícuo para o (re)aproximar da história oficial, do (re)contar a partir de tantos que não tiveram história e da iniciativa clara de se (re)visar o que ainda segue como certeza.

A chegada de Macri, representante de um poder autodeclarado de direita e neoliberal, não somente quebra um ciclo de poder de uma representação política inclinada à relação popular, mas decreta novos tensionamentos para o que se entende como viabilização do centro de poder. Para a literatura, a sua vitória pode – e muito – representar a volta daqueles antigos projetos de nação engendrados no século XIX, decretando novos tempos e cores para a dicotomia civilização e barbárie. Evidente que o impacto dessa transformação acaba ajudando a explicar certas conduções tomadas por escritores argentinos já balisados com as mudanças políticas dos últimos anos, sobretudo por aqueles que decidem tomar a ficção e friccioná-la com dados do discurso histórico, já em tempos em que o distancionamento entre fato e autor empírico não são critérios absolutos. Veremos que, no nosso caso, romances como *Los Manchados*, de María Teresa Andruetto, nos ajudam a perceber certas linhas narrativas embebidas por esse conflito. Claro está que a troca de forças políticas na Argentina acompanha ainda uma transformação de países vizinhos no Cone Sul[376], como os casos recentes da vitória

---

[375] No que diz respeito ao campo intelectual cordobês e no discurso oficial perpetuado por tal espaço, a festa para o *Bicentenario* acabou alocando diferentes encontros acadêmicos na UNC, debates entre pensadores, mostras de arte, encenações teatrais e, ainda, o evento *La hoche de los 200 años*, promovido pela prefeitura de Córdoba e realizado no dia 8 de julho de 2016, um dia antes da comemoração efetiva da independência do dia 9 de julho e, coincidentemente, da própria fundação da cidade de Córdoba, que comemorava, naquela instância, 434 anos. (CÓRDOBA, 2018).

[376] O processo de endurecimento político e, como consequência, da ampliação da esfera de direita e ultra-direita no poder não é um fenômeno particular na América do Sul. Semelhantes variações podem ser apontadas desde países como a Guatemala, por conta da figura do seu presidente Jimmy Morales, até o crescimento do discurso xenófobo na França (via figura de Marine Le Pen) ou mesmo do aumento do partido ultranacionalista alemão após as eleições de 2017. A vitória de atordoadora de Donald Trump nos Estados Unidos, claro, é elemento simbólico de todas essas alterações, o que parece ser mais do que suficiente para pensar no impacto que todos esses movimentos poderão

de Sebastián Piñera, derrotando no final de 2017 o então candidato Alejandro Guillier, aliado da então ex-presidente socialista Michelle Bachelet; e, no Brasil, com a entrada de Michel Temer a partir de uma questionável manobra articulatória entre legislativo, judiciário, setores empresariais e representantes midiáticos no ano de 2016. No caso brasileiro, o cenário anterior fora apenas o prenúncio para o que foi sacramentado dois anos depois nas eleições presidenciais, em 2018, a partir da consagração de um mandatário reacionário e declaradamente disposto ao não diálogo. Entendo que toda essa efervescência política não somente ajuda a explicar as distintas matizes dos discursos histórico e ficcional, mas também projeta novos desafios para os escritores contemporâneos, sobretudo para aqueles que não estão alocados propriamente no centro intelectual e na lógica hegemônica de recorte portenho.

Novos conflitos e políticas externas passaram a reconfigurar a ideia de nação, reoxigenando perspectivas de ordem ultranacionalista. Movimentos migratórios passam a figurar periodicamente na ordem da vez dos dramas nos telejornais, capas de jornais e nas redes sociais, descortinando não somente a situação extrema de alguns povos, mas, fundamentalmente, a não assertividade de políticas públicas e internacionais para contar as emergências. No caso argentino, a lógica de branqueamento e de órbita em torno do gene europeu passa, periodicamente, a ser fissurada pela chegada de imigrantes que vem desde o Senegal ou do Haiti, até as migrações de países de fala hispana, sobretudo advindos do Peru, Bolívia e, no último ano, da Venezuela. Friso, mais uma vez, que o trânsito de pessoas não é somente um caso transnacional, reverberando na própria organização das províncias. Comumente, podemos perceber o deslocamento massivo de habitantes de províncias como Catamarca, Chaco, Santiago del Estero, Formosa, entre outras, para zonas como a província de Córdoba[377]; além, é claro, da contínua passagem e busca ao ideal do grande centro

---

influenciar na criação literária, sobretudo na ficção que problematiza o presente a partir da revisita dos passados e da reconstrução de diferentes eventos históricos.

[377] Em uma experiência empírica por conta da minha estada como aluno do Doutorado Sanduíche na Universidad Nacional de Córdoba, tive que ir mais de uma dezena de vezes ao órgão *Migraciones*, localizado na rua Caseros, parte central da capital cordobesa. Lá, em todas as vezes, surpreendia-me as longas esperas por conta de estrangeiros que provinham, massivamente, de países como Peru, Bolívia e, nos últimos meses de 2017 e primeiros de 2018, da Venezuela. Outro exemplo claro dos processos migratórios protagonizados na Argentina é contado, via narrativa documental, a partir do projeto nacional *Soy Migrante* (INADI, 2018), coordenado pelo INADI (Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo) e pela OIM Argentina (Organización Internacional para las Migraciones).

urbano, da sedução causada pela saída, pelo porto. A desterritorialização é marca indubitável das últimas décadas, demanda que já havia provocado transações para o que se entende como grandes relatos. Na malha narrativa ficcional, a reconstrução do discurso histórico passa a poder ganhar também a visão de personagens que experimentaram a sensação da migração e do êxodo, abrindo novos capítulos para a história daqueles que foram vencidos em um espaço e tentando não repetir a sistemática da derrota em seu novo templo.

No caso argentino, a literatura que intersecciona ficção e história poderá plasmar e dar um maior protagonismo a outros espaços e campos de poder, escapando de (re)criar um fato apenas via o palco hegemônico (nos romances de Andruetto, por exemplo há uma interessante reconstrução a partir da presença do vivenciar no norte e também o impacto causado pela ditadura na pampa patagônica, espécie de prisão sem muros de que precisavam escapar). Ainda que não tocando diretamente na questão da migração, os romances de Bajo, Rivera e Andruetto já trazem a lógica da desterritorialização comentada, seja porque decidem revisar via ficção um sucesso a partir de Córdoba, seja porque a escolha da reconstrução das figuras históricas é pelo seu caráter controverso ou porque já demarcam o máximo de sua humanização como sujeitos derrocados, seja porque ampliam a construção da(s) memórias a partir de espaços como o norte e o sul do país.

Ao pensar pontualmente nas quebras vivenciadas pelo literário, a estrutura argentina herda as discussões travadas ao longo das últimas décadas do século XX sobre a modalidade narrativa do romance histórico, expandindo e experimentando os limites que são, em via de regra, preciosismos e engessamentos taxonomônicos. Assim, afloram-se discussões sobre o novo romance histórico, a metaficção historiográfica, a autoficção, a não-ficção etc. Nomes como os de Cristina Bajo, que inverteu a lógica das editoriais argentinas e que estabeleceu um projeto scottianiano de fôlego em pleno século XXI, passam a conviver com os escritores capazes de criar obras diametralmente distintas ao *mirar* o componente histórico, como *Santa Evita*, *Árbol de Familia*, *Lengua Madre* e *Ese Manco Paz* (casos, respectivamente, de Tomás Eloy Martínez, María Rosa Lojo, María Teresa Andruetto e Andrés Rivera). A estudiosa Gloria da Cunha já verificava a dita multiplicidade de propostas narrativas e, pensando pontualmente na ficção que enlaça os discursos histórico e ficcional a partir da autoria feminina, acabou justificando tal fenômeno por conta da

experimentação exercida ao longo das décadas em contextos literários que gozam de uma dita tradição para o desenvolvimento dessa modalidade narrativa:

> [...] en aquellos países de larga trayectoria literaria en general, y de la narrativa histórica en particular, las escritoras han producido obras altamente sofisticadas. **Así se explica que obras de la época del apogeo renacentista actual coexistan con aquellas de técnicas discursivas de la narrativa histórica del nacimiento**[378]**.** (DA CUNHA, 2004, p. 20, grifos nossos).

Como vimos, tradição é mais do que uma constante para pensar o caso argentino. Talvez, exatamente por isso, ensaios preponderantes para o estudo da ficção que estabelece diálogo com o discurso histórico, como o caso do trabalho já mencionado de Mercedes Giuffré, passam a querer ser (re)examinados. Minha afirmativa está baseada em informações da própria estudiosa, a partir do desenrolar de nossa entrevista realizada em um café do tradicional bairro portenho Belgrano:

> PLC: Pensando una vez más en tu ensayo, éste se publica por primera vez el año de 2004 y ahora estamos en 2017. ¿Cuáles son las razones para vuelvas a este proyecto?
>
> MG: Bueno, algunas razones son pragmáticas, algunas tienen que ver con **una evolución de pensamiento**, ¿no? En lo que se refiere a las cuestiones pragmáticas, hay el tema que la edición se agotó y **antes de reeditarla me parece sensato después de más de diez años, revisarlo y me gustaría actualizar las entrevistas.** O sea, **darle lugar a otras voces, porque esas, de algún modo, ya quedaron registradas.** Para mí, el discurso que quiero reflejar en este ensayo tiene que ver con el **diálogo y con el diálogo con personas que no piensan necesariamente lo mismo que yo**, que soy la voz oficial de este ensayo. Entonces, cuando hice el ensayo y lo publiqué el 2004, la primera versión, **lo que hice fue buscar personas con las cuales pudiera dialogar que vinieron de distintas extracciones. Había distintas posturas políticas, distintas culturas con respecto al discurso histórico**; había historiadores de la academia, había mentes que descreían de la academia. Bueno, distintos registros. Incluso busqué a un crítico estadounidense para que tuviéramos la mirada extranjera, un crítico que se dedicó a estudiar la literatura de Latinoamérica, dedicándose a la novela histórica. Y lo que yo quería plantear en este ensayo o problematizar o estudiar, poner enfoque, era una posible escritura desde género, una apropiación del género novela histórica en las voces de los narradores argentinos que tuviera una particularidad, una cosa específica, algo que no estuviera en otros discursos o que tuviera que ver con nuestra problemática.[379] (GIUFFRÉ *apud* CERDEIRA, 2017, informação verbal).

---

[378] "[...] naqueles países, em geral, de uma longa trajetória literária, particularmente de uma narrativa histórica, as escritoras produziram obras altamente sofisticadas. Assim, explica-se que obras da época do apogeu renascentista atual coexistam com aquelas de técnicas discursivas da narrativa histórica do nascimento.".

[379] "PLC: Pensando mais uma vez sobre o seu ensaio, esta obra foi publicada pela primeira vez no ano de 2004 e, agora, estamos em 2017. Quais são as razões para que você volte a este projeto?

O critério pragmático evocado por Giuffré para re-editar o seu ensaio quanto ao esgotamento da edição, embora crível, soa diminuto diante da possibilidade e da expectativa de cotejar novas vozes e de reformular perspectivas enunciados a respeito da ficção que dialoga com a história. Além de se oportunizar "diferentes culturas a respeito do discurso histórico", trabalhos com os de Giuffré aparecem para pontuar a premissa mais do que necessária arrolada por Jitrik em 1995: a de "renunciar a la esperanza de un modelo único de comprensión." (JITRIK, 1995, p. 09). Ao renunciar e abrir-se para novas possibilidades, construímos chaves como *Argentum Córdoba,* experienciamos o diálogo para discorrer a perspectiva de pensar a própria ideia de literatura argentina e, principalmente, da literatura que tem como amálgama os discursos ficcional e histórico, a partir de outros campos intelectuais.

Há de se frisar que os interesses voltados à ficção que propõe diálogos com o discurso histórico parecem ser cada vez mais francos e irrevogáveis, inclusive no que diz respeito à universidade. A frequência cada vez maior de análises, mesas, simpósios, colóquios e comunicações individuais que abriguem tal recorte é notória na Argentina, descentralizando, inclusive, o destaque para as figuras e obras canônicas. O evento *Festival de novela histórica y testimonial de Buenos Aires*[380], realizado na capital argentina no mês de setembro de 2017, é o primeiro totalmente dedicado ao romance histórico, o que potencializa ainda mais tudo o que foi apregoado até aqui. Outro exemplo que se dá no calor da escrita desta tese é a realização do *Seminario de investigación para narrativa y novela histórica*, sob a coordenação do docente Pablo Gaiano, disposto a problematizar as nuances da

---

MG: Bom, algumas razões são de ordem pragmática, algumas têm a ver com uma evolução de pensamento, entende? No que se refere às questões pragmáticas, há o fato de que a edição se esgotou e, antes de editá-lo mais uma vez, parece-me sensato, depois de mais de dez anos, revisá-lo; e eu gostaria também de atualizar as entrevistas. Ou seja, dar espaço para outras vozes, porque essas, de algum modo, já ficaram registradas. Para mim, o discurso que quero refletir neste ensaio tem a ver com o diálogo e com o diálogo com pessoas que não pensam necessariamente o mesmo que eu, que sou a voz oficial deste ensaio. Então, quando escrevi o ensaio e o publiquei em 2004, a primeira versão, o que fiz foi buscar pessoas com as quais eu pudesse dialogar, que vinham de diferentes extratos. Havia diferentes posturas políticas, distintas culturas a respeito do discurso histórico; havia historiadores da universidade, havia mentes que não acreditavam na universidade. Bom, diferentes registros. Procurei, inclusive, um crítico estado-unidense para que tivéssemos a perspectiva estrangeira, um crítico que se dedicou a estudar a literatura da América Latina, dedicando-se ao romance histórico. E o que eu queria postular neste ensaio ou problematizar ou estudar, destacar, era uma possível escrita desse gênero, uma apropriação do gênero romance histórico nas vozes dos narradores argentinos que tivesse uma particularidade, uma coisas específica, algo que não estivesse nos outros discursos ou que tivesse que ver com a nossa problemática.".

[380] O evento ocorreu entre os dias 15 e 19 de setembro de 2017, a partir da organização do Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco y Museo Roca.

modalidade narrativa entre investigadores de diversas universidades. Da mesma maneira, em Córdoba, abundam encontros com escritoras como Cristina Bajo e María Teresa Andruetto, e outros nomes que aproveitam o empuxo para tentar alçar voos nos limites da ficção e da história.

A nova configuração do leitor é um dado que não pode ser desprezado nas últimas três décadas e que, em algum grau e com particularidades em cada projeto narrativo, passa a fazer parte do horizonte de alguns dos escritores. Não se afirma aqui que tal contato acaba impactando diretamente em decisões ou recortes no momento de se materializar uma narrativa, mas acaba se manifestando como um registro outro, privado, para cotejar a memória coletiva e recriar o discurso oficial. O leitor pode passar a figurar como uma voz, um fragmento ou peça do quebra-cabeça do discurso histórico que se efetiva via oralidade e se preenche na trama ficcional. Da Cunha também aponta tal condição, apontando que "[u]n elemento también esencial de este renacimiento [referindo-se ao renascimento da produção de ficção histórica contemporânea] es la participación literaria activa del lector, más cómplice que nunca [...][381]" (DA CUNHA, 2004, p. 16). Mercedes Giuffré, na condição de escritora, relata a sua experiência pessoal com os seus leitores, o que ajuda exemplificar a minha asseveração:

> MG: Yo utilizo las redes sociales, las nuevas tecnologías que ya no son tan nuevas... Lo que facilitó, claro, el contacto entre el autor y los lectores. Desde cómo me tomo yo eso hasta cómo me parece que circulan los libros. La figura del autor como un ser inalcanzable ya no existe más. Algunos caerán en ese engaño como una estrategia de marketing, pero, de hecho, no existe más. Esta idea del escritor aislado no funciona y, en realidad, hoy un autor que quiera que su obra circule, que sea leído, tiene que estar en contacto con sus lectores.
> PLC: ¿Se trataría de algo obligatorio?
>
> MG: Bueno, yo no veo eso como una obligación, al revés. A mí me encanta. Yo estoy en contacto muy seguido con los lectores, lo cual no determina en la hora que voy a escribir. [...] Me parece que tiene mucho que ver con la personalidad de cada uno. [382] (GIUFFRÉ *apud* CERDEIRA, 2017, informação verbal).

---

[381] "[...] um elemento também essencial deste renascimento é a participação literária ativa do leitor, mais cúmplice do que nunca [...]".

[382] "MG: Eu utilizo as redes sociais, as novas tecnologias que já não são tão novas assim... O que facilitou, claro, o contato entre o autor e os leitores. Desde como eu lido com isso até como eu entendo que circulam os livros. A figura do autor como um ser inalcançável já não existe. Alguns cairão nesse engano como uma estratégia de marketing, mas, de fato, não existe mais. Essa ideia do escritor isolado não funciona mais e, na realidade, hoje, um autor que queira que a sua obra circule, que seja lido, tem que estar em contato com os seus leitores.
PLC: Tal contato seria obrigatório?

Da mesma maneira que o leitor alcançou um rol diferente para a sua atuação no contexto literário, o arranjo atrelado à figura do escritor não é mais o mesmo, um dado adiantado na última fala de Mercedes Giuffré. No caso da literatura forjada entre os limites da ficção e da história, este dado é ainda mais relevante, justamente por trazer à tona vozes destoantes de um contexto intelectual habitual. Refiro-me aos "[…] escritores de grupos minoritarios, encarnaciones de perspectivas diferentes, como es el caso de las escritoras, para quienes la literatura se ha convertido en uno de los principales vehículos para alterar esa identidad otrora fijamente establecida en la historia.[383]" (DA CUNHA, 2004, p. 16). Está subjacente ao meu raciocínio o protagonismo atingido também pela autoria feminina é claro, mas, para esta tese, friso sobretudo a *mirada* de escritores alocados em outros campos intelectuais que não o portenho, exatamente o que enalteço a partir de *Argentum Córdoba.*

Por último, parece-me válido apontar outra constante também relevante das últimas décadas e que parece determinante para a produção da literatura atravessada, em maior ou menor grau, pelos cruzamentos de ficção e história. Não se trata de algo pertinente apenas a tal modalidade narrativa, mas há uma lógica hoje para o universo literário. Se, no contexto de Menton, os autores voltados ao então novo romance histórico eram especialmente escritores de ofício, nomes cabalmente arquitetados a partir da influência enunciativa de figuras com compromissos de revisão e também por sua relação política (pensamos em Alejo Carpentier, José Donoso e Gabriel García Márquez, por exemplo), no contexto *Argentum Córdoba*, revela-se um novo tipo de rol para o escritor. Falo da constante de um escritor que é beletrista por formação acadêmica ou justaposição de reflexões de escrita e projetos de ensino e de aprendizagem. Refiro-me aqui à figura dos *escritores-docentes*. O que já era a práxis para o âmbito crítico na Argentina[384] (pensemos na atuação de Ricardo Piglia, Beatriz Sarlo e Elsa Drucaroff em cátedras

---

MG: Bom, não vejo isso como uma obrigação, ao contrário. Eu gosto bastante. Estou em contato com certa frequência com os leitores, o que não determina no momento em que vou escrever. Acredito que tenha a ver com a personalidade de cada um.".

[383] "[...] escritores de grupos minoritários, encarnações de perspectivas diferentes, como é o caso das escritoras, para quem a literatura se converteu em um dos principais veículos para alterar essa identidade que outrora foi insistentemente estabelecida na história.".

[384] No Brasil, bastaria citar o exemplo notável de Silviano Santiago, referência da crítica literária no país e que acabou publicando o prestigiado romance *Em Liberdade* (1981), cuja leitura não menos instigantes de Marilene Weinhardt aponta interessantes nuances da produção de ficção histórica contemporânea brasileira.

de teoria da literatura e literatura hispano-americana), passa a ser cada vez mais frequente na esfera da literatura de ficção. A investigadora Pampa Olga Arán – professora da Universidad Nacional de Córdoba –, mesmo que não preocupada em delimitar uma nova condicionante para demarcar as vozes que representam a literatura argentina contemporânea, já havia aludido ao perfil acadêmico de muitos dos escritores a partir da década de 90 do século XX: "[...] dichos escritores proceden de um campo de especialización crítica y académica y que, a pesar de las variables de sus obras, están legitimados también en otros circuitos de producción intelectual y solicitados por las políticas del mercado editorial.[385]" (ARÁN, 2003, p. 116).

A constante do escritor-docente acabou servindo como um dos eixos trabalhados em entrevista com María Teresa Andruetto em Córdoba, tal como o leitor poderá observar:

> Eso [referindo-se à experiência em diferentes contextos como docente] es muy fuerte para mí. Se trata de un modo de ver, de pensar y de sentir. Aunque no haya trabajado directamente en la universidad como profesora, sí trabajé en profesorados y todo eso, pero, de hecho, tengo muchas lecturas teóricas metidas. Lo que pasa es que leo lo teórico de un modo, si lo querés, irreverente. Eso en el sentido que lo leo porque me interesa para entender mejor las cosas que leo y el mundo, no tanto ligado a la vida académica. Pero indudablemente eso trabaja en mí de una manera muy fuerte. O sea, tengo muchas lecturas teóricas, incluso muchos ensayos académicos que los vengo leyendo porque me gusta mucho leer pensamiento, reflexión, críticas, estudios. Vos me decís Viñas, yo lo he leído; lo de Piglia todo; me decís acerca de los modos de ver la literatura y la historia, todo. He leído mucha teoría literaria: lo he leído a Barthes, leo algunos filósofos. La lectura, como dije antes, es algo irreverente, sesgada. No me siento habilitada para saber sobre un teórico, pero sí que eso atraviesa todo el tiempo mi forma de ser, de pensar, mi escritura. [386] (ANDRUETTO *apud* CERDEIRA, 2017).

---

[385] "[...] tais escritores provêm de um campo de especialização crítica e acadêmica e que, apesar das variáveis das suas obras, estão legitimados também em outros circuitos de produção intelectual e solicitados pelas políticas do mercado editorial.".

[386] "Essa questão é muito forte para mim. Trata-se de um modo de ver, de pensar e de sentir. Ainda que não tenha trabalhado diretamente na universidade como professora, é verdade que trabalhei em cursos de formação de professores, magistérios, tudo isso. Mas, de fato, tenho muitas leituras teóricas internalizadas. O que acontece é que leio a teoria de um modo, caso queira intitular, irreverente. Isso no sentido que a leia porque me interessa, para entender melhor as coisas que leio e o mundo, não tanto atrelado à vida acadêmica. Mas, indubitavelmente, isso trabalha em mim de uma maneira muito forte. Ou seja, tenho muitas leituras teóricas, inclusive muitos ensaios acadêmicos que os venho lendo porque me dá satisfação ler pensamento, reflexão, críticas, estudos. Você cita Viñas, eu o li muito; o trabalho de Piglia, o li completo; acabou me falando sobre os modos de ver a literatura e a história, tudo. Li muita teoria literária: li Barthes, leio alguns filósofos. A leitura, como eu disse anteriormente, é algo irreverente, enviesado. Não me sinto habilitada para saber sobre um teórico, mas é verdade que tal constante acaba cruzando, a todo o momento, a minha forma de ser, de pensar, minha escrita.".

Se formos pensar no caso de Andruetto, sua relação com a docência é ainda dupla, já que encabeçou diferentes cursos e experiências com a capacitação de professores de diferentes partes da província de Córdoba, versando a respeito da prática de leitura e do exercício da literatura em sala de aula para jovens leitores. Com questionamento análogo feito a Mercedes Giuffré, encontramos uma asseveração mais focada nos rumos da tarefa do escritor por conta das constantes do mercado editorial:

> Por un lado, creo que hoy se está viendo una especie de dicotomía entre los escritores que nos formamos en las Letras y que por eso acudimos a la academia, mantenemos una formación literaria. Y con formación literaria no me refiero a una formación literaria... No me refiero a leer mucho o leer variado, sino leer teoría y leer cuestiones de historia de la lengua, de la lingüística, ¿no? Y todo eso, a la hora de escribir, nos influye. Esto que hablamos de Gabriela Cabezón Cámara, el entramado lingüístico que uno ve en la obra de Cabezón Cámara, en una obra de Pedro Mairal, quien fue compañero mío en la facultad, en obras de otros autores más, refleja el conocimiento de ciertos matices y posibilidades de la lengua de quien, en algún momento, reflexionó sobre eso. Por otro lado, se está desarrollando cada vez más la figura del escritor, si se quiere, profesional, para decirlo amablemente. Me refiero al escritor que es una máquina de producir textos.[387] (GIUFFRÉ *apud* CERDEIRA, 2017, informação verbal).

Já Pablo Dema, ponderando sobre a mesma questão, ainda enlaça o âmbito beletrista acadêmico como um campo de adesão para a própria formação enquanto leitor e direcionamento para a reflexão de como se constrói a dinâmica da escrita e, como consequência, se fundamenta um projeto literário:

> La presencia de las carreras de letras en casi todas las universidades que tienen facultades de Ciencias Sociales y Humanidades sin duda han reunido a quienes tienen interés en la literatura. En Río Cuarto, hasta la década de 1970 los interesados en la literatura hacían revistas y se reunían en la sede local de la SADE (Sociedad argentina de escritores). Hoy nos anotamos en la carrera de Letras. Eso no significa que todos los que se anotan en Letras quieran o vayan a ser escritores, pero es cierto que para alguien que tiene en sus planes ser escritor una carrera universitaria es un buen lugar para formarse, ordenar sus lecturas, repensar su vocación y, eventualmente,

[387] "Por um lado, acredito que se vive hoje uma espécie de dicotomia entre os escritores que nos formamos na carreira de Letras e que, por isso, buscamos a academia, mantemos uma formação literária. E não me refiro à formação literária ao fato de ler muito ou ler de maneira variada, mas ler teoria e ler questões relacionadas à história da língua, da linguística, entende? E tudo isso, na hora de escrever, acaba nos influenciando. Isto que falamos de Gabriela Cabezón Cámara, o entramado linguístico que uma pessoa vê na obra de Cabezón Cámara, em uma obra de Pedro Mairal, que foi meu companheiro na faculdade, em obras de outros autores também, reflete o conhecimento de certas matizes e possibilidades da língua de quem, em algum momento, refletiu sobre isso. Por outro lado, está desenvolvendo-se cada vez mais a figura do escritor, caso queira chamar, profissional, para dizer de maneira amável. Refiro-me ao escritor que é uma máquina de produzir textos."

> dedicarse a la docencia o la investigación[388]. (DEMA *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal).

O resultado desse olhar de formação crítica e acadêmica na forjação de um romancista pode ser percebido na maneira como muitos escritores acabam arquitetando as suas narrativas e ponderando as fricções entre ficção e história. Percebe-se a ocorrência cada vez maior de projetos metaficcionais ou que, no mínimo, demonstram estar claramente conscientes das discussões e dos múltiplos jogos entre os discursos ficcional e histórico. Assim, por exemplo, em meio a personagens históricos (re)construídos ou personagens ficcionais que reaparecem ao longo de diferentes obras, não são raras as vezes em que podemos encontrar personagens escritores, professores de literatura, pesquisadores e até estudantes de Doutorado (Julieta, de *Lengua Madre*, é o caso claro dessa tendência). A característica, reitero, não é uma exclusividade da natureza da ficção que tem o discurso histórico como componente, mesmo que tenho efeitos discursivos impactantes para a construção e enunciação de muitas obras na Argentina. Na obra crítica *Transformações da literatura no século XXI* (2016), Leyla Perrone-Moisés, ao discorrer sobre características como a autoficção e a intertextualidade, elenca obras que fundamentam exatamente a sua narrativa pelo jogo declarado de intertextualidades ou, ainda, via personagens beletristas ou ligados ao universo da escritura. A exemplicação clara utilizada por Perrone-Moisés (2016) são os romances *Os enomaramentos* (2011), de Javier Marías, e *A trama do casamento* (2012), de Jeffrey Eugenides.

No contexto argentino, também fora do escopo direto de obras que cotejam o discurso ficcional e histórico, poderíamos voltar e pensar no bem arquitetado *Desmonte* (2015), de Gabriela Massuh. A partir da leitura dessa obra, é possível promover uma leitura para questionar os limites entre ficção e história e, sobretudo, sobre como se constitui a literatura contemporânea argentina. Nesse sentido, o léxico *desmonte* faria alusão não somente ao processo direto de desalojamento

---

[388] "Sem dúvida, a presença das carreiras de Letras em quase todas as universidades que têm faculdades de Ciências Sociais e Humanidades reuniram as pessoas que demonstram interesse pela literatura. Em Río Cuarto, até a década de 1970, os interessados pela literatura faziam revistas e se reuniam na sede local da SADE (Sociedad Argentina de Escritores). Hoje, nos matriculamos na carreira de Letras. Isso não significa que todos os que se matriculam em Letras queiram ser ou serão escritores, mas é verdade que, para alguém que tem nos seus planos ser escritor, uma carreira universitária é um bom lugar para se formar, ordenar as suas leituras, repensar a sua vocação e, eventualmente, dedicar-se à docência ou à investigação.".

protagonizado nos espaços urbanos e ativado pelos projetos de expansão de grandes empresas multinacionais na Argentina, mas, também, às próprias fronteiras do indivíduo, de suas identidades e da literatura. Assim, em momentos de semi-epifania, o narrador autodiegético dispara questionamentos como: "¿Quiénes son hoy los mediocres que hacen gloria gala del dogma literario para demostrar a través de una teoría anticipada al hecho de escribir, que eso que escriben es, por definición, no una literatura sino la literatura?[389]" (MASSUH, 2015, p. 12); ou mesmo observações sobre a ideia de formação do cânone ou de literatura que muito nos aproximam ao pensar em *Argentum Córdoba*:

> Parte de la estrategia de preservación del escritor novel es marcar su territorio y conquistarlo. Su táctica es la de convertirse, primero, en entomólogo aficionado: selecciona, segmenta, estructura, compila, clasifica, archiva hasta armar una taxonomía perfecta y localizable que delimita su territorio. Legitimado por ese aparato que él considera de relevancia epistemológica, científica y cultural, se siente en condiciones de exacerbar el uso de los comparativos superlativos tales como: fulano *es uno de los escritores más interesantes* de la literatura, etcétera. [...] Además de entomólogo, el Daneri contemporáneo es un conquistador de aguas pantanosas. Él también quiere ser autor de un descubrimiento como culminación a su aventura interior...[390] (MASSUH, 2015, p. 149).

No romance de Massuh, podemos problematizar as distintas fraturas do eu, a partir de uma leitura que contrapõe a dor de uma mãe em choque, após descobrir que o seu filho havia sido assassinado pela força nacional ao tentar defender povos nativos, e a necessidade da mesma personagem, jornalista e crítica literária, com a incumbência de falar sobre o escritor Daneri. A alusão a uma obra forjada em um campo intelectual portenho apenas quer endossar o que falo sobre a característica pertinente ao universo beletrista introjetado nas malhas narrativas. Ao voltar ao que nos diz realmente respeito, aos entrelaçamentos entre ficção e história, perceberemos como todo esse contexto e fenômenos sociais, econômicos e literários acabarão potencializando uma perspectiva outra, enunciações advindas de

---

[389] "Quem hoje são os medíocres que fazem festa de gala do dogma literário para demonstrar por meio de uma teoria antecipada ao fato de escrever, que isso o que escrevem é, por definição, não uma literatura, mas a literatura?".

[390] "Parte da estratégia de preservação do escritor romanesco é marcar o seu território e conquistá-lo. A sua tática é a de se converter, primeiramente, em um entomólogo entusiasta: seleciona, segmenta, estrutura, compila, classifica, arquiva até armar uma taxomania perfeito e localizável, que delimita o seu território. Legitimado por esse aparato que ele considera de relevância epistemológica, científica e cultural, sente-se em condições de exarcebar o uso dos comparativos superlativos, tais como: fulano é um dos escritores mais interessantes da literatura etc. [...] Além de entomólogo, o Daneri contemporâneo é um conquistador de águas pantanosas. Ele também quer ser autor de uma descoberta como culminação de sua aventura interior...".

outros campos. Seguimos buscando e querendo responder o que "nosotros" temos – e se temos – em comum.

3.3 UM INTERIOR QUE *(RE)CUENTA*: O FÉRTIL TERRENO DO DÚO FICÇÃO-HISTÓRIA PRODUZIDO A PARTIR DAS PROVÍNCIAS

Ao frisar alguns dos pontos anteriores e contextualizá-los no espectro de enunciação argentino, fica mais claro para o leitor brasileiro perceber o contexto das produções de literatura que friccionam ficção e história, os diferentes fatores que devem ser considerados em uma leitura via o tropo *Argentum Córdoba.* De Mitre a Sarmiento, de Gálvez a Bajo, independente da época ou escola literária, sabemos que representantes da história e da ficção demonstram o rico intrincamento que o país do Prata protagoniza desde o começo do século XIX quando o assunto é o dúo ficção-história. Agora, há algo que é chave para a nossa leitura e que ainda não foi exatamente desenvolvido. Ainda que também esteja alinhado com uma lógica discursiva baseada, por muitas décadas, em um centro intelectual, no porto, é possível pensar na produção da ficção que dialoga com a história a partir de outros vértices?

Seria tolice não perceber como a constante centralidade em Buenos Aires acabou determinando, como pode-se inferir, a ênfase dada em nomes como os de Vicente Fidel López – autor de *La novia del* hereje – e de José Mármol, criador de uma das obras canônicas do país, *Amalia.* O fato é mesmo que ambos deram continuidade aos preceitos da geração de 1837 e, de quebra, compartilharam o ambiente enunciativo da crítica que funda a literatura argentina, como é o caso de Ricardo Rojas. Sendo assim, atrelar ao nome de Manuel Gálvez o berço do romance histórico na Argentina, tal como feito por um crítico experiente e de fôlego – refiro-me ao caso de Carlos Gazzera – apenas aponta um ambiente de formação discursivo comum. O que quero dizer é que, ao ter que justificar uma tradição, a crítica sempre irá recorrer ao critério mais saliente (muito vezes, até mesmo o mais epidérmico), ao fato de um ou outro escritor pertencer ao discurso oficial ou hegemônico. Mas, por que não ler o projeto de Gálvez a partir de outra possibilidade?

Em algum âmbito, o fato de ter nascido na cidade de Paraná, ter vivido toda a sua juventude em Entre Ríos, permitiu que Manuel Gálvez pudesse dar conta de seu projeto de contar a nação argentina (algo análogo ao que temos com José de Alencar no Brasil) algum recorte diferente? No caso de Gálvez, muito provável que não diretamente. Afinal, ainda que não tenha nascido em Buenos Aires, o seu raio de discurso e a sua alocação no campo intelectual argentino é indiscutivelmente portenha. Postulo a pergunta justamente para pensar o quanto a literatura que abre caminhos via interseções dos discursos de ficção e história acabou sendo diretamente impactada – ao menos nas últimas décadas – pelo trabalho de escritores que, sim, provêm de outros campos de enunciação. Tal como Walter Scott, penso em escritores que podem ter escolhido e se instalado em um centro de poder, mas que têm uma perspectiva outra, estão impregnados por aquele espírito de "nosotros", de escoceses (re)contando sucessos não somente ligados a ingleses, de entre-rianos com a perspectiva de ver a Batalha de Caseros dentro da casa de Urquiza, de cordobeses com a sua versão de La Tablada etc.

Via o recorte *Argentum Córdoba*, percebemos o fenômeno de produção da literatura argentina por meio de outras dinâmicas. O que havia aludido sobre a quebra proposta pela figura de Cristina Bajo ao inverter a lógica das editoras argentinas acabou não esclarecendo um dado interessante: a presença expressiva de outros escritores que escrevem a partir das províncias e que assumiram relevância na produção a partir da década de 90. Ao discutir com Mercedes Giuffré a respeito do efeito causado pela narrativa de Bajo, a estudiosa levanta uma questão a ser considerada:

> **Muchos de los autores de novela histórica que triunfaron en ese momento** [referindo-se à década de 90 do século XX no qual está inserida Cristina Bajo por conta da publicação do seu primeiro romance, a obra *Como vivido cien veces*] **eran provincianos, pero vivían en Buenos Aires.** Por ejemplo, el caso de María Esther de Miguel, que es entrerriana; un autor que escribía historia novelada, no exactamente novela histórica, que era García Hamilton, que era tucumano; y así podemos seguir hablando, es decir, **la mayoría eran provincianos, pero vivían en Buenos Aires.** Tiene que ver con la idea de que las editoriales de difusión nacional están en Buenos Aires, también con la distribución de poder de alguna manera. Circula tu obra en todo el país si publicás en una editorial nacional; nacional en el sentido que su sede está en Buenos Aires y desde ahí organiza todo. Hoy por hoy no son nacionales, en esa época sí. Hoy son todas editoriales multinacionales. Pero en este momento sí, Sudamericana era argentina, Emecé también. Estamos hablando de cuando sale la primera novela de

> Cristina, ¿no?[391] (GIUFFRÉ *apud* CERDEIRA, informação verbal, grifos nossos).

A diferença de autores como María Esther de Miguel com a história de Cristina Bajo está, justamente, no fato de a primeira – como outros – acabar indo para o centro em virtude de uma lógica editorial, ainda que o seu recorte e perspectiva para narrar continuem justificando uma leitura via *Argentum Córdoba*. No entanto, a diferença em crivar o campo de enunciação a partir também do seu endereço de correspondência acabou abrindo um novo capítulo para a história dos escritores que produziam a partir do interior, justamente para desmistificar a ideia de que, para ser escritor, era indiscutivelmente necessário estar em Buenos Aires. A mesma figura que questiona a produção da ficção que flerta com a história ao generalizar a sua feitura em narrativas fáceis, como é o caso de Carlos Gazzera, também abrirá parênteses para perceber o quanto a chancela Bajo acabou decretando o que chamo de nova ordem para as editoras no país:

> Cristina Bajo, sin embargo, no es irrelevante. Cristina Bajo es una escritura relevante, sobre todo porque tiene una cosa positiva a mi criterio Cristina Bajo. No todo es negativo. Tiene una cosa importante que fue, de algún modo, **movió en el mercado editorial de Córdoba la confianza a creer que uno puede vender literatura, que puede vender libros fuera de Córdoba**[392]**.** (GAZZERA *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal, grifos nossos).

Publicar livros sem que isso pressuponha ter que sair do seu espaço de enunciação não é uma tarefa fácil para uma realidade onde o conceito de civilização jaz entre consignas de uma realidade ficcionalizada ou de uma ficção realizável. O que nos interessa aqui problematizar é como alguns nomes, a partir de outros campos, acabam demostrando a vitalidade do dúo ficção-história. O fôlego para tal

---

[391] "Muitos dos autores de romance histórico que triunfaram nesse momento eram provincianos, mas viviam em Buenos Aires. O caso de María Esther de Miguel é um exemplo, já que ela é entrerriana; um autor que escrevia história romanceada, não exatamente romance histórica, que era García Hamilton, que era tucumano; e poderíamos seguir falando e dando exemplos, quer dizer, a maioria era provinciana, mas vivia em Buenos Aires. Isso tem a ver com a ideia de que as editoras de difusão nacional estão em Buenos Aires; está relacionado também com a distribuição de poder de alguma maneira. A sua obra circula em todo o país se você publica em uma editora nacional; nacional no sentido de que a sua sede está em Buenos Aires e, a partir disso, tudo se organiza. Hoje, especificamente, não são nacionais, naquela época sim. Hoje, todas as editoras são multinacionais, mas, naquele momento, por exemplo, Sudamericana era argentina, assim como Emecé. Estamos falando de quando é publicada o primeiro romance de Cristina Bajo, entende?".

[392] "Sem dúvida, Cristina Bajo não é irrelevante. Cristina Bajo tem uma escrita relevante, sobretudo porque, no meu critério, tem algo positivo. Não é tudo negativo. Há um ponto importante que foi, de algum modo, o fato que ela moveu no mercado editorial de Córdoba a confiança para acreditar que um escritor pode vender literatura, que pode vender livros fora de Córdoba.".

empreitada, talvez, esteja no fato da própria gênese e natureza dessa ficção. A dinamitação de fronteiras entre os discursos ficcional e histórico, a quebra dos grandes relatos e a busca, cada vez maior, da relativização dos grandes projetos nacionais centrados em um eixo acabam potencializando a criação e o exercício de quem está, justamente, fora do centro. Aludir, portanto, ao interior que *(re)cuenta*[393] é também valorizar esse inevitável caminho discursivo, disposto a ativar novos e antigos "nosotros".

Podemos, no entanto, sair momentaneamente do escopo do campo intelectual cordobês e valorizar também a presença de escritores advindos de outras províncias e que, hoje, acabam ganhando novos espaços de atenção e interesse crítico. Para tanto, sugiro que incursionemos – via outro recorte – nos já mencionados ensaios *Argentina*, de Corina Mathieu, e o seminal trabalho de Seymour Menton. No primeiro caso, ainda que atenta à produção de romance histórico de autoria feminina, o raciocínio de Mathieu acaba nos servindo para atestar certa prevalência de autores advindos de campos intelectuais que não são exatamente Buenos Aires. Da lista de 30 escritoras elencadas em forma de painel, exatamente 17 enunciam de outras províncias distintas de Buenos Aires e outras três[394], ainda que nascidas na província de Buenos Aires, não parecem exatamente circunscrever-se ao campo intelectual portenho. Pela representatividade desses 17 nomes para o meu raciocínio, faço questão de listá-los a seguir: Juana Manuel Gorriti (Salta), Rosario Puebla de Godoy (Mendoza), Constanza de Menezes[395] (San Juan), Renée Pereyra Olazábal (Salta), Libertad Demitropolus (Jujuy), Beatriz Guido (Santa Fe), María Esther de Miguel (Entre Ríos), María Isabel Clucellas (Salta), Angelina Coicaud (Chubut), María Blanca L. de Etchemendy (Chubut), Estela S. de

[393] O jogo linguístico, aqui, tem um duplo sentido. Além de valorizar o fato de trabalharmos com a literatura argentina que é escrita em castelhano, também busca uma ambiguidade que acaba se restringindo à língua estrangeira. A inscrição *(re)cuenta* tenta ativar não somente a ideia de revisão assimilada facilmente pelo leitor brasileiro a partir do sufixo "re", mas, em alguma medida, a relação com que o mesmo "re", no castelhano rio-platense, assume como intensificador, ou seja, com a ideia de "muito". Linguisticamente falando, "re" provém de "requete" (DRAE, 2008) e, na Argentina, acaba sendo uma espécie de marcador identitário via registro oral. Escolher *(re)cuenta* pressupõe, então, demonstrar um espaço de enunciação estudado via *Argentum Córdoba* e que acaba nos parecendo viável para pensar não somente a ficção que dialoga com a história, mas a própria maneira de se pensar a literatura argentina.

[394] Penso nos casos específicos de Mabel Pagano, Martha Mercader e Laura del Castillo.

[395] O nome de Constanza de Menezes foi aludido na lista ao lado da escritora Virginia Carreño, o pseudônimo da escritora Elsie Krasting de Rivera Haedo. Contanza de Menezes é também um pseudônimo, usado por Lucrecia Devoto Villegas de Godoy, um importante exemplo da produção literária realizada a partir da província de San Juan, a mesma em que Domingo Faustino Sarmiento nasceu. Juntas, de Menezes e Carreño escreveram um romance histórico *María de los Ángeles*, aludido por experientes teóricos sobre o tema.

Méndez (Córdoba), Susana Bilbao (Córdoba), Ana María Cabrera (Santa Fe), María Elvira Sagarzazu (Corrientes), Julia García Mansilla (Catamarca), Cristina Bajo (Córdoba) e Rosa Baldori (Santa Fe). Em termos matemáticos, falamos de 60% de escritoras que aportam as suas contribuições para recontar o discurso hegemônico via uma literatura que não faz parte especificamente do eixo portenho. Mas o número não é exatamente o mais concreto nesta análise; a alusão se justifica não pela questão quantitativa, mas simbólica, já que buscamos valorizar o quanto o dúo ficção-história parece ser matéria viva e constante para a realização de projetos literários contemporâneos. Mathieu, mesmo não se debruçando em tal questão, acabou revelando uma entrada bastante fértil para ajudar a ratificar a viabilidade de nossa leitura.

É também verdade que, no que diz respeito à dimensão dada pelo interesse crítico, o nome presente na lista de Mathieu que alcançou um maior alcance ao menos no Brasil é um contra-exemplo para o que estabeleço aqui, já que está inserida no campo literário portenho. Refiro-me pontualmente ao nome de María Rosa Lojo. Além da inegável qualidade literária e de um projeto de diálogo entre o discurso ficcional e histórico bem fundamentado, entendo que a dimensão alcançada pela narrativa da escritora portenha se deve muito pela prolífica e valorável análise crítica de Antonio Roberto Esteves e de outros pesquisadores que herdam o seu interesse como investigador a partir de desdobramentos acadêmicos como dissertações e teses. No entanto, pensando especificamente na proposta de Mathieu para um ensaio intitulado como *Argentina*, ou seja, que promete dar dimensão à produção de autoria feminina de romances históricos, não me parece nenhuma coincidência que o nome de Lojo tenha sido esmiuçado com certa prevalência, em quase três páginas, enquanto as demais autoras, advindas das províncias, tenham ganhado, em média, uma resenha de apenas um parágrafo.

O meu comentário denuncia uma ranhetice, a intolerância de alguém predisposto a conquistar a atenção a todo custo para os que enunciam a partir das províncias? Definitivamente, não. Apenas uso pragmaticamente outro dado para demonstrar que, quando bem conciliado um projeto literário de referência como o de Lojo com a sua inscrição em um campo hegemônico, parece quase que inevitável que tantos outros nomes acabem sendo destinados ao papel de coadjuvante. Se a própria Mathieu entende que Demitropolus, ao lado da Martha Mercader, foram as grandes responsáveis pelas propostas de rompimento e transformação da narrativa

histórica ou daquilo que se encapsula como romance histórico, não seria natural e esperado que, no momento de se falar pontualmente de cada uma, os leitores tivessem mais evidências críticas sobre os seus projetos literários?

Em um trabalho intitulado *Argentina,* o peso desproporcional dado a um nome acaba sacramentando ou, no mínimo, potencializando a maneira crítica de se ler a literatura que se faz no país. Não há, portanto, desequilíbrio na leitura crítica de Mathieu, mas um exercício dialético de se pensar apenas a partir do centro. O desafio de se ler via *Argentum Córdoba* é partir de trabalhos como o da pesquisadora argentina e abrir novos parágrafos não somente para nomes como os de Cristina Bajo, mas de escritoras que, sem dúvida, têm muito que aportar para a discussão entre ficção e história, tal como é com Juana Manuela Gorriti e Libertad Dermitrópolus.

No que se refere ao ensaio de Menton, volto a tensioná-lo a partir da abundante lista que se comporta como abre-alas de sua obra. Sem pensar em números agora, cabe a reiteração de que o nome do cordobês Abel Posse acabou sendo aludido pela produção de três diferentes obras[396], com especial atenção para a construção desenvolvida em *Los perros del paraíso* (1983), o que garantiu que o romance ganhasse atenção e uma leitura crítica especial em um capítulo intitulado *La denuncia del poder*. De um contigente de apenas 11 obras, encabeçar 3 romances para tentar viabilizar uma perspectiva de leitura de uma modalidade narrativa não poderia passar despercebido. Nesta tese que parte de uma leitura via *Argentum Córdoba*, o fato de que Posse também possa ser alocado no campo intelectual cordobês revela-se como outro argumento discursivo.

Da mesma forma, não é nada irrelevante que, na constelação dos autores argentinos selecionados pelo crítico estado-unidense para demonstrar a continuidade do romance histórico aos moldes scottinianos, diversos nomes provenham de espaços de enunciação não cerceados pelo porto. Dos casos mais emblemáticos, fiquemo-nos apenas com os casos de Antonio Di Benedetto, Ricardo A. R. Ríos Ortiz, Libertad Demitrópulus, Juan Ahuerma Salazar, María Esther de Miguel, Juan José Saer e, pensando no campo intelectual cordobês, Manuel Mujica Láinez, Marcos Aguinis e Andrés Rivera. Ainda que não fosse o alvo de sua

---

[396] No já referido artigo *Las últimas noticias de la nueva novela histórica* (1999), Menton enaltece Abel Posse por conta *El largo atardecer del caminhante* (1992), obra que seria o melhor romance histórico argentino que aborda um elemento do discurso histórico não pertencente ao país.

problematização, Menton acabou perdendo a possibilidade de cotejar a dessacralização oferecida por certos escritores justamente pelo fato de eles não se inscreverem em uma lógica centralizadora. Persistindo em um olhar delineado por um raciocínio vertical e confortável, o teórico – tão sedento pela miragem do novo – acabou por perder a oportunidade de se afastar do velho e consolidado argumento de parte da crítica. Um convite que resta a "Nosotros"? No mínimo, uma oportunidade.

3.3.1 Entre a ficção, a história e o amargo açúcar: o destaque contemporâneo de Córdoba na produção de ficção que dialoga com a história

Tal como apregoado até aqui, diferentes escritores advindos das províncias acabaram oxigenando as produções de uma literatura que, cada vez mais, demonstra ser mutante para reorganizar os encontros e desencontros entre os discursos ficcional e histórico. Ao pensar nesses tensionamentos, é fundamental realçar como o caminho deixado por autores cordobeses com o nível de problematização e elaboração ficcional como Abel Posse, entre o final da década de setenta e o começo da década de noventa, foram decisivos para a formação de um campo intelectual que escapa da circunscrição portenha. O mesmo poderia ser dito no caso de Marcos Aguinis a partir de romances como *El combate perpetuo* (1981) e *La gesta del marrano* (1991) e, claro, de cada um dos autores que fazem parte do *corpus* ficcional desta tese.

Já sublinhamos o fato de que, na década de noventa, a figura de Cristina Bajo acabou propondo um divisor de águas para a lógica das grandes editoras no país e, como conseguinte, para a evidência do fôlego de certa modalidade narrativa via as províncias e, inevitavelmente, para Córdoba. A grande questão é demonstrar que Bajo não é simplesmente um caso isolado e dilatado para a esfera nacional. As circunstâncias do seu destaque no cenário editorial foram, inclusive, apontadas anteriormente a partir da fala de Carlos Gazzera. No entanto, o nome Bajo, talvez, acabou ajudando a consagrar um ambiente favorável a esse tipo de manifestação e modalidade narrativa, herdando todo o caudal discursivo e ambíguo desse campo intelectual cordobês já previamente delimitado.

Não é de se estranhar – na verdade, é factível e esperado – que de um ambiente propício para jogos de manutenção e quebra de grandes relatos pudesse congregar e magnetizar (no caso de Rivera, por exemplo) nomes dispostos a esse processo franco de reflexão e revisão tão caros para o que temos no grande guarda-chuva ficção histórica. A possibilidade de reacomodar a crítica e viabilizar o cotejo com novos textos é, sem dúvida, uma constante a partir de um cenário distinto de edição, publicação e distribuição dos livros. É verdade que Bajo é entendida como uma quebra na lógica das editoras argentinas, justamente por fazê-las sair do centro rumo às províncias, a Córdoba. O que desperta nossa atenção, no entanto, é que, a partir dos primeiros anos do século XXI, talvez pelo impacto da informação e das possibilidades a partir do comércio eletrônico e dos métodos de impressão, passam a ganhar outra função as chamadas pequenas editoras. Ao evocar Córdoba como espaço outro, por exemplo, ganha ênfase uma atividade própria da indústria cultural, aproveitando o nome disparador de Bajo para fazer proliferar – e vender – livros e livros etiquetados como romance histórico, mas que, na verdade, pouco imprimem sobre o desenvolvimento da modalidade narrativa, cumprindo muito mais com um preceito do que entenderíamos – na melhor das hipóteses – como romance rosa adornado com um jarro de época (nesse caso, a crítica de Carlos Gazzera está mais do que oportuna).

Do ano de 1995 para até o presente momento de 2018, transbordam exemplos desses escritores – na verdade, de escritoras – que se aproveitaram do empuxo deixado pela escrita de Bajo para alimentar leitores que até podem ler Cristina Bajo, mas que parecem estar submetidos a outra lógica, a uma necessidade de formulações romanescas maquiadas por um pano de época, mas que, na verdade, apenas parecem ser capazes de formular lugares-comum a respeito da posição da mulher. Ainda que escapassem – e muito – da literatura com a qual estudamos, essa que promove intrincamentos entre os discursos ficcional e histórico, a discussão até seria interessante se bem arquitetada em preceitos da teoria feminista ou mesmo se conscientes da dimensão do romance romântico e da literatura *chick-lit*. Não é o caso. A maioria sucumbe a formulações anacrônicas e disparatadas, nada diferentes do que se pode ouvir em narrativas televisivas ou comerciais de xampu. Dessa safra, são exemplos nomes como os de Florencia Bonelli, Brianna Callum, Marta D'Argüello, Mirta Fachini, Fernanda Pérez e Graciela Ramos. Todas essas autoras, subescritas no campo intelectual cordobês, apontam a

ordem do mercado editorial, sedento por publicações em forma de séries, decoradas com descrições açucaradas, com nítidas dificuldades de sair de uma receita pronta e, decididamente, com poucas experiências para o pensar literário.

O fenômeno de produção e dimensão comercial assegurado por esse grupo é tão grande e perceptível nas prateleiras de boa parte da província que não seria exagero entendê-las como um efeito secundário Cristina Bajo ou, por que não?, como a *oleada Bajo*. Com atributos que são muito mais pelo apetite comercial do que pelo desenvolvimento do literário, todas essas escritoras passaram a arrastar na última década leitores – que parecem mais se comportar como fãs adolescentes em um show de uma boyband – em encontros, apresentações e debates, como o caso de uma mesa que reuniu grande parte dos nomes citados acima na última *Feria del Libro y el Conocimiento*, em Córdoba. Esse cenário de proliferação literária delineado na Argentina deve ser apontado para que possamos justamente entender como dezenas de escritores encontraram uma vitrine para a sua produção, algo que já havia sido detectado por Corine Mathieu há mais de uma década:

> No sería errado afirmar que en la última década del siglo XX las editoriales argentinas publicaron más novelas históricas de autores nacionales que obras de otro subgénero de ficción. De esas obras, de variado nivel literario, entre veinticinco y treinta son de autoría femenina, prevaleciendo la biografía novelada. Los amores, vicisitudes, sacrificios, ambiciones y actividades de una serie de figuras históricas, generalmente femeninas, protagonizan estas novelas[397]. (MATHIEU, 2004, p. 46).

Seja como for, esta é uma realidade e não pode ser perdida de vista. O fato é que nomes como os de Bajo, alocadas politicamente nas províncias, acabaram acendendo a chama também de editoras não multinacionais ou ligadas às universidades, permitindo a publicação de um catálogo mais heterogêneo, com capacidade de expandir outros nomes. O fenômeno, como sabemos, é substancial, sobretudo para a (re)visão de nomes silenciados pelo cânone ou mesmo para ampliar a abrangência a partir de zonas e redes de contato.

Diferentemente dessa enxurrada de nomes citados, podemos alocar outros escritores que, partícipes do campo intelectual cordobês, acabaram por concretar a

---

[397] "Não seria incorreto afirmar que, na última década do século XX, as editoras argentinas publicaram mais romances históricos de autores nacionais do que obras de outro subgênero da ficção. Dessas obras, de nível literário variado, entre vinte e cinco e trinta são de autoria feminina, prevalecendo a biografia romanceada. Os amores, vissicitudes, sacrifícios, ambições e atividades de uma série de figuras históricas, geralmente femininas, protagonizam estes romances."

relação desse espaço de enunciação para a produção de uma literatura interessada em fissurar ou mesmo promover os soslaios entre os discursos ficcional e histórico. Não aludo apenas a Andrés Rivera e María Teresa Andruetto, mas também aos casos de Perla Suez e Liliana Lardone, por exemplo. No que diz respeito a Rivera, mesmo que portenho, sua perspectiva, como veremos em um capítulo específico, pode ser perfeitamente alçada via *Argentum Córdoba*. Não me refiro apenas ao fato de que o escritor tenha escolhido tal espaço de enunciação em seus últimos trinta anos de vida, mas, fundamentalmente, por fazer dessa intensa experiência política e discursiva uma proposta de quebra para (re)visar os grandes relatos e (re)construir, em primeira pessoa e via ficção, grandes próceres argentinos.

Da mesma maneira, Córdoba acaba despontando o nome de outra escritora medular: trata-se de María Teresa Andruetto. O seu nome é um exemplo particular para o contexto *Argentum Córdoba*, não somente por problematizar ficção e história a partir de novas possibilidades e viabilizadas pela própria literatura, mas, sobretudo, por saber multiplicar-se a partir dos seus eixos de criação e enunciação, construindo caminhos de leituras para diferentes públicos. Sobre isso, o livreiro e agente cultural Javier Folco ainda agrega:

> Ella es impresionante. Ella tiene algo, digamos, me parece que sabe manejar muy bien su intervención, en la política, es muy inteligente al punto de que la gente que no piensa como ella no la rechaze. [...] Inclusive, es interesante como ella maneja sus divisiones, ¿no? Por ejemplo: la narrativa, la publica en la Mondadori, pero la poesía la publica en editoriales chiquitas. Me parece que eso es una estrategia de apoyo a las editoriales chicas. Mondadori es una visión internacional y las otras no. [...] Es una de las pocas que conoce muy bien el mercado de la distribución y de la venta, a los escritores, por lo general, no les importa mucho eso. Pero Andruetto sabe como circula, como funciona, cuáles son los porcentajes, cómo se vende, etcétera. Y también hay otra cosa: la Tere es una persona que vos la ves hoy en un pueblo, con sólo cuatro chicos, y mañana está en la Feria del Libro en Boloña. Eso, para mí, es lo que hace que la Tere tenga riqueza que no tiene los otros escritores, que son igualmente buenos, pero ella tiene el manejo de lo político, de lo literario, que le da la experiencia. [...] La Tere, vos lo ponés en cualquier agua y funciona. Es traducida y reconocida en el mundo, al coreano, al chino... [398] (FOLCO *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal).

[398] "Ela é impressionante. Digamos que ela tem algo importante, sabe direcionar muito bem a sua intervenção, na política, é muito inteligente a um ponto de que as pessoas que não pensam como ela não a desprezam. [...] É interessante, inclusive, como ela direciona a sua divisão, não é mesmo? Por exemplo: a narrativa é publicada na editora Mondadori, mas a poesia é publicada em editoras menores. Parece-me que isso é uma estratégia de apoio às editoras menores. Mondadori é uma visão internacional e as outras não. [...] É uma das poucas que conhece muito bem o mercado da distribuição e da venda, algo que a maioria dos escritores não se importam muito com isso. Mas Andruetto sabe como circula, como funciona, quais são as porcentagens, como se vende etc. E também há outra questão: Andruetto é pessoa que, hoje, a verá em um pequeno povoado com

Se ficção e história sempre encontraram um terreno fértil para promover interseções e mutações, é verdade que o espaço das províncias acabou conjeturando grandes possibilidades para a produção de literatura das últimas décadas. O que não pode ser perdido de vista é que o campo literário cordobês, como não poderia deixar de ser diante de um espaço de profusão de ideias e ambiguidades, é caracterizado pela multiplicidade. Assim, a partir de Córdoba, Cristina Bajo, Andrés Rivera e María Teresa Andruetto revelam-se com poéticas diferentes, convidando-nos a entender a explicação de construirmos o tropo literário que possa subsidiar uma leitura que demarque como a ficção argentina se manifesta a partir de campos de enunciação não resumidos a Buenos Aires; a oportunidade, enfim, de justificar, a partir de três projetos literários, os meandros de *Argentum Córdoba*.

Avançamos a um novo capítulo, à possibilidade de ver como a ficção se fragmenta em diferentes narrativas para (re)pensar os limites entre a ficção e a realidade. Em um primeiro momento, detenhamos-nos em vislumbrar a guerra civil argentina na companhia de uma família histórica.

---

apenas quatro crianças e, no outro dia, estará na Itália, na Feira de Bolonha. Isso, para mim, é o que faz com que Andruetto tenha tanto riqueza que os outros escritores, que são igualmente bons, não têm. Ela tem o traquejo da esfera política, literária, o que lhe dá experiência. [...] Andruetto é alguém que você coloca em qualquer pista e ela decola. É traduzida e reconhecida no mundo, já foi traduzida para o coreano, para o chinês...".

SEÇÃO IV

""¡Cuánto más fácil sería odiarlos si fueran extranjeros, más aún si hablaran otra lengua! Es duro saber que el enemigo es de una provincia hermana, que quizá nació en la misma ciudad en que nacimos...".
Y "el otro", comprendió, no siempre era unitario; sólo se necesitaba ser disidente y muchas veces el disidente era a su vez federal.[399]". (BAJO, 2011a, p. 105).

[399] "Quão mais fácil seria odiar-los se fossem estrangeiros, mais ainda se falassem outra língua! É difícil saber que o inimigo é de uma província irmã, que, quem sabe, nasceu na mesma cidade em que nascemos..."
E "o outro", compreendeu, nem sempre era unitário; somente era preciso ser dissidente e, muitas vezes, o dissidente era, por sua vez, federal.".

4 *ARGENTUM BAJO*: QUANDO A LITERATURA CONSEGUE TRANSFORMAR A HISTÓRIA EM UMA SAGA DE VÁRIOS *OSORIO*

(Re)escrever uma fração considerável do passado que forjou o país do Prata e, necessariamente, que determinou a centralização do poder político, econômico e de grande parte das manifestações intelectuais em torno da hipertrofia de uma cidade-porto que "quase não foi". Ao finalizar a minha dissertação de Mestrado, ainda que estivesse concentrado em realizar uma leitura possível de *Como vivido cien veces*[400] (1995) como um romance histórico, já entendia a viabilidade de se perceber o trabalho inaugural de Bajo como uma exemplificação de uma literatura destinada a avaliar o passado histórico a partir de outras margens, uma formulação para exemplificar a condição ex-cêntrica a que se referia Linda Hutcheon (1991). No caso do trabalho ficcional de Bajo, uma oportunidade para se entender que a condição de ex-cêntrico é exatamente aquela que responde ao anseio de "nosotros", está contida em um dêitico que expande a ideia de apenas um lugar para ecoar um novo tempo:

> La negra sacudió las manos con fuerza y mientras regresaban, prometió a Luz:
> - Facundo no va a destruir esta ciudad; ninguno de tu sangre saldrá malherido y Córdoba será amarga para este hombre mientras no destapemos el "entierro". Jamás mandará **acá**, ni siquiera a través de otro.[401] (BAJO, 1997, p. 72, grifos nossos).

Nesta tese, expando e problematizo a minha breve asseveração inicial, sobretudo ao circunscrever a análise da poética bajoniana para as demais obras que continuaram a vislumbrar as guerras civis argentinas a partir de uma família de gênese histórica – é verdade –, mas com notável determinação para valorizar as

---

[400] Em cada uma das seções dedicadas aos escritores que fazem parte do meu *corpus ficcional,* o leitor será possível perceber que as obras analisadas acabarão sendo retomadas e nomeadas. Como critério de delimitar o ano em que cada título foi publicado, somente na primeira vez que cada obra for citada, será notado o ano entre parêntesis. Para todas as demais vezes em que os romances forem aludidos, não apontarei o ano, salvo se entender que tal notação será necessária para evitar dúvidas ou ambiguidades. Aclaro que, nas citações, os anos não necessariamente correspondem ao ano da publicação inicial das obras, haja visto que alguns dos exemplares analisados representam outras edições.

[401] "A negra sacudiu as mãos com força e, à medida que voltavam, prometeu para Luz:
- Facundo não irá destruir esta cidade; ninguém do seu sangue sairá ferido e Córdoba será amarga para este homem, enquanto não destaparmos o "enterro". Ele jamais mandará aqui, nem sequer através do outro.".

vozes de muitos daqueles que foram silenciados e, principalmente, dos que têm em comum outra instância determinante. Trata-se daquela *Luz que vem do interior*, a mirada de *Argentum Córdoba*:

> Fernando contuvo la impaciencia, pues la salida de Luis le recordaba sus enfrentamientos políticos, insalvables si no fuera por la buena voluntad que habían pactado. Pero su cuñado tenía razón; **aquellos serranos eran leales y más prácticos que ingleses para solucionar lo inesperado. Buena falta le harían en Córdoba**[402]. (BAJO, 2011b, p. 216, grifos nossos).

Proveniente da narrativa de *La trama del passado* (2006), terceiro romance que constitui o que podemos chamar de *La Saga de los Osorio*, pentalogia composta também por *Como vivido cien veces* (1995), *En tiempos de Laura Osorio* (2005), *La trama del pasado* (2006), *Territorio de penumbras* (2011) e o recente *Esa lejana barbarie* (2017), o excerto anterior é bastante ilustrativo para canalizar a leitura que proponho ao pensar em Cristina Bajo[403] e, sobretudo, em sua perspectiva ao dialogar com a história por meio da ficção. Como havia apregoado no preâmbulo desta tese, a decisão por não dar apenas continuidade a uma análise possível da saga se deve ao fato de atender a um desafio particular de leitura crítica da literatura argentina que propõe diferentes entradas no discurso histórico para além de um modelo possível, exatamente por conceber que tal condição determina o que se produz na contemporaneidade.

No entanto, como os leitores poderão perceber, a determinação de Cristina Bajo como um dos pilares para justificar e criar o tropo *Argentum Córdoba* é mais do que representativa por duas questões logo de saída: a primeira (e, talvez, a mais óbvia), versa no que diz respeito à definição do meu trabalho como um processo de amadurecimento contínuo enquanto investigador, determinado pelo valor do tempo e do olhar crítico mais aguçado para se perceber certas nuances em torno do objeto literário e, ainda, a sua justaposição e relação com o composto discursivo ao qual ele foi engendrado; o segundo argumento se justifica pelo fato de Bajo ter, sim, protagonizado uma fissura na lógica não somente para se fazer ficção histórica argentina (eixo determinante e que está relacionado a minha terceira justificativa de

---

[402] "Fernando conteve a impaciência, pois a saída de Luis lhe recordava os seus enfrentamentos políticos, insalváveis, se não fosse pela boa vontade que haviam compactuado. Mas o seu cunhado tinha razão; aqueles serranos eram leais e mais práticos que ingleses para solucionar o inesperado. Em Córdoba, lhe dariam falta.".

[403] Até o momento de finalização desta tese, nenhum trabalho crítico havia lançado quaisquer leituras das romances de Bajo como uma pentalogia.

manutenção para o meu trabalho crítico, como irão notar brevemente), mas, ainda, para se publicar a partir de outro escopo, uma verdadeira reviravolta em um mercado editorial tão bem centralizado, tal como pudemos notar na *Seção II* deste trabalho. Em um ensaio que compõe a obra *Fundadores de la memoria* (2011), Vilma Manzotti mediará um raciocínio quanto à construção do campo literário no país e, claro, sobre como

> Cristina Bajo altera esta geopolítica portuaria **cuando enfoca el escenario multitemporal de sus relatos en Córdoba**. Cuando empieza a publicar en las dos últimas décadas, rápidamente, su obra logra un enorme éxito publicitario en todo el país. De este modo, en parte, **se reestablece para las visiones locales un espacio en las prioridades nacionales.** [404] (MANZOTTI, 2011, p. 105, grifos nossos).

A percepção da ensaísta argentina sobre como o nome de Bajo se constituiu como um ponto de inflexão para pensar a modalidade da ficção histórica e, de maneira geral, a literatura que se fez na contemporaneidade argentina reitera exatamente a minha proposição ao tomar Bajo como um argumento para a minha hipótese de pesquisa. Ao mencionar o sucesso editorial motivado pelo primeiro romance que faz parte da pentalogia que será analisada aqui, Manzotti apenas ecoa um fato de conhecimento comum entre os pares da crítica e da historiografia literária, o dado inquestionável que

> *Como vivido cien veces* resultó el fenómeno editorial de 1995: la novela agotó cuatro ediciones en Córdoba, y los editores porteños (luego de que Eduardo Gudiño Kieffer reseñara el libro en *La Nación*) salieron a disputarse a esa escritora venida del ostracismo más absoluto y que estaba llamada a convertirse, a fuerza de su ficción histórica y según el diario español *El País*, en "la nueva gran dama de la literatura argentina"[405]. (LA NACIÓN, 2004, grifos do autor).

Ao aludir ao posicionamento de Carlos Gazzera quanto à dimensão de Cristina Bajo para o campo cordobês, já havia apregoado tal questão. Porém, em uma leitura via *Argentum Córdoba*, não pode passar despercebido o fato de que o

---

[404] "Cristina Bajo altera esta geopolítica portuária quando dá ênfase para o cenário multi-temporal dos seus relatos em Córdoba. Quando começa a publicar nas últimas duas décadas, rapidamente, a sua obra alcança um enorme sucesso publicitário em todo o país. Deste modo, se re-estabelece, ao menos em parte, para as visões locais um espaço nas prioridades nacionais.

[405] "*Como vivido cien veces* resultou o fenômeno editorial de 1995: o romance esgotou quatro edições em Córdoba e os editores portenhos (logo de que Eduardo Gudiño Kieffer resenhara o livro no *La Nación*) começaram a disputar essa escritora vinda do ostracismo mais absoluto e que estava pronta para se converter, por conta da força da sua ficção histórica e segundo o jornal espanhol *El País*, na "grande dama da literatura argentina".

nome de Bajo foi catapultado, ganhando relevância no contexto literário somente após ter sido enunciado pelas mãos de representantes de um campo de poder. Ora bem, o fato de ter sido apresentada por Eduardo Gudiño Kieffer – figura pujante da crítica literária por conta de sua relação familiar imbricada com grupos de comunicação de largo alcance, como é o caso do *La Nación* – e, depois, de ser legitimada como "la gran dama de la literatura argentina"[406] (LA NACIÓN, 2004) por um porta-voz que transcende os limites da terra de "nosotros los cordobeses", anunciava a necessidade (ainda que a contragosto de alguns) de que muitos olhares fossem desviados do porto, exigindo um movimento de retroalimentação, agora, rumo ao interior, à Córdoba. Aquele cenário de transformação protagonizado a partir da década de 80 no século XX pela ficção histórica serve de pano de fundo para o raciocínio de Cristina Elgue de Martini, revelando o nome de Cristina Bajo como um ponto de inflexão para o cenário literário argentino:

> Todo lector puede dar testimonio de que en el final del siglo XX la ficción ha tomado a su cargo la re-escritura de la Historia. El fenómeno es especialmente notable en la Argentina, cuyas librerías no cesan de renovar sus listas de novelas históricas, biografías noveladas o relatos centrados en la narración de la guerra sucia, es decir los hechos de violencia acaecidos durante la Dictadura militar que gobernó la Argentina entre 1976 y 1983. Córdoba no escapa a esta tendencia y ha producido inclusive una autora de best-sellers: Cristina Bajo.[407] (ELGUE DE MARTINI, 2001, p. 57).

Para entender o impacto causado pelo primeiro romance de Bajo no cenário literário e, principalmente, considerar como tal caso, ao menos ao meu ver, determinou e muito como o campo cordobês passou a ser notado e anotado pelos agentes culturais argentinos, retomo uma informação concedida por Cristina Bajo ao responsável desta tese, ainda em uma entrevista para a minha dissertação:

> A primeira edição que, em Córdoba, para nós, nos disseram para que não fizéssemos mais que 800 livros ou 300 livros. Porque, mais ou menos, vender-se-ia a metade, como se chama?, e o resto seria, provavelmente, presenteado aos amigos. Mas acontece que nós conseguimos vendendo os cartões de compra antecipada, quer dizer, nós não, meu amigo e minha

---

[406] A chancela dada à escritora foi cunhada pela primeira vez pelo jornal espanhol *El país*, por conta do lançamento do seu primeiro romance e, ainda, por outras obras como *Tú que te escondes* (2004).

[407] "Todo leitor pode testemunhar que, no final do século XX, a ficção tomou para si a re-escritura da História. O fenômeno é especialmente notável na Argentina, cujas livrarias no param de renovar as suas listas de romances históricos, biografias romanceadas ou relatos centrados na narração da guerra suja, quer dizer, os fatos de violência ocorridos durante a Ditadura militar que governou a Argentina entre 1976 e 1983. Córdoba não escapa desta tendência, produzindo, inclusive, uma autora de best-sellers: Cristina Bajo.".

> amiga, estávamos vendendo apenas os cartões... E começamos com 600. Então, pensamos, "não vamos ter mais livros para levá-los à livraria". Então, combinamos que nos mandassem 700. Então, continuaram a subir, e terminamos fazendo uma primeira edição, pelo o que me lembro, de cerca de 1200 livros. Isso acabou em 3 dias! (risos). Acredite no que lhe digo, em menos de uma semana, simplesmente acabou. Então, antes que se acabassem, eu lhes dizia: "Ah, Deus, não quero abusar, mas que lindo seria conseguir publicar uma segunda edição. À noite, bom, no outro dia, Javier me ligou para me dizer: "Cris, acabou a edição, vamos publicar a segunda". Aconteceu o mesmo duas ou três vezes, até que chegamos até a quinta edição (risos). Mas tudo isso em um ano, ou menos de um ano. E que fique claro que, em Córdoba, não havia um livro que se vendesse 1000 exemplares, porque, em Córdoba, os autores cordobeses tinham o costume de fazer edições geralmente pequenas. (BAJO *apud* CERDEIRA, 2018, p. 119-120).

Os números aludidos por Bajo são suficientes para que possamos inferir que não se tratara simplesmente de uma operação da crítica especializada para se pontuar o que se fazia longe do âmbito portenho, mas, claro, de uma necessidade de pronta-resposta, uma devolutiva ao afã de um público que demonstrava interesse ao refletir – a partir da literatura – dados cristalizados pela história oficial. Mais: era preciso escutar a demanda de leitores que herdavam uma coleção de nomes como os de Gálvez, acostumados com uma linhagem de ficção histórica, e que pareciam estar, de alguma forma, dispostos a não querer jazer em uma zona comum, abertos a viver o fenômeno literário e o gênero romanesco não exatamente a partir de vias da experimentação. Assim, aqueles fatores literários e extra-literários, apontados por mim na *Seção III* para pensar em um novo florescimento da modalidade ficcional que propõe múltiplos diálogos com os grandes relatos, se coadunam com o cenário literário, revelando que "[...] el auge del hecho histórico como tema de la novelística es un acontecimiento curioso y, quizás, no casual.[408]" (BULACIO-MEDICI, 2006, p. 47).

O nome de Cristina Bajo era, portanto, mais do que oportuno. Se nos atemos à relação Bajo e contexto editorial, perceberemos – com certa facilidade – que os seus romances superam, constantemente, as cifras dos mais vendidos, sendo facilmente localizados nas livrarias de todo o país, ao lado de grandes clássicos da ficção latino-americana ou mesmo personificando o livro como objeto de consumo nas vitrines ou espaços de passagens, tal como pode ser visualizado na próxima página pelo leitor brasileiro:

---

[408] "[...] o auge do fato histórico como tema romanesco é um acontecimento curioso e, quem sabe, não casual.".



FIGURA 4 – CORNER COM LIVROS *ESA LEJANA BARBARIE*
FONTE: O autor (2017)

As fotos contidas na FIGURA 4 ilustram uma ação especial desenvolvida pela rede de livrarias *Cúspide*, no ano de 2017, dando destaque para o lançamento de *Esa lejana barbarie*, iniciado no mês de agosto daquele ano. Tamanho êxito alcançado por alguém que saiu do ostracismo de uma vida como professora rural[409] e que precisou de um fator extremo para decidir publicar o seu primeiro romance foi o que garantiu, em apenas uma década, o que eu intitulo (e que já havia citado anteriormente) como *oleada Bajo*. Não preocupado exatamente em projetos literários consistentes, mas disposto ao tentar repetir um sucesso de vendas a partir

[409] Ainda que Bajo possa ser caracterizada por um surgimento e uma formatação não habitual enquanto escritora, a decisão por manter-se mais afastada do campo intelectual e literário argentino parece ter se transformado ao longo da última década. Se antes autointitulava-se como uma "mujer de perfil bajo" (BAJO *apud* DEMARCHI, 2006, s. n.), nos últimos anos, a escritora não se furta a aparições e mesas de debate literários em lançamentos de livros, tertúlias e eventos destinados ao universo da literatura. A postura política de Bajo, no entanto, parece manter certa constância no que diz respeito a não sair do seu campo de enunciação e compelir que as interfaces ligadas ao mercado editorial e à crítica acabem saindo de Buenos Aires rumo à Córdoba.

de narrativas que nem sequer conseguem copiar um raciocínio narrativo, o mercado editorial cordobês e nacional acabou tomando o nome de Bajo como uma receita para lançar nomes de escritoras dispostas a criar histórias açucaradas, com pouco domínio literário e uma rápida ambientação histórica. Sem grandes pudores, muitas delas acabam encontrando no nome de Bajo um argumento de autoridade, mesmo estando bastante conscientes de que as suas narrativas estão longe de demonstrar o fôlego para propor o diálogo entre os discursos histórico e ficcional.

Na obra *Metaficción Historiográfica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista* (1995), a investigadora espanhola Amalia Pulgarín já apontava o fato de que, desde o final da década de oitenta, certo tipo de ficção que dialoga com o discurso histórico acabou consolidando a produção de autoria feminina. Da mesma maneira, como havíamos visto ao versar sobre a produção pontual do campo argentino, sabemos que a mesma época marca uma retomada desse tipo de modalidade narrativa. A própria Bajo, ao ser questionada quanto à profusão de romances históricos a partir da metade da década de noventa, relembrará o fato de que "[...] tenemos de todo un poco acá en Córdoba. Tenemos muchas escritoras de novelas históricas románticas que en este momento son las que están llegando a las editoriales porteñas. Son casi todas cordobesas o que han vivido mucho tiempo en Córdoba.[410]" (BAJO *apud* CERDEIRA, 2016, informação verbal).

Seja como for, volto a tocar em tal assunto para demonstrar que o fator mercadológico em Bajo e em suas dezenas de seguidoras de uma fórmula exige que tracemos que "[t]odavía hay una división entre best-sellers y lo que podría llamarse "literatura seria" o "culta", pero la pluralización y disgregación del público tiende a borrar esos niveles: culto o de elite, y popular.[411]" (LUDMER *apud* HAYDU, 2006, p. 30). Se os leitores dos romances históricos com linhagem finessicular podem *borrar* os limites do culto e do popular, não me parece que Bajo o faça; muito menos alguns dos críticos que a cercam. A pentalogia estudada permite, portanto, demonstrar a consciência de uma escritora que sabe exatamente o que está fazendo e que, embora siga com certo zelo uma filiação literária, não deixa de

[410] "[...] temos aqui em Córdoba de tudo um pouco. Temos muitas escritoras de romances históricos românticos que, neste momento, são as que estão ganhando destaque nas editoras portenhas. São quase todas cordobesas ou que viveram muito tempo em Córdoba.".

[411] "[...] ainda há uma divisão entre os best-sellers e o que poderia ser chamado de "literatura séria" ou "culta", mas a pluralização e a separação do público tende a apagar esses níveis: culto ou de elite e popular.".

oferecer um bom exemplo de que é possível fazer uma literatura respeitável, mediante uma forma para alguns ultrapassada quando se pensa no gênero romanesco.

4.1 *LA SAGA DE LOS OSORIO*: UMA FILIAÇÃO SCOTTINIANA CAPAZ DE OXIGENAR UM CAMPO DE ENUNCIAÇÃO

Além das razões iniciais que dei anteriormente ao sustentar o nome de Cristina Bajo como um dos alicerces de *Argentum Córdoba*, cabe-me dizer que a escolha por dar continuidade à leitura de Bajo, agora via pentalogia, foi o disparador para perceber como o campo de enunciação cordobês, desde o final do século XX, ganhou fôlego e acabou retomando um caminho viável para se demonstrar as múltiplas interseções entre os discursos ficcional e histórico. Na companhia de uma família, atesta-se, inclusive, que a escolha pelo romance de linhagem scottiniana pode ser também uma proposta estratégica de ser contemporâneo pela decisão de *querer parecer não ser*. Ao decidir dialogar com o discurso histórico, não propondo grandes fricções, tampouco as revisões dessacralizantes de cordobeses como Abel Posse, Bajo redistribui o jogo da ficção histórica, demonstrando ser possível fazer com que a modalidade seja, acima de tudo, verossímil.

Como enunciado, a preocupação da autora não parece ser a de fazer do tecido ficcional uma possibilidade para se discutir propriamente os limites da literatura (embora o faça com uma sutileza interessante no último dos romances da série), mas de, via literatura, revisitar e *reaprender* com o discurso histórico:

> Los seguidores de Rivadavia eran hombres de ideales liberales y progresistas, pero que desconocían en absoluto las necesidades del pueblo. Reformistas teóricos, exigían de la "masa ignorante" un acatamiento ciego para facilitar su obra. Prestaban atención preferentemente a la cultura – teniendo de modelo a la europea –, descuidando el malestar diario: la defensa de las fronteras ante el indio, la falta de vías de comunicación, el desenvolvimiento del comercio en una economía rudimentaria.[412] (BAJO, 1997, p. 20).

[412] Os seguidores de Rivadavia eram homens de ideais liberais e progressistas, mas que desconheciam em absoluto as necessidades do povo. Reformistas teóricos, exigiam da "massa ignorante" um acatamento cego para facilitar a sua obra. Prestavam atenção preferentemente à cultura – tendo como modelo a europeia –, descuidando do mal-estar diário: a defesa das fronteiras

E quando faço distinção para o termo *reaprender* é justamente para entender que, via pentalogia, perceberemos como a ficção bajoniana, mesmo que preocupada em dialogar com o discurso histórico, transcenderá o arquivamento e registro de um fato a partir de ferramentas discursivas da ficção. Se no primeiro romance, *Como vivido cien veces*, excertos como o anterior abundam e favorecem a contextualização do leitor contemporâneo para compreender o cenário que irá determinar o início das guerras civis, nas próximas obras, sobretudo a partir de *La trama del pasado* e *Territorio de penumbras*, perceberemos um projeto ficcional mais maduro, preparado para reconstituir um acontecimento e, ao mesmo tempo, determinar a impossibilidade de acessar uma verdade única:

> El mundo de su infancia, marcado por las diferencias de clases pero casi siempre benevolente, resultó arrasado primero por la Revolución de Mayo – con sus aciertos y equívocos – y luego por la lucha entre unitarios y federales. ¡Qué maldita guerra!, pensó, con un dolor en el pecho. Quizás el general Paz pudiera voltear la suerte de la contienda. Pero después de haber discutido en Montevideo con los intelectuales exiliados, la única voz que le parecía sensata era la de Mariquita Sánchez cuando sentenciaba que no era fácil descubrir la verdad entre tantas miserables intrigas, ambiciones, mentiras y traiciones.[413] (BAJO, 2011c, p. 58).

Na perspectiva adotada por Cristina Bajo, além de assegurar uma proposição que lhe cabe enquanto literatura, os seus romances acabam ocupando outro desafio: trata-se de ofertar aos seus leitores a experiência da aproximação ao discurso apregoado pela outrora história oficial, em grande parte das vezes, limitada a uma perspectiva hegemônica e centralizadora, a partir de outras ferramentas narrativas e persuasivas. Há, não há dúvidas, uma grande preocupação com o leitor empírico, imaginado, o que acabará justificando certo pacto ficcional (ECO, 1994) bem demarcado, em uma instância em que algumas questões do discurso histórico parecem ser asseguradas, não por conta de uma verossimilhança no tecido ficcional, mas no âmbito extra-diegético. Perceberemos que, ao longo dos títulos que compõem a série, ficará cada vez mais clara a proposta de incidir uma *mirada*

---

antes do índio, a falta de vias de comunicação, o desenvolvimento do comércio em uma economia rudimentar.".

[413] "O mundo da sua infância, marcado pelas diferenças de classes, mas quase sempre benevolente, acabou ficando primeiro arrasado pela Revolução de Maio – com os seus acertos e equívocos – e logo pela luta entre unitários e federais. Que guerra maldita!, pensou, com uma dor no peito. Talvez o general Paz pudesse mudar a sorte da contenda. Mas, depois de ter discutido em Montevidéu com os intelectuais exilados, a única voz que lhe parecia sensata era a de Mariquita Sánchez quando sentenciava que não era fácil descobrir a verdade entre tantas intrigas miseráveis, ambições, mentiras e traições.".

possível a respeito do passado argentino a partir da provocação e do olhar de quem passara a compreender "[...] que la lucha entre federales y unitarios no era una contienda de ideas, sino entre el Puerto y el Interior [...][414]" (BAJO, 2011a, p. 229). Assim, essa barbárie não parece ser mesmo tão distante.

A proposta, portanto, institui-se justamente de maneira inversa àquela do discurso histórico que se estabelece como "[...] un tanque de guerra que pasa por encima de la sociedad sin que haya forma de contenerlo.[415]" (BAJO *apud* DEMARCHI, 2006, s. n.). Ao não ter receios em ver as suas obras etiquetadas como grandes romances históricos e, ao contrário, demarcá-los como tal, Bajo demonstra ímpeto ao querer atestar o seu labor literário a partir do processo de documentação, de um exercício constante de documentos esquecidos e que possam validar a verossimilhança de um discurso ficcional que quer, fundamentalmente, dialogar com as histórias (em momento oportuno, perceberemos justamente como isso ocorre a partir da escolha das epígrafes que acampanham cada um dos capítulos ou mesmo a partir dos documentos que figuram em seções extras, como o caso das *Apostillas*).

Saber como e por que escrever define muito mais a poética de Bajo do que exatamente a certeza e delimitação do seu público. Em uma análise em conjunto, não é surpresa, portanto, ponderar a pentalogia de Bajo como um paradigma daqueles romances históricos já outrora percebidos como ficções de arquivo. Arquivando, fragmentos do discurso histórico se transformam em epígrafes, cuja função será abandeirar e reagrupar certas informações para fundamentar cada capítulo, cada romance em que a preocupação se estrutura em dar voz aos que não tiveram propriamente voz, na construção de legítimos heróis-médios scottinianos em um horizonte de enunciação que é, justamente, o de *Argentum Córdoba*, comungado por aqueles "nosotros los cordobeses". É a partir dessa lógica que, entre tantas epígrafes, encontraremos um raro excerto da obra *Historias de la Confederación Argentina*, especificamente do tomo V, de Adolfo Saldías, apresentando a primeira parte de *Esa lejana barbarie*:

> Un día de diciembre de 1847, ella le balbuceó a su amante que se sentía madre. Y a impulsos de la fruición tiernísima que a ambos les inspiró el vínculo que los ligaba ya en la tierra, resolvieron atolondradamente irse de Buenos Aires lejos de la familia, de los amigos, y de todos. Sabían que la

[414] "[...] que a luta entre federais e unitários não era uma disputa de ideias, mas entre o Porto e o Interior [...]".
[415] "[...] um ataque de guerra passa por cima da sociedade, sem que haja forma de contê-lo.".

> sociedad los condenaba y que su felicidad, como los Juicios de Dios, no podía tener testigos.[416] (BAJO, 2017, p. 21).

Ao retomar o discurso histórico, o último romance da saga parte da menção ao assassinato das entidades imigrantes Camila O'Gormann e Ladislao Gutiérrez, ambas advindas do discurso histórico, para apresentar uma perspectiva outra, um argumento verossímil para refletir sobre o início da derrocada do ditador Manuel de Rosas. Sob uma perspectiva *Argentum Córdoba*, história e ficção passam a dialogar, demonstrando não exatamente polos opostos, mas fronteiras que têm a linguagem e um desejo de narrar comum. Sabemos que uma das eventuais diferenças entre literatura e história pode ser a do olhar dedicado a determinado evento, o ponto de vista pautado ora no vencido, ora no vencedor. Em diferentes momentos e de diversas formas, o grande xeque-mate dado por Bajo é apontar que a discursividade que permite aproximar a ficção da história está justamente na impossibilidade de julgar as fronteiras entre as duas partes. O testemunho dado pela literatura é ilustrativo: "Ellos lo escuchaban **sin distinguir si era cuento o verdad**;[417]" (BAJO, 2011a, p. 109, grifos nossos).

Relembro o leitor que a filiação direta da poética bajoniana a Walter Scott ficara clara desde o início da pentalogia, fora endossada, aliás, como um argumento do tecido romanesco para justificar o encontro entre os personagens ficcionais (Luz Osorio e Brian Harrison) tipicamente antagônicos, mas decisivamente necessários para o desenrolar de toda a saga. A ideia de que os romances bajonianos são simples expressões de uma leitura fácil e de um leitor não exigente é, portanto, falha ou, no mínimo, epidérmica. Mesmo optando por uma diegese não exatamente complexa e por, em alguns casos, permitir que o plano ficcional aponte contornos que poderíamos facilmente exemplificar uma literatura folhetinesca ou romântica[418], a poética bajoniana demonstra potencial para dialogar com o discurso histórico, mas não simplesmente acatá-lo como uma verdade estéril.

---

[416] "Um dia de dezembro de 1847, ela lhe balbuciou ao seu amante que se sentia mãe. E, sob os impulsos da fruição carinhosa que a ambos lhes inspirou o vínculo que já os ligava na terra, resolveram, sem pensar, fugir de Buenos Aires, para longe da família, dos amigos e de todos. Sabiam que a sociedade os condenava e que a sua felicidade, comos os Juízos de Deus, não podia ter testemunhas.".

[417] "Eles o escutavam sem diferenciar se era conto ou verdade".

[418] Discutirei, a seguir, sobre tal aspecto, entendendo que, por conta de uma parte, a obra de Bajo acaba sendo julgada como um todo homogêneo e desestimulante para um leitor mais exigente. O que é, como veremos, um ledo engano.

O casal que protagoniza o enlace romanesco do primeiro romance da série e que viverá as suas idas e vindas, em meio a um conturbado pano de fundo histórico iniciado pelo assassinato do então presidente Manuel Dorrego e o início do endurecimento entre *federales* e *unitarios,* será unido não por uma ação fortuita do destino, algo presente em *Os Noivos* (1827), de Manzoni. A escolha da arquitetura do romanesco é metaliterária, dialoga com a própria fortuna crítica que consagra a modalidade do romance histórico no Ocidente e, ao mesmo tempo, aponta atenção da autora ao demonstrar sinergia ao elencar obras que poderiam verdadeiramente circular no contexto histórico das personagens no começo do século XIX na Argentina. O trânsito de livros que poderiam ser acessados no momento histórico retratado é, na maioria das vezes, justificado pelas personagens que advinham do velho continente ou que, em um momento final da saga, já exemplificavam o que o crítico David Viñas encapsularia como *escritores viajeros*. Além das personagens como Luz Osorio, Brian Harrison, Edmundo Osorio, Sebastián Osorio e Gaspar Indarte, em romances como *En tiempos de Laura Osorio*, será possível ter acesso a livros que ilustram o campo literário daquele momento, a partir da descrição da organização da biblioteca de Brandon Robertson, outra personagem também ficcional:

> Con la pericia del viajero compulsivo, muy pronto construyó lo familiar: puso los retratos de sus tíos sobre la repisa de la chimenea, y entre el Antiguo Testamento y Chaucer, sus libros más amados: la poesía de Emily Brontë y el *Jane Eyre* de su hermana Charlotte, además de *Melmoth el errabundo* y una edición en español de *Cuentos de la Alhambra,* de Irving, bellamente ilustrada. Seguían algunos libros técnicos sobre cartografía, navegación y armas, y el *Gran atlas* de Johannes Blaeu, que presentó la Sociedad Geográfica de Londres de 1830, a donde había sido invitado. Y por último, el que nunca olvidaba: las *Cartas* del conde de Chesterfield a su hijo ilegítimo, Philip Stanhope.[419] (BAJO, 2011a, p. 77, grifos da autora).

É sempre válido dizer que será a partir de afinidades literárias que a trama romanesca da obra de abertura é alicerçada, justificando, assim, o primeiro diálogo entre Luz Osorio e Brian Harrison:

---

[419] "Com a perícia do viajante compulsivo, rapidamente construiu o que lhe era familiar: colocou os retratos dos seus tios sobre a estante da lareira e, entre o Antigo Testamento e *Chaucer*, os seus livros mais queridos: a poesia de Emily Brontë e o *Jane Eyre*, da sua irmã Charlotte, além de *Melmoth el errabundo* e uma edição em espanhol de *Contos da Alhambra*, de Washington Irving, ilustrada de maneira tão bela. Na sequência, os livros técnicos sobre cartografia, navegação e armas, e o Grande Atlas de Johannes Blaeu, apresentado na Sociedade Geográfica de Londres de 1830, para a qual havia sido convidado. E, por último, um do qual nunca se esquecia: as *Cartas* do conde de Chesterfield ao seu filho ilegítimo, Philip Stanhope.".

> - "Francisco I y la Reina de Navarra" – lo sorprendió Harrison. – Conozco la obra de Bonington, pues **pintó bajo la influencia de Walter Scott, mi novelista preferido.**
> - Luz – dijo Sebastián, señalándole a Harrison –, **has encontrado a un espíritu gemelo.**
> - Señor – aclaró la joven con una inclinación –, **compartimos esa preferencia literaria.** (...)
> - Debe leer *El anticuario*; es una obra deliciosa...[420] (BAJO, 1997, p. 105, grifos do autor).

Em diferentes momentos de enfrentamento romanesco entre Luz e Harrison, Bajo usará como base de argumentos o interdiscurso com as narrativas de Scott. Assim, uma simples discussão de casal ganhará o tom literário e favorecerá a percepção de como o campo cultural materializado por parte da diegese – o desenvolvimento do século XIX em extratos sociais letrados – também faz parte do horizonte de expectativas da escritora cordobesa ao buscar o registro histórico: "- Veo que, como expresa Walter Scott, la franqueza te resulta una flauta de dos notas y prefieres todo el teclado de la hipocresía.[421]" (BAJO, 1997, p. 287).

A relação entre as duas personagens a partir do entusiasmo por Scott será perpetuada, continuará com outras personagens ficcionais, ganhando uma maior relevância para o desenvolvimento dos demais romances da pentalogia. Enredados pelas tramas de Scott, seremos apresentados a personagens ficcionais como Eduardo Farrell, Brandon Robertson, Ana Osorio, Edmundo Osorio, entre tantos. No segundo romance, *En tiempos de Laura Osorio*, cabe um destaque especial, justamente por Scott ser aludido não apenas por suas narrativas, mas como referência histórica para plasmar o padrão de comportamento masculino esperado na então Inglaterra industrial. No desenvolvimento de sua trama ficcional, ao propor a volta do escocês Brian Robertson para a Europa a fim de que fosse possível o seu desquite com as suas funções como correspondente da agência de informação *Foreign Office*, Bajo permitirá ao leitor demonstrar o exercício de construção de personagens complexas, que passam por transformações de diversas ordens. Após

---

[420] ""Francisco I e a Rainha de Navarra" – Harrison o surpreendeu [surpreendeu Sebastián]. – Conheço a obra de Bonington, pois pintou sob a influência de Walter Scott, meu romancista preferido.
- Luz – disse Sebastián, apontando para ele a figura de Harrison –, você encontrou a sua alma gêmea.
- Senhor, – a jovem fazendo uma reverência com uma inclinação –, compartilhamos essa preferência literária.
[...]
- Deve ler *O antiquário;* é uma obra deliciosa...".

[421] "- Vejo que, como Walter Scott expressa, a franqueza lhe resulta uma flauta de duas notas e você prefere o teclado da hipocrisia."

ter convalescido e quase morrido no navio, Robertson passará por tratamento. Ainda em recuperação, o estado da personagem será vislumbrado por sua tia Maud, que, a modo de desabafo, concluirá ao seu marido: "- Gracias a Dios conseguiste que se cortara esa melena – agradeció a su esposo. Ahora, Robertson lucía una coleta corta, y aunque ella hubiera preferido verlo con el pelo "**como lo usaba Sir Walter Scott**[422]", reconocía que lo llevaba sujeto de una manera aceptable." (BAJO, 2011a, p. 465-466, grifos nossos).

Não pode passar despercebido que é, pois, no mesmo romance que o autor de *Waverley* será tomado, pela primeira vez, como um paratexto (GENETTE, 2009), a partir de um fragmento da obra *El pirata* (1822), funcionando como a epígrafe de entrada do Capítulo 2, intitulado "DESOLADAS REGIONES" (BAJO, 2011a, p. 25, maiúsculas da autora). A busca de obras de Scott para figurar como epígrafes de capítulos seguirá em outros romances, com destaque para o uso de um excerto da obra *El monasterio* (1822) no capítulo 34 de *La trama del pasado* ou, ainda, em *Esa lejana barbarie,* no capítulo 58, com um trecho de *El talismán* (1825). O uso específico das epígrafes ganhará destaque quando nos dedicarmos a entender algumas das principais características da poética bajoniana, mas, de maneira estratégica, é fundamental relembrar que todas as vezes em que Walter Scott é eleito para figurar como epígrafe, Bajo dedica atenção especial para dar vazão ao plano ficcional, fundamentando a narrativa a partir do diálogo entre os discursos ficcional e histórico.

Mas não será somente em menções diretas que a herança scottiniana será deflagrada na Saga dos Osorio. Sem preocupações claras para avisar aos seus leitores sobre o campo cultural ao qual a escritora parece querer ver-se inserida, Bajo proporá um diálogo intertextual ainda mais profícuo com Walter Scott. Mencionado rapidamente no primeiro romance e ganhando tons de protagonismo para alicerçar o plano ficcional como um dos antagonistas de *En tiempos de Laura Osorio,* ficará mais saliente a instância dada à personagem ficcional Hubert De Bracy. Para os mais distraídos, o nome será apenas a personificação de uma figura que propõe a quebra com o contexto argentino, com a rotina cordobesa: "Hubert De Bracy desmontó y se quitó el sombrero con ademán galante; era francés y vestía

[422] "Graças a Deus você conseguiu que lhe cortassem esse cabelo – agradeceu ao seu esposo. Agora, Robertson trajava um colete curto e, ainda que tivesse preferido vê-lo com o cabelo "da maneira que usava Sir Walter Scott", reconhecia que o usava de uma maneira aceitável.".

con chocante elegancia en una sociedad en la que se dedicaba la sobriedad.[423]" (BAJO, 2011a, p. 13). Para os mais atentos aos interstícios de todo texto, o sobrenome De Bracy ressoará imediatamente a presença de Maurice De Bracy, entidade nativa de *Ivanhoé*. Exatamente brincando com tal dado – mas optando em não relacionar a personagem diretamente à seara do escritor que lhe serviu de fonte –, o típico narrador heterodiegético que alicerça a pentalogia irá oferecer mais um dado para que possamos (re)significar De Bracy na poética bajoniana: "Pronto se supo que recibían muchísimo dinero en libras esterlinas – del padre del joven, un lord inglés – además de poseer propiedades en España, Francia y Suiza, sin que les faltara escudo de armas – un jabalí y otras lindezas – de la época de Ricardo Corazón de León.[424]" (BAJO, 2011a, p. 85).

É válido atestar que, no caso específico de Luz Osorio e Brian Harrison, no entanto, a união via literatura é simbólica por reunir justamente, no início da pentalogia, uma *criolla* argentina – ambiguamente batizada como Luz por Severa, a sua ama-de-leite negra – com o tradicional espírito inglês de Harrison. Mais do que simplesmente encontrar uma escusa para que dois enamorados pudessem ser envolvidos, a decisão de Bajo não é fortuita ao aproximá-los por conta do gosto literários pelos romances históricos de Scott; esta pode ser lida como um argumento para versar e relembrar os múltiplos processos de construção responsáveis pela formação de um país que personifica uma cultura híbrida na melhor acepção cancliniana, uma identidade de mescla (historicamente aberta à influência comercial britânica) e, ainda, em um âmbito mais específico, assevera o cenário não hegemônico resgatado pelo escritor escocês.

O controle do plano ficcional e a decisão de ser circunscrita pelo trabalho scottiniano é consagrada no último romance da série, justamente com o primeiro casal unido pela literatura e pelo fascínio despertado a partir do romance histórico. Dessa forma, em *Esa lejana barbarie*, a menção a Scott chancelará a despedida de Luz Osorio à memória de seu marido, ferido mortalmente em Buenos Aires por uma mulher que tentara saquear lojas e um idoso, após a derrocada de Rosas por conta da batalha de Caseros. Ao ler a carta que Harrison lhe havia escrito e relembrando a

---

[423] "Hubert De Bracy desceu do cavalo e tirou o chapéu de maneira galenteadora; era francês e vestia com uma elegância chocante, em uma sociedade na qual todos se dedicavam à sobriedade.".
[424] "Logo se soube que recebiam muitíssimo dinheiro em libras esterlinas – do pai do jovem, um lorde inglês –, além de possuir propriedades na Espanha, França e Suíça, sem que lhes faltara um brasão – um javali e outras lindezas – da época de Ricardo Coração de Leão.".

inimizade entre o seu irmão e o esposo, Luz Osorio apregoará sobre a fragilidade da vida: "- Fernando tenía razón, eras un gringo retorcido – rio, besando la última frase de la carta: "No temas olvidarme, pero no me olvides del todo. Recuerda lo que escribió Sir Walter Scott: 'El corazón, como el cristal, perderían su encanto si perdiesen su fragilidad'[425]". (BAJO, 2017, p. 446).

Como é possível ser inferido pelo leitor, tal fato tem total relevância para se pensar no caso argentino e, principalmente, no que se enuncia a partir de Córdoba. Cristina Bajo e sua projeto literário transformam-se, assim, em um dos eixos para a construção do tropo literário *Argentum Córdoba* justamente por apontar, de maneira mais declarada dentre os três escritores escolhidos como *corpus* desta tese, o peso simbólico do local de enunciação para o desenvolvimento de um projeto narrativo que busca postular o diálogo franco entre os discursos histórico e ficcional. A alusão ao escritor Walter Scott pelas personagens já no primeiro romance da saga pode ser lida como um postulado claro não somente de filiação ao gênero, mas de observação e demarcação de um campo intelectual. Da mesma maneira que Scott apresentava a visão de um escocês para uma história que sempre fora canônica e centralizada pelos olhos britânicos, Bajo parte de outro – e possível – espaço discurso para escrever sobre a Argentina. O crítico uruguaio Enrique Rodríguez Monegal, já na década de oitenta, discutiu exatamente tal contexto e campo cultural no qual Scott estava inserido, ajudando-me a reverbar o que busco:

> Uno de los aspectos fundamentales de la obra de Scott que ha escapado generalmente a la crítica latinoamericana es el hecho de que él reconstruía la historia británica desde la perspectiva de una cultura marginalizada. Aunque su enfoque es nacional y abarca las islas británicas enteras, hay demasiado en él del escocés para olvidar que en las raíces de esa cultura nacional hay culturas locales que no han desaparecido íntegramente.[426] (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1984, p. 171).

Mais de um século depois de que Walter Scott serviu como exemplo para a leitura crítica de Lukács para consolidar o romance histórico enquanto modalidade narrativa, Bajo constrói uma pentalogia capaz de (re)contar – ficcionalmente – uma

---

[425] "- Fernando tinha razão, você era um gringo sinuoso – riu, beijando a última frase da carta: "Não tema se esquecer de mim, mas não me esqueça por completo. Lembre-se do que Sir Walter Scott escreveu: 'O coração, como o cristal, perderiam o seu encanto se perdessem a sua fragilidade'.".

[426] "Um dos aspectos fundamentais da obra de Scott que, geralmente, acabou escapando da crítica latino-americana é o fato de que ele reconstruía a história britânica a partir da perspectiva de uma cultura marginalizada. Ainda que o seu enfoque é nacional e abarque todas as ilhas britânicas, há nele muito do escocês para esquecer que nas raízes dessa cultura nacional há culturas locais que não desapareceram integralmente.".

fase determinante de fundação da nação argentina. Se "[p]or su marginalidad cultural, Scott supo ver en el conflicto de sajones y normandos en un momento crucial de la formación de la nacionalidad británica, el tema subterráneo de su obra y de todo un sector de la novela histórica[427]" (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1984, p. 182), não há dúvidas de que, também a partir da margem, de uma *mirada* cordobesa, Bajo apontará novas tintas, cores, nuances e perspectivas para as guerras civis argentinas.

4.1.1 Não se trata apenas de dialogar com o discurso histórico, mas com o pensamento de uma geração romântica

Ao longo da pentalogia, Bajo parece cada vez mais determinada em promover, ficcionalmente, a simbiose entre a literatura e a história, utilizando, para tanto, a voz factual das artes e o desenvolvimento de autores, filósofos, pintores e ensaístas que serviram de inspiração discursiva para figuras do plano histórico argentino que foram absorvidas pela diegese e que, como o leitor pode inferir, acabaram atuando nas guerras civis (ainda que no exílio, via a batalha do pensamento). Ao dar dimensão ao trânsito de ideias entre as terras austrais e o que se poderia acessar no velho continente, Bajo abre o escopo de sua trama ficcional, permitindo que, mesmo falando a partir do interior argentino, seja perfeitamente verossímil que romances como *La trama del pasado* ou *Esa lejana barbarie* aludam ao Renascimento italiano e a sua influência para pensamento pictórico no século XIX, ou mesmo abrigando – com a mesma facilidade que estivessem em uma batalha em Oncativo, Barranco Yaco, Caa-Guazú ou Caseros – o movimento fluído de algumas das personagens em cidades como Londres, Cardiff, Paris e Florença, na Itália (a menção direta aos membros do movimento dos Pré-Rafaelistas é um caso que merece ser examinado a parte, sobretudo quando nos dedicarmos a pensar no uso das capas dos romances como um importante paratexto).

---

[427] "[p]or sua marginalidade cultural, Scott soube ver no conflito de saxões e normandos, em um momento crucial da formação da nacionalidade britânica, o tema subterrâneo de sua obra e de todo um setor do romance histórico.".

No caso de *Esa lejana barbarie*, é impossível não salientar o quão interessante e estratégico acabam se compondo capítulos para enlaçar e (re)avivar o enredo particularmente ficcional, a partir de encontros que poderiam ter sido realmente inesquecíveis: "En aquellos salones Sebastián y Edmundo habían hecho amistad con Balzac y Victor Hugo, Liszt y Chopin, Dumas y Delacroix."[428] (BAJO, 2017, p. 116). Deixar em planos paralelos Balzac, Delacroix e as personagens ficcionais Sebastián e Edmundo Osorio (representantes da ótica unitária que precisou se exiliar por conta do endurecimento do poder rosista) já seria uma chave de leitura suficientemente relevante para apontar que a poética bajoniana vai além do óbvio e da simplicidade diegética de um romance rosa. E, como veremos, exatamente para ironizar quaisquer questionamentos a respeito de um romance histórico romântico, Bajo conseguirá armar a sua narrativa a um ponto em que a história privada de Chopin e o seu sofrimento após o rompimento com Amandine Aurore Lucie Dupin (conhecida na história da literatura como George Sand) seja, propositalmente, colocada em pé de igualdade com a teia de idas e vindas dos demais casais orquestrados na pentalogia.

Mas é muito mais do que aproximação entre casais ficcionais e casais históricos que as narrativas de Bajo logram consolidar. Ao promover o cotejo entre o contexto argentino e o europeu (principalmente o que advinha dos campos culturais inglês e francês), a escritora cordobesa refaz, como havia alertado, o trânsito de ideias e deflagra, como resultado, como parte da crítica e da literatura argentina acabou estando relacionada com o imaginário da geração de 1837. Será exatamente nos romances *La trama del pasado* e *Esa lejana barbarie* – responsáveis para, via ficção, recontar o período histórico que vai de 1840 até 1855 – que personagens ficcionais como Marcos Mateo Ocampo, pretendente de Consuelo Achával, permitirão que os leitores atestem a atuação de figuras canônicas das letras argentinas. A razão pela qual a personagem Ocampo deveria fugir de Córdoba? Ora, mais do que político, referia-se ao âmbito das ideias, afinal, ele "[...] estaba en peligro por pertenecer a la liga de intelectuales que se reunían con Vicente Fidel López.[429]" (BAJO, 2011b, p. 99).

---

[428] "Naqueles salões, Sebastián e Edmundo tinham feito amizade com Balzac e Victor Hugo, Liszt e Chopin, Dumas e Delacroix.".

[429] "[...] estava em perigo por pertencer à liga de intelectuais que se reuniam com Vicente Fidel López.".

Para um leitor mais familiarizado com o discurso histórico e literário argentino, será impossível passar despercebida a constatação anterior, sobretudo porque o nome de Fidel López não é somente ligado imediatamente ao cânone da literatura argentina, mas porque ele também representa a voz oficial da nação: estamos falando não somente do que muitos julgam chamar como o primeiro escritor a escrever um romance histórico no país (tal como atentei nas seções iniciais desta tese), mas também do filho do autor do hino nacional argentino, Vicente López y Planes. Outrossim, descobriremos que a aproximação entre a personagem ficcional Ocampo e Fidel López ajudará a expandir um espectro discursivo muito maior, responsável por unir o que será, anos depois, a base do campo de poder e da hipertrofia literária. Naquele presente contexto,

> Córdoba parecía ocupada por enemigos y no por aliados del gobierno federal, pero la persistente llovizna mantenía a los soldados fuera de la calle. Muchos residentes habían desaparecido de la ciudad: **la entrada de los federales había conseguido el desbande de los revolucionarios, los "hijos de Echeverría"**, como se llamaban a sí mismos un grupo de muchachos, casi todos pertenecientes a la **Asociación de Mayo**, fundada por Vicente Fidel López aquel mismo año. Uno de ellos, pretendiente de Consuelo – Ocampo de apellido –, le había explicado algo sobre Esteban Echeverría, escritor de renombre e ideólogo de la juventud.[430] (BAJO, 2011b, p. 83, grifos nossos).

A fricção e a atuação dos nomes da geração de 1837 será melhor introjetada na trama ficcional no quarto romance da série, *Territorio de penumbras*, momento justo em que o cenário histórico endurece e a resposta via as letras parecia ser a única possível. O mais interessante é que, na perspectiva bajoniana, ao lado de personagens ficcionais, os ilustrados da geração de 37 se deslocarão também via províncias, o que ajuda, mesmo que de maneira sinuosa, a reprogramar certo imaginário de não troca entre o porto e o interior, evidenciando a relevância de veias comunicantes em diferentes espaços do país:

> Para 1840, varios jóvenes ilustrados en las ideas de la Asociación de Mayo – Juan Bautista Alberdi, Esteban Echeverría, Juan María Gutiérrez, Félix Frías y otros – agitaron las provincias, impulsando la sublevación contra el

[430] "Córdoba parecia estar ocupada de inimigos e não por aliados do governo federal, mas a persistente garoa matinha os soldados fora da rua. Muitos residentes haviam desaparecido da cidade: a entrada dos federais havia conseguido a debandada dos revolucionários, os "filhos de Echeverría", como um grupo de jovens se chamava a si mesmo, quase todos pertencentes à Associação de Maio, fundada por Vicente Fidel López naquele mesmo ano. Um deles, pretendente de Consuelo – de sobrenome Ocampo –, havia lhe explicado algo sobre Esteban Echeverría, escritor de renome e idealizador da juventude.

> poder del gobernador de Buenos Aires, don Juan Manuel de Rosas, que seguía posponiendo la organización constitucional del país. [431] (BAJO, 2011c, p. 11).

Do outro lado do oceano, a narrativa ficcional não deixará de demonstrar a atuação daqueles escritores viajantes que também procuraram atuar para consolidar uma geração de pensadores, reforçando, mais uma vez, como a diegese precisava justificar o seu diálogo com a história a partir da delimitação de espaços outros, locais que sempre devem ser contemplados por uma crítica que pretende dar dimensão do maior número de vozes possível. A perspectiva passa a não somente registrar o que é oficial, mas, de alguma maneira, apontar a possibilidade de que os leitores possam também abrir discussões paralelas e pensar até que medida muito do que se tem como verdade não é tão somente a história contada por aqueles que dividiam os salões franceses de festas. O critério da dúvida é oferecido por um narrador heterodiegético que, como em um *vouyer* em meio a uma celebração de gala habitada pela efemeridade, permitindo que descubramos que

> [m]ientras Sebastián y Cané conversaban en la terraza, Saint-Jacques departía con Esteban Echeverría y José Mármol en un jardín cerrado, debajo de ella. Algunas jóvenes, vestidas con elegancia, estaban sentadas en un banco de mármol. **Se abanicaban, embelesadas por la voz de Echeverría, que recitaba unos versos de "El Aroma".** [432] (BAJO, 2011c, p. 43, grifos nossos).

Cada vez mais, a pentalogia passa a nos oferecer sistemáticos exemplos de que a poética bajoniana, além de dialogar com a história, parece se valer como contemporânea justamente por parecer querer não ser. Ao findar esta primeira etapa da seção tomando tais aspectos de partida, passa a ser possível desenvolver uma leitura via *Argentum Córdoba*, buscando, em um primeiro momento, refletir como o resgate do recorte histórico para o desenvolvimento com o diálogo ficcional foi preponderante para se destacar uma leitura alocada a partir de Córdoba, mas que muito reverbera a expectativa de outras províncias.

---

[431] "Para o ano de 1840, vários jovens ilustrados pelas ideias da Associação de Maio – Juan Baustista Alberdi, Esteban Echeverría, Juan María Gutiérrez, Félix Frías, entre outros – agitaram as províncias, impulsionando a sublevação contra o poder do governador de Buenos Aires, don Juan Manuel de Rosas, que seguia prorrogando a organização constitucional do país.".

[432] "Enquanto Sebastián e Cané conversavam no terraço, Saint-Jacques debatia com Esteban Echeverría e José Mármol em um jardim fechado, debaixo dela. Algumas jovens, vestidas com elegância, estavam sentadas em um banco de mármore. Abanavam-se, embelezadas pela voz de Echeverría, que recitava alguns versos de "El Aroma".".

4.2 AS GUERRAS CIVIS COMO EIXO PARA RECONTAR E REPENSAR O DISCURSO HISTÓRICO

Não é sempre que um livro ou projeto literário consegue conduzir os seus leitores a um tempo aparentemente descolado do presente da leitura, a um espaço discursivo suspostamente alheio a quem não o conhece. Mais precioso ainda é quando tal desafio subsidia parte de um projeto literário que rompe em seus leitores os fios da fantasia e, imediatamente, lhes faz abraçar uma história como se fosse deles mesmos. Esse tipo de literatura se instala em um lugar especial no horizonte crítico de leitores profissionais ou não, reverbera latentes incertezas. Quem sabe seja essa a sensação que um leitor possa sentir ao ler a pentalogia *La Saga de los Osorio*, de Cristina Bajo. Ao acompanhar ao longo de pouco mais de duas décadas a genealogia da família histórica cordobesa, os Osorio, a poética bajoniana determina um marco para o desenvolvimento da ficção que dialoga com a história, demonstrando o quanto a modalidade do romance histórico na Argentina parece seguir protagonizando um capítulo na produção contemporânea (ELGUE DE MARTINI, 1999).

De *Como vivido cien veces* (1995) a *Esa lejana barbarie* (2017), temos uma narrativa que abarca diferentes eventos que aconteceram no desenrolar das guerras civis argentinas[433], determinando, na ficção, um recorte que inicia na primavera, em outubro de 1828, e finaliza no verão de 1855, já com a derrocada de Rosas e o seu exílio na Inglaterra. Ao usar como alicerce o diálogo com as guerras civis, Bajo extrapola condicionantes oficiais dos grandes relatos, ainda que tenha em seu horizonte de expectativa um diálogo franco com o discurso histórico oficial. À vista disso, não será surpresa constatar que, vez ou outra, a escritora acabe apostando em construir via o típico narrador heterodiegético uma espécie de eco do que pode ser lido – ainda que não com o mesmo capital discursivo de ilustração e persuasão – em uma fonte histórica. Para que o leitor possa confirmar tal afirmação, reservo, a

[433] Ainda que o foco do nosso interesse seja promover uma leitura da pentalogia, quando pensamos no recorte histórico utilizado nos romances, é válido apontar que Bajo, em grande parte de suas obras, "[...] desarrolla sus historias predominantemente en el transcurso del siglo XIX [...]" (MANZOTTI, 2011, p. 105).

seguir, um exemplo verificável em cada um dos romances que compõem o meu recorte:

> En febrero de 1835, después de haber apaciguado el caldero de rebeliones en el norte y de haber firmado un trato que prolongaba la tan ansiada Organización Nacional – fusionando las fuerzas unitarias con el federalismo del interior –, Quiroga fue emboscado y muerto en el norte de Córdoba, en un paraje de triste fama para los asaltos y crímenes que allí se sucedían.[434] (BAJO, 1997, p. 335).

> Para diciembre, López "Quebracho" dio a conocer una sanción legislativa que prohibía a todo ciudadano sospechoso de unitario ocupar cargos públicos: en una sociedad que apenas tenía trabajo para las clases intermedias aquello significaba la pobreza vergonzante. Como parte de aquel proceso, apareció en la Legislatura la pleitesía que pronto se volvería costumbre.[435] (BAJO, 2011a, p. 93).

> Después de la sangrienta noche de San Silvestre, Córdoba quedó como encerrada en sí misma, rogando que las tropas de Oribe salieran a perseguir a Lavalle y a La Madrid, o que alguien acabara con el "Tuerto" Bárcena antes de que él acabara con los hombres que todavía quedaban en la ciudad.[436] (BAJO, 2011b, p. 143).
> En su camino desde Salta hacia Entre Ríos, el ejército federal avanzó incendiando pueblos, persiguiendo paisanos y arrasando con cuanto pudiera para mantener la tropa. Oribe entró en la provincia de Santa Fe tocando a degüello, ya Santa Coloma había jurado en Buenos Aires, antes de partir para unirse con él: "¡Yo pido al Todopoderoso que no me dé una muerte natural, sino degollando franceses y unitarios!"[437]. (BAJO, 2011c, p. 239).
> La caída de Rosas fue rápida y total, sufrió una ligera herida en la mano y cabalgó desde el campo de batalla, acompañado por un servidor, para dirigirse al Hueco de los Sauces, donde escribió su renuncia a la Sala de Representantes. [...]
> Sarmiento registró que fácil había sido todo al final: 'La caída del tirano más temido de los tiempos modernos se ha logrado en una sola campaña, sobre el centro de su poder, en una sola batalla, que abría las puertas de la ciudad

---

[434] "Em fevereiro de 1835, depois de haver apaciguado a caldeira de rebeliões no norte e de haver assinado um trato que prolongava a tão ansiada Organização Nacional – fusionando as forças unitárias com o federalismo do interior –, Quiroga foi emboscado e morto no norte de Córdoba, em uma paragem de triste fama para os assaltos e crimes que ali aconteciam.".

[435] "Para dezembro, López "Quebracho" fez ser conhecida uma sanção legislativa que proibia a todo cidadão que fosse suspeito de ser unitário ocupar cargos públicos: em uma sociedade que tinha apenas trabalho para as classes intermediárias, aquilo acabava significando a vergonhosa pobreza. Como parte daquele processo, apareceu na Legislatura o pleito que logo se transformou em costume.".

[436] "Depois da sangrenta noite de São Silvestre, Córdoba ficou fechada em si mesma, rogando que as tropas de Oribe saíram para perseguir Lavalle e La Madrid, ou que alguém acabasse com o "Tuerto" Bárcena antes de que ele acabasse com os homens que ainda estavam na cidade.".

[437] "No seu caminho de Salta até Entre Ríos, o exército federal avançou incendiando povoados, perseguindo estrangeiros e arrasando com o que pudesse para manter a tropa. Oribe entrou na província de Santa Fe barbarizando e degolando quem estivesse perto, já Santa Colima havia jurado em Buenos Aires, antes de partir para se unir com ele: "Eu peço ao Todo Poderoso que não me dê uma morte natural, mas degolando franceses e unitários!".

> y cerraba toda posibilidad de prolongar la resistencia'.[438] (BAJO, 2017, p. 386).

De maneira majoritária, a manobra narrativa não está na decisão de questionamento do que está instituído, do que é hegemônico ou que fora sacramentado pelos compêndios escolares. Afastamo-nos, sem sombra de dúvidas, de qualquer eventual perspectiva crítica de Menton para etiquetar as suas obras em um frágil entendimento do *novo*. Isso significa que discordo da leitura crítica oferecida por Ana Rosa Domenella ao tentar filiar a poética bajoniana na proposição do novo romance histórico. A asseveração – no mínimo pouco cuidadosa de Domenella – se justificaria porque "[s]e trata de una relectura de la historia oficial para desmitificar el pasado a través de una reescritura ficcionalizada que problematiza, además, las relaciones entre los documentos y la narración de los mismos.[439]" (DOMENELLA, 2001, p. 41). Ora, ainda que o afã taxionômico acabe explicando como, algumas vezes, podemos encontrar subterfúgios conceituais para exemplificar certas qualidades narrativas em nosso *corpus* ficcional de trabalho, pouco justifica perceber nos romances de Bajo qualquer exercício de desmistificação. Em toda a pentalogia estudada (espectro que vai muito além da preocupação de Domenella) é perceptível que a proposta de (re)ler o discurso histórico se dá, como venho reiterando, a partir de outro local de enunciação, de um deslocamento do eixo crítico, mas isso jamais por meio de uma fratura abrupta ou desnudez dos grandes relatos.

No caso de Bajo, a provocação ocorre, sim, ao preencher certos silenciamentos ou de recontar algumas perspectivas historiográficas a partir de outro viés, sob a expectativa de quem os vivenciou no contexto do interior do país, de quem os protagonizou a partir de Córdoba. Esclareço que a minha reserva e negação ao pensar o projeto bajoniano como um postulado para se falar no novo romance histórico foi, ainda que rapidamente, por Cristina Elgue de Martini, viabilizando entender como o ano de publicação do segundo romance da pentalogia

---

[438] "A deposição foi rápida e total, sofreu uma ferida superficial na mão e cavalgou desde o campo de batalha, acompanhado de um servidor, para se dirigir ao Hueco de los Sauces, onde escreveu a sua renúncia para a Sala de Representantes. [...]
Sarmiento registrou o quão, ao final, tudo havia sido fácil: 'A queda do tirano mais temido dos tempos modernos foi lograda em só uma ofensiva, sobre o centro do seu poder, em somente uma batalha, que abria as portas da cidade e fechava toda a possibilidade de prolongar a resistência.'".

[439] "[...] trata-se de leitura da história oficial para desmistificar o passado por meio de uma re-escrita ficcionalizada que problematiza, além disso, as relações entre os documentos e a narração dos mesmos."

acaba balizando escorregões epistemológicos e críticos: "[l]a fecha de publicación de la novela de Bajo [...] induciría a presuponer una nueva instancia o variante de la nueva novela histórica. Sin embargo, *En tiempos de Laura Osorio* se ubica firmemente en la tradición de la novela histórica tradicional. [440]" (ELGUE DE MARTINI, 2001, p. 59)

Se voltarmos a pensar nos fragmentos dos romances citados anteriormente, considero preponderante que o leitor desta tese volte a observar o último dos que foi previamente arrolado no início da página 269, disposto a contextualizar a derrota de Rosas e, ao mesmo tempo, de resgatar como tal declínio havia encontrado na figura de Domingo Faustino Sarmiento uma voz de oficialização. Pertecente à obra *Esa lejana barbarie*, este trecho anterior exemplifica outra escolha medular da poética bajoniana: na decisão de, ainda que ficcionalizar uma personagem advinda do discurso histórico (no caso, Rosas e Sarmiento), há o critério de não dar para tal figura uma voz que não seja aquela que fora outrora registrada pelo discurso ficcional (decisão que, como veremos na seção a seguir dedicada a Andrés Rivera, é exatamente fissurada). No caso específico de Rosas, a escritora cordobesa demonstrou grande reserva, justamente por, mesmo no fato histórico que consagra o seu exílio, preferir apresentar na diegese uma espécie de ruptura do que, até então, era mediado pela perspectiva narrativa de um narrador omnisciente. O pacto com o leitor soa sempre ser claro, mas, quando parece haver qualquer dúvida quanto à credibilidade do que era narrado, Bajo prefere oferecer fontes indiretas, demonstrando que, nas páginas seguintes, tudo estaria endossado pela etiqueta "CRÓNICAS DE TRES SIGLOS. Y ASÍ CAYÓ DON JUAN MANUEL **(TEXTOS HISTÓRICOS)**[441]" (BAJO, 2017, p. 381, maiúsculas da autora, negrito nosso). Para responder, assim, ao anseio de (re)contar a história e *destapar*, de desobstruir a memória, Cristina Bajo prefere, comumente, apelar para o que já foi ratificado em outras instâncias.

A escolha pelo diálogo com tal matéria do discurso histórico é mais do que oportuna, justamente pelo fato de as guerras civis acabarem sendo combustível para o tensionamento porto *versus* interior. Ao longo da pentalogia analisada, como

---

[440] "A data de publicação do romance de Bajo induziria alguém a pressupor uma nova instância ou variante do novo romance histórico. No entanto, *En tiempos de Laura Osorio* se fundamenta firmemente na tradição do romance histórico tradicional.".

[441] "CRÔNICAS DE TRÊS SÉCULOS. E ASSIM CAIU DOM JUAN MANUEL (TEXTOS HISTÓRICOS)".

poderá ser entendido até o final desta seção, ficará patente que a ficção escolhe justamente um fato histórico que ajuda a determinar o momento em que a hipertrofia de um campo cultural passou a ser gestada. A grande diferença será perceber que o caminho tomado por Bajo não é o que fora consagrado por Manuel Gálvez e José Mármol, justamente por ter aberto o campo de visão para abrigar o afã de quem não é facilmente classificado como federal ou como unitário, descortinando vozes dispostas a querer representar tantos outros silenciados:

> - ¿Es usted federal, padre? – se sorprendió Sebastián.
> - Federalista, hijo, que no es lo mismo. Y dejo sentado que anhelo el día que se dicte constitución y nuestros gobernantes sean hombres de leyes y no de sables.
> - Pero aquí se trata de que gobierne Lavalle y la ilustración o sea plebe indisciplinada que…
> - A los unitarios porteños les importa un ardite lo que suceda más allá del Carcarañá – acotó Fernando. Y agregó expeditivo: - Ojalá Buenos Aires se abriera de las Provincias Unidas y ya nos encargaríamos los de "arriba" – así nombraban los cordobeses al país que subía hacia la cordillera – de ganarles la salida al mar.[442] (BAJO, 1997, p. 26-27).

O fragmento anterior, representando um diálogo inicial entre entidades nativas que conformam a família Osorio, esboça o início do projeto que Bajo assumiu ao tensionar a história e propor um diálogo via literatura. Muito além de propor o deslocamento do centro para reler a história a partir das províncias, o que perceberemos nos romances de Bajo é a decisão de problematizar, a sua maneira, a dicotomia sarmientina civilização e barbárie que, sob um empuxo discursivo, acabou transferindo ao interior uma impossibilidade de também representar um ideal de modernidade. Dessa forma, ao longo de exatas 2124 páginas[443], é apresentado aos

---

[442] "- Você é federal, pai? – surpreendeu-se Sebastián.
- Federalista, filho, que não é a mesma coisa. E deixo registrado que espero o dia em que se dite a constituição e os nossos governantes sejam homens de leis e não de armas.
- Mas aqui se trata de que Lavalle governe e a ilustração, ou seja plebe indisciplinada que...
- Os unitários portenhos pouco se importavam com o que acontecia além de Carcarañá – atestou Fernando. E agregou sem precisar esperar: - Quem dera Buenos Aires abrisse mão das Províncias Unidas e pronto nos encarregaríamos que os de "cima" – assim nomeavam os cordobeses ao país que subia a cordilheira – pudessem ganhar uma saída para o mar.".

[443] O número corresponde à soma de todas as páginas da pentalogia, não contemplando, no entanto, as seções paratextuais disponibilizadas a partir do terceiro tomo, *La trama del pasado*, com destaque para a listagem fornecida de todas as personagens que compõem cada trama (intitulada como *Personajes reales y de ficción*) e, ainda, uma seção especial chamada *Apostillas para la trama*, na qual os leitores podem ter acesso a documentos consultados, apêndices com conteúdos que podem facilitar o entendimento de informações arroladas na trama ficcional, entre outras curiosidades. Relembro que, excetuando a edição de *Como vivido cien veces* consultada – publicação original da então editora *Ediciones del Boulevard* –, todos os demais livros lidos são de reponsabilidade editorial da Sudamericana.

interlocutores outro ângulo a respeito dos fatos, relativizando o caráter absoluto da história oficial, a qual, geralmente, está atrelada ao interesse das correntes com maior relevância política. Perceber-se-á, assim, como a trama ficcional colore o discurso histórico a partir das evidências de quem fora silenciado e de quem sabe que, em via de regra, a lógica de um discurso se dá na ação de replicar, não de se questionar:

> - Servando – don Felipe lo llamó por el nombre de pila al tiempo que extendía la copa para que le sirvieran vino –, son muchas las federaciones: en grueso, una por cada provincia... y todas se hacen zancadillas. Eres un ingenuo si imaginas que Rosas aprobará a Lozano, porque lo que necesita don Juan Manuel no es un hombre ilustrado, sino un capataz para su nueva estancia: Córdoba. Los capataces no piensan, Servando; obedecen. Y aun cuando toman decisiones, las toman sopesando el "qué dirá el patrón". Rosas no aflojará hasta imponernos a Quebracho; es el hombre que le conviene a Buenos Aires.[444] (BAJO, 2011a, p. 18).

Particularmente no último romance, *Esa lejana barbarie*, há, em algum grau, um tom crítico, a dita profanação à imposição de uma linguagem dogmática exercida, com a qual os escritores latino-americanos deveriam sempre guerrear vorazmente (FUENTES, 1969). Relembro que, não por coincidência, Bajo iniciou a sua pentalogia com a seguinte asseveração: "En honor a la justicia y la verdad debe confesarse que en los principios de la legislación española relativa a las Américas, siempre los indios han debido ser libres[445]." (FUNES *apud* BAJO, 1995, p. 09). A sentença atribuída a um dos representantes máximos da fundamentação do que hoje é a Argentina pontua algo relevante para o interlocutor: a partir daquele momento, um leitor que lesse a obra estaria convidado a conhecer a outra face da história a qual costuma ser, genericamente, chamada de real ou verdadeira.

Sob as lentes críticas de *Argentum Córdoba*, fica também perceptível como a autora já demarcava, desde o início, um jogo de ironia e comparação com a realidade, uma vez que é de quase conhecimento comum, para quem faz parte da cultura latino-americana, que os índios jamais receberam um tratamento de

---

[444] "Servando – dom Felipe o chamou pelo nome de batismo, ao mesmo tempo em que estendia a taça para que lhe fosse servido vinho – , são muitas as federações: de forma geral, uma para cada província... e todas tentam driblar umas as outras. Você é um ingênuo se imagina que Rosas aprovará a figura de Lozano porque o que dom Juan Manuel precisa não é um homem ilustrado, mas um capataz para a sua nova estância: Córdoba. Os capatazes não pensam, Servando, obedecem. E, mesmo quando tomam decisões, as tomam equilibrando o "que dirá o patrão". Rosas não cederá até impormos Quebracho; trata-se do homem que convém a Buenos Aires.".

[445] "Em nome da honra à justiça e à verdade deve se confessar que, nos princípios da legislação espanhola relativa às Américas, os índios deveriam ser sempre livres.".

equidade com o homem branco e, mais ainda, que eles gozaram de liberdade. Para ratificar tal posição, não serão poucos os momentos em que a trama ficcional oportunizará o questionamento das supostas bases igualitárias que estariam disponíveis não somente aos indígenas, mas também aos indivíduos de origem africana, por exemplo, como o caso simbólico da personagem Calandria, ex-criada dos Osorio que acabou ganhando ares protagônicos em parte da saga, ao desvelar um dos enlaces românticos ao lado da personagem ficcional Fernando Osorio.

Evocada, inicialmente, por sua irreverência e por certo espírito anacrônico ao questionar vorazmente a ordem vigente[446], Calandria sofre grande transformação ao longo da série. Em *Como vivido cien veces*, a personagem encarna a volúpia, escancara uma sociedade patriarcal que é facilmente denunciada por um jogo adolescente de tentação: "Se hizo un silencio de misa entre los mirones – al agacharse, los pechos de la muchacha amenazaron desbordar la blusa – y se oyó un expresivo "Ay de mi almita", que soltó la risa de una de las criadas.[447]" (BAJO, 1997, p. 13-14). Já em uma fase adulta, por conta da mesma personagem, será possível acessar a uma realidade histórica caracterizada pela rigidez social, embalsamada em uma Córdoba que "[...] era todavía una ciudad próspera, pulcra y familiar. Por sobre todo, austera.[448]" (BAJO, 1997, p. 47); um espaço cultural – ainda que não orbitasse na ótica de Sarmiento, um exemplo para o argumento de *Contra Córdoba* – que não demonstrava vergonha em ser "[...] insistente por esa "limpieza de sangre" [...]". (BAJO, 1997, p. 377). A lógica apregoada por Funes e oficializada pelo discurso oficial para apontar os direitos dos indígenas, na ficção, também contrariava o que era ofertado aos negros. Em meio às guerras civis, os leitores terão acesso a uma versão de uma sociedade argentina que parecia determinada e literalmente "[...] cerrada donde su relación con una mulata era

---

[446] Leio a personagem Calandria como uma das chaves profícuas para propor uma leitura da condição da identidade afro-argentina a partir da poética bajoniana. Da mesma maneira, também vislumbro que tal personagem acabou sendo expandida e multiplicada em narrativas que não fazem parte da pentalogia, como o caso *Buscando marido a una mulata*, presente no livro de contos *Tú, que te escondes* (2004). Realizei, aliás, uma leitura pontual sobre tal assunto no IV Simpósio Internacional de literatura negra ibero-americana, realizado na cidade de Curitiba, em novembro de 2018.

[447] "Fez-se um silêncio de missa entre os ouvintes – ao se agachar, os peitos da garota ameaçaram a brotar da blusa – e se ouviu um expressivo 'Ai de mim, senhor!', o que fez soltar a risada de uma das criadas.".

[448] "[...] ainda era uma cidade próspera, recatada e familiar. Mas, acima de tudo, austera.".

considerada más escandalosa que si, casado con una mujer de su clase, tuviera un harén de negras y mestizas.[449]" (BAJO, 2011b, p. 22).

Na saga, os índios ranqueles – sistematizados pelo discurso histórico por perseguir com ímpeto os cristãos – passam a ser também as vítimas da evocada lógica de purificação de sangue, da civilização que aceitou a missão de domesticar a barbárie. Ainda que na posição de buscar a sobrevivência em meio a um *territorio de penumbras*, ironicamente, os narradores dos romances de Bajo não deixam de apontar que indígenas e negros são aqueles com a maior capacidade de resiliência e de possibilidade de (re)contar a história. Assim, no silêncio ofertado somente via reflexão, cada leitor passará a ser testemunha de uma descoberta de Luz Osorio em meio ao processo de endurecimento das guerras civis: "En la cena, observó los rostros que la rodeaban; los criados parecían más íntegros, quizás porque venían de naufragios mayores." [450] (BAJO, 1997, p. 197). Aquela promessa do discurso histórico e que se multiplica em diferentes epígrafes ao longo da pentalogia ajuda Bajo a declarar outra questão ainda mais difícil: a de se (re)contar a história, esquecendo-se dos interesses individuais, afastando-se do imaginário daquele que foi responsável pela colonização, pela dor e, obviamente, pelo registro e pela versão – não necessariamente original – da história que é conhecida e estudada por grande parte das pessoas.

4.2.1 Escrever como um projeto: a escrita sendo preparada para contar as guerras civis

Ao longo de cinco romances, construídos em torno de 259 capítulos[451], Cristina Bajo constrói uma pentalogia para recontar – pela primeira vez, ainda que

---

[449] "[...] fechada, na qual a relação com uma mulata era considerada mais escandalosa que se um homem, casado com uma mulher de sua classe, tivesse um harém de negras e mestiças.".

[450] "No jantar, observou os rostos que a rodeavam; os criados pareciam mais íntegros, quem sabe, porque vinham de naufrágios maiores.".

[451] O número se refere à soma de todos os capítulos dos romances. Veremos, a seguir, que uma das características da poética bajoniana é o controle de sua narrativa e a capacidade de detê-la a partir de ferramentas como a descrição rígida de detalhes espaciais e históricas, além de movimentos de expansão de lacunas deixadas em cada romance ou mesmo estratégias de desaceleração por meio de analepses. Em termos anedóticos, vale lembrar que os romances têm certa média de capítulos, oscilando entre 47 capítulos (caso de *Como vivido cien* veces) até 51 (como na obra *En tiempos de*

não sendo exatamente a primeira a vislumbrar tal possibilidade[452] – a história das guerras civis argentinas a partir da perspectiva do interior, enunciando sob o empuxo discursivo das províncias. Entre 1995 e 2017, os cinco romances foram lançados à luz, consolidando o nome de Bajo não somente no campo intelectual cordobês, mas na produção literária contemporânea argentina. Ao longo desses vinte e dois anos de arquitetura para armar uma saga, de maneira concomitante, a escritora cordobesa expandiu a sua experimentação em narrativas que pudessem entrelaçar os discursos ficcional e histórico, aventurando-se, inclusive, em escapar de certas delimitações para reescrever um determinado fato ao flertar com o discurso de memórias, com a autoficção, com os relatos atribuídos à história oral ou, ainda, com o viés da história privada. Tal fato, portanto, merece ser contemplado aqui, como um marco zero, a fim de que possamos, antes de viabilizar uma leitura crítica sobre a saga, demonstrar a fundamentação da poética bajoniana.

No título *El libro de los recuerdos* (2012), uma coletânea de crônicas outrora publicadas de maneira isolada ao longo de diversos anos na coluna *Bajo Relieve*, da revista *Rumbos,* verificamos como Bajo afina o tom de sua prosa (no caso da saga, algo que ficará mais claro a partir de *La trama del pasado*), emprestando a voz de um autor empírico a um narrador heterodiegético menos presunçoso como aquele de *Como vivido cien veces* e, ao mesmo tempo, potencializando uma maior intimidade para narrar com certa fluidez, alheio a considerações e embargos do discurso histórico. A relevância dos detalhes e do que, para muitos, pode parecer insignificante, ganha um maior protagonismo, justamente pela possibilidade de (re)construir a partir de múltiplos fragmentos e recursos mnemônicos:

> **Al envejecer**, sin darnos cuenta, **comenzamos a armar una manta con los recuerdos**, **una manta confeccionada con retazos de nuestra vida**, especialmente de la infancia y de la primera juventud. La edad adulta parece ser un territorio demasiado conocido, una especie de barrio no demasiado pulcro, ni demasiado interesante, donde uno no encontrará casas viejas con historias raras, ni verá árboles enormes que nos recuerden que están allí desde antes que nacieron nuestros abuelos.

Laura Osorio). Há uma considerável exceção para o último romance, *Esa lejana barbarie,* com 65 seções ao longo de sua trama.

[452] Minha afirmação se deve ao fato de creditar, mais uma vez, que, ainda na década de oitenta, Libertad Demitrópulus – escritora advinda da província nortista de Jujuy e detentora de uma produção de ficção histórica vigorosa – já havia anunciado o seu interesse de compor um projeto narrativo em que uma fração das guerras civis argentinas pudesse ser re-escrita ficcionalmente a partir do horizonte de expectativa de quem estava nas províncias, não exatamente submisso ao olhar hegemônico de Buenos Aires. Tal fato, aliás, foi também relembrado por María Teresa Andruetto em entrevista dedicada a esta tese.

> En cambio, **el primer pasado de la vida es imborrable**[453]. (BAJO, 2012, p. 113, grifos nossos).

A dimensão do verbo recordar passa a ser exercício também pragmático para o escrever, o que será absorvido de maneira engenhosa e pontual na metade da saga, personificado pelo romance *La trama del pasado*. Do passado imborrável e da relevância dos discursos elaborados e ressignificados no período fundamentalmente da infância, a narrativa de Bajo foi também embebida pelas cores e notas das fábulas e lendas. Em uma incursão pelo que pode ser lido como literatura infantil, a escritora lançou, em 2011, *El guardián del último fuego y otras leyendas argentinas*. A obra escancara algo subjacente à ficção histórica bajoniana: a atenção dada à dimensão popular – algo efetivamente plasmado a partir de personagens ficcionais como as negras Severa e Calandria –, estendendo a perspectiva do recorte histórico para discursos difundidos no contexto cultural argentino e latino-americano a partir da história oral. Ao jogar com a dimensão das lendas, a voz narrativa persuade leitores afoitos pelo conhecer historiográfico (e não desvencilhados da esfera da memória e da cultura coletiva), dispostos a um pacto de verossimilhança no qual a realidade é carpentieriana, maravilhosa, passada de geração a geração: "Las leyendas no son de nadie y son de todos, porque nos relatan hechos que sucedieron hace muchísimo tiempo, cuando los hombres todavía no sabían leer ni escribir, así que los cuentos se contaban y la gente los guardaba en la memoria para después contárselos a otros.[454]" (BAJO, 2011, p. 07).

Se as duas primeiras obras aproximam a poética bajoniana de uma reconstrução do discurso histórico a partir do tecido da memória ou mesmo da dimensão da oralidade e da cultura popular, em 2015, a escritora apresenta *Postales en el tiempo*: "Ahí las tengo, en un cajón de mi escritorio, en cajas donde guardo

---

[453] "Ao envelhecer, sem dar-nos conta, começamos a armar uma colcha com as recordações, uma colcha confeccionada com retalhos da nossa vida, especialmente da infância e da primeira juventude. A idade adulta parece ser um território muito conhecido, uma espécie de bairro não muito esmerado, nem muito conhecido, no qual alguém não encontrará casas velhas com histórias raras, tampouco verá árvores enormes que nos fazem lembrar que estão ali muito antes de que tivessem nascido os nossos avós.
Em contrapartida, o primeiro passado da vida é imborrável.".

[454] "As lendas não são de ninguém e, ao mesmo tempo, são de todos nós, porque nos relatam fatos que aconteceram há muitíssimo tempo, quando todavia os homens não sabiam ler, nem escrever, assim que os contos eram contados e as pessoas os guardavam na memória para, depois, contá-los aos demais.".

tarjetas de mis alumnas, anotaciones y recuerdos de aniversarios.[455]" (BAJO, 2015, p. 11). Como um jogo de interação entre narrador(es) heterodiegético(s) (ou seria um típico autor empírico multiplicado pela dimensão de "nosotros", uma voz metonímica também disposta a desentupir a memória?), conhecemos uma faceta narrativa mais depurada, concisa, que abre, através do discurso da ficção, novas brechas para (re)visitar o baú da memória e decantar histórias a partir de retratos, cartões, pequenos bilhetes, relatos atribuídos a um passado remoto ou não tão distante. Neste caso, emerge certo espírito pueril, ora ufânico, ora resiliente ao saber que, mesmo tentando proteger, o passado acaba sendo inevitalmente re-escrito pela natureza que o constitui, pelo tempo: "Me ilusiono pensando que, cada vez que cierro el cajón o cubro la caja, una parte de su esencia queda resguardada de la intemperie de los tiempos, que todo lo desdibuja.[456]" (BAJO, 2015, p. 13).

A sensação de que tudo se *desdibuja,* se desvanece, exemplifica como a sinestesia vai, pouco a pouco, aperfeiçoando-se e se alojando na trama narrativa de Bajo (é sempre simbólico lembrar que o primeiro romance da série começa com a imperfeição do verbo *iluminaba*[457]). As descrições dos romances, que já eram bastante imagéticas desde *Como vivido cien veces*, escorrem de uma materialização apenas denotativa, possibilitando aos leitores *iluminar* – seja por conta do repertório ficcional, seja pela sua experiência no discurso histórico – certas lacunas deixadas ao longo da trama de toda a saga. Em duas décadas, Bajo parece mais à vontade a experimentar os sabores entre ficção e história.

Talvez, desse contexto mais fluído, tenha sido engendrada a obra *Elogio de la cocina. Recetas con historia* (2008). O que supostamente poderia ser um livro de receitas atesta como a prosa de Bajo não é mesmo ingênua ao propor as

---

[455] "Aí os tenho, em uma gaveta da minha escrivaninha, em caixas nas quais guardo cartões de minhas alunas, anotações e recordações de aniversários.".

[456] "Iludo-me pensando que, cada vez que fecho a gaveta ou cubro a caixa, uma parte de sua essência fica resguardada da intempérie dos tempos, que tudo o desvanece.".

[457] Em minha dissertação de Mestrado, dediquei atenção especial para demonstrar como o uso do verbo iluminar, conjugado com a oportuna imprecisão de um Pretérito Imperfeito, já abria uma chave de leitura para que o tecido ficcional pudesse disparar reflexões quanto ao caráter aberto de toda narrativa e, principalmente, a qualidade de reconstrução de um fato histórico a partir de uma perspectiva outra. Além disso, o significante já guardava uma possível relação com o nome da personagem, uma típica heroína-média de Scott, responsável por, de alguma maneira, conduzir a perspectiva narrativa. Em um passo, a ação de iluminar é, então, personificada por uma luz individual, por Luz Osorio.

"El resplandor de los grandes fogones de la cocina iluminaba la cara de la negra, volviéndola misteriosa y sin edad.

- El primer Osorio – señaló a Luz con el dedo – llegó con el fundador, don Jerónimo Luis de Cabrera, mártir – y la jovencita contuvo el aliento en la pausa que siempre hacía Severa ante la palabra "mártir"." (BAJO, 1997, p. 09).

interseções entre o real e o possível, outorgando a uma obra como essa a dimensão de espaços privados para adições, *misturas* e testes. Tal como adiantado no subtítulo, trata-se de receitas *com* história. Perceba, leitor, que a preposição excede a preliminar de um discurso composto apenas *de* uma determinada matéria, no caso, a história; as receitas vêm *com* história, são formuladas, como todo enunciado, a partir dessa premissa. O pretexto de enunciar um livro de culinária se esvai ao acompanhar as narrativas criadas para apresentar as receitas, selecionadas não de modo fortuito, mas como se, entre si, pudesse armar uma narrativa não linear (algo que Bajo explora de maneira bastante tímida ao longo dos cinco romances que dialogam com a ficção) na qual a cozinha ganha protagonismo por, justamente, demonstrar ser um palco claro para se viver a história em âmbito individual e coletivo:

> Se podría decir que toda mi vida está encerrada entre sus paredes, su mesa, sus canastos con frutas y verduras, sus frascos con nueces y almendras, la pequeña bodega de cuatro que todavía uso, y la vajilla comprada ayer nomás. [...]
> El recuerdo que tengo de todas las cocinas de las casas en que he vivido es fuerte y cálido: estamos sentados a la mesa, con un vaso de vino, una jarra de agua, el pan y la comida. [...]
> Porque no importa que sea un bocado de queso o un festín. **El rito con que se inició la sociedad humana comienza con el fuego, la gente, y el compartir los alimentos. De ahí este elogio de la cocina.**[458] (BAJO, 2013, p. 13).

A alusão a um *elogio*, um modelo de versificação em que a homenagem se dá a elementos ou motivos aparentemente frívolos, ajuda-me a demonstrar aqui como Cristina Bajo foi, romance a romance, compondo um projeto literário consistente. O exercício ficcional em gêneros mais breves, como o caso da crônica ou mesmo do conto, parece ter emprestado à poética bajoniana certo equilíbrio e refinamento necessário para a composição das narrativas mais longas, algo que é destacável a partir, sobretudo, de *La trama del* pasado, ganhando um espírito mais agudo em *Territorio de penumbras*, mas que é levado a uma elaboração mais exitosa em *Esa lejana barbarie*. Sem abandonar a linhagem scottiana, Bajo aponta

[458] "É possível dizer que toda a minha vida está cercada entre as suas paredes, sua mesa, as suas cestas com frutas e verduras, os seus frascos com nozes e amêndoas, a pequena adega de quatro que ainda utilizo até hoje, e a vasilha comprada não faz muito tempo. [...] A recordação que tenha de todas as cozinhas das casas em que vivi é forte e cálida: estamos sentados diante da mesa, com um copo de vinho, uma jarra de água, o pão e a comida. [...] Porque não importa que seja um pedaço de queijo ou uma festa. O rito com que se iniciou a sociedade humana começa com o fogo, as pessoas e o compartilhar dos alimentos. Por conta disso, este elogio da cozinha.".

um amadurecimento ao propor o diálogo entre os discursos histórico e ficcional, justificando, assim, a manutenção da pentalogia como parte do nosso *corpus*.

Ao voltarmos com atenção para o tratamento do nosso recorte, os cinco romances da Saga dos Osorio, será visível a influência de registros presentes na memória coletiva (HALBWACHS, 2011) cordobesa (caso simbólico é a reconstrução sobre a Difunta Correa, ao qual dedicarei uma reflexão em breve), criando uma nova perspectiva não somente da história argentina, mas sim, do ponto de enunciação de onde ela provém:

> El viaje fue lento, pero el asesino no les dio trabajo. Cuando entraron en la ciudad de Córdoba, la gente, sorprendida ante el raro desfile, comenzó a seguir la caravana preguntando por la identidad del detenido y la índole de su delito.
> Iban por la entrada de carretas y los mirones se habían multiplicado hasta volverse gentío. Uno de los soldados se detuvo a pedir fuego a una muchacha, que, al lado del camino, con la mano en la cintura y un pie adelantado, fumaba con mucho garbo.
> - ¿Y qué fue que hizo el mozo? [...]
> - Es el que mató a puñaladas a las chicas de Ascochinga – le confió[459]. (BAJO, 2011, p. 401, grifos do autor).

Com frequência, os fatos formais de registro são apresentados ao leitor, em uma espécie de sinfonia, onde o narrador converte-se em maestro, cheio de vigor, musicalidade e estilo. Ao começar o quarto capítulo de *Como vivido cien veces*, a voz narrativa apresenta a seguinte epígrafe: "El 22 de abril, a causa de la falta de cumplimiento de lo convenido entre el general Paz y el gobernador Bustos – por parte de este último – tiene lugar el combate de San Roque, en el cual Paz, con las fuerzas unitarias, vence a Bustos[460]" (BAJO, 1995, p. 41). Esse trecho, aludido como sendo pertencente ao livro *Historia de Córdoba*, do autor Rodolfo de Ferrari Rueda, ganha outro valor semântico de sua origem inicial, ou seja, sai da concepção hermética da formação educacional e histórica, para apimentar e dar apetite a um interlocutor com olhos cada vez mais famintos e intrigados. O que aconteceu de

---

[459] "A viagem foi lenta, mas o assassino não lhes deu trabalho. Quando entraram na cidade de Córdoba, as pessoas, surpresas diante de um desfile tão raro, começaram a seguir a caravana perguntando sobre a identidade do detento e a natureza do seu delito.
Tomaram a entrada das carroças e os curiosos se multiplicaram até se transformar em uma pequena multidão. Um dos soldados se conteve para pedir fogo a uma moça que, ao lado do caminho, com a mão na cintura e um pé adiante, fumava com muito garbo.
- E o que foi então que o tal fez? [...]
- Foi quem matou a punhaladas as jovens de Ascochinga – lhe confiou.".

[460] "No dia 22 de abril, por conta da falta de cumprimento do que foi convencionado entre o general Paz e o governador Bustos – por parte deste último – ocorre o combate de San Roque, no qual Paz, sob as forças unitárias, vence Bustos.".

verdade? Como e por que Bustos não cumpriu certo acordo? Um narrador heterodiegético responde ao leitor, forçando-o, como em um embate, a saciar sua curiosidade com o parágrafo de abertura: "Inexplicablemente, al pensar de algunos, el gobernador Bustos no organizó una resistencia efectiva para contener el avance del general Paz.[461]" (BAJO, 1995, p. 41). Confundindo e não falando propriamente o que foi acordado, o narrador segue costurando a história com a ficção (a outra história), desenhando um novo cenário para traduzir, quem sabe, um pouco do que foi registrado. Assim, Sebastián e Don Carlos Osorio, personagens ficcionais, são colocados na mesma linha de interesse, no mesmo campo possível, igualmente verossímeis como o general Paz e o governador Bustos. No final, resgatando a citação do começo do capítulo, a voz narrativa apresentará:

> Don Carlos ignoraba que el combate de San Roque ya se había efectuado, siendo la suerte adversa al gobernador quien, herido, había huido hacia Pocho buscando reunirse con Quiroga.
> El caudillo riojano tenía en pie de guerra un enorme ejército con fuerzas de varias provincias. Al saberlo, Paz se sintió en libertad de llamar en su auxilio al gobernador de Tucumán, don Javier López, ya que Bustos había roto el convenio por el cual ambos jefes se comprometían a no dar intervención a fuerzas ajenas a Córdoba para evitar una conflagración mayor[462]. (BAJO, 1997, p. 44).

Usado em diferentes momentos e em toda a pentalogia, pode-se dizer que esse jogo, além de confundir propositalmente os leitores, exerce força persuasiva, uma vez que a maneira de (re)contar a história garante uma perspectiva mais emocional, enérgica, afastando-se daquele caráter objetivo que, teoricamente, abarca a descrição histórica. Para estabelecer um fio ainda mais integrado entre os romances e a realidade, Bajo tece a pentalogia com a ajuda dessas personagens ficcionais e, principalmente, com a ficcionalização de figuras históricas argentinas. Isso acontece com nomes importantes da política e do processo de independência argentina, desde o caso do fundador da cidade de Córdoba, Jerónimo Luis de Cabrera, contemplando, ao longo dos romances, nomes conhecidos e respeitados,

---

[461] "Inexplicavelmente, pelo o que suponham alguns, o governador Bustos não organizou uma resistência efetiva para conter o avanço do general Paz.".

[462] "Don Carlos ignorava que o combate de San Roque já havia sido efetuado, sendo a sorte adversa ao governador que, ferido, acabou fugindo até Poncho, tentando reunir-se com Quiroga.
O caudilho riojano tinha em pé-de-guerra um enorme exército, com forças de várias províncias. Ao descobrir tudo isso, Paz se sentiu livre para chamar em seu auxílio ao governador de Tucumán, dom Javier López, já que Bustos tinha quebrado o pacto em que ambos os chefes se comprometiam a não fazer intervenção às forças alheias a Córdoba, evitando, assim, uma conflagração ainda maior.".

tais como, Manuel López Quebracho, José María Paz, Manuel Belgrano, José Vicente Reynafé, Juan Manuel de Rosas, Hilario Lagos, Juan Galo de Lavalle, Pedro Castelli, Makay Gordon, Mariano Maza, Ángel Antonio Bárcena, dentre tantos outros.

Assim como a própria história e ainda que tenha como grande aditivo os recortes históricos para o desenvolvimento de sua trama, não nos pode passar despercebido o fato de que todas as obras que compõem a pentalogia são, antes de qualquer coisa, romances. Tal qual Cristina Elgue de Martini, comungo com o proposição de que

> [...] aunque los contenidos de sus novelas están basados en investigaciones y testimonios fidedignos, su relato es ficticio y que ha expresado en escenas imaginarias y atribuido a caracteres ficticios, parte de los incidentes relatados por quienes fueron actores de los acontecimientos históricos.[463] (ELGUE DE MARTINI, 2001, p. 61).

Relembro que já havia afirmado em minha dissertação ao pensar somente em *Como vivido cien veces* que a intenção de que os romances de Cristina Bajo sejam lidos (também) a partir da premissa de que são obras ficcionais foi materializado desde o início da saga, a partir de um comentário do narrador sobre como a protagonista, Luz Osorio, utilizou os mecanismos discursivos presentes nos romances lidos para falar com Brian Harrison, naquele momento, seu futuro marido e única possibilidade de viver em liberdade: "- Buen Dios, señor gringo. Es usted la primera persona que delante mío reconoce que "eso" ocurrió. – **Y con ácido humorismo, parodió las novelas que leía**: - ¿Y qué, milord; tiene usted un remedio para mi mal?[464]" (BAJO, 1997, p. 115, grifos nossos).

Diante de um experimentar literário latente, resta a cada leitor descobrir como se fundamenta a poética bajoniana. Nesta tese, arrisquemo-nos a demonstrar o que é mais latente e decisivo para que a leitura *Argentum Córdoba* se constitua também como uma formulação *Argentum Bajo.*

---

[463] "[...] ainda que os conteúdos dos seus romances estão baseados em investigações e testemunhos fidedignos, o seu relato é fictício e expressou em cenas imaginárias e atribuído a caracteres fictícios, parte dos incidentes relatados por quem foram atores dos acontecimentos históricos.".

[464] "- Bom Deus, senhor gringo. O senhor é a primeira pessoa que, diante de mim, reconhece que "isso" ocorreu. – E com ácido tom de humor, parodiou os romances que lia: - E o que, meu lorde? Acaso o senhor tem algum remédio para o meu mal?".

4.3 FICÇÃO COM HISTÓRIA, *DIÁLOGOS* EM FORMAÇÃO: ASSIM SE FAZ A POÉTICA BAJONIANA

Há de se ter em perspectiva que, dentre os três escritores selecionados para esta tese como pilares do tropo *Argentum* Córdoba, a obra de Bajo é, sem dúvida, a menos inquirida e que possui uma fortuna crítica rarefeita[465] (mesmo na Argentina), mesmo diante de um projeto literário que se mostra vigoroso ao longo de quase três décadas de produção e publicação. A razão de tal constatação é complexa, mas pode estar atrelada a argumentos que vão da reserva de parte da academia quanto à própria modalidade narrativa na qual se insere Cristina Bajo, passando por questões como a distorção causada pelo êxito editorial ou pela homogeneização de trabalhos com uma manifestação literária que é mesmo frágil (o efeito reverso da *oleada Bajo*), chegando até mesmo ao que norteia o nosso trabalho até aqui, ou seja, o efeito centrípeto em torno de um campo de poder. Sobre a última hipótese, prefiro não me espraiar diante de quaisquer elementos extra-textuais, uma vez que me parece que toda a nossa discussão inicial já dá conta de abrir argumentos suficientes para o entendimento do leitor.

O que ganha validade é, sim, tentar entender como certos caminhos presentes na diegese acabaram servindo de argumento para que uma parcela crítica tomasse a parte pelo todo, julgando a poética bajoniana de maneira superficial e não dando a devida importância para a sua literatura. Nossa tarefa crítica não implica irretocar trabalhos e alojá-los em um vale dos intocáveis, a temível torre metaforizada por Elsa Drucaroff da qual poucos podem ter acesso e a chave. Longe disso. No entanto, é sempe tempo de dizer que pontos negativos ou frágeis em uma produção literária podem – e devem – ser elencados em todos os outros, não somente no caso de Bajo.

A filiação scottiniana e a construção de obras potencialmente lidas como típicos romances históricos luckasianos na contemporaneidade não é exatamente o

[465] Dentre os estudos desenvolvidos, além do já citado ensaio escrito por Vilma Manzotti (2011), é válido considerar as leituras prelimiares de Ana Rosa Domenella, Cristina Elgue de Martini e Susana Chas, responsáveis por artigos que foram organizados Fernando Reati e Mirian Pino para compor a obra *De centros y periferias en la literatura de Córdoba* (2001). Na caso da primeira estudiosa citada, minha análise quanto a sua proposta de leitura para o trabalho de Bajo prevê alguns tensionamentos e ressalvas, sobretudo quando Domenella, de maneira pouco produtiva e verossímil, aproxima a poética bajoniana de uma expressão para exemplificar a categoria de novo romance histórica criada por Seymour Menton.

calcanhar de Aquiles da poética bajoniana. Seria ingenuidade, portanto, imaginar que o incômodo está no desenho de cenas típicas como a que podemos acompanhar logo em *Como vivido cien veces,* o primeiro romance da pentalogia estudada:

> - ¡Gracias a Dios! – exclamó al abrir el dormitorio, pero al instante quedó paralizado: Luz no estaba sola. A su lado, un hombre semidesnudo la sostenía por los brazos. Se volvieron al oírlo, tan consternados como él.
> Pudo ver la ropa interior de Luz ensangrentada por las evidentes heridas de su compañero, un joven vigoroso con barba y melena tan incongruentemente rubias como sus ojos azules.[466] (BAJO, 1997, p. 185).

A decepção da personagem ficcional Brian Harrison ao abrir a porta do quarto de sua esposa, Luz Osorio, e se deparar com a sua amada nos braços de um desconhecido pode registrar o momento em que um tipo de leitor contemporâneo sofre a frustração do lugar-comum. O recurso de um romance romântico finissecular ao construir um imbróglio no qual dois enamorados se separam por um mal entendido e que, por conta do não diálogo, acabam protagonizando um calvário de transformações de ordem moral, física, política e psicológica, pode mesmo ser decepcionante. No caso de Bajo, no entanto, não é uma simples replicação ou não cumprimento com o exercício de pensar a linguagem.

Trata-se, pois, de um jogo no qual a perspectiva folhetinesca toma as rédeas para dialogar com leitores que, ora podem fruir do tecido narrativo sem quaisquer incômodos ou ruídos, ou que ora passam a desconfiar do entretenimento literário, mergulhando em sinuosidades ou problematizações que aparecem nitidamente protegidas por uma aparente sintaxe organizada ou uma suposta diegese organizada. Como isso é operado por Bajo? Com um olhar que nada parece desconhecer a perspectiva de críticos como Noé Jitrik, por vezes aludido nas primeiras seções desta tese, Bajo enxerta em meio as suas narrativas assertivas como esta: "Nuestro país no volverá a ser el mismo después de Rosas, para bien o

---

[466] "- Graças a Deus! – exclamou ao abrir o dormitório, mas imediatamente ficou paralisado: Luz não estava sozinha. Ao seu lado, um homem semi-nu a segura pelos braços. Voltaram-se para ouvi-lo, tão consternados como ele.
Pôde ver a roupa íntima de Luz ensanguentada pelas feridas aparentes do seu companheiro, um jovem vigoroso com barba e cabelo tão incongruentemente loiros como os seus olhos azuis.".

para mal. No estoy de acuerdo con muchas cosas que hizo, pero dejemos que sea la historia quien lo juzgue.[467]" (BAJO, 2017, p. 327).

O tipo de literatura produzida pela escritora é justamente paradigmático para reforçar como a produção literária, atualmente, pode propor múltiplos tensionamentos com o discurso histórico. A estudiosa Vilma Manzotti também alertava sobre como Bajo é "[á]vida investigadora de una veta cuyo ángulo permita incluir lo que ha sido desplazado" (MANZOTTI, 2011, p. 106). Na prática literária, este traço distintivo permite que a escritora cordobesa explore "[...] el contenido vital de cada hecho histórico al que alude, con protagonistas investidas de una pluralidad paralela a la memoria histórica que busca reconstruir." (MANZOTTI, 2011, p. 106).

Sendo assim, ainda que a poética bajoniana se faça estrategicamente legível, não significa que as suas obras não sejam também uma oportunidade para descentralizar certas aporias e reconfigurar as diferentes possibilidades de a literatura promover um diálogo com a história. Minha asseveração aqui não exclui, fato, que também podemos encontrar nos romances trechos que seriam facilmente etiquetados por um leitor como um célebre representante do que alguns conhecem como ficção romântica, tais como podemos vislumbrar em diferentes trechos de *Como vivido cien veces:*

> Quitó la traba de la puerta por si a su madre se le ocurría pasar, apagó la vela y se desvistió; miró su cuerpo desnudo en el espejo de la pared y se sostuvo los senos con las manos; ya tenía vello en el pubis, espeso, ensortijado y algo más oscuro que su cabellera: se sentía satisfecha de él.
> Con renuncia, buscó el camisón y lo deslizó sobre su cabeza. Le hubiera gustado acostarse desnuda, abrir la ventana y dejar que la luna le diera en el cuerpo. Por fin se acostó en cruz sin poder dejar de pensar en el capitanejo. Con el peso de un fatal presentimiento, se durmió sin darse cuenta.[468] (BAJO, 1997, p. 19-20).

> Cuando oyó sus pisadas en la galería, Luz metió la mano bajo la almohada y junto con su rosario, sacó el reloj de Indarte. Contempló el lirio esmaltado que ahora le parecía un símbolo de lo efímero del amor. Los ojos se le empañaron y el corazón aceleró sus latidos advirtiéndole que, nuevamente,

---

[467] "Nosso país não voltará a ser o mesmo depois de Rosas, para bem ou para o mal. Não estou de acordo com muitas coisas que fez, mas deixemos que seja a história quem o julgue.".

[468] "Tirou a trava da porta no acaso de que a sua mãe pudesse querer passar, apagou a vela e se desvestiu; olhou o seu corpo nu no espelho da parede e segurou os seus seios com as suas mãos; já tinha o véu no pubes, espesso, encrespado e um pouco mais escuro do que os seus cabelos: sentia-se orgulhosa por aquilo.
Com renúncia, procurou a camisola e a deslizou sobre a sua cabeça. Ela teria gostado de deitar nua, abrir a janela e deixar que a lua iluminasse o seu corpo. Depois disso, deitou-se em cruz, sem poder deixar de pensar no capitãozinho. Com o peso de um fatal pressentimento, dormiu sem se dar conta.".

> algo irrevocable había sucedido a su vida, aunque todavía no sabía qué.[469] (BAJO, 1997, p. 255).

Exceções de um primeiro romance no qual a escritora ainda não havia encontrado exatamente as balizas para a sua escrita? Bom, mesmo que exista uma considerável transformação no refinamento da linguagem e do apuro do material ficcional por parte da autora, não exatamente, já que podemos seguir encontrando enlaces folhetinescos como estes, sob diferentes matizes, no último romance da pentalogia:

> Ella [aludindo à personagem Luz Osorio] – sonrió para sí misma – había tenido más suerte que Filis: se había enamorado profundamente de su esposo.[470] (BAJO, 2017, p. 100).

> Laura se desprendió los botones de la blusa y se recostó sobre la tierra, cara al cielo. Su cabellera rojiza, las pequeñas hojas prendidas a su pelo, los ojos verdes y los labios coloreados por los besos hicieron pensar a Robertson que estaba ante una de las heroínas de las baladas de su tierra.[471] (BAJO, 2017, p. 380).

Seja como for, tais descrições não representam, tampouco definem a pentalogia para a nossa leitura. Tocar em tal assunto, por isso, tem apenas a pretensão de demonstrar que a escolha de Bajo é decisiva e cumpre com o seu projeto de criar caminhos para (re)escrever não somente a história, mas a maneira de narrar um típico romance histórico na Argentina. Os lampejos de romance romântico, assim, transformam-se em uma arquitetura viável, um astuto argumento para fazer do invólucro amoroso o próprio detonador da (re)construção e do diálogo com a história: "[...] Una vez, Luz me dijo que el amor es más perdurable que las piedras, que aunque los amantes mueren y sus huesos se deshacen en la tierra, los sentimientos permanecen, que a veces hasta nos rozan...[472]" (BAJO, 2011a, p. 216).

---

[469] "Quando ouviu os seus passos na galeria, Luz colocou a mão por debaixo da almofada e, junto ao seu rosário, tirou o relógio de Indarte. Contemplou o lírio esmaltado que agora lhe parecia um símbolo do efêmero do amor. Brotaram-lhe água em seus olhos e o coração acelerou os batimentos, advertindo que, novamente, algo irrevogável havia acontecido em sua vida, ainda que não soubesse exatamente quê.".

[470] "Ela – sorrindo para si mesma – havia tido mais sorte do que Filis: havia se apaixonado profundamente pelo seu marido.".

[471] "Laura desabotoou os botões da blusa e deitou sobre a terra, olhando para o céu. A sua cabeleira ruiva, as pequenas folhas presas no seu cabelo, os olhos verdes e os lábios coloridos pelos beijos fizeram Roberston pensar que estava diante de uma das heroínas das baladas da sua terra.".

[472] "Uma vez, Luz me disse que o amor é mais perdurável do que as pedras, que, ainda que os amantes morram e os seus ossos se desfaçam na terra, os sentimentos permanecem, que, às vezes, até nos roçam...".

A minha provocação, portanto, é que saiamos da superfície desses romances e percebamos o quanto a ficção bajoniana pode demonstrar, dentro do escopo do tropo *Argentum Córdoba*, os artifícios para exemplificarmos a viabilidade de se pensar certo tipo de produção literária que dialoga com a história, mas que vai além do que está, em geral, cristalizado pelo discurso oficial. Para tanto, dediquemo-nos a algumas características específicas da poética bajoniana e que definem a pentalogia.

4.3.1 Romances-rio ou um novo alicerce para se pensar o conceito de *Bildunsroman*? A saga contada por uma constelação de personagens

Selecionada para exemplificar o que pretendemos a partir da perspectiva *Argentum Córdoba*, é válido, desde o início, apontar como a pentalogia bajoniana acaba sendo composta a partir de obras que (re)desenham as possibilidades do adormecido "romance-rio" (SOARES, 2007) ou *roman-fleuve*, tão característico no período romântico e consagrado por nomes como Balzac e Stern na Europa e, no caso argentino, pelo já aludido Manuel Gálvez. Advindo inicialmente do escritor francês Romain Rollad, o conceito de romance-rio parece ser interessante para que possamos pensar na poética bajoniana, justamente pelo fato de a escritora cordobesa tomar uma constelação de personagens para dar vazão a uma história majoritariamente cronológica e que, de personagem a personagem, vai se construindo e seguindo o seu curso para garantir certo enredo e história.

Ao balizar-me com o que já fora posto por Benedito Nunes (2006) para pensar a ideia de romance-rio, encontro exatamente uma maneira para explicar como Bajo usa as suas personagens para criar uma história circular principal (a deflagração das guerras civis, entre 1828 e 1855), retomando, a cada romance, fragmentos do composto ficcional. Independemente de qual romance da pentalogia analisarmos, veremos que "[e]m todos eles encontramos uma história (...) de forma circular, porque sempre voltando aos mesmos pontos, em longo percurso temporal, que pode depender da memória de quem narra, lembrança após lembrança (...), como em *"À la recherche du temps perdu"*, de Marcel Proust." (NUNES, 2006, p. 246). Ressalto que a menção à fala de Nunes não está, em nenhum momento, se

aproveitando para afirmar ou mesmo apresentar relações entre os trabalhos ficcionais de Bajo com o escritor francês. A intenção, aclaremos sempre, é a de verificar o trabalho de circularidade para compor o tecido ficcional a partir da construção humana das personagens.

Para traçar um diálogo entre os discursos histórico e ficcional, Bajo não abre mão de arquitetar para a sua narrativa 223 personagens[473], sendo que, dessas, 103 personagens são identificáveis como o resultado da ficcionalização do plano histórico, outras 118 são representantes imediatas dos heróis médios scottinianos, o que significa uma origem essencialmente ficcional e, ainda, duas apresentam a sorte de um caráter híbrido, tais como os casos de Gaúna (personagem que acompanha as entidades nativas Blas Monteforte de Lemos, Armand Saint-Jacques e Sebastián Osorio de Santa Fe a Córdoba) e Lienán (espécie de capitão-do-mato, amigo de Fernando Osorio), declaradas por Bajo em um paratexto ao final de alguns dos romances como exemplos de "personaje fictício tomado de uno real" (BAJO, 2017, p. 345). Aqui, a questão quantitativa nos ajuda a discorrer a respeito de outra vicissitude interessante: embora o modelo romance-rio pareça, para os padrões estéticos atuais, algo não esperado (e, para alguns, até mesmo não suportado), a decisão ao desaguar uma infinidade de nomes é mais do que estratégica, justamente para que o projeto de Bajo possa se fazer contemporâneo pela contradição com a grande maioria das publicações nos últimos anos (potencialmente com as poéticas de Rivera e Andruetto, também parte do nosso *corpus ficcional*).

A filiação scottianiana permite a Bajo ser exatamente o contrário da sentença de Carlos Gazzera ao pensar o tipo de narrativa produzida pela escritora: há, sim, um trabalho literário de provocação e formação e reflexão leitora, justamente pelo fato de conseguir ressignificar um padrão que parecia ter sido

---

[473] A cifra refere-se ao número total de personagens nomeadas ao longo dos cinco romances que compõem a *Saga de los Osorio*, listadas ao longo de minhas leituras para a viabilização deste trabalho. Cada personagem criada para a ficção é contada uma única vez, fugindo de sobreposições. O número diz respeito a toda e qualquer personagem que, de alguma maneira, figura como parte integrante da trama, dispensando casos em que a alusão a figura histórica cumpra apenas como modo anedótico, sem algum vínculo claro com o desenvolvimento das tramas (principal e secundárias). Reforço que, até então, não havia qualquer mapeamento total sobre as personagens, apenas os paratextos oferecidos pela própria Cristina Bajo, em forma de apêndice, para facilitar a leitura de cada um dos romances. Ainda a modo de curiosidade, se pensarmos de maneira individual, perceberemos que Bajo constrói as tramas dos romances com certa oscilação no que diz respeito ao número de personagens, exigindo uma maior atenção no primeiro e no último romances, já que são listados um número maior de entidas nativas e migrantes. O cenário de personagens para cada obra é o seguinte: *Como vivido cien veces,* 156 personagens; *En tiempos de Laura Osorio*, 123 personagens; *La trama del pasado*, 94 personagens; *Territorio de penumbras*, 115 personagens; e *Esa lejana barbarie,* 164 personagens.

superado ao menos por parte da crítica especializada. Ainda que a aposta seja por narrativas majoritariamente lineares, sem grandes exercícios metaliterários ou (re)arranjos diegéticos (sobretudo se nos referimos à leitura das obras em conjunto), a pentalogia de Bajo galga um novo passo para pensar o diálogo típico entre ficção e história a partir da modalidade do romance histórico. A que se deve dar tanto crédito à pentalogia? Ora, por conta do reiterado desvio de prisma para recontar muitos dos fatos consagrados pela historiografia e historiografia literária. O que "nosotros", os leitores, podemos encontrar em comum na leitura dos romances é o alinhamento com o que foi dito pela historiografia, mas, no entanto, a mudança sensível do olhar (o foco narrativo) em relação ao mesmo fato, ora porque a narrativa se dá pela versão alocada nas províncias, ora também porque os protagonistas são justamente aqueles que foram silenciados ou que não teriam vez nos grandes relatos. Aquelas 223 personagens que participam da constelação de figuras de Bajo passam, portanto, a ser muito mais do que números, valorizando a dimensão humana e discursiva de todo e qualquer fato.

Outrossim, no que diz respeito a uma leitura crítica subsidiada pelo tropo *Argentum Córdoba*, o nome de Bajo cumpre com outra instância que será fundamental para entendermos os rumos e escolhas estéticas da ficção que enlaça o discurso histórico na contemporaneidade não somente na Argentina, mas no Brasil e em muitos países da América Latina. O fato de criar romances-rio permitiu a escritora cordobesa dar dimensão à natureza de outro tipo de pesonagem para as narrativas de ficção histórica, aquelas que são originadas pelo espectro ficcional e que acabam acompanhando os leitores ao longo da pentalogia. Isso, como se sabe, não é uma exclusividade ou criação de Cristina Bajo, ao contrário; poderíamos, pois, pensar em casos análogos para o contexto brasileiro com as personagens ficcionais que são retomadas por Érico Veríssimo na saga *O tempo e o vento* já no final da década de quarenta do século XX; ou, ainda, no caso do *corpus* desta tese, pela personagem Juan Manuel de Rosas de Andrés Rivera ou mesmo de Julieta (personagem originada no romance *Lengua Madre* e que volta a ser protagonista da narrativa de *Los Manchados*), no caso dos romances analisados de María Teresa Andruetto. Seja como for, é por conta da profusão numérica das personagens ficcionais retomadas por Bajo em seus romances que podemos sacramentar uma nova e produtiva categoria.

A que eu me refiro? Partamos, primeiro, das já conhecidas categorias de "entidade nativa" e "entidade imigrante", aludidas constantemente pela crítica que versa a respeito da ficção histórica a partir da leitura de Walter Mignolo. É bem verdade que a terminologia não é uma proposição teórica do semiólogo e professor argentino. Vale, portanto, frisar que Mignolo retoma uma problemática anterior, que havia sido arrolada por Terence Parson no início da década de 80 do século XX, por meio da obra *Non-existen Objects* (1980)[474]. As categorias buscavam diferenciar a natureza discursiva das personagens construídas *na* e *pela* literatura, justamente para aclarar a sua gênese ficcional ou sua relação com o âmbito histórico. Às entidades nativas, relacionava-se a sua origem ficcional, o fato de serem nativas sob o ponto de vista diegético. Ao contrário, segundo Mignolo, uma entidade imigrante seria aquela que "muda de um mundo onde o reconhecemos como entidade existente (aceitávamos sua existência antes que fosse escrito o romance) para um mundo ficcional (nós o aceitamos no romance como personagem de ficção e pessoa histórica, ao mesmo tempo)." (MIGNOLO, 1993, p. 125-126).

Pois bem, a grande questão era tipificar uma natureza distinta de personagem, algo que muito tem a ver com a busca crítica de "nosotros" para pensar como se dá o diálogo entre literatura e história a partir de outro campo intelectual. Crivo, assim, a necessidade de etiquetarmos aquelas personagens que são exemplos de "entidades nativas", mas que, no exercício de poéticas como as de Bajo, acabam pululando e se transformando ao longo das obras que compõem uma pentalogia, por exemplo. O exercício crítico para versar sobre tal necessidade não é uma particularidade de minha leitura[475]; não obstante, percebo esse movimento como mais uma possível contribuição desta tese – ainda que aberta a adesões e questionamentos de análise dos meus pares –, a apresentação de uma categoria

---

[474] A referida obra de Parson foi publicada pela primeira vez pelo selo da editora da Universidade de Yale, nos Estados Unidos. Muitos críticos acabaram retomando tais contribuições, no entanto, a partir da recepção do texto *Lógica das diferenças e política das semelhanças* (1993), de Walter Mignolo, que acabou sendo escrito em virtude do Simpósio *Literatura e História na América Latina.* Mais informações sobre os dois textos na seção de Referências.

[475] Ao longo dos últimos anos, a partir da coordenação de Marilene Weinhardt, o grupo de pesquisa *O uso do discurso de memórias na ficcionalização do passado histórico 2001-2010* protagoniza uma série de discussões a respeito das categorias retomadas por Walter Mignolo. Além de permitir a reflexão a respeito dessas personagens, entidades nativas, que aparecem em outras obras (em alguns casos, inclusive, em narrativas de outros autores), é exatamente por conta das contribuições atentas que tenho de todos os integrantes desse grupo que posso viabilizar toda essa discussão. A proposta de padronização e criação da categoria *entidade nativa em trânsito* tenta, pois, responder a um anseio que não é individual, mas fruto diário de uma reflexão coletiva.

necessária para padronizar o que muitos de nós já dissemos em artigos e ensaios, ainda que sem preocupações taxonômicas.

Proponho, então, que pensemos também nas *entidades nativas em trânsito*. A escolha pela locução *em trânsito,* ao invés de uma possível qualificação como "migrante" ("viajante" seria, quiçá, também viável), objetiva não se limitar apenas ao processo de transposição de uma mesma personagem ficcional para uma ou mais narrativas. Ao delimitar as *entidades nativas em trânsito* espera-se dar conta de demonstrar a ressignificação – literária e, por que não?, também histórica – sofrida por personagens que surgem em um romance e que acabam voltando à malha narrativa de outras obras já apinhadas de múltiplos sentidos. Mais do que isso: o critério de entender tais personagens em um processo de *trânsito* permite ponderar sob a lógica de uma cultura argentina que é híbrida, de *mezcla*, e que não sucumbe a apenas um centro-porto. A categoria, como o leitor poderá perceber, cumpre diretamente com o afã de poder ler a produção de literatura que entrecruza os discursos histórico e ficcional via *Argentum Córdoba.*

Para exemplificar como tal categoria se estabelece pragmaticamente e semanticamente na poética bajoniana, bastaria pensarmos em dois exemplos que considero balizares para a arquitetura narrativa da pentalogia: as *entidades nativas em trânsito* Fernando e Edmundo Osorio. Nos primeiros romances, as duas personagens figuram em um estado preliminar de apresentação da trama e familiarização com o leitor. Em romances posteriores, porém, como resultado da transformação do discurso histórico com o qual a ficção dialoga e, sobretudo, pelas experimentações na diegese, os leitores perceberão que as supracitadas *entidades nativas em trânsito* já passam a postular novas aspirações, expectativas e necessidades, alcançando um novo campo semântico para a sua justificativa para a pentalogia. O primo (Edmundo Osorio) que, em Córdoba, caçoava do contexto que o circundava e que ensaiava certos discursos pernósticos, cresceu, transformando-se em correspondente de famosos jornais, garantindo a verossimilhança para que ilustrados da geração de 37 e intelectuais europeus da ordem de Emily Brontë pudessem ser ficcionalizados com total verossimilhança na narrativa.

Se, inicialmente, as personagens representavam supostos lados opostos – do lado federal, Fernando, e, no âmbito unitário, Edmundo –, a poética bajoniana demonstrará como *entidades nativas em trânsito* acabam por criar vida própria, extrapolando os limites diegéticos de um único romance. É interessante que, no

caso de uma narrativa ficcional que tem como objetivo o diálogo com discurso histórico, esse trabalho de criação e de recuperação em outras tramas acaba pulverizando certos limites entre o aparentemente real e o supostamente literário. Em alguma medida, o trânsito de entidades nativas acaba aproximando-as de uma origem imigrante, a um ponto em que um signo ficcional como Fernando Osorio passe a ter um apelo não muito diferente do que José María Paz. Mesmo que não pensando nesse aspecto, em *Seis passeios pelo bosque da ficção* (1994), Umberto Eco já alertava exatamente para o fato de que

> [n]a ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está. Tal situação dá origem a alguns fenômenos bastante conhecidos. **O mais comum é o leitor projetar o modelo ficcional na realidade – em outras palavras, o leitor passa a acreditar na existência real de personagens e acontecimentos ficcionais.** (ECO, 1994, p. 131, grifos nossos).

Passar a acreditar na existência de *um* real é o que credita, na pentalogia, a dimensão do que chamo de *entidades nativas em trânsito*. Logo, Bajo é precisa ao usar *entidades nativas em trânsito* como eixos de relação entre os romances. Ao invés de dar privilégio a entidades imigrantes, ou seja, a personagens históricas ficcionalizadas, a autora acaba permitindo o diálogo com os grandes relatos e, ao mesmo tempo, o deslocamento do eixo esperado para narrar tais fatos, justamente por não enfatizar a constituição do herói épico que resiste aos efeitos e às agruras do tempo. Em algum grau, não seria incorreto afirmar que a proposta de utilizar as mesmas personagens – sejam os de base ficcional, sejam os de natureza histórica – ao longo dos diferentes romances acaba revelando certo alinhamento com a perspectiva balzaquiana responsável por pensar sobre os dramas e comédias que caracterizam a natureza humana.

Quando a escolha é para dimensionar estetas dos grandes relatos, a atenção se dá para aquelas que necessariamente estão no raio discursivo cordobês. O exemplo mais oportuno, nesse sentido, é a figura de José María Paz. Em uma espécie de eco das engessadas cartilhas escolares, Bajo parece muito alinhada ao discurso do próprio Sarmiento ao tocar no nome de Paz. O estudioso Oscar Caiero, ao dedicar uma leitura de *Facundo* de Sarmiento a partir de traços do gênero épico, já particulariva o seguinte dado: "Respecto al jefe militar cordobés, al que Sarmiento

ve como hijo de la ciudad y representante de la civilización, a quien admira por lo tanto, es expresivo el apóstrofe: "¡Pobre General Paz! [...] Con vos andan los Penates de la República Argentina!"[476] (CAIERO, 2005, p. 106).

No caso da trama ficcional de Bajo, perceberemos que, ainda que a figura de Paz siga estando forjada pela típica honra de um prócer, o apelo parece ser para a dimensão do homem que fora aprisionado pelo silêncio de uma noite de Natal brindada com a solidão:

> - ¿Sabes quién es el general José María Paz?
> - Es un destacado unitario, por ahora prisionero de los federales – recitó él, según la información que tenía.
> - Yo lo considero un gran amigo. ¿Le habrán permitido pasar esta noche con su familia?
> Tiempo después, un ex oficial de Paz que pasaba de Buenos Aires a Salta les contó que había visitado a su antiguo jefe.
> - Dios ha de descontarme purgatorio por haberlo acompañado en Nochebuena. Fue tristísima para él, pues Rosas aprovechó el traslado a Luján para separarlo de su esposa, que están en el primer embarazo. No podía creer en lo que veía, Eduardo: allí estaba ese hombre, uno de los más brillantes militares argentinos, contándome cómo fabrica jaulas y se dedica a trabajar de zapatero, además de leer y releer los pocos libros que consigue...[477] (BAJO, 2011a, p. 99).

Há, via ficção, a multiplicação de vozes que têm em comum a experiência de uma irrupção coletiva, mas que a perceberam segundo diferentes cores e nuances. Em cada romance, as guerras civis argentinas se transformam em agentes de diferentes núcleos da mesma família, justamente para demonstrar como o efeito histórico passa a ser observado em diacronia, mas não por uma embriaguez positivista. O fato de ter escolhido *entidades nativas em trânsito* para costurar a passagem de um romance ao outro acabou favorecendo o preenchimento de tramas

---

[476] "Sobre o chefe militar cordobês, figura que Sarmiento considera como filho da cidade e representante da civilização e, sobretudo, por quem tem admiração, é expressivo o apóstrofo: "Pobre General Paz! [...] Com você caminham os que padecem da República Argentina!". Estabelece uma identidade entre Eneias e Paz

[477] "- Você sabe quem é o general José María Paz?
- É um renomado unitário, neste momento, prisioneiro dos federais – respondeu ele, usando a informação que tinha.
- Eu o considero como um grande amigo. Permitiram-lhe passar esta noite com a sua família?
Um depois depois, um ex-oficial de Paz que passava de Buenos Aires para Salta lhes contou que havia visitado o seu antigo chefe.
- Deus haverá de me alivar no purgatório por eu tê-lo acompanhado na noite de véspera de Natal. A ocasião foi tristíssima para ele, já que Rosas aproveitou o traslado até Luján para separá-lo de sua esposa, em um momento que vivem a sua primeira gravidez. Não podia acreditar no que eu via, Eduardo: ali estava esse homem, um dos mais brilhantes militares argentinos, me contando como fabrica gaiolas e se dedica ao trabalho de sapateiro, além de ler e reler os poucos livros que consegue...".

secundárias e o balanceamento de relatos (sempre no plural), periféricos, orientados a compor um plano narrativo mais saliente e irremediavelmente não resolvível. É exatamente por isso que podemos ler os dois polos da pentalogia – de um lado, *Como vivido cien veces*, e, do outro, *Esa lejana barbarie* – como uma exemplificação de um ciclo que se retroalimenta e que questiona quem é exatamente a civilização e quem é a barbárie[478].

Dessa forma, é importante que tenhamos em nosso horizonte de perspectiva como esta série está forjada, refletindo continuamente sobre a maneira pela qual a pentalogia anunciada se sustenta (não simplesmente pela continuidade na trama, mas pela prerrogativa de alimentar as demandas específicas da modalidade a qual todos os romances estão circunscritos). Ao ser questionada quanto à estratégia de se criar uma pentalogia para recontar as guerras civis argentinas em uma das entrevistas concedidas para este trabalho, Cristina Bajo demonstrou nenhum titubeio: "Siempre la tuve en la cabeza [referindo-se à Saga]. Lo que no sabía era qué iba a pasar en el entremedio. [...][479] (BAJO, 2016, informação verbal).

A certeza de que a saga sempre esteve em sua cabeça, acompanhada da afirmação de que o desenvolvimento dos cinco romances sucedeu como um processo de criação crescente, obviamente, não pode ser tomada como um atestado de autoridade. O testemunho de Bajo é, em termos críticos, pouco importante se tomado sem desconfiança ou não acompanhado de uma reflexão a respeito do porquê tal fenômeno ocorreu. É bastante provável que nenhum escritor tenha, desde o início, o mapeamento de todas as personagens ficcionais e históricas que garantirão a rede argumentativa de suas narrativas. A questão é que, no caso da poética bajoniana – armada explicitamente aos moldes de um modelo de romance histórico romântico – ter bem determinado o rumo de cada personagem (seja ela uma entidade nativa, seja uma entidade imigrante ou ainda aquilo que instituímos para esta tese como *entidade nativa em trânsito*) seria atestar o desconhecimento da própria modalidade narrativa escolhida. Daí, portanto, parece advir a estratégia de dividir o desafio de sustentar a trama de uma saga a partir de personagens ficcionais que se deslocam ao longo de diferentes narrativas (as *entidades nativas em trânsito*), escorando não somente a tarefa de dialogar com o

[478] Até o final deste capítulo, voltaremos a propor uma leitura sobre a relação entre os dois títulos dos romances da pentalogia, no entanto, para dar dimensão à construção de uma alegoria para pensar a situação político-social argentina na contemporaneidade.
[479] "Sempre a tive na cabeça. O que não sabia era o que iria acontecer no meio disso tudo.".

discurso histórico e o interseccioná-lo sob a natureza romanesca, mas, também, garantir o controle e a relevância de quem lhe interessa como interlocutor: o leitor. Ao declarar a sensação de "algo pendente" (BAJO, 2016, informação verbal), a escritora revela não somente a sua estratégia de delimitação no campo literário cordobês, mas, também, o seu olhar arguto para saber como conquistá-lo. Em conjunto, os romances não favorecem somente uma natureza de rio, mas de potencial de formação.

Ao promover uma leitura possível conjunta das cinco obras que compõem a Saga dos Osorio, mais do que somente percebê-las como (re)significações do então conceito de romance-rio, passa a ser quase que inevitável um tensionamento de outra ordem. O caráter circular das histórias em cada um dos romances, mediante a enumeração de lembrança após lembrança de narradores autodiegéticos e do seu minucioso acompanhamento das personagens, promove um encadeamento em série. Em minha leitura, enquanto pentalogia, parece inegável pensar como a poética bajoniana também acaba criando um exemplo distinto do que a crítica poderia encapsular como *Bildungsroman*, o romance de formação.

Até hoje, a crítica literária não é unânime e tampouco taxativa ao definir o conceito do romance de formação, justamente por conta das sinuosidades da língua, a ambiguidade etimológica presente no léxico *Bildung*. Em uma definição registrável, sabe-se que *"Bildungsroman* é um tipo de romance que se caracteriza pela formação do protagonista e do leitor nos princípios do humanismo, produzindo uma tentativa de síntese entre práxis e contemplação" (QUINTALE NETO, 2005, p. 186). A ideia de formação está perpassada pela transformação sofrida por uma ou mais personagens, algo que é facilmente registrado no tipo de narrativa ficcional que dialoga com a história oferecida por Bajo em sua pentalogia. Fixando o nosso olhar apenas nas *entidades nativas em trânsito* que encabeçam a família Osorio – Luz, Laura, Fernando, Edmundo, Sebastián, Carlos, Ana, Francisca, Leonor, Ignacia, dentre outras –, já será possível perceber o crivo dado ao desenvolvimento do indivíduo e o cotejo com o cronotopo responsável pela sua manutenção na trama. Em nuances e complexidades distintas, cada uma das personagens bajonianas canalizam a sua aprendizagem e movem o fio da história para formar uma tecido multifacetado, (re)organizando, no caso do discurso histórico, uma nova perspectiva para as guerras civis argentinas.

Ainda que eu não queira e tampouco tenha escolhido promover exercícios de comparação, ao pensar em *Bildungsroman*, é imediata a alusão à trilogia *O tempo e o vento*, de Érico Veríssimo, sobretudo por entender que temos diversos pontos de contato com a poética de Cristina Bajo (da proposta de recontar parte de um sucesso histórico via um campo de enunciação não central à estratégia de, na diegese, tomar uma família como eixo do desenvolvimento ficcional). Se tomarmos como premissa a problematização oferecida pelo pesquisador Flavio Quintale Neto, constataremos que, no romance de formação,

> [o] protagonista deve ter uma consciência de certa forma explícita de que ele próprio não percorre uma seqüência de aventuras mais ou menos aleatórias, mas sim um processo de autodescobrimento e de orientação no mundo. Com isso, via de regra, a imagem que o protagonista tem da meta de sua trajetória de vida é determinada por enganos e avaliações equivocadas, devendo ser corrigidas apenas no transcorrer de seu desenvolvimento. Ele tem como experiências típicas: o abandono da casa paterna, a atuação de mentores e de instituições acadêmicas, o encontro com a esfera da arte, confissões intelectuais eróticas, experiência profissional e também, eventualmente, contato com a vida política. (JACOBS; KRAUSE *apud* QUINTALE NETO, 2005, p. 187).

Não há dúvidas que a poética bajoniana se consolida exatamente por condicionantes como a ideia de personagens sofrendo a ruptura do espaço familiar, da vivência de aventuras e da aproximação a estratos culturais e intelectuais (caso de Edmundo Osorio e sua relação, concomitante, com o campo cultural europeu e o diálogo com as vozes da geração de 1837). No entanto, o que permite que esta tese exalte o traço de formação para a pentalogia está, inteligentemente, armado em outro aspecto, na proposta de usar a força da linguagem para definir a gênese dos seus romances.

A que eu me refiro dessa vez? Da engenharia proposta por Bajo para transferir, a partir do nome de apenas uma personagem, uma metáfora possível para lermos a Saga do Osorio como exemplo de *Bildungsroman*. Estará em *La trama del pasado* a apresentação de mais uma personagem ficcional, a prima de Luz Osorio, Ignacia. Por meio da grande matriarca da família, Francisca Osorio, os leitores descobrirão que Ignacia encarna uma espécie de árvore genealógica da família: "A su hija la bautizó Ignacia Carlota Francisca Felipa Clodia, por los hermanos que fuimos; el Clodia iba por su marido. Ahora, sólo Leonor y yo quedamos vivas, pero los nombres de nuestros hermanos viven en su hija, algo rara para esta ciudad

pueblerina [...]"[480] (BAJO, 2011b, p. 166). A homenagem dada a cada um dos primeiros Osorio (Carlos, Francisca, Felipe e Ignacio) transforma a personagem Ignacia Osorio (enredada romanticamente, depois, com o seu primo Fernando) como uma espécie de herdadeira das memórias e das histórias até então narradas ao longo dos dois primeiros romances, que coadunam não somente o plano ficcional, mas, sem dúvida alguma, o histórico. Outrossim, a partir do plano ficcional, vislumbraremos como Bajo também é capaz de flertar com discussões em torno da memória, da perspectiva de se encontrar outros caminhos para pensar o histórico. Com mais atenção, veremos como o nome Ignacia Carlota Francisca Felipa Clodia também se constitui como uma maneira de nos explicar como "A memória cultural tem como seu núcleo antropológico a memoração dos mortos. Isso significa que as pessoas de uma família devem guardar na memória os nomes de seus mortos e eventualmente passá-los às gerações futuras." (ASSMANN, 2011, p. 37).

Ao acionar uma leitura por meio do tropo *Argentum Córdoba*, percebe-se-á que a poética de Bajo demonstrará como um romance de formação pode ser viável na produção ficcional contemporânea no país do Prata.

4.3.2 *Luz que vem do interior:* o compromisso de contar a partir das províncias e para destapar a memória

Não é somente o fato de buscar uma filiação romântica, com uma perspectiva de romance histórico que exemplifique a crítica de Georg Lukács, que faz com que a pentalogia investigada adquira grande relevância para exemplificar a diversidade da produção ficcional na Argentina na esfera da ficção histórica. Como disse em diferentes momentos desta seção, a proposta de (re)escrever a história a partir do interior é, sem dúvida, uma considerável contribuição da poética bajoniana. Independentemente de qual seja o romance, parece expressivo que o foco narrativo não se construa a partir de um campo de poder consolidado, o que, para o tecido

[480] "Batizou a sua filha como Ignacia Carlota Francisca Felipa Clodia, por conta dos irmãos que fomos; e Clodia apareceu por conta do seu marido. Agora, somente Leonor e eu ficamos vivas, mas os nomes de nossos irmãos vivem em sua filha, um pouco estranha para esta cidade provinciana [...]".

ficcional, permite valorizar contornos, cores e argumentos antes não verificáveis em outros romances.

Constantemente, a ficção de Bajo parece estar alinhada a um tensionamento entre o que se autodefine como interior (as províncias argentinas de maneira geral) e Buenos Aires (a cidade-porto que concentrou o poder nas mãos do caudilho Juan Manuel de Rosas). Assim, já em *Como vivido cien veces*, a personagem ficcional Brian Harrison – e, como consequência, todos os leitores da pentalogia – serão alertados de que "[...] la situación va empeorando; usted, que viene del **puerto, donde se gesta el destino del país**, debe saberlo.[481] (BAJO, 1997, p. 182, grifos nossos). O lembrete marca não apenas que é em Buenos Aires que as guerras passam a ser desenhadas, mas que, o foco narrativo, ainda que esteja justamente fora desse centro, parece ter criticidade mais do que suficiente para entender o que está porvir para o destino de todos. Por conta desse foco narrativo crítico e que sabe o seu lugar no jogo do discurso e do poder, por meio da ficção, descobriremos que "[...] la Argentina es un país desmembrado: puede suceder que en Buenos Aires se dé una orden y pasen meses antes de que sea conocida en los pueblos apartados o en las regiones apenas habitadas. De ello derivan incalculables problemas." [482] (BAJO, 2011a, p. 34).

A partir do próximo romance, *En tiempos de Laura Osorio* e, em uma escala gradativa, o crivo de que a narrativa se engendra em outro local de enunciação é cada vez mais claro. Em um registro realizado pela personagem Brandon Robertson (então representante de uma agência de informação inglesa), ficará ainda mais saliente o alinhamento político que irá colocar todas as províncias a mercê de Buenos Aires:

> [...] **el predominio del gobernador Rosas sobre Buenos Aires y de Buenos Aires sobre el resto de las provincias**. Es indudable que un nuevo orden político ha entrado en escena, y no creo que sea fácil de desplazar, en especial porque en la parte central del país existe un vacío de poder, sin un hombre fuerte con tendencias feudales, como son los más destacados líderes de estas comarcas. Es debido a esa ausencia que le es

[481] "Porque a situação começa a pior; você, que vem do porto, onde se gesta o destino do país, deve saber disso.".
[482] "... a Argentina é um país desmembrado: pode acontecer que se dê em Buenos Aires uma ordem e se passem meses antes de que esta possa ser conhecida nos povos afastados ou nas regiões habitadas somente. Disso derivam incalculáveis problemas. Sem dúvida alguma, a viagem a cavalo até o centro do território pode se fazer entre sete e dez dias.".

> posible al Puerto imponerse a Córdoba, que carece de 'caudillos'.[483] (BAJO, 2011a, p. 51, grifos nossos).

A reflexão será expandida ao longo dos demais romances, servindo também como um importante exemplo de como Bajo escolhe dialogar com o discurso histórico, ainda que, neste caso específico, acabe ampliando o seu espectro para o discurso oficial que não está exatamente alocado no porto. Em termos de conjunto, estará no quarto romance, *Territorio de penumbras*, uma exploração mais clara do local de enunciação não cêntrico, apontando, inclusive, para além de Córdoba o desenvolvimento dos conflitos de maneira generalizada, construindo um novo modelo de radiografia para apresentar o país dos pampas, quem sabe, não esperado nem mesmo por Ezequiel Martínez Estrada.

A ideia de um território de penumbras[484], convalescendo, oportunizará que a diegese apresente o maior número de deslocamentos espaciais de toda a pentalogia, destacando o contexto vivenciado também em províncias como Santa Fe, Corrientes, Catamarca, La Rioja, San Juan e Mendoza. Outro caso claro é quando *Esa lejana barbarie* apresenta um fragmento da obra de Ruiz Moreno para defenestrar a hipertrofia em torno da figura despótica de Rosas:

> [...] las diez Provincias del Interior aguardaban el resultado del duelo disputado en el Litoral, aunque colaborando con su pasividad a la derrota del miembro aislado. La Nación Argentina mostraba de manera práctica cuál era la política que anhelaba, por sobre el contenido de multitud de ceremonias, escritos e impresos – rosistas – que disfrazaban lo contrario a favor de uno solo de sus gobernadores: el de Buenos Aires[485]. (RUIZ MORENO *apud* BAJO, 2017, p. 381).

O postulado Buenos Aires *versus* interior, no entanto, não é constituído de maneira simplista, garantindo uma dualidade em que o porto seja o único vilão e

---

[483] "[...] o predomínio do governador Rosas sobre Buenos Aires e de Buenos Aires sobre o restante das províncias. É indubitável que uma nova ordem política entrou em cena e não acredito que isso seja fácil de se mudar, especialmente porque na parte central do país existe um vazio de poder, sem um homem forte com tendências feudais, tais como são os mais líderes mais destacáveis destas comarcas. É por conta dessa ausência que é possível ao Porto impor-se diante de Córdoba, que está carente de 'caudilhos'.".

[484] A proposta de demonstrar um território de penumbras é ainda ampliada pelas rupturas do próprio plano ficcional, haja visto que é também neste romance que os leitores acompanharão a morte de personagens ficcionais como Mercedes Farrell e Mateo Marcos Ocampo, além de entidades imigrantes como Lavalle e Avellaneda.

[485] "[...] as dez Províncias do Interior aguardavam o resultado do duelo disputado no Litoral, ainda que colaborando com sua passividade para a derrota do membro ilhado. A Nação Argentina mostrava, de maneira prática, qual era a política que desejava, diante do conteúdo de uma infinidade de cerimônias, escritos e impressos – rosistas – que disfarçavam o contrário a favor de somente um dos seus governadores: o de Buenos Aires.".

único responsável pelo assolamento das províncias. Ainda que a figura do caudilho Rosas também pareça exercer uma espécie de sombra para o desenvolvimento de grande parte do país, Bajo mostra estar atenta e bastante crítica com a possibilidade e risco de criar um novo centro (HUTCHEON, 1991). Batalhas entre as próprias províncias passavam a ser ensaiadas, reverberando o quanto "[d]espués de la muerte de Quiroga, en aquel reacomodamiento de piezas sobre el tablero de la política nacional se produjeron en varias provincias choques e invasiones entre gobernantes de fuerte sentido localista y sus vecinos, deseosos los últimos de aliarse al poderío de Rosas." [486] (BAJO, 2011a, p. 101). Ao fugir, então, de sistematizações vazias, a poética bajoniana oferecerá uma versão na qual o interior acaba sucumbindo por conta de distintas conspirações:

> El levantamiento de los hacendados del sur de Buenos Aires había provocado una reacción en cadena; la oposición en las provincias, hasta entonces silenciosa, se dejó enredar en conspiraciones, siempre ilusionados con la aparición del ejército "celeste", y había sacado proclamas, dándose a conocer antes de tiempo, con la intención de hacer el último esfuerzo para derrocar a los gobernadores rosistas. Muchos de estos conspiradores fueron delatados, descubiertos y ajusticiados de inmediato: el país se iba convirtiendo en una gran mancha de sangre, y por el momento casi toda era sangre de unitarios.[487] (BAJO, 2011b, p. 41).

Tal como havia enunciado e transformado em metáfora para a minha análise da dissertação de mestrado, na poética bajoniana, a personagem ficcional Luz Osorio, responsável por dar o início à pentalogia e uma (re)leitura da ficção para pensar a história, demonstrava que a busca para iluminar e elucidar os fatos cintilaria do interior. Se o apelo à formação é uma práxis resgatável para pensar os romances de Bajo, não podemos nos furtar da oportunidade de tocar em um aspecto que é, sim, a base para a poética da autora: Córdoba. A grande prerrogativa parece ser a de que Córdoba seja muito mais do que um espaço província-cidade ou metonímia para pensar as enunciações que advêm do interior argentino. Minha

---

[486] "Depois da morte de Quiroga, naquele rearranjo de peças sobre o tabuleiro da política nacional, se produziram em várias províncias choques e invasões entre governantes de forte ótica localista e seus vizinhos, os últimos desejosos para se alinharem ao poderio de Rosas.".

[487] "O levantamento dos fazendeiros do sul de Buenos Aires havia provocado uma reação em cadeia; a oposição nas províncias, até então silenciosa, deixou-se enredar em conspirações, sempre iludidos pela aparição do exército "celeste", e havia realizado proclames, fazendo-se conhecer antes do tempo, com a intenção de fazer o último esforço para derrocar os governadores rosistas. Muitos desses conspiradores foram delatados, descobertos e condenados imediatamente: pouco a pouco, o país começa a se converter em uma grande mancha de sangue e, neste momento, quase toda era feita de sangue de unitários.".

provocação é a de que, a partir da pentalogia, possamos identificar como a escritora acaba transformando Córdoba em um aditivo também da malha ficcional, uma espécie de híbrido narrador-personagem, o que eu chamaria aqui, de maneira livre, como *personagem omnisciente*.

Tal como assinalei desde o início, Córdoba se converte no farol de ciência das narrativas, no foco narrativo para conduzir o diálogo entre literatura e história. Em todas as obras, ainda que registremos o deslocamento para outros espaços, Córdoba será uma espécie de agente balizador, como se pudesse apontar sempre uma fonte para alimentar dúvidas ou alocar possibilidades. No epicentro da convulsão social motivada pelas guerras civis, será possível perceber que Córdoba volta a ser babilônica; no entanto, diferente da aspiração do eu lírico de Tejada, o traço babilônico se dá exatamente para manifestar uma degradação que é geral. Lembremo-nos que, já em *Como vivido cien veces*, somos alertados de que

> [...] ahí no acaban las desdichas. Don Manuel López, vecino del Tercero, me asegura que aquello es una desolación: federales de toda laya se han cebado en la zona y tropas unitarias la cruzan como por corredor, además de la gentuza que pulula por aquellos campos olvidados por Dios.[488] (BAJO, 1997, p. 234).

Em diferentes momentos de batalhas, o leitor perceberá que o traço distintivo cordobês, ou seja, o espectro cultural que parece querer explicar algo comum em todos que são de Córdoba, acaba se transformando em munição para assustar o perigo: "Durante horas los invasores atacaron la fortaleza sin conseguir nada; detrás de las defensas se advertía una fatuidad que los enardecía, especialmente cuando **el humorismo cordobés** les dedicaba estribillos burlones."[489] (BAJO, 1997, p. 64, grifos nossos). O traço de burla atrelada como uma constante cordobesa é certamente identificável por um leitor argentino, mas, para os demais, poderia ser resgatado a partir da construção de *entidades nativas* e *entidades em trânsito* que vão das negras Calandria e Severa até as irmãs Francisca e Leonor Osorio.

---

[488] "Mas aí não acabam as desgraças. Don Manuel López, vizinho do Terceiro, assegurava-me que aquilo é uma desolação: federais de todas as laias tinham se alimentada na zona e tropas unitárias a cruzam como um corredor, além da gentalha que pulula por aqueles campos esquecidos por Deus.".

[489] "Durante horas os invasores atacam a fortaleza sem conseguir nada; atrás das defesas advertia-se uma falta de razão que os excitava, especialmente quando o senso de humor cordobês lhe dedicava refrãos de deboche.".

Na poética bajoniana, no entanto, Córdoba se constitui também como personagem a partir de uma condição própria, pelo acidente geográfico que marca a história pontual da capital da província homônia e o espaço que alocou a profusão – como vimos em seções anteriores – de tantas irrupções coletivas. Em *La trama del pasado*, para descrever o espaço no qual se encontrava o rancho de uma personagem mística, dom Eitán Ruderiquiz, os leitores serão apresentados ao que, hoje, é um dos grandes patrimônios culturais e emblemáticos da região: "El rancho de don Eitán estaba del otro lado de la famosa Cañada, una cuchillada que, partiendo la ciudad en dos, cada tanto se tragaba vidas y derrumbaba casas, al volcar sobre el poblado las aguas que recogía no sabíase bien donde.[490]" (BAJO, 2011b, p. 229).

Córdoba volta a ser experimentada pelo seu efeito de Babilônia, de passagem e de encontros, projetando aquele afã lírico de Tejeda e alinhando-se com o que pode ser registrado a partir da história da literatura: "En Córdoba, sin embargo, todavía recelaban: históricamente, la provincia sufría las consecuencias de las derrotas y las victorias antes que sus Hermanas, pues por entonces era la llave del país: **todos debían pasar por su cerradura.**[491]" (BAJO, 2017, p. 395, grifos nossos).

Entretanto, a ideia de que todos deveriam passar, de alguma forma, por Córdoba me faz tentadora por outro aspecto. Percebo que, no projeto bajoniano, tal determinação no plano ficcional permite demonstrar como a ideia do histórico é construída a partir de uma prerrogativa mais ampla, sobretudo se damos amplitude para a dimensão da memória, para a "[...] a possibilidade de que os locais possam tornar-se sujeitos, portadores da recordação e possivelmente dotados de uma memória que ultrapassa amplamente a memória dos seres humanos." (ASSMANN, 2011, p. 317). Elevar Córdoba como um espaço de experiência ficcional faz com que, mais uma vez, não possamos simplificar a ficção de Bajo para apenas uma aptidão pelo romanesco. Em toda a pentalogia, ficará verossímil detectar como

---

[490] "O rancho de don Eitán estava do outro lado da famosa Cañada, uma facada que, partindo a cidade em duas, a cada hora tragava vidas e derrubava casas, ao desaguar sobre o povoado as águas que recolhia não se sabia bem de onde.".

[491] "Em Córdoba, no entanto, ainda receavam: historicamente, a província sofria as consequências das derrotas e das vitórias antes do que as Irmãs, já que até aquele momento era a chave do país: todos deviam passar pela sua fechadura.".

> [m]esmo quando os locais não têm em si uma memória imanente, ainda assim fazem parte da construção de espaços culturais da recordação muitos significativos. E não apenas porque solidificam e validam a recordação, na medida em que ancoram no chão, mas também por **corporificarem uma continuidade da duração que supera a recordação relativamente breve de indivíduos, épocas e também culturas, que está concretizada em artefatos.** (ASSMANN, 2011, p. 318, grifos nossos).

Seja por conta de Córdoba como local de recordação e de memória, seja pela ampliação da narrativa a partir de outras províncias, é valido lembrar que, por conta dessa decisão, a poética bajoniana acaba contemplando também na diegese ficcional o caráter híbrido da identidade em todo o país. A condição mestiça passa a ser mais do que apenas um atributo regional, mas uma das realidades de um país que descobriu com a modernidade periférica de Beatriz Sarlo que era engendrado com a ajuda da *mezcla*. Se a então origem da família Osorio era ufanada por uma linhagem daqueles que chegaram juntamente com o fundador de Córdoba, descobriremos que, em províncias como a de Corrientes,

> [l]a sangre guaraní predominaba entre los lugareños; se veía en las trenzas de las mujeres, gruesas y renegridas, adornadas con cintas. Los varones – de estatura superior a otros pueblos indígenas – mostraban el orgullo de su raza con el andar erguido y la cabeza en alto. En unas y otros, los ojos pequeños y achinados mostraban la alegría natural de la gente de la tierra.[492] (BAJO, 2011c, p. 90).

4.3.3 Dialogar: um exercício discursivo constante para pensar literatura e história

Dentre os três escritores que compõem o corpus ficcional desta tese, já não há mais surpresas de que Bajo assuma a figura mais imediata quando pensamos em um tipo de ficção que se constitui justamente a partir do diálogo com o registro histórico. Assim, na pentalogia, a dimensão da convulsão social que marcou a época das guerras civis na Argentina é buscada com afinco, oferecendo aos leitores não somente uma (re)leitura dos diferentes aspectos que orquestraram as primeiras décadas após o processo de formação nacional, sempre, claro, a partir de um

[492] "[...] o sangue guarani predominava entre os lugarenhos; percebi-se nas tranças das mulhares, grossas e muito negras, decoradas com fitas. Os homens – de estatura superios a dos povos indígenas – mostravam o orgulho da sua raça com o andar ereto e a cabeça sempre alta. Em uns e outros, os olhos pequenos e puxados mostravam a alegria natural da gente da terra.".

pressuposto de se entender os fatos via as províncias, a partir de Córdoba. Dessa forma, os leitores são levados não somente para um tempo distante, mas para um espaço no qual não se tinha dúvida de que a "[...] Iglesia es muy fuerte en Córdoba; mucho más que en Buenos Aires"[493] (BAJO, 1997, p. 367).

A tradição daquela *Roma chica* que havíamos comentado nas primeiras seções deste trabalho é exaltada na perspectiva bajoniana, algumas vezes, até com certa acidez e perspicácia, tal qual a utilizada pela personagem ficcional Mercedes Farrell para reaver os móveis da família Osorio doados por uma das irmãs de Luz, em um ato de desespero para garantir o dote desejado para a entrada na congregação:

> - Sería conveniente que mandaran a lo de Luz María lo que les trajo esa lunática. Menos la dote, claro – e hizo ademán de advertencia –, que **nunca faltan malintencionados que desparraman a los cuatros vientos que nuestros conventos se enriquecen despojando huérfanos o ingenuos.**[494] (BAJO, 1997, p. 364, grifos nossos).

Para exaltar uma tradição eclesiástica ou para refletir sobre o preço pago para que o espaço cordobês se transformasse em uma referência de ilustração desde o vice-reinado, será possível perceber via poética bajoniana como a personagem Córdoba será personificada a partir de uma antítese, de uma realidade e de um padrão de comparação verossímil para uma narrativa que não se furta em buscar os elementos históricos:

> - ¿Cuántas iglesias tienen?
> - Más que prostíbulos, lo que vuelve a nuestra ciudad única en América – dijo De la Torre con tono burlón.[495] (BAJO, 2011a, p. 61-62).

Da mesma forma que a influência eclesiástica merece um aparte na reconstrução do passado histórico, na pentalogia, são inúmeras as vezes em que a trama dará destaque para questões de ordem econômica, geralmente a partir do recurso narrativo do narrador heterodiegético:

---

[493] "[...] Igreja é muito forte em Córdoba; muito mais do que em Buenos Aires.".
[494] "- Seria conveniente que mandassem a casa de Luz María o que essa lunática lhes trouxe. Menos o dote, claro – e fez um gesto de advertência –, uma vez que não faltam nunca mal-intencionados que soltam aos quatro ventos que os os nossos conventos se enriquecem desprovendo órfãos ou ingênuos.".
[495] "- Quantas igrejas vocês têm?
- Mais do que prostíbulos, o que faz com que a nossa cidade seja única na América – disse De la Torre com um tom de burla.".

> En la primera mitad del siglo XIX, las fábricas de tejidos de lanas, en Inglaterra, incrementaron de tal forma la demanda de este producto que, por más que se llegó a expulsar campesinos para dedicar las tierras que ocupaban a la cría de ovinos, la producción no alcanzó a cubrir el consumo fabril. Esto llevó al gobierno de Gran Bretaña a suprimir casi por entero el pago de derechos de importación sobre la lana en bruto; se convirtió, entonces, en un buen negocio – especialmente para los ingleses – criar majadas en el Río de la Plata.[496] (BAJO, 1997, p. 281).

O fato de inserir na diegese personagens – entidades nativas e entidades imigrantes – estrangeiras, demonstra o comprometimento em ponderar como o território argentino, pontualmente no período de fundação na nação, acabou recebendo o trânsito de ingleses, escoceses, franceses, dentre outros. Tratadas de maneira estereotipada como *gringos*, nos romances, as personagens serão individualizadas, ganhando a sorte de um herói-médio scottiniano para demonstrar a preocupação de uma modalidade narrativa voltada a dar voz para quem não foi escutado pelo discurso oficial. A presença inglesa, aliás, acabará sendo pontuada para demonstrar a transformação do espaço nos arredores da província de Buenos Aires:

> La propiedad de los Harrison era una de las famosas quintas de la Recoleta, donde buena parte de la comunidad británica de Buenos Aires había comprado terrenos y levantado propiedades. Todas eran de estilo neoclásico, la mayoría construidas y decoradas por un arquitecto londinense – Richard Adams –, a pedido de Thomas Whitfield, para ser alquiladas y vendidas. Eran construcciones notables, con los últimos adelantos en calefacción y sanitarios, con hermosos jardines y vista al río sobre las barrancas.[497] (BAJO, 2011b, p. 111-112).

Sem dúvida alguma, os casos de Brandon Robertson e de Brian Harrison, enlaces românticos de duas das Osorio, fazem-se simbólicos não somente para ajudar a contar uma versão da história, mas também por ilustrar a mimetização entre *criollos* e europeus não peninsulares, o casamento de raças (e não a hibridez

---

[496] "Na primeira metade do século XIX, as fábricas de tecidos de lãs na Inglaterra incrementaram de tal forma a demanda deste produto que, por mais que tivesse chegado a expulsar camponeses para dedicar as terras que ocupavam para a criação de ovinos, a produção não foi suficiente para cobrir o consumo fabril. Isto levou ao governo da Grã Bretanha a suprimir quase inteiramente o pagamento de direitos de importação sobre a lã não manufaturada; converteu-se, então, em um bom negócio – especialmente para os ingleses – criar manadas no Rio da Prata.".

[497] "A propriedade dos Harrison era uma das famosas quintas da Recoleta, onde boa parte da comunidade britânica de Buenos Aires havia comprado terrenos e construído propriedades. Todas eram de estilo neoclássico, a maioria construídas e decoradas por um arquiteto londrinense – Richard Adams –, a pedido de Thomas Whitfield, para serem alugadas e vendidas. Eram construções notáveis, com as últimas novidades em calefação e objetos de banheiro, com lindos jardins e vista para o rio sobre os barrancos.".

detecada por Néstor Canclini) que seria, anos mais tarde, matéria do discurso para a fundamentação da dicotomia civilização e barbárie (traço saliente para uma leitura via *Argentum Córdoba* e que ganhará um olhar mais atento até o final desta seção).

Semelhante às figuras exógenas (não nascidas no que já era a Argentina) que ganharam a vez no cenário das guerras civis, é interessante como a poética bajoniana equaciona as perspectivas narrativas justamente a partir do olhar de outras figuras marginais, como o caso dos negros e também das mulheres. Desde o primeiro romance, há a preocupação de demarcar que o período narrado é posterior à fase de escravidão: "Las dos criadas mayores, que eran hermanas – sólo una era esclava, por haber nacido un mes antes de 1813 –, se sorprendieron con la noticia de que doña Mercedes les dejaba una casita en las afueras y algo de dinero;[498]" (BAJO, 2017, p. 106). O mais interessante, contudo, é que toda a pentalogia parece friccionar indiretamente o que era lei e o que verdadeiramente era um fato, demonstrando a condição de silenciamento do indivíduo negro e afro-argentino.

A constatação de que a prática histórica nem sempre correspondeu com a teoria que a eternizou está registrada em diferentes momentos como já vimos, ajudando a reexaminar distintos fatos históricos. Por meio dessa operação de reflexão crítica, por exemplo, descobriremos que "[a]unque la Mazorca había sido disuelta en 1846, sus integrantes aún tenían poder y presencia, si el caso lo ameritaba.[499]" (BAJO, 2017, p. 35). Versar sobre a Mazorca[500] e sobre como a sua atuação indireta acabou sendo orquestrada mesmo após a dissolução ajuda, sem dúvida alguma, a percebermos que a proposta de usar a literatura para dialogar com a história não precisa ser esvaziada do tom arguto de crítica de quem escreve na contemporaneidade.

Mesmo que não de maneira predominante, nos romances, também podemos perceber que a própria ideia do que pode ser fonte de história se expande,

---

[498] "As duas criadas mais velhas, que eram irmãs – somente uma era escrava, por ter nascido um mês antes de 1813 –, surpreenderam-se com a notícia de que a dona Merdeces lhes deixava uma casinha nos arredores da cidade e um pouco de dinheiro;".

[499] "Ainda que a Mazorca tivesse sido dissolvida em 1846, os seus integrantes ainda tinham poder e presença, se o caso lhe correspondia."

[500] A Mazorca se refere a uma espécie de comando especial formado por Rosas após a sua determinação como figura central do federalismo argentino. Segundo alguns historiadores (PIGNA, 2004), tratava-se, pois, de um regimento composto por homens de confiança e que, usando de violência explícita, eram responsáveis por prender, torturar e, geralmente, assassinar todo aquele que poderia se revelar como uma ameaça para o regime rosista. Hoje, quando buscamos a entrada do verbete no *Diccionario de la Real Academia*, teremos, ainda, a seguinte informação, atribuída como uma locução verbal utilizada principalmente em países como Honduras e Guatemala: "Dicho de un grupo de personas unidas: dispersarse" (DRAE, 2018).

parecendo alcançar a perspectiva de Peter Burke (1993) ao versar sobre a história oral ou mesmo de críticos como Aleida Assmann (2011), ao versar sobre os "espaços da recordação". Assim, em um das fazendas da família Osorio, em companhia da personagem ficcional Calandria, será possível descobrir que os objetos também falam, parecem sussurrar os gemidos dos silenciados pela história: "Las voces resonaban de una pieza en otra cuando hablaban, y ella tenía la sensación de escuchar un murmullo, siempre más allá, que le recordaba los relatos de locas y aparecidos que durante más de doscientos años habían tejido el encaje de la historia de familia y de Los Algarrobos.[501] (BAJO, 2011b, p. 23).

Com a mesma sensibilidade para tocar em espaços da recordação, Bajo aponta mais uma inserção para pensar no diálogo entre a ficção e a história. A certeza de que esta somente se oficializa a partir do registro inspira que a personagem ficcional Sebastián Osorio decida escrever um diário de guerra, o que preservaria a memória dos fatos vividos. Na composição diegética de *Territorio de penumbras*, ganham, então, destaque os capítulos 19 e 25, nomeados, respectivamente, como "DIARIO DE GUERRA: VÍSPERAS" (BAJO, 2017, p. 129) e "DIARIO DE GUERRA: CAÁ-GUAZÚ" (BAJO, 2017, p. 165). Neles, será possível acessar as seguintes informações:

> ***Me he dispuesto a llevar esta suerte de diario para que el día de mañana, cuando escriba mis* Memorias del Exilio y la Guerra Civil*, tenga anotados recuerdos y hechos fundamentales del tiempo que me tocó vivir, y no caiga en errores u olvidos involuntarios.***
> *Estábamos en los últimos tramos del año 1841 cuando el general José María Paz consiguió formar, a pedido y necesidad del gobernador de Corrientes, y de los que deseábamos constituir el país, lo que se llamó "Ejército de Reserva".*[502] (BAJO, 2011c, p. 129-134, itálico da autora, negrito nossos).

> *Cuando desperté del letargo, me puse a* ***revisar los dibujos con que fui matizando las hojas de este Diario.*** *Son escenas de soldados y fogones, de mujeres recogiendo agua en cuernos y porongos, y de misas al atardecer.* ***Algo que debí testimoniar en La Tablada y no lo hice, para mi***

[501] "As vozes ressoavam de um cômodo para o outro quando falavam e ela tinha a sensação de escutar um gemido, sempre mais além, que lhe fazia lembrar os relatos de loucas e aparecidos que, durante mais de duzentos anos, haviam tecido a renda da história da família e de Los Algarrobos.".

[502] "Tenho me disponibilizado a essa sorte de diário, para que, no dia de amanhã, quando eu escreva as minhas Memórias do Exílio e a Guerra Civil, tenha anotadas as recordações e fatos fundamentais do tempo em que acabei vivendo, garantindo que eu não cai em erros ou esquecimentos involuntários.
Estávamos nos últimos trâmites do ano de 1841, quando o general José María Paz conseguiu formar, a pedido e por conta da necessidade do governador de Corrientes, e, ainda, dos que desejávamos constituir o país, o que se chamou "Exército da Reserva".".

> ***posterior arrepentimiento. Ahora tengo el empeño de no dejar pasar esta suerte.***[503] *(BAJO, 2011c, p. 168,* itálico da autora, negrito nossos*).*

Vale perceber que, ainda que o apelo seja para o registro das recordações" e dos "fatos fundamentais", da revisão de buscar anotações e rememorar que a perda de informações não ocorra tal como na batalha anterior de La Tablada, a decisão é pela reconstrução da história a partir não da narrativa de uma historiografia ou pelo desaguar de um romance (o que já seria mais do que interessante para que pudéssemos apontar mais uma interseção de ordem metaliterária). Ao contrário: Bajo dá à personagem ficcional a tarefa de registrar os fatos por meio de um diário, um gênero textual que tem como grande alicerce a escrita do eu ou a possibilidade para pensarmos em um pacto autobiográfico (LEJEUNE, 2008). Ainda que filiada a um tipo específico de ficção história, a poética bajoniana é capaz de flertar, provar e atestar que é capaz de ir além, caso assim o quisesse. Os registros dos desenhos captam não exatamente os grandes sucessos históricos, mas um conceito de história mais elástico, relacionado ao dia a dia, à rotina das pessoas. O que motivaria a escritora para o desenvolvimento dos romances? Talvez, a mesma fonte inspiradora para a diegese e para a personagem Sebastián: "no dejar pasar esta suerte".

Em todo o projeto da pentalogia, é bastante notória a preocupação pela ficcionalização da condição feminina. Desde a minha dissertação, já demonstrava a relevância de a poética bajoniana escolher personagens ficcionais femininas para enredar toda a trama. As mortes em campo de batalha são concretas e, segundo a estratégia dos grandes relatos, acaba servindo de base para criar próceres e semi-deuses. Para quebrar com tal perspectiva e não propor uma fissura tão direta, a perspectiva bajoniana prefirirá não o caminho da destituição, mas da constatação. Neste caso, impossível não perceber a função de se destacar – com certa mágoa do que não fora somente vencido, mas silenciado – o que coube à mulher desde 1810:

> Nos va a pasar lo mismo que durante la Revolución de Mayo; a ellos les pegan cuatro tiros y que Dios los acoja, pero las mujeres quedan acá, teniendo que alimentar a sus hijos, vestirlos y educarlos. Sin techo ni

[503] "Quando despertei do letargo, passei a revisar os desenhos que utilizei para matizar as folhas deste Diário. São cenas de soldados e fogões, de mulheres recolhendo água em chifres e cabaças, e de missas ao entardecer. Algo que devia ter testemunhado em La Tablada e não o fiz, para o meu posterior arrependimento. Agora, tenho o empenho de não deixar passar esta sorte.".

> campos, y pagando impuesto al aire que respiran para mantener a los verdugos y a sus ejércitos.[504] (BAJO, 2011b, p. 71).

Mais uma vez, passa a ser possível perceber o olhar de criticidade para dialogar com a história, escolhendo, ao que parece, a estratégia de não querer destituí-la totalmente, mas, ao contrário, completar os seus sulcos, apontar os seus meandros. Já no assassinato de Facundo Quiroga, evento que marca praticamente a finalização de *Como vivido cien veces* e aponta o que será o endurecimento das guerras civis, é possível ler não somente sobre a possibilidade do envolvimento de Rosas como um mandante, mas, sobretudo, da elasticidade do caudilho de Buenos Aires de determinar a construção de uma narrativa que o inocentara:

> Mientras las provincias pedían a gritos las cabezas de los hermanos Reynafé – "el clan", como le llamaban, debido a su origen irlandés –, **Rosas usaba de su influencia para achacar aquel crimen a los unitarios, asegurando que Manuel Moreno, desde Londres, le había prevenido que sus enemigos preparaban un magnicidio, cuyas víctimas serían Quiroga y él.**
> Pero algo sucedió que lo cambió todo: una idea colectiva tomó forma entre los pueblos y las gentes, que comenzaron a señalar al Restaurador, en connivencia con el caudillo de Santa Fe, como instigador – sino mandatario – de aquel asesinato.
> Aquellos rumores que crecían sin que hubiera argumentos que los desbaratara, unido al hecho de que García, desde La Rioja, amenazaba arrasar Córdoba, "envolviendo en cenizas la provincia toda", impulsaron a don Juan Manuel de Rosas a tomar rápidamente las riendas – que nunca había aflojado del todo – del poder absoluto. Porque nada más funesto para Buenos Aires que el Interior se asociara con cabecillas embanderados en el prestigio del muerto de Barranco Yaco, reclamando además el cumplimiento de los tratados formados por Facundo.[505] (BAJO, 1997, p. 335-336, grifos nossos).

---

[504] "Não vai acontecer o mesmo que durante a Revolução de Maio; irão dar quatro tiros em cada um deles e que Deus nos ajude, mas as mulheres ficam aqui, tendo que alimentar os seus filhos, vesti-los e educá-los. Sem teto, nem chão, e pegando imposto pelo ar que respiram para manter os carrascos e os seus exércitos.".

[505] "Enquanto as províncias pediam a gritos as cabeças dos irmãos Reynafé – "o clã, como os chamavam, por conta da sua origem irlandesa –, Rosas usava de sua influência para atribuir aquele crime aos unitários, assegurando que Manuel Moreno, de Londres, lhe havia prevenido que os seus inimigos preparavam um assassinato, cujas vítimas seriam Quiroga e ele.
Mas algo que aconteceu fez tudo mudar: uma ideia coletiva tomou forma entre os povos e as pessoas, que começaram a assinalar ao Restaurador, em conivência com o *capitão-geral* de Santa Fe, como instigador – senão mandatário – daquele assassinato.
Aqueles rumores que cresciam sem que houvesse argumentos que os desbaratasse, unido ao fato de que García, de La Rioja, ameaçava arrasar Córdoba, "envolvendo toda a província por cinzas", impulsionaram a dom Juan Manuel de Rosas a tomar rapidamente as rédeas – as quais nunca havia afrouxado totalmente – do poder absoluto. Isto porque nada poderia ser mais nefasto para Buenos Aires que o Interior se associasse com os certas cabeças movidas pelo prestígio do morto de Barranco Yaco, reclamando, além de tudo, o cumprimento dos tratados formados por Facundo.".

Via literatura, é possível compreender que a influência de Rosas não é simplesmente política, mas discursiva, capaz de neutralizar versões sobre um mesmo fato e ficcionalizar o que deveria ficar registrado na memória. Do primeiro ao último romance, perceber-se-á a maturidade para a formulação do que chamo como diálogo entre ficção e história. Minha afirmação se justifica quando vislumbramos que o aparente tom de criticidade não majoritário para dialogar com o discurso histórico se ressignifica na primeira página de *Esa lejana barbarie*, abrindo margem para uma versão que explicasse o final do último grande evento das guerras civis argentinas. Segundo a perspectiva bajoniana, o que havia decretado a resolução das guerras não fora exatamente a derrota de Rosas nas mãos de Urquiza (assim como apregoado pelas cartilhas escolares) na batalha de Caseros, mas um evento paralelo, ocorrido quatros anos antes, de ordem pseudo-individual: o assassinato de uma jovem, grávida, chamada Camila O'Gorman. Assim, ficará decretado a partir da asseveração do sempre escolhido narrador heterodiegético:

> **La guerra civil llegaba a su fin.** Lo sabían los gobernadores de las provincias argentinas – salvo algún distraído, como el de Córdoba –, fueran acérrimos rosistas o federales desapegados al poder de Buenos Aires. Lo intuían los comerciantes y los terratenientes; los profesores universitarios, los prelados y los militares retirados. También los países limítrofes y aun los que estaban del otro lado del océano. [...]
> **Nada tendrían que ver** los barcos a vapor, ni los trenes ingleses, ni el telégrafo, ni los daguerrotipos, ni la máquina de coser, ni los ascensores Otis, ni los refrigeradores comerciales, **aunque todo ello estuviera en el trasfondo de la gesta.**
> **La responsable del principio del final de aquella época sería una joven embarazada, que cayó bajo las balas de un piquete de fusilamiento en el tenebroso patio del cuartel de Santos Lugares.**[506] (BAJO, 2017, p. 15, grifos nossos).

A afirmação de grande peso parece ser atenuada pela escolha do modo e tempo que conduzem o verbo ser: ao invés de eleger sacramentar a questão, Bajo escorrega pela imprecisão de um condicional ("sería"), o que, para esta leitura,

---

[506] "A guerra civil chegava ao fim. Os governadores das províncias argentinas sabiam disso – com exceção de algum distraído, como o de Córdoba –, fossem acérrimos rosistas ou federais desapegados do poder de Buenos Aires. Os comerciantes e terratenentes intuíam tal cenário, assim como os professores universitários, os prelados e os militares afastados. Também sabiam disso os países limítrofes e igualmente os que estavam do outro lado do oceano. [...]
Nada tinham a ver os barcos a vapor, nem os trens ingleses, nem o telégrafo, nem os daguerrotipos, nem a máquina de costura, nem os elevadores Otis, nem os refrigadores comerciais, ainda que tudo isso estivesse no fundo da gesta.
A responsável pelo princípio do final daquela época seria uma jovem grávida, que morreu através das balas de um pelotão de fuzilamento no tenebroso pátio do quartel de Santos Lugares.".

demonstra exatamente o quanto o trabalho ficcional da escritora acabou se fortalecendo após uma maior consciência dos limites e das possibilidades oferecidas pelo discurso e pela linguagem. Dessa forma, o que parece ser apenas a delimitação de um discurso direto na narrativa, em muitos casos, também se transforma em uma eficiente ação de transitar entre as margens da ficção e da história. Mesmo seguindo a batuta de Scott, não é difícil acompanhar momentos nas narrativas de Bajo em que parece ser claro o olhar sobre a força da narratividade para se construir aquela antiga e outrora maiúscula História: "- La gente de Facundo es de una **bravura legendaria**, señor. De ahí **esos cuentos** de capiangos (usted sabe, los hombres-tigres) que tanto asustan a la plebe.[507]" (BAJO, 1997, p. 184, grifos nossos).

Como vimos com Bajo, a proposta de deixar em diálogo(s) ficção e história não pressupõe demérito de ordem estético ou um menor labor literário. Ao aproveitar a ideia do dialogar, a poética bajoniana aponta, talvez, a maior de todas as incisões para pensar o discurso histórico na ordem não somente da dimensão oral já aludida e apregoada por Peter Burke (1993), mas também via um tipo de fio narrativo presente na memória coletiva argentina. A que eu me refiro? A decisão de levar para a sua interpretação das guerras civis a partir de Córdoba uma narrativa reconhecida e ecoada pelo cidadão argentino comum em grande parte do país: a história da Difunta Correa. Em meio ao caos provocado pelo acirramento entre federais e unitários, uma passagem do romance *Territorio de penumbras* deixa ainda mais verossímil o que muitos tomam – pejorativamente – como lenda urbana. A ficção toma a voz da narrativa que vive no inconsciente coletivo, parecendo estar verdadeiramente determinada em entender os fatos:

> No sé si fue librarse del hombre o porque estaba loca por su marido, Deolinda tomó a su hijo, un niño de pecho, y partió en busca de Baudilio. Se largó por lo que llaman "la Travesía", entre San Juan y La Rioja, donde hay que ser muy baqueano para sobrevivir. Durante días no se supo nada de ellos. Dicen que hasta la hizo buscar el obispo de San Juan... [...]
> Se hizo un silencio, como si todos intuyeran el final de la historia. De la Torre, dibujando con el dedo sobre el tablero del escritorio, continuó:
> - La encontraron muerta unos arrieros, arriba de un monte, tirada entre unas piedras. Estaba llagada por el sol, los labios partidos de sed, pero el niño estaba vivo, prendido a su pecho; todavía tenía leche... [...]
> - Supieron que era la Correa porque llevaba al cuello una medalla que don Pedro había ganado en la batalla de Chacabuco. La sepultaron ahí mismo y

[507] "- O pessoal de Facundo é uma bravura lendária, senhor. Daí esses contos de capiangos (você sabe, os homens-tigre) que tanto assustam o povo.".

> tallaron en un algarrobo "Difunta Correa", por no dejarla sin nombre. Dicen que al niño lo llevaron a Caucete.[508] (BAJO, 2011c, p. 175-176).

Passada de pai para filho via oralidade, é relevante perceber como Bajo introjeta no horizonte ficcional o caso de Deolinda Correa, justamente por se tratar de um exemplo que anuncia a pulverização entre o que é história, ficção e até mesmo a fé na Argentina. Atualmente, basta viajar pelas rodavias do país, sobretudo na região de Cuyo, para perceber as centenas de milhares de garrafas PET deixadas no acostamento ou em altares improvisados, sempre fazendo homenagem e menção à Difunta Correa.

4.3.4 O poder das imagens e a potência da linguagem em um território de penumbras

Em *Como vivido cien veces*, Cristina Bajo define a primeira protagonista de sua pentalogia, Luz Osorio, como um "ángel oscuro" (BAJO, 1997, p. 104). O efeito de oximoro criado para adensar a complexidade de uma das personagens que se convertirá em *entidade nativa em trânsito* da pentalogia parece mesmo exercer uma função de personificação da própria natureza do romance histórico (CERDEIRA, 2015), uma vez que, na essência, já conseguimos vislumbrar o componente claro-escuro que enreda os discursos entre ficção e história. O que a descrição do "anjo escuro" oferta de novo para esta leitura, no entanto, é como ele acaba exemplificando mais uma das características da poética bajoniana como um todo: o apreço pelo trabalho com a linguagem, exemplificado pela criação de descrições

---

[508] "Não sei se foi para se livrar do homem ou porque estava louca por conta do seu marido, Deolinda tomou o seu filho, um bebê de colo, e partiu procurando Baudilio. Foi na direção do que conhecem como "a Travessia", entre San Juan e La Rioja, onde é preciso ser muito valente para sobreviver. Durante dias, não se soube nada sobre eles. Dizem que até o bispo de San Juan pediu para buscá-la... [...]
Fez-se um silêncio, como se todos intuíssem o final da história. De la Torre, desenhando com o dedo sobre a tampa da escrivaninha, continuou:
- Alguns tropeiros a encontraram morta, em cima de um monte, jogada entre umas pedras. Estava queimada pelo sol, os lábios partidos por conta da sede, mas a criança estava viva, presa ao seu peito; ainda tinha leite... [...]
- Descobriram que era Correa porque levava no pescoço uma medalha que dom Pedro havia ganhado na batalha de Chacabuco. Sepultaram-na ali mesmo e entalharam em um algarrobo "Difunta Correa", para não deixar o local sem nome. Dizem que levaram o bebê para Caucete.".

sinestéticas, pelo uso de metáforas e pelo desenho de construções altamente imagéticas ao longo de suas narrativas.

Para iniciar o nosso raciocínio quanto ao uso da linguagem para compor a diegese ficcional, bastaria atentar o leitor para o fato de que aquele "ángel oscuro" aludido para a personagem Luz é re-escrito como o título do capítulo 3 do romance *En tiempos de Laura Osorio*, intitulado "EL ÁNGEL DE LA OSCURIDAD" (BAJO, 2011a, p. 39). A ideia do etéreo, por sua vez, se transmuta em diversas passagens das narrativas, assumindo, em alguns romances, uma relação com o que é imaginado ou ficcionalizado através da abstração do simbólico. Assim, em *La trama del pasado*, adiantando mais um conflito histórico que iria cotejar a rotina ficcional das personagens, o narrador irá alertar sobre como "**[e]n el cielo**, los **nubarrones** cambiaban rápidamente de forma, imitando **sombras** aterradoras: la **cabeza** de Mandinga, el **trasero** del Diablo, los **genitales** de Lucifer... Se resistió a mirarlos. La negra Severa, su madrina, solía decir que a veces **era mejor desconocer el significado de los presagios**."[509] (BAJO, 2011b, p. 25-26, grifos nossos).

Tal qual pode ser observado a partir do breve excerto anterior, os jogos de construção de imagens são construídos tanto no nível semântico quanto no âmbito sintático. Os substantivos abstratos *cielo* (céu), *nubarrones* (nuvens carregadas) e *sombras* – que partilham um universo semântico da volatilidade, do fluido, do vaporoso e até mesmo do divino – acionam, a partir da descrição, a construção de imagens corporificadas, tais como *cabeza* (cabeça), *trasero* (traseiro) e *genitales* (genitais). A sensação de rompimento com o usual e esperado acaba se constituindo como um jogo que sutura o nível sintagmático, esperado, dos léxicos de apelo imaterial, fortalecendo, assim, o efeito antitético e o trabalho minucioso conquistado a partir da linguagem. A pequena sentença é ainda mais potente se observamos que, dentro da diegese, ela acaba permitindo uma leitura mais ampla, referindo-se aos limites do real e do poder da construção de narrativas a partir da interpretação de índices da natureza. Cristina Bajo, indiretamente, oferece uma oportunidade para que possamos discutir o diálogo entre a lógica das diferenças e a política das semelhanças (MIGNOLO, 1993). Na ficção, as sinuosidades oferecem o risco de se conhecer "o significado dos presságios".

---

[509] "No céu, as nuvens carregadas mudavam rapidamente de forma, imitando sombras aterradoras: a cabeça de Mandinga, o traseiro do Diabo, as genitais de Lúcifer... Resistiu em avistá-los. A negra Severa, sua madrinha, costumava dizer que, às vezes, era melhor desconhecer o significado dos presságios.".

É também interessante como, a partir da linguagem, Bajo atinge descrições que apelam a mais de um sentido, expandindo os efeitos de batalhas onde o calor do sangue só não é mais amedrontador do que o cheiro nauseabundo da morte: "Los desventurados se alejaron y **oyeron** la monotonía de sus **plegarias** que el **viento** cambió, se llevó las **palabras** y dispersó el **olor** a **carne descompuesta**".[510] (BAJO, 2011a, p. 31). Em apenas três linhas e contando com o sentido da visão dos leitores, descobriremos a dimensão de outras percepções que foram sopradas e levadas pelo vento, como a audição, a fala, o tato, o olfato e o paladar. É interessante ainda que cada um dos sentidos é ampliado por conta do próprio nível sintático das palavras: na audição, a ação imperativa do verbo *oyeron* (ouviram), do substantivo abstrato *plegarias* (orações) ou ainda, por meio do estímulo causado pelo *viento* (vento) enquanto índice semiótico que uiva e que nos faz ouvir (operando também no âmbito da fala); no tato, a relação indireta com o contato do substantivo concreto *carne*, os corpos que tocam e fazem tocar aqueles que ainda permanecem vivos, a mesma carne que também parece produzir o gosto, a sensação de náusea de quem lê; no último caso, o olfato, a relação entre a abstração de um substantivo como *olor* (cheiro) com a evidência de um adjetivo tão contundente como *descompuesta* (decomposta).

Análises semelhantes poderiam, repito, ser realizadas em passagens de cada um dos romances. No entanto, alguns trechos se convertem em material obrigatório desta análise, tal qual o parágrafo de entrada do capítulo 6 do terceiro romance da saga, quando o narrador heterodiegético utilizará diferentes metáforas e imagens. Em um efeito sinestésico proporcionado pela proposital não objetividade e estilização do discurso literário, todos os leitores serão testemunhas da resolução da histórica batalha de Quebracho Herrado, na qual o general unitário Lavalle seria aniquilado por tropas federais:

> El sol comenzaba a bajar y la tormenta avanzaba sobre el campo de batalla. El aire olía a sangre, pólvora y fuego. Los vencedores estaban reunidos alrededor de las tiendas, donde los oficiales se curaban las heridas mientras decidían las acciones a seguir. Lo sombrío de la tarde se acentuaba por los relámpagos y el ronquido de los truenos, como si la batalla continuara en el cielo.[511] (BAJO, 2011b, p. 47).

---

[510] "Os desventurados se afastaram e escutaram a monotonia de suas orações que o vento mudou, levou as palavras e dispersou o odor de carne em decomposição.".

[511] "O sol começava a baixar e a tormenta avançava sobre o campo de batalha. O ar tinha cheiro de sangue, pólvora e fogo. Os vencedores estavam reunidos em torno das barracas, onde os oficiais

O apelo ao celestial nem sempre é utilizado na poética bajoniana para apontar maus presságios ou para reconsiderar as fronteiras entre os discursos ficcional e histórico a partir de antíteses. No último romance da pentalogia, quase ao final da trama e com o recorte histórico devidamente (re)lido após a derrocada de Rosas, a narrativa apostará no desenvolvimento do plano declaradamente ficcional. A personagem ficcional Gaspar Indarte, general federal decepcionado pela ambiguidade política do país, será deslocado para as serras de Córdoba, interessado em adquirir uma pequena estância na qual viviria com Luz Osorio. Ao vislumbrar pela janela a paisagem totalmente coberta pela neve, diante dos olhos de um narrador heterodiegético capaz de acessar as memórias mais representativas de Indarte, será revelada

> [l]a emoción que le produjo, unida a la belleza del paisaje, le despertó un recuerdo olvidado: la vez que, siendo niño, su madre lo levantó en brazos y le hizo mirar por la ventana de la casa de La Estancia un paisaje casi tan blanco como éste. Ante su pregunta, respondió que **los ángeles estaban cambiando las plumas de sus alas**.[512] (BAJO, 2017, p. 461, grifos nossos).

A metáfora da neve caindo como as plumas das asas de anjos que estão crescendo é, certamente, um sinal de como Bajo, ao longo das décadas, equalizou o seu gosto exacerbado pela dita fidelidade com o diálogo com o que se oficializa como histórico, deixando escoar uma prosa poética que também entende o poder da narratividade que caracteriza todo e qualquer discurso. O testemunho da mãe que tenta explicar ao seu filho um fenômeno da natureza a partir de um processo de ficcionalização parece ser mais um exemplo de como a tradição oral passou a ser também matéria para se falar de história (BURKE, 1993). O que poderia ser simplesmente mais uma imagem oportuna, mas que se faz tímida diante de toda a pentalogia, em uma leitura via *Argentum Córdoba,* exemplifica como os romances de Bajo também ajudam a versar sobre os estudos da memória coletiva como mecanismo de reconstrução e reavaliação do passado. Assim, a versão de que a

---

curavam as suas feridas, enquanto decidiam as ações a seguir. O sombrio da tarde acentuava-se pelos relâmpagos e pelo ronco dos trovões, como se a batalha continuasse no céu.".

[512] "[...] a emoção que lhe produziu, unida à beleza da paisagem, lhe despertou uma recordação esquecida: a ocasião em que, sendo ainda menino, a sua mãe o levantou nos braços e lhe fez olhar pela janela da cada da Estância uma paisagem quase tão branca como esta. Diante de sua pergunta, respondeu que os anjos estavam mudando as plumas das suas asas.".

neve se trata de "ángeles que estaban cambiando las plumas" exemplifica o que a estudiosa Rita de Grandis apregoa como memória coletiva, aquela que

> [...] considera o testemunho de alguém não como testemunho recolhido por outra pessoa, mas como algo recebido por mim como informação sobre o passado. As primeiras lembranças são as recordações compartilhadas, aquilo que lembramos em comum e que nos permite dizer que nunca estamos sozinhos; e as lembranças mais compartilhadas têm uma dimensão territorial. (DE GRANDIS, 2017, p. 12).

E, mais uma vez demarcando a sua filiação com o romance histórico de natureza scottiniana, o enlace romântico será base para o trabalho com a linguagem e para a formação de imagens como a constatação de quem, diante do pranto, também é capaz de ver a beleza: "- Puedes darte el lujo de llorar; cuando lo haces, tus ojos parecen violetas en la lluvia."[513] (BAJO, 2017, p. 443). Da mesma maneira, Bajo também usa a verve de romances como os de Scott, para criar, via descrição de espaços, uma espécie de epifania, momentos de vislumbramento nos quais personagens personificam pontos de inflexão para a trama que põe em diálogo ficção e história. Assim,

> [e]n forma inesperada, al salir de una curva, se encontraron con la propiedad. Robertson, admirado, detuvo el caballo para contemplarla. El sol de la tarde destacaba el paisaje y la construcción con rotundos contrastes de luces y sombras; el cielo se veía terso, sin una nube, y los muros del convento parecían vanagloriarse de un legado más fuerte que la roca y la argamasa que los sustentaba.[514] (BAJO, 2011a, p. 200).

4.3.5 *En tiempos de Cristina Bajo*: uma literatura que também explica como ler a literatura

Saber armar uma narrativa, controlar a gradação do tempo e promover uma experiência para cada leitor é sempre a tarefa do que reconhecemos como boa

---

[513] "- Você pode dar-se ao luxo de chorar; quando o faz, os seus olhos parecem violetas debaixo da chuva.".

[514] "De forma inesperada, ao sair de uma curva, depararam-se com a propriedade. Robertson, admirado, deteve o cavalo para contemplá-la. O sol da tarde destacava a paisagem e a construção com rotundos contrastes de luzes e de sombras; via-se o céu suave, sem nenhuma nuvem, e os muros do convento pareciam se vangloriar de um legado mais forte do que a rocha e a argamassa que a sustentava.".

literatura. Quando falamos em uma pentalogia, o grau de dificuldade e o risco sofrido pela manutenção da diegese passam a se multiplicar em progressão aritmética. De *Como vivido cien veces* até a finalização em *Esa lejana barbarie*, são perceptíveis alguns altos e baixos na poética bajoniana, ora por um momento em que o discurso histórico parecia receber certo privilégio (os últimos três capítulos de *Como vivido cien veces* exemplificam essa hiperconcentração e preocupação), ora porque era necessário quebrar arramas da própria diegese ficcional para permitir a fluidez no que é narradado (decisão mais saliente nos últimos dois romances). Independentemente de qualquer transformação, há apenas uma constância: no projeto ficcional de Bajo, o foco narrativo é sempre administrado pela órbita de um narrador heterodiegético, uma estratégia clara de diálogo com a perspectiva do contar nos grandes relatos. Assim, descortinam-se cenas como aquela em que

> Paz se puso en marcha de inmediato, arrastrando a duras penas las baterías en la noche sin luna: quería apostar convenientemente sus tropas para equilibrar las condiciones del combate.
> - Se le van a encoger las criadillas al riojano cuando afloje la negrura y nos vea ahicito – había mascullado el Malandra a su cuñado; como serranos y cordobeses, privilegiaban la viveza a la fuerza.
> Antes del mediodía, sólo separaba a los rivales una franja de tierra donde los enfrentamientos civiles tendrían su primera batalla.[515] (BAJO, 1997, p. 81).

A pretensa ciência de tudo (caso que não se repete nas obras dos demais autores que fazem parte do meu recorte) é um jogo nos romances de Cristina Bajo, uma possibilidade para modular o tempo e orquestrar as vozes de todas as personagens que já destacamos anteriormente. A propriedade já comentada para compor grandes imagens, metáforas e jogos sinestésicos acaba potencializando a esperada escolha pelo detalhamento nas descrições com apelo realista e romântico:

> Un pozo surgente, hermoso en su sencillez, embellecía el lugar con su poyo y sus macetas de hierbas aromáticas.
> En la planta baja que daba al patio principal, se distribuían dos comedores, dos salones de recibo – la mayor, con clavicordio –, el despacho del

[515] "Paz foi embora imediatamente, arrastando a duras penas as baterias na noite sem lua: queria apostar, convenientemente, as suas tropas para equilibrar as condições do combate.
- Irão encolher as bolas do riojano quando aflouxe a negrura e nos veja justo aqui – havia ruminado Malandra ao seu cunhado; como serranos e cordobeses, privilegiavam a vivacidade no lugar da força.
Antes do meio-dia, somente separava os rivais uma porção de terra na qual os enfrentamentos civis tinham a sua primeira batalha.".

> hacendado, la sala de labores, la sacristía – que comunicaba con el oratorio – y otras habitaciones destinadas a huéspedes.[516] (BAJO, 1997, p. 12-13).

> Era pequeña y dura, de cuello corto, corta de talle y de piernas, con pechos de española y caderas indígenas. Tenía ojos apenas oblicuos, el pelo renegrido y tupido; una vez aseada, la piel mate, suave, lo tentó al tacto, y le asombró que no tuviera vello en el triángulo de Venus ni en las axilas. Al reír, mostraba una buena dentadura. Toda ella era de una procaz ingenuidad.[517] (BAJO, 2011a, p. 35).

> Laura – sentada en un rincón, las piernas enlazadas con los brazos – se volvió a mirarlo y su rostro recibió la última claridad del crepúsculo tormentoso; el traje verde selva escondía las formas de su cuerpo y se veía mustio de barro. Los puños y el cuello de encaje blanco estaban sucios y desgarrados.[518] (BAJO, 2011a, p. 130).

O que para alguns pode ser avaliado como um olhar calibrado e minucioso, para leitores e críticos contemporâneos, acaba definindo justamente um tipo de literatura não muito grato em um momento em que o tempo linear acaba fraturando e causando ruído na expectativa de uma literatura fluída tal como a consciência. O grande ponto é que Bajo sabe disso e, para viabilizar a sua escolha, passa a transformar a pentalogia em uma ferramenta também para se pensar a própria literatura e a relação com os seus leitores empíricos.

Ao partir do pressuposto arrolado, para a leitura que proponho a partir do conjunto, ou seja, dos cinco romances, passará a ser fundamental apontar a função de *En tiempos de Laura Osorio*. O segundo romance da série é tomado como um ponto de inflexão nos caminhos que iriam definir o projeto bajoniano, justamente porque o romance abarca diferentes elementos de experimentação e desenvolvimento da linguagem literária. Após a primeira quebra proposta pelo seu romance inaugural, a escritora pareceu se preocupar não apenas no *quê* iria

---

[516] Um poço com uma nascente, belo em sua simplicidade, embelezava o lugar com o seu banco de pedra e vasos de ervas aromáticas.
Na parte térrea que dava para o quintal principal, estavam distribuídas duas salas de jantar, dois salões de visitas – o maior, com um cravo –, o escritório do fazendeiro, a sala de trabalho, a sacristia – que se comunicava com o oratório – e outros quartos destinados aos hóspedes.".

[517] "Era dura e pequena, de pescoço curto, curta de tamanho e de pernas, com peitos de espanhola e cadeiras índigenas. Tinha olhos apenas oblíquos, o cabelo enegrecido e grosso; uma vez limpa, a pele mate, suave, o tentou ao tato, e lhe assombrou que não tivesse véu no triângulo de Vênus, nem nas axilas. Ao rir, mostrava uma boa dentadura. Ela inteira era de uma ingenuidade desavergonhada.".

[518] "Laura – sentada em um canto, as pernas abraçadas por seus braços – voltou-se a olhá-lo e o seu rosto recebeu a última claridade do crepúsculo tormentoso; o vestido verde-selva escondia as formas do seu corpo e era possível ver a sua languidez. Os punhos e a gola de renda branca estavam sujos e desgarrados.".

(re)contar, voltando-se a retórica tarefa de responder *como* deveria seguir (re)contando.

Não à toa, o segundo romance da saga se faz quantitativamente como o mais extenso (quase o dobro do tamanho dos romances *La trama del pasado* e *Territorio de penumbras*), possibilitando, ainda, que o tempo da narrativa passasse a se assemelhar com o tempo da narração (no que diz respeito à transcrição do tempo histórico, a diegese descreve apenas dois anos das guerras civis argentinas). Dessa forma, ratificamos a consideração de Umberto Eco sobre o desenvolvimento narrativo, a percepção de que "[...] o tempo do discurso é o resultado de uma estratégia textual que interage com a resposta dos leitores e lhes põe um tempo de leitura." (ECO, 1994, p. 63).

Não é difícil, portanto, perceber que o romance *En tiempos de Laura Osorio* acabe decretando uma espécie de freio para a trama central. Ao longo das quase seiscentas páginas, é como se a escritora – decidida em cultivar a tensão da matéria narrada e do prazer pela fruição que a leitura compassada poderia proporcionar – quisesse demonstrar acordo com a reflexão lançada por Umberto Eco, o entendimento de que o texto é e deve ser uma "máquina preguiçosa" (ECO, 1994, p. 55). Dito isso, e, entendendo que o romance assume uma função para o desenvolvimento do seu projeto literário, restava ratificar o compromisso de que "[s]e algo importante ou absorvente está ocorrendo, temos de cultivar a arte da demora." (ECO, 1994, p. 56). O curioso é que, na prática, o que é exaltado a partir do segundo romance da pentalogia não é somente o material narrado (o conteúdo), mas a perspectiva de pensar as matizes possíveis da narratividade (a forma). Deter mais de dois terços da narrativa em torno de um micro-núcleo principal e ficcional (Laura, Roberston, Eduardo Farrell, Consuelo Achával, Hubert De Bracy e Francisca Osorio) no segundo romance é a maneira de demonstrar como a poética bajoniana passava a se interessar em não somente estar filiada a um modelo, mas também injetar oxigênio discursivo para pensar os rumos da modalidade narrativa ao menos da Argentina.

A proposta de experiência para saber como narrar já é deflagrado logo no início de *En tiempos de Laura Osorio*, justamente para apresentar, em uma situação folhetinesca, o encontro inicial entre o casal Laura Osorio e Brandon Robertson. O destaque fica por conta do privilégio e da construção de uma visão estereoscópica diante de um mesmo fato, a situação constrangedora que uniu as duas personagens

ficcionais. Para que seja possível acompanhar a minha leitura, permito-me reproduzir como uma mesma cena foi narrada no capítulo 1 e, depois, voltou a ser reconstruída ao final do capítulo 2:

> Abajo, donde el río formaba un remanso, vio que un **hombre atacaba** a una mujer, de la que sólo se veían las piernas debatiéndose y las manos aferradas a la cabellera del **agresor**.
> Incitada por los gritos, las manos temblorosas en cuanto aflojaba la presión sobre la culata, Laura disparó;[519] (BAJO, 2011a, p. 24, grifos nossos).

> Y en el momento en que perdía la conciencia tras el instinto y **ella aullaba y se sacudía con entusiasmo**, **un disparo de pistola y el silbido de una bala le congelaron la sangre**. "¡Por San Andrés – juró para sus adentros –. Me dejé las armas en la bolsa!" Al volverse, pensando enfrentar a un amante o un padre furioso, **vio a una joven alta y hermosa.** Aunque con sencillez, iba bien vestida. Sostenía la pistola con algo de maña y la acompañaba un criado. ¿De dónde había salido semejante mujer, más a tono en un salón que en aquel páramo?
> En cuanto reaccionó, **comprendió que los gritos de su compañera le habían hecho suponer que él la estaba atacando** [...][520] (BAJO, 2011a, p. 36, grifos nossos).

A partir da transcrição, passa a ser possível compreender de que forma se dá o maior comprometimento de Bajo e certa fruição da autora para pensar o foco narrativo e as inversões de vozes a partir do uso do discurso indireto livre, por exemplo. A espécie de quiproquó causado pela imagem que flagra um homem e uma mulher nus em um rio, em um contexto histórico que não eram poucas as vezes em que as mulheres eram estupradas por soldados de bandos rivais, atesta a sagacidade de brincar constantemente com as versões de um fato, os equívocos causados pelo testemunho histórico. Cristina Elgue de Martini também havia ponderado sobre a técnica de foco narrativo a qual destaco, tratando-a como uma manobra de perspectivismo. O que me parece mais relevante em sua leitura, no entanto, é como a estudiosa argentina problematiza a visão estereoscópica como

---

[519] "Abaixo, onde o rio formava um remanso, viu que um homem atacava uma mulher, de quem somente se podia ver as personas debatendo-se e as mãos aferradas à cabeleira do agressor.
Incitada pelos gritos, as mãos que tremiam enquanto calibrava a pressão da culatra, Laura disparou;".

[520] "E no momento em que perdia a consciência depois do instinto e ela uivava e se sacudia com entusiasmo, um disparo de pistola e o assovio de uma bala lhe congelaram o sangue. "Por São André – jurou internamente –. Deixei as armas na sacola!". Ao virar, pensando que iria enfrentar a um amante ou a um pai furioso, viu uma jovem alta e linda. Mesmo com simplicidade, ela parecia bem vestida. Sustentava a pistola com certa manha e estava acompanhada por um criado. De onde semelhante mulher havia saído, bem mais a moda de um salão do que de alguém que frequenta aquelas paragens?
Quando reagiu, compreendeu que os gritos de sua companheira lhe haviam feito supor que ele a estava atacando.".

um aguçamento na poética bajoniana para dar vozes para diferentes sujeitos históricos silenciados, não inscrevendo sua ficção em um horizonte de desconstrução da pós-modernidade. Segundo Elgue de Martini,

> Cristina Bajo utiliza como estrategia para intentar presentar reconstrucciones válidas del pasado, el perspectivismo o visión de un mismo acontecimiento desde diferentes enfoques de sexo, clase, etnia o ideología política. Este perspectivismo apunta a una visión dialógica y plurilingüe de la realidad, que no llega sin embargo a enfrentar la problemática de conocimiento del pasado en tiempos posmodernos. [521] (ELGUE DE MARTINI, 2001, p. 62).

O capítulo 20 do segundo livro, intitulado TESTIGOS Y TESTIMONIOS (BAJO, 2011a, p. 229), cumpre com uma função interessante no que diz respeito à construção do romance particular, mas, sobretudo, na composição de toda a trama, justamente por exemplificar o processo de maturidade da poética de Bajo alertado anteriormente. Trata-se, pois, do capítulo mais extenso de toda a pentalogia, sendo o único que ganha uma divisão interna com subcapítulos, apresentando as divisões de "PRELUDIO", "TESTIMONIO II", "TESTIMONIO III" e "RESPONSO". As seções na diegese, além de exemplificarem mais uma visão estereoscópica na trama, favorecem a criação na diegese de diferentes depoimentos dados por conta do assassinato da personagem ficcional Felipe Osorio. A determinação de dividir a narrativa e apresentá-la em blocos parece cumprir justamente com a ideia de que os testemunhos foram dados individualmente e não a partir de uma acareação entre os envolvidos, valorizando traços de um romance policial, nuances do que poderíamos ler como romance gótico[522], tão facilmente – e surpreendentemente – observáveis ao longo de todo o segundo romance.

Sem dúvida alguma, a decisão de deter a narrativa para experimentar o exercício da composição literária não é a única razão para que o segundo romance da saga cultive a arte da demora. A diegese mais lenta acaba ajudando a criar um significado que é extra-literário e totalmente conectado com os interesses ao

---

[521] "Cristina Bajo utiliza como estratégia para tentar apresentar reconstruções válidas do passado, o perspectivismo ou visão de um mesmo acontecimento a partir de diferentes perspectivas de sexo, classe, etnia ou ideologia política. Este perspectivismo aponta uma visão dialógica e plurilíngue da realidade, que não chega, no entanto, a enfrentar a problemática de conhecimento do passado em tempos pós-modernos.".

[522] Em um artigo dedicado à leitura do segundo romance da pentalogia, a estudiosa e professora da Universidad Nacional de Córdoba, Cristina Elgue de Martini (2001), dará destaque justamente para os traços de romance gótico percebidos na obra de Bajo, detectando, como um evento ficcional arquitetado pela escritora cordobesa reforça um exercício dialógico com *Persuasion,* de Jane Austen.

dialogar com o discurso histórico, afinal, o ano de 1836 que abriga grande parte do tempo da narração é justamente o "año de los funerales" (BAJO, 2011a, p. 327). O mesmo efeito de lentidão e aflição pelo não desatar da história é inteligentemente corroborado pela epígrafe do capítulo 47 do romance, de autoria de John Lynch, proveniente da obra *Juan Manuel de Rosas* (paratexto claro que alude uma entidade imigrante e a perspectiva histórica): "Pero, en retrospectiva **[1836-1837] fueron años tranquilos, sin dudas angustiosos para algunos**, pero seguros para quienes lograron mantenerse anónimos. **El terrorismo acechaba, pero aún no era desenfrenado**" [523]. (LYNCH *apud* BAJO, 2011a, p. 484, grifos nossos). Como vemos, ainda que centrada no ofício de narrar, Bajo não se esquecia de sua filiação scottiniana, do seu compromisso de (re)inventar uma modalidade em pleno século XXI.

É justamente a partir de *En tiempos de Laura Osorio* que a pentalogia consagrará outras momentos em que a visão estereoscópica ajuda a deter e, logo em seguida, agilizar o tempo da narrativa. Da mesma maneira, não serão poucas as vezes em que o tempo da narrativa será subsidiado pelo uso de digressões, analepses e reiterações de afirmações contidas na trama (um esforço claro para conectar um romance com o outro). Alternando com a lentidão característica do segundo romance, em toda a saga, os leitores serão acionados por momentos em que a narrativa ganha velocidade e parece acompanhar o frenesi dos campos de batalha. O uso do discurso direto, pela forma, garante essa celeridade no contar, ainda que não seja a única maneira de construir tal sensação nas narrativas bajonianas. Em uma espécie de passeio de câmera orgânica que acompanhou a resolução da personagem Luz para ver o seu enamorado Emanuel eviscerado e morto no pátio de sua própria casa, a já mencionada característica de construção de imagens, metáforas e sensações sinestéticas comprovam como a pentalogia – desde o seu início – também é capaz de compor momentos de ligeireza e vivacidade:

> Pero como separada del cuerpo, se vio correr por la galería; Severa intentó detenerla, pero la mordió ferozmente y se lanzó por la escalera. Cuando Martín, al pie, se interpuso, lo pateó en la cintura, volteándolo sin esfuerzo. Alguien la tomó de la manga, la tela se desgarró y ella siguió escapando,

[523] "Mas, de maneira retrospectiva [1836-1837], foram anos tranquilos, sem dúvidas angustiosas para alguns, mas anos seguros para aqueles que se mantinham anônimos. O terrorismo se aproximava, mas ainda não era desenfreado.".

> escapando por el túnel de voces distorsionadas donde manos incontables pretendían sujetarla. Sabía que iba envuelta en un solo alarido (¡qué asustados están!) y entonces apareció el rostro de su madre, desencajado. Un temor más atávico que real la hizo vacilar. La matrona le descargó una bofetada, pero cuando iba a repetir el castigo, ella juntó los puños como maza y golpeó despiadadamente el pecho de su madre, estrellándola contra la pared. A su lado, Inés se cubrió la cabeza, se encogió, la dejó ir.[524] (BAJO, 1997, p. 32).

Tão surpreendente quanto o controle do tempo pelo exercício do experimentar narrativo é o fato de que a poética bajoniana se concentre em certo exercício metaliterário. Diferente do que vislumbraremos nas obras de Andrés Rivera e de María Teresa Andruetto, porém, é que tal proposta metaliterária parece estar mais a cargo de (in)formar um dado leitor empírico, de propiciar elementos da modalidade narrativa do romance histórico romântico ou mesmo da literatura predominante no século XIX (justamente o registro histórico que é plasmado na diegese), do que propriamente um grande questionamento dos limites e possibilidades da ficção. Assim, ao descortinar frases como "- Todo el país es un matadero [...]" (BAJO, 2011b, p. 208), Bajo, em um primeiro momento, valida a sua perspectiva para (re)pensar a história além dos limites do porto. Tensionando um pouco mais a mesma frase, passa a ser inevitável não suscitar o interdiscurso com o já aludido *El matadero*, de Esteban Echeverría, e com a replicação dessa informação para outras obras-chave na historiografia literária argentina.

Outrossim, a descrição da personagem Edmundo ao longo da trama de *En tiempos de Laura Osorio* é lida e tensionada aqui como um grande exemplo do desenvolvimento da escrita de Bajo, valorizando a sua decisão de dialogar com a literatura que a representa. Como não pensar na diegese criada por Marguerite Yourcenar em seu *Memórias de Adriano* após a transcrição do excerto abaixo?

> Su rostro fino y blanco, los ojos vivamente oscuros, el cabello apenas ondulado, negro y largo, las esbeltas líneas de su cuerpo, las manos delicadas y pálidas, le daban un aspecto de elfo o espíritu de la foresta que atraía tanto a varones como a mujeres.

---

[524] "Mas, como se estivesse separada do corpo, viu-se correr pela galeria; Severa tentou detê-la, mas a mordeu ferozmente e se dirigiu para a escada. Quando Martín, de pé, se interpôs, o chutou na cintura, desviando sem esforço. Alguém lhe pegou pela manga, o tecido se rasgou e ela seguiu escapando, escapando pelo túnel de vozes distorcidas onde incontáveis mãos pretendiam interceptá-la. Sabia que estava envolta por um único grito (como estavam assustados!) e, então, apareceu o rosto de sua mãe, desencaixado. Um temor mais atávico do que real a fez vacilar. A matrona lhe deu uma bofetada, mas, quando iria repetir o castigo, ela juntou os punhos como um peso e golpeou cruelmente o peito de sua mãe, jogando-a na parede. Ao seu lado, Inés cobriu a cabeça, se encolheu e a deixou ir.".

> "Algún día lo pintaré, quizá como al amante de Adriano, aquel joven que se quitó la vida al creer que comenzaban en él los primeros vestigios de la madurez", pensó Sebastián.[525] (BAJO, 2011a, p. 160).

A afirmação da personagem ficcional Sebastián Osorio de que ainda pintaria o primo tendo como inspiração o amante de Adriano é suficiente para que percebamos o interdiscurso criado, o espírito anacrônico que não parece ser sublimado por Bajo quando o desafio é examinar a literatura e a modalidade que a circunscrevem. Em outro caso, simbolicamente construído no último romance da saga, a partir da perspicácia da personagem ficcional Francisca Osorio, os leitores poderão ser lembrados a gozar dos estratagemas da literatura francesa que envelopou o movimento romântico e que, claro, acabou servindo de fonte discursiva para a consolidação de encontros e desencontros no plano romanesco bajoniano:

> - Así que, a cargo de todo, asediada por las tropas, te dejan como regalo en la puerta de tu casa a buen mozo de aquéllos que no se ven seguido. Si yo te contara esta historia, ¿qué conclusión sacarías?
> Luz, librando al cigarrillo de la ceniza, siguió sin responder.
> - Bien, si fuera una novela francesa, la respuesta sería: fuiste infiel a tu marido y sólo reaccionas ahora porque él está muerto. Soy testigo de que en tantos años de matrimonio eso no te preguntó.[526] (BAJO, 2017, p. 35).

4.3.6 Dos títulos às epígrafes, das capas às seções especiais: quando os paratextos também ajudam contar

A filiação clara de Cristina Bajo com um tipo de romance histórico luckasiano acaba sendo consolidada a partir do exercício minucioso de detalhes, artifícios que

---

[525] "O seu rosto fino e branco, os olhos vivamente escuros, o cabelo um pouco ondulado, negro e comprido, as esbeltas linhas do seu corpo, as mãos delicadas e pálidas, lhe davam um aspecto de elfo ou de espírito da floresta que atraía tanto a homens como a mulheres.
"Pintarei Edmundo algum dia, quem sabe como o amante de Adriano, aquele jovem que tirou a sua própria vida ao acreditar que começavam nele os primeiros vestígios da maturidade", pensou Sebastián.".

[526] "- Assim que, responsável por tudo, assediada pelas tropas, ainda deixam para você como presente na porta da sua casa um bom moço daqueles que não se vê com frequência. Se eu contasse para você esta história, o que concluiria?
Luz, liberando do cigarro das cinzas, seguiu sem responder.
- Bem, se fosse um romance francês, a resposta seria: você foi infiel ao seu marido e somente está reagindo agora porque ele está morto. Sou testemunha de que, ao longo de tantos anos de casamento, você nunca se questionou sobre isso."

coroaram muitas das obras ficcionais de Walter Scott. Em uma análise a respeito de como o escritor escocês fundamentava os paratextos a serviço da diegese ficcional, a estudiosa Celia Fernández Prieto já exaltava como "Scott escribe pensando en crear un público para sus narraciones, en suscitar una nueva forma de lectura, y por ello es muy consciente del valor pragmático que poseen determinados elementos del paratexto como los títulos y subtítulos de las novelas, y la introducción o el epílogo.[527] (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 78). Bajo parece ter consciência clara da dimensão que os paratextos em seus romances podem assumir, valorizando uma literatura capaz de falar de si mesma e, mais do que isso, do que já havia comentado anteriormente como compromisso de uma espécie de formação dos seus leitores empíricos.

O que exemplifica concretamente esse afã quase de um projeto pedagógico é, sem dúvida, o uso de mapas, de um brasão, um organograma para estabelecer a linhagem dos Osorio, além de seções a modo de anexo ou apêndice, presentes desde o romance *La trama del pasado*. Em uma leitura enquanto pentalogia, o primeiro paratexto que parece buscar as sinuosidades entre o que é ficção e o que se apresenta como história é um organograma, algo como uma árvore genealógica apresentada nos romances *La trama del pasado* e *Esa lejana barbarie*. Para fundamentar o que digo, permito-me reproduzir a seguir apenas este paratexto presente no último romance:

[527] "Scott escreve pensando em criar um público para as suas narrativas, em suscitar uma nova forma de leitura, e, por isso, é muito consciente do valor pragmático que possuem determinados elementos do paratexto, como os títulos e subtítulos dos romances, e a introdução ou o epílogo.".

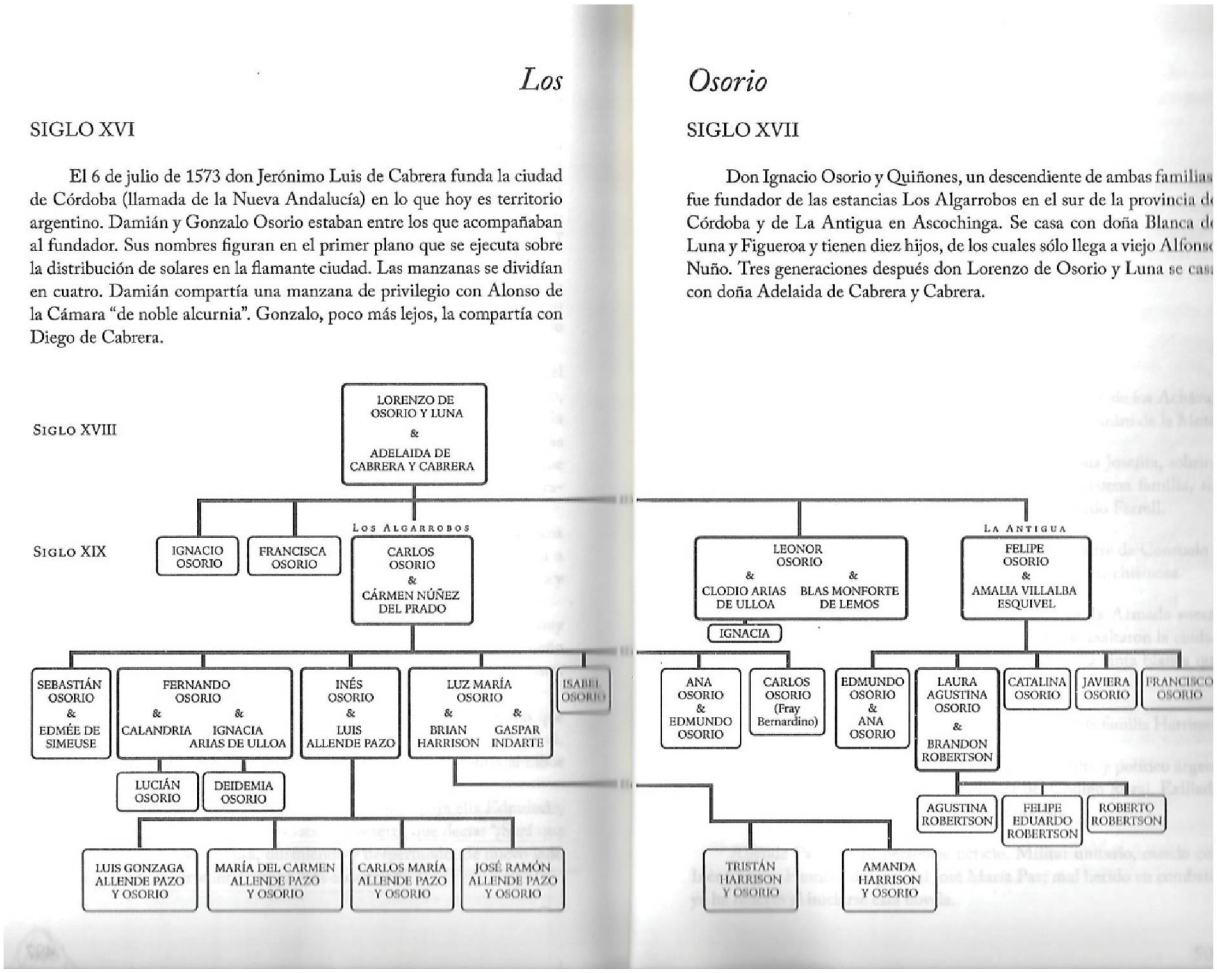


FIGURA 5: ORGANOGRAMA FAMILIA OSORIO – *ESA LEJANA BARBARIE*
FONTE: (BAJO, 2017, p. 498-499)

A escolha para retratar as principais personagens da família Osorio ao final da pentalogia demonstra a proposta clara de diálogo da poética bajoniana com o discurso histórico. O que desperta a atenção é o jogo com as sinuosidades entre as fronteiras de cada discurso, uma vez que se sabe que o sobrenome Osorio é, sim, histórico, mas não as personagens que a representam. Ao apresentar aos seus leitores uma árvore genealógica, Bajo constrói um jogo justamente com a natureza híbrida do signo Osorio, da ideia não do que foi, mas do que poderia ter sido. O esmero para pontencializar a verossimilhança com o dito real é expandido com o brasão da família mencionado a partir da descrição de um narrador heterodiegético disposto a relatar todos os detalhes, inclusive a marca do "bastón que fuera de

Leonor, de mango de plata con cabeza de lobo, animal emblemático de los Osorio[528]". (BAJO, 2017, p. 315).

Para o leitor mais atento, a marca do lobo que distingue o sobrenome da família que canaliza a pentalogia já fora apresentada muito antes, de maneira não verbal, a partir da reprodução do escudo de armas da família, presente como paratexto do romance *En tiempos de Laura* Osorio[529], tal como podemos observar abaixo, a partir da FIGURA 6:



FIGURA 6: BRASÃO DA FAMÍLIA OSORIO
FONTE: (BAJO, 2011a, p. 09)

Logo abaixo do brasão, é possível perceber a decisão de informar aos leitores o significado heráldico do escudo, retirado, segundo Bajo, do *Diccionario*

[528] "[...] da bengala que foi de Leonor, de cabo de prata e cabeça de lobo, animal emblemático dos Osorio.".
[529] Uma versão do brasão também se constitui como paratexto no último romance da saga.

heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos, de Alberto y Arturo García Carraffa.

Do terceiro ao quinto livro, cada obra trará ao final ao menos duas seções não diretamente ligadas à diegese da trama do romance: 1) *Personajes reales y de ficción* (por orden alfabético), referindo-se a um trabalho de listagem de todas as personagens que foram citadas, delimitando quais advêm do discurso histórico e quais são fruto do trabalho ficcional[530]; e 2) *Apostillas para la trama*, com textos claramente escritos por Cristina Bajo, pelo autor empírico, a partir do acesso de outras fontes e que justificam como a autora decidiu descrever determinada batalha ou, ainda, como foi possível (e verossímil) transportar o gavião Zegrí da personagem Inagcia Osorio da Espanha até Córdoba no século XIX. Em comum, as duas seções arroladas se transformam em paratextos para exaltar a epistemologia de trabalho e de pesquisa de Bajo, um esforço em atestar a minúcia pelo registro histórico e por uma suposta fidelidade com os fatos.

As epígrafes na pentalogia, certamente, são o exemplo de paratexto mais declaradamente filiado ao projeto de modelo histórico scottiano. O que vale a pena ser exatamente destacado, no entanto, é que, em uma leitura em conjunto, passa a ser possível notar como Bajo vai costurando as epígrafes como conjuntos para exaltar as nuances de cada romance da saga de maneira interdependente. Além de obras do próprio Walter Scott (algo salientado no início desta seção), é relevante perceber que a filiação ao romance histórico romântico se consolida a partir de epígrafes de obras como *O leopardo* (1956), de Giuseppe Tomasi di Lampedusa (presente em uma seção intitulado *PRELUDIOS I*, de *Territorio de penumbras*), *La gloria de Don Ramiro* (capítulo 1, de *En tiempos de Laura Osorio,* e capítulos 4 e 34 de *Territorios de penumbras*), além dos romances históricos de Manuel Gálvez *El gaucho de los cerrillos* (1917) e *Han tocado a degüello,* publicado em 1952 (ambos presentes em *Como vivido cien veces*, figurando como epígrafes dos capítulos 19 e 27, respectivamente), ademais de *El solar de la raza,* de 1913 (capítulo 10 de *En tiempos de Laura Osorio*).

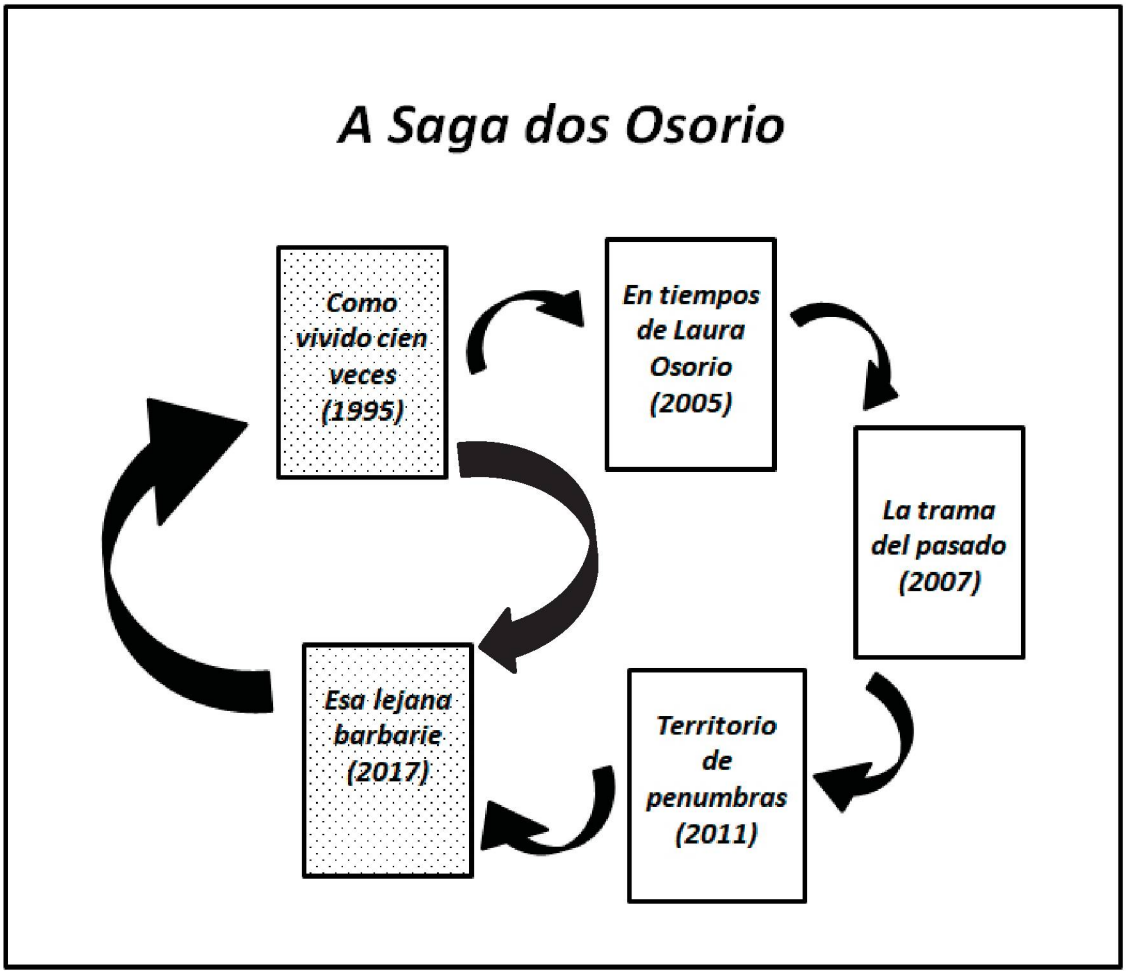
---

[530] É notável que este paratexto passou a figurar depois que Bajo consolidou o seu nome no cenário editorial argentino e, claro, após a publicação dos dois primeiros romances da série. A sorte de listagem apontar a necessidade de contextualização do leitor nas tramas dos romance-rio de Bajo, o que não deixa de ser uma estratégia persuasiva para pensar a leitura em cadeia. Lembro que, em minha dissertação de Mestrado, justamente pela ausência de tal paratexto, acabei julgando construir uma seção de anexos na qual apresentava uma tabela de apresentação e explicação da natureza (ficcional ou histórica) de todas as personagens.

A demarcação clara da modalidade narrativa não se faz apenas por nomes canônicos, ao contrário. Para minha leitura, dois casos tornam-se bastante relevantes, principalmente por demarcarem o meu lugar de enunciação como estudioso. No primeiro caso, a exaltação clara do campo discursivo que advém do interior da argentina para se fazer ficção histórica contemporânea, com a menção de Mabel Pagano na epígrafe do capítulo 19 de *En tiempos de Laura Osorio*, a partir da sua obra *Lorenza Reynafé* (2004); a outra, pelo fato de advir de um romance histórico do Brasil: falo da obra *A casa das sete mulheres* (2002), da gaúcha Leticia Wierzchowski, servindo como porta de entrada para os capítulos 1 e 18 de *Territorio de penumbras*.

O uso de epígrafes como paratextos não pode estar limitado apenas para a demarcação da filiação de um determinado tipo de ficção que dialoga com a história. Bajo fundamenta tais paratextos para frisar ora o seu campo de enunciação em Córdoba (obras que vão desde historiografias, tais como os casos de *Historia de Córdoba*, de Guillermo Terrera, e *Historia de Córdoba*, de Juan M. Olmos, até registros históricos como censos ou pesquisas específicas, como o caso da obra *Matrimonios y famílias en Córdoba – 1700-1850*, de Mónica Ghirardi), ora para atentar sobre o campo literário com o qual a escritora parece se sentir à vontade ao fundar a sua diegese (casos de Charles Dickens, com *El misterio de Edwin Drood*, Honoré de Balzac, e Jane Austen, com *Orgulho e preconceito*).

Se tomarmos somente os nomes dos títulos dos romances como outro exemplo de utilização de paratextos na saga, perceberemos como cada um deles se constituirão como paratextos simbólicos para que possamos pensar em uma ideia de circularidade. Para ilustrar o meu raciocínio, apresento, na página a seguir, o QUADRO 1:



QUADRO 1: A SAGA DOS OSORIO – LEITURA ENTRE OS TÍTULOS
FONTE: (O autor, 2018)

Dispostos, propositalmente, em um movimento circular, perceberemos a interdependência de cada uma das obras, mas, ao mesmo tempo, o fluxo discursivo existente entre os romances, unindo, ao final, *Como vivido cien veces* e *Esa lejana barbarie*. Tomando, assim, as duas pontas da pentologia e construindo uma narrativa apenas entre os dois paratextos, teremos uma espécie de equação que faz com que a constatação presente em *Esa lejana barbarie* pareça estar pronta para se multiplicar, repetindo-se *Como vivido cien veces*. Via linguagem, aparenta haver a construção de uma sorte de jogo discursivo-crítico, um ciclo que se retroalimenta. À medida que lemos um título e o preenchemos com o outro (*Esa lejana barbarie – Como vivido cien veces*), a poética bajoniana, mais uma vez de maneira sutil e potente, anuncia que a barbárie segue e seguirá muitas vezes se repetindo (no mínimo, cem vezes), ainda que seja ressignificada por novas dicotomias no meio do caminho. Tratar-se-ia de demonstrar pela ficção também uma crítica para versar

sobre o presente argentino e sobre a hegemonia hipertrofiada de um campo de poder? Para esta tese, no mínimo, um exercício que ilustra o que significa pensar via *Argentum Córdoba*.

A ideia de retroalimentação e circularidade não se faz apenas entre os títulos que são as pontas da pentalogia. A maior prova disso é como o último paratexto presente na pentalogia, o poema *Tapiz*, de autoria de Nilda Lluch de Martino. Mais do que apontar uma resolução lírica para se pensar no indíviduo como um resultado de inúmeras memórias e histórias justapostas (ou costuradas), com certa atenção, ver-se-á como a aspiração presente no eu lírico também fora posta ao longo das narrativas anteriores. Para que possamos confirmar a minha leitura, vejamos, primeiro, o paratexto que encerra a Saga dos Osorio:

> TAPIZ
>
> *A lo largo de todo mi camino*
> *lo que hice bien lo que hice equivocado*
> *trama la urdimbre de un tapiz bordado*
> *con la madeja que enhebró el Destino.*
> *Cada dibujo encierra lo pasado*
> *cada nudo un dolor o un desencuentro*
> *un tejido que enlaza el sentimiento*
> *de lo que conseguí, con lo negado.*
> *Pero estalla también el colorido*
> *de la dicha, gozada plenamente*
> *en cada instante que he vivido amando.*
> *Porque lo que logré, no lo he perdido,*
> *y lo que tengo seguirá latente*
> *mientras mi corazón siga pulsando…*[531]
> (BAJO, 2017, p. 497, grifos da autora).

Se considerarmos a ideia do tecer como uma constante, passará a ser ainda mais impactante a releitura das narrativas da pentalogia, sobretudo ao descobrir

---

[531] TAPETE

Ao longo de todo o meu caminho
o que eu bem fiz, o que eu me equivoquei
trama o fio de urdidura de um tapete bordado
com a madeixa que enrolou o Destino.
Cada desenho determina o passado
cada nó uma dor ou um desencontro
um tecido que enlaça o sentimento
do que consegui, com o que fora negado.
Mas também estala o colorido
da bênção, gozada plenamente
em cada instante que eu amei.
Porque eu o conquistei, não o perdi,
E o que tenho seguirá latente
enquanto o meu coração siga batendo...".

que, há mais de dez anos, o narrador heterodiegético bajoniano já havia testemunhado a seguinte cena: "El encaje que tejía su tía era como la historia de los Osorio: los caprichosos calados le daban significado y el diseño más complejo se formaba con los hilos eliminados de la trama; cada tanto, el nudo con que se sostenía un punto suelto dejaba una cicatriz en el diseño. (BAJO, 2011a, p. 19). A relação entre os dedos que seguram o ponto e a marca, deixada no tecido, potencializa a proposta de não somente dialogar com o discurso histórico, mas também de emprestar a voz da ficção para destacar as individualidades. Por meio do tecido literário, "Ignacia quedó pensando en aquello todo el día, sorprendida de encontrarse con tantas historias entrelazadas. Muy confusamente todavía, iba distinguiendo, en aquel encaje de complejas relaciones, la trama del pasado que sostenía el presente de su madre y ella."[532] (BAJO, 2011b, p. 174).

Quando tensionamos, por sua vez, o paratexto final da saga com os dois excertos anteriores, temos a possibilidade de pensar e projetar os efeitos de sentido alcançados na diegese. Em uma primeira leitura, baseando-nos somente no poema, fica evidente a ideia de um eu lírico disposto a fazer um balanço do que foi vivido, repassar os seus erros, mas também colorir o que fora perdido com as bênçãos e com a esperança de alguém que segue escrevendo a sua história. O título *Tapiz* (tapeçaria, em português) propõe a construção segundo a aglutinação dos fios do abstrato, a partir da elaboração concreta de uma trama, uma tela repleta de detalhes, feita artesanalmente (o impacto do individual no coletivo), da mesma maneira que ocorre com a vida. Nos últimos versos, "Porque lo que logré, no lo he perdido, / y lo que tengo seguirá latente / mientras mi corazón siga pulsando...", há uma interessante retomada das personagens (a metáfora dos fios que compõem o tapete) que fizeram parte de cada romance um rio narrativo. Tecendo e destecendo (versos, fios e personagens), a poética bajoniana dá mais uma mostra eficiente de construção metalitária e, ao mesmo tempo, de proposição de circularidade entre as narrativas. A ideia do tapete é um exercício para pensar também como a ficção pode apresentar distintos detalhes e fatos de uma história a partir da arte do tecido-texto narrado.

---

[532] "Ignacia ficou pensando naquilo durante todo o dia, surpresa por se deparar com tantas histórias entrelaçadas. Ainda muito confusamente, passava a distinguir, naquela renda de complexas relações, a trama do passado que sustentava o presente de sua mãe e dela própria.".

De certa forma, finalizar uma saga – que propôs um corte em um campo de poder e que, ao mesmo tempo, demonstrou viabilidade e interesse na produção literária contemporânea – com a imagem do "tapete" é também uma maneira de recriar a ideia de uma Ariadne contemporânea, alguém que se prestou nas últimas décadas não somente ao ofício da escrita, mas também de professora rural e de responsável por oficinas de discussão e reflexão sobre literatura e história da Argentina.

No que diz respeito às capas que emolduram cada um dos romances, já havia dedicado atenção especial para a escolha realizada para a apresentação de *Como vivido cien veces*, na edição original, editada ainda pela *Ediciones del Boulevard* (CERDEIRA, 2015). Minha leitura a partir deste paratexto não é algo exclusivo, tendo servido de subsídio também para trabalhos como os de Ana Rosa Domenella (2001)[533], já retomados aqui. Não há dúvidas de que há sempre um risco em pautar uma leitura crítica a partir das capas de um romance enquanto paratexto, sobretudo por saber que, em um grande número das vezes, o signo não verbal corresponde a um anseio ou identidade gráfica de um corpo editorial, transcendendo, assim, à decisão do autor. A estudiosa espanhola Celia Fernández Prieto problematiza exatamente tal questão, ponderando sobre

> [...] la creciente relevancia que ha ido adquiriendo el paratexto en los procesos de comunicación literaria en nuestro siglo, debido al desarrollo de la industria editorial y de la comercialización del libro. El papel de los editores (con sus estrategias de promoción y venta: diseño de colecciones, lanzamiento de novedades, ferias del libro, presentaciones y firmas) es determinante en la manera en que los textos llegan y se presentan a los lectores.[534] (FERNÁNDEZ PRIETO, 1998, p. 176).

A grande questão é que o cenário não é o que ocorre no contexto de Cristina Bajo, segundo o que a própria escritora afirmou em diferentes entrevistas para o responsável desta tese (BAJO, 2014, 2016, informação verbal). As capas são tomadas como paratextos justamente por também serem o retrato do processo criativo e ficcional de Bajo. Independente da informação concedida, atesta-se que as

---

[533] O artigo de Domenella trata rapidamente apenas das capas de *Como vivido cien veces* e *En tiempos de Laura Osorio*.

[534] "[...] a crescente relevância que foi adquirindo o paratexto nos processos de comunicação literária em nosso século, devido ao desenvolvimento da indústria editorial e da comercialização do livro. O papel dos editores (com suas estratégias de promoção e venda: desenho de coleções, lançamento de novidades, feiras do livro, apresentações e sessões de autógrafos) é determinante na maneira na qual os textos chega e se apresentam aos leitores.".

capas cumprem, sim, uma função paratextual simbólica, sobretudo por ajudar a construir narrativas em torno da trama ficcional elaborada por Bajo.

Na dissertação (CERDEIRA, 2015), já me era clara a relação da capa de *Como vivido cien veces* com a construção da personagem ficcional Luz Osorio. A imagem da obra *Persephona* (1874), de autoria do inglês Dante Gabriel Rossetti, é mais do que decisiva para ressignificar a ideia de uma jovem condenada por um amor com um indígena e, depois, reinserida no universo cultural cordobês a partir de um casamento com um inglês. Com a ajuda da FIGURA 6, para que os leitores possam entender o meu raciocínio, apresento a capa do primeiro romance da pentalogia:

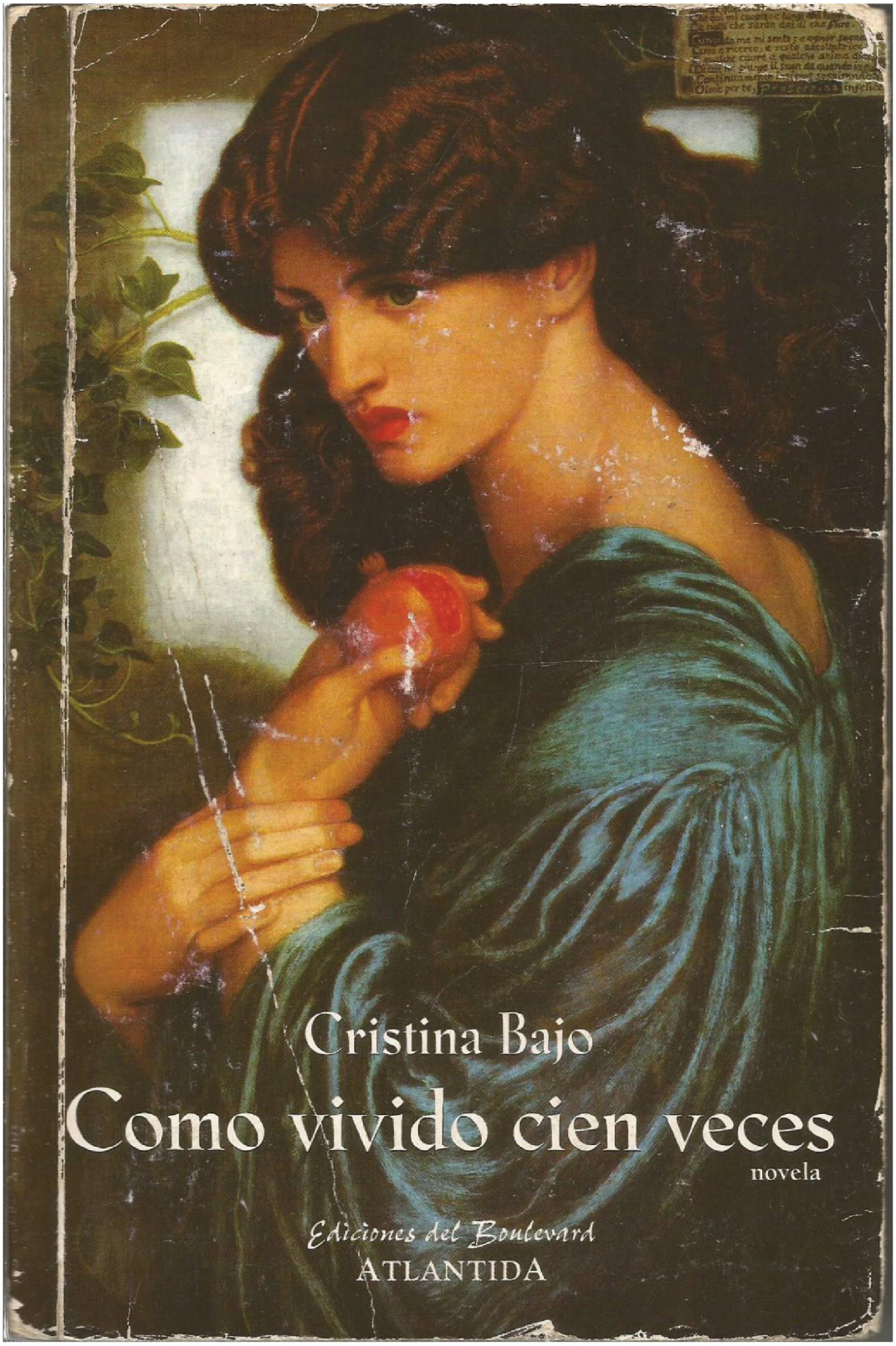


FIGURA 7: *COMO VIVIDO CIEN VECES* – CAPA
FONTE: (BAJO, 1997)

As características da escola pré-rafaelista se apresentam de maneira contundente na obra de Rossetti, dando dimensão àquela busca da individualidade

do artista e, ao mesmo tempo, à valorização da humanidade. Ao relacionar tais objetivos para a construção do início da pentalogia, ficara claro como a escolha ajudava a salientar o fato de a poética bajoniana apostar na complexidade psicológica das personagens e, sobretudo, na possibilidade de que os quadros humanos fossem pintados a partir de ambiguidades. A escolha de uma figura que exalta o mito de Perséfone, a partir de uma mulher com vestes azuis (inevitável relação com a cor celeste dos unitários) e que segura uma romã vermelha (a cor que personificou o poder federal) não poderia ser tão somente o substrato de um bom gosto gráfico, revelando-se como um interessante retrato das sinuosidades presente no discurso histórico argentino e que foram (re)contadas pela literatura de Bajo.

O que eu não imaginava em minha dissertação, porém, é que, três anos depois de defender a minha leitura crítica, a escritora cordobesa decidiria levar para a diegese de *Esa lejana barbarie* não somente a figura de Rossetti ficcionalizada como mais uma *entidade imigrante*, mas todo o campo intelectual que o circunscrevia e que iria definir a escola pré-rafaelista. A escritora cordobesa, via narrador heterodiegético, provava que não estava ou que "[n]o era ajena a esas inquietudes la aparición de nuevas escuelas de pintura, como La Fraternidad de los Prerrafaelistas, fundada en 1848 por William Hunt, John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti y su hermano William Michael Rossetti.[535] (BAJO, 2017, p. 103).

É relevante ponderar que a alusão aos pré-rafaelistas não se dá de maneira alheia ao desenvolvimento da trama, costurando com precisão e verossimilhança o contato com as personagens ficcionais Sebastián e Edmundo Osorio. Da mesma maneira que a citação de cada uma das obras lidas por suas personagens acaba se convertendo em intertextos individuais e resíduos históricos que precisam o pacto entre o autor e o leitor, o alcance de nomes como os de Rossetti determinam um lugar aguçado de Bajo para entender exatamente o espírito do tempo que possivelmente abarcava o período histórico ficcionalizado. Como personagem, Rossetti ainda será ressignificado como paratexto, sendo apresentado a modo de epígrafe do capítulo 64, a penúltima seção do último romance da Saga dos Osorio:

> "Fuiste mía antes, no sé cuando. Pero, al levantar vuelo aquella golondrina, volviste tu cuello de tal modo que sentí como si un velo se corriera y supe

[535] "Não era alheia a essas inquietudes a aparição de novas escolas de pintura, como A Fraternidade dos Pré-rafaelistas, fundada em 1848 por William Hunt, John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti e o seu irmão William Michael Rossetti.".

> que esto ya había sucedido. ¿Será que al renacer se nos devuelve el deleite de las vidas pasadas? ¿Será que volveremos a yacer como ahora, juntos, recostados, y por la fuerza del amor, una y otra vez, durmiendo y despertando, de nuevo lado a lado, sin que la muerte interrumpa esta cadencia?"[536] (ROSSETTI *apud* BAJO, 2017, p. 482).

Da mesma maneira que Rossetti, o seu irmão William Michael Rosseti e William Hunt acabarão servindo como subsídio ficcional para o desenvolvimento da arquitetura da narrativa de *Esa lejana barbarie*. A presença do campo cultural ligado aos pré-rafaelistas figura na pentalogia, paratextualmente, não somente por conta de Rossetti, mas pelo uso estratégico das outras quatro capas. De maneira nada coincidente, todos os romances publicados pela editora *Sudamericana* (inclusive as novas edições de *Como vivido cien veces*) usam obras de John William Waterhouse[537].

Por conta de relevância de tais paratextos para o meu argumento, ofereço nas próximas páginas a apresentação das demais capas dos romances, devidamente arroladas de acordo com a ordem temporal das obras para o desenvolvimento da pentalogia, diferenciadas pelas legendas FIGURA 8, FIGURA 9, FIGURA 10 e FIGURA 11:

---

[536] "Você foi minha antes, não sei exatamente quando. Mas, quando a andorinha levantou voo, você virou o seu pescoço de tal forma que senti como se o vento estivesse correndo e soube que isto já havia passado. Será que, ao renascer, nos devolvem o deleite das vidas passadas? Será que voltaremos a jazer como agora, juntos, deitados, e, pela força do amor, uma vez ou outra, dormindo e despertando, de novo lado a lado, sem que a morte interrompa esta cadência?".

[537] Respectivamente, temos as obras de John William Waterhouse assumem a seguinte configuração paratextual para os romances de Cristina Bajo: retrato da obra *Bóreas* (1903), para as novas edições de *Como vivido cien veces*; retratado de *The soul of the Rose* (1908), para *En tiempos de Laura Osorio;* retratado de *Destiny*, para *La trama del pasado*; *Saint Cecilia* (1895), para *Territorio de penumbras*; e *Ofelia* (1894), para *Esa lejana barbarie.*

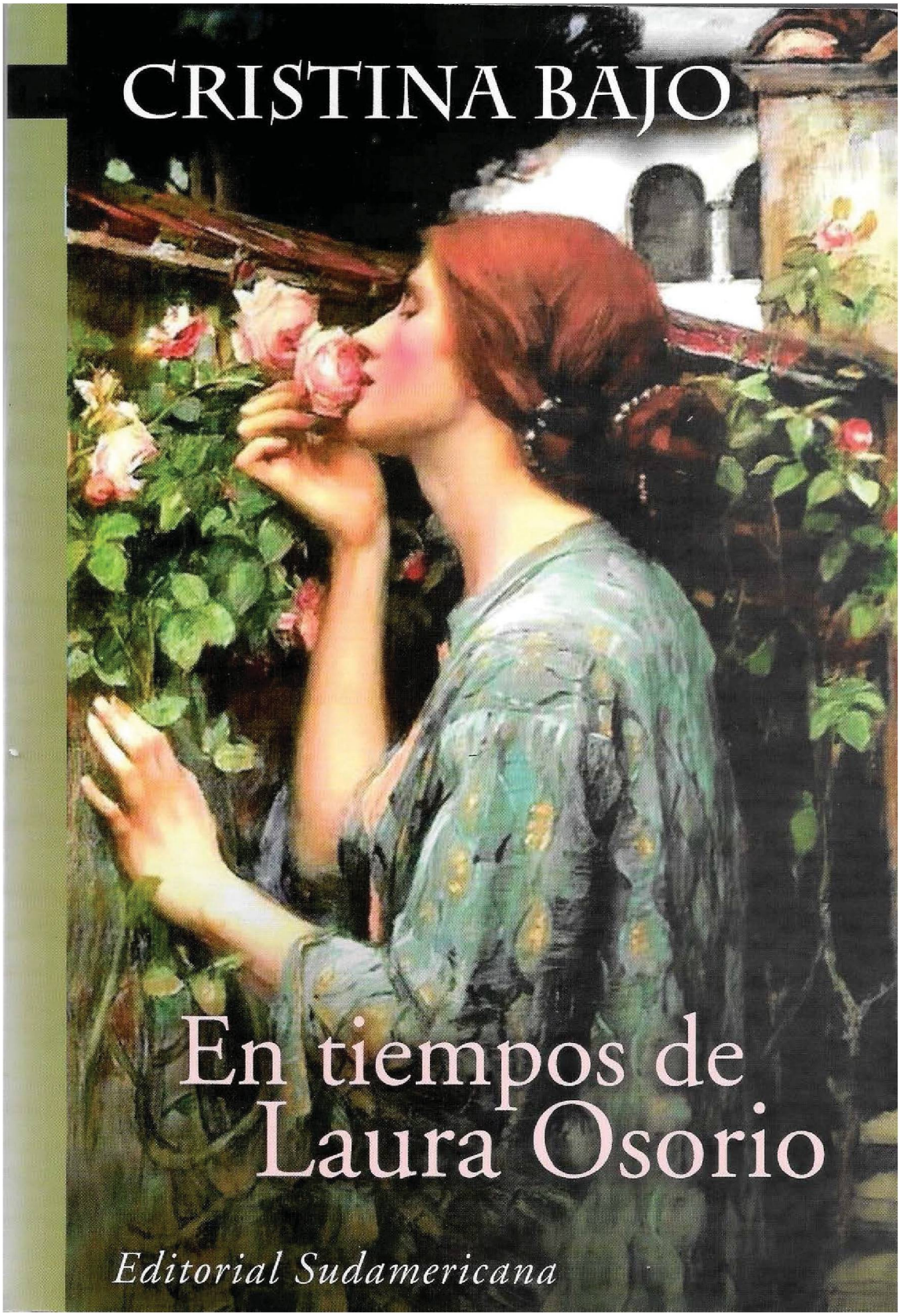


FIGURA 8: *EN TIEMPOS DE LAURA OSORIO* – CAPA
FONTE: (BAJO, 2011a)



FIGURA 9: *LA TRAMA DEL PASADO* – CAPA
FONTE: (BAJO, 2011b)

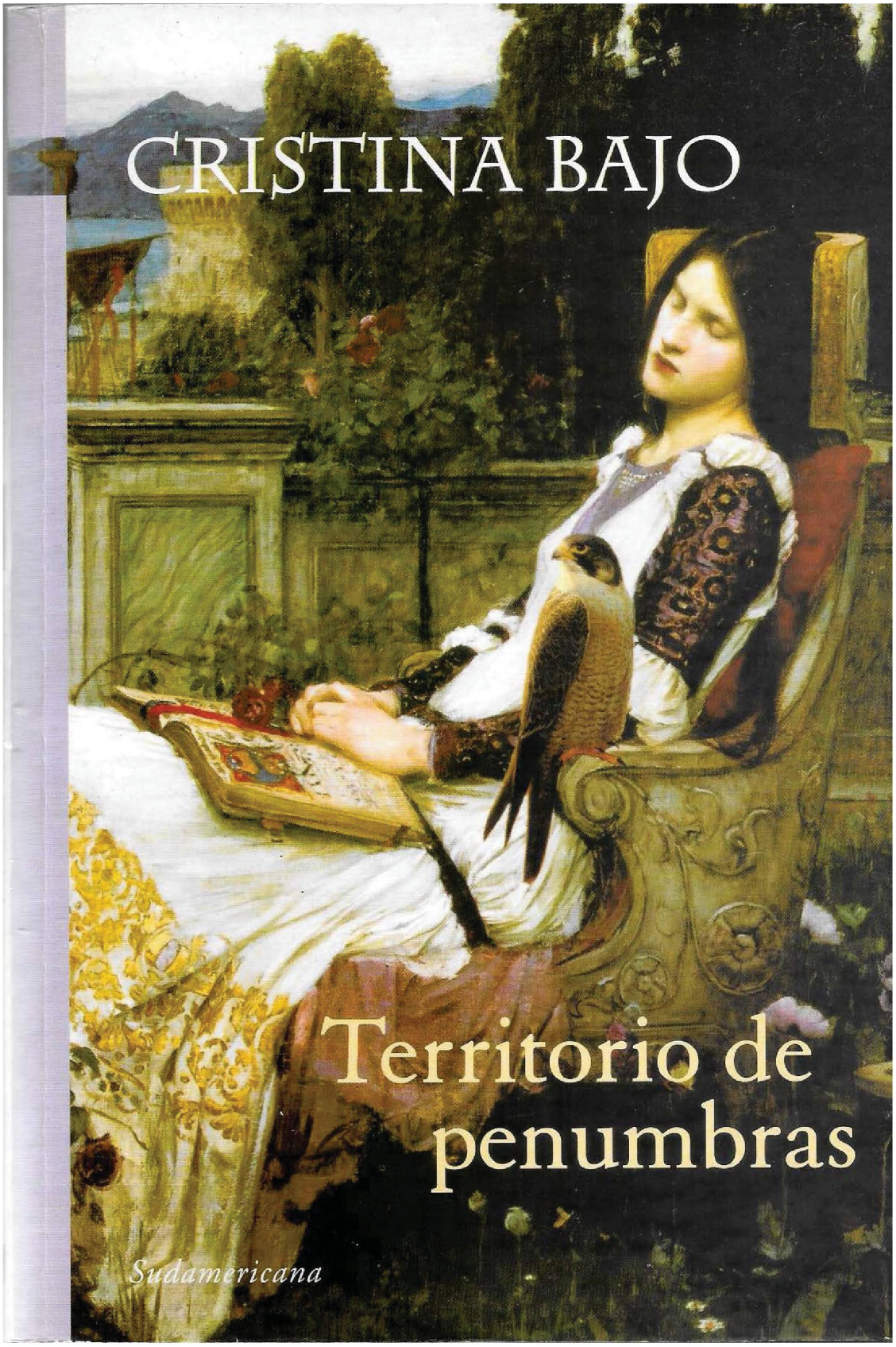


FIGURA 10: *TERRITORIO DE PENUMBRAS* – CAPA
FONTE: (BAJO, 2011c)



FIGURA 11: *ESA LEJANA BARBARIE* – CAPA
FONTE: (BAJO, 2017)

Além da intertextualidade devidamente esclarecida quando pensava na obra de Dante Gabriel Rossetti para o romance *Como vivido cien veces*, as imagens das capas das obras subsequentes ajudam-me a problematizar como tais textos não verbais se constituem como elementos específicos para a leitura das obras, ratificando justamente o que Celia Fernández Prieto havia falado sobre o uso consciente de Scott de paratextos para o desenvolvimento de suas tramas ficcionais. No caso de Bajo, ao eleger para cada romance quadros que dão privilégio em primeiro plano para imagens de mulheres, podemos vislumbrar uma interdiscursividade com personagens ficcionais que são eixos da trama ficcional construída para cada romance[538]. Se no primeiro romance da pentalogia não é difícil promover uma relação com a *entidade nativa em trânsito* Luz Osorio, também será oportuno pensar nas imagens das capas como a coração do trabalho da diegese, aludindo as também personagens ficcionais Laura Osorio (*En tiempos de Laura Osorio*), Leonor Osorio (*La trama del pasado*), Ignacia Osorio (*Territorios de penumbras*) e, por último, Ana Osorio (*Esa lejana barbarie*).

Duas dessas capas me são caras nesta leitura, exatamente para demonstrar como passam a operar para dialogar com a trama dos romances individuais. No caso de *La trama del pasado* – como vimos, um romance fundamental para entendermos o trabalho de construção diegética, de direcionamento do foco narrativo e de experimentação da escritora para o seu projeto literário –, a adaptação da obra *Destiny* vai além de construir uma relação com a personagem Leonor Osorio. Ao voltar atentamente à FIGURA 9, será possível perceber que, em uma avaliação diacrônica das madonas retratadas, tal representação seria a mais antiga, da mulher mais velha (fato que dialoga com a linhagem dos Osorio construída na pentalogia). Ademais, na mesma imagem, na porção à esquerda – justamente na região em que um ocidental costuma iniciar a leitura e significação de um texto não verbal – revelam-se duas caravelas, um signo histórico que não somente se conecta com o passado de Leonor Osorio, mas também projeta a polissemia entre o presente e certa "trama do passado". Da mesma maneira, há de

[538] Diferente do que podemos registrar nas obras de Bajo, percebemos que grande parte das autoras que poderíamos circunscrever ao que chamo de *oleada Bajo* tem as capas como paratextos não para dialogar com o discurso histórico ou com os movimentos da arte (caso dos pré-rafaelistas), mas simplesmente como atributo de identificação de um público leitor ávido por se reconhecer na identidade feminina. Nesses casos, sim, fica fácil perceber que a instância literária e da diegese dão lugar a interesses editorias e comerciais. Bastaríamos pensar aqui em projetos visuais que abandeiram os romances de Florencia Bonelli, Graciela Ramos, Reyna Carranza, entre outras.

se destacar que a capa do quarto romance enquanto paratexto faz menção altamente direta e imediata à poética bajoniana, uma vez que o quadro *Saint Cecilia* (1895) de John William Waterhouse traz, além da figura de uma mulher, o detalhe de um gavião sobre o braço da poltrona, mesmo animal que acompanha a personagem Ignacia Osorio ao longo da trama ficcional.

4.3.7 A desconstrução da dicotomia civilização e barbárie: a notória propriedade *Argentum Córdoba*

Enquanto que os paratextos parecem nos cobrar certa urgência e concretude para uma análise crítica, facilitando uma observação de ordem não exatamente imediata, mas essencialmente latente, há, na perspectiva desta tese, outra característica capaz de fundamentar ainda a hipótese de leitura *Argentum Córdoba.* Trata-se, pois, de uma (des)construção gradativa ao longo de toda a pentalogia e que acaba sendo transbordada a partir do paratexto que havíamos comentado na seção anterior: o título do último romance, a ambiguidade contida no âmago de uma sentença como *Esa lejana barbarie*. Como leitores atentos, perceberemos que a filiação com o modelo scottiniano será também a responsável por dinamitar qualquer fórmula fácil ou manutenção de dicotomias, demonstrando os oximoros presentes não somente entre as naturezas discursivas de história e ficção, mas na própria natureza humana. Com a ajuda de Bajo, perceberemos que a barbárie não é tão distante assim, está viva, caminha ao nosso lado e não precisa ser necessariamente o nosso inimigo. A ameaça pode ser a penumbra, revela a comunhão com a natureza da nossa própria sombra, busca como justificativa a salvação do que alguns chamam de pátria.

> Nada se había salvado, destruido por hombres que en la paz habrían sido dueños o peones de establecimientos similares. ¿Unitarios, federales? ¿Parciales de López, de Quiroga? ¿De La Madrid, de Videla Castillo? Montoneros, regulares, insurgentes.
> Patriotas, bárbaros o mercenarios, habían irrumpido en sus vidas echando abajo el trabajo de siglos o el de un día. Todo lo que era amado, rancho o estancia, había sido arrasado. Eliminaban lo mismo al pobre que el

> adinerado: eran un inmenso ejército sanguinario y abusivo extendiéndose por el suelo de la patria.[539] (BAJO, 1997, p. 195).

Desde a finalização de *Como vivido cien veces*, será possível registrar que o componente histórico que atravessa a constelação de personagens da trama – entidades nativas e imigrantes – acaba se justificando como uma metonínimia para se pensar no processo de colonização do ainda recém-nascido país de prata, ao mesmo tempo em que problematiza a impossibilidade de afirmar quem é verdadeiramente bom e quem supostamente mau: "- Así somos – terció el padre Ferdinando –. De luz y tiniebla, de la misma madera que los dioses.[540]" (BAJO, 2011a, p. 122). Nesta perspectiva, aquele "nosotros" que ativou a nossa discussão desde o início pode assumir a qualidade de também ser bárbaro:

> - ¿Y los chilenos se escaparon?
> - ¿Alguna vez hemos dejado dormir las deudas de sangre? ¡No! Mientras las mujeres velábamos lo que quedaba del cuerpo, papá con Carlos y Felipe – que era un rapaz – juntó a los Videla, que eran como cinco o seis, ya no me acuerdo; y a los Cepeda, que ésos me acuerdo eran doce, puesto que les decían los Apóstoles y con algunos peones los siguieron hasta dar con ellos en el camino a Cuyo, bien adelantados. Los trajeron a lazo hasta el linde de nuestras tierras y allí los colgaron. Tampoco de ellos quedó mucho – yo me escapé con Leonor a verlos, ¿puedes creer? – y también a ellos se los comieron las alimañas. **Yo siempre dije: ojo por ojo no es mala ley.**[541] (BAJO, 1997, p. 398, grifos nossos).

Uma asseveração como essa, embebida pela Lei de Talião, já apontava que Bajo parecia estar decidida em fazer da sua pentalogia algo muito maior do que apenas um exemplo de romance histórico contemporâneo argentino. Ainda que a preocupação não fosse a de se desmoralizar ou fissurar os grandes relatos, passava

---

[539] "Nada tinha sido salvo, detruído por homens que, em paz, haviam sido donos ou peões de estabelecimentos similares. Unitários, federais? Encarregados de López, de Quiroga? De la Madrid, de Videla Castillo? *Montoneros*, soldados comuns, insurgentes.
Patriotas, bárbaros ou mercenários, haviam permitido entrar em suas vidas, destruindo o trabalho de séculos ou de um dia. Tudo o que era amado, rancho ou estância, havia sido arrasado. Eliminavam indiscriminadamente, seja pobre, seja rico: eram um imenso exército sanguinário e abusivo, estendendo-se pelo solo da pátria.".

[540] "- Assim somos – sentenciou o padre Ferdinando –. De luz e treva, da mesma madeira que os deuses.".

[541] "- E os chilenos escaparam?
- E, por acaso, nós já deixamos na nossa vida dormir as dívidas de sangue? Não! Enquanto nós, as mulheres, velávamos o que sobrava do corpo, papai, com Carlos e Felipe – que era um rapaz – se juntou os homens de Videla, que eram como cinco ou seis, já não me lembro; e com os homens dos Cepeda, esses, sim, me lembro que eram doze, por isso os chamavam de os Apóstolos, e também com alguns peões e seguiram os chilenos até encontrar com um deles no caminho para Cuyo, bem adiantados. Trouxeram-nos pelo laço até o limite das nossas terras e, ali, os penduraram. Pouco deles também sobrou para contar história – eu escapei com a Leonar para vê-los, você acredita? – e os animais carniceiros também os comeram. Eu sempre disse: olho por olho não é uma lei ruim.".

a ficar claro que a dicotomia sarmientina não é exatamente uma possibilidade de quem vislumbrava as guerras civis a partir de outro local de enunciação. Tampouco o exercício de relativizar civilização e barbárie faz com que, na poética bajoniana, a faceta bárbara seja rearranjada para quem fora o centro, para o horizonte portenho. Ao longo dos romances, ainda que a mirada das províncias seja a fonte do foco narrativo, esta premissa não apaga as ambiguidades do espaço, os jogos de interesse e a parte que lhe coube ao interior para o desenrolar dos fatos:

> - Mira, **existen tantos federalismos como provincias, y en algunos casos, más.** No todos se llevan bien. En Córdoba, Oribe mató más federales que unitarios, que habían dejado la ciudad tras la derrota de Lavalle. En Barraco Yaco pasó algo semejante: **los que estaban en contra del poder que tenía el general Quiroga en las provincias del Interior decidieron acabar con él. [...]**
> - **Nuestra política enloquecería a los sabios de Atenas**, y de resultas de ello, ocurrirá algo de lo que nadie osa hablar, pero que todos intuimos: **la única fuerza que podrá acabar con el poder de Rosas no es el unitarismo** – un puñado de intelectuales llenos de idealismo y privados de sensatez –; **serán los federales que comienzan a pensar que ya es hora de constituir el país de una bendita vez**.[542] (BAJO, 2011c, p. 149).

Ironicamente, ao menos na perspectiva ficcional de Bajo, estava nas mãos da barbárie, do poder federal, derrotar o que Sarmiento chamava de não civilização. Os partícipes sarmientinos, tais como Echeverría e Alberdi, "um punhado de intelectuais cheios de idealismo", são relativizados, passam a ser mais destacados não pela experiência iluminista e intelectual vivenciada na Europa, mas por sua natureza "privada de sensatez". Nos tempos dos Osorio, não era bárbaro somente aquele recrutado por um pelotão, pelo lenço vermelho ou por uma escarapela azul, mas todos aqueles que, como a jovem Luz Osorio, já pareciam estar extenuados e violentados pelas múltiplas batalhas vivenciadas nas guerras:

> - Tengo que dejarles un combatiente – les anunció a gritos sobre el estruendo de la borrasca.
> - Apenas si alcanzo a mantener a mi familia – protestó Luz con igual tono –. No puedo andar amparando extraños.

---

[542] "Olha, existem tantos federalismos quanto províncias e, em alguns casos, ainda mais. Nem todos convivem em harmonia. Em Córdoba, Oribe matou mais federais do que unitários, que haviam deixado a cidade após a derrota de Lavalle. Em Barranco Yaco, aconteceu algo semelhante: os que eram contra o poder que o general Quiroga tinha nas províncias do Interior decidiram acabar com ele. [...]
- Nossa política enlouqueceria os sábios de Atenas e, por conta disso, ocorrerá algo que ninguém ousa falar, mas que todos nós intuímos: a única força que poderá acabar com o poder de Rosas não é o unitarismo – um punhado de intelectuais cheios de idealismo e privados de sensatez –; serão os federais que começam a pensar que já é hora de construir o país de uma vez por todas.".

> - Señora – se molestó el hombre –, él está luchando por la patria.
> - No me diga. Todo lo que usted ve destruido, se lo debo a hombres que luchan por la patria. Me está pareciendo que no tenemos la misma ciudadanía.
> - Serán los del otro bando, que son unos salvajes.
> - **En campaña, todos los gatos son tigres; yo no he podido distinguirlos.**
> - Pero es un oficial…
> - Por favor – lo cortó ella –. **En estos días, los oficiales son plaga.**[543] […] (BAJO, 1997, p. 208, grifos nossos).

Em nome da justiça, toda reação era mais do que uma ação de reflexão, mas um ato de vingança. Um índio e serviçal do branco, filho do colonizador, passava a ser a testemunha central de que até mesmo a civilidade de uma inquestionável senhora de meia idade (como o caso da personagem ficcional Francisca Osorio) seria capaz de agenciar a barbárie: "El guaraní lo pensó unos segundos, con la cabeza gacha y sin mirarla. La señora parecía hablar su mismo lenguaje: las cuentas se saldan por mano propia y no por mano ajena. **¿Y para qué avisar a la policía? Con sus leyes – que sólo ellos y los jueces entendían – trastornaban todo.**[544]" (BAJO, 2011a, p. 268, grifos nossos).

Ao relativizar os dois lados da contenda, federais e unitários passam a apontar a sua mais atordoante humanidade. Quando vencidos, independente da cor representada, o residual é sempre o mesmo:

> Poco después, los derrotados de Quebracho Herrado los siguieron costeando la ciudad, rumbo a Jesús María, arrasando quintas, asaltando gallineros, robando cabras y carneando reses a la vista del propietario. **Ya no conformaban un ejército, eran una montonera de hombres** de barba enredada, sucios, de uniformes desgarrados, sus caballos tan extenuados como ellos.

---

[543] "- Tenho que deixar com vocês um combatente – lhes anunciou a gritos tampando o estrondo da tempestade.
- Apenas posso manter os da minha família – protestou Luz, usando o mesmo tom –. Não posso ficar amparando estranhos.
- Senhora – enfurecendo-se o homem – ele está lutando pela pátria.
- Não me diga! Tudo o senhor vê destruído aqui eu também devo aos homens que lutam pela pátria. Parece-me que nós não temos a mesma cidadania.
- Serão os homens do outro bando, que são uns selvagens.
- Na guerra, todos os gatos são tigres; eu não tenho conseguido distingui-los.
- Mas se trata de um oficial...
- Por favor! – ela o cortou –. Nestes dias, os oficiais são como praga."

[544] "O guarani pensou sobre isso alguns segundos, com a cabeça baixa e sem olhar na direção da senhora. Esta parecia falar uma linguagem própria: as contas são pagas pela nossa mão e não pela dos outros. E para que avisar a polícia? Com as suas leis – que somente eles e os juízes entendiam – transtornavam tudo a sua volta.".

> **Avanzaban con las banderas deshilachadas, bordadas con lemas:** "La vida por Lavalle" o "Unitario hasta la muerte".[545] (BAJO, 2011b, p. 68, grifos nossos).

A possível simpatia do leitor pela causa federal, despertada na diegese pelo espírito regional, de honra e de afã para a igualdade de todos os argentinos (encarnado pela personagem ficcional Fernando Osorio) vai, a cada romance, se esvaindo. Ao testemunhar a decepção da personagem diante dos excessos dos batalhões federais, seria natural, então, que passasse a existir uma migração para a causa unitária, a consolidação de que os grandes relatos teriam, então, razão em apregoar que toda bandeira vermelha representava a selvageria da Mazorca, a hipocrisia rosista ou o interesse totalitário. A ficção bajoniana trata de afastar tal levante, justamente ao demonstrar que a dicotomia por questões partidárias era não somente difícil, mas inverossímil. Relativizando civilização e barbárie a sua maneira, a pentalogia abre novos capítulos não somente para pensar a ordem das guerras civis, mas, fundamentalmente, para estabelecer resoluções finais. Em um perfeito espírito de elaboração crítica e literária contemporânea, Bajo apregoa que a barbárie não parece distante e pode querer voltar a assustar.

Para finalizar esta seção, dentre tantas as passagens possíveis que poderíamos resgatar, privilegio uma em especial, presente na abertura do quarto romance, *Territorio de penumbras.* A alusão típica, contida em romances históricos de natureza lukcasiana, a fontes históricas e de diversas ordens traz à tona as surpresas e as sinuosidades da linguagem e do comportamento humano. A impossibilidade de acessar a verdade é latente, a certeza de que todos nosotros – cordobeses ou não – somos ambíguos está mais do que garantida. Por que digo isso?

> **Porque resulta difícil, llegado cierto punto, tildar de "unitarios" y "federales" a muchos de los protagonistas:** a medida que se leen cartas, diarios, memorias y autobiografías – de víctimas y victimarios de ambos bandos – resulta desconcertante endilgar el membrete de unitarios a hombres que escribieron con Rosas durante años, en la esperanza de consolidar una Patria federal. **Y las respuestas – directas o indirectas – a aquellos genuinos reclamos, casi siempre desoídos, terminaban siendo ofrecidas, en el mejor de los casos, con ambigüedades y frases**

[545] "Pouco depois, os derrotados de Quebracho Herrado os seguiram, costeando a cidade, em direção a Jesús María, arrasando quintas, assaltando galinheiros, roubando cabras e carneando vacas diante do seu dono. Já não formavam um exército, eram uma *montonera*, um monte de homens de barba embaraçada, sujos, de uniformes rotos, com os seus cabelos tão extenuados como os seus corpos.".

dilatorias que no concedían con la idea de federalismo.[546] (BAJO, 2011c, p. 11, grifos nossos).

[546] "Porque é difícil, chegando a certo ponto, assinalar de "unitários" e "federais" a muitos dos protagonistas: à medida que cartas são lidas, diários, memórias e autobiografias – de vítimas e vitimários de ambos os bandos – resulta desconcertante encaixar o baluarte de unitários a homens que escreveram com Rosas durante anos, na esperança de consolidar uma Pátria federal. E as respostas – diretas ou indiretas – àquelas reclamações genuínas, quase sempre não escutadas, terminavam sendo oferecidas, no melhor dos casos, com ambiguidades e frases dilatórias que não coincidiam com a ideia de federalismo.".

SEÇÃO V

"Soy un hombre fuerte, y lloro, a veces, el olvido de los otros. ¿Por qué mi vejez no debe llorar, a veces, el olvido de los otros?"[547] (RIVERA, 2017, p. 55).

[547] "Sou um homem forte e choro, às vezes, o esquecimento dos outros. Por que minha velhice não deve chorar, às vezes, o esquecimento dos outros?".

5 *ARGENTUM RIVERA*: QUANDO A LITERATURA DESSACRALIZA E FALA EM VOZ ALTA SOBRE AS ENFERMIDADES E VIOLÊNCIAS DA HISTÓRIA

Explicar como um escritor circunscrito a Buenos Aires e que havia ganhado, há quase trinta anos, um dos prêmios mais consagradores do campo intelectual literário no país – o *Premio Nacional de Literatura* de 1992[548] – tenha escolhido Córdoba também como o seu espaço literário é uma tarefa, no mínimo, instigante. Sobretudo quando o próprio Rivera, ao ser interpelado em uma série de entrevistas realizadas por Lilia Lardone e María Teresa Andruetto, simplificava a sua estada em Córdoba a partir de 1995[549] apenas como razão de gozar a sua aposentadoria: "En el 92 me otorgan el Premio Nacional de Literatura. Empecé a cobrar la jubilación y el premio. Y entonces, me daba lo mismo vivir en Buenos Aires que en Córdoba[550]" (RIVERA apud LARDONE; ANDRUETTO, 2011, p. 41).

Não somente porque o que me tange enquanto investigador e o que me exige como sujeito crítico alheio ao que afirma um escritor estudado, acreditar em uma escusa tão frágil como essa seria, no mínimo, miopia ou excesso de valorização telúrica (facilmente, um argumento de *Contra Córdoba*). A associação Córdoba-Rivera é, pois, entendida como uma adesão discursiva, uma correspondência de expansão para pensar nos limites da própria literatura, mais uma forma de exemplificar o que intitulo como *Argentum Córdoba*. Como afirmado em diferentes pontos desta tese, a escolha de Rivera como outro eixo para pensar um tipo específico de narrativa que intersecciona ficção e história é mais do que oportuna. Ainda que não figurando facilmente nos programas mais canônicos das

---

[548] O referido prêmio lhe foi concedido por conta do romance *La revolución es un sueño eterno*. Ao problematizar o impacto desta obra para o projeto literário do escritor como um todo, a estudiosa Carmen Perrilli pondera que "En esta novela Andrés Rivera cambia su estrategia narrativa, escogiendo un protagonista cuya centralidad histórica domina la escritura que se erige como biografía novelada." (PERRILLI, 1994, p. 135).

[549] Não perdamos de vista que Rivera já havia passado uma temporada anterior em Córdoba no período de ditadura militar (entre os anos de 1970 e 1974) e que os seus pais, por conta das atividades sindicais alocadas no contexto cordobês, já haviam protagonizado certo namoro e interesse com a província. Entre grandes períodos sem visitar Buenos Aires e alguns momentos de volta ao seu apartamento em Belgrano, Rivera acabou ficando em Córdoba até o seu falecimento, no dia 23 de dezembro de 2016.

[550] "Em 1992, outorgam-me o *Premio Nacional de Literatura*. Comecei a aproveitar a aposentadoria e o prêmio. E, então, dava no mesmo para mim viver em Buenos Aires ou em Córdoba.".

universidades brasileiras para pensar a literatura hispano-americana[551], Rivera é, dentre os três escritores que fazem parte do meu *corpus* ficcional, o mais interpelado e estudado pela comunidade crítica. Não é difícil, assim, encontrar certo caudal de artigos sobre o seu nome na Argentina, sobretudo a partir da década de 90, após o êxito de *La revolución es un sueño eterno*, ou mesmo depois da obra seminal de autoria de Lilia Lardone e María Teresa Andruetto (2011), na qual as escritoras cordobesas acabam apontando alguns eixos de leitura para pensar a poética rivereana a partir de um diálogo direto com o escritor. As relativamente recentes pesquisas de Iván Jiménez (2010) e de Marta Waldegaray (2015), uma tese de doutorado e um ensaio de pós-doutoramento, respectivamente, apontam, por sua vez, uma fortuna crítica construída do autor por pesquisadores estabelecidos em outros campos intelectuais (os dois investigadores alocaram os seus trabalhos em universidades francesas). O nome de Waldegaray, de maneira pontual, será retomado em diversas instâncias por mim, não somente por perceber que muitos dos seus postulados são importantes entradas para pensar a poética de Rivera, mas por também exemplificar uma opção da crítica de acabar transformando o escritor em uma sorte de terceiro personagem, de espelho factual dos narradores autodiegéticos que podemos encontrar em romances como os estudados por mim. Quem seria Rivera para Waldegaray? Segundo a pesquisadora, um sujeito

> **[p]arco, lacónico, austero, pausado e incisivo. Voz cavernosa, entonación grave, ceño fruncido. Pequeño e imponente**. Andrés Rivera se mantiene al margen de la fama como vocación, de las disputas literarias, de la carrera mediática. [...] No es un militante de su persona ni de su *ego*[552]. (WALDEGARAY, 2015, p. 11, itálico da autora, grifos nossos).

A citação anterior dá uma pequena mostra da capacidade crítica de, via discurso, criar um tipo ficcional para justificar um projeto ficcional que é muito mais

---

[551] Não apenas na instância de investigador, mas como docente, penso nos ricos diálogos que poderiam ser estabelecidos ao alçar o nome de Rivera para problematizar a posição do escritor engajado da década de 70 e que definiu certa forma de pensar a literatura com o *boom* latino-americano, por exemplo. Em sua dissertação de mestrado defendida na Universidade de São Paulo, Jorgelina Ivana Tallei, ainda que de maneira não aprofundada, já crivava interessantes pontos de diálogo ao pensar alguns dos romances de Rivera que escolhem a voz da personagem histórica, da entidade imigrante, como foco narrativo. Ao tomarmos tal fato, poderíamos criar vasos comunicantes para falar em obras mais canônicas, tais como *Yo el supremo* (1974), *El general en su laberinto* (1989) ou mesmo outros romances argentinos, como o caso de *La novela de Perón* (1985).

[552] "Moderado, lacônico, austero, pausado e incisivo. Sua voz cavernosa, sua entonação grave, sua sobrancelha arqueada. Pequeno e imponente. Andrés Rivera mantem-se a margem da fama como uma vocação, das disputas literárias, da carreira midiática. [...] Não é um militante de sua pessoa, tampouco do seu ego.".

relevante do que fora a sua postura misantrópica. De fato, é inegável que a sedução causada por sua figura – penso analogamente aqui, por conta do meu lugar de enunciação, na reação causada por escritores como Dalton Trevisan, por exemplo – acabe resvalando em sua própria maneira de narrar e de cindir o discurso histórico. Trata-se de algo inegável. A coleção de entrevistas cedidas na primeira década do século XXI possibilitou (e muito) certa aproximação à dimensão individual, criando, ao mesmo tempo, algumas simplificações diante de uma narrativa que é muito mais complexa do que a sua brevidade e a sua contorção sintática podem expressar e supor. Por muitas vezes, a sua postura em relação a espaços de consagração do campo literário oscilava desde o ato habitual de se esquivar indo até mesmo o engajamento da recusa diante de discursos oficiais cristalizados (caso particular foi a decisão de rechaçar o convite para receber a homenagem na Feira Literária de Frankfurt, no ano de 2010[553]). Ao ser questionada por mim sobre como Rivera convivia com a crítica literária que se dedicava a sua obra, Susana Fiorito revelou sem quaisquer constrangimentos:

> Le importaba tres carajos (risas). Ni siquiera para enojarse... Mirá, era muy chinchudo, pero ni siquiera para enojarse. Él tenía una especie de distancia, me parece, con el hombre que escribía. Me parece que Andrés Rivera tenía distancia con el novelista Rivera o con el escritor Rivera. Él lo miraba al otro laburar.[554] (FIORITO *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal).

Decisões do escritor à parte, é fato que nenhum trabalho lê propriamente as narrativas de Rivera sob o viés que me é caro, ou seja, segundo a premissa de que a sua produção ajuda a fundamentar caminhos diferentes para pensar certo tipo de produção ficcional contemporânea que se interessa pelo discurso histórico. Proponho, por isso, uma leitura de Rivera que vá além da premissa – questionável – de uma ficção histórica que tem como mote a "epopeya de la derrota" (LARDONE; ANDRUETTO, p. 14), viés que, ainda que possível, ante meu prisma crítico, simplifica as nuances de um projeto literário que se faz em grande medida para

---

[553] A Feira Literária de Frankfurt do ano de 2010 havia eleito a Argentina e, como consequência, a literatura argentina como homenageadas, justamente por conta da série de comemorações aos duzentos anos da Revolução de Maio. Em entrevista a Horacio Aranda Gamboa, Rivera explica a sua recusa, entre outros fatores, por conta de que o evento abrigaria o *Real Congreso de la Lengua*, o que, para ele, atestava exatamente um contrassenso e uma perspectiva colonizadora e sistematizante.

[554] "Pouco lhe importava a opinião dos críticos. Nem mesmo para ficar bravo... Olha, Rivera fica bravo por qualquer coisa, mas nem mesmo para isso. Ele tinha uma espécie de distância, eu acredito, com o homem que escrevia. Acredito que Andrés Rivera tinha mantinha distância do romancista Rivera ou do escritor Rivera. Ele, o homem Andrés, observava o outro trabalhando.".

dessacralizar e falar em voz alta sobre as enfermidades e violências disseminadas via história. À vista disso, me caberá o exercício de encontrar uma nova proposta para ler o seu trabalho e que, ao mesmo tempo, ajude-me a criar um caminho outro para discorrer sobre as nuances da produção que se faz na Argentina segundo as múltiplas fricções entre os discursos histórico e ficcional.

5.1 RIVERA: ENTRE O CENTRO E A MARGEM, UM ESPAÇO PARA *ARGENTUM CÓRDOBA*

O escritor, que sempre se intitulou como *porteño*, ajuda-nos a entender a proporção assumida pela dimensão discursiva alcançada *pelo* e *no* campo cordobês, demonstrando que a busca por outra chave para pensar a literatura argentina não precisa significar, como já disse, a bandeira embriagada de um afã regional. É exatamente o contrário. Diferente dos narradores autodiegéticos – ambos responsáveis por (re)construir o personagem histórico de Rosas – que alicerçam os seus romances *El farmer* (1996) e *Ese manco Paz* (2003)[555], a experiência de retiro no interior não foi, no horizonte estético, necessariamente traumática para Rivera, metaforizada pelo frio, pela neve ou simplesmente pela solidão do degredo. O escritor constrói em torno de si a possibilidade de viver, por escolha estratégica, em uma "tierra de exilio" (LARDONE; ANDRUETTO, 2011, p. 10), um local capaz de alimentá-lo discursivamente e de dar vazão a um projeto de "escritor obrero" (WALDEGARAY, 2015, p. 11).

Fazer questão de vincar a sua verve portenha enquanto estava em Córdoba assumia, portanto, um exercício de mão dupla, jamais de negação, de desconhecimento ou de reconhecimento de sua participação em outro campo intelectual. Tensiono a afirmação de *ser portenho em solo cordobês* como um oportuno paradoxo para demonstrar certa rebeldia, a ambiguidade que, como o leitor

[555] Os anos de 1996 e de 2003, atreladas, respectivamente, às obras de *El farmer* e *Ese manco Paz* fazem alusão às datas originais de publicação. Da mesma maneira, quando cito *La revolución es un sueño eterno*, crivo o ano de 1987, ano em que a obra foi publicada pela primeira vez, ainda em um selo de uma pequena editorial. O fato das citações das obras trazerem datas distintas é explicado por conta das edições utilizadas nesta tese. O mesmo já havia ocorrido na seção de Cristina Bajo e, claro, será replicado quando nos dedicarmos às obras de María Teresa Andruetto. A partir daqui, ao citar os romances de Rivera, não destacarei os anos para evitar quaisquer ruídos.

acompanhou, também estrutura e justifica a necessidade de criarmos o tropo *Argentum Córdoba*. Rebeldia, aliás, que é aludida pelo próprio Rivera como um dos componentes de sua rotina desde criança, um combustível comungado entre os seus pares e familiares[556]: "[l]a literatura que corría por mi casa eran las Actas y Balances del Comité Central del Partido Comunista. Y yo, en la cama, leía los debates. Por cierto nunca faltó *Crítica*, el diario de Natalio Botana, que era el diario de los trabajadores[557]" (RIVERA *apud* LARDONE; ANDRUETTO, 2011, p. 20).

Se as leituras da infância já eram circunscritas a uma práxis reflexiva, por certa aproximação com a alteridade e pela necessidade constante do (re)pensar, na juventude e na fase adulta, Rivera acabou estando diretamente ligado a discussões literárias que solaparam algumas certezas e vícios canônicos. Refiro-me, aqui, a sua relação intelectual como os escritores Juan Gelman e Juan Carlos Portantiero, o seu alinhamento com a crítica para pensar a literatura a partir da revista *Contorno* e, por fim, a sua própria atuação como redator no jornal *El cronista comercial*[558], justamente na época de endurecimento político e no que acabaria constituindo os anos de chumbo no país do Prata. Sobre o último aspecto, aliás, dedicarei atenção específica, justamente quando discorrer sobre uma característica da ficção rivereana, esmiuçando o trabalho com a linguagem a partir da ideia do breve, as repetições sintáticas, o jogo elíptico, entre outros.

O que garante a aproximação de Rivera e sustenta o nosso argumento para esta tese é exatamente perceber que, por ter nascido em um simbólico "*conventillo*[559] de Buenos Aires" (FIORITO *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal), a proposta estabelecida nas narrativas do escritor conserva o deslocamento de uma ótica central, a perspectiva de se fissurar o discurso histórico justamente a partir de estruturas ficcionais capazes de recriar a ideia do que pode ser entendido

---

[556] Em diferentes entrevistas cedidas, Rivera volta a destacar a influência discursiva e política de figuras como o seu pai e o seu tio materno para a sua formação política e, também, como leitor (WALDEGARAY, 2015) (LARDONE; ANDRUETTO, 2011).

[557] "[...] a literatura que circulava pela minha casa eram as Atas e Balancetes do Comitê Central do Partido Comunista. E eu, na cama, lia os debates. Evidentemente, nunca faltou o periódico *Crítica*, o jormal de Natalio Botana, que era o veículo dos trabalhadores.".

[558] Para fugir da perseguição da ditadura, Rivera assinou nos anos do jornal inúmeros artigos sob a alcunha de Pablo Fontán.

[559] A escolha por grafar o termo em castelhano, como podem supor os leitores, é simbólica, justamente por divisar essa configuração urbana como um dos núcleos fundadores e salientes da cultura mestiça argentina. Os conventillos – tal como os nossos cortiços presentes desde o início do século XX em cidades como Rio de Janeiro e São Paulo – cediaram o protagonismo de ideias políticas e sociais, propondo uma fissura no ideal homogeneizador e liberal de nações que buscavam, desde aquele momento, calar as margens e definir o que deveria ser permitido *como* e *no* centro.

como marginal[560]. O flerte e a relação com editoras pequenas, como os casos de Per Abbat ou mesmo Tedesco, demonstra um posicionamento de pulverização e multiplicação de sua discursividade para além dos tentáculos do mercado (algo, aliás, que será semelhante com María Teresa Andruetto). Pensando propriamente em sua poética, ficará ainda mais candente a predileção por fraturar o eixo de observação utilizado no discurso histórico, o questionamento quanto ao encaminhamento para a construção de protagonistas ou do que é relevante segundo os interesses de quem narra e gere a história. Ao acompanharmos o definhamento do narrador autodiegético Juan José Castelli, amputado simbolicamente em seu ponto nodal – a sua língua –, seremos relembrados do que é, sim, um fato:

> Nadie escribe sobre esas casas, esas mujeres, ese comercio. Se escribe *La Representación de los Hacendados*, mi primo Belgrano escribe endechas económicas, se escriben poemas a las niñas de las buenas familias, antes de que les nazca el primer hijo, pero nadie escribe sobre esas casas, esas mujeres, ese comercio. En esas casas, de las que no se escribe, los hombres que se rayan la boca con un freno de hierro, introducen sus miembros en un agujero tibio y húmedo y, a veces, infernal. En esas casas, y en sus galpones, hundí en ese, a veces, infernal y pegajoso agujero, mi miembro, y lo hundió mi primo, el doctor Belgrano, y lo hundieron los paisanos, los soldados, y los señores Osuna, Mendizábal, Narvaja, Escalante, Tagle, Tellechea, Lezica, Álzaga, que pagaron las más bellas misas que esta ciudad recuerde, si algo recuerda. **Un país de revolucionarios sin revolución se lee en aquello que no se escribe**.[561] (RIVERA, 2012, p. 88-89, grifos nossos).

Ao atestar que um país de revolucionários sem revolução deve ser lido naquilo que não se escreve, a poética de Rivera projeta três proposições essenciais para esta tese: a primeira, declarada, favorece o questionamento do discurso histórico e do que se outrora fora congelado como revolução; a segunda, percebida

---

[560] Outro dado histórico curioso e fundamental para esta tese é o fato de que foram os *conventillos*, os cortiços, que também acabaram recebendo a migração interna de diversos argentinos advindos de inúmeras províncias, sobretudo após a não-adesão da Argentina no bloco dos aliados na Segunda Guerra Mundial. Os cortiços começam a inchar e ganhar novos contornos na grande Buenos Aires. Tal fenômeno permite inferirmos o impacto causado na órbita de Rivera e em sua poética para ficcionalizar a história não examente por quem vivia cerceado pelos limites do porto.

[561] "Ninguém escreve sobre essas casas, essas mulheres, esse comércio. Escreve-se sobre *La Representación de los Hacendados*, o meu primo Belgrano escreve lamentos econômicos, escrevem-se poemas para as meninas de boas famílias, antes de que lhes naçam o primeiro filho, mas ninguém escreve sobre essas casas, essas mulheres, esse comércio. Nessas casas, sobre as quais não se escreve, os homens que se autoimpõem um freio de ferro na boca, introduzem os seus membros em um buraco tíbio e úmedo e, às vezes, infernal. Nessas casas, e em seus galopes, chafurdei, às vezes, nesse infernal e pegajoso buraco, o meu membro, y também o chafurdou o meu primo, o doutor Belgrano, e o chafurdaram os compatriotas, os soldados e os senhores Osuna, Mendizábal, Narvaja, Escalante, Tagle, Tellechea, Leziza, Álzaga, que pagaram as mais belas missas que esta cidade pode se lembrar, caso se lembre realmente de alguma coisa. Um país de revolucionários sem revolução é lido naquilo que não se escreve.".

claramente no excerto, com a dimensão irônica de versar sobre como o discurso histórico acaba não discorrendo sobre a faceta mais íntima e proibida dos seus próceres, tal como o ato escuso de frequentar prostíbulos; a terceira e última, visceral como a dor de alguém que tem a sua língua roubada por um câncer, aponta o desafio de se (des)construir as certezas e bradar também a partir do(s) silêncio(s). Para encontrar novas perspectivas e quebrar os grandes relatos, Rivera vai muito além dos discursos alocados em um único campo de poder, usando as suas reconhecidas narrativas breves para, curiosamente, expandir o simplismo outrora característico das historiografias e até mesmo por certas ficções que acompanhavam uma linhagem canônica. Em sua literatura, o passado se faz como "[...] uma construção e uma reinterpretação constantes e tem um futuro que é parte integrante e significativa da história." (LE GOFF, 2003, p. 25).

5.1.1 Falar, narrar e escrever: o passado é reconstruído pelas vozes da ficção

No romance *Ese manco Paz*, a entidade imigrante Juan María Paz se transforma em um dos narradores autodiegéticos da trama (a outra é representada pela entidade imigrante, Juan Manuel de Rosas), revelando uma opinião descentralizada sobre a então nova capital federal. Como forma de desabafo, o passado é construído a cada nova rememoração, a um ponto em que a cidade de Buenos Aires se personifique como cúmplice do silenciamento daquele que, via províncias, poderia mudar a rota imposta pelo *caudillo* portenho Juan Manuel de Rosas:

> ¿Qué puedo hacer, yo, en Buenos Aires, viejo y solo, tan libre y tan desamparado como una estatua? [...] ¿Y callados los charlatanes, abogar a favor de la unión de la rica, de la inmensamente rica, de la incalculablemente rica provincia de Buenos Aires a las otras provincias de la Confederación, y constituir un país, si eso es posible, y si los contadores de los estancieros les informan que un país es más lucrativo que una suma de feudos, con pastos para el engorde del vacuno, uno, y pestes y secas, otros?[562] (RIVERA, 2017b, p. 105-106).

[562] "O que eu posso fazer, eu, em Buenos Aires, velho e sozinho, tão livre e tão desamparado como uma estátua? [...] E como, os charlatões calados, advogam a favor da união da rica, da imensamente rica, da incalculavelmente rica província de Buenos Aires para as outras províncias da Confederação,

Para o leitor contemporâneo e para um exercício de pensar a literatura via *Argentum Córdoba*, a percepção de Buenos Aires como doravante algoz acaba dinamitando as sensações de passado, presente e futuro; uma ficção que recapacita as maneiras para se versar sobre o que fora considerado história (JIMÉNEZ, 2010). Ainda que tenha nascido em Buenos Aires, Rivera não parece ter sido refém do seu perímetro discursivo. Pensar politicamente e literariamente para além do canônico, em certo sentido, acabou explicando o adiamento da leitura de nomes que já estavam consagrados em sua juventude, tal como o caso pragmático de Borges. Ainda que muitos dos seus romances iniciais – tais como *El* precio (1957), *Nada que perder* (1982) e *En esta dulce tierra*[563] (1984) – sejam alocados espacialmente na capital do país, o olhar não é exatamente o do centro, de uma Buenos Aires irresoluta ou artificial, calcada por um modelo de civilização e que repudia ou que percebe a identidade *gaucha* como uma invasora, o bárbaro que ameaça o seu oponente cravando uma faca em cima de uma mesa de bar. A poética de Rivera vai além da fórmula borgeana, questiona, percebe a *mezcla* como parte integrante e não como resultado excludente. Lendo a literatura a partir de postulados que poderiam ser muito bem empregados pelo tropo *Argentum Córdoba*, o escritor estudado refletirá sobre o fato de que

> Borges también habla de Buenos Aires, pero el Buenos Aires de Borges es un Buenos Aires mentiroso. Él habla de Villa Crespo y lo describe como un barrio de cuchilleros. Y no es así. Villa Crespo fue un barrio de obreros inmigrantes, polacos o judíos en especial. Si hubo algún cuchillero debía estar muy en las orillas de ese barrio. Viví muchos años ahí y tuve referencias orales de habitantes mucho mayores que yo. Es probable que él hablara de la primera gran oleada inmigratoria y que recibiera relatos sobre un Buenos Aires que, si no es mentiroso, desapareció.[564] (RIVERA *apud* LARDONE; ANDRUETTO, 2011, p. 32).

---

e constituem um país, se isso é possível, se os contadores dos fazendeiros lhes informam que um país é mais lucrativo que a soma dos feudos, com pastagens para a engorda do gado para um e pestes e secas para outros?".

[563] Em sua tese de doutorado, a estudiosa Fiorina Matilde Macedo Torres aportará uma reflexão interessante a respeito de como o romance *En esa dulce tierra*, quando analisado ao lado de outras narrativas do autor, acabou evidenciando uma espécie de qualidade embrionária para as diegeses das obras que fazem parte do meu *corpus* pontual.

[564] "Borges também fala de Buenos Aires, mas a Buenos Aires de Borges é uma Buenos Aires mentiosa. Ele fala de Villa Crespo e o descreve como um bairro de pessoas de pessoas que resolviam tudo a base da faca. E não é assim exatamente. Villa Crespo foi um bairro de operários imigrantes, poloneses e judios especialmente. Se houve alguém que usava a faca para amedrontar as pessoas esse deveria estar bem nas fronteiras desse bairro. Eu vivi muitos anos ali e tive referências orais de habitantes muito mais velhos do que eu. É provável que ele falasse da primeira grande onda imigratória e que tivesse recebido relatos sobre uma Buenas Aires que, se não é mentirosa, desapareceu.".

O deslocamento na condição centrípeta existente no contexto discursivo argentino pode ser avistado nas narrativas que compõem a trilogia nesta tese. Ainda que se dedicando a narrar as vozes e os efeitos da Revolução de Maio e o processo posterior da derrocada do ditador Rosas (um cenário político ensaiado, para muitos desavisados, apenas em terras portenhas), a ficção rivereana não deixa passar despercebida a preponderância ou ótica de quem lia a grande irrupção coletiva a partir de lentes alocadas nas províncias e que sabia que nem todos os incidentes da revolução eram definidos no porto. Exemplo fulcral pode ser observado em três passagens bastante próximas, presentes em *La revolución es un sueño eterno*.

Primeiramente, jogando com as perspectivas narrativas e controlando a tensão do material descrito, Rivera apostará em uma espécie de narrador heterodiegético para validar a participação de diferentes identidades no estalar do que seria a revolução. Cortando a voz do narrador Castelli, como um efeito de câmera em *zoom out* que sai da personagem e abre a sua lente para apontar um plano geral, os leitores terão acesso ao contexto no qual o orador da revolução escrevia, relativizando recortes e observações individuais e se aproximando, neste caso, de um tipo de narrativa mais próxima a do discurso histórico. Assim, acompanharemos como

> [...] Castelli invita a la muerte, desde la penumbra en la que escribe, y una sonrisa chirría en los dientes que se enfrían, a que avance, como él, sano y entero, vio avanzar a la infantería criolla en Suipacha, erguida o encorvada, las bayonetas en alto, **los hombres de la infantería criolla – porteños, negros, mulatos, paisanos de la pampa, de las sierras cordobesas, de las quebradas de Jujuy y Tucumán** [...][565] (RIVERA, 2012, p. 52, grifos nossos).

É interessante perceber que, via linguagem, ou seja, através de uma narrativa modulada por uma perspectiva mais aberta ou menos individualizada, Rivera ajudará os seus leitores a saírem momentaneamente do universo particular de Castelli e se aproximarem da realidade *criolla* a sua volta. Assim, o fato histórico também passa a ser protagonizado por negros, mulatos, compatriotas que faziam marcha do icônico pampa até as serras cordobesas. Ao ironizar o processo de formação dos exércitos para a defenestração da revolução, o narrador autodiegético

---

[565] "[...] Castelli convida a morte, da penumbra da qual escreve, e um sorriso range nos dentes que se esfriam, no avançar, como ele, saudável e inteiro, viu avançar até a infantaria criolla em Suipacha, erguida ou encurvada, as baionetas ao alto, os homens da infantaria criolla – portenhos, negros, mulatos, compatriotas do pampa, das serras cordobesas, das quebradas de Jujuy e de Tucumán [...]".

Castelli não deixará de lembrar o risco que os homens de Maio corriam ao não pactuarem com o que seria realmente conseguido com as grandes figuras das províncias. Era necessário, então, dar conta da dimensão do interior e se perguntar: e as "[...] montañas tintineantes de monedas que sus abuelos y sus padres juntaron para borrar un pasado de porquerizos en la España de Isabel La Católica? ¿Conciliaron con las provincias, que no son nada sin sus propietarios, o con sus propietarios?"[566] (RIVERA, 2012, p. 56). Poucas linhas abaixo, depois de relativizar o passado honroso dos homens que se sacrificaram pela independência, é possível notar como a voz de próceres como Mariano Moreno é tensionada e ironizada, apequenando-se diante do pré-conceito para julgar o que pode ser considerado como uma pessoa, um cidadão, um ser humano. Ao calibrar a ironia em uma ácida constatação, o narrador Castelli elucidará como a revolução também acabou sendo orquestrada a partir da formação de exércitos advindos de províncias como Salta, localizada a quilômetros de distância da cidade-porto:

> Esos caballeros salteños – tal vez usted lo olvidó, amigo Monteagudo –, cada uno acompañado por su criado, para que le lustrara las botas y le limpiara las armas, y el jefe de esos caballeros salteños, con catorce esclavos a su servicio – **personas, según el señor Mariano Moreno, porque eran blancas y vestían de frac o levita en sus salones y en los salones de sus amigos** –, desfilaron por las quebradas de la muy noble **provincia de Salta**, **patriotas e impacientes** por heredar las plantaciones de azúcar y vid, los campos de trigo y las fábricas de sus padres[567]. (RIVERA, 2012, p. 56-57, grifos nossos).

Patriotas e impacientes por ganhar a sua *fatia do bolo*, o fato é que os grandes herdeiros das terras saltenhas não são desprezados e ajudam a explicar como o poder hipertrofiado acabou sendo o resultado da conveniência de alguns. Como visto, apenas como esses dois últimos excertos, já passa a ser mais clara a forma pela qual as narrativas de Rivera acabam também exemplificando como algumas produções contemporâneas, que friccionam história e ficção, passaram a

---

[566] "[...] montanhas cintilantes de moedas dos seus avós e de seus pais que juntaram para apagar um passado de porqueiros na Espanha de Isabel, a Católica? Pactuaram com as províncias, que não são nada sem os seus proprietários, ou mesmo com os seus proprietários?".

[567] "Estes cavalheiros saltenhos – talvez, o senhor tenha se esquecido, amigo Monteagudo –, cada um acompanhado pelo seu criado, para que lhe lustrassem as botas e lhe limpassem as armas, e o chefe desses cavalheiros saltenhos, com catorze lacaios a seu serviço – pessoas, segundo o senhor Mariano Moreno, porque eram brancas e se vestiam de fraque ou levitá em seus salões e nos salões dos seus amigos –, desfilaram pelas quebradas da muito nobre província de Salta, patriotas e impacientes por herdar as plantações de açúcar e vinha, os campos de trigos e as fábricas dos seus pais.".

escolher um caminho outro. Tratar-se-ia de uma vertente possível para *nosotros, los cordobeses*? De acordo com a minha *mirada*, sim.

Para pensar em mais um exemplo de como Rivera desloca em sua prosa ficcional o eixo canônico do que seria esperado para as narrativas e historiografias (sejam elas literárias, sejam históricas), dediquemo-nos às elaborações presentes no romance *Ese manco Paz*. A entidade imigrante Paz, um dos narradores autodiegéticos da obra, ao promover um exame quanto ao seu processo de forjação como homem da pátria, (re)constrói o seu passado a partir de pequenas memórias, reminiscências de um tempo que parece enredado e fissurado por história e ficção. Diante de tudo o que é falado, o espaço cordobês é registrado no horizonte como protagonista. Ao falar sobre a sua mãe, o narrador Paz atesta: "Mi madre se casó en Córdoba, tuvo hijos en Córdoba, quiso a mi padre – es lo que estoy obligado a creer –, y quiso a la patria que peleaba, loca y despiadada, para ser patria."[568] (RIVERA, 2017b, p. 30). A qualidade de Rivera enquanto leitor da história é interessantemente percebida também na construção do mesmo narrador de *Ese manco Paz.* Nesse caso, Córdoba, além de deter protagonismo, é aludida como o palco que também ensaiou a ambiguidade da resistência à revolução, o velho ranço e apreço pela tradição já explicado nas seções iniciais deste trabalho:

> Vi llorar a mi padre, cuando llegaron a Córdoba las noticias del alboroto porteño un 25 de mayo de 1810.
> Aquel hombre juicioso, prolijo y atento a las reglas estrictas del comportamiento formal, y desdeñoso de las gratificaciones emocionales, lloró. Las proclamas jacobinas y democráticas de mayo cargaron sus ojos con tibias y dóciles lágrimas.[569] (RIVERA, 2017b, p. 32).

A escolha, inclusive, por ficcionalizar a entidade imigrante, a figura de José María Paz no romance *Ese manco Paz*, constrói um eixo determinante para a análise das obras enquanto conjunto, justamente por dar voz a uma personagem histórica que advém do interior, do campo cultural cordobês. Veremos, logo mais, que a personagem construída escapa também da órbita romântica e heróica do discurso histórico, justamente a partir de uma narrativa disposta a entendê-la em sua

---

[568] "Minha mãe se casou em Córdoba, teve filhos em Córdoba, gostou do meu pai – bom, é o que eu me obrigo a crer –, e respeitou a pátria que lutava, louca e impiedosa, para ser a pátria.".

[569] "Eu vi o meu pai chorar, quando chegaram em Córdoba as notícias do alvoroço portenho de um dia 25 de maio de 1810.
Aquele homem judicioso, prolixo e atento às regras estritas do comportamento formal, e desdenhoso das graficações emocionais, chorou. Os proclames jacobinos e democráticos de maio carregaram os seus olhos com tíbias e doces lágrimas.".

porção mais humana, após a morte de sua sobrinha, vinte e três anos mais nova, e mulher Margarita Weild. Rememorando e construindo os fatos na prisão (segundo o registro histórico, Paz passara nove anos aprisionado), o narrador audiegético Paz ajudará o leitor a relativizar o que se considera como traços de caráter, demonstrando que a altivez cordobesa também pode ser, para muitos – e até para ele –, sinônimo de teimosia, mesquinhez ou mesmo de soberba: "Me mandaron, de la gobernación, una gorra y una chaqueta con bordados de general, y una tienda de campaña. La tienda de campaña no tenía bordados de general... Paz, no joda: **olvídese de que es cordobés**[570]" (RIVERA, 2017b, p. 93, grifos nossos).

Mesmo que a premissa de dar ênfase para a dimensão cultural cordobesa do prócer José María Paz já dê conta de exemplificar uma importante maneira de ressignificar o discurso histórico e cindi-lo por meio da dimensão humana, há outras características que outorgam à ficção rivereana um exemplo claro do nosso tropo *Argentum Córdoba.* A simples escolha para ficcionalizar a entidade imigrante José Juan Castelli em *La revolución es un sueño eterno*, aliás, sugere um desvio de ângulo e mudança de órbita do julgaríamos natural. A decisão é uma evidência de um Rivera que era, igualmente, "lector de la historia" (LARDONE; ANDRUETTO, 2011, p. 14) e que apostava todas as suas fichas em um "leitor inteligente" ou "buen lector" (RIVERA *in* RUSSO; TIJMAN, 1996, s. n.).

Para o leitor brasileiro ou menos familiarizado com a historiografia argentina, uma explicação preponderante: embora o sobrenome Castelli povoe o imaginário médio do argentino letrado e tenha sido muitas vezes citado nas cartilhas escolares, esta não é exatamente a figura central, a voz e a bandeira principal da Revolução de Maio (mesmo que muitos lhe tenham outorgado a figura de orador da revolução). Isso porque, para o discurso oficial, os nomes de Mariano Moreno (ironizado pelo narrador Castelli, como vimos em uma citação há algumas páginas) e, claro, de Bartolomé Mitre acabaram se transformando em metonímias para pensar nos jovens revolucionários e nos representantes máximos da *Primera Junta* (proto-organização do poder político após o rompimento com a Espanha). Além disso, o fato de ter sido levado a julgamento por práticas amorais para a sua época – temática que é reconstruída pela entidade imigrante Castelli em discurso direto, desde a primeira

---

[570] "Mandaram-me, do governo, uma boina e uma jaqueta com condecorações de coronel, além de uma barraca. A barraca não tinha condecorações de general... Ora, Paz, não seja chato: esqueça-se de que é cordobês.".

linha do romance, como se a figura estivesse dando o seu depoimento diante dos seus juízes – explica o porquê de o orador da República acabar tendo ficado a margem pelos historiadores dispostos a escrever um início de história glorioso para a nação recém-nascida.

A decisão de escolher o *primo pobre* da Revolução de Maio, pois, demarca exatamente o tom provocativo da poética rivereana e como o escritor fissurará os discursos históricos por meio da literatura. Diante do tribunal, o narrador autodiegético Juan José Castelli disparará contra os que o traíram:

> ¿Cómo, entonces, señores míos y jueces e investigadores, un vástago de familia cristiana, que honra a Nuestro Señor Jesucristo y a la Virgen María, nacido en Buenos Aires, benemérita ciudad en la que ese y cualquier hombre puede progresar – cosa que se reconoce más allá de las fronteras de este enajenable Virreinato –, y casarse y ser padre de cuantos hijos el Padre Celeste quiera darle, y proporcionarles, a esos hijos que el Padre Celestial le pudo dar en su infinita generosidad, un buen pasar y una educación que les haga reverenciar, en cada instante de sus vidas, los misterios de la Iglesia, cómo, decía, ese hombre iba a rebajarse a perpetrar aquello que se condenó en Sodoma y Gomorra?[571] (RIVERA, 2012, p. 18-19).

A escolha de figuras não exatamente centrais do plano histórico não é tomada como fórmula absoluta, como veremos em breve. A prova é que os romances *El farmer* e *Ese manco Paz* traçam outra estratégia ao ficcionalizarem, nada mais, nada menos, do que os próceres Juan Manuel de Rosas e José María Paz. Seja por abrir o espectro dos fatos históricos e descortinar a ciência das províncias, seja por conta do interesse pelas sombras do discurso histórico, seja pelo movimento de aproximação aos grandes próceres em seu momento *mais humano* – o leitor verá em um momento oportuno que o friso, desde agora, na ideia da faceta humana das figuras históricas é justamente uma contraposição a muitos investigadores, uma forma para que eu possa questionar a leitura dada pela maior parte de sua fortuna crítica –, ficará claro que a maneira de (re)contar o discurso

---

[571] "Como, então, meus senhores, juízes e investigadores, um descendente da família cristã, que honra ao Nosso Senhor Jesus Cristo e à Virgem Maria, nascido em Buenos Aires, benemérita cidade na qual esse e qualquer homem pode progressar – coisa que se reconhece muito além das fronteiras deste alienável vice-reinado –, e se casar, ser pai de quantos filhos o Pai Celeste queira lhe dar, e lhes proporcionar, a esses filhos que o Pai Celestial lhe pode dar em sua infinita generosidade, bem-estar e uma educação que lhes faça reverenciar, em cada instante de suas vidas, os mistérios da Igreja, como eu dizia, como esse homem iria rebaixar-se a perpetrar aquilo que se condenou em Sodoma e Gomorra?".

histórico tomada por Rivera é bastante diferente a do diálogo proposto por Cristina Bajo.

A partir de uma leitura via *Argentum Córdoba*, os leitores serão apresentados a uma Córdoba que é, segundo o narrador autodiegético Juan José Castelli, uma verdadeira "ciudad monacal" (RIVERA, 2012, p. 38). A dimensão religiosa aludida pela personagem imigrante Castelli funciona como muito mais do que uma alusão a um contexto histórico, ao poderio religioso assegurado pela então *Roma chica* desde o vice-reinado do Rio da Prata; para esta tese, o epíteto pode ser recuperado também a modo de disparador para avistar como Rivera acaba se inserindo no campo intelectual cordobês – menos não o admitindo –, tensionando em um primeiro nível de leitura o discurso histórico via ficção e, em outras instâncias, friccionando como os interesses românticos e ideais revolucionários da nação acabaram encontrando no espaço cordobês um incômodo a ser, no mínimo, ironizado. Interessa-nos perceber como Rivera não faz de Córdoba uma nova verdade, resgatando justamente o tom ambíguo que havíamos atrelado a tal campo. Também via o narrador Castelli de *La revolución es un sueño eterno*, os grandes símbolos da ilustração cordobesa serão mencionados para que o passado seja revisatado, questionado e observado por suas antíteses, manchas e defeitos. Pedindo a voz, Castelli sentenciará:

> Déjenme que **recuerde la escualidez del Cristo del marfil, amarillento, en los claustros del Colegio Montserrat**, y la **difusa, blanquecina luz de los cirios**, **allá**, entre las piedras de los claustros, **en la muy docta ciudad de Córdoba**, y **los rezos** que se iniciaban apenas la madrugada **se insinuaba como un sudario helado** en los ventanales de nuestras celdas[572]. (RIVERA, 2012, p. 20, grifos nossos).

A citação anterior dá conta de apresentarmos um jogo potente de antíteses, a ideia da luz difusa que guarda o segredo da negra madrugada. A então alusão à cidade religiosa e os contrastes múltiplos de claro-escuro do discurso histórico, alicerçada por uma sintaxe quebrada, rápida e escorregadia, oportuniza justamente decretar o nosso caminho para enlaçar três obras de Rivera como uma trilogia que demonstra o quanto, nas últimas décadas, o escritor acabou se transformando em

---

[572] "Deixem-me que eu lembre a esqualidez do Cristo de marfim, amarelado, nos claustros do Colégio Montserrat, e a difusa, esbranquecida luz dos círios, lá, entre as pedras dos claustros, na muito sapiente cidade de Córdoba, e as rezas que se iniciavam já quando a madrugada se insinuava como um sudário frio nos vendavais das nossas celas.".

uma importante exemplificação de uma literatura que é palco de muito mais do que um diálogo entre ficção e história: a ordem e o movimento passaram a ser o das fissuras.

Como já dito, a escolha por uma leitura conjunta de *La revolución es un sueño eterno* (1987), *El farmer* (1996) e *Ese manco Paz* (2003) obedecendo uma trilogia (aproximação ainda não realizada por outro trabalho acadêmico na mesma instância, mas não exatamente surpreendente[573]) fundamenta o segundo eixo inspirador deste trabalho. Atento os leitores que a escolha efetiva um dado que vai além do fato de as narrativas cumprirem com a ficcionalização de um determinado tempo histórico (da Revolução de Maio até a deposição de Rosas). Ao observarem o projeto narrativo de Rivera como uma espécie de mapa, os leitores se atentarão que a minha seleção se encarrega também da possibilidade de resgatar justamente as três grandes obras que escoram a poética riveriana. Aludo o fato de que, ao todo, Rivera publicou 17 romances, além de outros 11 livros de narrativas curtas. Se pensamos somente nas narrativas mais longas, ou seja, nos romances, identificaremos que a trilogia exaltada por esta tese cumpre, cronologicamente, com o sexto *(La revolución es un sueño eterno)*, décimo primeiro *(El farmer)* e décimo quinto romance (*Ese manco Paz*) do escritor. Em um raio de produção ficcional de três décadas (do final dos anos 80 do século XX até a primeira década do século XXI), selecionamos, por isso, uma obra representativa de cada decênio, o que viabiliza decratar não somente o que chamo de coluna ou tríade discursiva, mas também o processo de transformação pelo qual a projeto ficcional riveriano acabou passando.

Dessemelhante ao que fora postulado no capítulo anterior para pensar a poética de Cristina Bajo, é notório que as obras de Rivera se afastam diametralmente da modalidade do romance histórico lukacsiano, justamente por apontar, logo como ponto de partida, as entidades imigrantes, ou seja, as personagens históricas, como as protagonistas de suas narrativas. O próprio Rivera, vale dizer, sempre demarcou aversão a um possível etiquetamento de suas obras

---

[573] Em uma entrevista gravada para o programa *Los 7 locos*, televisionado pela *TV Pública argentina*, o editor-chefe Alberto Díaz, amigo pessoal de Rivera e seu editor na última década, ao ser questionado sobre quais obras seriam fundamentais para que os novos leitores conhecessem a poética rivereana, cita justamente os três romances selecionados por esta tese. Segundo Díaz, *La revolución es un sueño eterno, El farmer* e *Ese manco Paz* poderiam ser mesmo entendidas como uma trilogía (DÍAZ in LOS 7 LOCOS, 2017, informação verbal).

como romances históricos. O movimento de repulsa é retomado por Lardone e Andruetto, responsáveis por ponderar que

> [...] Rivera se ha resistido – resistencia que compartimos – a ser considerado un narrador de novela histórica, quizás porque lo que busca, y logra con estremecedora eficacia sus libros, no es una representación del pasado sino una verdad literaria producida a partir de traer el pasado al presente para volver inteligibles los orígenes y la conformación de la historia nacional, así como la representación de la derrota del mundo proletario. Es justamente el deseo incesante de hablar de nuestro tiempo y el modo en que la violencia, el abuso de poder y la violación se hacen carne en el plano de la lengua, lo que desarma la coartada de la novela histórica y hace de la obra de Rivera una de las más consistentes de las últimas décadas.[574] (LARDONE; ANDRUETTO, 2011, p. 12-13).

A constatação de que as obras de Andrés Rivera não são apenas diálogos com o discurso histórico é tão acertada quanto óbvia. Contrasto com Lardone e Andruetto, no entanto, na ideia de que, por denotarem um "desejo incessante de falar do tempo presente", os romances acabam desarmando quaisquer pactos pré-definidos da modalidade narrativa julgada. As escritoras se referem ao modelo romântico de romance histórico, correto? Se sim, por que não aclarar tal questão para o leitor mais desatento? De qualquer forma, elas também se esquecem do gérmen mutante aludido por Georg Lukács? Mesmo que não filiado à proposta scottiniana catedrática, o que me impede de propor uma leitura dos romances de Rivera como uma manifestação contemporânea e possível da ficção que se interessa pelo discurso histórico? Suas narrativas, como já disse, alocam fissuras no discurso da história capazes não somente de questionar os limites dos grandes relatos, mas, fundamentalmente, de esboçar a verve humana sob o sol da linguagem, essa ferramenta ambígua, que fez da história – tal como já dito por Paul Valéry – "[...] o produto mais perigoso que a química do intelecto elaborou [...]" (VALÉRY *apud* LE GOFF, 2003, p. 32).

E minha explanação aqui não é para catalogar os romances lidos de Rivera como exemplos, então, do novo romance histórico. Mais uma vez, minha leitura

---

[574] "[...] Rivera demonstrou resistência – resistência que compartilhamos – para ser considerado um narrador de romance histórico, talvez porque o que buscava, e consegue com extrema eficácia em seus livros, não é uma representação do passado, mas sim, uma verdade literária produzida a partir do resgaste do passado ao presente para fazer inteligíveis as origens e a conformação da história nacional, assim como a representação da derrota do mundo proletário. É justamente o desejo incessante de falar do nosso tempo e o modo como a violência, o abuso do poder e a violação se fazem de maneira concreta no plano da língua, o que desarma o pacto do romance histórico e faz da obra de Rivera uma das mais consistentes das últimas décadas.".

escapa dessas simplificações. Aliás – contrariando novamente a perspectiva de Seymour Menton –, romances como *La revolución es un sueño eterno* parecem oferecer uma leitura pouco producente como correspondente ao encapsulamento do novo romance histórico, justamente por não parecer se preocupar tanto com a desconstrução total e com o eventual questionamento do discurso oferecido pela historiografia. A perspectiva ficcional rivereana, ao menos em nossa leitura, extrapola essa sistematização trivial, demonstrando que o seu grande trunfo está não na desqualificação do discurso histórico, mas no estabelecimento de brechas *nesse* discurso a partir de uma consciência metaliterária.

Para continuar ilustrando a relação Rivera e apontar a relevância de Córdoba como recurso discursivo para a composição do seu projeto poético, parto por outra senda. Para tanto, cabe-me transcrever um fragmento considerável da entrevista com Susana Fiorito, realizada para esta tese, que confirma a leitura de Andruetto sobre a chegada do escritor ao campo cordobês:

> PLC: [...] Rivera y la señora estuvieron una temporada por primera vez en Córdoba en la década del 70 y, después, volvieron el 95. ¿Le parece que Córdoba haya sido un destino inevitable para Rivera?
>
> SF: Las fechas son éstas, creo... No me acuerdo exactamente, pero volvimos en la mitad de la década del 90. Está bueno preguntárselo. Yo digo, **políticamente**, sí. ¿Por qué? Porque **Andrés era una persona que estaba ubicado adelante de las cosas y Córdoba estaba, está todavía ubicada delante de ciertos movimientos sociales y ciertas dinámicas que tienen que ver con el pensamiento sobre la sociedad.** Ahora, a pesar de eso, en Andrés, hay una contradicción muy grande porque él es porteño de huesos, porteño de caracú. Entonces, ese traslado de él a Córdoba y ese volverse después a Buenos Aires para mí revelan una dinámica, una contradicción, una dinámica que él tenía. Por un lado, estaba toda su inserción y su tradición porteña, él se había criado en un barrio porteño... En realidad, se crió en un conventillo... [...] **Mirá, Córdoba nunca fue una excusa para cobrar la jubilación. Sólo vine, venimos a Córdoba** por todo lo que te dije antes, es decir, **por movimientos políticos, con los sindicatos que surgían, con el surgimiento de SITRAC.**[575] (FIORITO *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal, grifos nossos).

---

[575] "PLC: [...] Rivera e a senhora estiveram uma temporada em Córdoba, pela primeira vez, na década de 70 e, depois, voltaram no ano de 1995. A senhora acredita que Córdoba tenha sido um destino inevitável para Rivera?
SF: Eu acredito que as datas sejam estas... Não me lembro exatamente, mas voltamos na metade da década de 90. Parece-me interessante fazer tal questionamento. Eu digo que, politicamente, sim. Por quê? Porque Andrés era uma pessoa que estava sempre à frente das coisas e Córdoba estava, todavia está, também à frente de certos movimentos sociais e certas dinâmicas que têm a ver com o pensamento sobre a sociedade. Agora, apesar disso, em Andrés, há uma contradição muito grande porque ele é portenho desde os ossos, portenho da *gema*. Então, essa mudança dele para Córdoba e essa volta, depois, a Buenos Aires, para mim, revelam uma dinâmica, uma contradição, uma dinâmica que ele tinha. Por um lado, estava toda a sua inserção e sua tradição portenha; ele foi

A afirmativa, portanto, de que a transferência de Rivera para o campo cordobês não foi uma corriqueira autopremiação e gozo de férias adiantadas parece ser confirmada por Fiorito. A impressão, mais uma vez, não é um recurso de autoridade, mas um exercício de discursividade para que o leitor entenda como se fundamenta a poética rivereana. A evocação aqui de Fiorito transcende quaisquer relações pessoais com Rivera – sabe-se que os dois estiveram juntos como casal por décadas e que Susana Fiorito foi sua leitora e revisora –, cumprindo com a necessidade de atestar a relação do escritor com um raio discursivo que não prevê a literatura sem a sua realidade direta com a manifestação política[576]. A então rebeldia ligada ao nome de Rivera e que o fez descentralizar diversos elementos dos grandes relatos em prol de um tecido literário inquieto, acabam alicerçando o comportamento de um escritor que desconfia e que, tal como Adorno, está disposto a questionar toda e qualquer certeza que integra certo sistema literário. Daí, portanto, a razão para que eu leia a trilogia de Rivera – e grande parte das suas obras após *Ajuste de Cuentas* (1982) – como um exemplo de uma produção ficcional que não exatamente põe em diálogo os discursos da literatura e da história, mas que os fissura mutuamente.

É evidente, como o leitor mais atento poderá supor, que a poética rivereana espelha o já comentado raio discursivo de agentes literários que propuseram pontos de tensão na literatura argentina a partir da década de sessenta, tal como a revista *Contorno.* Da mesma maneira, a trilogia estudada demonstra como a prosa de Rivera está embebida pela influência do existencialismo sartreano, mais uma vez, por essa consciência do compromisso assumido pelo intelectual ao se transformar

---

criado em um bairro portenho... Na verdade, criou-se em um cortiço [...] Veja bem, Córdoba nunca foi uma desculpa para gozar a aposentadoria. Somente vim, viemos a Córdoba por tudo o que eu lhe disse antes, quer dizer, por conta dos movimentos políticos, com os sindicatos que surgiam, com o surgimento do SITRAC.".

[576] Em entrevista para esta tese, Susana Fiorito explica exatamente como inicia a aproximação entre Córdoba e ela, o que acabaria impactando em sua relação com o próprio Rivera: "Yo vine a Córdoba por cosas políticas, no vine a Córdoba por otras cosas. Yo no vivía en Córdoba, yo soy porteña y vivía en Buenos Aires. Y vine acá por la invitación de la gente de Vanguardia Comunista. Y, como te dije, como yo era un bicho suelto, que no tenía ataduras políticas, pero tenía una larga experiencia en los periódicos políticos… Sólo por eso ellos me invitaron. Fue una invitación muy típica de la gente de Vanguardia Comunista, que siempre fueron muy poco sectarios, muy abiertos… Fueron chinoístas, pero eran muy abiertos (risas)". Tradução: "Eu vim para Córdoba por questões políticas, não vim para cá por outras razões. Eu não vivia em Córdoba, sou portenha e vivia em Buenos Aires. E vim para cá por conta do convite da gente da *Vanguardia Comunista*. E, como disse, como eu sempre tive um espírito livre, não tinha amarras políticas, mas tinha uma longa experiência nos jornais políticos... Eles me convidaram por conta disso. Foi um convite bastante típico das pessoas da Vanguardia Comunista, que sempre foram pouco sectários, muito abertos... Tinham linhagem taoista, mas, curiosamente, eram abertos".

não exatamente em escrevente, mas, definitivamente, em escritor. Dois anos antes de publicar *Ese manco Paz* (2003), ao ser interpelado em uma entrevista por Carolina Broner e Martín Latorraca para a página *La insigna*, Rivera problematizará exatamente a ideia do escritor compromissado, constatando o fato de que

> [e]n el mundo, después de la muerte de **Sartre no hay ninguna otra voz que influya en los movimientos sociales.** Lo que se conoció durante el siglo XIX, el *Yo acuso* de Emile Zolá, que sacudió a toda Francia y a Europa, el peso de León Tolstoi en la literatura y en la política rusa, es algo que hoy no se da. **En la Argentina de hoy la literatura no cumple ningún papel.** Anteriormente sí, pero de un modo relativo, con Rodolfo Walsh o Haroldo Conti. Y paremos de contar. [577] (RIVERA in BRONER; LATORRACA, 2001, s.n., grifos nossos).

É necessário decantar a afirmação de Rivera ao dizer que a literatura argentina não cumpre mais nenhum papel na contemporaneidade, não somente para aclarar que o escritor aludia ao papel social do escritor, mas também por entender que o simples questionamento da ordem e da centralização literária acaba sendo uma resposta ao que se identifica como predominante. Mais uma vez, a afirmação de *ser portenho*, no caso de Rivera, é entendida como uma provocação, com o tensionamento que autor empírico e que as suas narrativas fazem a todo o momento para questionar a centralidade de uma Buenos Aires hipertrofiada, tal qual aquela de Ezequiel Martínez Estrada. Ao tomar tal possibilidade, poderíamos ler sob outros julgamentos afirmações como a estabelecida a seguir:

> Hemos hablado de anomia, ¿qué puede hacer hoy un intelectual en este país? Ya ni hablo de Latinoamérica, hablo de un país que se llama Buenos Aires. Ustedes viven en Córdoba. Córdoba fue el centro de dos hogueras que han sido incorporadas a la historia social y política de este país, ¿quiénes heredaron eso?, ¿dónde estás sus protagonistas?, ¿dejaron herencia?[578] (RIVERA *apud* LARDONE; ANDRUETTO, 2011, p. 99-100).

A separação entre um *yo* (eu, em português) e um *ustedes* (vocês, em português), além de uma minimização de um país em torno de uma capital é mais

---

[577] "[...] no mundo, depois da morte de Sarte, não houve nenhuma outra voz que influísse nos movimentos sociais. O que se conheceu durante o século XIX, o *Yo acuso*, de Émile Zola, que sacudiu toda a França e a Europa, o peso de Leon Tolstoi na literatura e na política russa, é algo que, hoje, já não acontece. Na Argentina de hoje, a literatura não cumpre com nenhum papel. Anteriormente sim, mas de um modo relativo, com Rodolfo Walsh ou com Haroldo Conti. E fiquemos por aqui.".

[578] "Falamos de ausência de lei, o que um intelectual pode fazer neste país? Já nem me refiro a América Latina, falo de um país que se chama Buenos Aires. Vocês vivem em Córdoba. Córdoba foi o centro de duas fogueiras que, por sua vez, se incorporaram à história social e política deste país. Quem herdou isso? Onde estão os seus protagonistas? Deixaram herança?".

do que suficiente para pensarmos como a negação é superficial, uma engenharia discursiva para que possamos desconfiar e problematizar. O rol plasmado na poética rivereana não é propriamente o de Sartre, tampouco de Zola na França, mas está longe de estar esvaziado de uma práxis crítica. Via *Argentum Córdoba*, propomos ler a trilogia selecionada de Rivera a partir de uma chave de leitura que percebe o compromisso ressignificado pela proposta de fissurar as fronteiras entre história e ficção, usando para tal *pelea* a dimensão da própria linguagem.

Em diferentes gradações e cores, a voz de Castelli, Rosas e Paz – as entidades imigrantres que se transformaram em narradores autodiegéticos nos romances – experimentam o sabor da existência, provando que devemos ir além do que produziram sobre nós. E, para não nos atermos somente aos narradores dos romances, permito-me destacar uma passagem de interessante potência em *La revolución es un sueño eterno*, presente no *Capítulo XVI* do *Cuaderno 1* do romance, na qual a figura histórica de Mariano Moreno é ficcionalizada, ganha voz e a vez na narrativa. Em discussão com outros próceres do discurso histórico, a entidade imigrante revelará que a revolução se faz pelas armas da linguagem e pela estratégia. O que isso quer dizer? Ao menos na diegese, que somos ninguém; o que corresponde, por ironia, dizer que somos aquilo que fazemos com o que fizeram de *nosotros*:

> **Nosotros somos nadie**, dijo Moreno, impávido, suavemente. [...] **Somos nadie, y usted lo sabe, Agrelo**. **Entonces, mientan**. Ofrézcanle al gringo un buen negocio. Inglaterra no nos necesita, dijo Agrelo, con una voz no corrompida por la fe o el descreimiento. **Son comerciantes, dijo Moreno, impávido, suavemente.**[579] (RIVERA, 2012, p. 77, grifos nossos).

Não é preciso muito esforço para perceber como o Rivera costura e usa, para a sua narrativa, reflexões que podem ser relacionadas a uma segunda fase do existencialismo, momento em que já não mais se acreditava ser possível fazer a revolução com a pena do escritor. Sem dúvida alguma, o exercício assertivo de mentir dinamita qualquer grande relato que se professe como único ou legítimo. No romance, a entidade imigrante Mariano Moreno não é um homem inquestionável, mas um ser humano ambíguo, capaz de ações arbitrárias ou intempestivas. O que *a*

---

[579] "Nós não somos ninguém, disse Moreno, impávido, suavemente [...] Somos ninguém, e você bem sabe disso, Agrelo. Então, mintam. Ofereçam-lhe ao gringo um bom negócio. A Inglaterra não precisa de nós, disse Agrelo, com uma voz não corrompida pela fé ou pela descrença. São comerciantes, disse Moreno, impávido, suavemente.".

priori parece macular a dimensão de um prócer como Moreno, na verdade, atesta um olhar arguto para pensar o compromisso de um escritor que usa a literatura para (re)escrever constantemente. Mentir é apenas uma das maneiras possíveis, mas jamais a última.

Alocar-se em Córdoba foi, no caso de Rivera, mais do que um experimentar, na primeira fila, a profusão das manifestações sociais e culturais estabelecidas a partir do interior argentino. Não à toa, será possível perceber como Córdoba gravita não somente nas narrativas escolhidas – seja pela sua relação para forjar a figura dos personagens históricos, como é o caso de Castelli, que rememora a sua vida nos claustros do colégio Montserrat, seja pela ficcionalização e revisão da própria figura do general Paz –, mas também em outras obras do autor, como o caso de *Punto Final*:

> A veces, en las madrugadas cordobesas, de
> pie ante una ventana que da a una calle
> vacía, cuando la melancolía no daña a nadie,
> ni siquiera al melancólico, nos veo, a Estela
> Canto y a mí, en esa Buenos Aires que
> nunca fue épica, sentados a la mesa de un
> café, y fumando[580]. (RIVERA *apud* LARDONE; ANDRUETTO, 2011, p. 29).

No caso de Rivera, podemos pensar que tal movimento também acabou apontando uma resposta para quem acabara ficando à sombra de um dos seus principais narradores contemporâneos: Juan José Saer. Rivera e Saer exemplificam a chamada geração de 55, safra profícua de narradores que acabaram sendo impactados pelo contexto social e político que marcou a fuga e o consequente exílio de Juan Domingo Perón. De forma paradoxal, advindo da província de Santa Fe, Saer foi o escolhido pela corrente crítica e acadêmica canônica como o paradigma a ser estudado e, muitas vezes, seguido. Lê-lo, então, de maneira deslocada, de alguma maneira no campo discursivo do campo cordobês, é uma possibilidade para problematizar a dimensão alcançada por Rivera, delineando expectativas e vislumbrando o horizonte ficcional construído para dar conta de uma (re)visão da própria história. Ao tomar tal postulado, ficará ainda mais pujante observar a

---

[580] "Às vezes, nas madrugadas cordobesas, de / pé, diante de uma janela que dá para uma rua / vazia, quando a melancolia não machuca ninguém / nem sequer ao melancólico, nos vejo, a Estela / Canto e a mim, nessa Buenos Aires que / nunca foi épica, sentados à mesa de um / café, e fumando".

revolução começada na recriação de Castelli e que acabou ganhando ainda mais fôlego na dessacralização de Rosas e de Paz.

Em sua obra dedicada a Rivera, as cordobesas Lilia Lardone e María Teresa Andruetto estabelecem certas coordenadas para que possamos entender o escamoteamento sofrido por Andrés Rivera na crítica literária argentina, apresentando o seguinte cenário:

> Con una escritura a contrapelo de las tendencias de la época y también a contrapelo de la historia oficial, Andrés Rivera tiene alta presencia en los medios, trabajos críticos sobre sus obras en universidades extranjeras, éxito de ventas y muchos lectores. Pese a ello, los circuitos académicos nacionales no parecen haber considerado lo suficiente su escritura, si es que no la han sencillamente ignorado, valorizando a otros escritores en una línea más experimental que la de Rivera, escritores con una obra y modalidad más próxima al sentido, la tendencia y el interés académicos de la época. Basta leer el Diálogo Piglia/Saer, para ver hasta qué punto la escritura del segundo se corresponde con la mirada central de la crítica de esos años y abrocha, en consecuencia, el canon de los ochenta/noventa. **Rivera es, en cambio, un escritor resistente a esa mirada de los críticos, resistente también a los encasillamientos, a lo políticamente correcto, a lo académicamente esperable.**[581] (LARDONE; ANDRUETTO, 2011, p. 11, grifos nossos).

O que as autoras chamam de resistência de Rivera diante de delimitações ou etiquetas, determino como mais uma propriedade para que possamos ler a literatura argentina via *Argentum Córdoba*. Na reflexão anterior, encontramos os movimentos de operação e recorte realizados pela crítica literária, questões já francamente discutidas na *Seção* II desta tese. No caso de Rivera, a inclinação pelo viés político e certo engajamento – por diversas vezes, podemos perceber a sinergia entre a literatura de Rivera e de muitos escritores da década de 30 que forjaram a contestadora e contestada escola de Boedo – eram, além de destoantes do projeto de Saer, a resolução a ser evitada, repelida após a década de sessenta ou simplesmente sistematizada como uma prática literária "demodée" (LARDONE; ANDRUETTO, 2011, p. 10).

---

[581] "Com uma escrita na contra-mão das tendências da época e também da história oficial, Andrés Rivera tem alta presença nos meios, trabalhos críticos sobre suas obras em universidades estrangeiras, sucesso de vendas e muitos leitores. Apesar disso tudo, os circuitos acadêmicos nacionais não parecem ter considerado o suficiente a sua escrita, se é que não a ignoraram simplesmente, valorizando outros escritores em uma linha mais experimental que a de Rivera, escritores com uma obra e modalidade mais próxima ao sentido, à tendência e ao interesse acadêmicos da época. Basta ler o Diálogo Piglia/Saer para ver até que ponto a escrita do segundo se corresponde com a perspectiva central da crítica desses anos e desabrocha, como consequência, o cânone dos anos oitenta/noventa. Rivera é, ao contrário, um escritor resistente a essa perspectiva dos críticos, resistente também aos encapsulamentos, ao politicamente correto, ao academicamente esperável.".

Ao pensar na práxis de Rivera como escritor, parece-me interessante apelar à diegese, ouvir a voz do narrador autodiegético Juan José Castelli, que, no início do *Capítulo III* do *Cuaderno I* do romance *La revolución es un sueño eterno,* lança a seguinte pergunta retórica:

> Yo, ¿**quién soy yo**?
> Yo, que me pregunto quién soy yo, miro mi mano, y **la pluma que sostiene esta mano**, y la letra apretada y aún firme que traza, con la pluma, esta mano, en las hojas de un cuaderno de tapas rojas.[582] (RIVERA, 2012, p. 25, grifos nossos).

Assim como o narrador de um dos seus romances, a proposição do autor-empírico Rivera parece ser mesmo a de se autoperguntar sobre o seu compromisso enquanto escritor e a sua função diante de um dado campo de enunciação. A sua relação direta com o Partido Comunista Argentino e o desquite abrupto e consciente em 1964[583] por conta de sua filiação não somente atestam o engajamento político de Rivera, mas acabam ajudando a delimitar os dois grandes ciclos ficcionais de produção do autor. Do romance inaugural *El precio* (1957) à obra de contos *Estaqueados* (2008), a fortuna crítica de Rivera é unânime ao atestar um primeiro ciclo totalmente entregue às questões de classe, à formulação do capital operário e certa utopia proletária de possibilidade de transformação e mudança da ordem imposta[584]. Os três romances selecionados por esta tese, no entanto, escapam dessa fase e emolduram o segundo momento de produção de Rivera (a então fase histórica de suas narrativas), posterior ao silenciamento provocado por uma década de auto-exílio influenciado pelos anos de chumbo.

Ao invés de escapar do ofício da escrita, Rivera se multiplicou, demonstrou a sua natureza Ribak e se fragmentou na presença de Reedson[585]; em suma, sua

---

[582] "Eu, quem sou eu?
Eu, que me pergunto quem sou, olho a minha mãe, e a pluma que apoia esta mão, e a letra apertada e ainda firme que traça, com a pluma, esta mão, nas folhas de um caderno de capas vermelhas.".

[583] Por conta de algumas entrevistas cedidas nas últimas décadas, passa a ser possível entender, sob a ótica de Rivera, as razões pelas quais o escritor acabou sendo expulso do partido. Segundo ele, o rompimento com o Partido Comunista, além de discordâncias de ordem pragmática, acabou sendo orquestrado após Rivera ter feito uma dedicatória a Juan Gelman e Juan Carlos Portantiero em seu conto intitulado *Cita.*

[584] Lardone e Andruetto chamarão tal fase, por exemplo, de saga "autobiográfica".

[585] Em primeira instância, faço alusão imediata à obra *Ribak, Reedson, Rivera. Conversaciones con Andrés Rivera* (2011), um trabalho de importante envergadura para a fortuna crítico do escritor, não somente por esmiuçar questões pontuais sobre a poética riveriana, mas, também, por apontar um trabalho de resgate do projeto do autor já circunscrito ao campo cordobês, a partir de diferentes rodadas de entrevistas realizadas entre os anos de 2005 e 2006, além de encontros fortuitos em 2008. No entanto, também retomo os sobrenomes Ribak (sobrenome verdadeiro de Andrés Rivera,

escrita aponta outras viabilidades para o objeto literário que estabelece incursões – aqui, "nosotros", poderíamos escolher o termo provocações – entre os discursos ficcional e histórico. Nesse jogo legítimo subsidiado pela linguagem, descobriremos uma revolução que é mais do que um *sonho eterno*, mas uma ferramenta para defenestrar a legitimidade heroica da história. Dito à maneira de Napoleão, teremos a ciência de que "*[l]a revolución es una idea que ha encontrado bayonetas.*" (RIVERA, 2017b, p. 121, grifos do autor).

Caber-nos-á, na sequência, discorrer sobre como o projeto narrativo de Rivera acabou se transformando em uma segunda fase, já mais afastada dos preceitos epidérmicos de viés político, como em seu romance de estreia *El precio* (1957), para ganhar a dimensão que nos toca ao pensar nos romances *La revolución es un sueño eterno, El farmer* e, por último, *Ese manco Paz.*

5.2 A REVOLUÇÃO NÃO É UM FATO, MAS A VIDA DE UM *FARMER,* DE UM *MANCO*, TRATA-SE DE UM *SUEÑO ETERNO*

Ao problematizar o comportamento discursivo de Andrés Rivera e a sua verve de leitor da história, fica cada vez mais saliente o seu interesse por desconfiar dos grandes relatos, da proposição de usar a linguagem para pensar, a partir da ficção, sobre presente, passado e futuro. Como já afirmado, se o verbo que qualifica o tipo de aposta ficcional para (re)construir o discurso histórico em Cristina Bajo é o contar, o *dialogar*, no caso da ficção rivereana, há uma aposta na ação de *fissurar* toda e qualquer estrutura discursiva congelada pela historiografia. Nos três romances estudados, poder-se-á vislumbrar tal exercício crítico, a um ponto de que próceres da história, como é o caso de Rivadavia, o primeiro presidente da nação argentina, seja aludido para destacar que homens como ele "[...] aman al poder más que a sí mismos [...]" (RIVERA, 2012, p. 110). Criticando os agentes da revolução, sem (re)construir dicotomias e órbitas estigmatizantes, as narrativas de Rivera se

---

batizado como Marcos Ribak) e Reedson (sobrenome de um personagem ficcional que ora bem se funda como alter-ego do escritor em diversas narrativas e que fora aludida por mim ao exemplificar a categoria de *entidade nativa em trânsito*) para valorizar como Rivera fundamenta os eixos de uma ficção controlada e estrategicamente recortada por uma decisão literária e política.

construirão de maneira implacáveis, sobretudo ao criticar o comportamento dos agentes da revolução.

Ao talhar os meandros de ficção e história, o escritor reforçará as sinuosidades humanas, alinhadas pela ambição e pelo sabor do poder. Diante desse horizonte, a revolução já não é mais capaz de transformar a realidade argentina; o prestígio somente foi deslocado de mão, o que afronta toda e qualquer vontade de decretar civilização e barbárie. Através do romance *La revolución es un sueño eterno,* presumimos uma denúncia latente efetuada justamente pelo orador da primeira irrupção coletiva da nação do Prata, aquele que perdeu a língua para o câncer. O preceito ufanista cai por terra e o desejo de revolução (não a revolução propriamente dita) será, portanto, sempre eterno: "Aquí, en esta ciudad y en este país, el contrato social que filosofó un licencioso ginebrino ha sido suscripto por asesinos. Aquí, el gusto por el poder es un gusto de muerte.[586]" (RIVERA, 2012, p. 111). O gosto de morte, inevitavelmente, ajuda a versar sobre a vaidade humana, o caminho que foi usado de maneira eufemística pela historiografia para decretar a voz dos vencedores. Rivera parece justamente explorar essa ideia plasmada em seu primeiro romance e a personifica na voz do narrador autodiegético Rosas de *El farmer*:

> Y ahora, yo, gobernador-propietario de la provincia más extensa y rica de América, de la América española, estoy aquí, en el condado de Swanthling, reino de la Gran Bretaña, afeitado y acurrucado junto a brasero de hierro inglés, **un desconocido para quienquiera que escuche, menos para la Historia. Y menos para mí.**[587] (RIVERA, 2017, p. 12, grifos nossos).

A citação anterior nos é valiosa não somente para ilustrar também como os romances de Rivera, ao usarem a literatura para fissurar o horizonte histórico, acabam descentralizando as figuras da história com H maiúsculo e, sobretudo, a duvidosa faceta heroica adquirida e compactada pelo pó acumulado ao longo dos anos. O narrador Rosas do romance ironiza a sua situação de degredo, sabe usar exatamente o que a História (propositalmente grafada de maneira maiúscula) lhe ofertará. Páginas depois, o mesmo narrador autodiegético proporá uma resposta ao

---

[586] "Aqui, nesta cidade e neste país, o contrato social que filosofou um licenciado genebrino foi subscrito por assassinos. Aqui, o gosto pelo poder é um gusto de morte.".

[587] "E, agora, eu, governador-proprietário da província mais extensa e rica da América, da América espanhola, estou aqui, no condado de Swanthling, reino da Grã Bretanha, barbeado e encolhido junto ao braseiro de ferro inglês, um desconhecido para quem quer que seja que escute, menos para a História. E menos para mim.".

seu arquirrival Domingo Faustino Sarmiento, uma das figuras responsáveis, como vimos desde o começo desta tese, por estabelecer a grande polarização e concentração no campo social, político e literário argentino:

> ¿**Qué hizo** el señor Sarmiento en el destierro?
> Escribió *Facundo* para no morir.
> **Y se acostó con mujeres silenciosas, en puertos de niebla y sal, para olvidar que era argentino.**
> ¿**Qué hace**, hoy, el señor Sarmiento? **Levanta escuelas y supone que iguala a los hijos de los pobres y a los hijos de los ricos con el guardapolvo blanco.**[588] (RIVERA, 2017, p. 23, grifos nossos).

De maneira anacrônica aos fatos, ao confrontar os espaços temporais do presente e do passado de Sarmiento, o narrador-*farmer* Rosas proporá que os leitores tenham acesso a outra faceta do grande idealizador das escolas argentinas. Mais uma vez, o agente da civilização é (des)contruído, (des)estabilizado do discurso canônico, (des)alinhado das proposições idealizadoras. A escolha do verbo não é aleatória. O *fazer* (*hizo versus hace*) brinca com o que é concreto, parece ser mais uma provocação para o discurso histórico que alega a credibilidade de uma dita autoridade. O que resta é somente o homem, sem o disfarce do guarda-pó branco oferecido aos infantes, apenas respondendo aos instintos de todo e qualquer bárbaro.

No *Capítulo VIII*, do *Cuaderno I* de *La revolución es un sueño eterno*, a entidade imigrante Juan José Castelli será explorada em toda a sua dimensão humana. O prócer da revolução já está frágil, é retratado sendo cuidado por Ángela Castelli, a sua filha. Soa interessante como, em cada um dos romances de Rivera, as figuras históricas masculinas passam a estar relacionadas a mulheres, construindo uma ideia de alter-ego duplo dos narradores: Catelli e Ángela; Rosas e Manuelita; Paz e Margarita. É expressivo que a revelação de Ángela como filha de Castelli se construirá como o único momento no qual a personagem ganhará voz direta: "¿Está bien, padre?" (RIVERA, 2012, p. 59).

Não pode passar despercebido o fato de que, no romance *Ese manco Paz*, o narrador audiegético Rosas conferirá, ainda que de maneira tosca e improvável – já

---

[588] "O que fez o senhor Sarmiento no desterro?
Escreveu *Facundo* para não dormir.
E se deitou com mulheres silenciosas, em portos de neblina e sal, para se esquecer de que era argentino.
O que faz, hoje, o senhor Sarmiento? Funda escolas e supõe que iguala os filhos dos pobres aos filhos dos ricos com o guarda-pó branco.".

que, parágrafos antes, dedica suas rememorações para falar sobre o sofrimento de sua mãe diante das mãos do seu pai –, a relevância da identidade feminina para protagonizar mudanças no caminho da história da nação:

> Las mujeres viven para engatusar y dominar a los hombres. Es, el de las mujeres, un deseo de animal carnívoro, que sólo se sacia cuando devora al hombre.
> Uno las monta, ¿y qué hace? Alimenta ese deseo, le da un nuevo y feroz impulso.
> Las mujeres no son como las putas. Ni como las yeguas. **A las mujeres es imposible domarlas.**
> No me gustan las mujeres: me gustan las yeguas y las putas.[589] (RIVERA, 2017, p. 59, grifos nossos).

O caso pontual de Margarita Weild, (re)criada também em *Ese Manco Paz*, merece um aparte aqui, justamente por fortalecer o meu argumento quando me refiro à busca das facetas humanas que são sublimadas pelo discurso oficial, mas que se levantam como a grande ferramenta do questionamento no tecido ficcional. Após uma das digressões do narrador autodiegético Paz, marcado por dois espaços entre os parágrafos, ganha destaque na narrativa – sem qualquer tipo de marca clara para o leitor – uma passagem facilmente relacionada à voz da entidade imigrante Margarita Weild. Contrastando com o que fora posto anteriormente sobre o esforço de um general para vencer as suas batalhas, os leitores poderão perceber uma mulher que declara ter morrido jovem para não envelhecer, uma esposa que abre o espectro de um estadista que não acompanhou a batalha do seu lar, a luta de sua mulher para criar os seus filhos:

> Paz, yo morí para no envejecer.
>
> ¿Qué es lavar platos, Paz?
> ¿Cómo es limpiarle los mocos y los pañales a sus hijos, Paz?
> ¿Cómo es morirme un poco mucho para siempre cuando uno de sus hijos muere, Paz?
> ¿Cómo es vivir con un hombre que sabe reír, y que entra allí donde sea que nos protege un techo, y se queda mirándome, y me mira todo el tiempo que le dura, entre los labios, un cigarrito brasilero, y después se va? [...]
> **Ésas son mis batallas, general Paz, en un país sin salvación.**
> **¿Qué nombres tendrán esas batallas, general Paz?**
> ¿Qué ríos poderosos hay a mis espaldas?

[589] "As mulheres vivem para enganar e dominar os homens. É da natureza das mulheres um desejo de animal carnívoro, que somente se sacia quando devora o homem.
Um homem as monta e faz o que com isso? Alimenta esse desejo, lhe dá um novo e feroz impulso.
As mulheres não são como as putas. Nem como as éguas. É impossível domar as mulheres.
Não gosto das mulheres: gosto das éguas e das putas.".

> ¿Qué se juega en esas batallas, general Paz?
> **Patria se llaman esas batallas, Paz.**
> **Con minúscula, patria.**
> **Sin tambores.**[590]
> (RIVERA, 2017b, p. 73-74, grifos nossos).

De repente, a primeira pessoa marcada por afirmações como "Essas são as minhas batalhas" se amplifica, ecoa diante de tantas outras mulheres de próceres que foram esquecidas, relativiza a totalidade evocada pela história. Mais do que dar dimensão às pequenas contendas diárias que jamais figurarão nas historiografias, a fala de Margarita adianta como a poética rivereana se utiliza minuciosamente da dimensão da linguagem. A pátria de quem foi silenciada será sempre minúscula, nunca ganhará a salva de tambores. É dessa maneira que o discurso ficcional parece impor-se diante da perspectiva histórica, desvelando que todo e qualquer mito é, na verdade, um homem constituído por todas as suas imperfeições. Entidades imigrantes santificadas por muitas historiografias, como o caso de Manuel Belgrano, são desenhadas também por suas sombras, protagonizam atitudes grosseiras e nada gloriosas:

> Mi primo, Belgrano, que es un exquisito cultor de las buenas costumbres, palideció, y se sentó en una silla, y dijo: Dígale, Agrelo, que Buenos Aires se complace en castrar y colgar de sus árboles a los soldados rudos, por más hijos de puta que sean, incluidos los ingleses. **Agrelo tradujo: Al doctor Belgrano le complace que el general Beresford, prisionero de la ciudad de Buenos Aires, conserve el humor.**[591] (RIVERA, 2012, p. 78-79, grifos nossos).

---

[590] "Paz, eu morri para não envelhecer.

O que é lavar pratos, Paz?
Como é limpar o catarro e as fraldas dos seus filhos, Paz?
Como é morrer um pouco, muito, para sempre, quando um dos seus filhos morre, Paz?
Como é viver com um homem que sabe rir e que entra ali, seja onde for que nos protege um teto, e que fica me olhando, e me olha o tempo todo que esse encontro dura, entre os lábios, um cigarro de palha brasileiro e, depois, simplesmente se vai? [...]
Essas são as minhas batalhas, Paz, em um país sem salvação.
Que nomes terão essas batalhas, general Paz?
Que rios poderosos há sobre as minhas costas?
O que está em jogo nessas batalhas, Paz?
Pátria se chamam essas batalhas, Paz.
Com minúscula, pátria.
Sem tambores.".

[591] "Meu primo, Belgrano, que é um raro apreciador das boas maneiras, empalideceu-se, sentou-se em uma cadeira e disse: Diga-lhe, Agrero, que Buenos Aires sente-se agradecida em castrar e pendurar em suas árvores os rudes soldados, por mais filhos da puta que sejam, incluindo os ingleses. Agrelo traduziu: O doutor Belgrano agradece ao senhor Beresford, prisioneiro da cidade de Buenos Aires, conserve o humor.".

No excerto anterior, além da já desconstrução e do mito da cortesia atrelada costumeiramente aos próceres da nação, ainda ganha relevância a ironia e o jogo de humor criado pela outra entidade imigrante Agrelo. A não intercompreensão das línguas inglesa e castelhana e a mudança a partir do protagonismo de um tradutor valoriza a impossibilidade que existe na linguagem e, claro, o poder estratégico da formulação de um discurso (voltaremos a dar ênfase nesse recurso). Belgrano será (re)construído sob diferentes nuances, no tecido de *Ese manco Paz*, seguirá sendo revelado a partir de suas dicotomias e ambiguidades:

> - Bebida de pobres y republicanos – dijo el general Belgrano, y sus ojos claros y verdes reían de pura dicha.
> Ése no era todo el general Belgrano. Y tampoco lo era quien dictó pena de muerte a los oficiales y soldados de su ejército que se apropiaron de un huevo de gallina de los indígenas. No, tampoco ése era todo el general Manuel Belgrano.
> Ni el ferviente católico que obligaba a actos de contrición y rezo a los miles de hombres a su mando; ni el que llevaba al borde del fusilamiento a un cura imbécil y de dudoso patriotismo, era todo el general Manuel Belgrano.[592] (RIVERA, 2017b, p. 31).

A relativização do discurso histórico e o questionamento das posturas de próceres não se restringirá à figura de Belgrano; assim, o narrador Castelli reservará espaço para evocar o outro orador Mariano Moreno, versando sobre a sua incapacidade de conciliar os interesses das províncias:

> El **artículo reprocha a la Primera Junta** y uno de **sus principales corifeos** (**elipsis que se presume elegante y que la prensa adoptó para señalar a Moreno**) no haber equilibrado ardor con madurez, y sustituir designios de conciliación con las provincias por un plan de conquista.[593] (RIVERA, 2012, p. 55, grifos nossos).

Moreno é ironizado a partir da elipse consagrada pelo próprio discurso oficial e canônico. Transformar-se em uma espécie de corifeu, de anunciador das boas novas, pode ser lido como um olhar sarcástico, mas refinado, criticamente calibrado

---

[592] "- Bebida de pobres e de republicanos – disse o general Belgrano, e os seus olhos claros e verdes riam por pura bênção.
Esse não era todo o general. E tampouco o era quem decretou a pena de morte aos oficiais e soldados do seu exército que se apropriarom de um ovo de galinha dos indígenas. Não, tampouco esse era todo o general Manuel Belgrano.
Nem o católico fervoroso que obrigava a milhares de homens que estavam sob suas ordens a atos de constrição e reza; nem mesmo o que levava a beira do fuzilamento a um padre imbecil e de duvidoso patriotismo era todo o general Manuel Belgrano.".

[593] "O artigo reprova a Primeira Junta e um dos seus principais corifeus (elipse que se presume elegante e que a imprensa adotou para assinalar a figura de Moreno) não ter equilibrado ardor com madurez e substituir desígnios de conciliação com as províncias por um plano de conquista.".

para demonstrar como nenhum interesse é destituído de um viés discursivo, ideológico e humano. É destacável como a instância da Primera Junta na ficção rivereana é (re)construída não sob a mesma aspiração romântica com a qual o leitor argentino está acostumado. Mais uma vez, em companhia do narrador Rosas de *El farmer*, perceberemos o questionamento e a ciência do discurso histórico preocupado em mitificar o homem:

> Lord Palmerston murió.
> Yo estoy vivo.
> Hablarán de mí, en su tierra, lord Palmerston, como nunca se habló de otro hombre en la historia de las naciones.
> Yo soy como una novela de ese Shakespeare que, usted me lo dijo, fundó el idioma inglés.
> **Yo quedo.**
> Lord Palmerston es un nombre en un manual para chicos de escuela primaria, que los chicos aprenderán un día, y olvidarán al siguiente.
> **Yo quedo**.[594] (RIVERA, 2017, p. 105, grifos nossos).

No excerto, notamos como o narrador autodiegético busca, com certa insistência, assegurar que o nome Rosas seguirá reinando no horizonte histórico (*Yo quedo*). A repetição da mesma oração se institui como um eco, sendo propagada, de alguma maneira, nos romances que compõem o que entendemos como trilogia. Mais do que reiterar a ideia de quem permanece, as narrativas deflagram como os grandes relatos acabam por propagar um nome como uma verdade absoluta. Percebe-se, pois, como Rivera usa tal natureza discursiva para questionar e duvidar daquilo que é posto como regra ou como algo intocável. O jogo construído pelos narradores rivereanos ajuda-nos a identificar como são fendidos, paulatinamente, os fatos históricos em virtude das incertezas. Em *La revolución es un sueño eterno*, registramos como a dúvida passará a asombrar até mesmo a retórica de Castelli:

> [...] hasta que reunió a los suyos, hasta que esa combustión lenta y pálida se apagó en su cuerpo, hasta que recobró la palabra, **y su palabra, si la dijo**, recobró el énfasis y la convicción del poseído, recobraron, para el desquite, para la guerra, más interminable aún que esa mañana de junio, a

---

[594] "Lorde Palmerston morreu.
Eu estou vivo.
Falarão de mim, em sua terra, lorde Palmerston, como nunca já se falou de outro homem na história das nações.
Eu sou como um romance desse Shakespeare que, como você me disse, fundou a língua inglesa.
Eu permaneço.
Lorde Palmerston é um nome em um Manuel para crianças da escola primária, que as crianças aprenderão um dia e se esquecerão no dia seguinte.".

> los voluntarios de Charcas y Chuquisaca.[595] (RIVERA, 2012, p. 68, grifos nossos).

Pois bem, se tomamos o mesmo romance para exemplificar como as figuras históricas abrem as suas chagas e demonstram a sua humanidade, bastaria-nos perceber a construção pertinente realizada no *Capítulo VI*, parte do *Cuaderno I* da obra. Além de apresentar conexão direta com o primeiro capítulo do romance, a seção aludida ironiza a condição da voz oficial e interpela cada um dos defensores da tradição (entidades imigrantes retomadas com fidedignidade por Rivera). Ao mesmo tempo em que a menção às figuras históricas ocorre, a verossimilhança construída na diegese é recuperada por meio de imagens que poderiam ser, sem muito esforço, transportadas para a infância de Castelli em Córdoba, no famoso Colégio Montserrat. No espaço do tribunal, os argumentos são sempre realistas e apelam à confusão da personagem, à ficcionalização que caracteriza o processo de rememoração humana:

> Castelli **cree escuchar** que le preguntan si tiene algo que agregar al testimonio de los señores Viamonte, Luzuriaga, Montes de Oca, Basavilbaso y Valera. **Castelli, que se pone de pie, el cuerpo envuelto en una capa azul que huele a bosta y sangre, y las piernas enfundadas en las botas que se calzó una remota noche de mayo para deshacer un mazo de barajas españolas**, mira la pila de hojas en blanco que yace sobre su pupitre de escolar, y mueve la cabeza, de izquierda a derecha, la boca muda, para que se sepa que dice no.[596] (RIVERA, 2012, p. 41-42, grifos nossos).

Note, leitor, que a citação anterior favorece justamente percebermos como se forjam as fissuras deferidas no discurso histórico, concedidas literariamente por Rivera. Em nenhum momento, há o enaltecimento da certeza total, quer dizer, a entidade imigrante Castelli não escuta exatamente, ela "acredita ter escutado". Da mesma maneira, mesmo sendo inquerido por outras figuras históricas, em um palco solene, o orador da República é apresentado desabitado, desprovido de escarapela

---

[595] "[...] até que reuniu aos seus, até que essa combustão lenta e pálida se apagou no seu corpo, até que recobriu a palavra, e sua palavra, se é que a disse, recobriu a ênfase e a convicção do possuído, recobraram, para o desquite, para a guerra ainda mais interminável do que essa manhã de junho, aos voluntários de Charcas e Chuquisaca.".

[596] "Castelli acredita escutar que lhe perguntam se tem algo que agregar ao testemunho dos senhores Viamonte, Luzuriaga, Montes de Oca, Basavilbaso e Valera. Castelli, que se coloca de pé, o corpo envolto por uma capa azul que exala excremento e sangue, e as pernas afundadas nas botas que calçou em uma remota noite de maio para desfazer um maço de baralho, olha a pilha de folhas em branco que jaze sobre o banco escolar, e move a cabeça, da esquerda para a direita, a boca muda, para se soubesse que disse não.".

ou qualquer outra indumentária que o discurso histórico conferiria a um prócer. Ao invés disso, Castelli está envolvido por uma capa azul que exala sangue e excremento, afundado pelas mesmas botas que ditaram a marcha na simbólica noite de maio que coroou a sublevação ante a coroa espanhola. Aproveitando a digressão, é interessante como Rivera frui com as suas imagens construídas, oferece ao leitor uma possibilidade para já adiantar os próximos eventos que seriam testemunhados depois de 1810. A capa azul que "huele a bosta y sangre" é lida como uma plausível metáfora para ler o embate entre *unitarios* (a cor azul da capa) e *federales* (o vermelho, exatamente o sangue que fará parte do discurso hegemônico da historiografia ao pensar na opressão de Rosas). Seja como for, o residual – insisto – não é pela imagem heroica, mas pelas vicissitudes humanas.

Portado de uma capa azul que exala excremento e que é tingida pelo sangue, o narrador autodiegético Castelli demonstrará medo à medida que percebe o risco da morte:

> - Siento frío en los dientes. ¿Qué se enfría antes de que el cuerpo deje de ser el infierno privado que uno ama, no importa las abominaciones que, a uno, el cuerpo le impone? ¿La sangre? ¿Los pies?
> Se me enfrían los dientes, como lo que coma. Cago pus.
> Voy a morir. Y no quiero. NO QUIERO MORIR, escribe Castelli con letras mayúsculas.[597] (RIVERA, 2012, p. 49).

Como veremos logo mais, é sempre relevante perceber como Rivera encontra na diegese (seja no nível sintático, semântico ou pragmático), na maneira de narrar e na consciência do discurso literário, propor soluções para apontar a exasperação e fragilidade humanas. O uso das letras maiúsculas para bradar o apelo à vida (NÃO QUERO MORRER) constrói a ideia de quem desabafa gritando, mas que também exclama e desqualifica a história que se esquecia de maneira maiúscula. Em todos os romances, é possível conjecturar como a verdade histórica é relativizada pelos homens Castelli, Rosas e Paz. De maneira especial, em *El farmer,* seremos rememorados de que "El señor Domingo Faustino Sarmiento, que

---

[597] "- Sente frio nos dentes. O que se esfria antes de que o corpo deixe de ser o inferno privado que alguém ama, não importa as abominações que, para alguém, o corpo lhe impõe? O sangue? Os pés? Esfriam-me os dentes, não importe o que eu coma. Cago pus.
Vou morrer. E não quero. NÃO QUERO MORRER, escreve Castelli com letras maiúsculas.".

escribió acerca de ese unánime pronunciamiento, no le puso fecha a lo que escribió. / **La verdad no vive en el calendario.**[598]" (RIVERA, 2017, p. 12, grifos nossos).

A verdade é, aliás, matéria de ressignificação constante nos romances de Rivera. Passa a ser ironizada, inclusive, até mesmo pelo réu Castelli em um momento em que sua liberdade, ou melhor, a sua vida estava em jogo: "El acusado ruego al señor escribano haga constar que menospreció la más espléndida enseñanza de San Agustín, y que, sin embargo, tiene la pretensión que sabe fatua y soberbia, de defender la verdad. **La suya al menos.**[599]" (RIVERA, 2012, p. 40, grifos nossos). Outras vezes, no entanto, o tom não é o da zombaria ou da chacota, ganhando refinamento ao usar os interstícios da linguagem para relativizar o que estava, até então, sacralizado pelo discurso histórico oficial:

> **¿Llovió en la infundada noche del 5 de julio de 1807?** Castelli escribe que disparó su fusil contra las escurridizas sombras de los soldados ingleses, desde una azotea de Buenos Aires, hasta que llegó la noche, si la hubo, del domingo 5 de julio de 1807. Después bajó de la azotea y caminó hacia el Fuerte entre barricadas y gemidos, antorchas, gritos desaforados de centinelas, olor a sangre, excrementos, carne asada, vino, orines, lluvia quizá.[600] (RIVERA, 2012, p. 99).

Recorrendo ao romance *El farmer* expandiremos ainda mais o caráter refinado para questionar os limites entre ficção e história, agora, conquistado não pelas vozes dos narradores rivereanos, mas pelo uso consciente de um paratexto, tal como o excerto que se transforma na quarta epígrafe presente na obra:

> Me digo: general, escriba de la verdad y del sueño.
> De pie, aquí, en mi rancho de Inglaterra, digo:
> **El destierro es la verdad; lo otro, sueño**.
> Sueño, la infancia.
> Sueño, la juventud.
> Sueño, los años en los que *ellos* gozaron de mi poder. Y lo festejaron. Y lo sostuvieron.[601] (RIVERA, 2017, p. 45, itálico do autor, grifos nossos).

---

[598] "O senhor Domingo Faustino Sarmiento, que escreveu sobre esse unânime pronunciamento, não datou o que escreveu.
A verdade não vive no calendário.".

[599] "O acusado roga ao senhor escrivão faça constar que menosprezou o mais esplêndido ensinamento de São Agustín e que, no entanto, tem a pretensão, inundada de presunção e soberba, de defender a verdade. Ao menos a sua.".

[600] "Choveu na infundada noite do dia 5 de junho de 1807? Castelli escreve que disparou o seu fusil contra as escorregadias sombras dos soldados ingleses, de um telhado de Buenos Aires, até que chegou a noite, se é que ela existiu, do domingo 5 de julho de 1807. Depois, baixou do telhado e caminhou até o Forte entre barricadas e gemidos, tochas, gritos desaforados de centinelas, odor de sangue, excrementos, carne assada, vinho, urina e, talvez, de chuva.".

[601] "Falo para mim mesmo: general, escreva sobre a verdade e sobre sonho.
De pé, aqui, no meu rancho de Ingleterra, digo:

Ao declarar o desterro como a verdade, todo o demais ocorrido na vida da entidade imigrante se converte, instantaneamente, em sonho (um epíteto outro para ficção?). Nesse viés, fragmentando as fronteiras de literatura e história, as narrativas estudadas problematizam com os seus leitores o que é considerado como evidência, ao mesmo tempo em que abre a ferida do presente vivido. No romance *Ese manco* Paz, outro paratexto – um trecho de Umberto Eco utilizado como epígrafe – que apela à humanidade incitará o questionamento sobre o que é verdade e sobre a impossibilidade de asseverarmos algo:

> *… pero de nuevo, de verdadero,*
> *de sufrido, de esforzado, de*
> *no-del-todo-claro-ni-siquiera-para-ti,*
> *¿qué dices?*[602]
> (RIVERA, 2017b, p. 07, grifos do autor).

A marca da rememoração e da construção de uma versão humana aponta os caminhos tomados por Rivera para pensar a matéria histórica. Assim, em uma leitura via *Argentum Córdoba,* entenderemos o que significa fissurar o discurso histórico a partir da ficção. Em cada uma de suas obras, nos deparamos não com o discurso oficial dos grandes relatos e tampouco com gélidas figuras trasvestidas de pais nacionais. A poética rivereana encontra outro caminho, encabeça a humanização das entidades imigrantes e, a partir disso, nutre via literatura uma possibilidade de pensar a história a todo o momento, sem ingenuidades ou aspirações românticas. Como Rivera, passa a ser impossível não ironizar as reais intenções de todos, inclusive dos revolucionários: "¿Qué juramos allí, en el Cabildo, de rodillas, ese día oscuro y otoñal de mayo? ¿Qué juró Saavedra? ¿Qué Belgrano, mi primo? ¿Y qué el doctor Moreno, que me dijo rezo a Dios para que a usted, Castelli, y a mí, la muerte nos sorprenda jóvenes?[603]" (RIVERA, 2012, p. 164). O tom, como é possível inferir, será sempre retórico e cortante:

O desterro é a verdade; o outro, sonho.
Sonho, a infância.
Sonho, a juventude.
Sonho, os anos nos quais gozaram do meu poder. E o festejaram. E o apoiaram.".

[602] "... mas, de novo, de verdadeiro,
de sofrido, de esforçado, de
não-de-tudo-claro-nem-sequer-para-você,
o que disse?".

[603] "O que juramos ali, no Cabildo, de joelhos, esse dia escura e outonal de maio? O que jurou Saavedra? O que jurou o meu primo Belgrano? E o que o doutor Moreno, que me disse que reza a Deus para que você, Castelli, e para mim, a morte nos surpreenda jovens?".

> ¿Qué nos faltó para que la utopía venciera a la realidad? ¿Qué derrotó a la utopía? ¿Por qué, con la suficiencia pedante de los conversos, muchos de los que estuvieron de nuestro lado, en los días de mayo, traicionaran la utopía? **¿Escribo de causas o escribo de efectos? ¿Escribo de efectos y no describo las causas? ¿Escribo de causas y no describo los efectos?**
> **Escribo la historia de una carencia, no la carencia de una historia.**[604]
> (RIVERA, 2012, p. 63, grifos nossos).

A última frase sublinhada na citação anterior é, sem dúvida alguma, simbólica para tudo o que estamos falando neste trabalho. Quando o narrador autodiegético Castelli atesta dedicar-se à escrita da história de uma carência e não, ao contrário, a carência de uma história, descortinamos não somente o exercício metaliterário exercicido por Rivera, mas as ranhuras impostas ao discurso histórico. Na ficção rivereana percebemos o afã de quem não quer fazer da historiografia um placebo de uma identidade nacional a ser encontrada. Pelas vias ficcionais, a única crença possível é a da dúvida, a do hoje, a do que nos aproxima enquanto seres humanos. O caso da (re)ssignificação e (re)construção da entidade imigrante e narrador autodiegético José María Paz, do romance *Ese manco Paz*, intensifica tudo o que disse até aqui. Primeiro, para demonstrar como a mirada de Rivera se descentraliza, expandindo o seu campo de visão e, ao mesmo tempo, aderindo a espaços de enunciação diferentes de Buenos Aires; depois, por aclarar que, ainda que o verbo de ação para a construção ficcional seja fissurar, isso não pressupõe desconhecimento e desatenção para com o que se relata no discurso histórico. Sobre a dimensão da figura de Paz e sobre a formulação de *Ese manco Paz*, permito-me trazer um pequeno fragmento da entrevista realizada com Susana Fiorito:

> Fue algo muy fuerte [referindo-se à dimensão discursiva da personagem histórica José María Paz para o trabalho de Rivera]. Mirá, él leyó la vida de Paz a través de tres tomos, libros que eran de mi papá... Encuadernados, mandados encuadernarlos, porque los habrá comprado en rústica mi papá y los manda encuadernar. Y él lo lleyó de estos tomos, y él trabajó todo lo que escribió sobre Paz a través de esos tomos que habían sido de mi papá y que ya eran como, digamos, tenían una personalidad estos tomos. Eran

---

[604] "O que nos faltou para que a utopia vencesse a realidade? O que derrotou a utopia? Por que, com a suficiência pedante dos conversos, muitos dos que estiveram do nosso lado, nos dias de maio, traíram a utopia? Escrevo de causas ou escrevo de efeitos? Escrevo de efeitos e não escrevo as causas? Escrevo de causas e não descrevo os efeitos?
Escrevo a história de uma carência, não a carência de uma história.".

> algo, no exactamente un objeto... Eran algo más vivo.[605] (FIORITO *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal).

O interesse de Rivera relatado por Fiorito pôde ser acessado empiricamente, quando consultei exemplares biográficos do general cordobês constantemente utilizados pelo escritor no processo de construção do romance *Ese manco Paz*. Em caráter anedótico e de documentação desta tese, o leitor observará tais fontes a partir da imagem da FIGURA 12 a seguir:

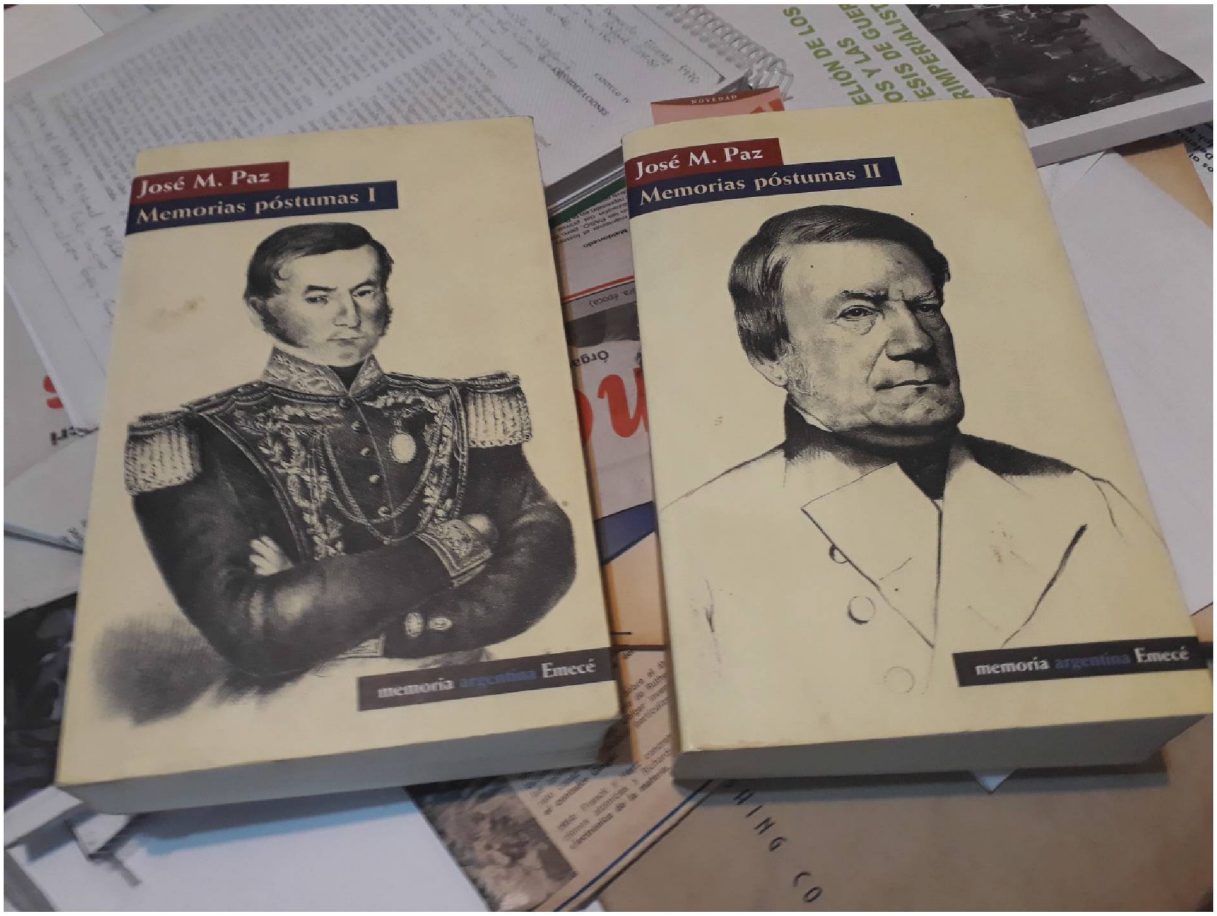


FIGURA 12 – CAPAS DAS MEMÓRIAS DE JOSÉ MARÍA PAZ CONSULTADAS POR ANDRÉS RIVERA
FONTE: O autor (2018)

[605] "Foi algo muito forte. Veja bem, ele leu a vida de Paz a partir de três tomos, livros que eram do meu pai... Encadernados, que foram mandados encadernar, porque, muito provavelmente, o meu pai os comprou em papel rústico e os mandou encadernar. E ele leu tudo a partir desses tomos e trabalhou tudo o que escreveu sobre Paz através desses tomos que foram do meu pai e que já eram, digamos, tinham uma personalidade esses tomos. Eram algo, não exatamente um objeto... Eram algo mais vivo.".

Seja por meio da figura de um orador silenciado pelo tumor que apodrece a sua língua, seja pelo exílio que afasta o ditador e líder da Mazorca, seja pelo general que tem em seu nome uma aspiração que é de todos e atemporal, o foco é sempre o do homem. O herói, assim, sucumbe, passa a ser quebrado como o fato (que também é, em certo sentido, ficção).

5.2.1 Não se trata de uma epopeia da derrota, mas de um epigrama da realidade crua

Quando asseveramos o movimento de humanização dado por Rivera aos seus personagens e narradores, buscamos demonstrar exatamente a tendência de certa produção ficcional para questionar e fissurar o discurso histórico. No caso do projeto literário rivereano, não são raros os casos em que a sua fortuna crítica acaba relacionando a sua prosa como uma metonímia para se criar e (re)arranjar a história como uma epopeia da derrota. Para críticos como Carmen Perrilli, por exemplo, "[t]oda la historia está semantizada desde la enfermedad y desde la muerte. El tumor en la lengua putrefacta de Castelli es una intensa alegoría del destino de derrota de la palabra revolucionaria. La escritura surge donde la palabra es imposible, en las cercanías de la muerte.[606]" (PERRILLI, 1994, p. 135).

Como adiantado no início desta seção, ainda que a observação seja possível e verossímil, para um trabalho que propõe a leitura das narrativas de Rivera como um eixo de exemplificação do tropo *Argentum Córdoba*, tal afirmação é, no mínimo, problemática. Se apelarmos aos romances, será fácil entender porque tal imaginário crítico foi construído. Não são poucos os momentos em que o homem aparece exposto em sua decrepitude:

> Sonríe Irene Orellano Stark, de pie frente a lo que es, envuelto en una capa que huele a bosta y sangre, Juan José Castelli o, quizá, **la representación de lo que fue**, corroída por el soplo glacial que sube de las encías tumefactas a los ojos que no parpadean, vacíos, desteñidos, y que ahueca,

[606] "Toda a história está semantizada a partir da doença e da morte. O tumor na língua apodrecida de Castelli é uma intensa alegoria do destino da derrota da palavra revolucionária. A escrita surge onde a palavra é impossível, nas proximidades da morte.".

> en los ojos vacíos, desteñidos, el reflejo de la sonrisa de Irene Orellano Stark[607]. (RIVERA, 2012, p. 91, grifos nossos).

> Digo que viejos lloran. Dios, bendito sea su nombre, me premió con el consuelo del llanto. Y el llanto, **en mí, es una larga y melancólica despedida a la energía de la edad viril**.[608] (RIVERA, 2017, p. 27, grifos nossos).
> **Duermo, como duermen los viejos en esta ciudad, los viejos pobres.** Sobre unas tiras de cuero y unos parantes de madera. Catre, que le dicen. Duermo, encogido como un feto, sobre una colchoneta de soldado.[609] (RIVERA, 2017b, p. 53, grifos nossos).

Um Castelli que se transformou em apenas a representação do que já foi; um Rosas melancólico, atordoado pela despedida de um passado de virilidade; ou um Paz que, na prisão, dorme como todos os demais homens pobres. Como não pensar em derrota diante desses *fatos literários*, não é mesmo? Como não ter em nosso horizonte discursivo testemunhos vibrantes como este, realizado pelo narrador audiegético Rosas logo no início de *El farmer?*

> Y si pronuncio mi nombre por estos campos de la desgracia, ¿quién sabrá decir: ahí va un hombre cuyo poder fue *más absoluto que el del autócrata ruso, y que el de cualquier gobernante en la tierra*?
> Soy Juan Manuel de Rosas.

> Soy un campesino viejo, que no ha terminado de encanecer. Y que, sentado junto a un brasero, tiene frío. Y toma mate.[610] (RIVERA, 2017, p. 10).

Descontruir a ideia de epopeia da derrota utilizada pela fortuna crítica de Rivera não significa deixar de pensar no esfacelamento do ser, na derrocada de quem adoeceu, no isolamento de quem sente o frio da idade ou de quem teve que embarcar em um navio em uma situação familiar e aparentemente romanesca:

---

[607] "Sorri Irene Orellano Stark, de pé, em frente ao que é, envolto por uma capa que exala excremento e sangue, Juan José Castelli ou, talvez, a representação do que foi, corroída pelo sopro glacial que sobe das suas gengivas apodrecidas aos olhos que não piscam, o reflexo de um sorriso de Irene Orellano Stark.".

[608] "Digo que velhos choram. Deus, bendito seja o seu nome, premiou-me com o consolo do pranto. E o pranto, em mim, é uma longa e melancólica despedida até a energia da idade viril.".

[609] "Durmo, como dormem os velhos nesta cidade, os velhos pobres. Sobre umas tiras de coro e umas vigas de madeira. Chamam isso de catre.
Durmo, encolhido como um feto, sobre um colchonete de soldado.".

[610] "E se pronunciou o meu nome por estes campos da desgraça, quem saberá dizer: aí vai um homem cujo poder foi mais absoluto que o do autócrata russo e que o de qualquer governante na terra?
Sou Juan Manuel de Rosas.

Sou um camponês velho, que não terminou de ficar grisalho. E que, sentado próximo a um braseiro, sente frio. E toma chimarrão.".

"Subí, esa noche, al *Centaur*, disfrazado de marido, y Manuelita de muchachito, y mi hijo de nada. Subimos al Centaur, protegidos por seis bayonetas inglesas, pero yo no cargaba más arma que mi nombre.[611]" (RIVERA, 2017, p. 26, grifos do autor). Reitero: a ficção, a poética rivereana nos oferece mais, vai além da velhice, da perda, da morte e da solidão. Humanas, as figuras históricas revelam suas ambiguidades, *destapam* ser oximoros perfeitos, o quanto mudavam de ideia: "Consigna del general Rosas a la población: / Queda desautorizado lo que no autoricé.[612] (RIVERA, 2017, p. 48).

Independentemente de qual seja a situação que lhes cabe, Castelli, Rosas e Paz seguem vívidos de alguma maneira, não perdem de seu horizonte o poder do questionamento: "Esta mano que tiembla, escribe Castelli, mató. ¿Por qué tiembla esta mano que mató? Me pregunto por qué tiembla esta mano que mató. Castelli se pregunta por qué tiembla esa mano que mató.[613]" (RIVERA, 2012, p. 148). Mesmo no exílio, o narrador Rosas construído por Rivera ainda é capaz de asseverar e relembrar que "El que está abajo, respeta al que está arriba." (RIVERA, 2017, p. 29); tem senso crítico e coragem suficiente para proclamar: "Abro el archivo y miro cómo se cocina la perversidad humana. Yo, que no necesito espejos.[614]" (RIVERA, 2017, p. 30).

Carcomidos e mesmo que sem a língua, as personagens presentes na trilogia rivereana estão longe de pedir perdão ou de procurar uma redenção característica de quem jaze. Com o poder da oratória que marcou a revolução, eles não terão receios em dizer:

> [...] no me llamen padre: llámenme Castelli.
> Hombres como yo han sido derrotados, más de una vez, por irrumpir en el escenario de la historia antes de que suene su turno. Esos hombres, que fueron más lejos que nadie, en menos tiempo que nadie, ingresaron al mundo del silencio y la clandestinidad: esperan que el apuntador les anuncie, por fin, que sus relojes están en hora. Pero hombres como yo, cualquiera sea la hora de sus relojes, no tienen la malsana costumbre de olvidar a sus enemigos.[615] (RIVERA, 2012, p. 160).

---

[611] "Subi, essa noite, no navio *Centaur*, protegidos por seis baionetas inglesas, mas eu não carregava mais arma do que o meu nome.".
[612] "Consígnia do general Rosas para a população:
Fica desautorizado o que não autorizei.".
[613] "Esta mão que treme, escreve Castelli, matou. Por que treme esta mão que matou? Pergunto-me por que treme esta mão que matou. Castelli se pergunta por que treme essa mão que matou.".
[614] "Abro o arquivo e olho como se cozinha a perversão humana. Eu, que não preciso de espelhos.".
[615] "Não me chamem de pai: chamem-me Castelli.
Homens como eu foram derrotados, mais de uma vez, por irromper no cenário da história antes do que soasse a hora. Esses homens, que foram mais longe do que os demais, em menos tempo que

A que exatamente, então, eu me refiro ao dizer que a etiqueta de "epopeia da derrota" para pensar a prosa de Rivera é problemática? Ora, ainda que estejam presentes em toda a trilogia a ideia de morte, de derrocada política ou mesmo de homens vencidos pela ação do tempo, cada personagem, sem exceção, se apresenta de maneira ambígua, complexa. Castelli, Rosas e Paz, como a maioria das personagens rivereanas, se perguntadas sobre quem são, responderiam em uníssono: "[...] soy un hombre en guerra" (RIVERA, 2012, p. 161).

Embora o Castelli de Rivera se autodeclare como um "leproso político" (RIVERA, 2012, p. 59) ou mesmo que a entidade imigrante Paz se compare como uma estátua corroída em meio às ruas da cidade, há muito mais do que a derrota em jogo nessas ficções. O que as narrativas de Rivera nos ofertam é exatamente a ideia de que não se pode pensar em uma dimensão heroica, por isso, a simples metáfora da "epopeia" já fratura a consciência de que não existem heróis, mas seres humanos. Parece-me mais coerente e interessante, quando pensamos nos romances de Rivera, partir de uma poética voltada não propriamente à derrota (que, obviamente, retrata uma parte das personagens), mas na crua realidade da vida. Tratar-se-ia, pois, de uma *ode à humanidade*, um *canto ao sujeito* ou, impactado pela brevidade da estética do escritor, chegaríamos ao que, sim, entendo ser o mais interessante para a nossa discussão: um *epigrama para a realidade crua.* No viés acionado via *Argentum Córdoba*, todas as personagens de Rivera são *nosotros*, aproximam-se a partir da ideia de que, no final das contas, ninguém é totalmente vencedor, tampouco um vencido.

Não à toa, o narrador autodiegético Rosas no romance *El farmer*, mesmo vivendo a desesperança do exílio vivenciada em um lancinante condado inglês, não terá pudor em revelar o que também a velhice foi capaz de esclarecer: "Demoré una vida en reconocer la más simple y pura de las verdades patrióticas: quien gobierne podrá contar, siempre, con la cobardía incondicional de los argentinos.[616]" (RIVERA, 2017, p. 26). Outrossim, a personagem Rosas presente na diegese de Rivera se identificará enquanto romancista e asseverará, com a mesma autoridade de quem

---

outros, ingressaram ao mundo do silêncio e da clandestinidade: esperam que o estivador lhes anuncie, por fim, que os seus relógios estão na hora. Mas homens como eu, qualquer que seja a hora dos seus relógios, não têm o danoso costume de esquecer os seus inimigos.".

[616] "Demorei uma vida toda em reconhecer a mais simples e pura das verdades patrióticas: quem governe poderá contar, sempre, com a covardia incondicional dos argentinos.".

representou o poder federal por décadas, o que fora já registrado pelo discurso histórico:

> ¡Dénme a la princesa Alicia como reina de las provincias argentinas del Río de la Plata!
> Eso dice Juan Manuel de Rosas, que vela, en el destierro, en un rancho agobiado por la soledad y la nieve, para que su patria no se extinga en la abyección y el desamparo.
> Eso digo yo, confinado, aquí, por la ingratitud de mis amigos, y la legal a la nobleza de mi origen y a mi casa, y al futuro que dirá, de mí, la palabra justa.[617] (RIVERA, 2017, p. 48).

Diferente do que poderia ser inferido, a decrepitude dos narradores Castelli, Rosas e Paz não os torna seres passivos; as personagens rivereanas partem da sua vivência no degredo e na solidão para fragmentar o que o discurso histórico congelou. Com e pelo sofrimento é possível rememorar e abrir o espectro de suas humanidades. Como visto, ao sair da órbita crítica de ler a prosa de Rivera como "epopeia da derrota", mas, sim, como um *epigrama da realidade crua*, criamos, mais uma vez, uma chave para ler a literatura argentina que propõe diferentes entradas para as intersecções do discurso histórico e ficcional. Via *Argentum Córdoba*, caber-nos-á pensar ainda em mais algumas características que potencializam o que intitulamos como poética rivereana.

5.2.2 A realidade crua da carne também não escapa das lentes da ficção

Quando problematizo o fato de que parte da fortuna crítica aposte em uma leitura do projeto narrativo de Rivera como uma "epopeia da derrota", demarco, consequentemente, a possibilidade de lermos, via *Argentum Córdoba*, a então trilogia de Rivera como um *epigrama da realidade crua*. Além de tudo o que enunciei até agora, a ideia da *realidade crua* maximiza não somente como o discurso ficcional cinde os grandes relatos ao potencializar a dimensão humana das personagens (re)ficcionalizadas, mas também pela maneira de Rivera construir uma prosa

---

[617] "Deem-me para a princesa Alicia como rainha das províncias argentinas do Rio da Prata!
Disse isso Juan Manuel de Rosas, que vela, no exílio, em um rancho angustiado pela solidão e pela neve, para que a sua pátria não se extinga na abjeção e no desamparo.
Eu disse isso, confinado, aqui, pela ingratidão dos meus amigos e a legal à nobreza de minha origem e de minha casa, e ao futuro que dirá, e mim, a palavra justa.".

lacerada, desvestida de pudores, literalmente crua. O erotismo é, portanto, uma característica da poética rivereana e não exclusiva dos romances estudados por mim.

O narrador audiegético Rosas de *El farmer* pode ser tomado como exemplo prototípico dessa característica, em diferentes trechos do romance. Ao ser dessacralizada, a entidade imigrante também efetuará um efeito-cascata, aludindo a sua mãe como uma fêmea, uma espécie de animal que serviu de fonte de amamentação comum para Rosas e Lavalle: "Yo y Juan Lavalle mamamos de la teta de Doña Agustina Osornio, mi señora madre, la del bello culo.[618]" (RIVERA, 2017, p. 60). Em outros trechos, a ideia da figura da mulher progenitora, da mãe, será comparada a da esposa maculada pelo discurso histórico. Ambas, assim, serão sublimadas, coisificadas a partir de uma descrição crua e assustadoramente passiva:

> Las mujeres, incluida Doña Encarnación, son almas impías. Y ellas lo saben.
> Mi padre azotaba a mi madre, la señora Osornio. Ella tuvo veinte hijos de Don León Ortiz de Rosas, mi padre, pero mi padre, con la misma regularidad que dormía la siesta, y comía su puchero de gallina de los miércoles, invierno y verano, le daba, con la fusta, al culo de la señora Osornio.[619] (RIVERA, 2017, p. 64).

O tom erótico observável em trechos de *La revolución es un sueño eterno* a partir de descrições sexuais ou relações da língua do orador da revolução como um "miembro, que gotea sangre" (RIVERA, 2012, p. 149) será amplificado também em *El farmer.* Assim, a entidade imigrante Encarnación Ezcurra não terá constrangimento ao dizer "*Usté, Don Juan Manuel, patalea y gruñe como un chancho cuando siente el filo del cuchillo en el cogote.*[620]" (RIVERA, 2017, p. 62, grifos do autor). Também embaraçosa é a alusão ao incesto (algo que não é uma novidade quando pensamos na ficção de Rivera[621]), a relação conflituosa criada entre as personagens históricas Rosas e a sua filha Manuela: "Ella, lo sé, mira,

---

[618] "Eu e Juan Lavalle mamamos da teta de Dona Agustina Osornio, a senhora minha mãe, a que tinha uma bela bunda.".

[619] "As mulheres, incluindo Dona Encarnación, são almas ímpias. E elas sabem disso.
O meu pai chicoteava a minha mãe, a senhora Osornio. Ela teve vinte filhos de Don León Ortiz de Rosas, o meu pai, mas o meu pai, com a mesma regularidade que dormia a *siesta*, e comia o seu guisado de galinha das quartas-feiras, inverno e verão, lhe batia, com a sua vara, na bunda da senhora Osornio.".

[620] "*Cê*, Don Juan Manuel, dá coice e faz barulho como um porco quando sente o fio da faca no cangote.".

[621] Faço alusão aqui à cena impactante de incesto narrada na obra *El profundo sur* (2006).

golosa, cómo penetra en esa grieta que separa sus piernas, el tumefacto glande de su paciente entretenedor, ese extraño.[622]" (RIVERA, 2017, p. 74).

5.3 UMA CAPA AZUL, O SANGUE E O CHEIRO DE BOSTA: ASSIM SE DEFENESTRA O PASSADO NA POÉTICA RIVEREANA

Ao propormos uma leitura da trilogia não anunciada de romances de Rivera, buscamos aceder detalhes e características que ratifiquem a ideia de uma produção ficcional que não dialoga exatamente com o discurso ficcional, mas que o busca para fissurá-lo constantemente. Ao desestabilizar os grandes relatos, o escritor nos apresenta a uma dimensão humana de quem já foi escrito e sacralizado como prócer, demonstrando que, ao menos nos romances, o que existe de efetivo é "[...] el hombre que, hoy y aquí, comparece sin más armas que las palabras que expelen su boca y su lengua laceradas [...]"[623]. (RIVERA, 2012, p. 24). Usar a própria palavra como arma parece ser, ao menos na perspectiva de *Argentum Córdoba*, uma possibilidade para se pensar na prosa de Andrés Rivera.

Todavia, outras sinuosidades e características ajudam a reforçar o porquê de minha escolha ao tomar Rivera nesta tese. Mesmo que propondo alguns recortes e elencando alguns dos pontos que podem ser observados nas obras, concluo ser fundamental darmos vazão a mais algumas das características da poética rivereana.

5.3.1 Mais do que brevidade, a arquitetura do nosso *escritor obrero* é a da *fissura*

Pesquisas como as de Marta Waldegaray (2015) ou mesmo de Iván Jiménez (2010) observam, com grande mérito, como a brevidade acaba se transformando em uma elaboração estético-semântica para a construção da ficção rivereana. Contudo,

---

[622] "Ela, eu sei disso, olha, gulosa, como peneta a greta que separa as suas pernas, a entumecida glande do seu paciente divertido, esse estranho.".
[623] "[...] o homem que, hoje e aqui, comparece sem mais armas do que as palavras que são expelidas por sua boca e por sua língua laceradas [...]".

há de se frisar que a então brevidade que enlaça obras como os romances por mim selecionados não está diretamente relacionada à economia (exatamente o contrário dos romances-rio de Cristina Bajo), mas de uma clara busca de Rivera, um esforço para trabalhar com o modo de organizar o discurso ficcional e de se vislumbrar o histórico. Para tanto, Rivera opta por um exercício minucioso de escolha lexical e formulação sintática, como se fosse a maneira para realinhar a viabilidade de se ficcionalizar uma personagem histórica. Não à toa, não é difícil observar que um mesmo romance, apenas por conta de outra edição, já apresenta mudanças de diversos graus (da troca de uma vírgula para a formação de um aposto à exclusão de parágrafos inteiros)[624]. Susana Fiorito relembra, nesse sentido, o fato de que

> [h]ay libros que los escribió todos enteros de nuevo, todo... Era maniático, maniático con la escritura. En algunos casos, dejó pasar veinte años o cosa así; y en otros casos no, a lo mejor, se agotaba el libro... Podría ser ocho meses, diez meses y volvía a escribir cosas. Era muy maniático con eso.[625] (FIORITO *apud* CERDEIRA, 2018, informação verbal).

Não me interessa, aqui, no entanto, apresentar qualquer crítica arqueológica ou de âmbito similar[626]. Tampouco leio a brevidade de Rivera como Beatriz Sarlo o fez, tipificando a prosa do nosso escritor como uma escrita "exasperante" (SARLO, 2007, p. 366), com uma "sintaxis crispada" (SARLO, 2007, p. 366). Tomo a ideia de brevidade, na verdade, para demonstrar que tal ação é subsidiada por uma ação que, nesta tese, é o mais relevante: o conceito de fissurar o discurso histórico a partir da literatura. Influências literárias, que fizeram parte do processo de formação de Andrés Rivera como leitor, tais como John dos Passos, Santiago Rueda e, sobretudo, William Faulkner ficam mais salientes quando pensamos na proposição da brevidade como um ato crítico para se questionar.

Ao pulverizar as fronteiras de literatura e história, Rivera também fratura limitações para pensar a prosa. No romance *El farmer*, por exemplo, o uso do

---

[624] Em uma das entrevistas concedidas a Lardone e Andruetto, Rivera atesta: "He dedicado dos horas sólo a corregir lo que tenía ya pasado a máquina, que no es lo que hubiera entregado al editor. Estaba claro para mí de entrada. Primero lo tengo en la cabeza. En *Ese Manco Paz*, todavía no lo había escrito pero sabía cómo lo iba a escribir. Antes solía anotar." (RIVERA *apud* LARDONE; ANDRUETTO, 2011, p. 67).

[625] "Há livros que os escreveu integralmente de novo... Era obsessivo, obsessivo com o processo da escrita. Em alguns casos, deixou passar vinte anos ou coisa assim; e, em outros casos não, esgotava-se o livro... Poderia ser oito meses, dez meses e voltava a escrever coias. Era muito obsessivo com isso.".

[626] Para interessados em perceber como Rivera operava um processo contínuo de reescritura, sugiro a leitura do capítulo final da obra de Marta Waldegaray. Mais informações na seção de *Referências*.

pronome pessoal de primeira pessoa (*Yo*) é apresentado textualmente em uma mesma posição de início de sentenças, que parecem organizadas pela tensão de suas sílabas poéticas (duas primeiras frases terminando com palavras *graves*, ou paraxítonas em português; e as duas últimas finalizadas com palavras *agudas*, oxítonas em português) para se transformar em versos de um poema:

> Yo no necesitaba espejos.
> Yo, que fui el guardián del sueño de los otros.
> Yo, de quien la mejor pluma argentina de este siglo, escribió:
> *Hace el mal sin pasión.*[627] (RIVERA, 2017, p. 11).

A alusão direta a Sarmiento, a "melhor pluma do século" é imediata. Mas, ao mesmo tempo em que a narrativa ressuscita tal voz, os gêneros literários são quebrados, relativizados. Nas três obras avaliadas, a prosa é segura, breve, mas jamais curta no que diz respeito à complexidade literária. Advém justamente dessa decisão a asseveração de que "sus palabras se hacen presentes en la página en blanco figurando el entrecruzamiento móvil de un tejido[628]". (TALLEI, 2010, p. 17). O uso concreto de silenciamentos na tessitura textual (a presença de espaços em branco, *verbi gratia*) exige do leitor treinamento e a capacidade discursiva para a expansão do não dito e para o questionamento do que é verbalizado. Em outros casos, o tratamento de passagens completas em itálico – uma pista clara e nem sempre utilizada para indicar a voz de um texto histórico ou literário – já estimula que o bom leitor de Rivera registre a necessidade da pesquisa, a expandir o que está indicado em determinado trecho do romance. Dessa forma, a predileção por etiquetar *La revolución es un sueño eterno, El farmer* e *Ese manco Paz* como *nouvelles* (ou novelas para a crítica em língua portuguesa) evoca um critério epidérmico, baseado na extensão das obras ou, ainda, no imediata reconhecimento de uma contrição sintática. Há de se destacar, pois, que a extensão aparentemente diminuta acaba escondendo intertextos e interdiscursos de diversas categorias, o que exalta um projeto literário consciente e de grande fôlego.

---

[627] "Eu não precisava de espelhos.
Eu, que fui o guardião do sonho dos outros.
Eu, de quem a melhor pluma argentina deste século, escreveu:
Faz o mal sem paixão.".

[628] "[...] as suas palavras se fazem presentes na página em branco, figurando o entrecruzamento móvel de um tecido.".

Ao pensar os romances como um conjunto, efetivamente como uma trilogia, notaremos como a poética rivereana foi sendo elaborada a cada narrativa, demonstrando como o tecido literário poderia partir das fissuras para (re)construir o discurso histórico sem quaisquer limitações, esbanjando fôlego ao brincar como analepses, prolepses, exercícios de encaixe com trechos retirados de outras obras (o caso de *Facundo*, de Sarmiento, é sempre o mais expressivo), entre tantas outras incursões ao narrar. A brevidade não é um padrão, mas uma estratégia discursiva.

No primeiro romance com o qual trabalhamos – *La revolución es un sueño eterno*, editado pela primeira vez em 1987 –, temos, bem dizer a verdade, uma brevidade mais fragmentada e menos equilibrada. Pensemos na divisão do romance: a obra está dividida por três seções principais, sendo essas nomeadas como *Cuaderno 1*, *Cuaderno 2* e *Apéndice*. A última parte, aliás, permite uma estreita relação de leitura como a obra *Memórias de Adriano* (1951), de Marguerite Yourcenar, doravante evocada por mim, justamente pela proposta paratextual de oferecer aos leitores certas chaves de leitura e caminhos que outorgam credibilidade às menções históricas entremeadas na prosa ficcional. Será na seção de apêndice, por exemplo, que os leitores serão informados de que o filho do narrador autodiegético Castelli, Pedro Castelli, seria o responsável por divulgar o conteúdo dos cadernos lidos ao longo do romance e que, por conta de uma informação via nota de rodapé, acabou sendo assassinado pela *mazorca*, a força de censura atrelada a Juan Manuel de Rosas. Há, no primeiro romance de Rivera, uma necessidade maior de se explicar ao leitor quem foi realmente Juan José Castelli por meio da biografia de outros personagens históricos, apresentando uma formulação diacrônica não observada nas demais obras.

Se seguirmos pensando na divisão estabelecida em *La revolución es un sueño eterno*, deslindaremos certas nuances semânticas relevantes. O *Cuaderno 1* parece ser arquitetado conscientemente como um processo efetivo da fissura proposta pela literatura no âmago do discurso histórico, apontando a degradação da personagem a partir do câncer que lhe leva a língua, mas que, ao mesmo tempo, lhe convida a rememorar a sua história e lhe permite querer registrar uma nova perspectiva por algo que eterniza: a escrita. Composta por 25 capítulos, a fração correspondente ao *Cuaderno 1* abrange as 137 primeiras páginas do romance (mais do que dois terços do total de toda a obra). É interessante o fato que, somente neste romance, Rivera decide nomear os capítulos a partir de número romanos, o que, na

diegese, parece-me cumprir com a possibilidade de ler tais títulos como espécies de paratextos do eixo histórico. Poder-se-ia pensar cada capítulo, cada numeral romano, como um fac-símile historiográfico, uma alusão a um texto jurídico feito de incisos que codificam o julgamento de um réu. Não somente no nível diegético do romance aludido, mas, propondo um cotejo com os outros dois romances, podemos perceber que a seção *Cuaderno 1* se diferencia de grande parte da escrita de Rivera analisada aqui. Encontramos, pois, períodos extremamente longos, o que favorece a ideia de confusão, a busca pela oralidade, a perda do referente histórico e a estratégia – aos moldes de um grande sofista – de a personagem imigrante Castelli tentar escapar da acusação a ele impetrada.

Em contraposição, a seção *Cuaderno 2* da obra *La revolución es un sueño eterno* é composta por apenas 12 capítulos, valorizando o processo de agudização da doença de Castelli. Dessa forma, a voz narrativa ganha mais ritmo e organização, como se o narrador estivesse mais acostumado a dispor o seu raciocínio oral e plasmá-lo através da escrita. Exalto o *Capítulo IV* desse fragmento, justamente pelo uso e pela relevância de uma eventual carta, gênero epistolar que será retomada como estratégia discursiva também em *El farmer.* Ao ler uma carta a sua filha Ángela, o narrador Castelli de Rivera ajudará a relativizar não somente os fatos e registros contidos na historiografia, mas as próprias fronteiras entre os gêneros:

> Usted, Ángela, escribió algo que el uso y la costumbre llaman carta. Por un buen gusto elemental, y por razones que no mencionaré, me abstengo de compartir la designación que el uso y la costumbre hacen de lo que acabo de leer, y que lleva la firma de Ángela Castelli:
> Leo: *padre, yo le quiero.* (Usted, Ángela, escribió padre, *yo le quiero*: no lo olvide). Leo: *por azar, por quimera, por un error que nace de un difícil, casi insostenible amor filial, le acompaño en esta historia* [...][629] (RIVERA, 2012, p. 155).

Pontualmente nessa porção final da obra, perceberemos como a narrativa se faz mais agressiva, ágil, recorrendo a uma grande analepse para questionar as razões pelas quais Castelli teria sido julgado. No *Capítulo V*, registraremos um grande fluxo de consciência do narrador Castelli (ou será que poderíamos atribuir tal

---

[629] "Você, Ángela, escreveu algo o uso e o costume chamam de carta. Por um bom gosto elementar e por razões que não mencionarei, abstenho-me de compartilhar a designação que o uso e o costume fazem do que acabo de ler e que leva a assinatura de Ángela Castelli:
Leio: pai, eu o amo. (Você, Ángela, escreveu pai, eu o amo: não se esqueça disso). Leio: por casualidade, por quimera, por um erro que nasce de um difícil, quase insustentável amor filial, lhe acompanho nesta história [...]".

passagem a um eventual autor empírico?), (re)dimensionando o que me refiro à perspectiva humana, ao fato de ler a poética rivereana como um epigrama da realidade crua: "¿Qué juramos, el 25 de mayo de 1810, arrodillados en el piso de ladrillos del Cabildo?[630]" (RIVERA, 2012, p. 163). Na perspectiva *Argentum Córdoba*, a pergunta retórica agiria como um agente perfeito para *Destapar la memoria*, para responder ao anseio de todos nosotros, los cordobeses.

Quase uma década depois, *El farmer* demonstrará outro tipo de brevidade para forjar a diegese. É interessante que esse romance já não mais apresenta divisões categóricas, tampouco utiliza marcações claras de capítulos, como em *La revolución es un sueño eterno*. O que existe, sim, é uma divisão mais orgânica, atendendo a uma seguinte composição: 1) Epígrafe cumprindo com a função de paratexto, uma alusão ao epitáfio de Rosas; 2) Sete partes principais, como se fossem os capítulos do romance, sendo que a quinta e sexta seções são expressivamente mais longas do que as demais (fortalecendo um momento em o narrador Rosas dilacera a sua faceta humana e questiona pontualmente o discurso histórico); 3) Epígrafes de abertura para a apresentação dos sete fragmentos principais do romance; 4) A sétima parte se constitui exclusivamente pela epígrafe que anuncia cada fragmento e um poema final.

Sete anos depois, em *Ese manco Paz*, Rivera voltará a propor uma divisão um pouco mais saliente, mas não exatamente refratária à primeira obra. Naquele romance, a escolha é para entretecer os textos históricos, construindo uma espécie de visão estereoscópica. A diegese se faz a partir das marcações *La República* e *La estancia*, sendo treze seções principais, das quais sete são dedicadas àquela e outras seis à última. Nesta tese, lemos *Ese manco Paz* como um texto que completa os interstícios de *El farmer*, preenchendo as lacunas deixadas nesse romance e, ao mesmo tempo, demonstrando como a poética rivereana se faz como (contra)discurso não somente do registro histórico, mas da própria literatura de Rivera. Valemo-nos de tal observação justamente para ponderar que a brevidade não é uma fórmula única, mas uma formulação discursiva.

A alternância entre primeira e terceira pessoa são recorrentes na prosa de Rivera, ajuda a valorizar, através de uma aparente brevidade – a expandir a dimensão humana sempre presente nos romances analisados por esta tese: "Eso

[630] "O que juramos, no dia 25 de maio de 1810, ajoelhados no chão de tijolos do Cabildo?".

que está ahí, aterido, exhausto, sentado en un banco, de cara al río, los ojos cerrados, espera. Esperé. Me envolví en la capa, apoyé la cabeza en la pared, y esperé. Olí, los ojos cerrados, carne que se asaba.[631]" (RIVERA, 2012, p. 116). Em seu ensaio *Las ratas en la Torre de Babel* (1994), Carmen Perrilli tocará, de certa forma, nesse jogo de oscilação entre os pronomes pessoais utilizado pontualmente no romance *La revolución es un sueño eterno*. Segunda a pesquisadora, "[e]l autor, Rivera, desaparece, construye un EL que a su vez construye un Yo que a su vez muda en las diversas formas pronominales que nos entregan desdoblamientos de un sujeto que escribe y que se escribe.[632]" (PERRILLI, 1994, p. 136).

O exercício de alternância de vozes e a construção de uma ambiguidade em quem fala não se resumem a apenas uma das narrativas de Rivera. Nos três romances, é possível perceber como sentenças repetidas ajudam a retomar o referente do capítulo anterior, potencializando o efeito de sentido, ora pela gradação das partes, ora pela enumeração do que é questionável. Em *La revolución es un sueño eterno*, o *Capítulo III*, do *Cuaderno 1*, permite ampliarmos uma discussão a respeito de um jogo com os níveis de mediação que se produzem no processo de produção narrativa, entre o mundo da ficção e o que se simplifica como "real". Tratar-se-ia daquela instância do "autor criador" ou da "consciência criadora" de que falava Mikhail Bakhtin (1986), por exemplo. Em certo sentido, uma elaboração que caracteriza parte da produção ficcional contemporânea e que, mais uma vez, valoriza as diferentes fricções entre o discurso ficcional e histórico:

> **¿Soy un actor que escribe que se ríe de él y de las vidas que vivió: que se ríe de la historia** – un escenario tan irreal como el que él, ahora, ocupa – y de los hombres que lo cruzan, de los papeles que encarnan y de los que renuncian a encarnar? ¿De las marionetas que proliferan, tenaces en el escenario de la historia, y que mastican ceniza? (Se ríe, sea quien sea el que se ríe, sin abrir la boca, sin mover la lengua, y la risa suena en su vientre como un cajón que se cierra: acaba de escribir marionetas, acaba de escribir, por segunda vez, escenario, y marionetas y escenario proponen una metáfora ultrajada por el uso de la trivialidad.
> ¿Soy el público que contempla a un actor mudo, y que le devuelve, con las simetrías implacables de un espejo, sus representaciones; y que, sin embargo, a veces celebra la risa de viejo ventrílocuo que le emerge – espasmódica, sigilosa y fría – del centro del cuerpo?

---

[631] "Isso que está aí, paralisado, exausto, sentado em um banco, de cara ao rio, os olhos fechados, espera. Esperarei. Senti o cheiro, os olhos fechados, carne que se assava.".
[632] "[...] o autor, Rivera, desaparece, constrói um ELE que, por sua vez, constrói um EU, que, por sua vez, muda nas diversas formas pronominais que nos entregam desdobramentos de um sujeito que escreve e que se escreve.".

Yo, ¿quién soy?[633] (RIVERA, 2012, p. 26-27, grifos nossos).

Diferente do que ocorre nos romances posteriormente publicados, *El farmer* e *Ese manco Paz*, a primeira obra de Rivera analisada por esta tese não apresenta um equilíbrio entre as suas partes. No mesmo romance, podemos observar capítulos como o *Capítulo II*, do *Cuaderno I*, com exatas 10 páginas (o que é muito considerável para uma poética categorizada por sua brevidade), e outros como o *Capítulo IV*, do mesma seção, composto por apenas um parágrafo de quatro linhas. Tal descompasso busca uma formulação de sentido, ajuda a compor a ideia de confissão, o ambiente diegético de suspensão e a velocidade da narrativa. Além disso, o fato de *Cuaderno 2* ser mais breve, permite ao leitor inferir que o quadro clínico da personagem Castelli, por conta de sua doença, aponta uma piora expressiva, o que não permite ao narrador escrever. Mais uma vez, a brevidade está a serviço de múltiplos sentidos, não se resume a uma mera limitação de extensão.

Há de se frisar que está nas diferentes maneiras de narrar – as decisões e perspectivas narrativas – um grande trunfo de Rivera para consolidar a maneira de ser breve. Enquanto *El farmer* e *Ese manco Paz* se constituem preponderantemente por meio dos, já por vezes citados, narradores autodiegéticos, o romance *La revolución es un sueño eterno* oferece uma manobra mais arriscada e elástica. Digo isso porque, nessa obra, poderíamos registrar três horizontes enunciativos: no primeiro, temos a voz da entidade imigrante Juan José Castelli efetivando a perspectiva mais saliente, a do narrador autodiegético; no segundo, a voz de um narrador heterodiegético, algo muito semelhante ao que registraríamos em um romance que favorece o diálogo entre os discursos histórico e ficcional (pensemos nos já citados romances de Cristina Bajo, na seção anterior desta tese); e, por último – voz decisiva para a poética rivereana, de maneira geral –, a construção da voz de um Castelli que fala e se refere a ele mesmo, mas na terceira pessoa: "Llámelo veneno, Castelli, si quiere, para no tachar, en el papel, porque le falta coraje, aquello

---

[633] "Sou um ator que escreve que ri de si mesmo e das vidas que viveu: que ri da história – um cenário tão irreal como o que ele, agora, ocupa – e de homens que o cruzam, dos papéis que encarnam e dos que renunciam a encarar? Das marionetes que proliferam, tenazes no cenário da história e que mastigam cinzas? (Ri de si mesmo, seja quem seja que ri, sem abrir a boca, sem mover a língua, e o riso soa no seu escrever, pela segunda vez, cenário, e maionetes e cenário propõem uma metáfora ultrajada pelo uso da trivialidade.
Sou o público que contempla a um autor mudo e que lhe devolve, com as simetrias implacáveis de um espelho, as suas representações; e que, sem dúvida, às vezes, celebra o riso do velho ventríloquo que lhe emerge – espasmódico, sigiloso e frio – do centro do corpo?
Eu, quem sou eu?".

que hombres como usted, que no hablan, confían al papel.[634]" (RIVERA, 2012, p. 162).

O uso da terceira pessoa é, de maneira distinta, utilizado em *Ese manco Paz* para valorizar a imperfeição e repetição achacosa do tempo. Usar a terceira pessoa para referir-se a si mesmo é uma manobra interessante de quebra de expectativa, ampliação de sentidos e teste para a atenção dos leitores. Mais do que exigir certo treinamento do leitor, formulações como as do excerto anterior apontam na poética rivereana a operação feita via linguagem para relativizar. Há de se frisar que está nas diferentes maneiras de narrar – as decisões e perspectivas narrativas – um grande segredo de Rivera para desarticular as certezas cristalizadas dos relatos oficiais.

Ainda no que diz respeito a essa brevidade que, como vimos, está longe de poder ser pensada apenas por conta de sua extensão, é válido apontar como, na trilogia, reconhecemos diferentes momentos de analepses e prolepses que ora aceleram, ora retardam a narrativa. Somente em tom de exemplificação, como movimento de analepse, poderíamos evocar o *Capítulo XI* do *Cuaderno 1* ou todos os capítulos que conformam o *Cuaderno 2* de maneira geral (ambos presentes em *La revolución es un sueño eterno*); as inúmeras e rápidas prolepses construídas em *El farmer;* ou, ainda, como movimento de prolepse, fragmentos de *Ese manco Paz*, tal como quando o narrador Paz adianta o fato histórico do exílio de Rosas, o qual será narrado em primeira pessoa, pela entidade imigrante Rosas, no romance e que fora, como sabemos, a temática principal da obra *El farmer:*

> **Hoy, a dos o tres años de que Juan Manuel de Rosas se refugió en la Inglaterra imperial**, a la que admira y respeta como no la admira y respeta argentino alguno; a dos, tres años de que Justo José de Urquiza, tan mañero y alevoso, tan dominado por el recelo como el escribidor que desalojó de la tutoría de la Confederación Argentina, permitiese que yo regresara a Buenos Aires, que dejara atrás las penurias y los hábitos, las plegarias y las mezquindades del destierro, me paseo por sus calles.
> **Sólo me paseo. Y todavía fuerte. Y todavía callado. Y todavía cordobés**.[635] (RIVERA, 2017b, p. 33, grifos nossos).

---

[634] "Chame-o de veneno, Castelli, se quiser, para não sublinhar, no papel, porque lhe fata coragem, aquilo que os homens como você, que não falam, confiam ao papel.".

[635] "Hoje, há dois ou três anos de quando Juan Manuel de Rosas se refugiou na Inglaterra imperial, país que admira e respeita como nenhum argentino a admira e respeita; há dois, três anos de quando Justo José de Urquiza, tão astuto e traiçoeiro, tão dominado pelo receio como o escritor que desalojou da tutoria da Confederação Argentina, permitisse que eu regressasse a Buenos Aires, que deixasse para trás as penúrias e os hábitos, as súplicas e as mesquinhices do desterro, passeio pelas suas ruas.".

Outro efeito é alcançado pelos capítulos XV, dos *Cuaderno 1* e *Cuaderno 2*, de *La revolución es un sueño eterno*. As duas partes parecem ser orquestradas como um espelho, voltando a contar um mesmo momento vivido pela entidade imigrante Castelli, mas de formas não parecidas (visão estereoscópica):

> Fue en Buenos Aires, una ciudad aplastada contra la tierra por el sol del verano austral, las iglesias mudas y cerradas a la espera de la Cuaresma y de la penitencia que se disiparan la lascivia que el verano austral y el inverosímil aniquilamiento de la primera invasión de las tropas de Gran Bretaña instalaron en hombres, mujeres, adolescentes, señores, damas, paisanos, cuchilleros de los arrabales porteños, esclavos y esclavas y demás bestias, y aun en niños que, quizá inadvertidamente, pugnaban por conservar su inocencia.[636] (RIVERA, 2012, p. 73).

Por último, consideremos como a brevidade rivereana camufla múltiplos diálogos da própria diegese, escolhendo recursos como o discurso indireto livre. No romance *La revolución es un sueño eterno*, a conversa entre as entidades imigrantes Guillermo Brown e Juan Manuel de Rosas é constituída de maneira inteligente: "El sueño irlandés, amigo Rosas, es fundar una república, como ustedes, en su país... Oh, por favor, general: sé lo que el general piensa. Y coincido con lo que el general piensa de la declaración del 9 de julio [...][637]" (RIVERA, 2017, p. 47). Em *Ese manco Paz*, a voz da entidade imigrante Doña Encarnación, mulher de Rosas, aparece em um discurso indireto livre ainda mais refinado, ilustrando exatamente o que digo quando a ficção fissura o discurso histórico. A repetição daquele "homem jovem, loiro, alto e bonito" parece sair das páginas de uma possível biografia para ressoar a voz da imagem feminina que sediava e santificava o poder federal:

> Ella, Manuelita, sustituyó a **doña Encarnación**, la madre que supo elegirle el hombre joven, rubio, alto y hermoso, para los escasos pero imprescindibles cuidados que requerería **el hombre joven, rubio, alto y**

---

[636] "Foi em Buenos Aires, uma cidade achatada contra a terra pelo sol do verão austral, as igrejas mudas e fechadas, à espera da Quaresma e da penitência que dissiparam a lascívia que o verão austral e o inverossímil aniquilamento da primeira invasão das tropas da Grã Bretanha instalaram em homens, mulheres, adolescentes, senhores, damas, campatriotas, esfaqueadores dos arrabais portenhos, escravos e escravas e demais monstros, e ainda em crianças que, talvez inadvertidamente, conflitavam para conservar a sua inocência.".

[637] "O sonho irlandês, amigo Rosas, é fundar, como vocês, uma república em seu país... Oh! Por favor, general: sei o que o general pensa. E compactuo com o que o general pensa sobre a declaração de 9 de julho [...]".

> **hermoso, el hombre que dio paz al país, y facilitó los negocios de sus buenos amigos.**[638] (RIVERA, 2017b, p. 26, grifos nossos).

E se a brevidade vai mesmo além do que simplesmente o enxugamento do que pode ser entendido como excessivo do discurso, o que dizer da maneira que Rivera manobra o código linguístico e a língua? Do uso dos já citados espaços em branco a justaposição de apostos a partir de parênteses, da precisão lexical e da filiação borgeana quanto ao uso e escolha de cada adjetivo, proponho que sigamos pensando em mais características da poética rivereana.

5.3.2 Quando a revolução da literatura também se faz a partir do jogo da linguagem

Na trilogia estudada, é inevitável não identificar como a palavra é notada como uma verdadeira experiência discursiva, apontando a impossibilidade não apenas de se resgatar a integridade do discurso histórico, mas do que define e efetiva a linguagem: "Leo las líneas que acabo de escribir: tienen la frialdad de los datos estadísticos.[639]" (RIVERA, 2017b, p. 12). Na poética rivereana, todos nós, nosotros, somos "[p]obres hombrecitos: nunca sabrán de eso. **Nunca encontrarán la palabra para escribir eso.**[640]" (RIVERA, 2017, p. 22, grifos nossos). Já que não podemos encontrar a palavra correta ou apropriada para escrever, Rivera escolhe o caminho dos silêncios, das inversões, dos questionamentos, das construções de imagens, entre outros. Assim, a prosa ficcional do nosso escritor parece estar balizada por um grande desafio:

> Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 2003, p. 422).

---

[638] "Ela, Manuelita, substituiu a dona Encarnación, a mãe que soube escolher ao homem jovem, loiro, alto e bonito, para os escassos, mas imprescindíveis cuidados, que requereria o homem jovem, loiro, alto e bonito, o homem que deu para o país paz e facilitou os negócios dos seus bons amigos.".
[639] "Leio as linhas que acabo de escrever: têm a frieza dos dados estatísticos.".
[640] "[...] pobrezinhos homens: nunca saberão disso. Nunca encontrarão a palavra para escrever isso.".

Desaguam, pois, nos três romances uma infinidade de passagens cravadas pelo jogo de repetições. Segundo Fiorina Matilde Macedo Torres, "[...] as repetições mais frequentes apresentam-se em sequência na narrativa, e vão introduzindo, paulatinamente, por deslocamento de ênfases, novas informações." (TORRES, 2008, p. 60). Se tomarmos a nossa trilogia de maneira cronológica, passa a ser inevitável perceber o jogo proposto por Rivera em quase todas as passagens e capítulos. O uso das repetições expande diferentes significados, de alguma maneira, tensiona a confusão vivenciada por personagens como Castelli e, claro, a própria busca do autor pela oralidade: "¿Y qué más lee Castelli en esa escritura apretada y firme, detrás de esa escritura apretada y firme, en los silencios de esa escritura apretada y firme?[641]" (RIVERA, 2012, p. 53). Perguntas retóricas ajudam-nos a exemplificar tal operação literária:

> ¿Soy el hombre de la Historia que se mira a ningún espejo, y habla con ningún espejo?
> ¿Soy el hombre de un hombre viejo que, a la luz de unas velas, llora frente a ningún espejo?[642] (RIVERA, 2017, p. 22-23).

Como em uma espécie de jogo, a ficção rivereana recorrerá à mesma estratégia de repetições, sobretudo em *Ese manco Paz*, agora, fortalecendo o apreço de Rivera pela reflexão da unidade linguística, o fascínio pela busca – já sabemos que impossível – da excelência pelo melhor adjetivo:

> El hombre rubio, alto, sano, hermoso, les escribía *el país es una estancia*.
> Eso les escribía el hombre alto, rubio, hermoso, sano, desde su casona de Palermo – casona de piedra, vidrio y silencio – [...]
> Les escribía sin fatigarse, el hombre rubio, alto, sano y hermoso, el diccionario de sinónimos y antónimos al de las puebladas y sus inevitables ofuscaciones.[643] (RIVERA, 2017b, p. 19).

A relação de Rivera não pode ser limitada ao seu interesse pelos adjetivos. A relação está plasmada em todo o nível sintático, como no caso dos substantivos.

---

[641] "E o que mais lê Castelli em sua escrita apertada e firme, atrás dessa escrita apertada e firme, nos silêncios dessa escrita apertada e firme?".
[642] "Sou o homem da História que não se olha para nenhum espelho e não fala com nenhum espelho?
Sou o homem de um homem velho que, à luz de algumas velas, chora diante de algum espelho?".
[643] "O homem loiro, saudável, bonito, lhes escrevia *o país é uma estância*.
Escrevia-lhes isso o homem alto, loiro, bonito, saudável, do seu casarão de Palermo – casarão de pedra, vidro e silêncio – [...]
Escrevia-lhes, sem se cansar, o homem loiro, alto, saudável e bonito, o dicionário de sinônimos e antônimos ao das povoadas e suas inevitáveis ofuscações.".

No romance *El farmer*, por exemplo, o léxico *cielo* (céu, em português) será repetido para ser, ao mesmo tempo, desconstruído e afastado do campo sintagmático positivo. Na prosa, *cielo* será referente para uma *desdicha* (infortúnio); para referir-se ao espaço *extranjero* (estrangeiro); para tudo aquilo que é *ajeno* (alheio); para a demarcação dêitica *aquí* (aqui), o campo do narrador autodiegético; ou, ainda, para apontar o que é *desconocido* (desconhecido).

Via linguagem, também notaremos como o projeto literário rivereano será caracterizado a partir de potentes símiles e metáforas. No primeiro caso, a prosa ganha ares poéticos a partir de uma elaboração que recorre ao universo *criollo* argentino, do interior, justamente o prisma refutado pela geração dos literatos de 37: "Por qué escribe *ustedes*, escribe, ahora, un hombre al que llaman Castelli, y que gruñe como un chancho.[644]" (RIVERA, 2012, p. 51). Quanto ao uso das metáforas, dentre algumas possíveis, impossível não retomar a construção realizada em *La revolución es un sueño eterno,* quando o pedaço da língua amputada de Castelli como a inviabilidade da palavra falada para o discurso histórico, a resistência à matéria dita que, ao não ser registrada, acaba se transformando em mero alimento de gaviões:

> **Ese pedazo de lengua que se pudre perteneció al ciudadano Juan José Castelli**, a quien se llamó, en otros tiempos, el orador de la revolución y, también, representante de la Primera Junta en el ejército del Alto Perú. **Su valor como material de investigación científica es nulo**, según opiniones dignas de ser atendidas. Quien fuera llamado el orador de la revolución se niega a que ese pedazo de lengua que se pudre sea objeto de la regocijada curiosidad de sus enemigos, y dispone que su hijo Pedro abandone, **ese pedazo de lengua que se pudre, en el monte más cercano, para alimento de los caranchos.**[645] (RIVERA, 2012, p. 189, grifos nossos).

Já em *El farmer*, a condição metafórica passará a ser resgatada para alegorizar o perigo iminente, a voracidade daqueles que cercaram em matilha e degradaram personagens históricas, como o caso de Rosas. Após delimitar o contexto que o derrotou – "Diez mil jinetes caen sobre mis ejércitos, en los campos

---

[644] "Porque escreve *vocês*, escreve, agora, um homem a quem lhe chamam Castelli e que grita como um porco.".

[645] "Esse pedaço de língua que apodrece pertenceu ao cidadão Juan José Castelli, a quem chamaram, em outros tempos, o orador da revolução e, também, representante da *Primera Junta* no exército do Alto Peru. O seu valor como material de investigação científica é nulo, segundo opiniões dignas de serem atendidas. Quem foi chamado o orador da revolução se nega que esse pedaço de língua que apodrece seja objeto do júbilo dos seus inimigos e dispõe que o seu filho Pedro abandone esse pedaço de língua que apodrece, no monte más próximo, para ser alimento dos gaviões.".

de Caseros. Entrerrianos, los jinetes. Y entrerriano Urquiza, su jefe[646]" (RIVERA, 2017, p. 104) –, a narrativa se desloca temporalmente, dando voz a um Rosas já no desterro, *mirando* um lobo que o espreita, uma ameaça comparável aquele exército de dez mil cavaleiros da província de Entre Ríos:

> **Miro al lobo.**
> **El lobo me mira**, plantado en la nieve, gris y joven, y los ojos le brillan en la tarde que se aleja.
> Tomo mate, de pie, en mi rancho, en el calor de mi rancho, protegido del frío y la nieve por paredes de madera y piedra, por los vidrios de la ventana, por el carbón que echo al brasero.
> **Miro las pisadas del lobo en la nieve**, su pelambre, los colmillos que le centellean en la boca roja y furiosa.
> ¿Sabe el lobo de su orfandad, allí, afuera?
> Voy en busca de mi escopeta.[647] (RIVERA, 2017, p. 104).

As últimas duas citações não apelam somente à força metafórica da palavra. Há, indubitavelmente, uma dimensão visual, um apelo à construção de imagens, característica resgatável em diferentes momentos dos romances selecionados por esta tese. Descrições sinestésicas apelam a diferentes sentidos dos leitores, qualificam uma prosa, que é poética (tal como vimos), capaz de recriar o real e redimensionar a verossimilhança dos discursos ficcional e histórico:

> Castelli, que no tiene apuro, oye cómo se quiebra la escarcha bajo las patas del caballo. La mañana de julio es fría, y el viento, que llega del río, le moja la cara.
> Castelli, las riendas flojas en la mano, no tiene apuro. Siente que el viento, que llega del río, le moja las mejillas, le atraviesa la flaca piel de las mejillas y, de a poco, le calma, en la boca, los chirridos punzantes que brotan de esa contusa brasa de carne que es su lengua.[648] (RIVERA, 2012, p. 65).
> Ordeñé, bajo este cielo que me será siempre ajeno, las dos vacas, y dejé que sus ubres me calentaran las manos, y dejé mis manos en sus ubres, y

---

[646] "Dez mil cavaleiros caem sobre os meus exércitos, nos campos de Caseros. Entrerrianos, os soldados. E o entrerriano Urquiza, o seu chefe.".

[647] "Observo o lobo.
O lobo me observa, plantado na neve, cinza e jovem, e os seus olhos brilham na tarde que se vai.
Tomo chimarrão, de pé, no meu rancho, no calor do meu rancho, protegido do frio e da neve por paredes de madeira e de pedra, pelos vidros da janela, pelo carvão que jogo no braseiro.
Observo as pegadas do lobo na neve, a sua pelagem, os caninos que brilham em sua boca vermelha e furiosa.
O lobo, ali fora, sabe sobre a sua condição de órfão?
Procuro a minha escopeta.".

[648] "Castelli, que não tem pressa, ouve como a geada se quebra por conta das patas do cavalo. A manhã de julho é fria e o vento, que vem do rio, molha-lhe a cara.
Castelli, com as rédeas frouxas em suas mãos, não tem pressa. Sente que o vento, que vem do rio, molha-lhe as bochechas, atravelha-lhe a pele magra das bochechas e, pouco a pouco, acalma-lhe, na boca, os estalos punçantes que brotam dessa brasa contorcionada de carne que é a sua língua.".

> dejé que mis manos subieran y bajaran por esa carne caliente y poderosa hasta que mis manos se entibiaron.[649] (RIVERA, 2017, p. 13).

> Yo, ahora, dejo que las llamas azules, violáceas, amarillas, que chispean en el hogar de la chimenea, calientan mis pies.[650] (RIVERA, 2017b, p. 57).

Da mesma forma que as narrativas parecem criar diferentes imagens, na poética rivereana, a negação se transforma em possibilidade de (re)criação. A dimensão humana aludida nesta tese é ora problematizada pela impossibilidade do advérbio de negação não (*no)*, ora expandida pela ação presente e interminável de nevar (*nieva)*:

> **No** fumo. **No** tomo vino ni licor alguno. Ni rapé. **No** asisto a comidas. **No** visto a nadie. **No** recibo visitas: lord Palmerston me visitó siete veces en doce años.
> **No** voy al teatro. **No** paseo.
> Mi ropa es la de un hombre común.[651] (RIVERA, 2017, p. 09, grifos nossos).

> **Nieva** en el reino de la Gran Bretaña.
> **Nieva** desde el mar del Norte hasta el océano Atlántico.[652] (RIVERA, 2017, p. 14).

Ainda sobre como a linguagem é utilizada como um jogo por Rivera, parece-me interessante apontar como o dêitico *aquí* foi sendo ressignificado ao longo dos três romances, nunca perdendo a potência de encaminhar e deflagrar a dimensão humana a partir da ação de talho do discurso histórico. Primeiro, em *La revolución es un sueño eterno*, se apresenta como um presente incômodo, a instância de quem fora traído, mas que contesta. A grande diferença, no entanto, é que, no romance citado, o "aqui" localiza o campo argentino; nas outras obras, porém, o "aqui" se transforma, para Rosas, na ideia do exílio, no distanciamento de quem está ilhado, tragado pelo espaço inglês, ou, para Paz, na condição de um apenado.

---

[649] "Ordenei, debaixo deste céu que me será sempre alheio, as duas vacas, e deixei que as minhas mãos em suas tetas, deixei que minhas mãos subissem e baixassem por essa carne quente e poderosa até que as minhas mãos se sujassem.".
[650] "Eu, agora, deixo que as chamas azuis, violáceas, amarelas, que faíscam no espaço da chaminé, esquentassem os meus pés.".
[651] "Não fumo. Não tomo vinho, nem qualquer licor. Nem cigarro de palha. Não cozinho. Não visto ninguém. Não recebo visitas: lorde Palmerston me visitou sete vezes em doze anos.
Não vou ao teatro. Não passeio.
Minha roupa é a de um homem comum.".
[652] "Neva no reino da Grã Bretanha.
Neva do mar do Norte até o oceano Atlântico.".

Esse fruir da linguagem também permitirá que, em cada romance, seja construído um produtivo diálogo com os corpos textuais de outras obras, uma expansão do que entendemos como literatura. Além da menção e incorporação de diferentes fragmentos de obras sincrônicas ao período histórico ficcionalizado – *Facundo*, de Sarmiento, será sempre o livro mais caro no caso da trilogia –, Rivera também aludirá a grandes clássicos como *Dom Quixote* (1605, 1614), de Cervantes, ou apresentará trechos que parecem expandir os versos de um Borges inicial, aquele mesmo de *Fervor de Buenos Aires* (1924), ainda fascinado pelos tetos das casas: "[...] y miro las casas cerradas de Buenos Aires, el viento de la peste que silba en las calles de Buenos Aires, y el sol que cae, como plomo derretido, sobre los techos de las casas de Buenos Aires [...][653]" (RIVERA, 2017, p. 25).

A partir da poética rivereana, será possível retomar pensadores como Daniel Dofoe e Karl Marx, sem falar, claro, da viabilidade de ler e redimensionar o nome de Shakespeare. Nesse último caso, relembro que romances como *La revolución es un sueño eterno* e *El farmer* demonstrarão especial interesse pelo tom trágico do dramaturgo inglês, incorporando passagens de diferentes peças para ecoar a construção dos seus narradores: "¿Por qué yo?, escribe Castelli. ¿Por qué tan temprano? ¿Qué pago? Todos mueren: **el rey y sus bufones: alguien dijo eso, borracho, una noche de verano**. No así, escribe Castelli. No solo. No rendido aún a la fatiga de vivir. No objeto de la risa y la piedad de los otros.[654]" (RIVERA, 2012, p. 49-50, grifos nossos).

E quando há, nas narrativas, exatamente a necessidade de inverter o jogo daquele que é vítima da piedade dos outros para se transformar em voz ativa de quem quer realinhar os fatos, Rivera encontrará na linguagem, ou melhor, dizendo, na língua castelhana, o seu melhor artifício. Diferentemente do que havia sido realizado por Cristina Bajo quando aludimos ao anacronismo linguístico, no caso dos romances de Rivera, o *voseo* é tomado não como elemento para creditar uma passagem temporal e um uso pragmático social, mas como munição da palavra-arma: "Dicen que te llaman noche. **Vení**, noche, que aquí está Castelli. **Vení**, noche

---

[653] "[...] e olho as casas fechadas de Buenos Aires, o vento da peste que assovia nas ruas de Buenos Aires, e o sol que cai, como ferro derretido, sobre os tetos das casas de Buenos Aires [...]".

[654] "Por que eu?, escreve Castelli. Por que tão cedo? Qual é exatamente será a paga? Todos morrem: o rei e os seus bufões: alguém disse isso, bêbado, uma noite de verão. Não assim, escreve Castelli. Não somente. Não rendido ainda pela fatiga de viver. Não como objeto do riso e da piedade dos outros.".

puta.[655]" (RIVERA, 2012, p. 53, grifos nossos). Assim, o desejo imperativo, marcado pelo uso do pronome *vos*, é lido como um escracho da figura do prócer, o alinhamento da entidade imigrante ao desejo incutido em todo argentino ao tomar a palavra – a literatura – para si e exercer a sua identidade: "**Vení**, escribe Castelli, en una ciudad de comerciantes, usureros, contrabandistas, frailes y puteríos, que lo dejó solo, que acobardó a sus compañeros, que los exilió, que los maldijo.[656]" (RIVERA, 2012, p. 52, grifos nossos). Em uma espécie de solilóquio shakespereano, Castelli usará o *voseo* como artilharia, transformará cada leitor em sua testemunha e parceiro de escrita:

> Castelli – escribe Castelli –, **leé** lo que **escribís.** Y no **llorés. Tachá** las líneas que **escribiste** entre paréntesis: **deberías** saber, ya, que estos tiempos no propician la lírica. **Estás** mudo en un pozo negro. Es el más grande quilombo que el mundo haya conocido nunca y al que bautizaron con el nombre de Buenos Aires. Basta, Castelli, escribe Castelli. La noche vendrá y el hombre mudo, que escribe exorcismos y que los sabe vanos, mira el trazo firme, apretado y claro de su escritura.[657] (RIVERA, 2012, p. 53, grifos nossos).

5.3.3 *Escrever*: a maior de todas as revoluções

Somente se nos pautássemos pela última citação, já ficaria mais verossímel entender o porquê de Rivera anunciar o ato de escrever um livro como **"el mayor acto de rebeldía que podemos hacer"** (RIVERA *apud* LARDONE; ANDRUETTO, 2011, p. 52, grifos nossos). Se para a entidade imigrante e, ao mesmo tempo, o narrador autodiegético Juan José Castelli, (re)significado pelo romance *La revolución es un sueño eterno*, a história da revolução dos que não tiveram revolução é feita por aquilo que ninguém disse, para a poética rivereana, esta parece ser o combustível efetivo de reflexão e rompimento dos grandes relatos. Em diferentes doses e manifestações, a trilogia tomada de Rivera reverbera a

---

[655] "Dizem que chamam você como noite. Venha, noite, porque Castelli está aqui. Venha, puta noite.".
[656] "Venha, escreve Castelli, na cidade de comerciantes, ladrões, contrabandistas, frades e puteiros, que o abandonaram, que acovardou os seus companheiros, que os exilou, que os maldisse.".
[657] "Castelli – escreve Castelli –, leia o que você escreve. E não chore. Sublinhe as linhas que escreveu entre parênteses: já deveria saber que estes tempos não propiciam a lírica. Está mudo em um buraco negro. É a maior zona que o mundo já conheceu e a que batizaram com a alcunha de Buenos Aires. Basta, Castelli, escreve Castelli. A noite virá e o homem mudo, que escreve exorcismos e que sabe que são vãos, olha o traço firme, apertado e claro de sua escrita.".

consciência do dizer, sobretudo da ação que o fundamenta via escrita. Não à toa, encontraremos o apelo da entidade imigrante Manuel Belgrano para que Castelli não queimasse os seus papéis que registravam o seu testemunho sobre a história. As recordações de Castelli, ou seja, a sua memória, validariam exatamente o ensaio que nos trouxe até aqui, aquela serigrafia diante do *Archivo Nacional de la Memoria de Córdoba* que nos convidava a *destapar a memória*. A proposição, como o leitor pode inferir, é bastante cara para este trabalho, já que apregoa exatamente uma característica de um tipo de literatura que exemplifica o que queremos dizer com *Argentum Córdoba*.

Ao longo das narrativas, perceberemos que a palavra não é só a personificação da impossibilidade dos grandes relatos, mas, paradoxalmente, a única maneira de se promover a revolução. Não à toa, a alusão direta ao título do romance: "Y en el escenario, cuya luz se extingue, el actor escribe: la revolución es un sueño eterno. Castelli escribe: es hora de comer mi ración de zapallo pisado"[658] (RIVERA, 2012, p. 54). Para muitos, a palavra desperta medo: "Mírenme, escribe Castelli. *Ustedes* me cortaron la lengua. ¿Por qué? *Ustedes* tienen miedo a la palabra, escribe Castelli. Y ese miedo se los vi, a *ustedes*, en la cara. Lo vi en las caras de *ustedes*, y vi cómo se las retorcía, y cómo les retorcía las tripas."[659] (RIVERA, 2012, p. 50).

E, se falamos na palavra, na poética rivereana, passará a ser decisivo cotejar a ação da escrita e o ato próprio de se escrever como uma arma em punho, a força de quem quer (re)estruturar o que uma vez já fora registrado por outros relatos. Falar não é suficiente; escrever é sempre o grande ato. Até mesmo para o narrador autodiegético Juan José Castelli, que usava – segundo o discurso histórico – a palavra falada como a marca do orador de Maio, escrever era emergencial para aquele que já não tinha mais em punho a sua única arma: a voz, a língua, a ideia. Elocubrando sobre as suas faltas, Castelli decretará:

> No planté un árbol, no escribí un libro, escribe Castelli. Sólo hablé. ¿Dónde están mis palabras? **No escribí un libro**, no planté un árbol: sólo hablé. Y maté.

---

[658] "E no cenário, cuja luz se extingue, o ator escreve: a revolução é um sonho eterno. Castelli escreve: é hora de comer a minha porção de abobrinha amassada.".

[659] "Olhem-me, escreve Castelli. *Vocês* me cortaram a língua. Por quê? *Vocês* têm medo da palavra, escreve Castelli. E esse medo eu o vi em *vocês*, na cara. Vi-o nas caras de *vocês*, e vi como fazia retorcer as tripas, e como as retorcia.".

> Castelli se pregunta **dónde están sus palabras, qué quedó de ellas**. La revolución – escribe Castelli, ahora, ahora que le falta tiempo para poner en orden sus papeles y responderse – se hace con palabras. Con muerte. Y se pierde con ellas.[660] (RIVERA, 2012, p. 50, grifos nossos).

Escrever passa a ser, mais do que uma possibilidade de (re)organizar os fatos, a única maneira de sobreviver. Ser se confunde com o que *foi, é* ou *será* escrito: "[...] yo, que soy un hombre bueno, como usted me escribió, primo, obedezco[661]" (RIVERA, 2012, p. 179). Surpreendendo e construindo uma possível anacronia ao aludir a relação dos irlandeses com a sua relevância literária, Rivera construirá um narrador Castelli disposto a querer traçar a sua história:

> Los irlandeses son un pueblo belicoso, pero sus escritores... Ah, sus escritores... Y sus poetas... A ésos, les temo. A ésos, general, les temo. Verdaderamente, les temo. Cambiaron el mundo de las palabras. Y le aseguro, mi muy estimado general Rosas, que cambiar el mundo de la palabra es más expiable que la cobardía de Judas o, si lo prefiere, que el deshonor.[662] (RIVERA, 2017, p. 46-47).

O afã pela escrita não é uma exclusividade de Castelli, também reflete e define a posição da figura de Rosas que, a cada página, parece mais incansável:

> Rosas les escribía *el país es una* estancia, para que no lo olvidaran, siquiera, a la hora del burdel, ni en las convulsiones de sus más feroces diarreas. [...]
> El hombre rubio, alto, hermoso, sano, escribía, infatigable, porque nada borra la palabra escrita.[663] (RIVERA, 2017b, p. 16, grifos do autor).

> Don Juan Manuel, recta la espalda, escribe y escribe palabras en hojas de oficio, y las hojas de oficio se acumulan sobre la tapa maciza y lustrosa de una mesa. Escribe y escribe, el padre de la joven dama, como si no hubiera hecho otra cosa que escribir, mintiéndose que la ama más que a su vida.[664] (RIVERA, 2017b, p. 21-22).

---

[660] "Não plantei uma árvore, não escrevi um livro, escreve Castelli. Somente falei. Onde estão as minhas palavras? Não escrevi um livro, não plantei uma árvore: somente falei. E matei.
Castelli se pergunta onde estão suas palavras, o que ficou de cada uma delas. A revolução – escreve Castelli, agora, agora que lhe falta tempo para colocar em ordem seus papéis e responder para si mesmo – se faz com palavras. Com morte. E se perde com elas.".

[661] "[...] eu, que sou um homem bom, como você me escreveu, primo, obedeço.".

[662] "Os irlandeses são um povo guerreiro, mas os seus escritores... Ah, os seus escritores... E os seus poetas... Desses, sim, eu tenho temor. Esses, em geral, eu tenho temor. Verdadeiramente, lhes tenho temor. Mudaram o mundo das palavras. E, lhe asseguro, meu mui nobre general Rosas, que mudar o mundo da palavra é o mais incomparável que a covardia de Judas, ou, se assim o prefere, que a desonra.".

[663] "Rosas lhes escrevia que o *país é uma estância*, para que não o esquecessem, sequer, quando estivessem no bordel, nem nas convulsões de suas mais ferozes diarreias. [...]
O homem loiro, alto, bonito, saudável, escrevia, infadigável, porque nada apaga a palavra escrita.".

[664] "Don Juan Manuel, endireita as suas costas, escreve e escreve palavras em folhas timbradas, e as folhas timbradas se acumulam sobre a tampa maciça e lustrosa de uma mesa. Escreve e escreve, o

A partir da observação arguta de um narrador heterodiegético, o romance *Ese manco Paz* tensionará a dualidade de Rosas e, ao mesmo tempo, trará ao horizonte um Rosas comprometido em se (re)definir a partir da escrita:

> Relee, el mejor archivista que, dicen, hayan conocido los argentinos, las líneas que tiene frente a sus ojos y las aprueba, receloso. Mañana, piensa, las reescribiré. Piensa que toda escritura es provisoria. Pero el señor Sarmiento tampoco tacha lo que reescribe.[665] (RIVERA, 2017b, p. 22).

Tomando a voz e a responsabilidade de decretar a relevância da escrita, no romance *El farmer*, Rivera construirá um narrador autodiegético Rosas mais irônico, disposto a se comparar com o esteta histórico Domingo Faustino Sarmiento e, ao mesmo tempo, atestar que o seu arqui-inimigo histórico sempre teve ao seu favor não o lado questionável da civilidade, mas o controle expressivo da palavra:

> El señor Sarmiento ama la palabra. Y debo reconocer, en esta tarde inglesa, en la noche inglesa que se acerca, a la luz de estas brasas que chispean, y de esa nieve que borra pasos y voces y que es el silencio de Dios ante las estúpidas imprecaciones de los hombres, que la palabra escrita del señor Sarmiento es inimitable, y no se puede describir, como la llanura pampeana, ni suplantar por otra palabra, incluida la palabra del general Rosas. [666] (RIVERA, 2017, p. 80).

Tamanha a dimensão dada na ficção rivereana para a ação de registrar a palavra não poderia deixar de marcar, nas narrativas, o crivo lexical a partir do próprio verbo que define a ação de registrar as ideias. De maneira atenta, será possível entender como Rivera reverbera a ideia de que "[...] a escrita é uma das armas mais eficientes contra a segunda morte social, o esquecimento." (ASSMANN, 2011, p. 195). Em *La revolución es un sueño eterno*, escrever é pensar, abandeira um ato que é discursivo e, ao mesmo tempo, político: "Yo, en mi despacho de Palermo, pensaba 18 horas por día. Escribía. Escribir es pensar."[667] (RIVERA, 2017, p. 61). No mesmo romance, é notória a presença do verbo a partir da conjugação

---

pai da jovem dama, como se não tivesse feito outra coisa que escrever, mentindo, para si mesmo, que a ama mais do que sua vida.".

[665] "Relê, o melhor arquivador que, dizem, os argentinos já conheceram, as linhas que têm diante dos seus olhos e as aprova, temeroso. Amanhã, pensa, irei re-escrevê-las. Pensa que toda re-escritura é provisória. Mas o senhor Sarmiento tampouco rasura o que re-escreve.".

[666] "O senhor Sarmiento ama a palavra. E devo reconhecer, nesta tarde inglesa, na noite inglesa que se aproxima, à luz destas brasas que estalam, e dessa neve que apagua passos e vozes e que é o silêncio de Deus diante das estúpidas imprecações dos homens, que a palavra escrita do senhor Sarmiento é inimitável, e não se pode descrever, como a planície pampeana, nem suplantar por outra palavra, incluindo a palavra do general Rosas.".

[667] "Eu, em meu gabinete de Palermo, pensava 18 horas por dia. Escrevia. Escrever é pensar.".

em primeira pessoa, seja no Presente do Indicativo (*escribo)*, seja no Pretérito Indefinido *(escribí*). Escrever, assim, ganha alma, fissura, questiona o que faz parte da diegese e o que fora registrado pelo discurso histórico, multiplica-se, literalmente, como uma ação:

> **Escribo**: un tumor me pudre la lengua. Y el tumor que la pudre me asesina con la perversa lentitud de un verdugo de pesadilla.
> ¿Yo **escribí** eso, aquí, en Buenos Aires, mientras oía llegar la lluvia, el invierno, la noche? **Escribí**: mi lengua se pudre. ¿Yo **escribí** eso, hoy, un día de junio, mientras oía llegar la lluvia, el invierno, la noche?
> Y ahora **escribo**: me llamaron - ¿importa cuándo? – el orador de la Revolución. **Escribo**: una risa larga y trastornada se enrosca en el vientre de quien fue llamado el orador de la Revolución. **Escribo**: mi boca no ríe. La podredumbre prohíbe, a mi boca, a mi risa.[668] (RIVERA, 2012, p. 13, grifos nossos).

Da mesma maneira, na obra *El farmer*, o verbo em primeira pessoa (*escribo*) se transforma em uma espécie de eco, ressoa na quarta parte do romance em forma de gradação. Ao longo de três páginas, o narrador autodiegético Rosas utilizará exatos dezoito períodos diferentes, mas que, em comum, começam por um dado linguístico: *escribo*.

> **Escribo** a Buenos Aires. [...]
> **Escribo**, en el condado de Swanthling, [...]
> **Escribo** a coroneles y parientes que trabajaron, a mis órdenes [...]
> **Escribo**, a tacaños y tacañas, de mi íntima satisfacción por el socorro que me prestan. [...]
> Les **escribo** que, en mi despacho de Palermo, documenté, a lo largo de veinte años, la memoria de [...]
> Les **escribo** de la convulsiones revolucionarias en Europa [...]
> Les **escribo** que me reciben en las cortes reales de Gran Bretaña, Francia, España, con las dignidades que se deben al gobernador-propietario de la provincia de Buenos Aires. Les **escribo** que busquen en el Diccionario la etmología de la palabra crispaciones.
> Les **escribo** que leí una carta, en *The Times*, que un tal Raymond Wilmart remitió al más intenso de los apologistas de la Comuna, y que la policía, seguramente, interceptó.[669] (RIVERA, 2017, p. 67, grifos nossos).

---

[668] "Escrevo: um tumor apodrece-me a língua. E o tumor que a apodrece me assassina com a perversa lentidão de um carrasco de um pesadelo.
Eu escrevi isso, aqui, em Buenos Aires, enquanto ouvia chegar a chuva, o inverno, a noite? Escrevi: minha língua se apodrece. Eu escrevi isso, hoje, um dia de junho, enquanto ouvia chegar a chuva, o inverno, a noite?
E, agora, escrevo: me chamaram – importa quando? – o orador da Revolução. Escrevo: um riso comprido e transtornado se enrosca no ventre de quem foi chamado o orador da Revolução. Escrevo: minha boca não ri. A podridão proíbe, a minha boca, o meu riso.".

[669] "Escrevo para Buenos Aires. [...]
Escrevo, no condado de Swanthling, [...]
Escrevo para coronéis e parentes que trabalharam, sob minhas ordens [...]
Escrevo, para mesquinhos e mesquinhas, sobre minha satisfação íntima pela ajuda que me oferecem. [...]

O uso gradual do verbo escrever na primeira pessoa constrói uma espécie de eco que vai e volta, que sai da boca da entidade imigrante e que parece ser ainda mais ampliada pela palavra lida, pela ação do leitor. De algum maneira, a cadência desse "escribo" se constitui de alguma maneira como uma sinestia, uma espécie de convite para a ação do ato da leitura (o ver), seja desmembrada por um leitor empírico que pode escutar a repetição e, inclusive, querer reverberá-la com o sabor da oralidade. Com a ajuda do narrador autodiegético Rosas, Andrés Rivera fortalecerá como "[...] a medialidade da escrita toma parte no projeto de eternização." (ASSMANN, 2011, p. 195).

A partir do excerto anterior, será ainda possível entender como a poética rivereana utiliza o verbo escrever também como uma metonímia para apontar o processo de envio das cartas da personagem Rosas para Buenos Aires. Na diegese, vislumbramos mais dez vezes o verbo já conjugado (*escribo*), o que confirma justamente o número de cartas enviadas pela figura histórica até a capital da nova nação em um período do seu exílio.

5.3.4 A escrita dentro da escrita: romances que *fissuram* pela metaficção

A essa altura, já não há mais nenhuma surpresa quando eu afirmo que a linguagem, as palavras, acabam se transformando na grande arma discursiva utilizada por Rivera para narrar e fissurar, via literatura, o discurso histórico. Na poética rivereana, na verdade, parece ser verdadeiro afirmar que "[o] saber da história é tanto mais confuso quanto mais seu poder aumenta." (LE GOFF, 2003, p. 23). Ao fruir a transformação de sentidos ocorrida pela desconstrução da língua, o escritor acaba demonstrando a viabilidade de ler os seus romances também a partir da chave da ficção histórica, sem que isso se transforme em pressuposto de engessamento ou não consciência do que significa, periodicamente, questionar. Partindo do pressuposto de oferecer uma leitura via o nosso tropo *Argentum Córdoba*, passará a ser inaceitável perder de vista a condição da linguagem como um aparato discursivo atravessado por um caráter ideológico e definitivamente

---

Escrevo-lhes que, no meu gabinete de Palermo, documentei, ao longo de vinte anos, a memória de [...]".

estratégico. A condição da tradução, já apresentada anteriormente a partir da mediação da personagem Agrelo, nos ajuda a exemplificar como a transposição de uma língua para outra se constitui em uma ferramenta de recorte e de interesse:

> E Inglaterra es el poder: no se me ocurre cómo decirlo de otro modo... Doctor Castelli: Inglaterra no renunciará a las dos perlas más hermosas de su corona: las colonias, no importan los efímeros traspiés que sufrió en su conquista, y Shakespeare. *Never*. [...]
>
> Inglaterra, tradujo Agrelo, el linimento irlandés para muslos intacto en el vaso que sostenía en la mano derecha, renunciará a sus colonias, si Dios así lo dispone, pero no Shakespeare.[670] (RIVERA, 2012, p. 80-81).

O tom jocoso e irônico não se limita a apresentar como a tradução pode estar à mercê e ao gosto de quem a representa. Na perspectiva de Rivera, relativizar não é uma exclusividade delegada ao discurso ficcional ao espreitar o horizonte histórico. Por meio de suas entidades imigrantes, dos seus narradores autodiegéticos, a trilogia que estudamos nos apresentará diferentes fragmentos em que a metaficção se edificará como característica saliente. A possibilidade de ler *Ese manco Paz* como uma ficção que preenche as lacunas deixadas por *El farmer* já é mais do que suficiente para postular a metaficção como um eixo fundamental do projeto do nosso escritor. Mas, claro, não o único. Desde o final da década de 80 do século XX, ao publicar *La revolución es un sueño eterno*, acompanhamos o processo de encarnação da palavra falada em forma de texto, dinâmica na qual Castelli deflagra, sem quaisquer pudores, a dúvida nascendo e substituindo qualquer ponto final:

> **Siempre**, escribe Castelli, que enciende un cigarro en la noche del día de julio que miró a un vencedor colgado de una soga y de unos palos infames. Siempre escribe Castelli. **Mira la palabra siempre**, que escribió con un pulso que todavía no tiembla, **y dibuja un signo de pregunta antes de la ese, y otro después de la e.**[671] (RIVERA, 2012, p. 111, grifos nossos).

---

[670] "E a Inglaterra é o poder: não me vem à cabeça outra maneira de dizer isso... Doutor Castelli: a Inglaterra não renunciará as duas pérolas mais lindas da sua coroa: as colônias, não importam os efêmeros tropeções que sofreu em sua conquista, e Shakespeare também. *Nunca*. [...]
A Inglaterra, Agrelo traduziu, o creme irlandês para as coxas intacto no copo que apoiava na mão direita, renunciará a suas colônias, se Deus assim o dispõe, mas não a Shakespeare.".

[671] "Sempre, Castelli escreve, que acende um cigarro na noite do dia de julho que assistiu um vencedor pendurado por uma corda e por alguns paus infames. Sempre escreve Castelli. Olha a palavra sempre, que escreveu com um pulso que ainda não treme, e desenha um signo de pergunta antes da letra esse, e outro depois da letra e.".

Em cada momento, o que as narrativas plasmam a partir das descrições dos seus narradores passa a ser questionado e colocado em xeque pelos próprios agentes da enunciação. O jogo e pacto com o leitor é celebrado entre as partes de maneira franca: não se deve confiar no que fora dito minutos atrás, é necessário entender que a revolução, tal como qualquer outro registro que diz ser fato, pode ser (re)contada a partir de diferentes atores humanos, vencedores e vencidos. Ao seguir certa predominância da literatura contemporânea argentina de entender a memória a partir do seu potencial ficcionalizador, da sua ação mais pujante como reminiscência (algo que, como veremos, também será destaque na poética andruetteana), Rivera nos oferecerá passagens em que a metaliteratura e a metaficção acabarão ganhando protagonismo. Como exemplo, poderíamos voltar ao *Capítulo XII*, *Cuaderno 1*, de *La revolución es un sueño eterno*, quando o orador Castelli problematizará como a sua memória poderia estar ou não preenchendo certas lacunas de eventos vividos, tal como uma noite de carnaval:

> **El carnaval, si ocurrió, ocurrió hace miles de años, escribe Castelli** [...] Castelli escribe, el cigarro en la boca que apesta, **el Carnaval, si ocurrió, ocurrió hace miles de años, porque las palabras**, las que su letra apretada y aún firme puede trazar en una hoja de cuaderno, **traicionan el recuerdo. Y si el recuerdo se traiciona a sí mismo, la escritura traiciona al recuerdo, escribe Castelli, el cigarro en la boca que apesta.**[672] (RIVERA, 2012, p. 86-87, grifos nossos).

Em outros trechos, a já simbiose que havia anunciado entre narrador e eventual autor empírico não é somente aludida, mas parece estar revelada textualmente. O uso da linguagem para expandir o poder da narrativa usa ferramentas diferentes, a um ponto de o leitor vislumbrar o encadeamento de ideias (apresentadas como tópicos a serem explorados pelo autor empírico) que definirão os próximos passos da personagem-narradora:

> Anoto:
>
> - **Castelli relee**, en el segundo cuaderno de tapas rojas, las páginas que escribió en el segundo cuaderno de tapas rojas;
> - **Castelli, que relee** las páginas que escribió en el segundo cuaderno de tapas rojas, no vomita;

[672] "O carnaval, se realmente aconteceu, ocorreu há milhares de anos, escreve Castelli [...] Castelli escreve, o cigarro na boca fede, o Carnaval, se realmente aconteceu, ocorreu há milhares de anos, porque as palavras, as que a sua letra apertada e ainda firme pode traçar em uma folha de caderno, traem a recordação. E se a recordação trai a si mesma, a escrita trai a recordação, escreve Castelli, o cigarro na boca que fede.".

- **Castelli confiará al papel aquello que, hombres como él, que no hablan, confían al papel.**[673] (RIVERA, 2012, p. 175, grifos nossos).

Ao consagrar a sua verve metaliterária e metaficcional, a poética rivereana revela-se instigante, justificando a razão pela qual o próprio escritor tenha anunciado o seu interesse pelo o que ele entende como bom leitor. Em cada passagem, a ficção cumpre com o desafio de falar de si própria e, ao mesmo tempo, atreve-se a demonstrar que escrever é a única maneira para relembrar que a verdade não é o sinônimo do real:

> ¿Cuándo escribe uno al amigo? Cuando las palabras que escribe no delatan su sufrimiento y su orgullo. Cuando ni los blancos de la escritura traducen su sufrimiento y su orgullo. (Hasta ahí el código que identifica, dicen, a los escritores perdurables. Pretendo no transgredirlo; sin embargo, prefiero que no me consideres miembro de esa raza de desatinados).
> Te escribo, entonces, desarmado, y me acojo al sueño eterno de la revolución para resistir a lo que no resiste en mí. [...] Te escribo para que no confundas lo real con la verdad.[674] (RIVERA, 2012, p. 141).

A literatura, pois, revela-se não como uma tatuagem definitiva, mas como um desenho nebuloso que, mesmo pensando não deixar para trás os fatos inesquecíveis, acabará recriando em novas matizes o que fora acomodado no **"callejón más sórdido de su memoria**[675]**"** (RIVERA, 2012, p. 135, grifos nossos).

Como vimos, a ficção de Rivera caracteriza-se pelo apuro da palavra e a busca da linguagem como forma de questionamento. No caso dos três romances selecionados para exemplificar o nosso tropo *Argentum Córdoba,* é possível vislumbrar como o escritor é preciso ao escolher os títulos de suas obras. Ao ser interrogado por Lardone e Andruetto sobre a escolha dos títulos dos seus livros, Rivera declara que "[e]s una práctica que aprendí en el periodismo. Cuando titulaba en *La Hora*, en *El Cronista Comercial* y en la prensa clandestina del PC [referindo-se

---

673 "Anoto:
- Castelli relê, no segundo caderno de capas vermelhas, as páginas que escreveu no segundo caderno de capas vermelhas;
- Castelli, que relê as páginas que escreveu no segundo caderno de capas vermelhas, não vomita;
- Castelli confiará ao papel aquilo que, homens como ele, que não falam, confiam ao papel.".

674 "Quando alguém escreve para um amigo? Quando as palavras que escreve não delatam o seu sofrimento e o seu orgulho. Quando nem mesmo os brancos da escrita traduzem o seu sofrimento e o seu orgulho. (Até aqui o código que identifica, dizem, aos escritores mais perduráveis. Pretendo não transgredi-lo; no entanto, prefiro que não me considere membro dessa raça de desatinados).
Escrevo para você, então, desarmado, e me acolho no sonho eterno da revolução para resistir ao que não resiste em mim. [...] Escrevo para você para que não confunda o real com a verdade.".

675 "[...] beco mais sórdido de sua memória.".

ao Partido Comunista Argentino][676]" (RIVERA *apud* LARDONE; ANDRUETTO, 2011, p. 55).

Como exatamente a verve de redator impactou a escolha para cada obra da trilogia que estudamos? Em nossa leitura, há uma arquitetura comum no título dos três romances, deflagrando, a partir dos títulos, a operação que a literatura oferece ao fissurar o discurso histórico. É válido, claro, fazer certas diferenciações entre os três. Para começar, a mais saliente: somente no primeiro, *La revolución es un sueño eterno*, não há (supostamente) uma menção direta ou uma alusão à personagem histórica ficcionalizada. Tal decisão pode valorizar duas possíveis leituras: na primeira, a já mencionada condição marginal da personagem Castelli na constelação dos próceres argentinos e, de alguma maneira, as sistemáticas tentativas de recortes do discurso oficial para que Castelli figurasse à sombra de Mariano Moreno. Na segunda leitura oferecida por esta tese (e que explica o fato de eu ter anunciado linhas atrás o advérbio *supostamente*), relembro que o fato de que Castelli foi uma das vozes da revolução; dessa forma, a impressão de que a figura histórica não figure no título do romance é apenas o resultado de uma análise, no mínimo, apressada ou desavisada. Castelli, reitero, é uma das vozes da revolução, está amalgamado a sua aspiração, multiplicado por essa frase na diegese como um eco. Neste caso, o título ecoaria – de maneira bastante verossímil – uma possível frase do orador. Sendo mais minucioso com a leitura e fazendo justiça à poética rivereana, o título se transformaria em afirmação, se conectaria diretamente à última frase do romance, presente no *Capítulo XII*, do *Cuaderno 2*: "Entre tantas preguntas sin responder, una será respondida: ¿qué revolución compensará las penas de los hombres?[677]" (RIVERA, 2012, p. 193). Restar-me-ia completar: *La revolución es un sueño eterno.*

No caso dos outros dois romances, exalto a mesma dimensão humana oferecida pela segunda leitura proposta para *La revolución es un sueño eterno*. *El farmer* e *Ese manco Paz* apresentam aos leitores as figuras históricas descentralizadas do discurso histórico, representadas pela condição do degredo (Rosas na condição de *farmer*, de dono de uma estância em um país que fala outra língua) ou mesmo por um apelido ou alusão a uma condição física (o *manco*,

---

[676] "[...] é uma prática que aprendi no jornalismo. Quando escolhia os títulos no jornal *La Hora*, no *Cronista Comercial* e na imprensa clandestina do Partido Comunista Argentino.".

[677] "Dentre tantas perguntas sem responder, uma será respondida: que revolução compensará os lutos dos homens.".

general Paz). Seja como for, em comum, os três romances apontam as ambiguidades das figuras históricas e o tom depreciativo de muitos dos seus inimigos, aqueles que acabaram consagrando o polo da suposta civilização.

5.2.5 A desconstrução da dicotomia civilização e barbárie: a notória propriedade *Argentum Córdoba*

Se ao propor uma leitura do que intitulei como poética bajoniana, um tipo de literatura que *dialoga* com o discurso histórico, já havia dedicado uma observação final quanto à perspectiva de desconstrução dos polos civilização e barbárie, não poderia ser diferente para a finalização desta seção. Isso não somente porque a ruptura dessa dicotomia sarmientina se conecta diretamente com a hipótese central desta tese, mas porque a ideia de *fissurar* o discurso histórico por meio da literatura acaba se transformando em uma força de empuxo ainda mais convidativa. Em sua tese de doutorado, Fiorina Matilde Macedo Torres se esforça exatamente em exemplificar como a ficção de Rivera está dedicada a repensar a dualidade de Sarmiento. Ainda que não se aprofundando em detalhes que julgo fulcrais, Torres já adianta como "Rivera, ao reconduzir ao universo ficcional as personagens históricas Rosas e Paz, nos romances *El farmer* e *Ese manco Paz*, abre novamente o tema da oposição civilização e barbárie, com deslocamentos de sentidos em relação aos textos decimonônicos." (TORRES, 2008, p. 94, grifos da autora).

Ao circunscrever-se, de alguma maneira, no campo literário cordobês, a trilogia de Andrés Rivera selecionada acaba oferecendo diferentes manifestações para que possamos relativizar o que fora consagrado como centro, como repositório da civilização. Nos três romances, os princípios da revolução ressoam em voz alta não apenas os ideais iluministas e românticos, mas também o discurso maquiavélico dos fins que justificam os meios. Em *La revolución es un sueño eterno*, por exemplo, deflagramos que, diferentemente do que passa no discurso oficial, os preceitos revolucionários nem sempre estiveram envoltos pela prática da razão e da busca da quebra do passado rançoso colonial e violento. Os jacobinos argentinos, na perspectiva de quem não acreditava na revolução, também poderiam se revelar como incríveis bárbaros. Com a literatura, descobriremos que

> [...] recordar es peor que compadecerse de una puta que lamenta la pérdida de su inocencia, peor que Dios cuando se impacienta. Dijo [referindo-se ao personagem Segundo Reyes em uma conversa com Castelli] que recordaba esa serrania cordobesa, a la que llegaron extenuados, hombres y caballos, envueltos en polvo hombres y caballos, y la mañana de agosto, helada como el infierno, los arbustos del monte y las piedras del monte helados como el infierno, y a Castelli que ordena atar a los alzados contra la Revolución a unos árboles desnudos y negros, y los hombres que galoparon sin parar, desde Buenos Aires, oyen, furiosos, callados, exhaustos, envueltos en polvo, el estómago revuelto, el llanto y las súplicas de los alzados contra la Revolución, sujetos con sogas y lazos a árboles desnudos y negros, de ramas negras y retorcidas como quejidos.[678] (RIVERA, 2012, p. 123).

A minuciosidade por construir uma cena sinestésica e enriquecida por metáforas não é a única maneira encontrada na prosa para desestabilizar os polos civilização e barbárie. A discussão pode ser também direta, estar associada à problemática do que é exatamente o conceito de ordem, afinal,

> [f]rente a nosotros, militantes del desorden, son los partidarios del orden. De qué orden, preguntémosnos. Del orden que perpetúa la desigualdad, como si el orden que perpetúa la desiguald fuese un mandato divino. Sin monarca – y la Revolución no terminará, nunca, de agradecerle a Napoleón el destronamiento de Fernandito – son, ahora, los restauradores del orden monárquico.[679] (RIVERA, 2012, p. 158).

Diante de tantas relativizações, a única proposição estável é a de que ninguém passa de maneira incólume na poética rivereana, Urquiza – aquele que fora canonizado pelos grandes relatos como o responsável por degredar o ditador Rosas – é aludido pelo narrador autodiegético de *El farmer* também como o "salvaje Urquiza" (RIVERA, 2017, p. 15); enquanto que o médico Cufré, outra entidade imigrante ficcionalizada, personificará em tom cáustico e vilipendioso, todos aqueles famosos escritores e intelectuais viajantes de 1837 (relembremos de tudo o que foi falado na *Seção II* sobre Echeverría e Sarmiento): "Buen cigarro – dice Cufré, de pie,

---

[678] "[...] recordar é pior do que se compadecer de uma puta que lamenta a perda de sua inocência, pior do que Deus quando fica impaciente. Disse que recordava dessa paisagem serrana de Córdoba, a qual chegaram extenuados, homens e cavalos, cobertos de pó, homens e cavalos, em uma manhã de agosto, fria como o inferno, os arbustos do monte e as pedras do monte congelados como o inferno, e Castelli que ordena amarrar os insolentes, que estavam contra a Revolução, em árvores, nus e negros, e os homens que galoparam sem parar, desde Buenos Aires, ouvem, furiosos, calados, exaustos, cobertos de pó, o estômago embrulhado, o pranto e as súplicas dos insolentes contra a Revolução, pendurados por cordas e laços nas árvores, nus e negros, de galhos negros e retorcidos como gemidos.".

[679] "Diante de nós, militantes da desordem, são os partidários da ordem. Perguntemo-nos sobre que ordem se trata. Da ordem que perpetua a desigualdade, como se a ordem que perpetua a desigualdade fosse um pedido divino. Sem monarca – e a Revolução não terminará, nunca, de lhe agradecer a Napoleão pelo destronamento de Fernandinho – são, agora, os restauradores da ordem monárquica.".

las manos en la espalda, con la ociosa serenidad de un dandy." (RIVERA, 2012, p. 45).

Como relatado anteriormente, a tensão estabelecida entre os postulados civilização e barbárie para o caso da literatura de Rivera não é um pressuposto de leitura meu. As escritoras Liliana Lardone e María Teresa Andruetto já haviam decretado também, há alguns anos, sobre o fato de que

> [...] Andrés Rivera vuelve a los opuestos civilización/barbarie que vertebran nuestra literatura y establece un contrapunto entre lo social y lo individual, para narrar la resistencia y la denuncia, y para revisar la versión oficial del pasado – luchas, lealtades y traiciones – considerando que en esa versión mentirosa de nuestros orígenes anidan, como el huevo de la serpiente, la crisis, la corrupción y la indiferencia política de nuestros días. [680] (LARDONE; ANDRUETTO, 2011, p. 13).

Nos romances, para pensar nas versões dos grandes relatos que acabaram cristalizando verdadeiras máximas da historiografia e historiografia literária argentina, Rivera escolhe, como sempre, a palavra como a principal arma e aliada. Ainda que de maneira anacrônica, caberá ao narrador autodiegético Rosas de *El farmer* friccionar os limites entre história e ficção e, ao mesmo tempo, fazer menção direta ao impacto da figura do caudillo federal para o desenvolvimento das letras e do pensamento intelectual, tais como os nomes da por vezes comentada Geração de 1837:

> *Sus palabras no son jamás categóricas. Son difusas de digresiones y frases incidentales.*
> El caballero que escribió esa torpeza, un francés a quien abrí mi casa y mi mesa, en Palermo, ignora que **soy un novelista moderno**.
> **El señor Sarmiento y yo somos los dos mejores novelistas modernos de este tiempo. Él y yo somos dueños de los mismos silencios.** De las mismas ambigüedades, de las mismas certezas.
> **El señor Sarmiento publica. Yo, no**.[681] (RIVERA, 2017, p. 21, itálico do autor, grifos nossos).

---

[680] "[...] Andrés Rivera volta à oposição civilização/barbárie que vertebra a nossa literatura e estabelece um contraponto entre o social e o individual, para narrar a resistência e a denúncia, e para revisar a versão oficial do passado – lutas, lealdades e traições –, considerando que, nessa versão mentirosa das nossas origens se aninham, como o ovo da serpente, a crise, a corrupção e a indiferença política dos nossos dias.".

[681] "*As suas palavras não são jamais categóricas. São difusas por digressões e frases incidentais.*
O cavaleiro que escreveu essa tolice, um francês para quem abri a minha casa e a minha mesa, em Palermo, ignora que sou um romancista moderno.
O senhor Sarmiento e eu somos os dois melhores romancistas modernos deste tempo. Ele e eu somos donos dos mesmos silêncios. Das mesmas ambiguidades, das mesmas certezas.
O senhor Sarmiento publica. Eu não.".

Jogando com a dimensão metaficcional, o narrador Rosas buscará a acolhida da ficção para demonstrar que, no âmbito literário, poderia estar, talvez, a possibilidade para reconsiderar o que Sarmiento definiu como dicotomia argentina. O caminho para realinhar civilização e barbárie? Para o Rosas ficcional, publicar como o pai da educação argentina. Ser romancista ironiza a dimensão da verdade e, mais do que isso, talha a figura de Sarmiento também em sua proposição humana, obscura, bárbara. Aquela perspectiva afrancesada dos escritores viajantes que havia aludido no início desta tese e que cumpriu com o postulado de fobia pelo passado espanhol não deixa de fazer parte da poética rivereana, passa a ser em *El farmer* cotejada pelas próprias palavras oficializadas de Sarmiento (como o fato de que o sangue dos *gauchos* ser algo barato e, por isso, dispensável). O resultado é um evidente questionamento dos ideais civilizatórios sarmientinos:

> Inteligencias como las del señor Sarmiento, que se dan pocas en la tierra de Dios, no pueden responder a la pregunta de qué *es* Rosas para hombres que mueren al grito de *Viva Rosas*. No podrán nunca responder a esa pregunta. Y, entonces, se impacientan. Y, entonces, el señor Sarmiento, que quiere la cultura de la Francia para las ciudades argentinas, y que quiere sembrar de granjas norteamericanas el campo argentino, exige, para expiar el pecado de ser hijos de España, que se derrame la sangre barata de los gauchos... ¿Misterios de la naturaleza humana?[682] (RIVERA, 2017, p. 34).

A comparação entre Rosas e Sarmiento é também tomada como postulado no romance *Ese manco Paz*. A aproximação entre as figuras históricas não se dará sempre pelo fascínio e pela capacidade discursiva para se transformar em romancista moderno, mas, sim, pelo dado concreto da imposição a partir da truculência ou, caso queiram alguns, por meio de outros certos argumentos de persuasão. Sob a asseveração do Rosas ficcional, passa a ser possível conhecer outra versão quanto à postura de Sarmiento: "El señor [referindo-se a Sarmiento] apela al mismo recurso que utilicé yo, Juan Manuel de Rosas, para aplacar a los

[682] "Inteligências como as do senhor Sarmiento, que ocorrem poucas vezes na terra de Deus, não podem responder a pergunta sobre o que é Rosas para os homens que morrem ao grito de *Viva Rosas*. Nunca poderão responder essa pergunta. E, então, se impacientarão. E, então, o senhor Sarmiento, que quer que a cultura da França para as cidades argentinas e que quer semear de granjas norte-americanas o campo argentino, exige, para expiar o pecado de ser filho da Espanha, que se derrame o sangue barato dos *gauchos*... Mistérios da natureza humana?".

indóciles, y a los que tienen perturbada la razón. Y a los que se mofan de los que están llamados a conducir la República, hoy y siempre."[683] (RIVERA, 2017b, p. 114).

Engano crasso será acreditar, no entanto, que, para sulcar a imagem de Sarmiento, a ficção rivereana acabará encontrando na figura de Rosas um novo centro, um polo distinto da civilização. Nos dois romances que ficcionalizam a entidade imigrande Rosas e a transformam em voz da diegese, a prerrogativa é sempre a de apresentar alguém recortado por suas ambiguidades, por suas luzes e sombras. Para os que duvidam, bastaríamos voltar a esta confissão:

> Digo que Don Ángel Pacheco, guerrero de la Independencia – que Dios maldiga y envíe al infierno a los que nos independizaron del reino de España –, que juró ante mí y ante Manuelita, dar su sangre por mí y por Manuelita, tenía por norma coleccionar tierras de unitarios, exquisita costumbre que los intelectuales del Río de la Plata, en voz alta o en voz baja, llamaron *pachequear*.
> Es verdad: el brigadier general Juan Manuel de Rosas aprobó los hábitos confiscatorios de sus socios y compadres.[684] (RIVERA, 2017, p. 37).

Embora o atrito construído entre as imagens de Rosas e Sarmiento se apresente como um aspecto mais do que suficiente para que possamos entender como a poética rivereana desconstrói a dicotomia que sempre orientou o pensamento crítico argentino, alerto para algo que pode ser chave para *destapar la memoria* e atentar ao desejo de desvendar a dimensão de *nosotros*. A partir do tropo *Argentum Córdoba*, registro outra aproximação relevante construída por Rivera: a relação entre as entidades imigrantes Juan Manuel Rosas (líder máximo do lado federal) e José María Paz (imortalizada como o lado coerente do partido unitário). A partir de uma rememoração do narrador autodiegético Paz, diante de tantas perguntas retóricas, chegaremos a um resultado aporético. O que diferencia realmente um sujeito tão polêmico como Rosas de alguém que, no discurso oficial fora apregoado por sua sensatez mesmo depois de viver quase uma década preso? Depois de nos aproximar dos planos romanescos de Rivera, a resposta não será mais possível. Em segundos, as fronteiras entre civilização e barbárie passam a ser

---

[683] "O senhor apela ao mesmo recurso que eu, Juan Manuel de Rosas, utilizei para aplacar os indóceis e os que têm a razão perturbadora. E os que zombam dos que estão convidados a conduzir a República, hoje e sempre.".

[684] "Digo que Dom Ángel Pacheco, guerreiro da Independência – que Deus maldiga e envie para o inferno os que independizaram o reino da Espanha –, que jurou diante de mim e de Manuelita dar o seu sangue para mim e por Manuelita, tinha por regra colecionar terras de unitários, estranho costume que os intelectuais do Rio da Prata, em voz alta ou em voz baixa, chamaram de *tragar*.
É verdade: o brigadeiro general Juan Manuel de Rosas aprovou os hábitos confiscatórios dos seus sócios e compadres.".

pulverizadas. O que explica a minha leitura? Deixemos que a voz da ficção Paz conclua:

> ¿Queremos lo mismo, él y yo, para este país donde, él y yo, nacimos?
>
> ¿Por qué, para la República, él y yo, pedimos lo mismo?
> Si Rosas no miente, y Paz no miente, ¿qué nos diferencia?
> Los dos somos católicos, los dos doblamos la rodilla ante el Hijo de Dios, los dos somos argentinos: ¿qué nos diferencia? Yo nunca fui dueño de tierras.
> Yo nunca fui patrón de estancias: ¿eso nos diferencia?[685] (RIVERA, 2017b, p. 51).

[685] "Queremos o mesmo, ele e eu, para este país onde, ele e eu, nascemos?

Por que, para a República, ele e eu, pedimos o mesmo?
Se Rosas não mente e Paz não mente, o que nos diferencia?
Os dois somos católicos, os dois dobramos os joelhos diante do Filho de Deus, os dois somos argentinos: o que nos diferencia? Eu nunca fui dono de terras.
Eu nunca fui patrão de estâncias: isso nos diferencia?".

SEÇÃO VI

"[…] porque en esta descendencia, quien más quien menos, todos nacemos manchados[686]" (ANDRUETTO, 2015, p. 115).

[686] "[...] porque, nesta descendência, alguns mais, alguns menos, todos nascemos manchados;".

6 *ARGENTUM ANDRUETTO*: QUANDO A LITERATURA SE MULTIPLICA EM FRAÇÕES DA MEMÓRIA

Entretecer os fios da literatura como em uma poética da memória, o fluxo de consciência – e consciente – de narrativas capazes de vislumbrar o presente não como mero resultado do passado, mas, sim, como a chave discursiva para que todos "nosotros" possamos entender certo passado-presente. A cada linha, a cada parágrafo, a cada enunciado, uma espécie de eco, a potência de uma imagem que fala por si só: "La frase que pronunció su madre por teléfono martilla en su cabeza con infinitas mutaciones.[687]" (ANDRUETTO, 2013b, p. 81). A sensação concreta do martelar, essa insistência imposta diretamente na cabeça – o território no qual armazenamos todas as nossas memórias e no qual compomos os nossos grandes e pequenos relatos –, é exatamente um alerta para que possamos sair do óbvio e perceber que há novas formas de a literatura pensar o que se entende como história. Independentemente de qual seja a decisão, ficará claro até o final desta seção que, "[e]n las narraciones de María Teresa Andruetto, **el pasado se hace presente.**[688]" (REATI, 2016, p. 288, grifos nossos).

É mesmo relevante atestar como a literatura pode nos convidar a defenestrar fragmentos congelados, juntá-los como em um quebra-cabeças de múltiplos significados, descobrir que cartas trocadas entre avó, mãe e filha não constituem a diegese de apenas um romance dedicado a reconstruir tempos pretéritos de uma família. Trata-se, pois, de um jogo em que a narratividade é a única regra e que, a partir dela, seremos cúmplices de uma ficção que tem claramente um projeto para (re)contar e provar que a dimensão individual é capaz de apontar os caminhos para se entender o coletivo:

> Nada de todo esto es tan suyo y que le pertenece como ninguna otra cosa en el mundo es esencialmente distinto de los que les ha sucedido en su país a miles de personas: la vida, la subjetividad de tantos, de un modo u otro – violencia, injusticia, exilio, inflación, miseria, muerte – hecha trizas, una y otra vez reformulada a pura sangre y pérdida, vida que permanece sin embargo en ese estado de resistencia, de resiliencia que ella, expatriada

---

[687] "A frase que a sua mãe pronunciou ao telefone martela em sua cabeça com infinitas mutações.".
[688] "[...] nas narrativas de María Teresa Andruetto, o passado se faz presente.".

> por propia voluntad en una de las ciudades más hermosas de Europa, considera privativo del ser argentino.[689] (ANDRUETTO, 2013b, p. 212)

A partir do tensionamento entre o individual e o coletivo, pouco a pouco, passa-se a (des)montar certezas impossíveis e revelar que, na contemporaneidade, a ficção não está preocupada com respostas, mas com a garantia do não silêncio, com a contingência de que será possível fazer mais perguntas:

> Con sus abuelos maternos me dice que se crió, ni siquiera con su mamá pudo vivir usted, vea qué tristeza... Él tuvo que hacer de padre de los hijos de otra mujer y usted aquí, tan sin padre, **intentando saber de la familia de él, de la historia de todos nosotros que, como usted bien dice, al fin y al cabo es también su historia...** ¡Qué le va a hacer! El destino pone en nuestro camino muchas pruebas y tenemos que aceptarlas, porque a nadie le da Dios una cruz tan pesada que no pueda cargar, ¿no le parece?[690] (ANDRUETTO, 2015, p. 31, grifos nossos).

A busca identitária constitui-se como o grande desafio de alguém que precisa se (re)conhecer no passado do outro, justamente daquele outro que fora negado e borrado ao longo dos anos e do sofrimento. Aquela percepção apregoada pelo crítico literário Fernando Reati a respeito da narrativa argentina produzida em plena década da última ditadura vivenciada na Argentina parece seguir sendo uma condicionante válida, afinal, "[...] hay más preguntas que respuestas, **más ambigüedades que certezas**, y por sobre todo **una interpretación no partidaria del pasado** como consecuencia de una fuerte **reacción antimaniquea** y **antiautoritaria.**[691]" (REATI, 1992, p. 12, grifos nossos).

---

[689] "Nada de tudo isso é tão seu e que lhe pertence como nenhuma outra coisa no mundo é essencialmente diferente do que aconteceu em seu país para milhares de pessoas: a vida, a subjetividade de tantos, de um modo ou outro – violência, injustiça, exílio, inflação, miséria, morte – feito farrapos, uma e outra vez reformulada a puro sangue e perda, vida que permanece, sem dúvida, nesse estado de resistência, de resiliência que ela, expatriada pela própria vontade em uma das cidades mais lindas da Europa, considera privativo do ser argentino.".

[690] "Você me disse que se criou com os seus avós maternos, nem sequer com a sua mãe você pôde viver, olha só que tristeza... Ele teve que se fazer de pai dos filhos de outra mulher e você aqui, tão sem pai, tentando saber da família dele, da história de todos nós que, como você disse bem, no final das contas, é também a sua história... O que se pode fazer! O destino põe no nosso caminho muitas provas e temos que prová-las, porque Deus não dá a ninguém uma cruz tão pesada que não possa carregar, você não acha?".

[691] "Na literatura argentina do período estudado, há mais perguntas do que respostas, mais ambiguidades do que certezas, e, acima de tudo, uma interpretação não partidária do passado como consequência de uma forte reação antimaniqueísta e antiautoritária.".

6.1 ANDRUETTO: UMA EXPERIÊNCIA DISTINTA PARA REGISTRAR OS MÚLTIPLOS ENCONTROS ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA

Com uma proposta um pouco distinta da realizada nos capítulos voltados aos escritores Cristina Bajo e Andrés Rivera, parece-me interessante que os leitores desta tese sigam a seção *Argentum Andruetto* a partir da sensação de alumbramento sentida pela personagem Julieta, entidade nativa de *Lengua Madre* e que, enquanto *entidade nativa em trânsito*, passa a ser a grande coletadora de testemunhos de *Los Manchados*:

> **Está segura** entonces de que su madre quiso esto que ella hace ahora y ella también lo quiere: **meterse en sus cosas sin pudor**, **llegar** también hasta su padre – tan diluido que parece no haber existido nunca – y **a lo que pudo haber sido la vida** de los dos corriendo detrás de todos los necesitados del mundo, sin preguntarse qué necesitaba su hija..., **a su propia vida también en un comienzo, tan en el comienzo que no la puede recordar.**[692] (ANDRUETTO, 2013b, p. 15, grifos nossos).

A constatação de que a personagem está decidida a seguir o desafio de revelar um passado possível, a proposta de "se meter sem qualquer pudor" para chegar não a uma resposta, mas a outra pergunta a respeito "do que poderia ter sido" parece ser mais do que simbólica quando pensamos no nome de María Teresa Andruetto. Um dos nomes mais representativos do campo literário e intelectual cordobês, o aditivo Andruetto é, hoje, uma chancela outra para se pensar na viabilidade de uma produção ficcional argentina que excede os limites do porto. Alvo de um interesse cada vez maior por parte da crítica e da academia, não são poucos os exemplos de universidades em toda a Argentina que já apresentam nas ementas de suas disciplinas obras da escritora como leitura e discussão obrigatória, assim como a construção de projetos para pensar o lugar da literatura argentina e, ainda, o ler enquanto ação múltipla de construção de significados[693].

---

[692] "Está segura, então, de que a sua mãe quis isto que ela está fazendo agora e ela também o quer: meter-se em suas coisas sem pudor, chegar também até o seu pai – tão diluído que até parece que nunca existiu – e ao que poderia ter sido a vida dos dois correndo atrás de todos os necessitados do mundo, sem se perguntar do que a sua filha precisava..., a sua própria vida também em um começo, tão no começo que não pode recordar dela.".

[693] Exemplo recente da relevância do seu nome é o desenvolvimento do projeto na plataforma MOOCS, intitulado *Un ABC de la literatura argentina: Andruetto, Borges y Cortázar*, dirigido pela professora doutora Laura Fandiño, e que será desenvolvido ao longo dos anos de 2018 e 2019 na Facultad de Lenguas, da Universidad Nacional de Córdoba.

Nomes como os dos estudiosos Fernando Reati, nos Estados Unidos, e Pampa Olga Arán, na Argentina, foram decisivos para ampliar, principalmente a partir do início do século XXI, o grau de alcance da ficção da escritora cordobesa e a sua fortuna crítica. Da mesma forma, se pensamos no contexto brasileiro, há de se reforçar que embora o nome de Andruetto ainda possa ser tomado como uma novidade para os estudos da crítica literária – até o presente momento, esta tese será a primeira a trabalhar o nome da escritora como parte do *corpus* ficcional –, algumas das obras da autora, como *Stefano* (2014)[694], já aparecem acessíveis a partir da tradução de Marina Colassanti, sem falar em alguns dos seus ensaios voltados à crítica literária[695].

Da mesma maneira que os estudos críticos passam a ganhar destaque, nos últimos quatro anos, não foram poucas as vezes que me deparei com outros estudiosos em congressos[696], dispostos a propor uma leitura para uma das dezenas de obras de Andruetto[697], dentre todos os gêneros inscritos, justificando, talvez, o interesse claro por parte de universidades de Buenos Aires para que os progressos na leitura de sua obra se transformem em motivo para a elaboração de conferências[698].

A grande questão é que, diferentemente do que havíamos registrado principalmente no caso de Cristina Bajo, María Teresa Andruetto conseguiu

---

[694] O ano de 2014 refere-se à tradução de Marina Colassanti para o romance *Stefano*, editado pela Global. Vale lembrar que a obra foi publicada originalmente no ano de 2012.

[695] Refiro-me às edições traduzidas dos ensaios *Por uma literatura sem adjetivos* (2012), publicado pela Pulo do Gato, e, ainda, a obra *A leitura, outra revolução* (2014), com selo da editora SESC.

[696] Uma das oportunidades ocorreu no *V Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*, em Mar del Plata, no mês de novembro de 2017. Na ocasião, conversei com diferentes estudiosos e pesquisadores, a partir da apresentação de um artigo intitulado *La memoria como tejido narrativo: el eje creativo para la construcción de la poética de María Teresa Andruetto*.

[697] Até a presente elaboração desta tese, María Teresa Andruetto demonstra fôlego para manter uma produção frequente, com quase 50 títulos publicados desde o início da década de 90, partindo da publicação em 1993 do romance *Tama,* uma das obras que fazem parte do meu recorte. Ainda que seja comumente ligada pela profícua produção no gênero de literatura infanto-juvenil, sobretudo após receber em 2012 o prêmio *Hans Christian Andersen*, Andruetto consolida um trabalho vigoroso em outros gêneros, desde a produção de romances, até livros de poesia, ensaios sobre a literatura argentina e sobre a dimensão da leitura, obras de teatro e novelas. Para que o leitor brasileiro tenha dimensão da produção constante da escritora cordobesa, somente nos últimos três anos, María Teresa Andruetto coleciou publicações destacáveis, tais como o romance *Los Manchados* (2015) – o qual também faz parte da nossa leitura como triologia –, o livro de contos *No a mucha gente le gusta esta tranquilidad* (2017) e os poemários *Cleofé* (2017), *Beatriz* (2018) e *Clara y el hombre en la ventana* (2018).

[698] Após uma apresentação nas *V Jornadas de Literatura USAL*, em Buenos Aires, recebi o convite da professora doutora Marina Guidotti para realizar uma conferência sobre algumas das narrativas de María Teresa Andruetto, com o objetivo de finalizar as aulas na disciplina de Literatura Argentina. Dessa oportunidade, nasceu o trabalho *(Re)escribiendo a través de la mancha del tiempo. El tejer y el destejer de la ficción de María Teresa Andruetto*, apresentado no dia 31 de outubro de 2017, nas dependências da Universidad de San Salvador de Buenos Aires (USAL).

desenvolver um projeto literário capaz de personificar um tipo mais proeminente de decisão para trabalhar o discurso ficcional e se interessar pelo histórico, afastando-se de quaisquer desconfianças ou segregações do campo de poder que define o que deve ser lido, estudado e propagado. A explicação para esse êxito também com a crítica vai, obviamente, muito além da extensa lista de prêmios recebidos[699] ou do fato de que a escritora tenha sido "[...] en efecto, la primera y única mujer hispanoamericana en ganar, en 2012, el premio Hans Christian Andersen [...][700]" (PUBILL; BRIGNOLE, 2016, p. 15).

Comumente inserida como uma das representantes de "[...] una generación posborgiana, junto a escritores como Haroldo Conti, Juan José Hernández, Antonio di Benedetto, Andrés Rivera, Rodolfo Walsh y Daniel Moyano [...][701]" (PUBILL; BRIGNOLE, 2016, p. 14), Andruetto aponta uma linhagem ficcional que acompanhou as transformações entre os múltiplos encontros de história e ficção (pensemos apenas nos nomes de Di Benedetto e Rivera). Em suas narrativas ficcionais estudadas, é saliente a atenção para toda a dialética desenvolvida nas últimas décadas para o ponderar histórico, apresentando sempre aos leitores a impossibilidade de se atribuir ao presente a ideia do progresso. No decorrer de todo o meu raciocínio, veremos também como a poética andruetteana se transformará em um exemplo notório do que nos interessa como grande disparador: o fato de ser possível pensar a crítica e a produção literária argentina para além do porto.

Por conta deste pequeno preâmbulo, já passa a ficar mais claro que a determinação pelo nome da escritora cordobesa como o terceiro e último pilar que exemplifica a nossa hipótese de leitura, o tropo *Argentum Córdoba*, é mais do que uma estratégia crítica. Diferente daquele interesse em alçar o histórico como uma matéria creditável para narrar (caso claro de Cristina Bajo) ou a postura de (des)fragmentar o que está presente em relatos oficiais (possibilidade lida em

---

[699] Desde o ano de 1993, reconhecida pelo *Premio novela Luis de Tejeda* por conta de *Tama*, Andruetto ocupa diferentes listas de seleção e reconhecimento do campo literário não somente na Argentina. Dentre todos os prêmios, poderíamos destacar: *Premio Internacional de Cuento Tierra Ignota* (2001), *Premio novela Fondo Nacional de las Artes* (2002), *Premio Iberoamericano a la Trayectoria en Literatura Infantil SM* (2009), *Premio Hans Christian Andersen* (2012), *Premio Cultura Universidad Nacional de Córdoba* (2012) e o *Premio Konex de Platino* (2014). A escritora cordobesa também recebeu menções na *Lista White Ravens de la Internationale Jugendbibliothek* (nos anos de 1994, 1998 e 2002), na *Lista de Honor de IBBY* (2009), além de ter sido finalista do *Premio Clarín de novela* (2007) e do *Premio Novela Rómulo Gallegos* (2011).

[700] "[...] de fato, a primeira e única mulher hispano-americana a ganhar, em 2012, o prêmio Hans Christian Andersen [...]".

[701] "[...] de uma geração pós-borgeana, juntamente com escritores como Haroldo Conti, Juan José Hernández, Antonio di Benedetto, Andrés Rivera, Rodolfo Walsh e Daniel Moyano [...]".

Andrés Rivera), veremos que Andruetto nos oferecerá uma nova nuance. A oportunidade é a de ratificar que o passado "[...] realmente existiu, mas hoje só podemos "conhecer" esse passado por meio de seus textos, e aí se situa seu vínculo com o literário." (HUTCHEON, 1991, p. 168). Mais do que isso: a questão é utilizar, *com* e *na* literatura, todas as problematizações que já havíamos acompanhado desde o final do século XX e que fizeram com que estudos dos grandes relatos também estivessem ligados a diversas formas de se fazer a história (BURKE, 1993), fatores que contemplam a dimensão oral (PRINS, 1993), a reflexão sobre a presença das mulheres (SCOTT, 1993), as micro-histórias (LEVI, 1993), as imagens como espaços possíveis de recordação e expansão do narrado (GASKELL, 1993) e até mesmo a construção do corpo como uma marca para aceder algo decorrido (PORTER, 1993).

Não tenho dúvidas, portanto, de que o exercício ao determinar também em meu *corpus* três obras de Andruetto acaba congregando uma nova contribuição para se pensar nos múltiplos encontros entre os discursos ficcional e histórico. Ao vislumbrar os romances *Tama* (1993), *Lengua Madre* (2010) e *Los Manchados* (2015) a partir de uma leitura em conjunto, como em um trilogia, busco demonstrar o exercício de construção metaliterário de Andruetto para pensar toda a sua escrita como um grande projeto de reflexão e encadeamento, no qual o resultado é a imagem de diferentes fragmentos de recordações capazes de (re)contar um fato e de, ao mesmo tempo, reverberar que "[h]ay en Argentina un pasado polémico cuya interpretación afecta día a día la vida de las personas[702]" (REATI, 1992, p. 127).

Nesse afã de pensar tal passado polêmico, ganhará destaque a ficção, justamente

> [p]orque **la literatura es todavía esa metáfora de la vida** que sigue reuniendo a quien dice y quien escucha en un espacio común, para participar de un misterio, **para hacer que nazca una historia** que al menos por un momento *nos cure de palabra*, **recoja nuestros pedazos, acople nuestras partes dispersas, traspase nuestras zonas más inhóspitas, para decirnos que en lo oscuro también está la luz**, para mostrarnos que todo en el mundo, hasta lo más miserable, tiene su destello. [703] (ANDRUETTO, 2013b, p. 25, itálico da escritora).

---

[702] "Há na Argentina um passado polêmico, cuja interpretação afeta, dia a dia, a vida das pessoas.".

[703] "Porque a literatura é ainda essa metáfora da vida que segue reunindo quem diz e quem escuta em uma espaço comum, para participar de um mistério, para fazer que nasça uma história que, ao menos por um momento, nos cure da palavra, recolha os nossos pedaços, acople as nossas partes dispersas, transpasse as nossas zonas mais inóspitas, para nos dizer que, no escuro, também está a luz, para nos mostrar que tudo no mundo, até o mais miserável, tem o seu lampejo.".

Por meio da ficção, encontraremos novas formas de coletar versões, (re)arranjar argumentos, percorrer lugares nos quais estaríamos proibidos – seja por conta do rigor da objetividade, seja pelo objetivo claro de deter o imaginado, lançar novas luzes para muitas incertezas e ter sempre claro que "[...] hay que aprender a vivir con esa mancha." (ANDRUETTO, 2015, p. 88). Passa a ser possível perceber que a certeza de que é necessário conviver com "essa mancha" é justamente o argumento fundamental para se entender os rumos da literatura contemporânea argentina ao menos nos últimos trinta anos e, ao mesmo tempo, demonstrar como o discurso ficcional que se interessa por fatos dos grandes relatos pode ingressar proposições outrora não imaginadas, mas já previamente alertadas. Dialogar e fissurar não são os únicos verbos possíveis quando pensamos na ressignificação do passado; este, aliás, tampouco precisa estar tão distante do lugar de enunciação de quem escreve. O que está em jogo é o espírito de urgência para voltar ao passado e realinhar a própria identidade, exatamente a força discursiva explicada pelo narrador heterodiegético de *Lengua Madre* para justificar o desenrolar de toda a trama (o que acabará influenciando, feito um movimento em espiral, a continuidade para *Los Manchados* ou a volta para a leitura de *Tama)*:

> Siente ahora una urgencia que nunca antes había sentido: regresar a su pueblo y buscar su acta de nacimiento, ver cómo está anotada, si todo ha sido como recuerda que le dijieron. A esta nueva urgencia se debe curiosamente una decisión que crece: la de regresar al país. La de volver, no de visita a casa de sus tíos o de sus primos, sino para siempre.[704] (ANDRUETTO, 2013b, p. 210)

Com Andruetto, passar-se-á a ser possível constatar como o ato de desconstrução dos grandes relatos, cada vez mais, "[...] é fundamentalmente contraditório, **deliberadamente histórico** e inevitavelmente político." (HUTCHEON, 1991, p. 20, grifos nossos). Deliberadamente histórico e inevitavelmente político. Em uma tese como *Argentum Córdoba,* essa é mais do que uma constatação, mas uma condição para enunciar. A ficção oferecida pela escritora cordobesa projeta a não possibilidade de um tempo que já não mais acredita em um consenso e que sabe que a única saída é a da pluralidade dos discursos. É inevitável, por isso, aludir à

[704] "Agora, sente uma urgência que nunca havia sentido: voltar ao seu povoado e procurar a sua certidão de nascimento, ver como está registrada, se tudo foi como ela recorda que lhe disseram. Esta urgência se deve curiosamente uma decisão que cresce: a de voltar ao país. A de voltar, não como visita para a casa dos seus tios ou dos seus primos, mas para sempre.".

fala do estado-unidense Larry MacCaffery, problematizando como a conduta de pensar as sinuosidades entre o histórico e o político acabaram por se tornar "[...] uma espécie de modelo para o escritor contemporâneo, pela autoconsciência sobre sua herança literária e sobre os limites da mimese [...]" (MACCAFFERY *apud* HUTCHEON, 1991, p. 22). Se apelarmos exatamente à diegese dos romances estudados, passaremos a ser testemunhas de como o *deliberadamente* histórico e o *inevitavelmente* político se convertem em um trunfo literário:

> ***¿Te dije que estoy trabajando para ser presidente de Argentina?*** *(¡hasta yo sería mejor que este cerdo!), entretanto voy ensayando: me nombraron presidente del centro vecinal… Ahora va en serio: es muy fea la política, se ve de cerca lo peor de la gente, la miseria de los seres humanos!, pero no quiero ser injusto, hay también gente hermosa, hicimos amigos que son una maravilla.* [705] (ANDRUETTO, 2013b, p. 122, itálico da autora, negrito nossos).

> Es el día de hoy que, como usted habrá visto, aparecen huesos por todas partes, sale un hueso y luego el otro, una cabeza, un costillar, cuerpos completos **brotando de la tierra empiezan a hablar de lo que ha pasado**.[706] (ANDRUETTO, 2015, p. 177, grifos nossos).

Provenientes dos romances *Lengua Madre* e *Los Manchados*, respectivamente, os dois excertos anteriores são uma mostra de como se dá a criação do plano mimético no projeto andruetteano, demonstrando a condição de um presente que já, ironicamente, parece insistir em se comparar com o passado, ou, ainda, daquele já comentado passado-presente operado pelo hoje, pela aparição de ossos fragmentos, pedaços de uma memória fraturada e que começa a brotar da terra para querer falar e dar a sua versão dos fatos.

Não é uma novidade que, em muitos casos, parte da crítica literária passe a etiquetar o trabalho ficcional da escritora como uma marca de uma narrativa política, em geral, escorando a sua fala pela condição epidérmica de que o fato narrado foi vivenciado e que, como consequência, não poderia ser lido sob uma pretensa objetividade. Um exemplo prático desse exame parcial pode ser exemplificado pela

---

[705] "Eu disse para você que estou batalhando para ser o presidente da Argentina? (até eu seria melhor do que este porco!), enquanto isso, vou ensaiando: nomearam-me como presidente do centro dos vizinhos... Agora, falando sério: é muito perversa a política, dá para ver de perto o pior das pessoas, a miséria dos seres humanos!, mas não quero ser injusto, há também boas pessoas, fizemos amigos que são uma maravilha.".

[706] "É o dia de hoje que, como você verá, aparecem ossos por todas as partes, sai um osso e outro logo depois, uma cabeça, uma costela, corpos completos brotando da terra começam a falar do que aconteceu.".

leitura do professor e crítico Jorge Bracamonte, compenetrado em explicar, didaticamente, que

> [l]a diferencia de lo histórico, que se puede entender como un pasado mediato, más o menos lejano, de comprensión más o menos definida en sus posibles sentidos de interpretación y sobre el cual hay **cierta aceptación intersubjetiva consensuada**, podemos convertir en cambio que el trabajo de elaboración de la memoria intenta resolver un trauma del pasado aun incidente en el presente.[707] (BRACAMONTE, 2016, p. 194, grifos nossos).

Embora a compreensão de Bracamonte seja bastante coesa e, em muitos aspectos, coerente (não parece haver dúvidas de que o exercício da narrativa de memórias se faz como uma ferramenta discursiva para o versar sobre um trauma), é inevitável questionar que, em seu núcleo, há uma imposição de uma dicotomia, ainda que bem disfarçada. Ora, será que apenas as narrativas que se ocupam de fatos históricos mais recentes são construídas por "certa aceitação intersubjetiva consensual"? Como vimos em seções anteriores, não exatamente. Com a ajuda de nomes como os de Hayden White e Murray Krieger, descobrimos que há, sim, uma narratividade comum entre ficção e história, o que garante, por fim, que a característica consensual também esteja presente em matérias congeladas na Revolução de Maio de 1810, por exemplo. Minha volta a tocar neste aspecto é apenas uma maneira de que não ignoremos tudo o que já discutimos e, claro, que fique claro que a escolha de Andruetto aqui jamais busca apregoar que o seu trabalho ficcional tenha as mesmas relações percebidas em Bajo e Rivera.

6.1.1 A matéria é ficcional. A memória é itinerante

Mesmo que os romances de Andruetto partam da ficção e se oxigenem pelo fascínio promovido *pela* e *com* a literatura, não podemos perder de vista que os materiais provenientes da história e da memória coletiva são, sim, os grandes combustíveis para o desenvolvimento de todo o discurso. Como já havia apregoado

---

[707] "Diferente do histórico, que se pode entender como um passado imediato, mais ou menos distante, de compreensão mais ou menos definida em seus possíveis sentidos de interpretação e sobre o qual há certa aceitação intersubjetiva consensual, podemos converter, em troca que o trabalho de elaboração da memória tenta resolver um trauma do passado ainda incidente no presente.".

outro cordobês, o escritor e ensaísta Marcos Aguinis, "[a]sí como la historia es incapaz de reproducir la realidad objetiva, también la novela es incapaz de moverse en la pura invención.[708]" (AGUINIS, 1999, p. 44). Seja na diegese construída em *Tama* por conta de um terremoto que assolou a região norte e noroeste argentina ou mesmo marcada pela permanência inglesa para a construção de minas de extração, seja em *Lengua Madre* e *Los Manchados*, pelo evidente reflexo da ditadura ocorrida entre os anos de 1976 e 1983, o grande fato é que, sim, tais irrupções coletivas acabaram definindo o rumo das personagens ficcionais. Mesmo que não haja o interesse pela ficcionalização de entidades imigrantes, de natureza histórica (a exceção é a transformação da escritora Doris Lessing em *Lengua Madre*), parece ser bastante plausível entender as personagens andruetteanas como exemplares de heróis médios ressignificados pela urgência contemporânea de se (re)construir não o passado, mas alguns passados. De alguma maneira, todas as personagens de Andruetto nos romances *Tama*, *Lengua Madre* e *Los Manchados* representam certa condição caracterizada pela fragmentação, motivada pela perda ou assolada pela indecisão. Um exemplo claro é personificado pela entidade nativa Julieta em *Lengua Madre* após a sua volta para a Argentina: "Así es como ella se convirtió en una mujer ambulante, sin territorio, sin patria, sin padre. Sin padres."[709] (ANDRUETTO, 2013b, p. 60).

Dito sob outra expectativa e busca crítica, tais características desses heróis andruetteanos também alcançariam uma dimensão universal, justamente por crivar questões como a "[s]ubjetividad, memoria y mundo de lo íntimo" (ROMANO SUED, 2003, p. 241). Uma mulher decidida em (re)escrever a sorte do seu destino, que resolveu sair do seu povoado com a ajuda de um trem que segue os trilhos e que não olha para trás, deixando borrar tantas outras gerações que seguiram sentenciadas a lavar, passar e ser violentadas com apenas 14 anos por homens da cidade (pensemos em *Tama*, na personagem Milagro e todas as demais da família Linares); um imigrante italiano que, como tantos que chegaram a partir do final do século XIX, reconstruiu a sua história na América e se transformou em um grande exemplar da classe média argentina (caso de Stefano, de *Lengua Madre*); ou, ainda, uma jovem, estudante de doutorado na área de Letras, alguém que escolheu se

[708] "Assim como a história é incapaz de reproduzir a realidade objetiva, também o romance é incapaz de se mover entre a invenção pura.".
[709] "Assim é como ela se transformou em uma mulher ambulante, sem território, sem pátria, sem pai. Sem pais.".

autoexilar na Alemanha e que, depois de uma década, volta para a Patagônia e, depois, para o norte argentino para (re)montar as cacos do seu e de tantos passados (refiro-me, obviamente, à personagem Juliteta). Como não sofrer a tentação de pensar em cada uma dessas personagens projetando o que um dia fora problematizado por Lukács para revisar o passado através da voz dos vencidos após encontrar a seguinte passagem?

> Recorrer las cartas es recorrer el pasado, debe comprender eso si quiere seguir adelante: un pasado no sólo suyo, sino también de su familia y de su tierra. Su madre recibió durante años las palabras de los otros y aun en su desorden – en el desorden de su vida, cuestionado por todos – construyó un archivo. Y es por eso que ella puede ahora repasar la tragedia. [710] (ANDRUETTO, 2013b, p. 64).

É claro que não é a mesma coisa – natural que não o seja. Mas seríamos, no mínimo, pouco atentos ao não perceber tal interseção e a viabilidade de leitura. Não há, a princípio, um diálogo intenso com o material histórico, tampouco grande preocupação em fissurá-lo ou questioná-lo. Há, sim, uma prática na qual a literatura, como uma agente e, ao mesmo tempo, grande personagem, passa a se interessar em reprogramar os limites da ficção a partir de um olhar sinuoso, um soslaio diante do passado. Na verdade, ao ler as narrativas de Andruetto – pontualmente as que proponho como recorte deste trabalho – passa a ficar proeminente como a escritora explora a perspectiva do tempo e, ao mesmo tempo, fratura a nossa perspectiva congelada sobre o que é o presente e o que é o passado. Repostulando os limites entre história e ficção, perceberemos em sua poética a chave para valorizar exatamente o que o historiador Jacques Le Goff havia postulado há muitas décadas, o fato de que "[...] a posição presente/passado não é um dado natural, mas uma construção." (LE GOFF, 2003, p. 13).

A melhor forma de verbalizar como vislumbramos estes soslaios da ficção com a história seja contar com a ajuda do narrador heterodiegético de *Lengua Madre*, esse foco narrativo encarregado de decantar a voz da personagem Julieta e, ao mesmo tempo, demonstrar como a ficção se ocupará em (re)significar a

---

[710] "Revisar as cartas é como revisar o passado, deve compreender isso se quiser seguir adiante: um passado não somente seu, mas também da sua família e da sua terra. Sua mãe recebeu durante anos as palavras dos outros e ainda em sua desordem – na desordem da sua vida, questionada por todos – construiu um arquivo. E é por isso que ela pode, agora, repassar a tragédia.".

experiência particular em um horizonte coletivo e tão verossímil para a mirada de um relato oficial:

> De modo que, **aunque crea** estar leyendo la historia familiar, **aunque crea** estar descubriendo la vida de su madre, **lo que lee es la descripción de una época:** la juventud de sus padres y la historia de su país en la hora de su nacimiento.
> **Más que leer descifra, interpreta** en las cartas las preguntas y respuestas que con respecto a ese tiempo se dieron su abuela, su madre, las amigas de su madre, su tía... **traduce** lo que ellas dicen haber sentido, lo que escribieron. **Lo hace intentando no traicionarlas, no traicionarse.** Lee signos, marcas – leves pero indelebles marcas – de mujeres, en papeles, en pañuelos, fotografías, dibujos y tarjetas... como en el idioma secreto de las mujeres chinas. **Lee y inserta en una genealogía de la que es parte.**[711] (ANDRUETTO, 2013b, p. 154-155, grifos nossos).

No excerto, é possível perceber como as certezas são pulverizadas logo de entrada. A personagem Julieta não "tem certeza sobre o que está lendo", mas "acredita estar lendo a história familiar"; no mesmo período, a escolha pelo não uso de um pronome possessivo ("sua família") expande não apenas a sensação de dúvida, mas acaba projetando com o leitor empírico a possibilidade de que a história familiar saia do âmbito individual para também poder dar voz e significado para uma experiência coletiva. Andruetto é precisa na escolha lexical, afinal, a ação desencadeada pela personagem ficcional não é apenas motivada pela leitura: Julieta interpreta, traduz e, somente depois de tentar não trair o que lê, insere a sua compreensão em meio a "uma genealogia da qual pertence". Diante de tantos detalhes, a ficção andruetteana se aguça e parece estar a espera daquele "nosotros", de todos que estejam dispostos a "destapar la memoria".

---

[711] "De modo que, ainda que acredite estar lendo a história familiar, ainda que acredite estar descobrindo a vida de sua mãe, o que lê é a descrição de uma época: a juventude dos seus pais e a história do seu país na hora do seu nascimento.
Mais do que ler, decifra, interpreta nas cartas as perguntas e respostas que, em relação a esse tempo, trocaram a sua avó, a sua mãe, as amigas da sua mãe, a sua tia... traduz o que elas dizem ter sentido, o que escreveram. Faz tudo isso tentando não trai-las, não se trair. Lê signos, marcas – leves, mas indeléveis marcas – de mulheres, em papéis, em lenços, fotografias, desenhos e cartões... como no idioma secreto das mulheres chinesas. Lê e insere na genealogia da qual faz parte.".

6.2 POR UMA LITERATURA SEM ADJETIVOS. POR UM EXERCÍCIO PARA PENSAR A ARGENTINA A PARTIR DE MUITAS *LLANURAS*

Fica evidente que a minha preocupação não é a de encaixar, a todo custo, os três romances da escritora em exemplares possíveis de uma ficção histórica (não ao menos naquele modelo de ficção histórica consolidado e bastante ortodoxo). O que não abro mão é da condição de que partamos do pressuposto que "[...] cuando hablamos de escritura de cualquier género, el sustantivo es siempre más importante que el adjetivo.[712] (ANDRUETTO, 2013a, p. 37). Em um dos seus ensaios presentes na obra *Hacia una literatura sin adjetivos* (2013a), María Teresa Andruetto, ainda que voltada a problematizar as fronteiras entre a literatura dita de adulto e a literatura classificada como infanto-juvenil, já demonstrava a sua consciência em construir um poética que foge, constantemente, de qualquer tipo de engavetamento ou de etiquetagem:

> Es que no se trata sólo de escapar a los encasillamientos o etiquetas que puedan ponernos los lectores o los editores, sino sobre todo a los propios encasillamientos, etiquetas y estereotipos. Se trata de generar estrategias para permanecer en constante desacomodo, si es que uno entiende la escritura como una exploración, un camino de conocimiento. [713] (ANDRUETTO, 2013a, p. 12).

Para o âmbito de *Argentum Córdoba,* tal reflexão se faz relevante justamente para reforçar que, antes de tudo, os romances andruetteanos são consistentes enquanto ficção, por exemplificar a proposição de uma escritora cordobesa que não somente escreve, mas que "[...] lee, rastrea, rescata." (PUBILL; BRIGNOLE, 2016, p. 14). E, exatamente por ler, rastreiar e resgatar, as narrativas de *Tama*, *Lengua Madre* e *Los Manchados* nos ajudam a demonstrar que a ficção contemporânea incursiona no registro oficial também a modo de soslaio. Nem sempre o discurso histórico é exaltado ou resgatado de maneira protagônica, embora, tal como bem verificado pela investigadora Nora Domínguez, "[e]l pasado

---

[712] "[...] quando falamos da escrita de qualquer gênero, o substantivo é sempre mais importante do que o adjetivo.".

[713] "É que não se trata somente de escapar às classificações ou etiquetas que podem nos colocar os leitores ou os editores, mas, sobretudo, as próprias classificações, etiquetas e estereótipos. Trata-se de gerar estratégias para permanecer em constante desconforto, se é que alguém entende a escrita como uma exploração, um caminho de conhecimento.".

es permanentemente convocado a la escritura; la historia que se quiere contar precisa de ese mecanismo [...][714]" (DOMÍNGUEZ, 2016, p. 45). A demarcação temporal oscila, apontando, em diversos casos, a dilatada imprecisão de um período em suspensão:

> [...] pero aunque había mucho trabajo con los pensionistas y teníamos que darnos maña para hacer comida para todos porque eran **épocas difíciles**, le prestábamos oído.[715] (ANDRUETTO, 2015, p. 19, grifos nossos).

> [...] porque hacía poco que se **había muerto el General** y ya habían empezado a **llevarse a la gente**. [...] y no abrimos la boca hasta que terminó **todo el lío de los militares**.[716] (ANDRUETTO, 2015, p. 23, grifos nossos).

> *P.D.: Hoy ya es domingo, decidí mandar el cuento a un concurso que organiza el Centro de Jubilados, voy a copiarlo y mandarlo mañana. Te repito que el día 10 u 11, es más probable que el 10, vamos a buscar a Julieta, me pregunta tu padre si la nena está anotada o tiene algún documento o papel, lo que sea,* ***porque vos sabés cómo es tu padre, con las cosas como están, tiene miedo de que crean que la hemos robado.*** [717] (ANDRUETTO, 2013b, p. 26, itálicos da autora, negritos nossos).

Será justamente esse efeito de alargamento do tempo, essa necessidade de atenção por parte dos leitores para correlacionar as causas retratadas no plano ficcional como reflexos possíveis de eventos do plano histórico, que a ficção andruetteana utilizará para apontar as transformações e os afastamentos do eu por conta de processos de ruptura espacial, como o exílio da personagem Nicolás, por exemplo:

> [...] aquella primera vez que nos llamó por teléfono, hace ya unos cuantos años, yo noté enseguida que la voz se le había cambiado, que era una voz como de otra parte, y en las cartas que Pepe me leía también se lo sentía **lejos de todo lo que era suyo**, enseguida una se daba cuenta de que vivía en otro país, con gente de otras costumbres y que ya pensaba también él

---

[714] "[...] o passado é permanentemente convocado pela escrita; a história que se quer contar precisa desse mecanismo [...]".
[715] "[...] mas ainda que tivesse muito trabalho com os pensionistas e tínhamos que nos virar para fazer comida para todos porque eram épocas difíceis, dávamos-lhe ouvido.".
[716] "[...] porque fazia pouco tempo que havia morrido o General e já haviam começado a levar as pessoas. [...] e não abrimos a boca até que terminou toda aquela confusão dos militares.".
[717] "P.S.: Hoje já é domingo, decidi mandar o conto a um concurso organizado pelo Centro de Aposentados, vou copiá-lo e mandá-lo amanhã. Reforço que no dia 10 ou 11, é mais provável que seja dia 10, vamos buscar a Julieta, o seu pai me pergunta se a menina está registrada ou tem algum documento ou papel, o que seja, porque você sabe como é o seu pai, com as coisas como estão, ele tem medo de que achem que a roubamos.".

> de otro modo, distinto a nosotros y a la gente de aquí.[718] (ANDRUETTO, 2015, p. 33, grifos nossos).

A sensação de se sentir afastado, apartado do que é seu, se espraia em diversos momentos ao longo dos romances, reconfigurando um passado-presente que se faz renitente, coercitivo, responsável por imputar à instância do individual e do coletivo a impossibilidade. A decisão de um realismo despertado pelo trauma ganha, assim, novas nuances a partir dos únicos dois momentos em que, a partir de anotações em um papel, a voz da personagem Julia em *Lengua Madre* ganha protagonismo para relatar a sua versão dos fatos. Primeiramente, em um raro momento em que há a demarcação do registro histórico e social – "Trelew/1976" –, será possível observar os ecos deixados por todas as proibições personificadas pela última ditadura argentina:

> *(Trelew/1976)*
> *No puedo salir a ver el sol / No puedo ir a la casa de nadie / No puedo caminar por la calle / No puedo hacer las compras / No puedo sentarme en un bar / No puedo hablar con extraños / No puedo hablar* ***con nadie*** */ No puedo manejar un auto / No puedo comprar un libro / No puedo comprar un paquete de arroz ni de fideos / No puedo ocuparme de nadie / No puedo quedarme atorada en el tráfico / No puedo contar lo que me pasa / No puedo hacer una excursión / No puedo decir que estoy viva / No puedo quedarme mucho tiempo dormida / No puedo saber lo que piensa la gente, lo que hace, lo que siente / No puedo, no puedo, no puedo...* [719] (ANDRUETTO, 2013b, p. 189, itálico e negrito da autora).

A separação a partir de barras constrói na diegese ao menos duas sensações imediatas: a primeira, por conta de uma observação na mancha do papel, uma organização em que a prosa parece se transformar e buscar o ritmo bem marcado de versos; a segunda, em um nível simbólico e expandido a partir da evidência, desse redundante "No puedo", as barras enquanto sinais gráficos parecem se constituir com as barreiras concretas colocadas pela ditadura, todas as

---

[718] "[...] aquela primeira vez que nos telefonou, já faz alguns anos, eu reparei imediatamente que a voz dele tinha mudado, que era uma voz como de outra parte, e, nas cartas que Pepe me lia, também o sentia distante de tudo o que era seu, de cara você se dava conta de que vivia em outro país, com pessoas com outros costumes e que ele já pensava também de outra forma, diferente de nós e das pessoas daqui.".

[719] "(Trelew/1976)
Não posso sair para ver o sol / Não posso ir para a casa de ninguém / Não posso caminhar pela rua / Não posso fazer as compras / Não posso me sentar em um bar / Não posso falar com estranhos / Não posso falar com ninguém / Não posso dirigir um carro / Não posso comprar um livro / Não posso comprar um pacote de arroz, nem de macarrão / Não posso ser responsável de ninguém / Não posso ficar presa no trânsito / Não posso contar o que acontece comigo / Não posso fazer uma excursão / Não posso dizer que estou viva / Não posso ficar muito tempo dormindo / Não posso saber o que pensam as pessoas, o que fazem, o que sentem / Não posso, não posso, não posso...".

fraturas impostadas para os perseguidos, os que foram silenciados, aqueles que ficaram sem saída. A ficção mira a história a partir de um soslaio, desabafa, revela na trama ficcional como a separação entre mãe e filha não se deu para uma escolha, mas por uma não possibilidade. O uso anafórico de "No puedo" parece ecoar a mesma sensação concreta da martelada na cabeça, outra metáfora presente na ficção andruetteana para pensar o resultado de um passado-presente. O ritmo é acelerado, como o pulso de alguém que parece correr, fugir de um lado para o outro, alguém que já quase não tem mais fôlego.

No mesmo romance, poucas páginas depois e apresentando um salto temporal na diegese de três anos, a mesma personagem ficcional seguirá o seu martírio vivido em um porão de uma casa em Trelew, mas, agora, disposta a contar os reflexos claros da ditadura na dimensão íntima, em sua micro-história:

> *(Trelew/1979)*
> *No puedo ver a la gente / No puedo tenerla en los brazos / No puedo darle la teta / No puedo sacarla a pasear / No puedo comprarle un chupete / No puede morderle los talones / No puedo llevarla a la casa de nadie / No puedo mirarla a los ojos / No puedo rallarle una manzana / No puedo tenerla a upa / No puedo comprarle una muñeca / No puedo limpiarle la caca / No puedo quedarme dormida acuñándola / No puedo contarle lo que me pasa / No puedo decirle que estoy viva / Que la quiero… / No puedo saber lo que piensa, ni ver lo que hace, lo que siente / No puedo, no puedo, no puedo...*[720] (ANDRUETTO, 2013b, p. 192, grifos da autora).

Os recursos para construir essa espécie de testamento vivo são especulares ao anterior. É interessante, inclusive, perceber que, nos dois excertos, as três últimas evidências são praticamente iguais. Em 1976, "No puedo saber lo que piensa la gente, lo que hace, lo que siente / No puedo, no puedo, no puedo...", e, em 1979, "No puedo saber lo que piensa, ni ver lo que hace, lo que siente / No puedo, no puedo, no puedo...". Ao cotejá-los, perceberemos que a alteração está justamente na alteração da observação dos fatos do coletivo (o pretenso universal do discurso histórico) para o individual (a individualidade da rememoração e da memória).

---

[720] "(Trelew/1979)
Não posso ver as pessoas / Não posso tê-la em meus braços / Não posso lhe dar o peito / Não posso levá-la para passear / Não posso lhe comprar uma chupeta / Não posso morder os seus calcanhares / Não posso levá-la para a casa de ninguém / Não posso olhá-la nos seus olhos / Não posso ralar para ela uma maçã / Não posso tê-la em meu colo / Não posso lhe comprar uma boneca / Não posso limpar o seu cocô / Não posso ficar dormindo com ela no berço / Não posso lhe contar o que acontece comigo / Não posso lhe dizer que estou viva / Que eu a amo... / Não posso saber o que pensa, nem ver o que faz, o que sente / Não posso, não posso, não posso...".

Ainda que não seja a sua preferência para a composição das diegeses, a partir da leitura dos últimos dois excertos, perceberemos que Andruetto também apresenta nas narrativas dos romances casos nos quais o friso pelo marco factual estará facilmente à disposição do leitor empírico, garantindo a construção de um pacto de verossimilhança e credulidade: "Hasta después de Malvinas, casi hasta que llegó Alfonsín[721] [...]" (ANDRUETTO, 2013b, p. 89).

Alicerçado por meio de um conjunto de nove testemunhos, *Los Manchados*, por exemplo, está subdividido em três frações de tempo que recobrem a passagem de um elástico ano: *En la llanura, noviembre de 2011*; *En el noroeste, entre enero y octubre de 2012;* y *En la llanura, noviembre de 2012.* A reconstrução de um fato histórico se fundamenta com o entretecer de diferentes perspectivas, a partir do testemunho de uma miscelânea de personagens, desenvolvendo uma visão estereoscópica. A chegada da personagem Nicolás (pai de Julieta silenciado e escassamente nomeado em *Lengua Madre*) está determinada na noite, exatamente nessa dimensão temporal que pressupõe a relativização e os matizes das luzes.

6.2.1 A perspectiva de uma *aldeã cordobesa* determinada em pintar uma fração mais plural dos argentinos

Os exemplos arrolados, porém, não parecem definir o que, para a minha leitura, se constitui como o mais saliente, justamente por não ajudar a exemplificar o movimento de soslaio que registramos. É exatamente nessa instância que se manifestará nas narrativas de Andruetto aquela dialética para pensar passado-presente. O interesse está, como vimos desde o início, a partir do âmbito particular, do registro de histórias que podem exemplificar a simbiose entre o individual e o público, o singular e o coletivo:

> Mirando entonces lo más privado y personal es como un escritor puede volverse universal, ése es el sentido que tienen las conocidas palabras de Tolstoi, **pinta tu aldea y pintarás el mundo.** La creación nace entonces de lo particular, cualquiera que sea la particularidad que como ser humano le quepa a quien escribe, y es la focalización de lo pequeño lo que permite por

[721] "Até depois das Malvinas, quase até quando Alfonsín chegou [...]".

> la vía de lo metafórico inferir el ancho mundo, mirando mucho de poco, como quiere el precepto clásico.[722] (ANDRUETTO, 2013a, p. 33).

Caso voltemos a nos ater apenas no plano ficcional, alcançaremos o mesmo efeito de "pintar a ideia para pintar o mundo", afinal, a voz narrativa de *Los Manchados* demarcara o quanto "[...] nos interesa mucho que pueda conocerse en aquellas latitudes la riqueza histórica de nuestra región, cuyo patrimonio intangible es, como enseguida podrá usted a ver, de grandes proporciones.[723]" (ANDRUETTO, 2015, p. 48). Nesta tese, insisto, o nome de Andruetto se sustenta não apenas pelo seu reconhecimento diante dos seus pares literários ou do campo intelectual ao qual a autora se circunscreve, mas, sobretudo, por sua decisão de demarcar o seu local de enunciação e fazer de sua produção uma mostra viável para que o campo literário argentino frature a hipertrofia jazida no porto, o intocável "centro intelectual que es Buenos Aires" (REATI, 1992, p. 19). Na ficção andruetteana, apontam-se novos caminhos pelas *llanuras*, pela simbólica *pampa gringa*.

Antes de determinar como isso ocorre nas diegeses da trilogia, bastaríamos nos debruçar em reflexões da escritora cordobesa e também estudiosa da literatura. Andruetto já apontara em diversas situações em seus ensaios a condição necessária de se pensar na construção do campo intelectual com o qual iria dialogar, relembrando para todos que tal postura se justifica

> [p]orque la literatura de un país no se hace sólo con escritores, sino también con investigadores, formadores y críticos y se hace sobre todo con lectores que dialogando con las obras ya escritas, van construyendo obra hacia el futuro. Se trata de una construcción social, que tiene que ver con entender la literatura de un país como la inmensa tarea de una sociedad escribiendo, estudiando, cuestionando, difundiendo, leyendo o ignorando lo escrito va haciendo la obra de todos.[724] (ANDRUETTO, 2013a, p. 43).

---

[722] "Observando, então, o mais privado e pessoal é como um escritor pode se transformar em universal, esse é o sentido que têm as conhecidas palavras de Tolstoi, pinte a sua aldeia e pintará o mundo. A criação nasce, então, do particular, qualquer que seja a particularidade que, como ser humano lhe caiba a quem escreve, e é a focalização do pequeno o que permite pela via do metafórico inferir o largo mundo, observando muito do pouco, como queira o preceito clássico.".

[723] "[...] interessa-nos muito que possa se conhecer naquelas latitudes a riqueza histórica da nossa região, cujo patrimônio intangível é, como você poderá ver logo mais, de grandes proporções.".

[724] "[...] porque a literatura de um país não se faz somente com escritores, mas também com investigadores, formadores e críticos e se faz, sobretudo, com leitores que, dialogando com as obras já escritas, vão construindo obra até o futuro. Trata-se de uma construção social, que tem a ver com entender a literatura de um país como a imensa tarefa de uma sociedade escrevendo, estudando, questionando, difundindo, lendo ou ignorando o escrito vai fazendo a obra de todos.".

Entender o todo, perceber como se engendra um campo de poder é, de fato, uma qualidade que caracteriza e dá forma para a sua ficção. De maneira semelhante ao que havíamos verificado como estratégia de disseminação no caso de Rivera, Andruetto parece usar a fragmentação e as veias do mercado editorial ao seu favor, oscilando desde as grandes casas internacionais – como o caso dos grupos editoriais *Mondadori* e *Random House*, responsáveis, respectivamente, pela edição de *Lengua Madre* e *Los Manchados* – até selos regionais, geralmente cordobeses, para a publicação de gêneros como a poesia (*Limonero* e *Caballo Negro*), as peças de teatro e os ensaios (*Comunicarte* e *Eduvim*). Pulverizando as suas obras a partir de instâncias distintas, passa a ficar nítido o exercício não somente de buscar autonomia para pensar o literário, mas, fundamentalmente, para (re)alocá-lo em uma lógica não pasteurizada, que possa reverberar o então caráter de *mezcla* buscado em uma condição argentina cada vez mais plural e híbrida.

Além da compreensão do seu lugar de enunciação, é bastante saliente que a maior parte do projeto de ficcionalização de María Teresa Andruetto – seja na prosa, seja na poesia, seja na dramaturgia – tem como constante a identidade feminina ou mesmo a visão da mulher para (re)construir o seu meio, a sua história, as suas possibilidades. Talvez, por isso, grande parte da fortuna crítica em relação ao trabalho da escritora esteja mesmo voltada à problematização e ao estudo do gênero. Em uma perspectiva via *Argentum Córdoba*, etiquetar tal produção pujante tão e somente a partir da discussão do gênero é, além de trair um projeto que busca entender a literatura sem um adjetivo, um grande desperdício. Vislumbramos, sim, a demarcação da voz da autoria feminina como um exemplo basilar para o que outrora havia sido mencionado por Linda Hutcheon: "[a]s mulheres ajudam a desenvolver a valorização pós-moderna das margens e do ex-cêntrico como uma saída com relação à problemática de poder dos centros e às oposições entre masculino e feminino [...]" (HUTCHEON, 1991, p. 35). Ter uma saída em relação à problemática dos centros de poder é, certamente, o que nos interessa. Na diegese, resgato a sequência de três linhas construídas na diegese de *Lengua Madre* e que bem parecem dialogar com a nossa provocação:

> Tierra suelta.
> Madre tierra.
> Lengua madre.[725] (ANDRUETTO, 2013b, p. 210)

[725] "Terra solta. Mãe terra. Língua mãe.".

Dispostas uma abaixo da outra, de maneira taxativa, as linhas do romance acabam se transformando em um exercício de prosa poética. Não é difícil, assim, reconhecer o jogo poético, o recurso anafórico ao repetir as palavras "tierra" (terra) e "madre". Se lermos com ainda mais atenção, o conjunto diminuto ganha ainda mais força por demonstrar que três palavras têm naturalmente o gênero feminino no castelhano (caso dos substantivos "tierra", "madre", "lengua") e o único adjetivo ("suelta", solta em português) concorda em gênero com o léxico que dá origem à arquitetura das palavras. Nesse exercício diegético utilizado para construir e fazer menção ao processo de reconhecimento e de identificação da personagem Julieta em *Lengua Madre*, María Teresa Andruetto demarca, pela voz da ficção, o direcionamento do seu olhar no momento de contar e acessar, com um soslaio, a história.

Voltando a pensar na construção e na valorização do seu lugar de enunciação, é fundamental demarcar que, nos romances, o espaço cordobês e o imaginário do(s) interior(es) argentino(s) – tanto o norte retratado em *Tama* e *Los* Manchados quanto o sul que serve de espaço para o re-encontro de Julieta com o seu passado e com os fragmentos que compõem as suas memórias – ganham o primeiro plano do foco narrativo. Em *Tama,* a partir da personagem Milagro e a construção de sua voz enquanto narradora autodiegética, os leitores perceberão a facilidade para se acessar a memória, justamente a partir das singularidades do interior, do que é identidade de determinada região:

> No me cuesta imaginar a las mujeres de la casa sirviendo, entre un alboroto de cajas y de quenas, pasteles dulces y picantes, cazuelas de maíz tierno, empanadillas de pelones, yemas de almíbar, manjar blanco con arropes, budines del cielo y otras ricuras de ésas que se hacen en el Norte.[726] (ANDRUETTO, 1993, p. 66).

E, no mesmo romance, será possível entender exatamente como o norte, como o interior se converte no friso do lugar de enunciação escolhido para se contar, principalmente quando a alusão ao campo hegemônico se faz, ironicamente, de maneira maiúscula:

---

[726] "Não é difícil imaginar as mulheres da casa servindo, entre um alvoroço de caixas e de flautas, bolos doces e picantes, sopas de milho verde, empanadas de pêssegos, gemadas, manjar branco com caldas, pudins do céu e outras dessas gostosuras que se fazem no Norte.".

> El Doctor Nemesio González Gijón había pasado su niñez en Tama y la tarde en que Cira lo conoció era ya un hombre viejo que había enviudado y tenía a sus hijos instalados en la **Capital**, en las comodidades de una profesión floreciente. [...]
> En la ciudad se recibió de abogado, se hizo famoso en su profesión e incursionó con éxito en la política. **Sé de él muchas cosas porque su historia personal se entrecruzó varias veces con la historia del país.**[727] (ANDRUETTO, 1993, p. 73, grifos nossos).

A alusão a um espaço oficial como "Capital" parece ser a maneira encontrada por Andruetto para, no plano ficcional, já alertar o imbricamento existente entre os diferentes campos de poder e intelectuais na Argentina. Da mesma maneira, a informação de que a personagem-narradora sabe sobre o Doutor Nemesio González Gijón – não é nada aleatória, como o leitor poderá supor, que a alusão ao conhecimento seja também averbada pela letra maiúscula ("Doutor") e que a personagem tenha nomes e sobrenomes devidamente identificados – porque a vida pessoal se "entrecruzou" várias vezes com a história do país também ajudam a ecoar a perspectiva do oficial sendo legitimado pela espaço, pelo o que se considera a nação. Ao descrever o espaço característico de *Tama*, fica registrado um tom crítico sobre a ausência, o abandono, mas, de maneira interessante, a condição de revanche dada à população ao viver uma festa popular:

> **Todo es seco.** La tristeza invade las tardes y la risa espera el año entero que llegue la Chaya.
> **La Chaya es la venganza de Tama. El pueblo sólo tiene esa fiesta,** con su lluvia de harina que se deposita en las mejillas frescas y en los surcos de las viejas y en los patios con sombra y en la plaza.[728] (ANDRUETTO, 1993, p. 13, grifos nossos).

A alusão à festa, denominada *Chaya*, um rito da identidade nortenha do país (presente, sob diferentes denominações, em províncias como La Rioja, Salta e Jujuy) e que é facilmente reconhecível por um leitor argentino, fundamenta a preocupação em narrar a partir de outro espaço, construindo outros olhares para pensar o sujeito na literatura argentina. Será justamente a busca dessa identidade

---

[727] "O Doutor Nemesio González Gijón havia passado a sua infância em Tama e na tarde na qual Cira o conheceu ele já era um homem velho, que havia ficado viúvo e tinha seus filhos instalados na Capital, nas comunidades de uma profissão florescente. [...]
Na cidade, formou-se como advogado, acabou ficando famoso na sua profissão e incursionou com sucesso na política. Sei sobre ele muitas coisas porque a sua história pessoal se entrecruzou várias vezes com a história do país.".

[728] "Tudo é seco. A tristeza invade as tardes e o riso espera o ano interio que a Chaya chegue.
A Chaya é a vingança de Tama. O povo somente tem essa festa, com a sua chuva de farinha, que se deposita nas bochechas jovens e nas rugas das velhas e nos quintais com sombra e na praça.".

perdida que motivará o plano ficcional andruetteano a voltar a escolher o norte como ponto de chegada em *Los Manchados*, o local onde passaria a ser possível para a *entidade nativa em trânsito* Julieta seguir com a sua urgência de (re)coletar os casos de suas memórias, agora, para preencher todas as lacunas e silêncios deixados sobre a personagem Nicolás em *Lengua Madre*:

> ¿Julieta, me dijo que se llama? Así que usted es su hija, quién iba a pensarlo. Disculpe la desconfianza que le manifesté en un principio, sucede que no se parece en nada a Nicolás, pero ahora, con lo que acaba de contarme, no me queda otra cosa que creerle. Lo que sí se parece es esto que sucede, que usted llega a nuestra casa y golpea la puerta, como él golpeó aquella vez, y pregunta por Nicolás Corso, porque él llegó aquella noche muerto de hambre y de cansancio, y preguntó si aquí había vivido alguna vez un hombre al que llamaban el Ingeniero.[729] (ANDRUETTO, 2015, p. 16-17).

Em seu artigo *Estigmatizaciones sociales: entre ausencias y presencias en Los manchados* (2016), a pesquisadora Corinne Pubill dedicará uma reflexão pontual sobre como a presença do interior e sobre como o cenário das províncias nas narrativas de María Teresa Andruetto acaba servindo com o palco apropriado para que a autora pudesse dar vazão ao questioamento de todos aqueles que foram silenciados pelos relatos oficiais, dando especial atenção, inclusive, para as diferenças por conta dos extratos sociais explorados no plano ficcional. Segundo Pubill, "[e]n los relatos la autora describe el destino desolado y humilde de su tierra, con personajes siempre marcados por cierto fatalismo. Allí se articula la discriminación de la clase social baja, pero con pinceladas de lo que tomará más tarde el nombre de "realismo mágico"[730] (PUBILL, 2016, p. 166).

É realmente expressivo que a suposta cidade ficcional de Tama[731] possa ser lida por Pubill (eu me filio nessa leitura) com a sorte de um dos lugares escolhidos pelo realismo mágico. Para a nossa leitura via *Argentum Córdoba*, no entanto,

---

[729] "Julieta, você me disse que é assim que você se chama? Assim que você é a sua filha, quem poderia imaginar. Desculpe a desconfiança que eu manifestei no início, mas acontece que você não se parece em nada com Nicolás, mas, agora, com o que me acaba de contar, só me resta acreditar em você. O que, sim, se parece é isto que acontece, que você chega na nossa casa e bate na porta, como ele bateu naquela vez, e pergunta por Nicolás Corso, porque ele chegou naquela noite morrendo de fome e de cansaço, e perguntou se aqui havia vivido alguma vez um homem a quem chamavam de Ingeniero.".

[730] "Nos relato, a autora descreve o destino desolado e humilde da sua terra, com personagens sempre marcados por certo fatalismo. Ali se articula a discriminação da classe social baixa, mas com pinceladas do que tomará mais tarde o nome de "realismo mágico".

[731] Falo em suposta cidade de Tama uma vez que, em registros atualizados fornecidos pelo país, consta o nome da cidade de Villa del Rosario de Tama, uma localidade pertencente ao departamento General Álvarez V. Peñaloza, localizado na província de La Rioja.

diferente de Macondo, que propiciou o desenvolvimento do plano ficcional de Gabriel García Márquez, no caso da poética andruetteana, a escolha pela construção de Tama (re)significa a função do espaço, construindo exatamente um campo para demarcar a quebra de um eixo canônico para se contar a literatura argentina, construindo um núcleo no qual todas as personagens, ao longo da trilogia, acabarão por se ligar. Assim, em Tama, a personagem Nicolás encontrará um caminho, servirá de esteio antes de sua debandada para o exílio. Ao seguir atenta o testemunho da personagem ficcional Emérita logo no início do romance *Los Manchados*, a *entidade nativa em trânsito* Julieta terá exatamente a revelação de que

> [...] cuando su papá ya era uno de nosotros, como si hubiera sido el hijo que tuve y me quitó Dios, nos fue contando la vida suya, cosa por cosa nos fue diciendo. Se quedaba mirando al vacío en las sobremesas, unos silencios largos como suspiros, hasta que empezaba a hablar; frente a un vaso de vino o una taza de café, nos contaba lo que le había sucedido, la vida con esa gente que lo había criado y las cosas que sabía sobre el Manchado, las cuestiones de la mina de oro, los apagones en Tama y en Patquía [...][732] (ANDRUETTO, 2015, p. 18-19).

Ao propor uma leitura em conjunto, será possível localizar também na diegese de *Lengua Madre* a construção e concentração do foco narrativo no interior, escorrendo a perspectiva dos domínios de Buenos Aires. Mesmo sendo citado rapidamente (ora para marcar a ida de Stefano e de Julieta para garantir a entrega de algumas mercadorias, ora simplesmente para apontar um fugaz passeio de Julieta depois de voltar para a Argentina), o espaço do porto jamais ganha ares protagônicos. Ao contrário, tal local vira espectador do desenrolar de toda a trama e dos feitos históricos que acabaram transformando a vida de todas as personagens. Como protagonista, ganha destaque o movimento pendular entre o povoado cordobês de Aldao e a cidade de Trelew, localizada na província de Chubut, na experiência de *llanura* (talvez, uma versão daquele pampa indomável de Ezequiel Martínez Estrada) sempre presente na poética andruetteana. Será, em geral, a presença e a personificação dos espaços do interior os responsáveis por desaguar a

[732] "[...] quando o seu pai já era um de nós, como se tivesse sido o filho que tive e que Deus me tirou, nos foi contando sobre a sua vida, nos foi dizendo tim-tim por tim-tim. Ficava olhando para o vazio depois de comermos, uns silêncios longos como suspiros, até que começava a falar, diante de um copo de vinho ou de uma xícara de café, contava-nos o que lhe havia acontecido, a vida com essa gente que o criaram e as coisas que sabia sobre o Manchado, as questões da mina de ouro, os apagões em Tama e em Patquía [...]".

experiência da rememoração (lembremos que Le Goff já relacionava os nomes, a presença toponímica, como uma ferramenta eficiente de construção das memórias), da ação de reconstruir o passado-presente, a necessidade de entender o presente por conta do passado:

> Recuerda a su madre, **en la casa de Aldao**, reclinada junto a su abuela que acababa de morir. Recuerda que se acercó y que ella le pasó la mano por el pelo, para acomodárselo. Sabe que eso sucedió antes que llegara el servicio fúnebre, antes que llevaran a su abuela a la casa de velatorio, antes que... Sabe que su madre le dijo algo al oído - ¿una palabra de amor?, lo ha olvidado – y que se quedaron mucho tiempo abrazadas las dos.[733] (ANDRUETTO, 2013b, p. 29, grifos nossos).

Mais do que fazer de Aldao um ponto de referência para resgatar as memórias de Julieta e, a partir delas, um passado que manchou a dimensão individual e coletiva argentinas, Andruetto demonstra continuidade em um projeto de levar para o plano ficcional a *mirada* advinda do interior. A maneira de pensar certos fatos históricos – sobretudo a ditadura iniciada em 1976 e finalizada sete anos depois, em 1983 – a modo de soslaio acaba explicando que a mesma literatura disposta a ser suficiente sem qualquer adjetivo, também passava a escapar da delimitação de qualquer centro. É exatamente esta constatação que me faz discordar, ao menos em uma questão, da óptica cunhada pela crítica Pampa Olga Arán ao afirmar que o tipo de realismo produzido por María Teresa Andruetto é "intranquilo" (ARÁN, 2009, p. 163).

A ambiguidade plasmada em todas as descrições e na maneira de se (re)postular o que se entende como presença do histórico me levam a crer que as narrativas – ao menos se pensamos nos romances escolhidos por esta tese – não são intranquilas como apregoa Pampa Arán. Se fosse assim, é como se elas representassem um simples resultado passivo, assistissem de mãos atadas o desenrolar da diegese. Ao menos para mim, o que caracteriza a poética andruetteana é a constituição de narrativas que fazem questão de não ser tranquilas. Há uma diferença? Sem dúvida. Dizer que as narrativas de Andruetto fazem questão de *não ser tranquilas* pressupõe uma escolha ativa, a tomada de voz,

---

[733] "Recorda da sua mãe, na casa de Aldao, reclinada junto da sua avó que acaba de morrer. Recorda que se aproximou e que ela passou a mão no seu cabelo, para acomodá-lo. Sabe que isso aconteceu antes de que chegasse o serviço funeral, antes de que levassem a sua avó para a capela mortuária, antes de que... Sabe que a sua mãe lhe disse algo em seu ouvido – uma palavra de amor?, acabou se esquecendo o que foi – e que ficaram muito tempo abraçadas as duas.".

a condição de querer *mirar* a partir de outro prisma, de compreender que a verdade absoluta é inverossímil, de escolher como versão não o que é simplesmente delegado, mas o que pode ser também resultado da voz de um vencido.

Afirmar que se trata de um realismo que não quer ser tranquilo é, por fim, evocar que "[...] vivemos uma mudança de paradigma, na qual a concepção de um registro duradouro de informação é substituída pelo princípio da contínua sobrescrita." (ASSMANN, 2011, p. 24). O traço metaliterário (característica que, logo mais, receberá especial atenção para pensarmos a poética andruetteana) presente na voz do narrador heterodiegético de *Lengua Madre* ao se referir à personagem Julieta ajudará a sacramentar: "[s]u historia coincide con la de la protagonista de una novela romántica: se crió en Aldao con sus abuelos, **en una casa al borde del campo** en la que se vivía de un modo sencillo, sin demasiado dinero. [734] (ANDRUETTO, 2013b, p. 59, grifos nossos).

Mas não é apenas a delimitação do seu local de enunciação que determinará a forma de contar de Andruetto. A escrita demonstra compreensão clara da relevância do seu lugar a partir do recurso da própria língua, das cores e transformações linguísticas capazes de marcar – nos âmbitos social, histórico e cultural – o registro da variante castelhana consagrada em diferentes rincões do país. Dessa forma, explica-se que, em romances como *Lengua Madre*, por exemplo, os leitores possam encontrar signos linguísticos que também ajudam a dar voz para a diversidade e mescla argentina. Assim, podemos resgatar termos bem característicos do falar argentino, tais como "nena" (menina), "pollera" (mini-saia), "birome" (caneta), "capo" (alguém inteligente ou bastante esperto), "bronca" (raiva), "banquina" (acostamento).

Em outros casos, o apelo será por estruturas que apelam à oralidade, como no caso de "nomás" (expressão típica do argentino, geralmente colocada no final das orações, para evidenciar uma ideia); por escolhas sintagmáticas características do país, como "tomar un tren" (seleção do verbo *tomar* ou invés de *coger*) e "Ahora trata, *trata, trata, trata*, de pasar revista a todo lo que tiene [...]" (uso marcado do verbo "tratar" com o sentido de encarregar-se); ou mesmo a utilização de locuções que constroem outro sentido a partir de frases completas, tais como "estaremos en

[734] "A sua história coincide com a de uma protagonista de um romance romântico: criou-se em Aldao juntamente com os seus avós, em uma casa na borda do campo onde vivia de uma maneira modesta, sem muito dinheiro.".

la gloria" (expressão ambígua, que pode apontar desde uma situação positiva, até construir, ironicamente, a ideia de uma tragédia), "bien feo" (ideia de uma situação negativa), "uno es vivo" (atribuição a alguém esperto) e "¡tu hija se portó que es un sol!" (alusão a alguém que se comporta ou que é muito amável). Brincando ora com léxicos, ora com o que poderíamos delimitar como expressões idiomáticas, demarcamos como a ficção andruetteana também é capaz de transformar a vivacidade da língua em fonte de memórias e em uma manobra soslaiada entre ficção e história. O cuidado em selecionar a força de significado/significante na poética andruetteana é ratificada pela própria escritora em um dos seus ensaios, ciente de que "[...] cada palabra tiene su peso y su poder y le corresponde a quien escribe aprender a sacar partido de ellas.[735]" (ANDRUETTO, 2013a, p. 121).

Mas não é apenas pela atribuição lexical que passa a ser possível vislumbrar tal operação. A partir da reflexão do narrador heterodiegético de *Lengua Madre*, será contundente como o uso da língua castelhana e, mais especificamente, de uma variante rio-platense, será utilizada como uma condição para construir o sujeito e demonstrar o seu recurso mnemônico para acessar o passado:

> Aunque lleva varios años afuera, su castellano – casi tanto como el de las cartas de su abuela – es el de la llanura, la región de inmigrantes italianos donde vivieron sus abuelos, de donde era su madre y donde se crió. [...]
> Lo han quedado en la boca, en las palabras, muchos rastros de la tierra donde se crió, donde están unidas las tres para siempre.
> Abuela, madre, hija.
> Las tres.[736] (ANDRUETTO, 2013b, p. 61).

6.3 PARA *DESTAPAR LA MEMORIA* E SEGUIR NOMEANDO O INOMINÁVEL: PELOS INTERSTÍCIOS DA POÉTICA ANDRUETTEANA

A possibilidade de (re)contar fragmentos de um passado-presente a partir de uma maneira diferente de entrecruzar ficção e história faz da leitura conjunta de

---

[735] "[...] cada palavra tem o seu peso e o seu poder e compete a quem escreve aprender a tirar partido delas.".

[736] "Ainda que leve vários anos fora, o seu castelhano – quase tanto quanto o das cartas da sua avó – é o da *llanura*, a região de imigrantes italianos onde viveram os seus avós, de onde era a sua mãe e onde se criou. [...] Ficaram em sua boca, nas palavras, muitos rastros da terra onde se criou, onde estão unidas as três para sempre.
Avó, mãe, filha.
As três.".

Tama, Lengua Madre e *Los Manchados* uma verdadeira experiência discursiva, certa prova empírica de que "[...] toda escritura es migración" (ANDRUETTO, 2013a, p. 21). Ao perceber como a escritora cordobesa consegue construir os planos diegéticos, passará a ser mais clara a razão pela qual estudiosos como Emilia Deffis definam o movimento e foco narrativo de Andruetto por conta de sua propriedade e "mirada inteligente" (DEFFIS, 2016, p. 225). Nos romances, não serão poucos os momentos em que a voz narrativa requisitará do leitor a sua atenção, um chamado claro para agenciar a desobstrução das memórias. O convite é sempre para o desenvolvimento do pensar de forma ativa, de um realismo que não quer ser tranquilo, da reflexão de como eventos do plano histórico foram capazes de abater, ao mesmo tempo, a instância do eu e a da coletividade. A única certeza na ficção andruetteana é a de que "[...] las cosas no son lo que son de un modo absoluto sino que, podríamos decir siguiendo la frase popular, son según el cristal con que se miran.[737]" (ANDRUETTO, 2013a, p. 102).

Daí a importância de que, em *Los Manchados,* encontremos como paratexto a seguinte consideração: "*Dejo mucho fuera cuando digo la verdad. Lo mismo pasa cuando escribo una historia. Voy a empezar ahora a contarte qué es lo que he dejado fuera de "La Cosecha" y quizás empiece a preguntarme por qué tuve que dejarlo fuera.[738]*" (HEMPEL *apud* ANDRUETTO, 2017, p. 13, grifos da autora). A epígrafe, aludida à escritora, jornalista e docente estado-unidense Amy Hempel, se converte em um interessante paratexto para manifestar as múltiplas operações de seleção e subtração, ainda que o que esteja em jogo possa gozar do seleto lugar da verdade. No horizonte que intermedia a nossa leitura via *Argentum Córdoba*, a escolha do excerto de Hempel é uma manobra do plano ficcional de Andruetto para, justamente, evidenciar os interstícios de ficção e de história. Esse eco de que o dito é fruto de cortes e sublimações está desde *Tama*, acaba servindo de comparação para o processo de identificação entre as entidades nativas Julia e Julieta. Em um processo de difícil reconhecimento, as fronteiras entre ficção e história são pulverizadas, tal como mãe e filha, é "[p]or eso cree que imaginación y mentira son

---

[737] "[...] as coisas não são o que são de um modo absoluto, mas, podíamos dizer isso seguindo a sabedoria popular, são de acordo com o cristal com o qual se olham.".
[738] "Deixo muito coisa fora quando digo a verdade. O mesmo acontece quando escrevo uma história. Vou começar agora a lhe contar o que é que eu deixei fora de "La Cosecha" e, talvez, comece a me perguntar por que eu tive que deixá-lo fora.".

todo uno, la misma cosa. Hermanas las dos, como su madre y ella. [739] " (ANDRUETTO, 2013b, p. 187).

Nos três romances da escritora, fica cada vez mais latente o fato de que a natureza humana acaba encontrando no exercício narrativo uma chave de sobrevivência, uma viabilidade de ressignificação. Aludindo mais uma vez ao peruano Mario Vargas Llosa, se até mesmo a mentira tem como matéria a verdade, não é de surpreender que "nosotros"

> [...] necesitamos escuchar narraciones para suspender la incredulidad y zambullirnos en otras experiencias, incluso las nuestras pretéritas o las que segrega ese manantial prodigioso llamado fantasía. Necesitamos acceder a la luz por torcidos caminos de sombra, debido a que el exceso de luz nos aterra, o excluye, o anestesia. Siempre concedemos a una buena narración el privilegio de tomarlas en serio. Se supone que dicen la verdad. **Hasta las mentiras y los delirios dicen alguna verdad, remiten a cierta realidad. Realidad falsa o encantada, pero realidad.**[740] (AGUINIS, 1999, p. 42, grifos nossos).

De maneira mais elaborada do que a proposição feita no excerto anterior, Andruetto não definirá verdade ou mentira, mas demonstrará a força que a tessitura de uma narrativa acaba encontrando para construir o imaginário argentino. Assim, desde o início de *Lengua Madre*, a Argentina será revelada como um país de nostalgias, um espaço no qual a sua complexidade só não é maior do que imaginação dos seus pares:

> Todo el mundo siente nostalgia, su país está construido sobre nostalgias. Tal vez por eso muchos extrañan antiguas mentiras, las de Perón los más viejos, otros aquel cuento escolar que decía *Las Malvinas son argentinas*, la Revolución Productiva, los engaños de Menem, el *que se vayan todos*... su país es complejo y contradictorio, lo sabe. También sabe, todos lo dicen, que es un país creativo. **La creatividad nace de la imaginación y la imaginación es la forma artística de la mentira.**[741] (ANDRUETTO, 2013b, p. 30-31, grifos nossos).

---

[739] "[...] por isso acredita que imaginação e mentira são só um, uma coisa só. Irmãs as duas, como sua mãe e ela.".

[740] "[...] precisamos escutar narrativas para suspender a incredulidade e nos meter em outras experiências, inclusive nas nossas pretéritas ou as que segrega esse manancial prodigioso chamado fantasia. Precisamos dar à luz por torcidos caminhos de sombra, devido ao fato de que o excesso de luz nos aterra, ou exclui, ou anestesia. Sempre concedemos a uma boa narrativa o privilégio de tomá-la com seriedade. Supõe-se que dizem a verdade. Até as mentiras e os delírios dizem alguma verdade, remetem a certa realidade. Realidade falsa ou encantada, mas realidade.".

[741] "Todo o mundo sente nostalgia, o seu país está construído sobre nostalgias. Talvez por isso muitos tenham saudades de antigas mentiras, as de Perón os mais velhos, outros daquele conto escola que dizia que *As Malvinas são argentinas*, a Revolução Produtiva, os enganos de Menem, o que *todos se vão...* seu país é complexo e contraditório, ela sabe disso. Também sabe, todos dizem,

Quando relido com mais atenção e sob certa suspeita diante da voz narrativa, será possível avaliar como a diegese fricciona ao máximo proposições canonizadas pelos relatos oficiais e, inclusive, pela literatura ratificada pelo estado, o conto escolar construído na memória coletiva do país e que, até a contemporaneidade, pode ser visto em capas de livros, placas de ruas, sinalizações de estradas ou, ainda, como elementos de centenas de interdiscursos. Ao relativizar a constituição dos fatos históricos, a *mirada* andruetteana não deixará de apontar como o movimento de rememoração aciona, necessariamente, o processo de ficcionalização, definindo o quê, quanto e de que maneira algo será relatado. A *entidade nativa em trânsito* Milagro, responsável na diegese de *Los Manchados* pela autoria do romance *Tama*, relembrará a personagem ficcional Julieta que o esquecimento pode ser só mais uma estratégia, uma ferramenta inteligente para se ficcionalizar:

> No, Julieta, en eso disiento, no es verdad que se confunden porque están viejas, eso le han hecho creer a usted, esa costumbre tienen... También yo tengo mis años, aunque no sean como los de ellas. Y lo que es a mí, que las consulté cuando eran todavía jóvenes, **se empeñaron en enrularme el rulo y retacearme lo que ya sabía muy bien que sabían y no tenían ganas de decirme.**[742] (ANDRUETTO, 2015, p. 84-85, grifos nossos).

No mesmo romance, a partir da mediação de outro narrador autodiegético, nomeado genericamente apenas como "La rubia" (a loira, em português), será possível testemunhar novos fragmentos colhidos pela personagem Julieta, afoita em colecionar versões sobre o seu pai, a sua família e, como consequência, a respeito de um próprio passado fraturado, capaz de atribuir significado ao presente. Em mais um exercício de destapar a memória, será tal foco narrativo o responsável por valorizar como os fatos são construídos e, ao mesmo tempo, ficcionalizados:

> En fin...**cada uno cuenta las cosas como le viene en ganas**... Además, **la memoria es algo extraño**, también está eso, **no hay que olvidarlo**; yo misma, a pesar del esfuerzo que hago por contarte todo tal como fue, a veces tengo mis lagunas, **las historias se me mezclan unas con otras**...

---

que é um país criativo. A criatividade nasce da imaginação e a imaginação é a forma artística da mentira.".

[742] "Não, Julieta, com isso eu não concordo, não é verdade que se confundem porque estão velhas, isso lhe fizeram acreditar, elas têm esse costume... Eu também tenho os meus anos, ainda que não sejam como os delas. E no meu caso, que as consultei quando ainda eram jovens, se empenharam em me enrolar em rolo e me diminuir o que eu já sabia muito bem que sabiam e não tinham de vontade de me dizer.".

> Pero así y todo, no recuerdo absolutamente nada sobre ninguna hija, eso te lo puedo asegurar.[743] (ANDRUETTO, 2015, p. 147, grifos nossos).

A criticidade do olhar da escritora para pensar nos efeitos causados pela última ditadura argentina, um fato histórico que Márcio Seligmann-Silva poderia apregoar como mais um exemplar de evento-limite, acabará potencializando o quanto "[...] toda a escritura do passado é uma (re)inscrição penosa e nunca total". (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 76). Talvez por essa razão, nas tramas ficcionais de Andruetto, o privilégio para pensar o passado-presente é pela literariedade, demonstrando que a realidade vivida no país do Prata parece ser, ora ou otra, superada pela ficção: "¡Dios mío, así que usted nació en un sótano donde su mamá estaba escondida en aquellos años tremendos, qué increíble! **Una novela... Si uno cuenta algo así, seguro que no le creen; es que, como bien se dice, la realidad supera la ficción**...[744]" (ANDRUETTO, 2015, p. 56, grifos nossos).

E essa simbiose entre ficção e história, o imbricamento entre os seus limites, é colocada à prova de uma maneira precisa e habilmente escondida na diegese. Em *Los Manchados*, a partir do testemunho da entidade nativa Elpidio Melitón Brizuela (única personagem citada no romance pelo nome e sobrenome), receberemos uma informação a respeito da cidade de Tama que é mais do que simbólica, afinal, ao lado de documentos sobre a chegada dos espanhóis, seria possível acessar informações a respeito da "[...] primera fundación de Tama" (ANDRUETTO, 2015, p. 49). O que tal dado anedótico pode aportar para a nossa discussão? Ora, muito. Basta voltarmos à discussão que realizamos no início desta tese, o fato de que, no contexto discursivo argentino, a citação a respeito de uma cidade com mais de uma fundação é irremediavelmente ligada àquela cidade que "quase não foi", evocada por Octavio Paz ao se referir a Buenos Aires. Ligar Tama a Buenos Aires é, portanto, jogar com uma memória coletiva, provar que a sensação de passado-presente não é apenas um sentimento manifestado por um evento vivido há menos de cinquenta anos; trata-se, pois, de uma condição narrativa que alicerça o nosso

---

[743] "Enfim... cada um conta as coisas como lhe dá vontade... Além disso, a memória é algo estranho, também tem isso, não podemos nos esquecer disso; eu mesma, apesar do esforço que faço para lhe contar tudo tal como foi, às vezes, tenho os meus lapsos, as histórias se misturam na minha cabeça umas com as outras... Mas, mesmo assim, não recordo absolutamente nada sobre nenhuma filha, isso eu posso lhe assegurar.".

[744] "Meu Deus do céu, então você nasceu em um porão onde a sua mãe estava escondida naqueles anos tremendos, que incrível! Um romance... Se alguém conta algo assim, seguramente que não irão acreditar; é que, como você sabe, a realidade supera a ficção...".

tropo *Argentum Córdoba* e que demonstra a maneira encontrada por María Teresa Andruetto de também nomear o inominável[745].

Outrossim, em *Los Manchados,* ao entretecer a narrativa com a ajuda de diferentes testemunhas orais, personagens facilmente apagadas pelo exercício comum do discurso historiográfico, é fortalecida a prerrogativa da impossibilidade da existência de apenas uma verdade, de um passado que está, literalmente, aberto:

> [...] querían, como suele decirse vulgarmente, conocer el revés de la tortilla, pero pronto eso se acabó y ya no hubo dinero para estudiar estos parajes... Conocer lo sucedido, lo sabrá usted, es siempre un puro enredo..., porque ¿sabe qué pasa?, **a nuestra historia la han contado los asesinos de nuestros abuelos. La contaron a su manera y conveniencia, por cierto, aunque en las coplas y las chayas nosotros siempre supimos quién era quién.**[746] (ANDRUETTO, 2015, p. 58-59, grifos nossos).

A evidência de que a história fora contada pelos assassinos dos nossos avós, isto é, por algozes absolvidos pelo tempo, só não é mais potente do que a certeza de que, a partir de festas (as chayas) e da ficção (representada metonimicamente pelas coplas), sabia-se uma versão sobre a natureza dos envolvidos. Será no espaço que oficializa a memória da região de Tama – o *Archivo Histórico de la Región Noroeste* – que a personagem Julieta terá um encontro que funcionará não apenas como um ponto de inflexão para o desenvolvimento do restante da narrativa do romance, de *Los Manchados*, mas da proposta diegética do conjunto que alça a trilogia selecionada por esta tese. Ao questionar a personagem ficcional Elpidio Melitón Brizuela a respeito de uma sequência de livros, dispostos em uma pequena sala, Julieta será informada sobre o que representam todas aquelas obras:

> **Aquellos** que están allá en **aquella sala pequeña** son libros de **menor valor** y **más cercanos en el tiempo**; **novelitas**, **informes o cuentos escritos por personas originarias de Tama** o que pasaron alguna vez por este pueblo y luego se lo llevaron en el recuerdo, en el corazón como quien dice. **No tienen mayor rigor histórico, licenciada...**
> [...] **se trata de publicaciones sin rigor histórico pero pueden aportar alguna idea acerca de los sentimientos que esta ciudad supo provocar en quienes la conocieron.** Ese libro, por ejemplo, **esa noveleta**, si me

[745] Faço alusão direta aqui ao seminal ensaio *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985* (1992), de Fernando Reati. Mais informações na seção de Referências.

[746] "[...] queriam, como costumam dizer vulgarmente por aqui, conhecer o outro lado da moeda, mas logo isso acabou e já não houve dinheiro para estudar estes lados... Conhecer o que aconteceu, você saberá, é sempre um enredo puro..., porque, sabe o que acontece?, a nossa história foi contada pelos assassinos dos nossos avós. Contaram-na a sua maneira e na sua conveniência, claro, ainda que nas coplas e nos fraseados populares nós sempre soubemos quem era quem.".

> permite, fue publicada hace unas décadas por una mujer de aquí, la imprimimos en la imprenta del archivo. **No es más que una historia familiar, pero se detiene en el terremoto que azotó a Tama** [...][747] (ANDRUETTO, 2015, p. 52-53, grifos nossos).

O excerto anterior pode ser lido muito mais do que uma construção metaliterária para ironizar o discurso oficial e problematizar como, via os grandes relatos, durante muitos anos, várias vozes de "pessoas originárias" ficaram estereotipadas como o substrato ou o resultado de "romancezinhos" (aqui, o diminutivo é suficiente para alcançar a dimensão semântica de um discurso que fora menosprezado por conta de critérios mais do que discutíveis). É por conta de uma leitura via *Argentum Córdoba* que o resgatamos para demonstrar como Andruetto transforma a sua trilogia *Tama, Lengua Madre* e *Los Manchados* em também um projeto para pensarmos nos rumos da ficção argentina e como esta pode, por meio de um soslaio, observar tantas contribuições sobre os caminhos do discurso histórico e ficcional no país.

O ritmo da prosa ganha precisão nesta passagem, demonstra como um testemunho, quando legitimado por um campo de poder, pode se transformar já em uma sentença ajuizada. Ao seguir as reflexões da personagem, no entanto, será possível perceber como a ficção andruetteana conta mesmo com aquela "mirada inteligente", responsável por fazer o leitor empírico desconfiar até o momento final. A convicção de um representante – com nome e sobrenome – do arquivo histórico revela-se como um discurso indireto livre de um imaginário social geral, uma memória coletiva que forjou uma nação e a fez crer que era possível apostar em taxonomias e dicotomias. O plano ficcional age, mais uma vez, como uma ação para relativizar as certezas, para reverberar um contexto de uma modernidade periférica no qual "[...] as instituições passaram a ser submetidas à investigação [...]" (HUTCHEON, 1991, p. 26). Refletindo, a personagem Elpidio ganhará voz e revelará a Julieta a única versão verdadeiramente factual sobre aqueles livros deixados naquela "pequena sala": "[s]on líneas que reflejan, como le comentaba, el sentir de

---

[747] "Aqueles que estão ali naquela pequena sala são livros de menor valor e mais próximos no tempo; romancezinhos, relatórios ou contos escritos por pessoas originárias de Tama ou que passaram alguma vez por este povo e logo o levaram como recordação, no coração como dizem. Não têm maior rigor histórico, professora... [...] trata-se de publicações sem rigor histórico, mas podem aportar alguma ideia sobre os sentimentos que esta cidade soube provocar em quem a conheceu. Esse livro, por exemplo, esse romancezinho, se me permite, foi publicado há algunas décadas por uma mulher daqui, o imprimimos na impressora do arquivo. Não passa de uma história familiar, mas se detém no terremoto que castigou Tama [...]".

la gente de este pueblo, cuando sucedieron esas desgracias y todo se vino al suelo. [...] no es un libro que tenga muchas consultas, a decir verdad.[748]" (ANDRUETTO, 2015, p. 55).

6.3.1 Na ficção que *mira* a história de soslaio, todos *nosostros* somos *Manchados*

Em meio à relativização de ficção e história, percebemos como a poética andruetteana escolhe a instância do individual para pensar, também, na esfera do coletivo. Tal salto entre individual e coletivo é construído, como poderíamos supor, justamente a partir do plano ficcional, de uma determinante que passará a unir não apenas as personagens ficcionais (Julieta, Nicolás e tantas outras moradoras de Tama), mas, de certa forma, todos os leitores. Nesse último caso, de forma pontual, o romance *Los Manchados* poderia exemplificar aquilo que Linda Hutcheon (1991) se referia como quebra da lógica do autor-texto, instituindo o binômio leitor e texto. O que alicerça o meu raciocínio? A sentença de que, independente de quem somos, todos "nosotros" somos e estamos *manchados*. Não à toa, escolhi uma citação que discorre exatamente sobre isso como epígrafe para emoldurar a seção *Argentum Andruetto*.

Se buscarmos um nível mais denso de leitura para arquitetar a diegese dos três romances da escritora cordobesa, perceberemos como a ideia da mancha se fundará como um verdadeiro alicerce, capaz não apenas de ligar os planos ficcionais, mas também reforçar como se dá a relação entre literatura e história. A ideia da mancha é metáfora, marca na carne, como uma chaga, o universo cru de um passado-presente renitente. Evocando a perspectiva de Aleida Assmann, poderíamos, inclusive, dimensionar a mancha como um símbolo, um constructo que representa mais um espaço de recordação, uma força imanente. Na ficção andruetteana, a mancha que une pai e filha, Nicolás e Julieta, ajuda a explicar como

---

[748] "[...] são linhas que refletem, como eu lhe comentava, o sentir das pessoas deste povoado, quando aconteceram essas desgraças e tudo foi para o chão. [...] não é um livro que tenha muitas consultas, para dizer a verdade.".

> [...] a recordação procede basicamente de forma reconstrutiva: sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma revaloração e uma renovação do que foi lembrado até o momento da sua recuperação. Assim, nesse intervalo de latência, a lembrança não está guardada em um repositório seguro, e sim sujeita a um processo de transformação. **A palavra "potência" indica, nesse caso, que a memória não deve ser compreendida com um recipiente protetor, mas como uma força imanente, como uma energia com leis próprias.** (ASSMANN, 2011, p. 34, grifos nossos).

Também governada por leis próprias, será exatamente o trabalho de construção da mancha enquanto repositório de recordações que construirá na diegese dezenas de fios condutores para entrelaçar dúvidas, unir silêncios e ampliar o exercício de busca identitária das personagens. A mancha não é apenas símbolo, no plano ficcional, assume a função de índice premonitório para retomar as fraturas do passado-presente. Em *Lengua Madre*, a mancha se manifestará como uma chave para que um narrador heterodiegético expresse o que poderia representar a figura de Julia, personagem ficcional vítima de *insílio*[749] em um porão de uma casa no meio da patagônica, distante espacialmente e por toda uma vida de sua filha Julieta: "Punctum/mancha. Su madre es como una mancha que no alcanza a tocar: estira el brazo en la oscuridad y el brazo sigue inmóvil.[750]" (ANDRUETTO, 2013b, p. 49).

Será em *Los Manchados*, no entanto, que a ideia da mancha ganhará amplitude, far-se-á mais concreta, física, parecendo querer exaltar um passado que acaba sendo comungado e que está longe de poder ser dissimulado. Ora aludido como "rata" (rato, em português), ora como "cucaracha" (barata, em português), a mancha transcende a sua propriedade de "punctum", um ponto perdido. A incógnita é trocada por signos negativos, máculas que, rapidamente, se proliferaram e resistem à ação do tempo. De onde viriam todas essas manchas?

---

[749] Uso o termo *insilio* atestando uma filiação à reflexão inicial desenvolvida por Fernando Reati e que, anos depois, foi retomada por Corine Pubill para referir-se a um tipo específico de trauma imposto por regimes ditatorias. Segundo Reati, "Durante los años 70, en los países del Cono Sur se acuñó el término 'insilio' para describir la experiencia de exilio interior experimentada por aquellos que, si bien no habían sufrido la cárcel o el destierro, habían pasado los años del terror de Estado viviendo como parias dentro de sus propios países, en una especie de aislamiento e intercomunicación que protegía sus vidas pero los alienaba de su entorno." (REATI, 2004, p. 114-115). Tradução: ""Durante os anos 70, nos países do Cone Sul, se cunhou o termo 'insilio' para descrever a experiência de exílio interior experimentado por aqueles que, ainda que não tenham sofrido a prisão ou o desterro, haviam passado os anos do terror de Estado, vivendo como párias dentro dos seus próprios países, em uma espécie de isolamento e intercomunicação que protegia as suas vidas, mas os alienava em seu entorno.".

[750] "Punctum/mancha. A sua mãe é como uma mancha que não consegue tocar: estica o braço na escuridão e o braço segue imóvel."

> No sabemos por qué sucede eso de las manchas que todos nosotros tenemos en la pierna, en el brazo o en la cara; se han dicho muchas cosas, buenas y malas, pero según la finada mi madre **eso sucede porque la abuela de mi padre era negra, una esclava liberada, y al parecer fue ella la que nos manchó a todos con su tinta.**[751] (ANDRUETTO, 2015, p. 74, grifos nossos).

A atribuição direta da mancha presente no corpo como um resquício da "tinta" deixada como herança de uma integrante da família que era uma escrava liberta cumpre, ao menos, com duas dimensões para pensar a construção da poética andruetteana como um todo. Primeiro, a partir de tal metáfora, a escritora cordobesa avaliza como a sua perspectiva para (re)montar o individual acaba girando, irremediavelmente, em torno do universo coletivo. Segundo, como tal decisão de volta ao passado-presente também fundamenta um observar no qual a ficção olha de soslaio para a história e não deixa de perceber o que há de mais íntimo. A ideia da mancha para marcar uma cultura híbrida, de mescla, aponta como Andruetto – semelhante ao que fez Cristina Bajo em sua pentalogia – também não deixa de contemplar discussões contemporâneas sobre a(s) argentinidade(s). Vale lembrar que, em um ensaio que promove uma leitura a respeito da construção identitária e da condição social apenas no romance *Tama*, a pesquisadora Corine Pubill já apregoava como "[...] en la novela de Andruetto, la mancha o estigma pasa de lo biológico a lo ideológico, ya que convive tanto en la piel como en la mirada social.[752]" (PUBILL, 2016, p. 166).

O mais interessante é que, a partir de Arminda, mais um dos narradores autodiegéticos de *Los Manchados*, nos daremos conta que, como em uma narrativa, a mancha ganha novos caminhos, se mexe mediante uma literariedade, viaja até se esconder. A presença desse passado-presente, entretanto, é a única realidade, seguirá justificando a busca de todos "nosotros":

> Si es su padre, ¿cómo es que nunca le ha mirado el brazo, niña Julieta, ni esa mancha como una cucaracha que tiene, uno de esos lunares con pelos que ve enseguida? ¿Y será de verdad su padre, siendo que usted no tiene manchas? Ah, una mancha tiene... ¿un lunar con pelos...? Ah, en las zonas húmedas lo tiene, comprendo, por cierto que en un sitio que no puede mostrarse..., comprendo. Es que a veces sucede que la mancha viaja, se

[751] "Não sabemos o porquê que acontece isso das manchas que todos nós temos na perna, no braço ou no rosto; já disseram muitas coisas, boas e más, mas, segundo minha finada mãe, isso acontece porque a avó do meu pai era negra, uma escrava liberta, e, pelo que parece, foi ela que nos manchou com a sua tinta.".

[752] "[...] no romance de Andruetto, a mancha ou estigma passa do biológico ao ideológico, já que convive tanto na pele quando na perspectiva social.".

> disminuye o se esconde, pero aunque escondida sigue ahí, como el dolor y la vergüenza.[753] (ANDRUETTO, 2015, p. 75).

6.3.2 Avó, mãe e filha: a maneira de (re)contar a partir da arquitetura de uma *tritejía*

Ao escolher como parte do recorte desta tese os romances *Tama, Lengua Madre* e *Los Manchados*, buscava demonstrar uma maneira para ler a poética andruetteana, valorizando, pontualmente, como o plano ficcional aciona uma *mirada* em relação ao discurso histórico a partir de um soslaio. Em conjunto, as três obras constroem o que poderíamos simplificar como trilogia, embora será possível perceber até o final deste tópico que me pareça mais adequado enlaçar as três narrativas via outra nomenclatura. Antes de explicá-la, porém, há de se frisar como os três romances acabam personificando decisões que aparecem no projeto literário de María Teresa Andruetto como um todo. Devido o distanciamento entre 1993 e 2015[754], passa a ser quase inevitável a suspeita de que a trilogia acabou sendo o resultado de um processo metaliterário e de recomposição de peças, não exatamente um projeto que iniciou como tal. Em entrevista exclusiva para esta tese, ao ser inquerida quanto à composição e criação de uma trilogia, Andruetto razoa:

> Cuando sale *Lengua Madre* mucha gente me pregunta "¿pero y el padre?", "¿Qué pasó con el padre?", "¿Qué pasa con la vida del padre?". Bueno, estas preguntas rebotan en mí muchísimo. Y con estas preguntas acerca de la vida del personaje, yo, el 2011, un día me aparece una frase. Así me aparece: "Llegó desde el norte". Vino como esos rebotes, claro, indudablemente pensando en la vida de ese padre que estaba en *Lengua Madre*, ¿no? "Llegó desde el norte... Llegó desde el norte". ¿Desde dónde? Y como una revelación me contesté: ¡llegó desde Tama! Así empieza... Este padre llegó desde Tama. ¿Y cómo llegó desde Tama? Porque como en *Lengua Madre* estaba Villegas, se acomoda esto, esta trama... Él podría haber pasado en Villegas antes de irse al sur, todo ese periplo. El tema es

---

[753] "Se é o seu pai, como é que você nunca viu o braço dele, Julieta, minha filha, nem essa mancha como uma barata que ele tem, uma dessas manchas com pelos que podemos ver na hora? E será que é o seu pai de verdade, já que você não tem manchas? Ah, uma mancha você tem... uma dessas com pelos...? Ah, nas zonas úmidas você a tem, eu entendo, certamente em um lugar que não pode se ver..., compreendo. É que, às vezes, acontece que a mancha viaja, diminui ou se esconde, mas, mesmo que fique escondida, segue aí, como a dor e a vergonha.".

[754] Datas que representam, respectivamente, o ano de publicação dos romances *Tama* e *Los Manchados*.

> que *Tama* reaparece a mí en la escritura de *Los Manchados*. [755] (ANDRUETTO, 2017, informação verbal).

A objetividade em demonstrar que as lacunas deixadas pela diegese de *Lengua Madre*, romance que está, temporalmente, no meio das outras duas obras, acaba fortalecendo o que havia adiantado não somente quanto à esfera da compreensão da escritora cordobesa sobre o seu lugar de enunciação, mas, também, a maneira pela qual Andruetto constrói nas últimas décadas não apenas uma poética própria, mas um projeto literário vigoroso. Minha afirmação não se faz apenas pela leitura dos romances escolhidos aqui. Para ratificar minha leitura crítica, bastaríamos resgatar o recente conto *La parisina*, publicado em 2017, como parte integrante da obra *No a mucha gente le gusta esta tranquilidad.* Nessa prosa curta, verificamos uma chave para ler os três romances como conjunto e a decisão da ficção andruetteana de tecer e destecer as suas narrativas ao longo dos anos:

> Ahora, **la vida de la hija se arma en el vaivén de una travesía donde se inventan historias**, motivos de traslados, compañeros de viaje. Hombres y mujeres imaginan lugares donde situar sus cuerpos, **se convencen de que no estuvieron con nadie**; ninguno los busca, no corren peligro, son turistas, viajan porque quieren. [756] (ANDRUETTO, 2017, p. 75, grifos nossos).

A vida sendo armada a partir de um vai-e-vem de uma travessia se constitui como metáfora inteligente para valorizarmos a compreensão da escritora cordobesa sobre o seu lugar de enunciação, mas, também, sobre a sua busca em pensar como se enreda a literatura, a ficção. Diferente do que havíamos verificado nos casos das poéticas de Bajo e de Rivera, em Andruetto, mesmo selecionando romances que podem se encaixar e criar uma sensação de unidade – um diálogo intradiegético –, há um privilégio para (re)significar os tecidos ficcionais individuais. Daí, agora, ser

---

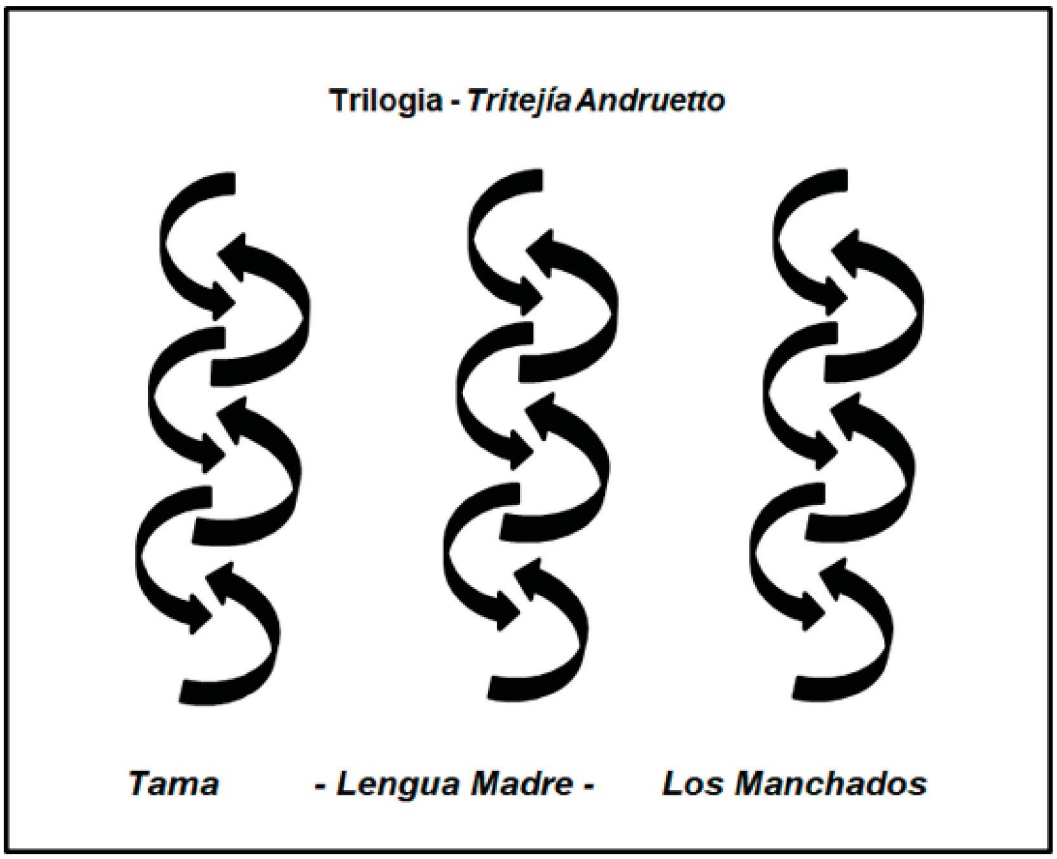
[755] "Quando sai *Lengua Madre*, muita gente me pergunta: "mas e o pai?", "o que aconteceu com o pai?", "o que acontece com a vida do pai?". Bom, estas perguntas se multiplicam várias vezes. E, com estas perguntas sobre a vida da personagem, eu, no ano de 2011, me vem uma frase um dia. Aparece assim: "Chegou vindo do norte". Veio como esses lampejos, claro, indubitavelmente, pensando na vida desse pai que estava em *Lengua Madre*, certo? "Chegou vindo do norte... Chegou vindo do norte" De onde? E, como em uma revelação, respondi para mim mesma: chegou vindo de Tama! Assim começa... Este pai chegou vindo de Tama. E como chegou vindo de Tama? Porque como, em *Lengua Madre*, estava Villegas, se justifica isso, esta trama... Ele podia poder ter passado em Villegas ante de ir embora para o sul, todo esse périplo. O fato é que Tama reaparece para mim na escrita de *Los Manchados*.".

[756] "Agora, a vida da filha se arma no vai-e-vem de uma travessia na qual se inventam histórias, motivos de traslados, companheiros de viagem. Homens e mulheres imaginam lugares onde situar os seus corpos, se convencem de que não estiveram com ninguém; ninguém o procura, não correm perigo, são turistas, viagem porque querem.".

verossímil o porquê de eu ter adiantado a minha decisão de pensar não apenas em uma trilogia, mas no que eu intitulo como *tritejía*. O neologismo espera registrar em um nível morfológico o que, como críticos da literatura, só podemos alcançar após a análise em diferentes instâncias semânticas. *Tritejía* – ao invés de apenas trilogia – revela a aglutinação entre as palavras *trilogía* (trilogia, em castelhano) e o verbo *tejer* (tecer, no português), em sua desinência modo-temporal de um Pretérito Imperfeito (*tejía*). A proposta alude justamente ao efeito construído entre os três romances, seja em conjunto, seja de maneira interdependente, dando vazão ao critério que o plano ficcional incide na instância histórica e, claro, na expectativa de uma elaboração ficcional que parece sempre à espera de novas tessituras.

Pensar em *Tama, Lengua Madre* e *Los Manchados* como *tritejía* me ajuda, ainda, a definir como a ficção andruetteana é atenta à decisão de instituir uma cisão no cerne dos grandes relatos, creditando o entendimento de que "[n]enhuma narrativa pode ser uma narrativa "mestra" natural: não existem hierarquias naturais, só existem aquelas que construímos." (HUTCHEON, 1991, p. 31). Dessa forma, a sequência de leitura entre os três romances é questionada, justamente porque a ação de ida e volta entre as diegeses passa a ofertar novas experiências para selecionar, preencher e avaliar como a ficção pode observar o registro histórico através de um soslaio e, a partir daí, criar o ciclo de um passado-presente.

No jogo dialético de descobertas entre avó, mãe e filha, os romances poderiam ser representados por um fluxo contínuo e cíclico, capaz de ir e voltar em diferentes dimensões, analogamente ao processo de construção da diegese de *Lengua Madre* e *Los Manchados*, quando a linearidade é abolida pela construção de um jogo de fluxo de consciência, controlado pelos fragmentos de cartas ou pelos testemunhos orais. Para ilustrar tudo o que foi dito, apresento na página a seguir, como parte do QUADRO 2, uma representação de como concebo em minha leitura crítica a arquitetura da trilogia-*tritejía* de Andruetto:



QUADRO 2: TRILOGIA – *TRITEJÍA ANDRUETTO*
FONTE: (O autor, 2018)

A sistematização das narrativas em ordem cronológica a da publicação das obras, como afirmei acima, não pressupõe um congelamento, mas apenas uma das configurações possíveis no momento de uma construção de significados em conjunto. O que é preciso reiterar é exatamente como, ao invés de consagrar uma narrativa-mestre, todos os três romances promovem um foco narrativo, tal como um movimento espiral, ratificando a possibilidade constante de preenchimento e reavaliação do presente-passado. Em *Pasajero en tránsito*[757], ensaio publicado como parte de *Hacia una literatura sin adjetivos* (2013a), Andruetto já parecia estar atenta em construir uma poética capaz de viabilizar nexos contínuos e intermitentes entre as suas obras, tendo como único pressuposto o fato de que

> **[c]ada final es un comienzo, una historia que nace otra vez, un nuevo libro.** Así se abrazan quien habla y quien escucha, en un **juego que**

[757] O ensaio em questão foi matéria de uma conferência da escritora no ano de 2001, realizada no I Seminario Internacional de Literatura Infantil y Juvenil (CEPROPALIJ), ocorrido na Universidad Nacional de Comahue, Cipolletti.

> **siempre recomienza y que tiene como principio conductor, el deseo de encontrarnos alguna vez completos en las palabras que leemos o escribimos**, encontrar eso que somos y que con palabras se construye. Para escribir una y otra vez lo que nos falta, **la escritura nos conduce a través del lenguaje**, como si el lenguaje fuera – lo es – un camino que nos llevara a nosotros mismos. [758] (ANDRUETTO, 2013a, p. 19-20, grifos nossos).

Através também da linguagem, pulverizam-se quaisquer narrativas-mestras, transformando cartas, no caso de *Lengua Madre*, e testemunhos orais, em *Los Manchados*, em o que poderíamos chamar de narradores internos. Seja via gênero epistolar, seja pela oralidade, Andruetto consagra em seus romances constructos da memória, espaços outros de recordação, arquivos individuais que reverberam frações do conhecimento coletivo. Por toda complexidade ao entremear as suas obras, fica claro como a ficção andruetteana se converte em um postulado diferente para se vislumbrar as possíveis manifestações da ficção que se interessa pelo registro histórico. Não há dúvidas de que ela

> [...] exige do leitor não apenas o reconhecimento de vestígios textualizados do passado literário e histórico, mas também a percepção daquilo que foi feito – por intermédio da ironia – a esses vestígios. O leitor é obrigado a reconhecer não apenas a inevitável textualidade de nosso conhecimento sobre o passado, mas também o valor e a limitação da forma inevitavelmente discursiva desse conhecimento. (HUTCHEON, 1991, p. 167).

A certeza de uma limitação para acessar o conhecimento de um dado passado não desencoraja, no entanto, que os romances de Andruetto experienciem diferentes instâncias do ficcional, pautando-se justamente na expansão de lacunas deixadas em cada trama romanesca. Assim sendo, em uma leitura conjunta, a diegese de *Los Manchados* obedece justamente ao preceito de alimentar importantes dúvidas deixadas pela narrativa de *Lengua Madre*. Emprestando a voz para a entidade nativa Emérita, será possível conhecer ao menos uma versão sobre o comportamento de Nicolás, pai de Julieta, borrado pelo exílio e deslocado do foco narrativo em prol da tríade familiar Ema, Julia e Julieta:

---

[758] "[...] cada final é um começo, uma história que nasce outra vez, um novo livro. Assim se abraçam quem fala e quem escuta, em um jogo que sempre recomeça e que tem como princípio condutor o desejo de nos encontrar alguma vez completos nas palavras que lemos ou que escrevemos, encontrar isso que somos e que, com palavras, se constrói. Para escrever uma ou outra vez o que nos falta, a escrita nos conduz através da linguagem, como se a linguagem fosse – e o é – um caminho que nos levasse a nós mesmos.".

> [...] dijo que tenía que irse hacia el Sur con una amiga, que no podía decirnos más, no por él no por falta de confianza, sino porque la chica estaba en problemas; esa jovencita que, por lo que ahora me cuenta usted, seguramente ha de haber sido su mamá. Pero, como le decía, señorita Julieta, antes de que Nicolás mencionara lo de la amiga que estaba en problemas, mucho antes, desde que llegó aquella noche a nuestra casa, yo supe que por más que lo disimulara también él estaba en problemas, que no se trataba sólo de un muchacho que buscaba a su padre, me di cuenta enseguida de que había otra cosa, algo con la policía.[759] (ANDRUETTO, 2015, p. 24-25).

Como conjunto, se tomarmos os três romances e viabilizarmos uma leitura na qual o leitor empírico já tenha conhecido *Lengua Madre*, o excerto retirado de *Los Manchados* funciona como uma potente analepse. Mais do que isso: a partir dele, damos início a um fluxo de consciência que passa a costurar os três planos ficcionais, a um ponto em que os três se fundem em um só, retratando a confusão de um fluxo de consciência do qual não sabemos qual é o começo (origem) e qual é o fim (destino). Diante da constante dúvida ao saber o que é ficção e o que história, todos "nosotros" ganhamos a mesma sorte da personagem ficcional Julieta em *Lengua Madre:* "Ahora no puede precisar si ese relato – el de una huida, la búsqueda de un escondite, la solidaridad de una familia – corresponde a un episodio vivido por su madre o por una amiga suya o si se trata de un recuerdo literario, de algo que su madre ha leído y le contó."[760] (ANDRUETTO, 2013b, p. 129).

Da mesma forma que a expansão de incógnitas deixadas no plano ficcional individual dos romances é expressiva, não pode nos passar despercebido como, em todas as obras, há um eficiente controle narrativo, fortalecendo a ideia de confusão de sentimentos, de resignação e de revolta vivenciados por aqueles que estão em meio a um evento traumático como uma ditadura (a prerrogativa de que a história também se constrói diariamente, inclusive a partir de fragmentos do que parece ser ordinário). Em *Lengua Madre*, por exemplo, para deter o processo de endurecimento da coerção vivida por Julia em seu *insilio*, pululam, por meio das cartas, momentos em que a personagem ficcional Ema demonstra-se disposta em fazer com que a sua

---

[759] "[...] disse que tinha que ir embora para o Sul com uma amiga, que não podia nos dizer nada mais, não por ele ou por falta de confiança, mas porque a moça estava em problemas; essa jovem que, pelo que você me conta agora, seguramente terá sido a sua mãe. Mas, como eu lhe dizia, senhorita Julieta, antes de que Nicolás mencionasse sobre a amiga que estava em problemas, muito antes, desde que chegou naquela noite na nossa casa, eu soube que, por mais que fingisse, também estava em problemas, que não se tratava somente de um rapaz que procurava o seu pai, eu me dei conta imediatamente que exista outra coisa, algo com a polícia.".

[760] "Agora, não pode dizer se esse relato – o da fuga, a busca de um esconderijo, a solidariedade de uma família – corresponde a um episódio vivido pela sua mãe ou por uma amiga sua ou se isso se trata de uma recordação literária, de algo que a sua mãe leu e lhe contou.".

filha, mesmo que por poucos segundos ou linhas, tenha como única preocupação a informação das últimas notícias do seu povoado cordobês:

> *Bueno, chismes, a ver si me recuerdo de algunos: Susy tuvo un varón, ya lo voy a ir a conocer. Rubén se separó de la mujer (creo que ella ya está con otro) y se llevó a las chicas. De Pedro no saben nada, hace ya más de un año que lo llevaron detenido y no saben dónde está.*[761] (ANDRUETTO, 2013b, p. 84, grifos da autora).

Entre fofocas, porém, a notícia do desaparecimento de Pedro se revela como um alerta de que o tempo de prazer acabou e que já era hora de a ficção voltar a olhar, a partir de um novo soslaio, o que reservava o discurso histórico. O grande arbítrio para encaminhar o plano ficcional poderia ainda ser exemplificado pela maneira como muitas das cartas da personagem Ema são encaminhadas. A aparente despretensão em oscilar a assinatura das cartas que, pouco a pouco, arquitetam uma diegese fragmentada – "Tu madre", "tu madre" ou simplesmente "Ema" –, fundamenta-se, na verdade, como mais um potente critério do plano ficcional para acelerar, deter e mover toda a narrativa e demonstrar os diferentes momentos vividos entre uma família separada pela ditadura.

Em átimos mais cálidos, nos quais a nostalgia e saudades parecem ser capazes de apagar o trauma vivido por um passado que tentou anular o futuro, a voz de uma mãe maiúscula, inteira, acionada pelo "Tu madre"; em outros momentos de dúvida ou de queixa, o pronome possessivo é dosado, relativiza-se com a grafia minúscula do "tu"; por último, quando o individual demonstra ter sido vencido pelo coletivo e a mãe, farta de tudo, deixa a cena para que uma mulher mais velha reflita sobre como uma decisão diante de um fato histórico pode alterar mais pessoas, os leitores se depararão apenas com a inscrição "Ema". A experiência de Andruetto em construir o foco narrativo a partir de um exercício do *mirar* é mesmo levada aos detalhes. Para ilustrar essa última instância, dediquemo-nos à leitura de apenas uma inscrição final presente em uma das cartas:

> *P.D.: No iba a decirte nada, pero* ***la noticia del embarazo nos dejó mudos (todavía estamos reponiéndonos)****. Tu padre me dice que no es momento de hacer reproches, pero yo me pregunto* ***cómo te pudo pasar eso en ese sótano, y cómo fue que entró Nicolás ahí****, ¿no era que estabas sola? […]*

---

[761] "Bom, fofocas, vamos ver se me lembro de algumas: Susy teve um menino, já vou conhecê-lo. Rubén se separou da mulher (acho que ela já está com outro) e levou com ele as meninas. Sobre o Pedro, não sabem de nada, já faz mais de um ano que o levaram preso e não sabem onde está.".

> *en fin, habrá que tener paciencia y* ***vos tendrás que olvidar un poco tus ideas si querés empezar de nuevo, si querés arrancar alguna vez.***
> *Aunque tu padre dice que son estupideces, le dije a Pippo que si va a la Difunta Correa, rece por vos, por todos nosotros, no se olviden de rezar. A ver si salimos adelante.*
>
> ***Ema.***[762] (ANDRUETTO, 2013b, p. 35, itálico da autora, negrito nossos).

O multifacetamento da personagem Ema – *entidade nativa em trânsito,* se pensarmos que, tal como Stefano, ambos provêm da diegese da obra *Stefano* –, é apenas uma das maneiras encontradas na poética andruetteana de utilizar a linguagem como organizador e controlador do foco narrativo. A relação de herança e de escorrimento de uma vida entre Julia e Julieta, por exemplo, se dá desde o nível morfológico. Ora, se pensamos nas características naturais da língua castelhana, não será uma surpresa perceber que o nome Julieta é composto a partir da união do nome *Julia* com o morfema *eta* (*Julia* + *eta)*, um dos sufixos possíveis do idioma quando objetivamos construir um diminutivo. É, pois, a partir da linguagem que presenciamos mais uma manifestação do interesse de fundar o plano ficcional a partir de um plano, uma genealogia que toca o individual e o coletivo. Não bastasse a nossa leitura, a própria voz narrativa de *Lengua Madre* reserva espaço para justificar o engendramento da personagem: "Fue su papá quien quiso que se llamara Julieta. La amada, la que se enfrenta a todos por amor, la que muere por la muerte de su amor; pero Julieta es también una derivación de Julia, una degradación del nombre de su madre.[763]" (ANDRUETTO, 2013b, p. 175).

Em termos da arquitetura do que intitulo como *tritejía*, ainda merece o meu destaque o trabalho de Andruetto para viabilizar uma (re)significação de uma diegese dentro de outra, como no caso da inserção de fragmentos completos do romance *Tama* depois de cada seção de *Los Manchados*. O nível intertextual criado entre as obras estimula realmente novos horizontes de leitura, apresentando ao leitor empírico uma oportunidade para se pensar os romances por meio de uma

---

[762] "P.S.: Não iria lhe dizer nada, mas a notícia da gravidez nos deixou mudos (ainda estamos nos recompondo). O seu pai me disse que não é o momento de fazer reprovações, mas eu me pergunto como pôde ter acontecido isso com você nesse porão, e como foi que Nicolás entrou aí, não era que estava sozinha? [...] enfim, será preciso ter paciência e você terá que se esquecer um pouco das suas ideias se quer começar de novo, se quer começar em algum momento.
Ainda que o seu pai diga que são estupideze, disse a Pippo que, se for a Difunta Correa, reze por você, por todos nós, não se esqueçam de rezar. Vejamos se seguimos adiante.".

[763] "Foi o seu pai que quis que se chamasse Julieta. A amada, a que enfrenta todos por amor, a que morre pela morte do seu amor; mas Julieta é também uma derivação de Julia, uma degradação do nome de sua mãe.".

poética baseada em características comuns à metaliteratura, à metaficção e, por que não dizer, à autoficção.

6.3.3 Tecer e destecer: a memória como prática metaliterária

Como vimos na Seção *III* desta tese, exatamente três anos antes de que a Argentina começasse a viver os seus difíceis anos de chumbo, na Europa, o historiador Hayden White (1973) seria o responsável por atuar como uma espécie de agente sísmico no alicerce do plano histórico oficial. Ao nos apresentar a uma história não maiúscula, mas baseada no exercício da interpretação, foram multiplicadas as discussões entre os limites e as porosidades dos discursos ficcional e histórico. Nem mesmo passadas três décadas, o francês Paul Ricouer (2007) somou a sinergia do factual e do imaginado um recurso narrativo mais do que relevante: a memória. Esta foi postulada a partir de reflexões como *"a respeito do que é a lembrança?"* ou, ainda, *"de quem é a memória aludida?"*. Superando a percepção grega do puramente imaginado, a impressão platônica de fantasma e já considerando os matizes aristotélicos da rememoração e da memória, Ricouer buscava valorizar como a ação dos fenômenos mnemônicos operam através de capacidades e de uma dita "ambición, una pretensión, la de ser fiel al pasado" (RICOUER, 2007, p. 40).

O que justifica o meu resgate a essa altura é justamente a sua viabilidade para pensar como, no projeto literário andruetteano, o exercício de tecer e destecer a memória acaba se transformando em uma práxis não somente de uma (re)construção de um passado-presente, mas de um atributo para exemplificar um tipo de ficção que reforça uma leitura via *Argentum Córdoba*. "Destapar la memoria", aquele grafite presente em pleno centro de Córdoba, ao lado do *Archivo Histórico Municipal*, e que nos serviu como um dos fios discursivos do nosso argumento, passa a ganhar novos sentidos.

Ao longo da *tritejía* de Andruetto – os romances *Tama, Lengua Madre* e Los Manchados –, é possível valorizar como fragmentos da memória individual podem se entretecer e tecer uma condição para pensar o coletivo e, como consequência, propor um rearranjo do próprio discurso histórico por meio da ficção. Trata-se, pois,

de valorizar como, na contemporaneidade, a literatura passa a reconstruir certo recorte histórico a partir de um soslaio, muitas vezes, valorizando uma memória que é individual e, ao mesmo tempo, coletiva e cultural (HALBWACHS, 2011), constituída segundo o conjunto de testemunhos que são vivos, oscilantes, fortalecidos pelas reminiscências do povo, pelo olhar dos que foram apagados e, inclusive, daquilo que é categoricamente uma ficção. Ao tecer e destecer a história de uma família ficcional, Andruetto abre mais um capítulo para a investigação da ficção que soslaia com a história e com a própria literatura argentina. O desafio para seguir é posto à prova novamente: "[…] y hay que aprender a vivir con esa mancha." (ANDRUETTO, 2015, p. 88).

Sob uma perspectiva, quando optei utilizar o termo 'soslaios' para relacionar a forma pela qual a ficção andruetteana problematiza recortes do discurso histórico, expressava exatamente a ambiguidade entre o fato e a ação de contemplá-lo. Por outro lado, evidenciava a intenção clara de *mirar* algo e o desejo irresistível de interpretá-lo. Ao pensar no tema da produção da ficção contemporânea da literatura argentina que intersecciona os discursos ficcional e histórico, Andruetto acaba assumindo um papel determinante para justificar a diversidade a qual havia me referido e que caracteriza o tropo *Argentum Córdoba,* valorizando o axial *gérmen mutante* já apontado por Georg Lukács, quando o teórico se dedicava a pensar no que seria a modalidade do romance histórico. No plano ficcional de Andruetto o tempo existe, repito, mas está, com certa frequência, dilatado, expandido a partir de múltiplas vozes e ecos de reminiscência. Daí a explicação para que as suas narrativas quase não cristalizem o tempo, localizando-o, na maioria das vezes, a partir da incerteza de um constante pretérito imperfeito ou mesmo por conta de signos temporais, tais como: "eran tiempos difíciles", "creo que era un verano", "a veces" etc.

A memória, ou melhor, as memórias se transformam em insumos fundamentais do tecido narrativo. Ao longo de toda a leitura em conjunto, ficará cada vez mais claro o quanto os "[...] lazos que unen historia, ficción y memoria están en el centro de todo material literario que se propone reconstruir el pasado.[764]" (PUBILL, 2009, p. 143). Não perdamos de vista que, em *Lengua Madre*, a personagem Julia, presa em seu *insilio*, será convertida pelo plano ficcional em mais uma Penélope,

[764] "[...] laços que unem história, ficção e memória estão no centro de todo o material literário que se propõe em reconstruir o passado.".

alguém que "*[a] veces, cuando no podía salir por muchas horas, destejía y empezaba otra vez, para tener la cabeza ocupada.*[765]" (ANDRUETTO, 2013b, p. 162, grifos da autora).

Seguindo com a proposta de leitura via *Argentum Córdoba*, parece-me válido que o leitor tenha em seu horizonte de perspectiva a ideia de memória como um aparato ficcional e discursivo, exatamente como postulado por Rabinovich:

> La memoria es intersubjetiva e interactiva, es una memoria de sentido en la que voz interiorizada del otro se mezcla con nuestra voz. Esta memoria no emerge del texto en la lectura del mismo sino que es su trama. [...] Leer es un acto o ejercicio de memoria o memoria en acto, en la ley que hay que aguzar el oído para oír esas otras voces que nos interpelan y que están ahí transtextualmente para ser oídas.[766] (RAVINOVICH, 2008, p. 195).

Ao tomar a memória como um aparato intersubjetivo e interativo, como uma ação discursiva, a ficção andruetteana acabará dando privilégio em todos os seus romances para o vinco em um verbo potencial: recordar. Se nos fixarmos em uma análise apenas de *Lengua Madre*, será possível constatar que o verbo – reduzido em sua natureza infinitiva ou conjugado, geralmente, no Presente do Indicativo, *recuerdo* – será ecoado na diegese exatas 55 vezes: "Pepe sacó algunas cosas que sobraban y le arrimó todas las colchas que quedaban en la casa porque hacía un frío de perros, la noche más fría que **recuerdo**." (ANDRUETTO, 2015, p. 15, grifos nossos).

A construção de significado parece ser tão potente quanto aquele uso anafórico da locução "No puedo", atrelada à voz de Julia e direcionada a uma interpretação do que foi imposto pela última ditadura argentina. A grande questão é que, a cada "recordar", o leitor empírico é tentado, tal como Julieta, a também abrir a caixa dada pela sua mãe, mexendo, se debruçando, traduzindo, (re)construindo as memórias e as sinuosidades do passado-presente. Por se tratar de uma característica proeminente de todo a sua poética e por estabelecer uma conexão direta com a sua matéria, a memória e as reminiscências, o verbo recordar é recorrente ao longo de todo o projeto literário de María Teresa Andruetto. Entretanto,

---

[765] "[...] às vezes, quando não podia sair por muitas horas, destecia e começava outra vez, para deixar a cabeça ocupada.".

[766] "A memória é intersubjetiva e interativa, é uma memória de sentido na qual a voz interiorizada do outro se mistura com a nossa voz. Esta memória não emerge do texto na leitura do mesmo, mas é a sua própria trama [...] Ler é um ato ou exercício de memória ou memória em ação, na lei que há de se aguçar o ouvido para escutar essas outras vozes que nos interpelam e que estão aí, transtextualmente, para serem escutadas.".

um fragmento pontual, presente no conto *La redentorista*, que faz parte da obra *No a mucha gente le gusta esta tranquilidade* (2017), merece destaque nesta leitura, justamente por transformar o verbo em substantivo abstrato, a ação em um fato observado, com um soslaio, pela ficção:

> *No hay luz más poderosa que un recuerdo, en el recuerdo todo resplandece, como la espuma en las olas...*, dice la redentorista y dice también que en el presente están el pasado y el futuro, con su imaginación y su memoria y que lo ignoramos todo, que no sabemos de la noche ni del viento, ni de la luna en el agua ni de la muerte...[767] (ANDRUETTO, 2017, p. 109, grifos da autora).

Quero relembrar aqui que, quando problematizo os interstícios da ficção andruetteana, busco dimensionar como a escritora (re)constrói a maneira de ler cada uma de suas obras, aportando, a partir do exercício metaliterário, uma espécie de viagem de ida e volta em sua escrita (um espelho exato da ação da personagem Julia ao tentar vencer a intempérie e crueldade de um tempo congelado em um porão na patagônia). Para ilustrar o que assevero, bastaríamos retomar o paratexto responsável por abrir o romance *Los Manchados*:

> Dedicada
> a destejer la línea
> antiguamente trazada con semen
> a dar testimonio
> de sus mitos
> del gens mortalium
> busca nombres
> entre los nombres
> hasta dar con el suyo
> y cerrar el círculo[768].
>
> *Juana Luján*
> (ANDRUETTO, 2015, p. 07).

---

[767] "Não há luz mais poderosa do que a de uma recordação, na recordação tudo resplandece, como a espuma nas ondas..., disse a redentorista e disse também que, no presente, estão o passado e o futuro, com a sua imaginação e a sua memória e que ignoramos tudo isso, que não sabemos da noite, nem do vento, nem da lua na água, nem da morte...".

[768] "Dedicada
a destecer a linha
antigamente traçada com sêmen
a dar testemunho
dos seus mitos
do gens mortalium
procura nomes
entre os nomes
até se deparar com o seu
e fechar o círculo.".

É possível notar como María Teresa Andruetto convida os seus leitores a ir e retroceder em narrativas que transformam a ficção em metaficção e em metaliteratura, espelhos de gerações que almejam aproximar-se de suas lembranças. Debruçando-nos apenas em *Lengua Madre*, veremos como Andruetto consolida a narrativa a partir da descoberta das memórias aprisionadas no tempo pelo personagem ficcional Julieta, que ficara responsável por (re)construir o próprio passado a partir da leitura das cartas de sua mãe e de sua avó. A partir do gênero epistolar e de uma descrição não linear, utiliza-se a ação de um narrador heterodiegético (com interessantes nuances e invasões da voz da personagem Julieta em uma espécie de discurso indireto livre), ao mesmo tempo em que são apresentadas aos leitores fotografias e também as vozes de outras personagens por meio do discurso direto. Nesse composto, o romance valoriza a ideia de uma memória que é estabelecida como se alguém estivesse abrindo o baú de lembranças, utilizando, para isso, a força organizadora do próprio presente da enunciação.

Reitero que, a partir da leitura das cartas, os leitores poderão aceder não somente à dimensão ficcional que lhes é dada às personagens, mas também aos fatos corriqueiros e históricos da Argentina da década de setenta, desde o que diz respeito à tensão sofrida pelos agentes da ditadura, "[...] y siempre había alguien escuchando detrás de las paredes, cualquier cosa que no anduviera bien, nos clausuraban la pensión y, póngase en nuestro lugar, de qué íbamos vivir nosotros..." (ANDRUETTO, 2015, p. 25); valorizando até mesmo dados concretos e verificáveis como a distribuição de alimentos para as pessoas; a existência de certas lojas comuns ao imaginário do povo; além da felicidade míope da classe média que, entre balas, sequestros e desaparecimentos, encontrava razões para se sentir vitoriosa apenas pelo fato de ter conquistado certas modernidades para os seus lares: "*A propósito de casita, está quedando hermosa, más de lo que creíamos, en la cocina vamos a poner azulejos decorados en celeste y piletas de acero inoxidable, ¡un sueño!*" (ANDRUETTO, 2013b, p. 18, grifos da autora).

O que merece destaque neste momento é como *Lengua Madre* se revela como uma espécie de lembrança adicional a partir da união e da leitura conjunta dos romances *Tama* e *Los Manchados.* Se *Tama* já é interessante como um relato ficcional de uma família de um povo não urbano, a criação de um espaço como uma espécie de Macondo, com as suas nuances e indícios de real maravilhoso, parece

fascinante que fragmentos completos desse romance passem a coexistir no fio narrativo de *Las Manchados*, sendo apresentados como paratextos, como fragmentos de um livro criado pela avó paterna de Julieta (referência de um passado estilhaçado e buscado para compor um verdadeiro quebra-cabeças). Dessa maneira, Andruetto aciona o que poderíamos chamar de estado de memória em trânsito, que se refrata e se aprofunda através da leitura e de um jogo com os leitores (propriedade que parece estar bastante em voga na literatura contemporânea e, sem dúvida, no contexto da ficção argentina). Tal como *Rayuela* (1963) de Cortázar, sem definir uma ordem de leitura linear, a partir do cotejo das três obras, os leitores poderão perceber como cada uma das narrativas opera em um diálogo de analepses e prolepses.

A partir de nomes estrategicamente escolhidos, pode-se ver como se dá o enfrentamento e a compreensão entre o que formaria parte do discurso subalterno, da tradição oral e de tudo o que não está de alguma maneira legitimado e que, portanto, não é hegemônico; e, do outro lado, a identidade que se postula a partir de sua função como voz e registro oficial. O agente da enunciação não é exatamente a escrita, mas os jogos presentes nas reminiscências. Nesse sentido, a já mencionada mancha – uma característica aparentemente epidérmica e corpórea – transforma-se em memória física, uma digital que oferta ao leitor investigar e problematizar o impacto do drama individual na coletividade.

Parece irônico que a representação da voz do discurso oficial em *Los Manchados* seja construída por meio de uma personagem que é um homem – voltemos a pensar no poema de Luján que serve como epígrafe inicial do romance – e que tal personagem seja a única a ser apresentada via individualidade, a partir dos seus sobrenomes e, sobretudo, por conta do que lhe correspondia enquanto representante de uma estrutura hegemônica. Assim, a perspectiva da história oficial retoma o olhar dos "vencedores", um eixo para que também seja possível questionar a constante civilização e barbárie delimitada nesta tese a partir da *Seção II* e que muito influenciou uma parte da produção de ficção na Argentina.

6.3.4 Recordar: quando o passado é recontado a partir da mirada de um escritor-docente

Ao propor a leitura do projeto andruetteano a partir da chave da metaliteratura (algo que já vinha adiantando ao longo de todo o raciocínio), vislumbramos narrativas que já não têm o diálogo entre a ficção e a história como um compromisso, mas, sim, como uma experimentação, um soslaio para demonstrar as transformações sofridas na própria lógica de se manipular e de se entender como se constitui o componente histórico. No início de *Los Manchados*, encontramos uma sequência de três epígrafes:

> Esa voz de la sangre, ¿en qué momento, si alguna vez habló, dejó de oírse?
> *Enrique Lihn*[769]
>
> Guardián del agua, de la tierra informe,
> de las sombras, sentado inmóvil,
> como si lo único que esperar
> fuera a sua hija.
> *Sharon Olds*[770]
>
> En cada historia que cuento llega un punto en
> el que ya no puedo ver más allá. Odio ese punto.
> Es por lo que llaman ciegos a los narradores.
> *Anne Carson*[771]
> (ANDRUETTO, 2013b, p. 11).

Juntas, as epígrafes se convertem em três paratextos, são lidas por mim como mais uma estratégia para tecer ideias relacionadas com a proposta do testemunho, com o processo diegético no qual está engendrada a entidade nativa em trânsito Julieta. De igual maneira, os mesmos paratextos nos levam até relatos potenciais do discurso histórico, nos aproximam de tantas e tantas realidades que foram, na época de chumbo, vivenciadas de maneira coletiva, sufocando a lógica da individualidade. *Destapar la memoria* aqui passa a ser mais do que uma ação

---

[769] "Essa voz do sangue, em que momento, se alguma vez falou, deixou de ser escutada? Enrique Lihn.".
[770] "Guardião da água, da terra sem forma, das sombras, sentado de maneira imóvel, como se o único que pudesse esperar fosse a sua filha. Sharon Olds.".
[771] "Em cada história que conto chega um ponto no qual já não posso ver além disso. Odeio esse ponto. É por isso que chamam os narradores de cegos. Anne Carson.".

metafórica, um grafite na parede ou mais um registro para (re)escrever a identidade de tantos outros "nosotros". Tratar-se-ia também de uma maneira de valorizar os limites da própria linguagem, da impossibilidade de se recuperar o passado e, ao mesmo tempo, de demonstrar como o presente acaba sendo o recorte de infinitas possibilidades deixadas em um armário composto por livros não escolhidos e considerados desinteressantes. Quando questionada pela personagem Julieta a respeito da autoria do livro, Milagro, entidade nativa da diegese de *Tama* e que acaba se convertendo em narrador autodiegético em *Los Manchados*, sintetizará o porquê de escrever um romance para contar a sua história:

> En cuanto a escribir, sólo he escrito ese libro que le obsequió el licenciado Brizuela y ha sido más que nada por reconstruir la historia familiar, aunque muchas cosas que ahí cuento no sabría decirle con certeza si sucedieron, son más bien cuestiones que imaginé... **Tal vez un poco lo que está haciendo ahora usted, que viene y habla con todas nosotras y escucha nuestras alegrías y nuestras penas, buscando una migaja de la vida de su papá**..., **pone lo que sabe, lo que decimos y lo que no se sabe se lo inventa**... Así hice también yo hace ya años, **fui reconstruyendo o inventando**, que lo mismo da una cosa o la otra, la vida de mi gente y de mi pueblo.[772] (ANDRUETTO, 2015, p. 87, grifos nossos).

A fala da personagem-narradora Milagro faz mais do que traduzir o exercício do escrever como uma maneira de registro e de conservação de uma memória coletiva. Há mais do que simplesmente a confissão de alguém que foi reconstruindo ou inventando – tensionamento mais do que oportuno – causos que a cercaram e definiram a sua individualidade. A partir de reflexão despretenciosa, constataremos como a dimensão romanesca também parece brincar com o leitor empírico. Nota-se como é revelada a essência de sua enunciadora, a instância de alguém que pensa as narrativas, seja ficcional ou histórica, a partir da observação enquanto docente.

É mais do que simbólico, portanto, que a personagem Julieta, entidade nativa de *Lengua Madre* e que passa a se converter em *entidade nativa em trânsito* em *Los Manchados*, seja uma pesquisadora da área de Letras. Premiada com uma bolsa de estudos em uma universidade alemã, a personagem fará do seu projeto de doutorado uma maneira de se dedicar à escrita de autoria feminina, não de nomes

---

[772] "Sobre escrever, somente escrevi esse livro que lhe foi dado pelo licenciado Brizuela, foi apenas para reconstruir a história familiar, ainda que muitas coisas que aí conto não saberia lhe dizer com exatidão se aconteceram, se são só questões que imaginei... Talvez, um pouco do que está fazendo você agora, que vem e fala com todas nós e ecuta nossas alegrias e nossas dores, procurando uma migalha da vida do seu pai..., põe o que sabe, o que dissemos e o que não se sabe, você o inventa... Assim também eu fiz há muitos anos, fui reconstruindo ou inventando, o que dá no mesmo, a vida da minha gente e do meu povoado.".

que já ganharam certo destaque na academia, como o de Marguerite Yourcenar (uma alusão de Andruetto para também a ficção histórica?), mas tantas outras que foram silenciadas ao longo do caminho. O voo para registrar uma possível digressão da personagem, ansiosa por apresentar o seu pré-projeto para o seu orientador, rouba a cena não apenas por fundamentar todas as eventuais justificativas teóricas para suplantar uma curiosidade, mas, sem dúvida, por demonstrar como o exercício crítico de pensar a ficção acaba se transformando em um soslaio para recordar e (re)contar aquela história de "nosotros" que poderia ter sido:

> Cuando le presentó el proyecto de investigación a su director, él preguntó las razones por las que había elegido Escritura de Mujeres. Hubiera podido hablar de cuando era chica y llegaban a la casa de su abuela las cartas de su madre, contarle que el cartero bajaba de su bicicleta con un bolso de cuero negro, que golpeaba las manos por sobre el tejido del patio, cubierto siempre de enredaderas, y sacaba de aquel bolso una carta para su abuela y otra para ella. [...] Hubiera podido contarle que memorizó por años aquellas palabras, fragmentos enteros, hasta que un día, de manera brutal, decidió olvidarlas, que no sabe a qué sitio habría ido a parar lo que su madre escribió para ella, cartas que le gustaría leer ahora para cotejar con las que tiene frente a los ojos... pero prefirió hablar del androcentrismo en los estudios literarios, de cómo los diarios publican cada año artículos sobre los mejores escritores de la década o del siglo en los que no se incluye a una sola mujer...[773] (ANDRUETTO, 2013b, p. 41-42).

A alusão direta ao próprio trabalho de Andruetto, além de construir uma instância metaliterária, parece criar certa ambiguidade, uma possível ironia para referir-se a grande parte da fortuna crítica da escritora cordobesa que acaba etiquetando-a e sistematizando-a apenas dentro dessa seara. Bastante disposta a tensionar a sua condição de enunciação, Andruetto leva o tensionamento a respeito de muitas das características ligadas a uma geração literária que viveu após a última ditadura para a própria construção da gênese da personagem Julieta. Responsável por (re)construir o passado a partir de fragmentos da memória, descobriremos a

---

[773] "Quando apresentou o projeto de investigação para o seu orientador, ele lhe perguntou as razões pelas quais havia eleito o tema Escrita de Mulheres. Poderia ter falado de quando era menina e chegavam na casa de sua avó as cartas de sua mãe, contar-lhe que o carteiro descia de sua bicicleta com uma bola de coro preta, que batia palmas em cima a cerca do quintal, coberto sempre de trepadeiras, e tirava daquela bolsa uma carta para a sua avó e outra para ela. [...] Poderia ter lhe contado que memorizou por anos aquelas palavras, fragmentos inteiros, até que um dia, de maneira brutal, decidiu esquecê-las, que não sabe para que lugar poderia ter ido parar o que a sua mãe lhe escreveu, cartas que adoraria ler agora para cotejar com as que tem diante dos seus olhos... mas preferiu falar do androcentrismo nos estudos literários, de como os jornais publicam, a cada ano, artigos sobre os melhores escritores da década ou do século nos quais não se inclui a sequer nenhuma mulher.".

natureza de alguém que, mesmo tendo sido o resultado de um trauma, parece ter escolhido a estratégia do silêncio e o hedonismo como a sua única nação:

> A diferencia de su madre y de su padre, ella no emprendió ninguna batalla, como no sea la de seguir adelante por sí sola, sin la ayuda de nadie. De modo que no pretende recibir elogios por una lucha que no es la suya, por un compromiso que jamás tuvo ni por un presente que, a decir verdad, oculta un pasado repleto de carencias. No se puede decir que tiene cierto compromiso social. Ni mucho ni poco. No lo tiene. Si el mundo está o no en sus cabales, si la gente vive bien o mal, a ella qué le importa. Bastante tiene con lo suyo. Y sin embargo, a la hora de elegir una escritora para su tesis sobre el discurso femenino, eligió a Lessing.[774] (ANDRUETTO, 2013b, p. 47).

Quando pensamos na *tritejía,* na leitura dos três romances em conjunto, ratificamos como Andruetto se converte em exemplo claro de uma das características contextuais que havia alertado no início da tese e que acabam balizando muitas das produções ficcionais que se interessam em pensar e em dialogar com registros e com o discurso histórico. Enquanto escritora-docente, como investigadora e crítica da literatura, não é acidental que María Teresa Andruetto tenha construído a personagem ficcional Milagro, já no romance *Tama*, como alguém que migrou do seu espaço e se transformou em professora. Nada aleatório e bastante verossímil para a nossa leitura via *Argentum Córdoba* que a mesma personagem Milagro tenha saído de sua diegese original para ocupar em *Los Manchados* não somente uma das vozes narrativas, mas a autoria da própria ficção que a criou.

O tecer e destecer são contínuos, o pensar a literatura a partir da própria literatura viram uma marca, a verve do material narrado na poética andruetteana como um todo. Em um último exemplo, proponho que resgatemos um diálogo entre Julieta e um taxista que a levava pelas ruas de Frankfurt, após um dos encontros entre a personagem ficcional e a entidade imigrante Doris Lessing. O livro da escritora estado-unidense, *The Day Stalin died*, presente nas mãos de Julieta, será justamente o disparador da conversa, finalizada por uma constatação de um taxista que, por segundos, parece encarnar a curiosidade de alguém como Balzac, ávido

[774] "Diferente de sua mãe e do seu pai, ela não empreendeu nenhuma batalha, nada além daquele de seguir adiante sozinha, sem a ajuda de ninguém. De modo que não pretende receber elogios por uma luta que não é a sua, por um compromisso que jamais teve, nem por um presente que, para dizer a verdade, oculta um passado repleto de carências. Não se pode dizer que tem certo compromisso social. Nem muito, nem pouco. Não o tem. Se o mundo está ou não em suas medidas, se as pessoas vivem bem ou mal, ela não se importa. Ela já tem o bastante com as suas coisas. E, no entanto, na hora de escolher uma escritora para a sua tese sobre o discurso feminino, elegeu a Doris Lessing.".

por construir a sua versão da *Comédia Humana*: "*La vida es un milagro, por lo menos para algunos. A veces sucede el milagro de conocer gente interesante. Yo colecciono gente interesante, la acabo de coleccionar a usted.*[775]" (ANDRUETTO, 2013b, p. 101, grifos da autora).

6.3.5 No baú da memória: a história congelada em fotos e outros paratextos

A estratégia de elaboração diegética ao longo dos três romances de Andruetto, como podemos verificar até aqui, não é nada usual. Todavia, ainda não nos dedicamos a examinar alguns dos paratextos que, da mesma maneira que as cartas ou os testemunhos, dão a cadência e propõem diferentes viradas no eixo narrativo. Refiro-me aqui, pontualmente, ao uso de diversas fotografias, desenhos, a reprodução do que seria uma espécie de panfleto e até mesmo um registro das notas de Stefano (todos devidamente tecidos ao longo do plano ficcional de *Lengua Madre*). Assumindo a função de paratextos, cada um desses elementos exemplifica mais uma opção do plano ficcional para pensar e *mirar* o discurso histórico a partir de um soslaio.

Na ficção andruetteana, mais do que alcançar certo efeito estético, o uso dos paratextos ajuda a reiterar uma consciência de se pensar o passado-presente, o espírito de urgência de examiná-lo em um contexto de modernidade periférica, de quebras do absolutismo do que é apenas oficializado pela natureza escrita. Dessa forma, o recurso paratextual vira manifesto para que recordemos que

> [n]ão podemos conhecer o passado, a não ser por meio de seus textos: seus documentos, suas evidências, até seus relatos de testemunhas oculares são textos. Até mesmo as instituições do passado, suas estruturas e práticas sociais, podem ser consideradas, em certo sentido, como textos sociais. (HUTCHEON, 1991, p. 34).

O fato de abrigar a diegese a partir da descoberta de uma caixa, um arquivo pessoal ou típico espaço da recordação, garante a verossimilhança para que os paratextos arquitetem o desenvolvimento de *Lengua Madre*. Testemunhas de uma

---

[775] "A vida é um milagre, ao menos para alguns. Às vezes, acontece o milagre de conhecer pessoas interessantes. Eu coleciono pessoas interessantes, acabo de colecionar você.".

sensação de alumbramento sentido pela entidade nativa Julieta, descobriremos que "[e]n la caja hay una foto que la conmueve, una donde su madre ha de haber tenido la edad que ella tiene ahora. La imagen en colores desvaídos la remite a otro mundo, es el documento de una ausencia que podría tocar.[776] (ANDRUETTO, 2013b, p. 31). Curiosamente, na diegese, a primeira experiência ao deparar com uma foto, ao menos para o leitor empírico, somente acontecerá oito páginas depois, permitindo o acesso a uma imagem que reunia as personagens Julia e Julieta em uma calçada de casa, interrogando diretamente os espectadores ao olhar diretamente para a câmera. A seguir, reproduzo a fotografia a partir da FIGURA 13:



FIGURA 13 – FOTOGRAFIA 1 – *LENGUA MADRE*
FONTE: (ANDRUETTO, 2013b, p. 23).

[776] "[...] na caixa, há uma foto que a comove, uma onde a sua mãe provavelmente tinha a idade que ela tem agora. A imagem em cores desvaidas a remete a outro mundo, é o documento de uma ausência que poderia tocar.".

Verbalmente, logo abaixo da imagem, o plano ficcional registrará de maneira taxativa: "Entre los papeles, hay una foto de su abuela, su madre y un perro. Una foto que se lo revela todo: *Julia y Ema en la vereda de casa*, 1974. Así dice el dorso la letra de su abuelo.[777]" (ANDRUETTO, 2013b, p. 23). O cotejo entre a FIGURA 13 e o que estaria gravado em seu verso se converte em uma espécie de advertência da poética andruetteana, uma armadilha para aqueles leitores que cometem o equívoco de confiar integralmente na instância narrativa. Ora, como é possível que a imagem que aproxima Ema e Julia, mãe e filha, pode revelar tudo? Este tudo não se refere apenas à perspectiva de Julieta ao se deparar com a imagem? Ou seria, pois, a impressão de quem selecionou o momento, o avô Stefano, que o imortalizou como a descrição "Julia y Ema en la vereda de casa, 1974"? Passa a ser evidente que essa e todas as demais imagens, além de se converterem em instâncias de alumbramento da diegese, acabariam denunciando como os fatos – gravados na superfície – jamais poderão alcançar o retrato de uma totalidade. Minha leitura está alinhada à reflexão de Karina Elizabeth Vásquez, responsável por lembrar que

> [a]l recurrir a lo visual, las novelas de Andruetto proponen un tipo de comunicación que no solamente cuestiona el dominio de lo discursivo a la hora de hablar sobre el pasado, sino que invoca al conjunto de figuraciones visuales ligadas a lo ideológico producidas por medio del habla y de la mirada social, tanto en la esfera pública, como en la privada.[778] (VÁSQUEZ, 2016, p. 247).

A impossibilidade de se registrar a totalidade e a certeza de que, mesmo sendo um registro do real, este é apenas *uma* proposição possível, seguirá sendo explorada ao longo de todo o romance. Será exatamente através do embate entre o que está congelado pela imagem e as versões do fato que "[e]l lector ingresa, así, en la temporalidad de la búsqueda de Julieta, y es sometido a la ambigüedad del no saber para luego entender qué significa en realidad la imagen. [...][779]" (DEFFIS, 2016, p. 241). Um exemplo relevante será construído a partir da utilização de uma fotografia que registra a personagem Julia, segurando um bebê em seu colo,

---

[777] "Entre os papéis, há uma foto da sua avó, sua mãe e um cachorro. Uma foto que revela tudo para ela: *Julia e Ema na calçada de casa, 1974*.".

[778] "Ao recorrer ao visual, os romances de Andruetto propõem um tipo de comunicação que não somente questiona o domínio do discursivo no momento de falar sobre o passado, mas que invoca ao conjunto de figurações visuais ligadas ao ideológico, produzidas por meio da fala e da perspectiva social, tanto na esfera pública, quanto na privada.".

[779] "O leitor ingressa, assim, na temporalidade da busca de Julieta e é submetido à ambiguidade do não saber para, logo depois, entender o que significa na realidade a imagem.".

olhando diretamente para a janela, tal como pode ser visualizado a partir da FIGURA 14:



Julia con bebé. De espaldas, mirando por la ventana

FIGURA 14 – FOTOGRAFIA 2 – *LENGUA MADRE*
FONTE: (ANDRUETTO, 2013b, p. 33).

Em uma primeira leitura, talvez, como uma espécie de instinto ou instância de discurso indireto livre da personagem que Julieta, que organiza e se depara com as imagens, o leitor empírico poderia pensar que se tratava de momentos em que Julia estava em seu *insilio*, depois do nascimento de Julieta. Mais de sessenta

páginas mais tarde, saberemos outra versão para a foto, a partir da descrição de partes envolvidas na cena, mas que não foram capturadas pelo retrato:

> Yo acababa de tener a Ana Laura y, como vos no la dejabas que te tocara, ella me pedía y se pasaba horas con la nena en brazos, como ausente, dijo Lina. Tengo grabada una imagen de ella junto a la ventana mirando hacia la calle con Ana Laura en brazos, envuelta en una manta a cuadros...[780] (ANDRUETTO, 2013b, p. 94, grifos da autora).

A fala anterior, referente à personagem ficcional Lina, irmã de Julia e tia de Julieta, promove uma desconstrução de toda a expectativa deixada inicialmente pelo paratexto. No cotejo entre textos verbal e não verbal, poderemos ponderar como o que é oficializado pelo discurso histórico, pelo signo do real, se demonstra ineficaz para representar o todo. Ao mesmo tempo, a discordância entre imagem e testemunho permite ironizar como, muitas vezes, uma imagem pode acionar uma dimensão dos fatos em nossa memória, justificando rememorações e ficcionalizações não do que ocorreu, mas do que poderia ter ocorrido.

Outras vezes, as fotografias utilizadas como paratextos ajudarão a relembrar como uma ocasião festiva, inofensiva aos olhos de uma criança, pode também ser usada como pano de fundo para esconder dramas individuais e coletivos. O sorriso registrado pelo filme fotográfico e o sabor da infância perdido há décadas se revelam amargos diante da (re)construção de um passado, de um momento preso no tempo e que fora apagado pela estratégia do esquecimento. Como discorrer sobre tudo isso apenas com a ajuda de uma imagem, tal como a que se apresenta na próxima página a partir da FIGURA 15?

---

[780] "Eu acaba de ter tido a Ana Laura e, como você não a deixava lhe tocar, ele me pedia e ficava horas com o bebezinha nos braços, como se estivesse ausente, disse Lina. Tenho gravada uma imagem dela próximo da janela, olhando em direção à rua, com a Ana Laura nos braços, envolta em uma manta xadrez.".

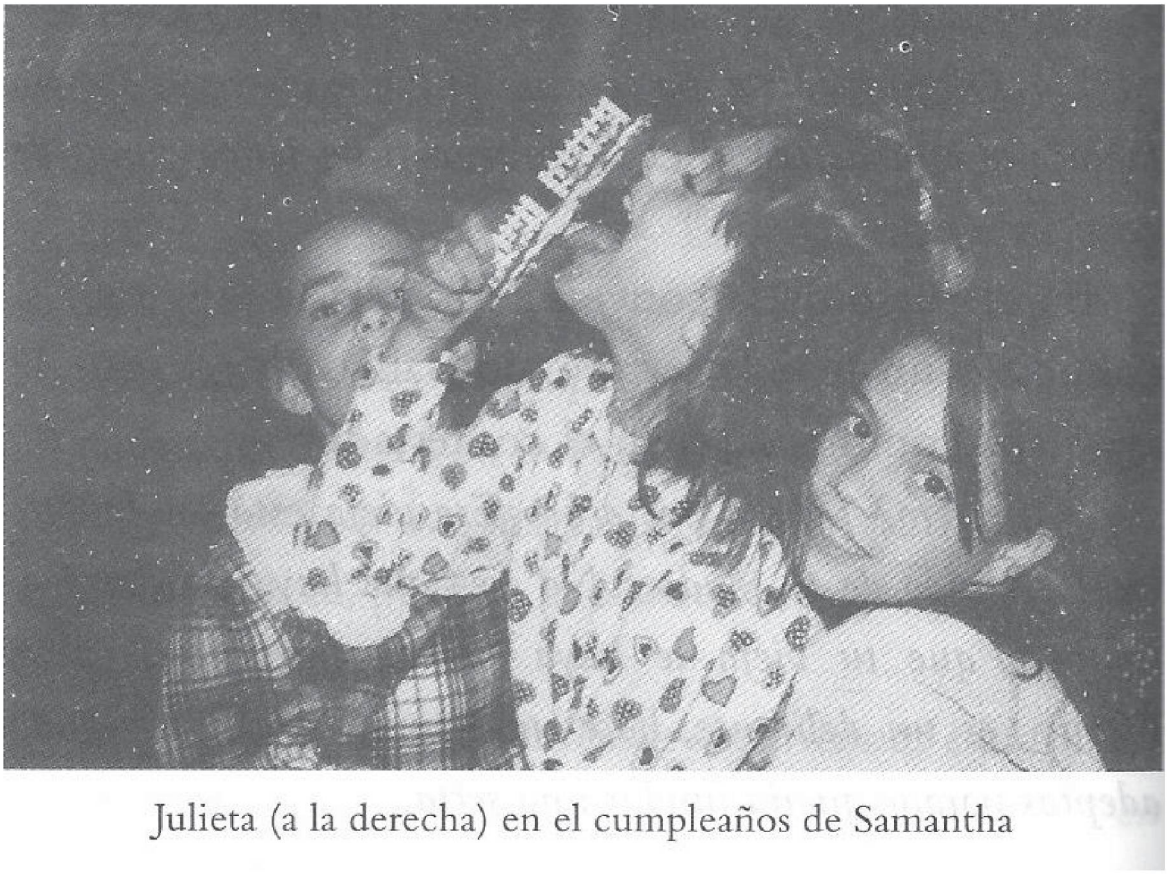


FIGURA 15 – FOTOGRAFIA 4 – *LENGUA MADRE*
FONTE: (ANDRUETTO, 2013b, p. 88).

Ao menos na ficção andruetteana, tal resposta não é apresentada ao leitor empírico. A opção é por expandir o que os olhos (o registro histórico) não acompanharam, mas que, mesmo assim, também compõe o mosaico daquele texto: "*Quería decirte que la nona se enojó conmigo, porque hicimos mucho lío con Samantha, pero sin darnos cuenta, y yo le dije que me voy a ir con vos, para asustarla. ¿Vos qué decís?*[781]" (ANDRUETTO, 2013b, p. 89, grifos da autora). Na diegese, o que une a FIGURA 15 à fala, eternizada por um pequeno recado da filha Julieta para a sua mãe Julia, é a legenda presente abaixo da fotografia, o nome "Samantha" que se comporta como índice e ponto de referência para o material narrado. Pela dimensão conseguida no plano ficcional, perceberemos, mais uma vez, como

[781] "Queria lhe dizer que a *nona* ficou brava comigo, porque fizemos muita bagunça com Samantha, mas sem a gente perceber, e eu lhe disse que vou embora com você, para assustá-la. O que você me diz?".

> [...] en *Lengua madre* el peso autoritario verbal es cuestionado por la presencia de la imagen. Como en un *Photoshop* moderno, mediante el cual se completan las partes borradas de una imagen, la novela introduce un referente visual que reconstruye las figuraciones mentales que fueron obturadas, tanto desde lo material, como desde lo discursivo, en tiempos pretéritos y presentes.[782] (VÁSQUEZ, 2016, p. 250-251).

Para o leitor mais familiarizado com a poética andruetteana e para aquele que toma como desafio pensar as fotografias como paratextos, como textos que precisam ser lidos e relidos em detalhes, a diegese de *Lengua* Madre ainda reservará uma interessante surpresa. A enigmática personagem José Guerrero, encarnada no presente da enunciação como outro tipo de fronteira – o devaneio ou a loucura, presente no plano romanesco, demarcando um passado que arrancou também o juízo de muitos –, ajudará a fazer uma ponte na trama não apenas com a atuação da personagem ficcional Julia, em um aparente momento de paz ao comemorar o seu nascimento: "En estos días, ha vuelto a abrir en varias ocasiones la carpeta que le dejó José Guerrero, y ha visto una y otra vez las fotos. Una de ellas, en la que están los dos frente a una torta de cumpleaños [...] [783] " (ANDRUETTO, 2013b, p. 110). Ao expandir a realidade presa nas imagens, será apresentada aos leitores, apenas a partir do paratexto, isto é, do texto não verbal, outra fotografia, na qual uma legenda dá conta de expor o registro histórico de um homem identificado como José Guerrero. A grande questão é que, habitando uma região literalmente de claro-escuro da imagem, outras duas mulheres farão parte de um registro com Guerrero, tal como poderá ser visualizado na próxima página, a partir da FIGURA 16:

---

[782] "[...] em *Lengua Madre*, o peso autoritário verbal é questionado pela presença da imagem. Como em um *Photoshop* moderno, mediante o qual se completam as partes borradas de uma imagem, o romance introduz um referente visual que reconstrói as figurações mentais que foram obturadas, tanto do aspecto material, como do discursivo, em tempos pretéritos e presentes.",

[783] "Nestes dias, voltou a abrir, em diversas ocasiões, a pasta que lhe deixou José Guerrero, e viu um par de vezes as fotos. Uma delas, na qual estão os dois diante de um bolo de aniversário.".



FIGURA 16 – FOTOGRAFIA 5 – *LENGUA MADRE*
FONTE: (ANDRUETTO, 2013b, p. 110).

Tomando a legenda da fotografia como outra fonte de um real, será possível saber que a personagem Julia está ao lado de Guerrero, próximos a uma mulher desconhecida. A sintaxe da frase e a construção imagética nos leva a crer, claro, que a mulher desconhecida é aquela apagada pela foto, à esquerda, já que não pode ser identificada por conta da grande região escura que se apossa do seu rosto. A outra, disposta justamente na metade do registro fotográfico, nessa fronteira entre escuro e claro, seria a personagem Julia. Além de redundar em todo o que falamos quanto à impossibilidade de se registrar o todo e de retumbar a parcialidade de todo o registro oficial, o que mais de importante poderia aportar a imagem presente na FIGURA 16? O fato de que esta mulher, ao lado de Guerrero, seja a própria escritora, seja María Teresa Andruetto, o que nos levaria – se assim o quiséssemos – a discorrer francamente sobre o uso deste paratexto como uma ferramenta para

pensar também nos limites do que se intitula como autoficção ou ficções do eu. Deixemos, no entanto, essa oportunidade para outros trabalhos.

Além das fotografias, reitero que outros textos não verbais também são utilizados na ficção andruetteana para expandir o registro do real e ponderar como a ficção pode ressignificar elementos de um discurso histórico. No baú de memórias que integra a nossa leitura em conjunto dos romances, não nos furtaríamos em deixar de destacar como último exemplo outro paratexto que tem bastante relevância para o projeto literário de Andruetto como um todo. O desenho de um cavalo com asas (FIGURA 17), cuja autoria, ao menos segundo o plano ficcional de *Lengua Madre* é atribuída à personagem Julieta, alcança uma dimensão simbólica para a nossa construção e leitura crítica:



FIGURA 17 – DESENHO DE JULIETA – *LENGUA MADRE*
FONTE: (ANDRUETTO, 2013b, p. 170).

Para quem vivia o *insilio* e violência do presente ou para, nós, leitores, em um presente relativamente distante do tempo narrado, o desenho-paratexto se funda como mais uma despedida das certezas, o disparador para que, via ficção, lançássemos um soslaio para o que se entende como história: "*Bueno, ahora sí te dejo, con un beso de tu madre. Julieta te manda aparte su carta y "un caballito con alas para que te dé suerte.*[784]" (ANDRUETTO, 2013b, p. 120).

6.3.6 A desconstrução da dicotomia civilização e barbárie: a notória propriedade *Argentum Córdoba*

Ao final dos capítulos dedicados à leitura crítica dos romances de Cristina Bajo e de Andrés Rivera, evidenciei, dentro da realidade de cada poética, de cada projeto literário, como os trabalhos ficcionais desses autores promovem uma interessante inserção para que possamos abrigar um espaço capaz de discorrer sobre a (des)construção da dicotomia sarmientina. Certo padrão de pensamento nascido no século XIX, que serviu como alicerce não apenas da literatura, mas do imaginário argentino como um todo, ganha novas cores em uma realidade em que todos "nosotros" adquirimos ciência da nossa mancha como uma oportunidade.

No caso da poética andruetteana, a disposição para se enfrentar os meandros de civilização e barbárie não poderia ser diferente, sobretudo depois de entendermos como a escritora cordobesa utiliza o seu local e condição de enunciação como material para fazer e pensar a literatura. Mais: o choque entre essas duas forças se faz aqui como um aspecto obrigatório para uma leitura que se quer alicerçar a partir do tropo *Argentum Córdoba*. De que forma questionar esta potente dicotomia a partir da literatura? Civilização? Barbárie? Podemos encontrar essa problematização moldada na diegese de *Lengua Madre*, sintetizada ironicamente a partir das sinuosidades de dois deíticos:

> *¿Aquí? ¿Ahí?*
> Aquí. (ANDRUETTO, 2013b, p. 176, grifos da autora).

---

[784] "Bom, agora sim, deixo você, com um beijo da sua mãe. A Julieta lhe manda também a sua carta e "um cavalinho com asas para que lhe dê sorte.".

A dificuldade em compreender a diferença entre um "aqui" e um "aí" é uma das maneiras encontradas por Andruetto para justamente relativizar o que se entende como lados opostos, como questões antagônicas. Mais do que representar uma fronteira, a única questão que separa um "aqui" de um "aí" é o ângulo daquele que observa o fato, a posição de quem fala e de quem escuta. Na óptica de Sarmiento, sabemos que o "aqui" (a aspiração do moderno e a personificação do porto) fora sempre a justificativa para o apagmanto do "aí", de um "lá" (a renegação do outro, do diferente, o espaço do interior). Ao longo dos três romances, é interessante como os deíticos passam a ganhar novas dimensões históricas, culturais e de memória. Se nos concentrarmos apenas em *Lengua Madre*, perceberemos que a ideia do "aqui" (representado pelos deíticos *aqui* e *acá*) personificará o espaço cordobês, o esteio da família de Julia, de certa forma, o presente-passado que se converterá em um risco para todos que ofereciam a menor resistência. Ao contrário, o "lá" (marcado pelo deítico *allá*) será o distanciamento, a possibilidade de viver, ora pelo *insilio* (Trelew), ora pelo estado de exílio (as cidades de Munique e Estocolmo ou mesmo o Chile). O grande jogo é que, ao longo de todas as tramas romanescas, "aqui" e "ali" se fundirão, demonstrando a impossibilidade de um estado de conforto ou de uma possibilidade para se apregoar qual é a decisão correta diante de uma força histórica que fratura as instâncias individuais e coletivas. O cenário de indecisão é claro, se transforma em inspiração para a diegese retratar um estado imaginário, de entre-sono:

> Como entre sueños, imagina o recuerda una conversación confusa, absurda, enredada, con su abuela, conversación también sobre el aquí y el allá:
> *¿Estás ahí?*
> *Sí, estoy aquí.*
> *¡Qué bueno que estás aquí!*
> *¡No, ahí no, hija, estoy aquí!*
> *¿Dónde es aquí?*
> *Aquí, donde al final venimos todos.*
> *¿Querés que vaya con vos, ahí?*
> *No, sos muy joven, es muy pronto… quedate ahí. Yo te miro desde aquí.*[785]
> (ANDRUETTO, 2013b, p. 181).

[785] "Como entre sonhos, imagina ou recorda uma conversa confusa, absurda, enredada, com a sua avó, conversa também sobre o aqui e o lá:
Você está aí?
Sim, estou aqui.
Que bom que está aqui!
No, aí não, filha, estou aqui.
Onde é aqui?
Aqui, para onde, no final, todos nós vamos.

O diálogo possível apenas no sonho, entre Julieta e Ema, neta e avó, permite tensionar como a ficção andruetteana vai além do retrato entre a dimensão entre vivos e mortos. Ao friccionar a *tritejía* como um todo, passa a ser possível tomar o trecho como mais uma forma encontrada para problematizar os polos civilização e barbárie, utilizando a natureza ambígua e viva da linguagem. Se compararmos com os exercícios realizados por Cristina Bajo, por exemplo, perceberemos como há um aguçamento de tal tensão, buscando matrizes que extrapolam a origem de pensamento europeia, encontrando outras fontes de ordem filosófica, política e ideológica.

Desde *Tama*, é possível verificar como o ideal de branqueamento que povoou o imaginário de uma nação pretensamente singular é colocado em xeque, sendo apresentado como uma ferida aberta e que deve ser encarada de frente. Já em *Los Manchados*, a discussão a respeito de como a perspectiva da história oficial acaba sendo forjada pela voz dos vencedores ironiza não apenas o que está posto como verdade, mas, ao mesmo tempo, o que se entende como um inevitável resultado de um espírito de tempo:

> ¿Me pregunta qué opino de lo que el doctor González Idoria ha vertido ahí? Veamos... ¿Cómo podría expresarme para que me comprenda...? **Consideraría que tal vez no es apropiado juzgar hoy sus ideas, porque eran las de casi todos los hombres importantes de su tiempo.** Es verdad que, con respecto a nuestra gente, el Doctor consideró que se trataba de personas perezosas y que la presencia inglesa podía ayudar a mejorar los hábitos y mezclar la sangre, como lo manifestó en diversos escritos y oportunidades[786] [...](ANDRUETTO, 2015, p. 51, grifos nossos).

Sob a reflexão da personagem Elpidio Melitón Brizuela, passará a ficar mais proeminente o exercício de questionamento em relação a uma conduta que justificou, a todo custo, um apagamento dos que não cumpriam com um afã modernizador e que, portanto, poderiam ser minimizados como preguiçosos que deveriam ser ensinados. Vale perceber mais uma vez que, na *tritejía* andruetteana, o tom, ainda que crítico, não procura como solução a fissura direta. Até para

---

Quer que eu vá com você, aí?
Não, você é muito jovem, é muito cedo... fique aí. Eu lhe observo daqui.".

[786] "Você me pergunta o que eu acho do que o doutor González Idoria verteu aí? Vejamos... Como eu poderia me expressar para que você me compreenda...? Consideraria que, talvez, não é apropriado julgar hoje as suas ideias, porque eram as de quase todos os homens importantes do seu tempo. É verdade que, em relação a nossa gente, o Doutor considerou que se tratava de pessoas preguiçosas e que a presença inglesa poderia ajudar a melhores os hábitos e misturar o sangue, como o manifestou em diversos escritos e oportunidades.".

descontruir civilização e bárbarie, há uma incisão a modo de soslaio, mais oblíqua, que prefere escorrer em torno do potencial do próprio tecido ficcional.

Dentre todas as entradas criadas nos romances de Andruetto selecionados para pensar civilização e barbárie, a instância que parece abrigar tudo o que discutimos previamente e, ao mesmo tempo, demonstrar a precisão para apontar as ambiguidades entre o bárbaro e o civilizado se dá na construção das personagens que alicerçam a família materna de Julieta, sobretudo, a personagem Ema. Em um raciocínio semelhante e, mesmo que não pensando nas aporias de Sarmiento, o professor Jorge Bracamonte não deixou passar despercebido também o fato de que "De manera simultánea, Julieta redimensiona las figuras de sus abuelos maternos, sancionadores negativos de las oposiciones de Julia y partícipes involuntarios de ciertos prejuicios ideológicos y culturales que también hicieron posible, desde la sociedad civil, la dictadura y el autoritarismo.[787]" (BRACAMONTE, 2016, p. 201).

Quando voltamos à diegese e nos concentramos na trama desenvolvida em *Lengua Madre,* perceberemos como Ema, a grande voz para direcionar o foco narrativo e a maneira como os fatos são contados, se auto-trairá, demonstrá a fragilidade de uma individualidade que muito poderia resumir uma coletividade argentina, todos aqueles que, no passado, como cúmplices, se calaram em troca de uma vida já desfacelada, capazes de, em momentos de tensão, justificar que a culpa estava naqueles que fugiam – o eco do *por algo fue* – e não naqueles que os perseguiam:

> *¿Seguro aquí? ¿te parece seguro estar donde todos te conocen y saben lo que pensás y lo que pensabas? Además, decime, ¿de qué van a vivir vos y el chico que viene en camino?, ponete la mano en el corazón y decime. Pero, ya te digo, sos dueña de tu vida, ¿querés ir más al sur? encantada, ¿querés volver? encantada, podés hacer lo que quieras, te lo dije más arriba, la etapa terminó aquel mes de enero del 75… tenés plena libertad, vení cuando quieras, me encomendaré a la Virgen o a quien sea para que no pasa nada y tiraremos para adelante.*
> Bueno, Julia, espero haberte aclarado tus dudas.[788] (ANDRUETTO, 2013b, p. 55, grifos da autora).

[787] "De maneira simultânea, Julieta redimensiona as figuras dos seus avós maternos, sancionadores negativos das oposições de Julia e partícipes involuntários de certos preconceitos ideológicos e culturais que também fizeram possível, a partir da sociedade civil, a ditadura e o autoritarismo.".

[788] "Seguro aqui? Parece seguro para você estar onde todos lhe conhecem e sabem o que pensa e o que pensava? Além do mais, do vocês irão viver, você e a criança que vem ao mundo?, coloque a mão no coração e me responda. Mas, já lhe aviso, você é dona da sua vida, quer ir mais para o sul?, ótimo, quer voltar?, ótimo, pode fazer o que quiser, já lhe disse isso mais acima, a etapa terminou naquele mês de janeiro de 75... você tem plena liberdade, venha quando quiser, pedirei para a Virgem ou para quem seja para que não aconteça nada e possamos seguir adiante.
Bom, Julia, espero ter tirado as suas dúvidas.".

A frieza de uma mãe, após ter dirimido as dúvidas de sua filha, pode e deve ser relativizada, afinal, tratava-se também de uma atitude de preservação do pouco que está garantido. A grande questão é que a poética andruetteana – permanentemente orientada por uma ficção que olha, com um soslaio, a história – trata de gerar exatamente essa dúvida. Como é possível, então, ser bárbaro sem nunca ter tocado em uma arma, sem jamais ter se envolvido com assuntos políticos proibidos? Quem sabe, utilizando como munição o mais mortal de todos os argumentos:

> *Tenemos temor, no lo niego, yo y especialmente tu madre, pero si querés venir, aquí te estaremos esperando. Entiendo que nadie más que tú puede decidir sobre tu porvenir, ni saber qué es lo mejor en momentos tan difíciles, por eso hacé como creas conveniente […]*
>
> *Agrego algunas líneas a las de tu padre: Julia,* ***por favor no te vuelvas****, haceme caso, después hablamos:* TENÉS QUE QUEDARTE AHÍ EN TRELEW, más al sur si querés, pero aquí JAMÁS, JAMÁS, anoche me enteré de cosas que te harían correr peligro y nos harían correr peligro también a nosotros. En nombre de la cordura, te lo pide quien más te quiere en el mundo.[789] (ANDRUETTO, 2013b, p. 66, itálico, negrito e maiúsculas da autora).

Assim, envolvidos pela armadilha da proteção de quem mais nos ama, dessa *lengua Madre,* voltamos ao ponto inicial de todo este capítulo: descobrimos que civilização e barbárie vivem em um ente só, que partem de um indivíduo e se multiplicam no coletivo, justamente "[…] porque en esta descendencia, quien más quien menos, todos nacemos manchados" (ANDRUETTO, 2015, p. 115).

---

[789] "Temos temor, não nego isso para você, eu e especialmente a sua mãe, mas se você quer vir, estaremos aqui lhe esperando. Entendo que ninguém mais que você pode decidir sobre o seu futuro, nem saber o que é o melhor em momentos tão difíceis, por isso, faça como achar conveniente [...] Agrego algumas linhas às do seu pai: Julia, por favor, não volte, ouça o que estou falando, depois falamos: VOCÊ TEM QUE FICAR AÍ EM TRELEW, mais ao sul se quiser, mas aqui JAMAIS, JAMAIS, à noite ficando sabendo de coisas que fariam você correr perigo e nos fariam correr perigo também. Em nome da sensatez, quem lhe pede é a pessoa que mais lhe ama no mundo.".

SEÇÃO VII

"La literatura nos vuelve, por ello, excéntricos a todos. Vivimos en el círculo de Pascal, donde la circunferencia está en todas partes, y el centro en ninguna. Pero si todos somos excéntricos, entonces todos somos centrales.[790]"
(FUENTES, 1993, p. 226).

[790] "A literatura nos torna, por isso, todos excêntricos. Vivemos no círculo de Pascal, onde a circunferência está em todas as partes e o centro em nenhuma. Mas se somos todos excêntricos, então, somos todos centrais.".

7 BAJO, RIVERA E ANDRUETTO: DAS MINHAS CONSIDERAÇÕES FINAIS PARA SEGUIR (RE)LENDO VIA *ARGENTUM CÓRDOBA*

Começar a seção que encerra esta tese não é tarefa fácil, sobretudo porque entendo haver, aqui, não uma finalização ou simplesmente o desejo de cumprir com a formalidade de um gênero acadêmico. Há, sim, um comprometimento contínuo para que seja possível seguir pensando a crítica e a literatura argentina sob outra proposta. Falo, claro, de *Argentum Córdoba*. Foi exatamente esse compromisso que garantiu que pudesse traçar uma linha argumentativa desde o início; é por ele que seguirei estudando e pesquisando os caminhos e rumos tomados pela ficção para (re)escrever o que chamamos de República Argentina.

Tal como havia enunciado desde a *Seção I* a modo de introito, quatro grandes disparadores me impulsionaram – desde a finalização de minha dissertação de mestrado – a desenvolver este trabalho atento de observação, leitura e reflexão crítica a respeito do campo literário argentino e, pontualmente, sobre como a literatura contemporânea no país pode estabelecer múltiplos encontros entre ficção e história. A consideração preliminar, aliás, de entender a impossibilidade de etiquetar as produções ficcionais como simplesmente romance histórico ou, ainda, ficção histórica, me possibilitaram argumentar como a contemporaneidade pode abrigar decisões ficcionais distintas no momento de se narrar o que se entende como um fato.

Partindo desse pressuposto, como propulsores de minha curiosidade enquanto investigador, duas imagens apresentadas em diferentes temporadas de estudos em Córdoba, a consideração de Juan Carlos Ghiano na obra *Calandria* de Martiniano Leguizamón e, ainda, um fragmento do poema *Gente de poco hablar*, de Daniel Salzano. No caso específico do trabalho de Salzano, localizava uma afirmação que, para mim, se constituiu enquanto pergunta retórica: o que, afinal, "nosotros los cordobeses" teriam em comum? Em um nível sintático, o pronome pessoal já demonstrava a viabilidade de se pensar em número, em plural, circunscrevendo – por que não? – todo e qualquer leitor. Em termos semânticos e pragmáticos – no que diz respeito à análise literária –, "nosotros" se manifestava como uma experiência de ordem crítica, um ensejo para que eu pudesse aportar algo minimamente novo para o estado da arte.

Ao entender este trabalho como uma tese de doutorado – e justamente por isso –, preocupado em apresentar e desenvolver uma hipótese de leitura crítica, esforcei-me para verificar o que aquele "nosotros los cordobeses" de Salzano demonstram ter em comum. Na primeira das imagens às quais me referi, o quadro de Carlos Alonso, observamos a violência perpetrada diante de um futuro ainda em formação, sem voz, a incômoda comprovação de como "[...] a história não só deve permitir compreender o "presente pelo passado" – atitude tradicional –, mas também compreender o "passado pelo presente". (LE GOFF, 2003, p. 24). O choque acionado ao testemunhar uma mulher grávida sendo brutalmente agredida não foi exatamente uma surpresa, afinal, me havia predisposto a encarar uma mostra intitulada *Manos Anónimas*. A segunda imagem, no entanto, uma espécie de grafite ou serigrafia, se converteu em um *knock out* discursivo, a mesma força nomeada por Julio Cortázar (2009) para pensar uma prosa rápida, a potência de um conto. Diante da parede que ouviu, possivelmente, centenas de milhares de histórias (de jesuítas a mulheres do Cordobazo), justamente ao lado do *Archivo provincial de la memoria cordobesa,* tomei tal mensagem como uma intimação, na qual a minha atuação deveria ser concreta, ainda que diante de algo abstrado. *Destapemos la memoria*.

Desobstruamos a memória? Apenas uma ação mecânica de desentupir algo represado? Não apenas isso. Desde a introdução, decidi pensar nas sinuosidades semânticas do verbo *destapar* também como um exemplo para o que se espera de um trabalho com a envergadura de uma tese. *Destapemos a memoria* passou a ser também o disparador para versar sobre como muito do que é lido como literatura argentina acabou estando circunscrito a uma lógica dicotômica, a um verdadeiro projeto político e cultural engendrado desde a geração de 1837. De que maneira poderia, "nosotros", *destapar* a memória? Segundo Jacques Le Goff, "[d]evemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens." (LE GOFF, 2003, p. 471). O desafio não é nada fácil, afinal, quando analisamos críticamente a proposta ficcional de María Teresa Andruetto, descobrimos que

> [...] la memoria es algo extraño, también está eso, no hay que olvidarlo; yo misma, a pesar del esfuerzo que hago por contarte todo tal como fue, a veces tengo mis lagunas, las historias se me mezclan unas con otras...

> Pero así y todo, no recuerdo absolutamente nada sobre ninguna hija, eso te lo puedo asegurar.[791] (ANDRUETTO, 2015, p. 147).

Após a leitura de um excerto proveniente da ficção andruetteana, redimensionei justamente a pergunta que havia feito anteriormente. Agora: de que maneira "yo", eu poderia *destapar* a memória? Nesta tese de doutorado em Letras, inserida nos estudos literários – especificamente, na área de concentração de literatura, história e crítica –, ensaiei contribuir com o desafio de *destapar a memoria* a partir da determinação clara do meu lugar de enunciação, ciente de que provenho de um campo intelectual que não é central e que, portanto, não deveria estar satisfeito em seguir lendo – seja o que for – sem desconfiar do que foi instituído, sem problematizar e pensar em outras possibilidades. Assim, ocupado em querer pensar a literatura argentina interessada em abrigar diferentes encontros entre os discursos ficcional e histórico, rastreei caminhos diferentes, fraturando as certezas, saindo dos domínios de um porto que é, sim, um centro, mas de uma modernidade periférica.

Ao perceber o pampa submetido como em uma radiografia, tal como o fez Ezequiel Martínez Estrada, lancei-me, portanto, ao interior, comecei a percorrer outros campos. E, dessa forma, cheguei ao espaço discursivo cordobês. Ao tomar como ponto nodal obras como *Facundo*, trabalho seminal de Domingo Faustino Sarmiento que tanto foi aludido nesta tese, encontrei justamente a chave para vislumbrar Córdoba como uma possibilidade de contraponto (quem sabe depois de tudo o que arrolamos, poderíamos pensar em *contraporto*). Tratava-se não na tentativa de querer criar um ex-cêntrico, mas de revelar a necessidade de se pensar na pluralidade ao se estudar o objeto literário. A minha conduta foi e seguirá sendo a de alguém que escutou o crítico uruguaio Fernando Aísa, o alerta de que

> [...] hay que aprender a "dejar de olvidar", hay que saber recuperar y asumir la propia memoria, conocer su propia historia sin avergonzarse y sin temor de cuestionar los *signos conmemorativos* en que se apoya. La respuesta es una sola y parece clara: para permanecer, los recuerdos deben fijarse en la palabra escrita. El texto es su mejor guardián. **De ahí la importancia de la escritura como gesto para conjugar el miedo, como arma para exorcizar temores y angustias**.[792] (AÍNSA, 2004, p. 15-16, grifos nossos).

---

[791] "[...] a memória é algo estranho, há isso também, não podemos nos esquecer disso; eu mesma, apesar do esforço que faço para lhe contar tudo tal como foi, às vezes, tenho meus brancos, as histórias se misturam umas com as outras...".

[792] "[...] há de se aprender a "deixar de se esquecer", há de se saber recuperar e assumir a própria memória, conhecer a sua própria história sem se envergonhar e sem temor de questionar os *signos*

Assim, utilizando a escrita como munição discursiva, desenvolvemos a hipótese de leitura *Argentum Córdoba*. Constituída como um tropo literário, *Argentum Córdoba* personifica exatamente a minha hipótese inicial de que seria possível expandir os estudos críticos da literatura argentina a partir do vislumbramento de escritores contemporâneos que enunciam a partir de Córdoba e que têm projetos ficcionais bastante diferentes. Busquei fazer-me justificável ao longo de todas essas páginas, "[…] contribuyendo así a una mirada más equilibrada de la historia de la cultura argentina.[793]" (AGÜERO; GARCÍA, 2016, p. 287). E a tentativa de contribuir para uma percepção mais equilibrada – ou, no mínimo, menos tergiversada – definiu os caminhos tomados ao longo da arquitetura de todo o meu raciocínio.

Desde o início, já relatava a ciência diante de questionamentos que poderiam ocorrer em decorrência de minha hipótese e proposta de leitura: "há realmente uma hipertrofia em torno do campo intelectual portenho ao se falar em literatura argentina?"; "*Argentum Córdoba* poderia se definir como uma proposta viável e de interesse na comunidade crítica?"; "o que se quer realmente entender com a adjunção *Argentum* e Córdoba?". As *Seções II* e III procuraram responder atentamente a cada uma dessas inquietudes, justificando que, vez ou outra, fosse necessária a atenção em questões específicas ou, ainda, o desenvolvimento de certas digressões. Ao localizar nomes como os de Sarmiento ou mesmo o de Echeverría, exemplifiquei como a literatura acabou consagrando um campo de poder em detrimento de um interesse mais plural, reverberando uma lógica civilizatória que sentenciou tudo o que era diferente como um simples retrato da barbárie.

A cor local, o preceito romântico nas terras do Prata, como vimos, não contemplou tantas matizes assim; ao contrário, foi exatamente por conta de algumas ficções de fundação que a Argentina se vestiu, durante muitas décadas, a partir de uma expectativa monológica, refutadora de um passado *manchado*, que pudesse estar atrelada à gênese espanhola. Problematizar tal questão e, ainda, reverberar como a verve ensaística acabou lhe dando com tal contexto foram dois dos objetivos cumpridos no início deste trabalho e que pode ser – espero – de alguma valia para o pesquisador brasileiro.

---

comemorativos em que se apoia. A resposta é uma só e parece clara: para permanecer, as recordações devem se basear na palavra escrita. O texto é o seu melhor guardião. Daí a importância da escrita como gesto para conjugar o medo, como arma para exorcizar temores e angústias.".

[793] "[...] contribuindo, assim, para uma perspectiva mais equilibrada da história da cultura argentina.".

Ao encarar *Argentum Córdoba* como um tropo literário novo e, ao mesmo tempo, utilizá-lo como a minha epistemologia de leitura crítica, pude tocar em questões que me soam fundamentais, tais como o processo de construção do mercado editorial no país, mas, principalmente, em entender Córdoba como um espaço efervescente de discurso. Escapando de um preceito regionalista, um cordobesismo fanático, traçamos coordenadas em espectros econômicos, culturais, históricos e literários para fundamentar o espaço cordobês não como um espaço particular, mas, sim, como uma zona de trânsito, com o espírito babilônico registrado pelo eu lírico de Luis de Tejeda.

O que "nosotros" têm em comum? Nesta tese, ao dissecar muitos dos eventos protagonizados no raio discursivo de Córdoba, aclaramos que as semelhanças estão não na homogeneidade sarmientina, mas na ambiguidade, na qualidade de ser revolucionária e, ao mesmo tempo, personificar certa ânsia do *contra* (TATIÁN, 2016). *Argentum Córdoba* se faz verossímil e pujante para este estudo e para outros vindouros justamente por abrir questionamentos para se falar não em uma argentinidade, mas em argentinidades, em literaturas, em ficções que não têm apenas uma maneira de (re)pensar a história. Tratei, pois, de demonstrar que os rumos diferentes tomados por ficções que enunciam a partir do campo discursivo cordobês cumprem com um contexto também extraliterário, valorizando questões que vão desde o processo de revisão despontado pela comemoração do segundo bicentenário da independência argentina, passando por um novo cenário de endurecimento político que parece voltar a relegar muitos silenciados ou até mesmo a posição de um escritor-docente (caso específico de Andruetto em nosso *corpus*).

Estou, obviamente, consciente de que o estabelecimento desta hipótese de leitura e deste tropo literário, ao mesmo tempo em que caracteriza certo ineditismo em meu trabalho e demarca a minha voz de enunciação, acaba permitindo a abertura para a discordância de alguns dos meus pares críticos. Não fujo, tampouco fugirei de pensamentos destoantes; entendo, pois, que são exatamente esses tensiosamentos os responsáveis por oxigenar os estudos literários e fazer com que a literatura siga sendo objeto mobilizador e de interesse. Outrossim, somente discordamos daquilo que vale alguma atenção; em outros casos, apenas nos calamos. Que este trabalho seja avaliado, portanto, como merecedor de algum ruído.

Minha leitura é, certamente, uma dentre tantas ou outras inscrições possíveis para se equilibrar as forças e pensar a literatura argentina. Como investigador e leitor, minha única convicção é bastante semelhante àquela de "[...] cualquier ciudadano del mundo actual: Lo no dicho sobrepasa infinitamente a todo lo dicho o mal dicho en el discurso cotidiano de la información y de la política."[794] (FUENTES, 1993, p. 17).

Ao determinar como meu *corpus* ficcional obras de Cristina Bajo, Andrés Rivera e María Teresa Andruetto, tive e tenho o ideal de promover a expansão da ideia de fronteiras ou de limites do que se entende como ficção histórica na produção contemporânea e, sobretudo, o que podemos passar a ganhar se pensamos não no adjetivo que qualifica o tipo de ficção, mas como esta mesma ficção se ocupa em friccionar tal aditivo. *Diálogos, fissuras* e *soslaios* entre ficção e história são sugestões encontradas por exemplificar produções ficcionais que sustentam o tropo *Argentum Córdoba*. Haverá de existir novas possibilidades.

A intenção, após tudo o que foi plasmado aqui, é mesmo a de valorizar de que forma a ficção pode ser, cada vez más, utilizada como uma ferramenta para deslocar a ordem lógica e canônica de se localizar a literatura no país do Prata. Independente de qual seja a decisão narrativa, de cada projeto ficcional dos escritores que utilizei para exemplificar a minha hipótese de leitura, me parece que segue sendo válido o que o cubano Alejo Carpentier já apontara na década de oitenta do século XX:

> El novelista latinoamericano habrá de ser el nuevo cronista de Indias de esta época profundamente atormentada, llena de mutaciones, convulsiones, revoluciones y transformaciones que se aproximan y que acabarán de darle un contorno más o menos definido – más definido de lo que está hoy – a este inmenso continente de América Latina que tanto amamos y que nos pertenece a todos igual.[795] (CARPENTIER, 1984, p. 48).

Seja pelo diálogo, pela fissura ou pela estratégia de um soslaio, percebemos como o plano ficcional encontra meandros para se insinuar e ajudar a (des)ler o discurso histórico. Sendo brasileiros ou argentinos, não é mistério que "[...] la

---

[794] "Mas qualquer cidadão do mundo atual sabe disso: o não dito supera infinitamente a tudo o que foi dito no discurso cotidiano da informação e da política.".

[795] "O romancista latino-americano haverá de ser o novo cronista de Índias desta época profundamente atormentada, repleta de mutações, convulsões, revoluções e transformações que se aproximam e que acabarão de lhe dar um contorno mais ou menos definido – mais definido do que hoje está – por este imenso continente da América Latina que tanto amamos e que nos pertence a todos igualmente.".

incertidumbre, igual a probabilidad, aquello que Descartes había rechazado, instala hoy su reinado entre nosotros.[796]" (BULACIO-MEDICI, 2006, p. 49). Com Bajo, Rivera e Andruetto pudemos verificar que o plano ficcional não é um mero reprodutor do que está congelado nos grandes relatos. Ainda que sem manifestar a detratação do discurso histórico – vimos isso nas análises de Bajo, Rivera e Andruetto –, os planos ficcionais jamais se apossam do discurso histórico de maneira passiva ou acrítica. Mediante projetos literários específicos, cada autor alocou o seu foco narrativo não na ordem comum, na perspectiva da *cabeça do Golias*, mas na possibilidade de (re)alinhar o que pode ter acontecido segundo as lentes não exatamente de homens intocáveis, mas de seres humanos (sejam eles entidades nativas, sejam eles entidades imigrantes, sejam o que esta tese apregoou como *entidades nativas em trânsito*). Via *Argentum Córdoba*, descobrimos que a lógica não é a do porto, mas a do pampa, das *llanuras*, de Córdoba.

O ensaio *En busca de una personalidad: la novela histórica en la Argentina* (2004), de Mercedes Giuffré, algunas vezes evocado nesta tese, ponderava a respeito de uma então "personalidade única" do romance histórico argentino. A afirmação da teórica foi sempre tomada por mim como uma alusão a um contexto, de fato, bastante específico, ou, retomando o que já fora calcado por outra investigadora argentina, no mínimo "peculiar" (LAERA, 2000, p. 112). Ao longo dos anos, é nítido ver na Argentina como diferentes elementos provenientes do registro histórico foram, dia após dia, apagados ou reconstruídos em nome das ficcionalizações dos próceres da nação.

Partindo do pressuposto de que ler é comparar, passei a cotejar as diferentes características as quais atribuí para os projetos ficcionais de Bajo, Rivera e Andruetto, valorizando como o caráter de transformação da modalidade narrativa do romance histórico (LUKÁCS, 1966) segue reorganizando os múltiplos encontros entre ficção e história. Embora de maneiras particulares, Cristina Bajo, Andrés Rivera e María Teresa Andruetto estabelecem interseções múltiplas entre os discursos ficcional e histórico, fazendo com que cada uma de suas obras tenha uma elaboração discursiva muito mais complexa do que a de simples recordações individuais e ficcionais. Se as memórias consagram o nível coletivo, nas obras

[796] "[...] a não certeza, da mesma maneira que a probabilidade, aquilo que Descartes havia rechaçado, instala, hoje, o seu reinado entre nós.".

selecionadas para o nosso recorte, estas ainda adquirem a propriedade de versar sobre a história argentina a partir da perspectiva da interioridade, de Córdoba.

Em uma primeira fronteira, a partir da *Seção IV*, demonstramos como Cristina Bajo se constituiu como uma espécie de grande herdeira do romance histórico scottiniano a partir da evocação da saga de uma família histórica. Ao longo de sua pentalogia está proeminente a estratégia de composição do plano ficcional a partir de um espelhamento historiográfico, ainda que, em um primeiro plano, esteja mais saliente a genealogia da família Osorio e as idas e vindas de um típico entrevero romanesco. A escolha pela família Osorio, um registro histórico lateral, coadjuvante quando se pensa em nomes como Jerónimo Luis de Cabrera, já que nem mesmo no campo enunciativo de Córdoba esta seja extremamente conhecida, confere o alinhamento para dar voz aos silenciados, a outras frações do povo. A todo o momento, lidos como pentalogia, os seus romances buscam realizar um trabalho bem elaborado e arquitetado pelas convenções de ficcionalidade, embora pareça ser seduzido (ou obrigado, segundo quem observe) a querer justificar certos argumentos por uma suposta veracidade (vide o número abusivo de epígrafes provenientes do discurso histórico).

Em um primeiro momento, a partir de diferentes fragmentos dos romances, demonstrei de que se forma se dá um contrato praticamente estrito com o leitor, uma advertência para que ninguém se esqueça de que, ainda que tudo seja fruto de uma trama narrativa ficcional, há o cuidado com a fidelidade com o discurso histórico:

> Dorrego, después de restablecer los vínculos con las provincias, propició rápidamente la formación de un Congreso Constituyente que legalizara la forma federal de gobierno mediante el voto de los pueblos. Desgraciadamente, esto no fue suficiente para afianzar su posición en Buenos Aires, donde la campaña, aunque federal, estaba bajo la influencia de don Juan Manuel de Rosas. [...] La prensa lo atacaba ferozmente y tuvo que dictar una ley restringiendo la libertad de prensa, cosa que le desagradaba: había vivido un tiempo en los Estados Unidos y admiraba las libertades civiles.
> El Tratado de Paz con el Imperio desprestigiaba su figura. El país desangrado, arruinado, se sumergía en la desorientación y el temor[797]. (BAJO, 1997, p. 25).

[797] "Dorrego, depois de restabelecer os vínculos com as províncias, rapidamente propiciou a formação de um Congresso Constituinte que legalizara a forma federal do governo mediante o voto do povo. Desgraçadamente, isto não foi suficiente para afiançar sua posição em Buenos Aires, onde a campanha, ainda que federal, estava sob influência de Don Juan Manuel de Rosas.
[...]
A imprensa o atacava ferozmente e teve que ditar uma lei restringindo a liberdade de imprensa, coisa que lhe desagradava: havia vivido um tempo nos Estados Unidos e admirava as liberdades civis.

Noutros casos, é fato, não deixei de salientar como o resultado dessa aproximação ao registro histórico acaba promovendo certo choque e impedimento de avanço no argumento ficcional, narrativo, dificultando que a trama deslanche, saia da zona do aventureiro e folhetinesco da literatura consagrada no século XIX. Alguns eixos históricos, responsáveis por deter a velocidade do tempo da narração e garantir o projeto de verossimilhança para a pentalogia, acabam realizando sacolejos na leitura, o que, muito provavelmente, pode determinar uma resistência para um leitor contemporâneo e pouco disposto a seguir estratégias que seriam razão de elogio e admiração para os leitores de Dickens e Austen na época que os consagraram.

No entanto, avançando em cada volume da saga, procurei valorizar como Bajo equilibra a preocupação extrema pela dita fidelidade ao registro histórico, o que, por isso, oferece, em minha perspectiva crítica, uma nova chave para ler as suas obras. Tal como os narradores dos seus romances, Bajo não é ingênua, tampouco está alheia à realidade da produção de ficção histórica contemporânea. De fato, ao assumir como um pressuposto natural e de ordem o modelo de Walter Scott, a escritora definiu uma quebra no eixo das editoras argentinas na década de noventa do século XX, oferecendo uma possibilidade de ser contemporânea não o sendo (ao menos em um primeiro nível de leitura).

O novo, o inovador, no caso de Bajo, é provar os seus romances anacronicamente, como se o autor empírico estivesse alocado na Europa ou fosse tomado pelo seu raio de enunciação, em uma espécie de volta ao século XIX. A escritora da pentalogia, ao fundir-se na estética scottiniana, acaba demarcando um território consistente e estratégico quando pensamos na produção de literatura contemporânea argentina. Embebendo-se em uma tradição iniciada em nomes como os de José Mármol e Manuel Gálvez, Bajo fundamenta um novo tempo para se pensar um romance (confessadamente histórico) argentino que exemplifica a hipótese *Argentum Córdoba*. Não à toa, passa a ser possível entender o projeto bajoniano como corolário de propostas que começavam a buscar a narrar os fatos históricos via outros espaços de enunciação, tal como o buscado pela *jujeña* Libertad Demitrópolus, por exemplo. Ao demonstrar ímpeto, conhecimento dialógico do gênero tradicional de Lukács e um controle estético da diegese criada para os

---

O Tratado de Paz com o Império prestigiava sua figura. O país, sangrando, arruinado, submergia-se na desorientação e no temor.".

seus cinco romances, Bajo acaba superando a simples etiqueta do livro com extensiva disseminação ou da literatura que é somente entretenimento. Acima de critérios pessoais, não há dúvidas de que seu trabalho demanda e possibilita o trabalho de leitura crítica.

Ao seguir a lógica de narrar linearmente e crivar uma perspectiva para entender o discurso histórico via diálogo não revisionista, as narrativas bajonianas ganham fôlego e demonstram ter o seu lugar de recepção em meio a projetos ficcionais cada vez mais pareados ao compromisso da metaficção, da instabilidade dos gêneros e da confusão como alternativa para evidenciar o que Hayden White se referia como caráter interpretativo-criativo do discurso histórico. Exemplificando com a voz de uma das personagens ficcionais criada para sediar a trama do primeiro romance da pentalogia, o senhor Sotomayor, em um diálogo com Luz Osorio, protagonista em *Como vivido cien veces*, é possível encontrar uma pista para resumir o que parece ser a pretensão e a chave do sucesso para o modelo scottiano e de Cristina Bajo. A razão pela qual alguém segue lendo vorazmente um romance de Bajo? Talvez, "(...) Porque es preciso no olvidar, doña Luz. Los pueblos de mala memoria están destinados a la ignominia...[798]" (BAJO, 2006, p. 277).

Em nossa *Seção V*, demos destaque ao nome de Andrés Rivera. Enunciando em outra fronteira possível, Rivera sintetiza o impacto da revolução a partir da brevidade, de múltiplas elipses e da ressignificação de ideias circulares. Com o seu nome, demonstrei como a hipótese *Argentum* Córdoba não se condiciona simplesmente à origem de quem escreve, mas, sim, a sua decisão de se inscrever em um campo enunciativo outro. Ainda que autoidentificado como portenho, não passou despercebido nesta leitura o fato de que a relação com o contexto político protagonizado por Córdoba e a decisão por não se instalar em uma lógica canônica permitiam a sua inclusão como um dos alicerces para exemplificar os caminhos da ficção contemporânea que se interessa pela história. Por meio de nossa hipótese e via ficção, seguimos com o compromisso de pensar o que "nosotros" teriam em comum, seguimos destapando a memória.

No romance *La revolución es un sueño eterno*, os distintos níveis de memória passam a alicerçar o fio narrativo a partir da utilização de um narrador autodiegético, construído sob um perfil obviamente retórico, uma vez que se trata de

[798] "Porque é preciso não se esquecer, dona Luz. Os povos de má memória estão destinados à ignomínia.".

(re)criar a entida imigrante de Juan José Castelli, orador da Revolução de Maio de 1810, figura, portanto, chave para o estabelecimento do discurso histórico argentino. Nesse romance, apresenta-se aos leitores uma dimensão humana de um Castelli moribundo, que fala com os seus interpeladores e os trata como verdadeiros juízes de sua condenação. Em toda a trilogia, percebemos como o tecido narrativo é fragmentado, repete-se frequentemente, afeiçoa-se a recordações que aparecem e se desfazem, aumentando a ideia de confusão e a ambiguidade entre o que pode ser ficção e o que pode ser estilização do discurso histórico.

Na potência máxima do que parece ocorrer na chamada fase histórica de seus romances, Rivera alcança em *La revolución es un sueño eterno*, *El farmer* e *Ese Manco Paz* um capítulo específico para a produção de uma ficção que fratura certos eixos históricos, criando não apenas uma epopeia da derrota, tal como parte de sua fortuna crítica insiste em apregoar. Nesta tese, buscou-se justamente alçar outra perspectiva, evidenciando o quanto o projeto rivereano está interessado em demonstrar a faceta mais humana daqueles próceres eternizados pelo discurso oficial; o viés cru da realidade. Abrem-se, pois, novas fissuras nas imagens míticas de próceres, misturando a dor e o prazer pelo narrar. O resultado sinestésico exige atenção e leitura em voz alta: "Escribo: un tumor me pudre la lengua. Y el tumor que la pudre me asesina con la perversa lentitud de un verdugo de pesadilla.[799]" (RIVERA, 2012, p. 13).

Na trilogia selecionada de Rivera, acompanhamos o descortinar de próceres (des)heroicizados e que se postulam como porta-vozes de um discurso ficcional que fissura a decrépita – essa sim – verdade histórica. A figura de Rosas acaba sendo um relevante ponto em comum entre as narrativas – já estava subjacente no romance em que Castelli era o narrador autodiegético –, ponderando como a sua dimensão discursiva segue estando latente na produção literária contemporânea. Do narrador autodiegético de *El farmer*, atrevo-me a recuperar apenas mais uma passagem, momento no qual a entidade imigrante Rosas reflete sobre o assassinato de Camila O'Gormann e escancara uma realidade que quer ser comparada à ficção:

> Cargué, con cuidado, el consentimiento escrito de Don Adolfo O'Gorman al castigo que infligí a su hija Camila, y al cura que la embarazó.

[799] "Escrevo: um tumor apodrece-me a língua. E o tumor que a apodrece assassina-me com a perversa lentidão de um carrasco de pesadelo.".

> No me agradó, nunca, el escándalo. Y la fuga de esa muchacha y el sacerdote fue un escándalo. [...]
> Y cuando ordeno que se fusile a Camila y su amante, el mestizo Gutiérrez, proclaman que soy una bestia sedienta de sangre. ¿Acaso lord Palmerston no me dijo que *Romeo y Julieta*, la más aplaudida obra de teatro del canciller Bacon, justifica la ejecución de los dos amantes cuando sus procacidades afligieron a la sociedad veneciana?[800] (RIVERA, 2017, p. 28-29).

As diegeses de *La revolución es un sueño eterno, El farmer* e *Ese manco Paz* demonstram o processo gradativo de experimentação do tecido literário exercida por Rivera desde a sua retomada com os relatos presentes em *Una lectura de la historia* (1982). Diferentemente de grande parte da fortuna crítica que, ora percebe os romances de Rivera como exacerbações de um modelo repetitivo, ora simplificam as suas narrativas em torno do signo da brevidade, contrastei com o raciocínio de que Rivera acabou apresentando, nas suas duas últimas décadas de produção, narrativas menos vultuosas. Esta tese ofereceu uma opinião que refuta exatamente essa simplificação. Tal como Lilia Lardone e María Teresa Andruetto, registrei o quanto a experiência discursiva e o campo cordobês acabaram aguçando diversos elementos do projeto literário rivereano desde a sua primeira fase na década de sessenta, a um ponto de que "[...] han sido precisamente estos últimos años en *tierra de exilio* los más prolíficos en su escritura.[801]" (LARDONE; ANDRUETTO, 2011, p. 10).

E a iniciativa de ler três romances como uma série buscou ressaltar como a ficção de Rivera não ficou à sombra de uma resolução, mas potencializou argumentos abertos a partir dos silêncios deixados desde o romance *La revolución es un sueño eterno.* Em um primeiro passo, Rivera deslocou a estratégia de fissurar o discurso histórico justamente a partir da ficcionalização de uma figura ambígua, do orador da Revolução Castelli. A partir de uma qualidade verborrágica doentia de um narrador disposto a imprimir, desde a primeira linha, o desafio de escrever, Rivera abriu brechas para pensar diferentes maneiras para dar voz a personagens também traídos pelo tempo, alijados por quem, um dia, já foram os seus sócios e compadres.

---

[800] "Carreguei, com cuidado, o consentimento escrito de Dom Adolfo O'Gorman do castigo que infligi para a sua filha, Camila, e ao padre que a engravidou.
Não me agradou, nunca, o escândalo. E a fuga dessa garota e do sacerdote foi um escândalo. [...]
E quando ordeno que se fusile a Camila e o seu amante, o mestiço Gutiérrez, proclamam que sou uma fera sedente por sangue. Por um acaso lorde Palmerston não me disse que *Romeu e Julieta*, a mais aplaudida peça de teatro do chanceler Bacon, justifica a execução dos dois amantes quando as suas procacidades afligiram a sociedade veneziana?".

[801] "[...] foram, precisamente, estes últimos anos na terra de exílio os mais prolíficos em sua escrita.".

O modelo está longe de se repetir; o que ocorre, na verdade, é uma expansão para apontar a impossibilidade da revolução, a incapacidade de convivência do próprio homem e, sobretudo, a falência de um *yo,* de um eu heroico, cristalizado, impossível até mesmo para a história escrita com H maiúsculo:

> Yo soy criollo.
> España es mi madre.
> Yo tomo mate.
> Los jacobinos, con la Revolución de Mayo, nos empujaron al mundo de la enfermedad, de la disolución y de la duda.[802] (RIVERA, 2017, p. 40-41).

Assim, a tríade Castelli-Rosas-Paz não somente afasta quaisquer possibilidades de materializações de personagens dicotômicos, como, romance a romance, ajuda a desconstruir a grande dualidade sarmientina da civilização e barbárie. Se no narrador Castelli a discussão era paralela, não tão evidente, no narrador Rosas de *Ese Manco Paz*, a questão converte-se em uma chave hereditária, na constatação de que todos, de uma maneira ou de outra, acabam sendo unidos por uma filiação comum:

> Las sangres del señor Sarmiento, las del general Quiroga, las del general José María Paz, las del general Urquiza, y las mías, son afines.
> Son las sangres de los que deben mandar. De los que mandan, no importan los desvelos y las traiciones de nuestras lenguas.[803] (RIVERA, 2017b, p. 63).

Por último, na *Seção VI*, na fronteira de María Teresa Andruetto, surgiu o convite para que os leitores pudessem ir e voltar em narrativas que transformam a ficção que flerta, que *mira* (como um soslaio) os registros históricos em uma metaliteratura propriamente dita, espelhos de gerações que precisam aproximar-se de suas recordações. Perspectiva em contraponto, os três romances de Andruetto selecionados demonstraram que a ficção contemporânea argentina alcança também um novo capítulo para a análise da crítica literária. É sempre válido relembrar que o

---

[802] "Eu sou crioulo.
Espanha é minha mãe.
Eu tomo mate.
Os jacobinos, com a Revolução de Maio, nos empurraram ao mundo da doença, da dissolução e da dúvida."

[803] "Os sangues do senhor Sarmiento, dos general Quiroga e dos general José María Paz, dos do general Urquiza e os meus sangues são afins.
São os sangues dos que devem mandar. Dos que mandam, não importam quais sejam as descobertas e as traições das nossas línguas.".

seu êxito segue certo fluxo criativo e discursivo, uma órbita que outrora havia sido detectada. Ao recapacitar os limites entre os gêneros, no âmbito das narrativas latino-americanas, passou a ganhar ênfase resoluções capazes de desbancar critérios questionáveis e cristalizados, tal como a proximidade entre o escritor e o fato narrado. Tal impacto pôde ser observado não apenas no caso do projeto ficcional andruetteano, mas também se pensamos nas entidades imigrantes que se transformaram nas vozes dos narradores de Rivera, por exemplo.

Outro aspecto que distingue o exercício crítico desta tese foi o fato de que *Tama, Lengua Madre* e *Los Manchados* foram alçados não apenas como uma trilogia, mas como o que eu chamei de *tritejía*. Muito além de um neologismo, a designação *tritejía* buscou reverberar como a autora cordobesa transforma cada uma das suas narrativas a partir de propostas de tramas constituídas como espirais interseccionadas. Por conta dessa provocação, demos destaque para um grande projeto no qual a metaliteratura e a metaficção se fazem também como combustível para (re)ler fatos históricos. Em certo sentido, a órbita de Andruetto nos faz pensar na máxima do poeta russo Vladimir Maiakóvski, a ideia de que sem forma revolucionária não há arte revolucionária. A forma revolucionária é, aqui, fazer da reflexão do ato de escrever continuamente uma ficção a maneira para incorporar e pensar nas pequenas histórias do cotidiano (não somente de Córdoba, mas de espaços como o norte e o sul argentino), na história oral, entre outros.

Verificamos como Andruetto constrói narrativas a partir da descoberta de memórias aprisionadas no tempo e nas limitações de cartas e testemunhos. Em *Lengua Madre*, por meio do gênero epistolar e de uma descrição não linear, assistimos como a própria hegemonia e absolutismo do plano verbal passa a ser discutida, fazendo com que fotos e outros paratextos ajudem a todos "nosotros" a nos lembrarmos que nenhum discurso é capaz de registrar a totalidade dos fatos. Diante disso, cada um dos romances acaba favorecendo a leitura de uma memória que é estabelecida como se alguém estivesse prostrado, abrindo o baú de suas recordações, utilizando a força organizadora do próprio presente da enunciação.

A partir da leitura das cartas de *Lengua Madre*, os leitores poderão acionar não somente a dimensão ficcional que corresponde às personagens, mas também aos fatos históricos e elementos da rotina da Argentina na época da ditadura de chumbo. O que é interessante é que as mensagens reconstroem o passado não apenas mencionando de maneira evidente, indo desde o relato da tensão sofrida

pelos agentes da ditadura (aqui, impossível não voltar mais uma vez à obra de Carlos Alonso e pensar na personagem Julia como uma das tantas grávidas que foram silenciadas pelo *insilio* ou simplesmente convertidas em *desaparecidas*), até questões mais banais, como a distribuição de alimentos nas cidades, a existência de lojas ou mesmo a felicidade míope de uma classe média que – mesmo entre balas e sequestros –, encontrava razão para se sentir vitoriosa pelo fato de ter certas modernidades em suas casas: "*A propósito de casita, está quedando hermosa, más de lo que creíamos, en la cocina vamos a poner azulejos decorados en celeste y piletas de acero inoxidable, ¡un sueño!*[804]" (ANDRUETTO, 2013, p. 18, grifos da autora).

Ao longo desta tese, o que também mereceu destaque foi a maneira como *Lengua Madre* pode ser revelada como outra memória, uma parte de um grande mosaico, a partir da leitura conjunta dos romances *Tama* e *Los Manchados*. Exatamente na metade do caminho, *Lengua Madre* comporta-se como uma ponte entre Tama, cidade que localiza a narrativa de várias mulheres e a volta do personagem Julieta em *Los Manchados.* Se *Tama* já é interessante como um relato ficcional de uma família de um povo distante, parece fascinante que fragmentos completos desse texto sejam incorporados e passem a figurar no tecido narrativo de *Los Manchados*, sendo apresentados como um livro criado por um dos familiares de Julieta. A ficção andruetteana acessa um estado da memória em trânsito, que se refrata e se aprofunda a partir da leitura e do jogo com os leitores (característica percebida comumente na literatura contemporânea). Como conjunto, verificamos como a *tritejía* da escritora cordobesa demonstra um projeto de fazer ficção e resgatar filigranas do registro histórico, levando ao limite a perspectiva de escrever, apagar e refletir, formatando-se na metaficção e em uma propriedade para a autoficção.

Pela profundidade e possibilidade das narrativas de Bajo, Rivera e Andruetto foi possível adiantar que suas obras assumem importância para aqueles que buscam, não somente no plano literário, mais informações e dados para a compreensão da história argentina, de suas memórias e do processo identitário que envolve o país. Daí, portanto, escolher cada um dos escritores como um dos meus eixos ficcionais para exemplificar o tropo *Argentum Córdoba.* Mais: por meio de

[804] "A propósito da casinha, tudo está ficando lindo, muito mais do que acreditávamos, na cozinha, vamos colocar azulejos decorados em azul e pias de aço inoxidável, um sonho!".

ficções que parecem dispostas a aprofundar os questionamentos de certezas impossíveis, federais e unitários, civilização e barbárie passam a figurar não como polos opostos, mas como lados possíveis de uma mesma moeda. As *Seções IV, V* e VI, por tudo isso, cumpriram com os objetivos específicos de se pensar em cada projeto literário dos autores escolhidos como *corpus* ficcional da tese, justificando o porquê de eu ter chamado logo na *Introdução* todas estas partes de *núcleo inspirador*.

Ao se afastar do projeto civilizatório engendrado no porto desde a geração literária de 1837, a hipótese construída nesta tese ajudou a demonstrar como a solução sarmientina, na conjuntura contemporânea, passa a ser (re)escrita, (re)dimensionada e (re)equalizada em torno não de dois polos diferentes, mas a partir duas forças simbióticas. Não foi aleatório por isso que, ao analisar o que entendemos como as principais características das poéticas de cada autor, dedicamos, antes da finalização de cada seção, um subtítulo comum: *A desconstrução da dicotomia civilização e barbárie: a notória propriedade Argentum Córdoba*.

Na perspectiva *Argentum Córdoba*, civilização e barbárie coabitam constantemente. Nosso trajeto pode ser mais uma nova etapa, que almeja, dentro das suas possibilidades, trazer a ficção que se interessa pela história para perto de um projeto que integra todo o povo em torno do que é seu:

> La operación de autorreconocimiento (que no es exclusiva de la literatura) puede ser el inicio de una nueva etapa de sensatez que, tal vez, dé lugar al forjamiento de una nueva y más integradora identidad como pueblo. Ella no nos alejará de la miseria ni saldará nuestra deuda económica, pero otorgará mayor autenticidad a nuestra existencia y será el punto de partida para evitar la disolución o para gestar una reconstrucción desde las ruinas. No hay escapatoria. Seremos lo que realmente debamos ser, o tan solo un triste reflejo de lo que pudimos haber sido.[805] (GIUFFRÉ, 2004, p. 14, grifos nossos).

Há na Argentina, sem dúvida alguma, uma expectativa para dessacralizar muitas das figuras que foram tomadas como heróis perfeitos, construídos em alicerces escolares, e que povoam o imaginário. Em tempos em que os argentinos

[805] "A operação de autorreconhecimento (que não é exclusiva da literatura) pode ser o início de uma nova etapa de sensatez que, talvez, dê lugar à forjação de uma nova e mais integradora identidade como povo. Ela não nos afastará da miséria, tampouco pagará a nossa dívida econômica, mas outorgará uma maior autenticidade a nossa existência e será o ponto de partida para evitar a dissolução ou para gestar uma reconstrução a partir das ruínas. Não há escapatória. Seremos o que realmente devamos ser ou tão somente um triste reflexo do que pudemos ter sido.".

desmistificam a visão congelada de grande parte dos seus próceres, a leitura dos romances de Cristina Bajo, Andrés Rivera e María Teresa Andruetto exemplifica a possibilidade de dar vozes àqueles que jamais sonhariam falar. O que poderiam dizer todos "nosotros", todos estes apagados pelos grandes relatos e (re)avivados pela ficção diante de uma ponderação como a de Sarmiento, em seu *Facundo*, sobre os argentinos?

> Los argentinos, de cualquier clase que sean, civilizados o ignorantes, tienen una alta conciencia de su valer como nación; todos los demás pueblos americanos les echan en cara esta vanidad y se muestran ofendidos de su presunción y arrogancia. Creo que el cargo no es del todo infundado, y no me pesa de ello. **¡Ay del pueblo que no tiene fe en sí mismo!** [806] (SARMIENTO, 2015, p. 47, grifos nossos).

Ainda que a devolutiva para tal inquietude seja difícil, arriscaria dizer que uma das respostas para a pergunta é que os argentinos, ao menos via ficção, já passam a ter como consciência de que – além de ter fé – é fundamental desconfiar de si mesmos. Desconfiança que nos trouxe até aqui, que nos fez acionar uma hipótese para pensar de uma maneira diferente a literatura argentina, que nos conduziu o olhar diante de textos e imagens. Por hora, deixemos para colher outras respostas possíveis em tempos vindouros de *Argentum Córdoba.* Por enquanto, reforço apenas que cada uma destas considerações a respeito de Cristina Bajo, Andrés Rivera e María Teresa Andruetto não atendem a qualquer objetivo de revelar uma gradação ou uma espécie de evolução de estilo narrativo. Ao contrário. Vislumbram-se aqui os três projetos em graus de manifestação (ou fronteiras) para interseccionar e administrar a produção da ficção que ora *dialoga*, ora *fissura*, ora simplesmente mira de *soslaio* o discurso histórico.

Falando em fronteiras, permito-me a uma última pergunta retórica (não com a mesma competência das múltiplas construídas pelos narradores de Rivera): é possível falar em fronteiras bem delineadas em um contexto que cada vez mais se apresenta poroso e experimental para a ficção?

Fronteiras?

---

[806] "Os argentinos, seja qual for a sua classe, civilizados ou ignorantes, têm uma alta consciência do seu valer como nação; todos os demais povos americanos lhes dizem diretamente sobre esta vaidade e se mostram ofendidos por sua presunção e arrogância. Acredito que a fama não é de toda infundada e isso não aborrece. Ai do povo que tem fé em si mesmo!".

Elas realmente existem?

O que todavia existe
– resiste nesta tese –
é um longo
caminho
a
ser
bifurcado.

Nosotros seguiremos *destapando* a memória.

Seguiremos *Argentum Córdoba.*

REFERÊNCIAS

ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS. Homenaje de la Academia Argentina de Letras a Córdoba en su IV centenario y al poeta Fray Luis José de Tejeda. **Boletín de la Academia Argentina de Letras.** t. XXXVIII, n. 149-150. Buenos Aires, 1973.

ADORNO, Theodor. Notas sobre literatura – obra completa 11. **El Ensayo como forma.** Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Barcelona: Ariel, 1993.

ADSUAR, María Dolores; CERVERA, Vicente; Hernández, Belén (eds.). **El ensayo como género literario.** Murcia: Universidad de Murcia, 2005.

AGÜERO, Ana Clarisa; GARCÍA, Diego (Eds.). **Culturas interiores.** Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura. 1 ed. Villa María: Eduvim, 2016.

AGÜERO, Ana Clarisa. Microsociedades, ciudades y catálogos. La imprenta Argentina de Vicente Rossi. In: AGÜERO, Ana Clarisa; GARCÍA, Diego (Eds.). **Culturas interiores.** Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura. 1 ed. Villa María: Eduvim, 2016.

AGUINIS, Marcos. Historia y relato: una completa asociación. In: ALBA DE AMÉRICA. **Revista Literaria:** reescritura de la historia en la literatura del mundo hispánico. XV Simposio Internacional de Literatura, San Carlos de Bariloche, Río Negro, Argentina, v. 17, n. 32, marzo 1999, p. 39-46.

AGUINIS, Marcos. **El atroz encanto de ser argentinos.** Tomo I e II. Buenos Aires: Sudamericana, 2009.

AÍNSA, Fernando. **Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa.** Editorial Gredos: Madrid, 1986.

AÍNSA, Fernando. **La nueva novela histórica latinoamericana.** Plural. 240 (82-85), 1991.

AÍNSA, Fernando. **Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico.** Casa de las Américas, nº 202, enero-marzo, 1996.

AÍNSA, Fernando. Construcción y demolición de los sistemas celebratorios de la historia de América Latina. In: CHIBÁN, Alicia (Coord.). **El archivo de la independencia y la ficción contemporánea.** 1 ed. Salta: Consejo de Investigación/Universidad Nacional de Salta, 2004. p. 09-16.

AÍNSA, Fernando. Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del <<estar>> en el mundo. In: COVO, Jacqueline (Ed.). **Historia, Espacio e Imaginario.** Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses Universitaries du Septentrion, 1997. p. 35-41.

AIRA, Cesar. **Pequeno manual de procedimentos.** Curitiba: Editora Arte & Letra, 2007.

ALBA DE AMÉRICA. **Revista Literaria:** reescritura de la historia en la literatura del mundo hispánico. XV Simposio Internacional de Literatura, San Carlos de Bariloche, Río Negro, Argentina, v. 17, n. 32, marzo 1999.

ALDERETE, Ana María (Comp.). **El Manifiesto liminar:** Legado y debates contemporáneos. Colección 400 años. 1 ed. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2013.

ALEMIÁN, Ezequiel. Literatura argentina. Territorio copado por el amor, el barrio y la dictadura.**Clarín Sociedad.** Disponível em: https://www.clarin.com/sociedad/Literatura-argentina-Territorio-barrio-dictadura_0_HyayzPaD7g.html. Acesso em: 17 dez. 2017.

ALTAMIRANO, Carlos. Memoria del '69. In: **Estudios:** Revista del Centro de Estudios Avanzados. El Cordobazo, la Universidad, la Memoria, Universidad Nacional de Córdoba, n. 4, jul./dic. 1994.

ALTAMIRANO, Carlos. Prólogo. In: SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo.** Buenos Aires: Eudeba, 2015.

ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. **Ensayos argentinos:** De Sarmiento a la vanguardia. 1 ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2016.

ALTAMIRANDA, Daniel. *La inscripción en la historia:* La consagración de la primavera de *Alejo Carpentier*. In: MIGNON DOMÍNGUEZ (Coord.). **Historia, ficción y metaficción en la la novela latinoamericana contemporánea.** Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1996. p. 21-36.

ALVAREZ, Beatriz. *Zama*: ¿posible refutación a la novela histórica? In: MIGNON DOMÍNGUEZ (Coord.). **Historia, ficción y metaficción en la la novela latinoamericana contemporánea.** Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1996. p. 37-47.

ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. In: **Novos Estudos.** São Paulo, n. 77, p. 205-220, mar. 2007 (CEBRAP).

ANDRADA, Orlando. Las mujeres pesan más en el Montserrat. **La Nación.** Disponível em: https://www.lanacion.com.ar/906200-las-mujeres-pesan-mas-en-el-monserrat. Acesso em 15 fev. 2018.

ANDRUETTO, María Teresa. **Tama.** Buenos Aires: Mondadori, 1993.

ANDRUETTO, María Teresa. **Cacería.** 1. ed. Buenos Aires: Mondadori, 2012.

ANDRUETTO, María Teresa. **Hacia una literatura sin adjetivos.** 1. ed. Córdoba: Comunic-Arte, 2013a.

ANDRUETTO, María Teresa. **Lengua madre.** 4. ed. Buenos Aires: Mondadori, 2013b.

ANDRUETTO, María Teresa. **Stefano.** 6. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2017.

ANDRUETTO, María Teresa. **Stefano.** Trad. Marina Colassanti. São Paulo: Global, 2014.

ANDRUETTO, María Teresa. **Los Manchados.** 1. ed. Buenos Aires: Random House, 2015.

ANDRUETTO, María Teresa. Prólogo. In: TATIÁN, Diego. **Contra Córdoba.** Historias mínimas. 1 ed. Córdoba: Caballo Negro Editora, 2016.

ANDRUETTO, María Teresa. **No a mucha gente le gusta esta tranquilidad.** 1. ed. Buenos Aires: Literatura Random House, 2017.

ANDRUETTO, María Teresa. **Entrevista realizada para a tese *Argentum Córdoba*.** [Entrevista cedida a] Phelipe de Lima Cerdeira. Córdoba, 2017b.

ANDRUETTO, María Teresa. **María Teresa Andruetto. "**Mis personajes no se animan a vivir de acuerdo a sus deseos". Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2017c. Disponível em: http://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/mis-personajes-no-se-animan-a-vivir-de-acuerdo-a-sus-deseos.html. Acesso em: 06 dez. 2017.

ANGENOT, Marc. **Interdiscursividades. De hegemonías y disidencias.** Colección Conexiones y Estilos. Córdoba: Editorial Universidad Nacional de Córdoba, 2010.

ARCE, José Luis. El sueño de Dios. **Revista Primer Acto:** Cuadernos de Investigación Teatral. Asociación de Revistas Culturales de España, Ministerio de Cultura, Madrid, España, n. 309, año III, junio-julio-agosto 2005, p. 32-101.

ARCE, José Luis. **Entrevista realizada para a tese *Argentum Córdoba*.** [Entrevista cedida a] Phelipe de Lima Cerdeira. Córdoba, 2018b.

ARCHIVO MUNICIPAL DE CÓRDOBA. **Actas capitulares:** Libro Primero. Córdoba: República Argentina, 1974.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação:** formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.

ARÁN, Pampa Olga. Voces y fantasmas en la narrativa argentina. In: ARÁN, Pampa Olga; OLMOS, Candelaria de; MATTONI, Silvio *et al.* **Umbrales y catástrofes:** literatura argentina de los '90. Córdoba: Epoké Ediciones, 2003, p. 113-168.

ARÁN, Pampa Olga. La mujer en cuestión. Género de historia / género de vida / género femenino. In: ANDRUETTO, María Teresa. **La mujer en cuestión.** Buenos Aires: Sudamericana / Delbolsillo, 2009, p. 161-180.

ARFUCH, Leonor. **Memoria y autobiografia.** Exploraciones en los límites. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.

ARGENTINA. Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo. INADI. Disponível em: http://www.inadi.gob.ar/2017/12/12/actividades-de-la-campana-soy-migrante/. Acesso em: 25 fev. 2018.

ARISTÓTELES. **El arte poética.** Traducción del griego, prólogo y notas de José Goya y Muniain. Buenos Aires: 1948. Disponível em: http://www.traduccionliteraria.org/biblib/A/A102.pdf. Acesso em: 17/03/2013.

AUERBACH, Erich. **Mímesis.** La representación de la realidad en la literatura occidental. 6ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

AUERBACH, Erich. Filologia da literatura mundial. In: ARRIGUCCI JR., David; TITAN JR., Samuel (Orgs.). **Ensaios de literatura occidental:** filologia e crítica. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Editora 34, 2007.

AZZETTI, Héctor Elpidio. **Historia y Ficción**. La nueva novela histórica hispanoamericana en la encrucijada de la posmodernidad. 1 ed. Resistencia: Editorial Universitaria de la Universidad Nacional del Nordeste, 2008.

BAJO, Cristina. **Como vivido cien veces.** Buenos Aires: Ediciones del Boulevard, Editorial Atlántida, 1997.

BAJO, Cristina. Una necesidad que nos se extingue. In: BIBLIOTECA MAYOR. **Biblioteca Mayor:** 1818 – 1998. Edición Conmemorativa de la Apertura al Público de Biblioteca Mayor. 180º aniversario. Septiembre de 1998. Córdoba.

BAJO, Cristina. **Como vivido cien veces.** Córdoba: Ediciones del Boulevard, 1997.

BAJO, Cristina. **En tiempos de Laura Osorio.** Buenos Aires: Ediciones del Boulevard, Editorial Atlántida, 2011a.

BAJO, Cristina. **La trama del pasado.** Buenos Aires: Ediciones del Boulevard, Editorial Atlántida, 2011b.

BAJO, Cristina. **Territorios de penumbras.** Buenos Aires: Ediciones del Boulevard, Editorial Atlántida, 2011c.

BAJO, Cristina. **Historias del cabildo de Córdoba.** Tertulias cordobesas, Córdoba, 29 de jul. 2014b. Comunicação verbal.

BAJO, Cristina. En recuerdo de los míos. **Rumbos.** Columna Bajo Relieve, Córdoba, n. 564, 14 y 15 de junio, p. 06, 2014c.

BAJO, Cristina. El barco encantado. **Rumbos**. Columna Bajo Relieve, Córdoba, n. 568, 12 y 13 de julio, p. 6, 2014d.

BAJO, Cristina. **Entrevista realizada para a tese *Argentum Córdoba*.** [Entrevista cedida a] Phelipe de Lima Cerdeira. Córdoba, 2016.

BAJO, Cristina. **Esa lejana barbarie.** Buenos Aires: Sudamericana, 2017.

BAQUERO GOYANES, Mariano. **Qué es la novela.** Buenos Aires: Editorial Columba, 1966.

BALDERSTON, Daniel (Ed.). **The Historical novel in Latin America.** Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1986.

BAKTHIN, Mikhail. **Problemas literarios y estéticos.** La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1986.

BAKTHIN, Mikhail. **Teoría y estética de la novela.** Madrid: Taurus, 1989.

BARRIENTOS, Juan José. Reynaldo Arenas, Alejo Carpentier y la nueva novela histórica hispanoamericana. In: MIGNON DOMÍNGUEZ (Coord.). **Historia, ficción y metaficción en la la novela latinoamericana contemporánea.** Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1996. p. 38-67.

BARTHES. Roland. **Da história ao real**. In: O rumor da língua. Trad. M. Laranjeira. S. Paulo, Brasiliense, 1988, p. 143-171.

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

BASTOS, Alcmeno. **Introdução ao Romance Histórico.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

BELLO, Andrés. **Biblioteca Digital de Extremadura.** Escritos de Andrés Bello (Selección). Disponível em: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/B/Bello,%20Andres%20-%20Escritos%20de%20Andres%20Bello.pdf. Acesso em: 15/11/2014.

BENEDETTI, Mario. Temas e problemas. In: FERNÁNDEZ MORENO, César Fernández (Coord.). **América Latina em sua literatura.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

BERG, Edgardo H. LA BÚSQUEDA DEL ARCHIVO FAMILIAR: notas de lectura sobre "Respiración artificial" de Ricardo Piglia. In: CALABRESE, Elisa (Coord.). **Itinerarios entre la ficción y la historia.** Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina. Colección Temas. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1994. p. 117-135.

BEST, Félix. **Historia de las Guerras argentinas:** de la independencia, internacionales, civiles y con el indio. Tomo primero. Buenos Aires: Graficsur, 1983. Dois tomos.

BESTANI, Rosa M. Una biblioteca trascendente. In: BIBLIOTECA MAYOR. **Biblioteca Mayor:** 1818 – 1998. Edición Conmemorativa de la Apertura al Público de Biblioteca Mayor. 180º aniversario. Septiembre de 1998. Córdoba.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo.** Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BOITO, María Eugenia. Los nuevos pactos de credibilidad después de la crisis de la idea de representación. El cine "social" y los contratos de lectura. **Revista TRAMAS.** Para leer la literatura argentina: lecturas políticas, políticas de lectura, v. V, n. 09, Buenos Aires, 1998, p. 65-68.

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção.** Trad. María Teresa H. Guerreiro. Lisboa, Editora Arcária, 1980.

BORGES, Jorge Luis. **Obra completa.** Buenos Aires: Emecé, 1974.

BOURDIEU, Pierre. El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método. **Criterios**, La Habana, n.25-28, enero 1989-diciembre 1990, p. 20-42. Trad. Desiderio Navarro. Disponível em: http://educacion.deacmusac.es/practicaslegitimadoras/files/2010/05/bourdieucampo.pdf. Acesso em: 17 mar. 2018.

BOURDIEU, Pierre. **Campo de poder, campo intelectual.** Buenos Aires: Editorial Montressor, 2002.

BORGES, Jorge Luis. El escritor argentino y la tradición. In: _____. **Jorge Luis Borges:** Obras completas (1923-1972). Buenos Aires: Emecé, 1974. p. 267-274.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** 2 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.

BRACAMONTE, Jorge Alejandro. Lenguas políticas y estudios literarios: de códigos, discusiones y conflictos de interpretación. In: TRAMAS. **Para leer la literatura argentina.** Lecturas políticas/Políticas de lectura (I), año V, n. 9, 1998. p. 46-53.

BRACAMONTE, Jorge Alejandro. Una luz muy lejana en Hay cenizas en el viento: tiempos, espacios, voces, políticas, memorias. In: REATI, Fernando; PINO, Mirian. **De centros y periferias en la literatura de Córdoba.** Córdoba: Rubén Libros, 2001.

BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do Espaço Literário.** São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.

BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. **Parecer CFE nº 977/65, aprovado em 3 dez. 1965.** Disponível em: file:///C:/Users/pheli/Downloads/Parecer%20CFE%20no%20977-65,%20aprovado%20em%203%20dez.%201965.pdf. Acesso em: 17/10/2017.

BRASIL. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoa de Nível Superior. **Programa de Doutorado-sanduíche no Exterior (PDSE).** Disponível em: http://www.capes.gov.br/component/content/article?id=4561. Acesso em: 17/10/2017.

BRAVO, Víctor. La verdad y el juego en la novela histórica. In: PACHECO, Carlos; RIVAS, Luz Marina (Coords.). **Estudios:** Revista de Investigaciones Literarias y Culturales. Número especial: novelar contra el olvido. Departamento de Lengua y

Literatura – Universidad Simón Bolívar, Venezuela, año 9, n. 18, diciembre 2001. p. 89-102.

BRITTO GARCÍA, Luis. Historia oficial y nueva novela histórica. In: PACHECO, Carlos; RIVAS, Luz Marina (Coords.). **Estudios:** Revista de Investigaciones Literarias y Culturales. Número especial: novelar contra el olvido. Departamento de Lengua y Literatura – Universidad Simón Bolívar, Venezuela, año 9, n. 18, diciembre 2001. p. 21-35.

BRONDO, Hector. Cristina Bajo: Soy uma escritora rockera. **La voz.** Córdoba, jun. 2011. Seção La voz Ciudadanos. Disponível em: http://www.lavoz.com.ar/ciudadanos/cristina-bajo-soy-escritora-rockera. Acesso em: 03/08/2013.

BRONER, Carolina; LATORRACA, Martín. Entrevista con Andrés Rivera. **La insignia**. Disponível em: https://www.lainsignia.org/2001/abril/cul_060.htm. Acesso em: 11 out. 2018.

BUENO, Mónica L. LA UTOPÍA: entre la historia y la ficción. In: CALABRESE, Elisa (Coord.). **Itinerarios entre la ficción y la historia.** Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina. Colección Temas. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1994. p. 81-115.

BUENO, Luís. Depois do fim: ainda história de literatura nacional? **Revista Matraga**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 31, jul-dez 2012.

BULACIO-MEDICI, Cristina. La nueva racionalidad: reescritura de la historia y de la literatura. In: ALBA DE AMÉRICA. **Revista Literaria:** reescritura de la historia en la literatura del mundo hispánico. XV Simposio Internacional de Literatura, San Carlos de Bariloche, Río Negro, Argentina, v. 17, n. 32, marzo 1999, p. 47-59.

BURKE, Peter (Org.). **Formas de hacer historia.** Trad. José Luis Gil Aristu. Madrid: Alianza Universidad, 1993.

CAEIRO, Oscar. Epopeya e historiografía latinas en la obra de D. F. Sarmiento. In: ELGUE DE MARTINI, Cristina et al. **Espacio, memoria e identidad: configuraciones en la literatura comparada.** 1 ed. Córdoba: Comunicarte Editorial, 2005. p. 105-116.

CALABRESE, Elisa (Coord.). **Itinerarios entre la ficción y la historia.** Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina. Colección Temas. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1994.

CALABRESE, Elisa. Prólogo. In: CALABRESE, Elisa (Coord.). **Itinerarios entre la ficción y la historia.** Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina. Colección Temas. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1994. p. 07-09.

CALABRESE, Elisa. Historias, Versiones y contramemorias en la novela argentina actual. In: CALABRESE, Elisa (Coord.). **Itinerarios entre la ficción y la historia.**

Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina. Colección Temas. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1994. p. 53-78.

CALVEIRO, Pilar. Testimonio y memoria en el relato histórico. In: RODRÍGUEZ, Ileana; SZURMUK, Mónica (Eds.). **Memoria y ciudadanía.** Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2008. p. 207-224.

CAMBOURS OCAMPO, Arturo. **Verdad y mentira de la literatura argentina.** Colección La Siringa. Buenos Aires: Editorial A. Peña Lillo, 1962.

CANDIANO, Leonardo Martín. *Práctica estética y acción política. Cinco respuestas narrativas (Viñas, Conti, Walsh, Kordon, Manauta)*. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras. Carrera de Letras. Universidad de Buenos Aires. Noviembre de 2013. 1048 f.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira.** 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade:** estudos de Teoria e História Literária. 8ª edição. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 2000.

CAPANO, Daniel A. La voz de la nueva novela histórica. La estética de la clonación y de la aporía en *La Liebre* de César Aira. In: MIGNON DOMÍNGUEZ (Coord.). **Historia, ficción y metaficción en la la novela latinoamericana contemporánea.** Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1996. p. 91-119.

CAPOMASSI, Alicia. Sarlo y la crítica literaria. In: TRAMAS. **Para leer la literatura argentina.** Lecturas políticas/Políticas de lectura (I), año V, n. 9, 1998. p. 100-102.

CARBONELL, Alejo (Org.). **10 bajistas:** antología de la nueva narrativa cordobesa. 1. ed. Villa María: Eduvim, 2008.

CARILLA, Emilio. **Estudios de Literatura Argentina (Siglo XX).** Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán de Filosofía y Letras, 1961.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental.** São Paulo: Leya, 2011.

CARPENTIER, Alejo; RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir; CHIAMPI, Irlemar et al. **Historia y Ficción en la narrativa hispanoamericana**. Coloquio de Yale. Caracas: Monte Ávila Editores, 1984.

CARPENTIER, Alejo. La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo. In: CARPENTIER, Alejo; RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir; CHIAMPI, Irlemar et al. **Historia y Ficción en la narrativa hispanoamericana**. Coloquio de Yale. Compilación y Prólogo de Roberto González Echevarría. Caracas: Monte Ávila Editores, 1984. p. 19-48.

CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. Disponível em: http://www.lahaine.org/amauta/b2-

img/Carpentier%20(El%20reino%20de%20este%20mundo).pdf. Acesso em: 20 mar. 2018.

CASTILLO, Débora A. Los objetos umbilicales: el cruce de fronteras e identidades. In: RODRÍGUEZ, Ileana; SZURMUK, Mónica (Eds.). **Memoria y ciudadanía.** Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2008. p. 227-245.

CERDEIRA, Phelipe de Lima. La Luz de Cristina Bajo que ha tocado la historia y la memoria cordobesa. Una lectura desde la obra *Como vivido cien veces*. **VII Congresso Brasileiro de Hispanistas.** Salvador: Atas do VII Congresso Brasileiro de Hispanistas, 2012.

CERDEIRA, Phelipe de Lima. Luz que vem do interior: a guerra civil argentina ganha um novo capítulo em *Como vivivo cien veces*. Dissertação de Mestrado. 2015. Departamento de Letras, Universidade Federal do Paraná. 357 f. Disponível em: https://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/38045/R%20-%20D%20-%20PHELIPE%20DE%20LIMA%20CERDEIRA.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso: 13 nov. 2017.

CERDEIRA, Phelipe de Lima. **Luz que vem do interior:** a guerra civil argentina ganha um novo capítulo em *Como vivido cien veces*. Campinas: Pontes, 2018a.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da História.** Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

CHAS, Susana Rosalía. **Los que pintan la aldea II.** Panorama general de la novela en Córdoba. 1 ed. Villa María: Eduvim; Córdoba: Raíz de Dos, 2011.

CHIBÁN, Alicia (Coord.). **El archivo de la independencia y la ficción contemporánea.** 1 ed. Salta: Consejo de Investigación/Universidad Nacional de Salta, 2004.

CHIBÁN, Alicia. Presentación. In: CHIBÁN, Alicia (Coord.). **El archivo de la independencia y la ficción contemporánea.** 1 ed. Salta: Consejo de Investigación/Universidad Nacional de Salta, 2004. p. 17-24.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté. Escribir el pasado desde el presente. In: PACHECO, Carlos; RIVAS, Luz Marina (Coords.). **Estudios:** Revista de Investigaciones Literarias y Culturales. Número especial: novelar contra el olvido. Departamento de Lengua y Literatura – Universidad Simón Bolívar, Venezuela, año 9, n. 18, diciembre 2001. p. 39-55.

CLIO & ASOCIADOS. **La Historia enseñada**. Facultad de Humanidades y Ciencias – UNL, Santa Fe, Argentina, n. 5, año 2000.

COELHO, Maria Josele Bucco. **Modalidades culturais na contística rio-platense de autoria feminina:** tracejandoas poéticas da distância em Josefina Plá e María Rosa Lojo. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. UFRGS. 2015. 200 f.

COHEN IMACH, Victoria. **De utopías y desencantos.** Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos. Universidad de Tucumán. 1994. 508 f.

COIRA, María. Referencia y comunicación en textos narrativos de ficción. In: CALABRESE, Elisa (Coord.). **Itinerarios entre la ficción y la historia.** Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina. Colección Temas. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1994. p. 137-170.

CÓRDOBA. Argentina 200 años de Independencia. Municipalidad de Córdoba. Disponível em: https://cultura.cordoba.gob.ar/cordoba-celebra-el-bicentenario-con-la-noche-de-los-200-anos-2/. Acesso em: 25 fev. 2018.

CORNEJO POLAR, Antonio. Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas. **Revista Iberoamericana,** v. LXIII, n. 200, julio-septiembre 2002, p. 867-870.

CORTÁZAR, Julio. Algunos aspectos del cuento. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2009. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra/algunos-aspectos-delcuento/. Acesso em: 15 set. 2018.

COSTA, Adriane Vidal. O boom da literatura latino-americana, o exílio e a Revolução Cubana. **Dimensões**, Vitória, v. 29, p. 133-164, 2012. Disponível em: file:///C:/Users/User/Downloads/5535-11591-1-SM.pdf. Acesso em: 10/08/2014.

COVO, Jacqueline (Ed.). **Historia, Espacio e Imaginario.** Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses Universitaries du Septentrion, 1997.

COUTINHO, Eduardo. La reconfiguración de identidades en la producción literaria de América Latina. In: ELGUE DE MARTINI, Cristina et al. **Espacio, memoria e identidad: configuraciones en la literatura comparada**. 1 ed. Córdoba: Comunicarte Editorial, 2005. p. 117-126.

CYMERMAN, Claude. Universalismo y localismo en la literatura argentina. In: COVO, Jacqueline (Ed.). **Historia, Espacio e Imaginario.** Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses Universitaries du Septentrion, 1997. p. 189-196.

DA CUNHA, Gloria (Ed.). **La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas.** Buenos Aires: Corregidor, 2004.

DAVID, Guillermo. ¿Qué es una ciudad? **Revista Carapachay.** n. 7. Buenos Aires, 2017, 28 de septiembre. Disponible en: https://revistacarapachay.com/2017/09/28/1847/. Acceso en: 30 sept. 2016.

DEFFIS, Emilia. "Mirar hasta comprender": la escritura de María Teresa Andruetto en *Cacería* y *Lengua Madre*. In: PUBILL, Corinne; BRIGNOLE, Francisco (Orgs). **Miradas desobedientes.** María Teresa Andruetto ante la crítica. Valencia: Albatros Ediciones, 2016, p. 225-244.

DE GRANDIS, Rita. A Memória, o esquecimento e seus arredores: uma releitura de Paul Ricouer. In: GONZÁLEZ, Elena C. Palmero; COSER, Stelamaris. **Em torno da memoria:** conceitos e relações. Porto Alegre: Editorial Letra1, 2017.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka.** Por una literatura menor. Trad. Jorge Aguilar Mora. México D. F: Editorial Era, 1978.

DE DIEGO, José Luis. **Campo intelectual y literário en la Argentina (1970-1986)** Tese de Doutorado. Universidad Nacional de la Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. 2000. 259 f. Disponível em: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.150/te.150.pdf. Acesso em: 09 fev. 2018.

DEMA, Verónica. La literatura tiene un lugar muy marginal en nuestro país. Entrevista al escritor Martín Kohan. In: **LA NACIÓN.** Disponível em: http://www.lanacion.com.ar/1258191-martin-kohan-la-literatura-tiene-un-lugar-muy-marginal-en-nuestro-pais. Acesso em: 22 de nov. 2017.

DEMA, Pablo. Revistas literarias de Río Cuarto (1953-1968): *Ritmia* y *Soco Soco* en la continuidad de *Verical, Cristalomancia* y *Trapalanda*.

DEMARCHI, Rogelio. El tanque de la historia. **Página 12.** Radar Libros, 7 de maio de 2006. Disponível em: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2060-2006-05-07.html. Acesso em: 13/11/2014.

DÍAZ, Alberto. **Homenaje a Andrés Rivera y Alberto Laiseca en Los 7 locos.** Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tnjuGjLmfpY&index=7&list=LLMt6DMwEUxi2agmP1dvoHzg&t=0s. Acesso em 04 out. 2018.

DOMÍNGUEZ, Nora. Lengua-cuerpo-madre: una relación problemática en escritoras argentinas contemporáneas. In: PUBILL, Corinne; BRIGNOLE, Francisco (Orgs). **Miradas desobedientes.** María Teresa Andruetto ante la crítica. Valencia: Albatros Ediciones, 2016, p. 39-58.

DOMENELLA, Ana Rosa. La nueva novela histórica desde Córdoba: Cristina Bajo. In: REATI, Fernando; PINO, Mirian. **De centros y periferias en la literatura de Córdoba.** Córdoba: Rubén Libros, 2001.

DRAE. **Diccionario de la Real Academia Española on-line.** Disponível em: http://www.rae.es/. Acesso em: 26 nov. 2017.

DRUCAROFF, Elsa. **Historia crítica de la literatura argentina:** Vol. 11 – La narración gana partida. Buenos Aires: Emecé, 2000.

DRUCAROFF, Elsa. **Prisioneros de la torre**. Buenos Aires: Emecé, 2011.

DRUCAROFF, Elsa (Compiladora). **Panorama Interzona:** narrativas emergentes de la Argentina. 1. ed. Buenos Aires: Interzona, 2012.

DU MARSAIS. **Traité des tropes, pour servir d'introduction àla rhetorique et à la logique.** Leipsic: Veuve Gaspard Fritsch, 1757.

DURÁN, Manuel. Notas sobre la imaginación histórica y la narrativa hispanoamericana. In: CARPENTIER, Alejo; RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir; CHIAMPI, Irlemar et al. **Historia y Ficción en la narrativa hispanoamericana**. Coloquio de Yale. Compilación y Prólogo de Roberto González Echevarría. Caracas: Monte Ávila Editores, 1984. p. 287-296.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução.** Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ECHEVERRÍA, Esteban. **La cautiva / El matadero.** 1 ed. Buenos Aires: Eudeba, 2011.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção.** Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, Umberto. **Historia de la tierra y los lugares legendarios.** Trad. María Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen, 2013.

EL LITORAL.COM. Vivir para escribir. **El Litoral.** Disponível em: http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2009/01/31/nosotros/NOS-06.html. Acesso em: 13/11/2014.

ELGUE DE MARTINI, Cristina. **La re-escritura de la historia en las ficciones argentina y quebequense contemporâneas.** Tese de Doutorado. Université Laval. Faculté des Lettres, Département des littératures. 1999. 320 f.

ELGUE DE MARTINI, Cristina. Contar la Historia: *En tiempos de Laura Osorio*, de Cristina Bajo. In: REATI, Fernando; PINO, Mirian. **De centros y periferias en la literatura de Córdoba.** Córdoba: Rubén Libros, 2001.

ESCOBAR URIBE, Alfredo; ELLAURI OBLIGADO, Gontrán (Directores). **Álbum de la provincia de Córdoba:** geográfico, histórico, literario, artístico, industrial, comercial. Córdoba: La Elzeviriana, 1927.

ESPÓSITO, Fabio. La tradición nacional: una continuidad en el pasado. In: TRAMAS. **Para leer la literatura argentina.** Lecturas políticas/Políticas de lectura (I), año V, n. 9, 1998. p. 82-88.

ESTEVES, Antonio Roberto. O novo romance histórico brasileiro. In: ANTUNES, L. Z (org). **Estudos de literatura e linguística.** São Paulo: Assis, Arte & Ciência, 1998. p.123-158.

ESTEVES, Antonio Roberto. Considerações sobre o romance histórico (no Brasil, no limiar do século XXI). **Revista de Literatura, História e Memória.** Cascavel: Unioeste, 2008. p. 53-66.

ESTEVES, Antonio Roberto. História e memória. In: GONZÁLEZ, Elena C. Palmero; COSER, Stelamaris. **Em torno da memoria:** conceitos e relações. Porto Alegre: Editorial Letra1, 2017, p. 171-180.

FALBEL, Nachmann. Os fundamentos históricos do Romantismo. In: GUINSBURG, J. **O Romantismo.** São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1978, p. 23-50.

FERNÁNDEZ DÍAZ, Jorge. La nueva gran dama de las letras. **La Nación, ADN Cultura.** Disponível em: http://www.lanacion.com.ar/1064514-la-nueva-gran-dama-de-las-letras. Acesso em: 13/11/2014.

FERNÁNDEZ MORENO, César (Coord.). **América Latina em sua literatura.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

FERNÁNDEZ PRIETO, Célia. **Historia y novela: poética de la novela histórica.** Colección Anejos de Rilce, n 23. Pamplona – Espanha: Ediciones Universidad de Navarra S. A. (EUNSA), 1998.

FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção e memória. In: GONZÁLEZ, Elena C. Palmero; COSER, Stelamaris. **Em torno da memoria:** conceitos e relações. Porto Alegre: Editorial Letra1, 2017, p. 65-74.

FIORITO, Susana. **Entrevista realizada para a tese *Argentum Córdoba.*** [Entrevista cedida a] Phelipe de Lima Cerdeira. Córdoba, 2018.

FOLCO, Javier. **Entrevista realizada para a tese *Argentum Córdoba.*** [Entrevista cedida a] Phelipe de Lima Cerdeira. Córdoba, 2018.

FORSTER, E.M. **Aspectos do romance**. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre, Globo, 1974.

FRANCHETTI, Paulo. História literária: um gênero em crise. **Revista Semear**, Rio de Janeiro, 2001, n. 7.

FREGA, Graciela. José Luis Arce: la escritura de un teatrista. **Revista Primer Acto:** Cuadernos de Investigación Teatral. Asociación de Revistas Culturales de España, Ministerio de Cultura, Madrid, España, n. 309, año III, junio-julio-agosto 2005, p. 21-23.

FUENTES, Carlos. **La nueva novela hispanoamericana.** Ciudad de México: 1969.

FUENTES, Carlos. **Geografía de la novela.** México D. F.: Alfaguara, 1993.

GABINO, Rosario. ¿Hay negros en Argentina? **BBC Mundo.com.** 16 de março de 2007. Disponível em: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/2007/esclavitud/newsid_6455000/6455537.stm. Acesso em: 17 de novembro de 2014.

GALLONE, Osvaldo. **La ficción de la historia** (en seis narradores argentinos contemporáneos). Córdoba: Alción Editoria, 2002.

GAMERRO, Carlos. Esteban Echeverría y el nacimiento de la literatura argentina. In: ECHEVERRÍA, Esteban. **La cautiva / El matadero.** 1 ed. Buenos Aires: Eudeba, 2011.

GARCIA, Emanuel da Veiga. **As duas Argentinas.** São Paulo: Ática, 1990.

GARCÍA, Diego. La renovación historiográfica en Córdoba. Un recorrido. In: AGÜERO, Ana Clarisa; GARCÍA, Diego (Eds.). **Culturas interiores.** Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura. 1 ed. Villa María: Eduvim, 2016.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas.** Estrategias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Editora Paidós, 2001.

GARCÍA GUAL, Carlos. **Apología de la novela histórica y otros ensayos.** Barcelona: Península, 2002.

GARCÍA GUAL, Carlos. El viaje a otras épocas. **Análisis: El País. Novela Histórica.** Madrid, 11 setembro de 2005. Disponível em: http://elpais.com/diario/2005/09/11/cultura/1126389605_850215.html. Acesso em: 13/03/2014.

GARCÍA GUAL, Carlos. El estilo de los historiadores. **Crítica: El País.** Madrid, 17 de julo de 2010. Disponível em: http://elpais.com/diario/2010/07/17/babelia/1279325560_850215.html. Acesso em: 17/03/2014.

GARRELS, Elizabeth. La historia como romance en el *Facundo*. In: BALDERSTON, Daniel (Ed.). **The Historical novel in Latin America.** Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1986. p. 75-83.

GARZÓN MACEDA, Lucio. Cordobazo: algunos de sus mitos y leyendas. In: **Estudios:** Revista del Centro de Estudios Avanzados. El Cordobazo, la Universidad, la Memoria, Universidad Nacional de Córdoba, n. 4, jul./dic. 1994.

GASKELL, Ivan. Historia de las imágenes. In: BURKE, Peter (Org.). **Formas de hacer historia.** Trad. José Luis Gil Aristu. Madrid: Alianza Universidad, 1993, p. 209-239.

GAZZERA, Carlos. La ilegalidad necesaria. **Revista TRAMAS.** Para leer la literatura argentina: lecturas políticas, políticas de lectura, v. V, n. 09, Buenos Aires, 1998.

GAZZERA, Carlos. **Entrevista realizada para a tese *Argentum Córdoba*.** [Entrevista cedida a] Phelipe de Lima Cerdeira. Córdoba, 2018.

GELADO, Viviana. Arquivo e memória. In: GONZÁLEZ, Elena C. Palmero; COSER, Stelamaris. **Em torno da memoria:** conceitos e relações. Porto Alegre: Editorial Letra1, 2017, p. 43-54.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais.** Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa.** Ensaio do método. Lisboa: Arcádia, 1979.

GIANNONI, Walter. El negocio estaba escrito. **Sección Económico, La Voz online**, Córdoba, 15 maio 2004. Disponível em: http://archivo.lavoz.com.ar/2004/0515/suplementos/economico/nota240527_1.htm. Acesso em: 27/07/2013.

GIMÉNEZ PASTOR, Arturo. **Historia de la Literatura Argentina.** Colección Labor. Tomo I e II. Buenos Aires – Montevideo: Editorial Labor S.A., 1945.

GIORDANO, Alberto. Temor y temblor. Ética de la lectura y morales de la crítica. In: TRAMAS. **Para leer la literatura argentina.** Lecturas políticas/Políticas de lectura (I), año V, n. 9, 1998. p. 22-30.

GIUFFRÉ, Mercedes. **En busca de una identidad (La Novela Histórica en Argentina).** Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2004.

GIUFFRÉ, Mercedes. **Almas en Pena.** Buenos Aires: Suma de Letras, 2017a.

GIUFFRÉ, Mercedes. **Entrevista realizada para a tese *Argentum Córdoba*.** [Entrevista cedida a] Phelipe de Lima Cerdeira. Buenos Aires, 2017.

GODOY, Cristina. El aula entre la memoria y la historia. In: CLIO & ASOCIADOS. **La Historia enseñada**. Facultad de Humanidades y Ciencias – UNL, Santa Fe, Argentina, n. 5, año 2000. p. 76-111.

GÓMEZ-MARTÍNEZ, José Luis. **Teoría del ensayo.** México: Unam, 1992.

GONZÁLEZ, Alejandra Adela; CRESPO BUITURÓN, Marcela; CONDE, Oscar et al. **Nuevas lecturas sobre marginalidad, canon y poder en el discurso literario.** Buenos Aires: Universidad San Salvador, 2015.

GONZÁLEZ, Elena C. Palmero; COSER, Stelamaris. **Em torno da memoria:** conceitos e relações. Porto Alegre: Editorial Letra1, 2017.

GRAJERA DE LEÓN, Flor. Lugares novelescos que seguir buscando. **El País. Cultura.** 5 janeiro 2014. Disponível em: http://cultura.elpais.com/cultura/2013/12/16/actualidad/1387204205_063539.html. Acesso em: 15/09/2014.

GRIMSON, Alejandro. **Los límites de la cultura:** crítica de las teorías de la identidad. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

GRISENDI, Ezequiel. Enrique Martínez Paz. La sociología entre la institución universitaria y las tradiciones intelectuales (1908-1918). In: AGÜERO, Ana Clarisa; GARCÍA, Diego (Eds.). **Culturas interiores.** Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura. 1 ed. Villa María: Eduvim, 2016.

GUEVARA, José de. Trapalanda de los Patagones. In: JORGE BECCO, Horacio. **Crónicas de los Patagones.** Colección Claves de América. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003. p. 49-52.

GUINSBURG, J. (Org). **O Romantismo.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

GUYOT, Héctor M. Cristina Bajo: la escritura en la sangre. **Entrevista, La Nación,** 20 junho 2004. Disponível em: < http://www.lanacion.com.ar/610456-cristina-bajo-la-escritura-en-la-sangre>. Acesso em: 13/03/2013.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva.** Rio de Janeiro: Editora Centauro, 2011.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2011.

HARTOG, François. Tempo e história: Como escrever a história da França hoje. **História Social.** Campinas, n. 3, 127-154, 1996. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/rhs/article/download/89/8. Acesso em 22 mar. 2017.

HAYDU, Susana. Josefina Ludmer: Algunas 'nuevas escrituras' borrran fronteras. In: SCOLNIK, Sebastián; NIEVA, Horacio (Coords.). **Revista La Biblioteca.** La crítica literaria en Argentina, v. 4-5, Buenos Aires, 2006, p. 26-31.

HEINZ, José. Realidades escritas: Javier Folco lleva... **La Voz del Interior**. Disponível em: http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/realidades-escritas. Acesso em: 27 mar. 2018.

HERMO, Javier Pablo; PITTELLI, Cecilia. La Reforma Universitaria de Córdoba (Argentina) de 1918. Su influencia en el origen de un renovado pensamiento emancipatorio en América Latina. **Reforma del 18 UNC**, 2009. Disponível em: http://www.reformadel18.unc.edu.ar/privates/Pittelli%20Hermo%20Revista%20bicentenario%20final.pdf. Acesso em: 08 dez. 2017.

HISPAMÉRICA. **Revista de Literatura**, University of Maryland, año XXXI, n. 91, 2002.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção.** Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1991.

HUYSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Trad. Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IGLESIA, Cristina. **La violencia del azar.** Ensayo sobre literatura argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

JAMESON, Fredric. O romance histórico ainda é possível? In: **Novos Estudos.** São Paulo, n. 77, p. 205-220. mar. 2007 (CEBRAP).

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária.** Trad. Sérgio Tellarori. São Paulo: Ática, 1994.

JIMÉNEZ, Iván. Subjectivité et fiction historique dans l'oeuvre de Andrés Rivera. Tese de Doutorado. 2010. École Doctorale Pratiques et théories du sens, Université Paris VIII – Vincennes – Saint-Dennis. 360 f. Disponível em: http://octaviana.fr/document/156213966#?c=0&m=0&s=0&cv=0. Acesso: 01 out. 2018.

JITRIK, Noé. Bipolaridad en la historia. In: JITRIK, Noé. **Ensayos y estudios de literatura argentina.** Buenos Aires: Galerna, 1971.

JITRIK, Noé. La Novela Histórica a partir de sus propios términos. In: **Imaginación Histórica en el siglo XIX.** Universidad Nacional de Rosario, 1994, p. 167-180.

JITRIK, Noé. **Historia e Imaginación Literaria, las posibilidades de un género.** Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995.

JITRIK, Noé. De la historia a la escritura: predominios disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana. In: BALDERSTON, Daniel (Ed.). **The Historical novel in Latin America.** Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1986. p. 13-29.

JOSEF, Bella. **História da Literatura Hispano-Americana.** 4. ed., rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Editora UFRJ-Francisco Alves Editora, 2005.

JUAN-NAVARRO, Santiago. **La metaficción historiográfica en el contexto de la teoría postmodernista.** Colección Eutopías/Documentos de trabajo. Valencia – Espanha: Ediciones Episteme, 1998. Disponível em: https://www.academia.edu/350982/La_metaficci%C3%B3n_historiogr%C3%A1fica_en_el_contexto_de_la_teor%C3%ADa_postmodernista. Acesso em: 15/10/2004.

JUNTA PROVINCIAL DE HISTORIA DE CÓRDOBA. **En tiempos de Eduarda y Lucio V. Mansilla:** Congreso de Literatura e Historia. Córdoba, 1 y 2 de julio de 2005. Sede Asociación de Magistrados y Funcionarios Judiciales de la Provincia de Córdoba.

KADIR, Djelal. Historia y novela: tramatización de la palabra. In: CARPENTIER, Alejo; RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir; CHIAMPI, Irlemar et al. **Historia y Ficción en la narrativa hispanoamericana**. Coloquio de Yale. Compilación y Prólogo de Roberto González Echevarría. Caracas: Monte Ávila Editores, 1984. p. 297-307.

KAPLÁN, Olga Steimberg de. Presentación. In: ALBA DE AMÉRICA. **Revista Literaria:** reescritura de la historia en la literatura del mundo hispánico. XV Simposio Internacional de Literatura, San Carlos de Bariloche, Río Negro, Argentina, v. 17, n. 32, marzo 1999a, p. 25-29.

KAPLÁN, Olga Steimberg de. El problema de la verdad en la nueva novela histórica. La obra de Tomás Eloy Martínez. In: ALBA DE AMÉRICA. **Revista Literaria:** reescritura de la historia en la literatura del mundo hispánico. XV Simposio

Internacional de Literatura, San Carlos de Bariloche, Río Negro, Argentina, v. 17, n. 32, marzo 1999b, p. 187-195.

KATRAM, William H. Reanding *Facundo* as historical novel. In: BALDERSTON, Daniel (Ed.). **The Historical novel in Latin America.** Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1986. p. 31-46.

KIENIEWICZ, Jan. Dimensiones espaciales en los primeros relatos del descubrimiento. In: COVO, Jacqueline (Ed.). **Historia, Espacio e Imaginario.** Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses Universitaries du Septentrion, 1997. p. 259-263.

KOHAN, Martín. Historia y literatura: la verdad de la narración. In: DRUCAROFF, Elsa (Directora). **Historia crítica de la literatura argentina.** La narración gana la partida. v. 11. Buenos Aires: Emecé, 2000. p. 245-259.

KOHAN, Martín. Las partes del todo (textos de guerra de José de San Martín). In: CHIBÁN, Alicia (Coord.). **El archivo de la independencia y la ficción contemporánea.** 1 ed. Salta: Consejo de Investigación/Universidad Nacional de Salta, 2004. p. 29-44.

KOHUT, Karl. Mirando al huerto del vecino: los historiadores frente a lo literario. In: PACHECO, Carlos; RIVAS, Luz Marina (Coords.). **Estudios:** Revista de Investigaciones Literarias y Culturales. Número especial: novelar contra el olvido. Departamento de Lengua y Literatura – Universidad Simón Bolívar, Venezuela, año 9, n. 18, diciembre 2001. p. 57-88.

KÖNIG, Brigitte. ¿Descolonización de la Historia? El caso de la novela histórica en la región norteandina. In: HISTORIA Y SOCIEDAD. **Revista Literaria**. Universidad Nacional de Colombia, Medellín, n. 11, septiembre 2005. p. 33-57.

KUNZ, Marco. **El final de la novela.** Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española. Madrid: Gredos, 1997.

LAERA, Alejandra. El retorno al pasado: apuntes sobre la novela histórica en la Argentina actual. In: CLIO & ASOCIADOS. **La Historia enseñada**. Facultad de Humanidades y Ciencias – UNL, Santa Fe, Argentina, n. 5, año 2000. p. 112-132.

LAGO, Sylvia. EN TORNO A ALGUNAS ESTRATEGIAS NARRATIVAS: "Maluco, la novela de los descubridores", de Napoleón Baccino Ponce de León. In: CALABRESE, Elisa (Coord.). **Itinerarios entre la ficción y la historia.** Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina. Colección Temas. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1994. p. 171-186.

LA GRAN novela de la historia. El País ofrece una selección de las mejores obras de la narrativa histórica mundial. **Sección Cultura, El País.** Madrid, 11 setembro 2005. Disponível em: http://elpais.com/diario/2005/09/11/cultura/1126389604_850215.html. Acesso em: 17/03/2014.

LA NACIÓN. Vientos y azares de la historia. **La Nación, ADN Cultura.** Disponível em: http://www.lanacion.com.ar/932275-vientos-y-azares-de-la-historia. Acesso em: 13/11/2014.

LA MAÑANA DE CÓRDOBA. Las escritoras cordobesas y el fenómeno de la novela histórica. **Suplemento Espectáculos.** Disponível em: http://www.lmcordoba.com.ar/nota.php?ni=69225. Acesso em: 15/11/2014.

LA MAÑANA DE CÓRDOBA. Un libro de la cordobesa Perla Suez elegido entre los 10 mejores del mundo. **Suplemento Espectáculos.** Disponível em: https://lmdiario.com.ar/noticia/56611/un-libro-de-la-cordobesa-perla-suez-elegido-entre-los-10-mejores-del-mundo. Acesso em: 27 mar. 2018.

LA VOZ. La diversidad en la sangre. **La Voz del interior**. Publicado em 26 nov. 2017. Disponível em: http://www.lavoz.com.ar/noticias/la-diversidad-en-la-sangre. Acesso em: 08 dez. 2017.

LA VOZ. Teresa Andruetto: el legado de mujeres resueltas y fuertes. **La Voz del interior**. Publicado em 26 nov. 2017. Disponível em: http://www.lavoz.com.ar/noticias/teresa-andrueto-el-legado-de-mujeres-resueltas-y-fuertes. Acesso em: 08 dez. 2017.

LARDONE, Lilia; ANDRUETTO, María Teresa. **Ribak, Reedson, Rivera.** Conversaciones con Andrés Rivera. 1 ed. Buenos Aires: De la Flor, 2011.

LARSEN, Neil. A note on Lukács' The Historical Novel and the latin american tradition. In: BALDERSTON, Daniel (Ed.). **The Historical novel in Latin America.** Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1986. p. 121-128.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** 5 ed. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

LEGUIZAMÓN, Martiniano. **Calandria** – del Tiempo Viejo. Buenos Aires: Hachette, 1961.

LEHMAN, Kathryn. Entrevista a María Rosa Lojo. In: HISPAMÉRICA. **Revista de Literatura**, University of Maryland, año XXXI, n. 91, 2002. p. 55-68.

LEJEUNE, Phillippe. **O pacto autobiográfico:** de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEVI, Giovanni. Sobre microhistoria. In: BURKE, Peter (Org.). **Formas de hacer historia.** Madrid: Alianza Universidad, 1993, p. 119-143.

LLANO, Aymará de. El discurso autobiográfico: El "borde" entre la escritura y la vida. In: CALABRESE, Elisa (Coord.). **Itinerarios entre la ficción y la historia.** Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1994. p. 27-51.

LOJO, María Rosa. Pasos nuevos en espacios habituales. In: DRUCAROFF, Elsa. **Historia crítica de la literatura argentina:** Vol. 11 – La narración gana partida. 1ª edición. Buenos Aires: Emecé, 2000.

LOJO, María Rosa. Los hermanos Mansilla: más allá del pensamiento dicotómico o cómo se escribe una Argentina completa. In: JUNTA PROVINCIAL DE HISTORIA DE CÓRDOBA. **En tiempos de Eduarda y Lucio V. Mansilla:** Congreso de Literatura e Historia. Córdoba, 1 y 2 de julio de 2005. Sede Asociación de Magistrados y Funcionarios Judiciales de la Provincia de Córdoba.

LOJO, María Rosa. Historiar las letras argentinas. **La Nación.** Suplemento Cultura, 28 de maio de 2006. Disponível em: https://www.lanacion.com.ar/809396-historiar-las-letras-argentinas. Acesso em: 05 de abr. 2018.

LOJO, María Rosa. Ficción histórica y genealogía ficcional: una dimensión libertadora y curativa. **TELAR** – Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos – IIELA, año VII, n. 09, Buenos Aires, 2012.

LÓPEZ, María Victoria. Instituciones, asociaciones y formaciones de "alta cultura" en el giro de siglo cordobés: entre universalismo y especialización. In: AGÜERO, Ana Clarisa; GARCÍA, Diego (Eds.). **Culturas interiores.** Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura. 1 ed. Villa María: Eduvim, 2016.

LONDERO, Eleanor. Espacio y Memoria en la narrativa del exilio español. In: COVO, Jacqueline (Ed.). **Historia, Espacio e Imaginario.** Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses Universitaries du Septentrion, 1997. p. 179-185.

LÓPEZ BADANO, Cecilia M. T. **La novela histórica latinoamericana entre dos siglos.** Un caso: Santa Evita, cadáver exquisito de paseo por el canon. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010.

LÓPEZ CASANOVA, Martina. **Literatura argentina y pasado reciente: relatos de una carencia.** 1ª Edición. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.

LÓPEZ PARADA, Esperanza. Libros recibidos. Cohen Imach, Victoria. De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta. **Anales de Literatura Hispanoamericana,** v. 24, p. 281-284, Universidad Complutense, Madrid, 1995.

LORENZO, Analía. La palabra ficcionalizada. In: TRAMAS. **Para leer la literatura argentina.** Lecturas políticas/Políticas de lectura (I), año V, n. 9, 1998. p. 71-75.

LUJÁN, María Marta. Novelas históricas argentinas de los últimos años, ¿otra forma de mitificar al personaje histórico? In: CHIBÁN, Alicia (Coord.). **El archivo de la independencia y la ficción contemporánea.** Salta: Consejo de Investigación/Universidad Nacional de Salta, 2004. p. 479-488.

LUKÁCS, Georg. **La novela histórica.** Trad. Jasmin Reuter. México D.F.: Ediciones Era, 1966.

LUKÁCS, Georg. **O romance histórico.** Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

LUKÁCS, Georg. **Teoria do Romance.** Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Editorial Presença, 19--?.

LUKÁCS, Georg. Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Propper). In: LUKÁCS, Georg. **El alma y las formas.** Barcelona: Grijalbo, 1970.

LUQUE COLOMBRES, Carlos A (Org). Advertencia. In: ARCHIVO MUNICIPAL DE CÓRDOBA. **Actas capitulares:** Libro Primero. Córdoba: República Argentina, 1974.

MACHADO, Rodrigo Vasconcelos. Ensaio e memória. In: GONZÁLEZ, Elena C. Palmero; COSER, Stelamaris. **Em torno da memoria:** conceitos e relações. Porto Alegre: Editorial Letra1, 2017, p. 129-138.

MANZOTTI, Vilma. **Fundadores de Memorias.** Julio Torres Cabrera. Prudencio Bustos Argañaraz. Cristina Bajo. Córdoba: Ediciones del Copista, 2011.

MARTÍNEZ, Tomás Eloy. **Ficcão e história: apostas contra o futuro.** O Estado de São Paulo, 06 de out., 1996 p. D 10-11.

MARTÍNEZ, José Luis. Unidade e Diversidad. In: MORENO, César Fernández (Coord.). **América Latina em sua literatura.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

MARTÍNEZ DE SÁNCHEZ, Ana María. **Vida cotidiana en Córdoba:** siglo XVI – siglo XIX. Tertulias cordobesas, Córdoba, 22 de jul. 2014. Comunicação verbal.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. **Radiografía de la pampa.** Buenos Aires: Losada, 2011.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. **Para una revisión de las letras argentinas.** La Plata: Terramar, 2008.

MARTINS, Ivan. Os argentinos não são brancos. **Revista Época.** Publicado em: 01 fev. 2016. Disponível em: https://epoca.globo.com/colunas-e-blogs/ivan-martins/noticia/2016/02/os-argentinos-nao-sao-brancos.html. Acesso em: 16 mar. 2018.

MASIELLO, Francine. **Lenguaje e ideología:** las escuelas argentinas de vanguardia. Buenos Aires: Hachette, 1986.

MASIELLO, Francine. La insoportable levedad de la historia: los relatos best-sellers de nuestro tiempo. **Revista Iberoamericana**, v. LXVI, n. 193, octubre-diciembre, 2000, p. 799-814.

MASSUH, Gabriela. **Desmonte.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2015.

MATAMORO, Blas. Anomalías de la literatura argentina. In: CADERNOS HISPANOAMERICANOS, 644. Madrid: Agencia Española de Cooperación Internacional, fev. 2004, p. 16-22.

MATHIEU, Corina. Argentina. In: DA CUNHA, Gloria (Ed.). **La narrativa histórica de escritoras latinoamericanas.** Buenos Aires: Corregidor, 2004.

MENTON, Seymour. **La novela experimental y la República comprensiva de Hispanoamérica.** Universidad de Nuevo León, 1960.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina: 1979-1992.** México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MENTON, Seymour. Las últimas noticias de la nueva novela histórica. In: ALBA DE AMÉRICA. **Revista Literaria:** reescritura de la historia en la literatura del mundo hispánico. XV Simposio Internacional de Literatura, San Carlos de Bariloche, Río Negro, Argentina, v. 17, n. 32, marzo 1999, p. 61-68.

MICELI, Sérgio. Prólogo: o enigma portenho. In: SARLO, Beatriz. **Modernidade periférica:** Buenos Aires 1920 e 1930. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2010.

MICELI, Sérgio. **Sonhos da periferia: inteligência argentina e mecenato privado.** São Paulo: Todavia, 2018.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e política das semelhanças. Da literatura que parece história ou antropologia, e vice-versa. In: CHIAPPINI, Lígia; AGUIAR, Flávio Wolf de. **Literatura e História na América Latina.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993, p. 115-134.

MIGNON DOMÍNGUEZ (Coord.). **Historia, ficción y metaficción en la la novela latinoamericana contemporánea.** Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1996.

MILAGRO personal. **La Voz online.** Córdoba, 3 junho 2001. Disponível em: http://archivo.lavoz.com.ar/2001/0603/nota36413_1.htm. Acesso em: 15/06/2013.

MILTON, Heloisa Costa. **As histórias da história. Retratos literários de Cristóvão Colombo.** (Tese de Doutorado em Letras). São Paulo, FFLCH-USP, 1992.

MILTON, Heloisa Costa. **O romance histórico: sentidos e possibilidades na recriação dos signos da história.** Anais de Estudos Literários, 4. São Paulo: Editora Arte & Cultura: Assis, FCL-UNESP, 1994, p. 233-240.

MILTON, Heloisa Costa (org). **O novo Romance Histórico Hispano-americano. Estudos de Literatura e Linguística.** Assis: UNESP, 2001, p. 93-118.

MITRE, Bartolomé. **Soledad:** novela original. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/soledad-novela-original--0/html/ff1eaee6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_. Acesso em: 24/11/2004.

MONTAÑÉS, JOSÉ ÁNGEL. Barcelona, capital de La Novela Histórica. **El país.** Barcelona, 29 outubro 2013. Disponível em: http://ccaa.elpais.com/ccaa/2013/10/28/catalunya/1382986639_824856.html. Acesso em: 14/08/14.

MONTALDO, Graciela. **Historia social de la literatura argentina.** Buenos Aires: Contrapunto, 1989.

MONTALVO LEZCANO, Pedro. Romance de la verdad y la mentira. **Poesiacastellana.es**. Antología de la poesía castellana. Disponível em: http://www.poesiacastellana.es/poema.php?id=ROMANCE+DE+LA+VERDAD+Y+LA+MENTIRA&poeta=Lezcano+Montalvo%2C+Pedro. Acesso em: 01/08/2014.

MORALES, José Jurado (Ed.). **Reflexiones sobre la Novela Histórica.** Cádiz: Fundación Fernando Quiñones, 2006.

MOREAU, Pierina Lidia. Lugones y Borges. **Nueva Revista de Lenguas Extranjeras**. Instituto de Inglés y Francés. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo. Editorial Separata. 1/1996.

MORELLO-FROSCH, Marta. La ficción de la historia en la narrativa argentina reciente. In: BALDERSTON, Daniel (Ed.). **The Historical novel in Latin America.** Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1986. p. 201-208.

MORELLO-FROSCH, Marta. En otras palabras: la ficción de la historia. Narradoras y actoras de la ficción histórica argentina reciente: Luisa Valenzuela y Liliana Heker. In: ALBA DE AMÉRICA. **Revista Literaria:** reescritura de la historia en la literatura del mundo hispánico. XV Simposio Internacional de Literatura, San Carlos de Bariloche, Río Negro, Argentina, v. 17, n. 32, marzo 1999, p. 299-310.

MOSQUERA, Alberto. VIOLENCIA SOCIAL Y VIOLENCIA LITERARIA: "El guardaespaldas", de Nelson Marra. In: CALABRESE, Elisa (Coord.). **Itinerarios entre la ficción y la historia.** Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina. Colección Temas. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1994. p. 197-221.

NEWMAN, Kathleen. Historical knowledge in the post-boom novel. In: BALDERSTON, Daniel (Ed.). **The Historical novel in Latin America.** Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1986. p. 209-219.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto história.** São Paulo, n. 10, p. 67-88, dez. 1993. Trad. Yara Aun Khoury. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763. Acesso em 22 mar. 2017.

NUNES, Benedito. Narrativa histórica e narrativa ficcional. In: RIEDEL, Dirce C. **Narrativa: ficção e história.** Rio de Janeiro: Imago, 1988, p. 9-35.

NUNES, Benedito. Dalcídio Jurandir: as oscilações de um ciclo romanesco. In: NUNES, Benedito; PEREIRA, Ruy; PEREIRA, Soraia Reolon (Orgs.). **Dalcídio**

Jurandir: romancista da Amazônia. Belém: SECULT; Rio de Janeiro: Fundação da Casa de Rui Barbosa, 2006, p. 245-251.

NÚÑEZ, Estuardo. O elemento Latino-Americano em Outras Literaturas. In: MORENO, César Fernández (Coord.). **América Latina em sua literatura.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

OVIEDO, José Miguel. **Historia de la literatura hispanoamericana.** De los orígenes a la Emancipación, v. 1. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

PACHECO, Carlos; RIVAS, Luz Marina (Coords.). **Estudios:** Revista de Investigaciones Literarias y Culturales. Número especial: novelar contra el olvido. Departamento de Lengua y Literatura – Universidad Simón Bolívar, Venezuela, año 9, n. 18, diciembre 2001.

PACHECO, Carlos. La historia en la ficción hispanoamericana contemporánea: perspectivas y problemas para una agenda crítica. In: PACHECO, Carlos; RIVAS, Luz Marina (Coords.). **Estudios:** Revista de Investigaciones Literarias y Culturales. Número especial: novelar contra el olvido. Departamento de Lengua y Literatura – Universidad Simón Bolívar, Venezuela, año 9, n. 18, diciembre 2001. p. 205-224.

PACHECO, Carlos. Memoria y poder: dimensión política de la ficción histórica hispanoamericana. In: HISPAMÉRICA. **Revista de Literatura**, University of Maryland, año XXXI, n. 91, 2002. p. 03-13.

PÁGINA 12. Una caja de resonancias poéticas. Culturas y espectáculos. Disponível em: https://www.pagina12.com.ar/107490-una-caja-de-resonancias-poeticas. Acesso em: 11 abr. 2018.

PARSON, Terence. **Non-existent Objetcs.** New Haven: Yale University, 1980.

PANESI, Jorge. Rojas, Viñas y yo (Narración crítica de la literatura argentina). In: SCOLNIK, Sebastián; NIEVA, Horacio (Coords.). **Revista La Biblioteca.** La crítica literaria en Argentina, v. 4-5, Buenos Aires, 2006, p. 52-59.

PASTOR, Arturo Giménez. **Historia de la Literatura Argentina II.** Buenos Aires – Montevideo: Editorial Labor S.A., 1945.

PASTORMERLO, Sergio. Para leer a Boedo. Sobre el problema del valor. **Revista TRAMAS.** Para leer la literatura argentina: lecturas políticas, políticas de lectura, v. V, n. 09, Buenos Aires, 1998, p. 129-134.

PAULINELLI, María. La novela histórica. **Revista TRAMAS.** Para leer la literatura argentina: lecturas políticas, políticas de lectura, v. V, n. 09, Buenos Aires, 1998, p. 75-76.

PAULINELLI, María. La memoria en busca de la Historia: "La noche de Santa Ana", de Fernando López. In: REATI, Fernando; PINO, Mirian. **De centros y periferias en la literatura de Córdoba.** Córdoba: Rubén Libros, 2001.

PAZ, Octavio. **Corriente alterna.** 5 ed. Ciudad de México: Siglo XXI, 1971.

PERILLI, Carmen. Cartografías del deseo y la memoria: escrituras de la historia en la narrativa de Carlos Fuentes. In: PACHECO, Carlos; RIVAS, Luz Marina (Coords.). **Estudios:** Revista de Investigaciones Literarias y Culturales. Número especial: novelar contra el olvido. Departamento de Lengua y Literatura – Universidad Simón Bolívar, Venezuela, año 9, n. 18, diciembre 2001. p. 193-204.

PERKOWSKA, Magdalena. **Historias hibridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia.** Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Mutações da literatura no século XXI.** São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PETRA, Adriana. En la zona de contacto: *Pasado y Presente* y la formación de un grupo cultural. In: AGÜERO, Ana Clarisa; GARCÍA, Diego (Eds.). **Culturas interiores.** Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura. 1 ed. Villa María: Eduvim, 2016.

PHILP, Marta. **Memoria y política en la historia argentina reciente: una lectura desde Córdoba.** Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2009.

PICABEA, María Luján. Los escritores que vienen del interior al centro del best seller. **Sección Sociedad, Clarín**, Buenos Aires, 02 novembro 2008. Disponível em: http://edant.clarin.com/diario/2008/11/02/sociedad/s-01794101.htm. Acesso em: 17/03/2014.

PIGLIA, Ricardo. **Por un relato futuro.** Conversaciones con Juan José Saer. Barcelona: Editorial Anagrama, 2015.

PIGNA, Felipe. **Los mitos de la historia argentina. La construcción de un pasado como justificación del presente.** Del "descubrimiento" de América a la "independencia". Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2004.

PINQUE, Germán; CASTILLO, Jimena I.; BOITO, María Eugenia. Ficción y Realidad. **Revista TRAMAS.** Para leer la literatura argentina: lecturas políticas, políticas de lectura, v. V, n. 09, Buenos Aires, 1998, p. 61-68.

PINQUE, Germán. Los relatos desencantados. **Revista TRAMAS.** Para leer la literatura argentina: lecturas políticas, políticas de lectura, v. V, n. 09, Buenos Aires, 1998, p. 61-62.

PINTO, Juan. **Panorama de la literatura argentina contemporánea.** Buenos Aires: Editorial Mundi, 1941.

PONS, María Cristina. El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica. In: DRUCAROFF, Elsa (Directora). **Historia crítica de la literatura argentina.** La narración gana la partida. v. 11. Buenos Aires: Emecé, 2000. p. 97-116.

POPPER, K. **Conjeturas y refutaciones.** El desarrollo del conocimiento científico. Barcelona: Paidós, 1983.

PORTER, Roy. Historia del cuerpo. In: BURKE, Peter (Org.). **Formas de hacer historia.** Trad. José Luis Gil Aristu. Madrid: Alianza Universidad, 1993, p. 255-286.

POSSE, Abel. "La novela como nueva crónica de América: Historia y mito." In: KOHUT, K. (Ed.) **De conquistadores y conquistados.** Frankfurt, Vervuert Verlag, 1992, p. 249-255.

POULSON, Nancy Kason. El revisionismo historiográfico en la nueva novela histórica: *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso. In: ALBA DE AMÉRICA. **Revista Literaria:** reescritura de la historia en la literatura del mundo hispánico. XV Simposio Internacional de Literatura, San Carlos de Bariloche, Río Negro, Argentina, v. 17, n. 32, marzo 1999, p. 261-267.

PUBILL, Corinne; BRIGNOLE, Francisco (Orgs). **Miradas desobedientes.** María Teresa Andruetto ante la crítica. Valencia: Albatros Ediciones, 2016.

PUBILL, Corinne. Estigmatizaciones sociales: entre ausencias y presencias en *Los Manchados*. In: PUBILL, Corinne; BRIGNOLE, Francisco (Orgs). **Miradas desobedientes.** María Teresa Andruetto ante la crítica. Valencia: Albatros Ediciones, 2016, p. 165-186.

PULGARÍN, Amalia. **Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista.** Madrid: Editorial Fundamentos, 1995.

PUPO-WALKER, Enrique. Primeras imágenes de América: notas para una lectura más fiel de nuestra historia. In: CARPENTIER, Alejo; RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir; CHIAMPI, Irlemar et al. **Historia y Ficción en la narrativa hispanoamericana**. Coloquio de Yale. Compilación y Prólogo de Roberto González Echevarría. Caracas: Monte Ávila Editores, 1984. p. 85-103.

PREMAT, Juio. La topografía del pasado. Imaginario y ficción histórica en *Zama* de Antonio di Benedetto. In: COVO, Jacqueline (Ed.). **Historia, Espacio e Imaginario.** Villeneuve d'Ascq (Nord): Presses Universitaries du Septentrion, 1997. p. 285-292.

PRINS, Gwyn. Historia oral. In: BURKE, Peter. **Formas de hacer Historia.** Trad. José Luis Gil Aristu. Madrid: Alianza Universidad, 1993.

QUATTROCCHI-WOISSON, Diana. **Los males de la memoria.** Historia y Política en la Argentina. Buenos Aires: 1995.

QUINTALE NETO, Flavio. Para uma interpretação do conceito de *Bildungsroman*. **Pandaemonium germanicum,** n. 9, 2005, p. 185-205.

RAMA, Ángel. El boom en perspectiva. In: RAMA, Ángel (ed.). **Más allá del boom: literatura y mercado.** Buenos Aires: Folios Ediciones, 1984.

RAMA, Ángel. **La ciudad letrada.** Santiago: Tajamar Editores, 2004.

RAVINOVICH, Silvana. Lectura y subjetividad: actos de memoria. In: RODRÍGUEZ, Ileana; SZURMUK, Mónica (Eds.). **Memoria y ciudadanía.** Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2008. p. 195-205.

REATI, Fernando. **Nombrar lo innombrable.** Violencia política y novela argentina: 1975-1985. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1992.

REATI, Fernando; PINO, Mirian. **De centros y periferias en la literatura de Córdoba.** Córdoba: Rubén Libros, 2001.

REISZ DE RIVAROLA, Susana. Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria. In: **Teoría y análisis del texto literario**. Buenos Aires: Hachette, 1989, p. 91-156.

REQUENA, Pablo Manuel. Entre el derecho, la sociología y la literatura. Arturo Capdevilla y Raúl Orgaz. In: AGÜERO, Ana Clarisa; GARCÍA, Diego (Eds.). **Culturas interiores.** Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura. 1 ed. Villa María: Eduvim, 2016.

REYES, Alfonso. **Ensayos sobre la inteligencia americana.** Madrid: Tecnos, 2002.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Trad. Alain François et. al. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

RINCÓN, Carlos. **La no simultaneidad de lo simultáneo: postmodernidad, globalización y culturas en América Latina.** 2. ed. Bogotá: Editorial Universidad Nacional, 1995.

RIQUELME, Sara Eliana. **Metáfora e imaginário social en la literatura argentina.** Buenos Aires: Editorial Dunken, 2004.

RIVERA, Andrés. **El profundo Sur.** Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

RIVERA, Andrés. **La revolución es un sueño eterno.** Buenos Aires: Booket, 2012.

RIVERA, Andrés. **El Farmer.** 3 ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2017.

RIVERA, Andrés. **Ese manco Paz.** Buenos Aires: Seix Barral, 2017.

RIVERA-GARZA, Cristina. (Con)jurar el cuerpo: historiar y ficcionar. In: RODRÍGUEZ, Ileana; SZURMUK, Mónica (Eds.). **Memoria y ciudadanía.** Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2008. p. 171-194.

RIVET, Paul. **Los orígenes del hombre americano.** México: Fondo de Cultura Económica, 1960.

ROCA, Deodoro. La juventud argentina de Córdoba a los hombres libres de Sud América. Manifiesto de la Federación Universitaria de Córdoba, 1918. In: ALDERETE, Ana María (Comp.). **El Manifiesto liminar:** Legado y debates contemporáneos. Colección 400 años. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2013.

ROCHA, João Cézar de Castro (Org.). **Nenhum Brasil existe:** pequena enciclopédia. Rio de Janeiro: Topbooks, 2003.

ROCHA, João Cézar de Castro. A possibilidade da História Literária (anotações primeiras). In: MOREIRA, Maria Eunice (Org.). **Percursos críticos em história da literatura.** Porto Alegre: Libretos, 2012. p. 65-72.

RODRÍGUEZ, Ileana; SZURMUK, Mónica (Eds.). **Memoria y ciudadanía.** Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2008.

RODRÍGUEZ, Fernando Diego. Alfredo Brandán Caraffa. Un moderno intenso en la escena cultural reformista. In: AGÜERO, Ana Clarisa; GARCÍA, Diego (Eds.). **Culturas interiores.** Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura. 1 ed. Villa María: Eduvim, 2016.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. **Narradores de esta América.** Tomo I – Los maestros de la novela. Buenos Aires: Editorial Alfa Argentina, 1976.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. La novela histórica: otra perspectiva. In GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (Comp.). **Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana: Coloquio de Yale**. Caracas, Monte Ávila, 1984, p. 169-184.

RODRÍGUEZ PERSICO, Adriana. La imaginación literaria: una salida para la encrucijada de la modernidad. In: HISPAMÉRICA. **Revista de Literatura**, University of Maryland, año XXXI, n. 91, 2002. p. 15-28.

ROGER, Geraldine. La palabra ficcionalizada. Comentario al texto. **Revista TRAMAS.** Para leer la literatura argentina: lecturas políticas, políticas de lectura, v. V, n. 09, Buenos Aires, 1998, p. 78-81.

ROJAS, Ricardo. **Historia de la literatura argentina.** Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata. Primera Parte. Buenos Aires: Editorial Losada, 1948.

ROMANO, Eduardo. **Intelectuales, escritores e industria cultural en la Argentina 1898-1933.** 1 ed. Buenos Aires: La Crujía, 2012.

ROMANO SUED, Susana. El umbral de la mirada: *Kodak* de María Teresa Andruetto. In: ARÁN, Pampa Olga; OLMOS, Candelaria de; MATTONI, Silvio *et al*. **Umbrales y catástrofes:** literatura argentina de los '90. Córdoba: Epoké Ediciones, 2003, p. 113-168.

SALZANO, Daniel Nelson. **Cincuenta de los grandes.** Córdoba: El Emporio Ediciones, 2008.

SAGUIER, Rubén Bareiro. Encontro de Culturas. In: MORENO, César Fernández (Coord.). **América Latina em sua literatura.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

SARLO, Beatriz. **Modernidade periférica:** Buenos Aires 1920 e 1930. Tradução e posfácio de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SARLO, Beatriz. **La ciudad vista:** mercancías y cultura urbana. 1. Ed, 3. rep. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2016.

SARLO, Beatriz. **Escritos sobre literatura argentina.** Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007.

SARLO, Beatriz. Vidas (e obras) paralelas. Seção Literatura Latino-Americana. **Revista literaria Quatro Cinco Um.** São Paulo, março de 2018, p. 05-06.

SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo.** Buenos Aires: Eudeba, 2015.

SAUR, Daniel; SERVETTO, Alicia (Coords.). **Universidad Nacional de Córdoba:** Cuatrocientos años de historia. Tomo I. Colección 400 años – Los libros. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2013.

SCARANO, Mónica E. Entre la historia y la ficción. El ensayo en Hispanoamérica: una discursividad fronteriza. In: CALABRESE, Elisa (Coord.). **Itinerarios entre la ficción y la historia.** Transdiscursividad en la literatura hispanoamericana y argentina. Colección Temas. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1994. p. 11-25.

SCARANO, Laura. Intimidades de papel (La escritura poética del yo íntimo). In: TELAR. **Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos – IIELA**, Facultad de Filosofía y Letras – UNT, San Miguel de Tucumán, año VII, n. 9, 2011. p. 15-29.

SCARPIT, Robert. **Sociología de la literatura.** Barcelona: Oikos-tau Ediciones, 1968.

SCHILLING, Carlos. Cristina Bajo: nacida para contar. **Sección Artes y Espectáculos, La Voz online,** Córdoba, 3 junho 2001. Disponível em: http://archivo.lavoz.com.ar/2001/0603/artesyespectaculos/nota36412_1.htm. Acesso em: 15/06/2013.

SCHMUCLER, Héctor. El Cordobazo, la Universidad, la Memoria. In: **Estudios:** Revista del Centro de Estudios Avanzados. El Cordobazo, la Universidad, la Memoria, Universidad Nacional de Córdoba, n. 4, jul./dic. 1994.

SCOLNIK, Sebastián; NIEVA, Horacio (Coords.). **Revista La Biblioteca.** La crítica literaria en Argentina, v. 4-5, Buenos Aires, 2006.

SCOTT, Joan. Historia de las mujeres. In: BURKE, Peter (Org.). **Formas de hacer historia.** Trad. José Luis Gil Aristu. Madrid: Alianza Universidad, 1993, p. 59-88.

SCOTTO, Carolina. Prólogo. In: ALDERETE, Ana María (Comp.). **El Manifiesto liminar:** Legado y debates contemporáneos. Colección 400 años. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura:** o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SHARPE, Jim. Historia desde abajo. In: BURKE, Peter. **Formas de hacer Historia.** Trad. José Luis Gil Aristu. Madrid: Alianza Universidad, 1993.

SILEONI, Alberto. El rol de la universidad argentina en el siglo XXI y el papel de la comunidad universitaria en los tiempos que corren. In: ALDERETE, Ana María (Comp.). **El Manifiesto liminar:** Legado y debates contemporáneos. Colección 400 años. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 2013.

SMITH, Esther. La novela en la historia: un encuentro metaficcional. In: MIGNON DOMÍNGUEZ (Coord.). **Historia, ficción y metaficción en la la novela latinoamericana contemporánea.** Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1996. p. 187-202.

SOARES, Angelica. **Gêneros literários.** São Paulo: Ática, 2007.

SOMMER, Doris. **Ficções de fundação:** os romances nacionais da América Latina. Trad. Gláucia Renate Gonçalves e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SOMMER, Doris. Not just any narrative: how romance can love us to death. In: BALDERSTON, Daniel (Ed.). **The Historical novel in Latin America.** Gaithersburg: Ediciones Hispamérica, 1986. p. 47-73.

SORÁ, Gustavo. Interiorizar y objetivar, o la centralidad de la periferia cordobesa. In: AGÜERO, Ana Clarisa; GARCÍA, Diego (Eds.). **Culturas interiores.** Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura. Villa María: Eduvim, 2016.

SOSNOWSKI, Saúl. **Cartografía de las letras hispanoamericanas:** tejidos de la memoria. Villa María: Eduvim, 2015.

SYLVESTER, Santiago. **Poesía del Noroeste argentino:** Siglo XX. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2003.

TACCONI, María del Carmen. *El Unicornio* de Manuel Mujica Lainez en el umbral de la renovación de la Novela Histórica. In: TACCONI, María del Carmen. (Coord.). **Ficción y Discurso.** Tucumán: Instituto de Investigaciones Lingüísticas y Literarias Hispanoamericanas, 1998.

TALLEI, Jorgelina Ivana. **El personaje de ficción en El farmer y Ese Manco Paz de Andrés Rivera.** Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. USP. 2010. 109 f.

TAMAYO VARGAS, Augusto. Interpretações da América Latina. In: MORENO, César Fernández (Coord.). **América Latina em sua literatura.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

TATIÁN, Diego. **Contra Córdoba.** Historias mínimas. Córdoba: Caballo Negro Editora, 2016.

TELAR. **Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos – IIELA**, Facultad de Filosofía y Letras – UNT, San Miguel de Tucumán, año VII, n. 9, 2011.

TENORIO, Harold Alvarado. **Literaturas de América Latina.** Tomo I: La declaración de independencia intelectual. Barbarie, positivismo y organización. Literatura y mestizaje. Cali: Centro Editorial Universidad del Valle, 1995.

TEJEDA, Luis de. **El peregrino en Babilonia y otros poemas.** Colección Biblioteca Argentina – Publicación mensual de los mejores libros nacionales. Buenos Aires: Librería La Facultad, 1916.

TERÁN, Oscar. **Nuestros años sesenta.** La formación de la nueva izquierda intelectual. Buenos Aires: El cielo por asalto, 1993.

TODOROV, Tzvetan. **A literatura em perigo.** Trad. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **Os géneros do discurso.** Lisboa: Edições 70, 1978.

TORRE, Juan Carlos. A partir del Cordobazo. In: **Estudios:** Revista del Centro de Estudios Avanzados. El Cordobazo, la Universidad, la Memoria, Universidad Nacional de Córdoba, n. 4, jul./dic. 1994.

TORRES, Elpidio. **El Cordobazo Organizado.** La historia sin mitos. Córdoba: Editorial Catálogos, 1999.

TORRES, Ana Teresa. La memoria móvil: entre el olvido y la nostalgia. In: PACHECO, Carlos; RIVAS, Luz Marina (Coords.). **Estudios:** Revista de Investigaciones Literarias y Culturales. Número especial: novelar contra el olvido. Departamento de Lengua y Literatura – Universidad Simón Bolívar, Venezuela, año 9, n. 18, diciembre 2001. p. 13-20.

TORRES, Fiorina Matilde Macedo. **Vivilização vs barbárie em Andrés Rivera:** uma singular re(elaboração) literária. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Letras. UFRGS. 2008. 103 f.

TOZZI, Liliana Eva. **Marginalidad y ficción en la narrativa argentina.** Recorridos a través de la obra de Juan Martini. Córdoba: Alción Editora, 2013.

TRAMAS. **Para leer la literatura argentina.** Lecturas políticas/Políticas de lectura (I), año V, n. 9, 1998.

TÜNNERMANN BERNHEIM, Carlos. Darío en Argentina. **Diario La Prensa.** Disponível em: https://www.laprensa.com.ni/2015/09/21/columna-del-dia/1905288-dario-en-argentina. Acesso em: 17 dez. 2017.

UNZUETA, Fernando. **La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica.** Berkley: Latinoamericana Editores, 1996.

VARGAS LLOSA, Mario. **La verdad de las mentiras.** In: La verdad de las mentiras. Ensayos sobre literatura. 2ª Ed., Barcelona, Seix Barral, 2002, p. 5-20.

VÁSQUEZ, Karina Elizabeth. Cuerpos para tocar: el uso de la imagen en la representación de la corporalidad femenina y la política en la ficción de María Teresa Andruetto. In: PUBILL, Corinne; BRIGNOLE, Francisco (Orgs). **Miradas desobedientes.** María Teresa Andruetto ante la crítica. Valencia: Albatros Ediciones, 2016, p. 245-265.

VÁZQUEZ, María Celia. Ensayo de una nueva moral de la crítica (Sobre las "Escenas de la vida posmoderna de Beatriz Sarlo). In: TRAMAS. **Para leer la literatura argentina.** Lecturas políticas/Políticas de lectura (I), año V, n. 9, 1998. p. 94-97.

VERDEVOYE, Paul. **Literatura argentina e idiosincrasia.** Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2002.

VIÑAS, David. Pareceres y digresiones en torno a la nueva narrativa latinoamericana. In: RAMA, Ángel (ed.). **Más allá del boom: literatura y mercado.** Buenos Aires: Folios Ediciones, 1984.

VIÑAS, David. **Literatura argentina y realidad política.** Buenos Aires: Jorge Álvarez Editor, 1964.

WATT, Ian. **A ascensão do romance:** estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WALDEGARAY, Marta. **Historia y Brevedad narrativa.** La escritura de Andrés Rivera. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2015.

WEINHARDT, Marilene. O romance Histórico na Ficção Brasileira Recente. In: CORRÊA, Regina Helena Machado Aquino. **Nem fruta nem flor.** Londrina: Humanidades, 2006.

WEINHARDT, Marilene. *A República dos Bugres:* a Atenas da América ou uma botocúndia? **Portuguese cultural studies,** v. 1, Univesity of Utrechet. Disponível em: <https://scholarworks.umass.edu/p/vol1/iss1/9/>. Acesso em: 03 jun. 2017.

WEINHARDT, Marilene. A biblioteca ilimitada ou uma babel ordenada: ficção-crítica contemporânea. **Cadernos de Estudos Culturais,** Campo Grande, v. 1, p. 91-116, jan./jun. 2010.

WEINHARDT, Marilene. Romance histórico: das origens escocesas ao Brasil finissecular. In: WEINHARDT, Marilene. (org.) **Ficção histórica: teoria e crítica.** Ponta Grossa: Editora UEPG, 2011, p. 12-55.

WEINHARDT, Marilene. Trânsito possível entre as três instâncias – modelo buscado na criação ficcional. **XIII Encontro da ABRALIC – Internacionalização do Regional,** Universidade Federal de João Pessoa, Campina Grande. Disponível em:

http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2012_1434290583.pdf. Acesso em: 05 jun. 2017.

WHITE, Hayden. **Metahistoria.** La imaginación Histórica en Europa, en el siglo XIX. Buenos Aires, 1998.

WOODS, John. **The Logic of Fiction.** Monton: The Hague, 1974.

YVANCOS, José María Pozuello. El género literario "ensayo". In: ADSUAR, María Dolores; CERVERA, Vicente; Hernández, Belén (eds.). **El ensayo como género literario.** Murcia: Universidad de Murcia, 2005.

ANEXOS

ANEXO 1 – FALA PROFERIDA POR CÉSAR TCACH

Transcrição da fala do historiador – César Tcach, proferida na 32ª Edición de la Feria del Libro y El Conocimiento, em Córdoba, no dia 19 de setembro de 2017.

Hay que hablar de las metáforas con Córdoba. Hacía referencia de la dimensión simbólica que también aparece en la obra de Marta Philp. Se habla de una Córdoba isla, ¿no? Del carácter insular de la política cordobesa. Esta idea de una Córdoba isla arranca fundamentalmente, desde su punto de expansión, en la década del 30, cuando, mientras en el orden nacional gobernaban los conservadores, había fraude electoral, represión política y presos políticos, en Córdoba no había fraude electoral, había libertad pública, etcétera, ¿no? Durante los gobiernos radicales de Sabatini y de Santiago de Cantillo. Y esta idea de Córdoba isla, que tiene que ver con el contraste entre lo nacional y lo provincial, se repitió durante gran parte de la mitad del siglo XX. En Córdoba, cuando sube Frondizi como presidente de la nación, el candidato a gobernador y el gobernador elector fue Arturo Zanichelli. Ahora cuando Frondizi da giro a la derecha y nombra a Álvaro Alsogaray, como ministro de Economía, representante del liberalismo económico, Arturo Zanichelli, gobernador de Córdoba, se niega a seguir el giro a la derecha y la consecuencia de esa rebeldía fue la intervención federal a la provincia. Lo mismo ocurrió trece años más tarde, cuando el gobierno de Obregón Cano y Atilio Roques se negó a seguir el giro a la derecha e iniciaron los presidentes Lastire y Perón, Córdoba fue intervenida, ¿no? Bueno, Córdoba isla... Algunos la tomaron en serio: tenemos hasta un faro en el Parque Sarmiento. Otra idea: la idea de Córdoba como rostro anticipador del país, ¿no? Se habla del Cordobazo. El Cordobazo anticipó gran parte de pueblades insurrecciones urbanas de los años 70. Pero también de ahí se puedo pensar en el anti-Cordobazo, ¿no? Alguna vez, Florencia Sarmiento y Horacio Crespo se refirieron al Navarrazo como el anti-Cordobazo. El derrumbe de un gobierno constitucional por la policía, un gobierno electo por la Junta Popular puede ser leído también como el anticipo del Gobierno Nacional, del Golpe Militar de 1976. Y se puede poner muchos ejemplos a respecto: Córdoba ciudad de frontera, expresión de José de Aristó, entre lo tradicional y lo moderno, ¿no? Entre lo laico y lo clerical, él ha tenido también distintas lecturas... Esta metáfora de Córdoba como ciudad de frontera no el sentido geográfico, sino en un sentido político y cultural ha

tenido también diversas lecturas. Y finalmente otra metáfora para pensar la política de Córdoba, la idea de Córdoba como una ciudad de enclave, ¿no? Ustedes vieron, por ejemplo, los pueblos mineros, cuando se para las minas, se para el pueblo. Y la Córdoba de los sesenta y de los setenta, cuando se paraba la industria automotriz, se paralizaba la ciudad, tenían éxito multiplicador sobre el conjunto de la vida económico, social... Estas distintas metáforas tienen un común denominador: es una cultura política fuerte, como digo fuerte, estoy diciendo dos cosas. Una cultura política con fuerte dosis de autonomía con respeto a lo nacional; y una política con capacidad para proyectarse, para proyectar su influencia en el plan nacional. Y se ha relacionado, como también anticipó Marta Philp, con distintos mitos. Los católicos soñaron con hacer de Córdoba la Roma de América del Sur. Ese sueño fue hecho triza con la Reforma Universitaria del 18 y luego con la década del 30, cuando los gobiernos sabattinistas. Los radicales y, digamos, los partidos democráticos tradicionales o democráticos burguesas, como si los quiera llamar, también tuvieron un mito, era el de la Córdoba ciudadana, de echado virtudes cívicas, ¿no? Una especie de Uruguay en el interior de la Argentina. Esto también, con el tiempo, fue desganándose ese mito. El mito de la izquierda: el sueño de Agustín Tosco. Córdoba capital de patria socialista. Bueno, todos estos mitos y estas metáforas quizá tengan como un común denominador también en el trasfondo un sueño, el sueño de hacer de la ciudad de Córdoba una suerte de ciudad Estado, ¿no? Gobernada por sus propias leyes y sus propios valores. Hoy, de este sueño queda poco. Córdoba, a referencia de lo que ha sido en el siglo XX, se ha normalizado. Hay una normalización de Córdoba. La política cordobesa ya no produce esos mitos, lo que sí produce son los usos políticos del pasado, ¿no? Digamos que, de alguna manera, este cambio en la historia política de Córdoba en el siglo XXI, y que comienza en el proceso de ejercicio de democracia tiene sus lados positivos y también sus lados criticables y cuestionables, pero marca sin duda una cisión de una cultura de lo imposible, la búsqueda de una cultura de lo imposible, como solía decir Antonio Marimón a la normalización de Córdoba. Hoy, Córdoba no tiene la originalidad y la especificidad que ya tuvo en su pasado.

ANEXO 2

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Investigador: Doctorando Phelipe de Lima Cerdeira
Tesis doctoral: *Argentum Córdoba*: diálogos, fisuras y soslayos entre ficción e historia bajo la mirada de Cristina Bajo, Andrés Rivera y María Teresa Andruetto
Director: Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado (UFPR)
Co directora: Dra. Liliana Eva Tozzi (UNC)

**** Este documento forma parte de una etapa de elaboración de la tesis doctoral del alumno Phelipe de Lima Cerdeira, matriculado en el programa de posgrado en Letras, Estudios Literarios, de la Universidade Federal do Paraná. Las preguntas las que están puestas en esta ficha fueron desarrolladas por el responsable de este trabajo. Las respuestas serán tomadas como corpus de análisis y contenido para reforzar cuestiones destacadas en distintos apartados de la tesis *****

ENTREVISTA A CRISTINA BAJO – NOVIEMBRE DE 2017

1 – Cristina, comienzo preguntándote lo más obvio: ¿cómo te sentís finalizando la pentalogía que te ha consagrado en el escenario literario de la Argentina y te ha transformado en una de las referencias contemporáneas de la producción de novela histórica?

2- *Como vivido cien veces, En tiempos de Laura Osorio, Territorio de penumbras, La trama del pasado* y, ahora, *Esa lejana barbarie.* De alguna manera, cada uno de los títulos alude a significados implícitos en los discursos, la dimensión de la individualidad y cierto carácter novelesco de los sucesos históricos. ¿Cómo percibís la relación entre ellos para la materialización de tu narrativa?

3- Si pensamos solamente en las dos puntas de tu pentalogía, es decir, *Como vivido cien veces* desde un lado y *Esa lejana barbarie* desde el otro, tenemos una especie de juego, un ciclo que se retroalimenta, ¿verdad? El tema es que, en este movimiento, producimos una lectura que nos da un martillazo y parece anunciarnos que la barbarie sigue y seguirá muchas, docenas, cien veces,

aunque pueda reinventarse a lo largo del camino. ¿Se trata de plasmar a través de la ficción una crítica acerca de nuestro presente y del discurso histórico hegemónico en la Argentina?

4- Finalizar la pentalogía con *Esa lejana barbarie* es, de alguna manera, proponer una reflexión más a la dicotomía sarmientina, que tanto influenció en la formación del imaginario argentino. ¿Te parece que la oposición *civilización y barbarie* sigue siendo una clave para pensar la literatura y las identidades de la nación?

5- En muchas de sus entrevistas, incluso en algunas ocasiones conmigo, buscás reforzar el hecho de que no te molesta ser clasificada como una escritora de "novela histórica". En tu opinión, ¿algo ha cambiado en la perspectiva de la crítica literaria para tratar esta modalidad narrativa y a los escritores relacionados con esta producción?

6- Tras el éxito de *Como vivido cien veces*, fuiste responsable de un cambio en la lógica editorial de la Argentina. Me refiero al hecho de que Buenos Aires te buscó, haciendo un movimiento que, a menudo, es al revés. ¿Qué te parece tal fenómeno y te sentís responsable por seguir problematizando tal contexto editorial en el país?

7- El nombre Cristina Bajo también fue – y sigue siendo – responsable por la apertura del campo intelectual y por el surgimiento de distintos nombres volcados en la producción de ficción histórica. ¿Cómo es tu relación con los nuevos nombres y con las nuevas obras? ¿Solés leerlos?

8- ¿De qué manera el hecho de no escribir y formar parte del espacio de enunciación de Buenos Aires puede influenciar en el momento de escribir o hacer una novela histórica? ¿Te parece que algo cambia al proponer los diálogos entre el discurso ficcional y el discurso histórico?

9- Sos una referencia de la producción de novela histórica decimonónica, es decir, de la filiación directa con Walter Scott, tal cual ya hemos hablado

algunas veces. Se sabe, por lo tanto, que la ficción que se ocupa de revisar o reescribir algún suceso del discurso histórico encuentra en la Argentina distintas manifestaciones. ¿Seguís creyendo que no le cabe a la ficción desacralizar o apartarse del compromiso con los datos históricos?

10- A lo largo de todas las novelas, el lector se encuentra con distintos nombres del escenario intelectual, sobre todo figuras del contexto británico, como Darwin o mismo el poeta y pintor Dante Gabriel Rossetti. ¿Qué explica esta presencia de figuras del espacio intelectual británico en tu escritura?

11- Casi al final de *Esa lejana barbarie*, la voz narrativa expresa: *"Era hermoso madurar, incluso envejecer, con tantas cosas gratas que le había brindado la vida".* ¿Se trata, aquí, te la entrada de la voz de la autora empírica, una especie de confesión o de dimensión autoficcional?

12- El ciclo de la Saga de los Osorio termina con un capítulo nombrado *Al final de los años transcurridos*. En él, tenemos una especie de paratexto, un poema titulado *Tapiz*, de Nilda Luch de Martino. ¿Por qué has elegido a este nombre, a Nilda Luch de Martino?

13- ¿Cuál fue la razón para finalizar tu obra con este poema?

14- ¿Cómo te sentís representando roles como los de escritora mujer y cordobesa?

ANEXO 3

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Investigador: Doctorando Phelipe de Lima Cerdeira
Tesis doctoral: *Argentum Córdoba*: diálogos, fisuras y soslayos entre ficción e historia bajo la mirada de Cristina Bajo, Andrés Rivera y María Teresa Andruetto
Director: Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado (UFPR)
Co directora: Dra. Liliana Eva Tozzi (UNC)

**** Este documento forma parte de una etapa de elaboración de la tesis doctoral del alumno Phelipe de Lima Cerdeira, matriculado en el programa de posgrado en Letras, Estudios Literarios, de la Universidade Federal do Paraná. Las preguntas las que están puestas en esta ficha fueron desarrolladas por el responsable de este trabajo. Las respuestas serán tomadas como corpus de análisis y contenido para reforzar cuestiones destacadas en distintos apartados de la tesis *****

ENTREVISTA A MARÍA TERESA ANDRUETTO – NOVIEMBRE DE 2017

1 – Es difícil comenzar una charla con vos sin preguntarte si seguís con el desafío de pelear *por una literatura sin adjetivos*... ¿Qué me decís?

2- Y, aunque eso parezca seguir trabajando con etiquetas o adjetivos, ¿considerás que tu proyecto narrativo/poético podría ser leído como un ejemplo contemporáneo de la literatura que problematiza los límites entre los discursos ficcional e histórico?

3- A lo largo de tu carrera como investigadora y docente, has formado parte de distintos equipos y proyectos que fomentan la lectura y la formación de lectores. Me refiero al CEDILIJ o mismo al PROPALE. ¿A qué se debe esta participación e involucramiento?

4- En tu opinión, ¿sería viable y coherente pensar en Córdoba como un espacio distinto de enunciación para pensar la construcción de la crítica literaria y de la producción de literatura contemporánea en la Argentina?

5- ¿El movimiento editorial de Córdoba y eventos tradicionales como la Feria del Libro serían ejes para valorar la fuerza del campo intelectual que enuncia desde las provincias?

6- Al lado de Lilia Lardone, desarrollaste un hermoso trabajo de acercamiento y registro del pensamiento de Andrés Rivera titulado *Ribak, Reedson, Rivera. Conversaciones con Rivera*. Además de la obvia representatividad de Rivera en la literatura argentina, ¿qué les motivó en este proyecto?

7- La brevedad, los discursos cíclicos y la desacralización de próceres del discurso histórico son rasgos inmediatamente relacionados con Rivera. Como buena lectora de su obra, ¿creés que estas características podrían justificar la manera de este escritor de comprender los discursos hegemónicos y su propio espacio en el campo intelectual literario?

8- Pensando en la desacralización hecha por Rivera con los casos de Paz, Rosas y Castelli, ¿creés que haya un límite en la propuesta de revisar el discurso histórico desde la ficción? ¿Acaso tenés esto en tu horizonte de expectativa para tus obras?

9- La memoria es, indudablemente, un zócalo discursivo, un elemento para la construcción de la mayoría de tus obras. ¿Cómo crees que los recuerdos, eso que suele ser de carácter tan individual, logran construir también la esfera de lo colectivo?

10- *Tama, Lengua Madre, Los Manchados...* Es imposible no pensar en estas tres novelas juntas, como una especie de trilogía no anunciada (ni hablar de *Stefano*, que también está en el espacio intertextual de las dos últimas, como un importante juego dialógico). Si pensamos en la distancia temporal de publicación entre *Tama* y *Los Manchados*, estamos hablando de más de veintidós años. ¿La relación entre todas las obras siempre formó parte de un proyecto tuyo, como un juego con los lectores?

11- ¿Cómo crees que el galardón del Hans Christian Andersen ha cambiado la recepción de los lectores y de los críticos en relación con tu escritura? ¿Eso es algo que te planteás en el momento de escribir, por ejemplo?

12- ¿En qué medida en tu escritura está presente el objetivo de despertar el interés de la lectura?

13- Sos un ejemplo de lo que considero una constante cada vez más fuerte en el escenario literario de la Argentina o de países como Brasil, es decir, representás el escritor a quien también le toca la carrera como docente (en tu caso, en formación docente y también de lectores). ¿Te parece que el contexto de las revistas literarias, de alguna manera, fue reemplazado por el de los grupos de investigación, los coloquios y los congresos? ¿Qué explicaría este nuevo rol de los *escritores-docentes*?

ANEXO 4

Transcrição da fala da escritora María Teresa Andruetto no acervo Videoteca de Autores Cordobeses, com entrevista filmada e compartilhada na rede social Youtube.

María Teresa Andruetto: ¿Si se puede hablar de una narrativa cordobesa? Sí, se puede... Tal vez no en el primer sentido que uno podría darle a esta palabra. Yo creo que una narrativa cordobesa tendría toda la narrativa que se produce en Córdoba: no importa de qué se trate, no importa de qué tema trate. Hay mucha escritura en Córdoba, hay mucha narrativa en Córdoba, hay también mucha poesía... Hay buenas editoriales editando esas narrativas; hay escritores cordobeses que publican en otras provincias, bueno, en otros lugares del país, en otros países. Hay escritores de otros lugares que publican aquí, en editoriales cordobesas. Y hay una zona en la que esos dos conjuntos, si se quiere, se superponen. Es la zona de los escritores que, siendo de Córdoba, provenientes de Córdoba, nacidos, criados o viviendo en la provincia, es decir, escribiendo acá, publican en editoriales cordobesas. Todo eso, esos distintos grupos y superposiciones de grupos conformaría algo que uno podría llamar narrativa cordobesa. No porque hable particularmente de Córdoba, aunque muchas de esas obras – yo también me siento así –, puedan tener algunas referencias a la ciudad o a la provincia porque, bueno, naturalmente aparece en las historias. Qué quiero decir: no me parece que una narrativa pertenezca a una región porque nombra esa región de algún modo, costumbrista, folklórico y demás... Sino simplemente estaríamos haciendo una cuestión de lo que se produce en ese lugar con todas sus variantes. Y si dijéramos "¿existe narrativa argentina?". Claro que existe, por supuesto que es muy potente y rigurosa. ¿Y existe porque habla de algunos aspectos de nuestro país? Bueno, no necesariamente. Había escritores que transitaban por otras zonas, pero no por eso dejan de ser escritores nuestros.

ANEXO 5

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Investigador: Doctorando Phelipe de Lima Cerdeira
Tesis doctoral: *Argentum Córdoba*: diálogos, fisuras y soslayos entre ficción e historia bajo la mirada de Cristina Bajo, Andrés Rivera y María Teresa Andruetto
Director: Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado (UFPR)
Co directora: Dra. Liliana Eva Tozzi (UNC)

**** Este documento forma parte de una etapa de elaboración de la tesis doctoral del alumno Phelipe de Lima Cerdeira, matriculado en el programa de posgrado en Letras, Estudios Literarios, de la Universidade Federal do Paraná. Las preguntas las que están puestas en esta ficha fueron desarrolladas por el responsable de este trabajo. Las respuestas serán tomadas como corpus de análisis y contenido para reforzar cuestiones destacadas en distintos apartados de la tesis *****

ENTREVISTA A SUSANA FIORITO – FEBRERO DE 2018

1 – En el libro *Conversaciones con Andrés Rivera*, las escritoras Lilia Lardone y María Teresa Andruetto definen a Andrés Rivera de la siguiente manera: "Es un porteño que extraña las calles de Buenos Aires, y que siente la ciudad de adopción como un destino inevitable, excesivo a veces, hasta el punto de reinstalarse por largas temporadas en su departamento en Belgrano". Rivera y la señora estuvieron una temporada por primera vez en Córdoba en la década del 70 y, después, volvieron el 95. ¿Le parece que Córdoba haya sido un destino inevitable para Rivera?

2 – Rivera seguía sintiéndose y declarándose como porteño… ¿A qué se debía eso?

3 – Lardone y Andruetto, incluso, comentan los años de Rivera acá en Córdoba como años en la *tierra de exilio…* ¿Rivera verdaderamente entendía Córdoba como una tierra de exilio?

4 – En otro trecho de la misma entrevista, Rivera señala que, tras recibir el Premio Nacional de Literatura, llegaba el tiempo de cobrar su jubilación. Acerca de eso, dos cuestiones: 1) si Córdoba era solamente una excusa para gozar la jubilación, ¿por qué no han elegido el sur, espacio en donde siempre solían ir de vacaciones?; 2) ¿El hecho de escoger a Córdoba atendía a otros objetivos?

5 – Andrés Rivera ya fue como escritor, militante, un lector de historia, alguien que sonreía poco… ¿Cómo lo definiría tras tantos años juntos?

6 – En muchas de sus entrevistas, Rivera comentaba acerca del carácter inevitable de autoficción en la narrativa. Además de alusiones evidentes a nombres y hechos vividos por Rivera, ¿qué percibe de más autoficcional o biográfico en su escritura?

7 – A lo largo de décadas, Rivera ha sido leído a través de investigadores de distintas partes de la Argentina y de otros países… ¿Cómo Rivera veía este interés de la crítica académica? ¿Le interesaba leer los trabajos escritos acerca de sus obras?

8 – La relación con la brevedad y la síntesis en la escritura es un rasgo de la poética de Rivera… Además de la búsqueda de la musicalidad, Rivera comenta acerca de su preocupación con los léxicos, sobre todo con los adjetivos. ¿Por qué estos detalles eran tan importantes para él?

9 – Pensando en la Biblioteca Popular y en la Fundación Pedro Milesi, ¿de qué manera todo eso le ha impactado a Rivera en el desarrollo de su escritura?

10 – María Teresa Andruetto me señaló en una entrevista el año pasado acerca de la generosidad y la atención de Rivera hacia los escritores jóvenes. ¿Cómo era esa rutina? ¿No le molestaba leer originales de otros escritores? ¿Rivera solía entregárselos con muchos apuntes?

11 – En una entrevista, Rivera afirmó que, tras percibir su rostro al finalizar la lectura de *La revolución* es un sueño eterno, esta estaba en un buen camino…

Quisiera volver a este trecho: "*La revolución es un sueño eterno* apareció en 1987, una edición del Grupo Editor Latinoamericano, mil ejemplares que se vendieron y no pasó más nada. Cuando yo terminé el borrador, uno de los borradores, estábamos de vacaciones en el sur. Se lo di a leer a Susana. Ella de espaldas a mí, a unos metros de la cabaña que habíamos alquilado, en medio de la naturaleza. Estaba sentada en el suelo y cuando terminó, yo, de pie, la vi estremecerse. Y fue suficiente. No sé si pasó exactamente así, no recuerdo las palabras que dijo cuando se dio vuelta, pero yo la vi estremecerse y dije ya está." ¿Se acuerda de ese día y de su sensación al finalizar la lectura de la novela? ¿Cómo era su relación como lectora de las obras de Rivera?

12 – En el libro *Contra Córdoba,* Diego Tatián nos presenta a una Córdoba doble, ambigua, revolucionaria, pero que siempre ha sufrido con sus propios eventos y acciones contra su rebeldía. ¿Estás de acuerdo con esta perspectiva? ¿Esta personalidad también es una característica cuando pensamos en la producción de ficción?

ANEXO 6

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Investigador: Doctorando Phelipe de Lima Cerdeira
Tesis doctoral: *Argentum Córdoba*: diálogos, fisuras y soslayos entre ficción e historia bajo la mirada de Cristina Bajo, Andrés Rivera y María Teresa Andruetto
Director: Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado (UFPR)
Co directora: Dra. Liliana Eva Tozzi (UNC)

**** Este documento forma parte de una etapa de elaboración de la tesis doctoral del alumno Phelipe de Lima Cerdeira, matriculado en el programa de posgrado en Letras, Estudios Literarios, de la Universidade Federal do Paraná. Las preguntas las que están puestas en esta ficha fueron desarrolladas por el responsable de este trabajo. Las respuestas serán tomadas como corpus de análisis y contenido para reforzar cuestiones destacadas en distintos apartados de la tesis *****

ENTREVISTA A MERCEDES GIUFFRÉ – OCTUBRE DE 2017

1 – Hace poco más de una semana, nos citábamos en Córdoba en el marco de la promoción de tu nueva novela *Almas en Pena*. ¿Qué te pareció la experiencia y la bienvenida del público?

2- En la charla de presentación de *Almas en Pena* en el Colegio de Montserrat dijiste que ésta era una "novela cordobesa". ¿El adjetivo escogido para calificar a la novela hace alusión a lo topográfico, es decir, al hecho de que mucho de sucesos transcurran en la provincia, o hay alguna característica puntual en la narrativa que la hace 'cordobesa'?

3- *Almas en pena* ganó la atención de Cristina Bajo, una referencia casi inmediata cuando uno piensa en la producción de novela histórica en la Argentina desde los años 90. De alguna manera, ¿tenés la poética bajoniana en cuenta en el momento en el que escribís tus novelas?

4- ¿La filiación al modelo decimonónico de la novela histórica, a lo Walter Scott, presupone también una perspectiva tuya para pensar los límites entre los discursos de la ficción y de la historia?

5- Tal cual Cristina Bajo, ¿te parece que hay un límite en la propuesta de revisar el discurso histórico desde la ficción? ¿Eso, paradójicamente, no acaba limitando la posibilidad de discutir el discurso hegemónico, lo decible, lo pensable y lo escribible?

6- Volviendo al tema de tu ensayo *En busca de una identidad*, me habías comentado sobre el hecho de reescribirlo, ¿verdad? ¿A qué se debe este trabajo?

7- Acerca de lo que postulaste en el ensayo *En busca de una identidad* en relación con la novela histórica, ¿te parece que lo que se produce hoy garantiza una "personalidad única" a la novela histórica argentina? ¿Las razonas de esta personalidad han cambiado a lo largo de estos años?

8- También en el ensayo, parece imposible no volver a la retórica frase de María Esther de Miguel *"el interior es el país. Entonces, Buenos Aires, ¿qué es?"*. ¿De qué manera la producción de la ficción histórica de los últimos años nos ayuda a contestar a esta cuestión?

9- ¿Las características que Menton atribuye a la novela histórica siguen siendo determinantes para las producciones contemporáneas? ¿La nueva novela histórica sigue siendo *nueva* o ya es posible pensar en otros rasgos para su materialización?

10- ¿Qué te parece la producción de escritores que problematizan los cruces entre el discurso histórico y el ficcional desde otros espacios de enunciación, es decir, que no publican exactamente desde Buenos Aires?

11- Sos un ejemplo de lo que considero una constante cada vez más fuerte en el escenario literario de la Argentina o de países como Brasil, es decir,

representás el escritor a quien también le toca la carrera como docente. Claro que eso no es exactamente nuevo en el escenario argentino, si tomamos ejemplos como los de Viñas, Piglia, Sarlo, Drucaroff y otros más. ¿Te parece que el contexto de las revistas literarias, de alguna manera, fue reemplazado por el de los grupos de investigación, los coloquios y los congresos? ¿Qué explicaría este nuevo rol de los *escritores-docentes*?

ANEXO 7

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Investigador: Doctorando Phelipe de Lima Cerdeira
Tesis doctoral: *Argentum Córdoba*: diálogos, fisuras y soslayos entre ficción e historia bajo la mirada de Cristina Bajo, Andrés Rivera y María Teresa Andruetto
Director: Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado (UFPR)
Co directora: Dra. Liliana Eva Tozzi (UNC)

**** Este documento forma parte de una etapa de elaboración de la tesis doctoral del alumno Phelipe de Lima Cerdeira, matriculado en el programa de posgrado en Letras, Estudios Literarios, de la Universidade Federal do Paraná. Las preguntas las que están puestas en esta ficha fueron desarrolladas por el responsable de este trabajo. Las respuestas serán tomadas como corpus de análisis y contenido para reforzar cuestiones destacadas en distintos apartados de la tesis *****

ENTREVISTA A CARLOS GAZZERA – FEBRERO DE 2018

1 – Para uno que investiga la literatura argentina, sobre todo si éste es extranjero, parece difícil no ser atrapado por grandes nombres, por ciertos ejes sacralizados por el canon. ¿Te parece que este fenómeno también sigue en la Argentina o mucho ha cambiado en la contemporaneidad?

2 – En una entrevista realizada por Sergio Pastormelo, la crítica Beatriz Sarlo puntuó que, después de *Contorno* y de los años 70, la perspectiva de Borges para pensar y hacer literatura pasó a ser una especie de fantasma que atraviesa toda la crítica. ¿De qué manera este comentario podría ser utilizado para pensar la actividad del mercado de las editoriales y de lo que se presupone como literatura argentina? Como editor, ¿te parece que el espectro Borges sigue activo en el campo intelectual?

3 – La generación de 1837 buscó literalmente construir las bases de lo que debería ser y representar la intelectualidad argentina. Al buscar un proyecto de construcción de la nación, nombres como los de Echeverría y, décadas

después, como los de Sarmiento, fueron responsables de la centralización de la intelectualidad en Buenos Aires. Valorando lo que les toca a la literatura argentina y a la crítica literatura, ¿cuáles fueron los principales efectos de esa concentración?

4 – ¿Cuál fue el impacto causado en el mercado editorial argentino con la llegada de las grandes casas editoriales españolas a partir de fines de la década de treinta?

5 – Volviendo al tema de la centralidad de Buenos Aires en lo que se refiere al campo intelectual argentino... ¿De qué manera pueden actuar los editores y las casas editoriales para mantener o proponer quiebres en esa lógica?

6 – En tu opinión, ¿sería viable y coherente pensar en Córdoba como un espacio distinto de enunciación para pensar la construcción de la crítica literaria y de la producción de literatura contemporánea en la Argentina?

7 – En el libro *Contra Córdoba,* Diego Tatián nos presenta a una Córdoba doble, ambigua, revolucionaria, pero que siempre ha sufrido con sus propios eventos y acciones contra su rebeldía. ¿Estás de acuerdo con esta perspectiva? ¿Esta personalidad también es una característica cuando pensamos en el movimiento editorial?

8 – ¿El movimiento editorial de Córdoba y eventos tradicionales como las Ferias del Libro que ocurren en Córdoba Capital, Río Cuarto y Villa María serían ejes para valorar la fuerza del campo intelectual que enuncia desde las provincias?

9 – El 2018 será el marco del aniversario de 10 años de la editorial Eduvim, ¿verdad? En un reportaje del año 2016, realizado por Daniel Gigena para *La Nación*, Eduvim es presentada como una "editorial que fue a la conquista de otros mercados". ¿Cómo evalúas las actividades de la editorial hoy día? ¿Conquistar nuevos mercados sigue siendo el objetivo más importante de Eduvim?

10 – En el mismo reportaje para *La Nación,* comentaste lo siguiente: "Una editorial es una editorial y debe gestionarse desde el espacio público o el privado como una empresa". ¿La manutención de una red de publicación, distribución e integración con librerías propias tiene que ver con la perspectiva de abrir el campo intelectual y pensar en producciones que enuncian desde el interior? ¿Se trataría, pues, de una estrategia también para diferenciarse de las casas editoriales multinacionales?

11 – Libros como *Culturas interiores* (organizado por Ana Clarissa Agüero y Diego García), *10 bajistas: antología de la nueva narrativa cordobesa* (de Alejo Carbonell), *Los que pintan la aldea* (de Susana Chas), *Cartografía de las letras hispanoamericanas* (de Saúl Sosnowski) nos dan un pantallazo de cómo se establecen los movimientos de enunciación de Eduvim. Hay también el proyecto *Las narradoras argentinas*, organizado por María Teresa Andruetto, su hija y Carolina Russi… ¿Qué explica todo ese esfuerzo discursivo?

12 – Fuiste un gran amigo del escritor Andrés Rivera, ¿verdad? ¿Cuál era la relación de Rivera con Córdoba? Aunque haya afirmado algunas veces que era porteño, ¿te parece que su experiencia acá le influyó de alguna manera en su escritura?

13 – La brevedad, los discursos cíclicos y la desacralización de próceres del discurso histórico son rasgos inmediatamente relacionados con Rivera. Como lector de su obra, ¿creés que estas características podrían justificar la manera de este escritor de comprender los discursos hegemónicos y su propio espacio en el campo intelectual literario?

14- María Teresa Andruetto, responsable de juntarnos hoy aquí, es un ejemplo de lo que considero una constante cada vez más fuerte en el escenario literario de la Argentina o de países como Brasil, es decir, representa el escritor a quien también le toca la carrera como docente. ¿Te parece que el contexto de las revistas literarias, de alguna manera, fue reemplazado por el de los grupos de

investigación, los coloquios y los congresos? ¿Qué explicaría este nuevo rol de los *escritores-docentes*?

ANEXO 8

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Investigador: Doctorando Phelipe de Lima Cerdeira
Tesis doctoral: *Argentum Córdoba*: diálogos, fisuras y soslayos entre ficción e historia bajo la mirada de Cristina Bajo, Andrés Rivera y María Teresa Andruetto
Director: Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado (UFPR)
Co directora: Dra. Liliana Eva Tozzi (UNC)

**** Este documento forma parte de una etapa de elaboración de la tesis doctoral del alumno Phelipe de Lima Cerdeira, matriculado en el programa de posgrado en Letras, Estudios Literarios, de la Universidade Federal do Paraná. Las preguntas las que están puestas en esta ficha fueron desarrolladas por el responsable de este trabajo. Las respuestas serán tomadas como corpus de análisis y contenido para reforzar cuestiones destacadas en distintos apartados de la tesis *****

ENTREVISTA A JAVIER FOLCO – FEBRERO DE 2018

1 – Participás de ferias de libros en muchos países… Las últimas experiencias fueron en México y Colombia, ¿verdad? ¿Te parece que la idea de literatura argentina sigue relacionada con algunos nombres canónicos o mucho ha cambiado para averiguar y puntuar lo que se produce acá? ¿Cuáles serían los nombres argentinos hoy que ganaron más relevancia en el exterior?

2 – Tras tantos años como referencia para la organización del Festival Internacional de Literatura de Córdoba, ¿qué es posible decir acerca de la producción literaria argentina que se produce desde Córdoba u otras provincias?

3 – *"El festival debería cumplir la función, primero, de aprovechar toda la movida que hay de literatura y libros en Córdoba. Y por otro lado, creo que Córdoba tiene que trascender Buenos Aires, porque siempre vamos a salir perdiendo ahí. Córdoba puede ser un puente".* Esta es una afirmación tuya de hace casi tres años… En tu opinión, ¿sería viable y coherente hablar de

Córdoba como un espacio distinto de enunciación para pensar la construcción de la crítica literaria y de la producción de literatura contemporánea en la Argentina? ¿Qué, en tu perspectiva, garantizaría tal planteamiento?

4 – ¿El movimiento editorial de Córdoba y eventos tradicionales como las Ferias del Libro que ocurren en Córdoba Capital, Río Cuarto y Villa María serían ejes para valorar la fuerza del campo intelectual que enuncia desde las provincias?

5 – Además de tu participación en el Festival Internacional de Literatura de Córdoba, estás directamente relacionado con la plataforma cultural *Portaculturas*. ¿Cómo nació este proyecto y cuáles han sido las transformaciones que ocurrieron tras la experiencia de los últimos años?

6 – En el libro *Contra Córdoba,* Diego Tatián nos presenta a una Córdoba doble, ambigua, revolucionaria, pero que siempre ha sufrido con sus propios eventos y acciones contra su rebeldía. ¿Estás de acuerdo con esta perspectiva? ¿Esta personalidad también es una característica cuando pensamos en la producción de ficción?

7 – En una entrevista al periódico *La voz del interior* el año de 2015, habías comentado acerca de que el libro *Estela* te obligaba, de alguna manera, a pensar en tu compromiso político y en lo qué querías aportar exactamente con esta biografía. ¿Cómo planteás el rol del escritor en la literatura contemporánea?

8 – Hablaste en esa misma entrevista lo siguiente: "En los libros encontré un mundo importante. Crecí pensando que lo que pasa en los libros puede pasar en la vida." Como argentino y agente activo de una sociedad en constantes cambios, ¿qué significa esa idea de verosimilitud entre ficción y realidad? ¿La expansión de lo que se juzga como realidad a través de la ficción tiene que ver con tiempos en los que no se puede más garantizar una verdad monológica?

9 – ¿Sería esa misma idea, la impresión de que lo que les pasa en los libros puede pasar en la realidad, la responsable por la fuerza editorial de libros que proponen el diálogo entre ficción e historia?

10 – ¿De qué manera la carrera de Filosofía ha cambiado tu perspectiva para pensar la literatura?

11 – Es un ejemplo de lo que considero una constante cada vez más fuerte en el escenario literario de la Argentina o de países como Brasil, es decir, representa el escritor a quien también le toca la carrera como docente. ¿Le parece que el contexto de las revistas literarias, de alguna manera, fue reemplazado por el de los grupos de investigación, los coloquios y los congresos? ¿Qué explicaría este nuevo rol de los *escritores-docentes*?

ANEXO 9

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Investigador: Doctorando Phelipe de Lima Cerdeira
Tesis doctoral: *Argentum Córdoba*: diálogos, fisuras y soslayos entre ficción e historia bajo la mirada de Cristina Bajo, Andrés Rivera y María Teresa Andruetto
Director: Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado (UFPR)
Co directora: Dra. Liliana Eva Tozzi (UNC)

**** Este documento forma parte de una etapa de elaboración de la tesis doctoral del alumno Phelipe de Lima Cerdeira, matriculado en el programa de posgrado en Letras, Estudios Literarios, de la Universidade Federal do Paraná. Las preguntas las que están puestas en esta ficha fueron desarrolladas por el responsable de este trabajo. Las respuestas serán tomadas como corpus de análisis y contenido para reforzar cuestiones destacadas en distintos apartados de la tesis *****

ENTREVISTA A JOSÉ LUIS ARCE – FEBRERO DE 2018

1 – Para uno que investiga la literatura argentina, sobre todo si éste es extranjero, parece difícil no ser atrapado por grandes nombres, por ciertos ejes sacralizados por el canon. ¿Te parece que este fenómeno también sigue en la Argentina o mucho ha cambiado en la contemporaneidad?

2 – Pensando puntualmente en la dramaturgia argentina, ¿te parece que la academia sigue valorando algunos nombres y, a la vez, silenciando otros? ¿A qué se debería este fenómeno?

3 – Sos referencia indiscutible para uno que estudia los rumbos de la dramaturgia en Córdoba, sobre todo por cuenta de tu participación activa como fundador del teatro independiente en la capital. ¿Desde la fundación hasta hoy día, qué ha cambiado cuando hablamos del teatro que se hace acá y en el país por lo general?

4 – Decir que tu obra *El sueño de Dios* establece un diálogo directo con el cuento *El otro*, de Borges, es obvio. Sin embargo, lo que me despierta la atención es tu propuesta de hacer de esa obra una experimentación para plasmar en la teatralidad un escenario de lo poético, valorando cuestiones como la metaliteratura, rasgo presente también en las narrativas contemporáneas. ¿Cómo percibís esta característica en tu proyecto como dramaturgo?

5 – ¿Haber elegido a Borges en *El sueño de Dios* cumplió con cuáles objetivos estéticos y profesionales?

6 – En una entrevista realizada por Sergio Pastormelo, Beatriz Sarlo puntuó que, después de *Contorno* y de los años 70, la perspectiva de Borges para pensar y hacer literatura pasó a ser una especie de fantasma que atraviesa toda la crítica. Como dramaturgo y director, ¿te parece que el espectro Borges sigue activo en el campo intelectual argentino?

7 – La generación de 1837 buscó literalmente construir las bases de lo que debería ser y representar la intelectualidad argentina. Al buscar un proyecto de construcción de la nación, nombres como los de Echeverría y, décadas después, como los de Sarmiento, fueron responsables de la centralización de la intelectualidad en Buenos Aires. Valorando lo que les toca a la literatura argentina y a la crítica literatura, ¿cuáles fueron los principales efectos de esa concentración?

8 – Volviendo al tema de la centralidad de Buenos Aires en lo que se refiere al campo intelectual argentino... ¿De qué manera esta condición ha impactado los rumbos del teatro en el país?

9 – En tu opinión, ¿sería viable y coherente pensar en Córdoba como un espacio distinto de enunciación para pensar la construcción de la crítica literaria y de la producción de literatura contemporánea en la Argentina?

10 – En el libro *Contra Córdoba,* Diego Tatián nos presenta a una Córdoba doble, ambigua, revolucionaria, pero que siempre ha sufrido con sus propios eventos y acciones contra su rebeldía. ¿Estás de acuerdo con esta perspectiva? ¿Esta personalidad también es una característica cuando pensamos puntualmente en la dramaturgia?

11 – En el año de 2017, Córdoba fue el marco de dos festivales de teatro distintos: el *Festival Internacional de Teatro Mercosur* y, después, la *33ª Fiesta del Teatro de Córdoba*. ¿Cómo percibís la movida cultural causada por estos festivales, además de otras actividades relacionadas con la literatura?

12 – ¿Qué ha cambiado tras el Premio Born?

13 – Tu nombre se ha sumado a la lista de cordobeses galardonados por su actividad literaria. Vos en la dramaturgia; Cristina Bajo y María Teresa Andruetto, para quedarme en dos nombres, en la narrativa y en lo que se encasilla como literatura juvenil. De igual manera, a lo largo de su historia, Córdoba reúne otras figuras destacables en el campo literario como Deodoro Roca, Carlos Estrada, Lugones, etc. ¿Cuáles serían las explicaciones para que la provincia abrigara todos esos nombres? ¿Acaso hay algo común que les acerca y los defina como agentes del campo intelectual cordobés?

ANEXO 10

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Investigador: Doctorando Phelipe de Lima Cerdeira
Tesis doctoral: *Argentum Córdoba*: diálogos, fisuras y soslayos entre ficción e historia bajo la mirada de Cristina Bajo, Andrés Rivera y María Teresa Andruetto
Director: Dr. Rodrigo Vasconcelos Machado (UFPR)
Co directora: Dra. Liliana Eva Tozzi (UNC)

**** Este documento forma parte de una etapa de elaboración de la tesis doctoral del alumno Phelipe de Lima Cerdeira, matriculado en el programa de posgrado en Letras, Estudios Literarios, de la Universidade Federal do Paraná. Las preguntas las que están puestas en esta ficha fueron desarrolladas por el responsable de este trabajo. Las respuestas serán tomadas como corpus de análisis y contenido para reforzar cuestiones destacadas en distintos apartados de la tesis *****

ENTREVISTA A PABLO DEMA – FEBRERO DE 2018

1 – Para uno que investiga la literatura argentina, sobre todo si éste es extranjero, parece difícil no ser atrapado por grandes nombres, por ciertos ejes sacralizados por el canon. ¿Le parece que este fenómeno también sigue en la Argentina o mucho ha cambiado en la contemporaneidad?

2 – En una entrevista realizada por Sergio Pastormelo, la crítica Beatriz Sarlo puntuó que, después de *Contorno* y de los años 70, la perspectiva de Borges para pensar y hacer literatura pasó a ser una especie de fantasma que atraviesa toda la crítica. Como escritor y docente, ¿le parece que el espectro Borges sigue activo en el campo intelectual?

3 – La generación de 1837 buscó literalmente construir las bases de lo que debería ser y representar la intelectualidad argentina. Al buscar un proyecto de construcción de la nación, nombres como los de Echeverría y, décadas después, como los de Sarmiento, fueron responsables de la centralización de la intelectualidad en Buenos Aires. Valorando lo que les toca a la literatura

argentina y a la crítica literatura, ¿cuáles fueron los principales efectos de esa concentración?

4 – En su opinión, ¿sería viable y coherente hablar de Córdoba como un espacio distinto de enunciación para pensar la construcción de la crítica literaria y de la producción de literatura contemporánea en la Argentina? ¿Qué, en su perspectiva, garantizaría tal planteamiento?

5 – En el libro *Contra Córdoba,* de Diego Tatián, nos presenta a una Córdoba doble, ambigua, revolucionaria, pero que siempre ha sufrido con sus propios eventos y acciones contra su rebeldía. ¿Está de acuerdo con esta perspectiva? ¿Esta personalidad también es una característica cuando pensamos en la producción de ficción?

6 – ¿El movimiento editorial de Córdoba y eventos tradicionales como las Ferias del Libro que ocurren en Córdoba Capital, Río Cuarto y Villa María serían ejes para valorar la fuerza del campo intelectual que enuncia desde las provincias?

7 – ¿De qué se trata exactamente su investigación acerca de las revistas literarias existentes en Río Cuarto? Además de construir un pantallazo de todo lo que se hace ahí, ¿existen otros objetivos a medio y a largo plazo?

8 – Algunos de sus cuentos formaron parte de antologías como *Diez bajistas* y *Es lo que hay*. Como escritor, ¿de qué manera percibe publicaciones como éstas? ¿Acaso las antologías alcanzan algún rol distinto de las obras individuales?

9 – En una entrevista para el periódico *La voz* en el año de 2014, usted comentó acerca de la presentación de su libro *La canción de las máquinas*, que salió por la editorial Recovecos. En aquel entonces, había la reflexión acerca de la influencia causado por sucesos vividos entre los años de 2006 y 2010 en el desarrollo de la escritura de los cuentos, sobre todo por su

experiencia como padre y docente. Casi cuatro años después, ¿cómo la paternidad y la docencia impactan en su escritura?

10 – Es un ejemplo de lo que considero una constante cada vez más fuerte en el escenario literario de la Argentina o de países como Brasil, es decir, representa el escritor a quien también le toca la carrera como docente. ¿Le parece que el contexto de las revistas literarias, de alguna manera, fue reemplazado por el de los grupos de investigación, los coloquios y los congresos? ¿Qué explicaría este nuevo rol de los *escritores-docentes*?