

O LIVRO DA EXPERIÊNCIA: UMA LEITURA DE *LA MÁS MARAVILLOSA MÚSICA*, DE OSVALDO BAZÁN

José Carlos Barcellos

Sebastião Votre

Resumo: Neste texto abordamos, a partir do romance de Osvaldo Bazán, *La más maravillosa música*, algumas questões relativas à inserção do sujeito homossexual politicamente comprometido, no espaço da cidade moderna, como espaço urbano e político. A referência espaço-temporal é a Argentina, em duas sincronias: os anos 1970, com o retorno de Perón, e os anos 1990, com o retorno do personagem central. A obra é um *corpus* instigante para o debate acerca de temas centrais da cultura contemporânea: o esvaziamento do espaço público e da esfera do político, o colapso da ética e do humanismo, as profundas transformações sofridas pelas subculturas que representam rebelião das diferenças em geral e pela subcultura homossexual em particular, e por fim as questões da visibilização, desaparecimento e morte dos corpos rebeldes, nas últimas décadas do século XX.

Palavras-chave: corpo; revolução urbana; homossexualidade.

Há, com efeito, um livro tríplice no qual o homem é obrigado a contemplar sua natureza: o livro da ciência, o da experiência e o da consciência. O livro da ciência está escrito num *codex*, o da experiência está escrito no corpo, o da consciência, no coração. (...) O livro da experiência é o corpo humano, no qual ele compreende sua miséria.

Alain de Lille, *Sermão de Quarta-Feira de Cinzas*

Numa importante obra sobre a formação do discurso homossexual na América Latina, o professor mexicano Héctor Domínguez Rubalcava chama a atenção para a situação do escritor moderno enquanto “crítico da modernidade como projeto de Estado” (DOMÍNGUEZ RUBALCAVA, 2001, p. 14). Essa posição peculiar do escritor, particularmente aguda no contexto latino-americano, faz da literatura um *locus* privilegiado de crítica à cidade moderna que, “longe de ser [...] a *civitas* utópica dos primeiros projetos nacionalistas, é percebida [...] como o cenário de uma violência fragmentadora que divide a totalidade em indivíduos” (DOMÍNGUEZ RUBALCAVA, 2001, p. 14).

Na América Latina, em geral, e na Argentina, em particular, a cidade é o grande ícone dos projetos de modernização que, ao longo dos séculos XIX e XX, visaram à superação do passado colonial e da “barbárie”, atribuídos, conforme os casos, tanto às civilizações autóctones quanto ao colonialismo ibérico. Nessa linha de raciocínio, basta lembrar os casos paradigmáticos de Buenos Aires e de Brasília para se perceber quão profundamente o espaço urbano foi investido, no contexto pós-colonial, de todo um potencial simbólico de modernização e de regeneração das sociedades latino-americanas. Ambos os exemplos, não obstante as seis ou sete décadas que medeiam entre um e outro projeto, são um índice muito eloqüente da persistência de um mesmo imaginário, que poderíamos denominar, com Beatriz Sarlo, de “desejo da cidade”¹.

São esses projetos de modernização conduzidos a partir do Estado que serão colocados em xeque pela literatura moderna, entendida esta, por sua vez, como “leitura da cidade”, em cujo processo de crítica e problematização da vida moderna, segundo a instigante proposta de Domínguez Rubalcava, a criação do sujeito homossexual é uma peça-chave. Parece-nos que semelhante perspectiva crítica — explorada com maestria pelo referido autor a propósito de Augusto d’Halmar, Porfirio Barba Jacob e Salvador Novo — pode se revelar bastante produtiva também para a análise de algumas obras contemporâneas, como é o caso do romance *La más maravillosa música*, de Osvaldo Bazán, publicado em 2002.

Com o subtítulo de “una historia de amor peronista”, *La más maravillosa música* é a história de Héctor, um jovem homossexual da periferia de Buenos Aires que, estudante universitário no final dos anos 1960 e início dos 1970, descobre o universo da militância política de esquerda, participa da fundação da Frente de Libertação Homossexual, é preso, torturado, e acaba tendo que se exilar na Europa, de onde retorna, como consagrado escritor de roteiros cinematográficos, para uma rápida estada na capital argentina no final dos anos 1990. Construído predominantemente através do foco narrativo interno no personagem central, o romance mistura de maneira muito hábil os dois tempos em que se move a história de Héctor: o presente da volta a Buenos Aires como artista internacional, rico e famoso, e o passado do jovem suburbano, ingênuo e entusiasmado com a descoberta de si e do mundo. Em ambos os planos, a narrativa desenvolve-se de maneira bastante linear e, no plano do passado, faz remissão constante a uma série de acontecimentos históricos, tais como a chegada do

¹ SARLO, 1996, p. 183 et seq.

homem à Lua, o seqüestro e assassinato do General Aramburu, a eleição de Cámpora, a volta de Perón à Argentina, o massacre de Ezeiza, a ruptura de Perón com os montoneros em plena Plaza de Mayo, em 1º de maio de 1974, o assassinato do Pe. Mugica, o aparecimento da Triple A (Aliança Anticomunista Argentina) etc. Acontecimentos posteriores, sobretudo relacionados à repressão no período subsequente ao golpe militar de 1976 e à questão dos desaparecidos, são rememorados e enfatizados através de relatos de outros personagens, feitos no tempo presente do retorno de Héctor a Buenos Aires.

Neste texto abordamos, a partir desse romance de Osvaldo Bazán, algumas questões relativas à inserção do sujeito homossexual no espaço da cidade moderna, entendido este na dupla acepção de espaço urbano e de espaço político. Nessa perspectiva, parece-nos que *La más maravillosa música* é uma obra muito instigante para o debate acerca de temas centrais da cultura contemporânea, tais como o esvaziamento do espaço público e da esfera do político, o colapso da ética e do humanismo, as profundas transformações sofridas pela subcultura homossexual nas últimas décadas do século XX e as questões relacionadas à visibilização, desaparecimento e morte dos corpos rebeldes.

Cartografias do desejo e da memória

Nos dois planos temporais em que se move a narrativa de *La más maravillosa música*, o espaço físico e social de Buenos Aires desempenha um papel primordial: num plano, temos a descoberta da metrópole pelo juvenzinho suburbano; no outro, o reencontro do escritor exilado com a cidade, parcialmente idêntica, parcialmente distinta. No primeiro caso, o percurso do jovem Héctor é exemplar em relação ao percurso de uma infinidade de personagens reais ou fictícios: trata-se da descoberta e exploração do espaço urbano como espaço (possível) do desejo. Assim, o apartamento da gorda Marta, em cuja festa de aniversário, no mesmo dia da chegada do homem à Lua, Héctor conhece seu malogrado amor Rubén, aparece como verdadeiro epítome do espaço urbano enquanto possibilidade de independência, de realização, de liberdade:

Más allá de Rubén, o mejor, incluyéndolo, Héctor se sentía muy cómodo en ese departamento. Esto era el centro de la ciudad, que era como decir el centro de la vida. Lejos de los cotilleos de la avenida Caaguazú en Lomas de Zamora, lejos de la mirada pretendidamente comprensiva de una madre que jamás podría entender. Lejos de los retos paternos o las gastadas de los pibes vecinos por el nulo manejo de la pelota de fútbol (BAZÁN, 2002, p.18).

É, pois, na contraposição entre a Avenida Caaguazú, do subúrbio de Lomas de Zamora, e o centro da cidade, que Héctor descobre a possibilidade de superação de uma vida de vergonha e humilhação por outra, cheia de oportunidades de realizações eróticas, políticas e intelectuais. O apartamento da gorda Marta, seguramente o personagem mais bem acabado do romance, constitui para Héctor o espaço de uma nova vida. Em algum lugar próximo da Avenida Corrientes, com seus cafés, livrarias, cinemas e teatros — “Corrientes, claro, por donde iban a caminar? (BAZÁN, 2002, p. 30), esse apartamento como que antecipa o surgimento de um novo país e de um novo mundo: “‘Algo va a pasar’, aseguraba la época, y Héctor iba a estar allí cuando eso ocurriera” (BAZÁN, 2002, p. 19).

É bem conhecida a relação entre o aparecimento da subcultura homossexual e o processo de urbanização dos séculos XIX e XX. O homossexual moderno é fundamentalmente um personagem urbano, para cuja configuração o relativo anonimato da vida metropolitana é uma condição imprescindível. Migrar do interior ou da periferia das grandes cidades para o centro das mesmas, como faz Héctor, é, pois, um percurso quase incontornável de afirmação identitária e de abertura de um espaço onde seja possível construir-se como sujeito, vivenciando a homossexualidade e integrando-se à sua subcultura.

Por outro lado, cabe ponderar que a cidade moderna é o local privilegiado para a formação das redes de informação e conhecimento, que só se tornam possíveis graças ao congresso de pessoas em locais relativamente próximos, verticalizados, o que facilita e favorece a construção de inúmeros sistemas de captação e transmissão de mensagens. Portanto, chamando a si a tarefa de refletir criticamente sobre a cidade, a literatura moderna compartilharia as tarefas das ciências humanas, tornando-se co-responsável pelas construções dos saberes de e sobre uma determinada sociedade, atenta a seus lados positivos e negativos. Nesse sentido, cremos que *La más maravillosa música* traz um importante aporte ao debate cultural contemporâneo.

De fato, são os projetos de modernização e higienização dos corpos através do aparato urbanístico, conduzidos a partir do Estado, que serão colocados em xeque pela literatura moderna, em seu esforço para “ler a cidade”. Nesse processo de análise, interpretação, crítica e

problematização dos signos e símbolos da vida moderna, a criação e visibilização do sujeito homossexual e sua utilização ficcional (eventualmente como protagonista da luta pela própria libertação do contexto restritivo e castrador) são recursos potencialmente muito fecundos, o que explicaria a centralidade simbólica desse tipo de personagem num arco que vem do final do século XIX e abrange todo o século XX.

É bastante significativo que o romance de Bazán comece pela contraposição da volta de Héctor a Buenos Aires à sua “primeira” incursão ao centro da cidade, por ocasião da festa de aniversário da gorda Marta na qual conhece Rubén:

Ya percibe una mancha marrón que se agita y los colores se van separando, y lo que recién nomás era un borrón indiferenciado es una ciudad agrandándose frente a sus ojos. *Esa ciudad*. El avión vuela lo suficientemente bajo como para que la gruesa raya gris se convierta en una autopista y los camiones y los coches dejen de ser hormigas (BAZÁN, 2002, p. 9, grifo do autor).

Mais ainda, ao longo da narrativa, todo o percurso de Héctor é sinalizado por sua relação com a cidade. Sua afirmação como sujeito livre, consciente, senhor da própria vida, é apresentada como um processo paulatino de posse da cidade, até o ponto em que, no auge de seu engajamento na Frente de Libertação Homossexual e de seu amor por Rubén, diz-nos o narrador que “Héctor vivía en la ciudad, literalmente, en toda la ciudad” (BAZÁN, 2002, p.167). O espaço urbano identifica-se aí, sem fissuras, com o espaço político. O desejo da cidade é vivido em plenitude.

Por outro lado, na medida em que, a partir da virada direitista do governo de Perón e Isabel, acentua-se a repressão e, em parte em função dela, o afastamento entre Héctor e Rubén se aprofunda, Buenos Aires vai-se tornando também um espaço agressivo e hostil, em relação ao qual Héctor vai perdendo toda afinidade ou domínio:

Bajó a Corrientes y se sintió extranjero en su propia avenida. Tuvo conciencia inmediata de que ya nada le era propio. Pudo verse despegando del paisaje, alejándose de todas las cosas que había sentido como parte suya. Los carteles, las luces, las ofertas de libros, el incomprensible obelisco: ya nada le pertenecía. La ciudad iba quedando en manos de otra gente (...) (BAZÁN, 2002, p. 232).

Ao aguçar-se o processo de repressão e, concomitantemente, a decepção com Rubén, cujas raízes analisaremos mais adiante, a cidade converte-se em armadilha: “La ciudad, una trampa mortal, una cacería sin reglas, una mano que lo agarra y lo asfixia” (BAZÁN, 2002, p. 244). A ruptura é total. Significativamente, o amargo Héctor, que volta a Buenos Aires no final dos anos 1990, não tem mais nenhum sentimento de pertença àquela cidade, nenhum sentimento cívico: “Héctor adoraba sentirse un ciudadano del mundo [...] podía estar en Buenos Aires, Madrid, Nueva York o Moscú y siempre alguien reconocería su trabajo” (BAZÁN, 2002, p. 12). A relação privilegiada com a cidade foi apagada totalmente pelo sucesso econômico no mundo globalizado.

Para esse Héctor que volta, o espaço urbano mudou, é só dor e mágoa, um simulacro da Buenos Aires que ele perdeu: o Café La Paz, em que a juventude estudantil se reunia para debates intermináveis, agora está adaptado à estética pós-moderna; na Plaza de Mayo, Madonna está filmando *Evita*; o recém-criado bairro de Puerto Madero é o novo centro de negócios, e assim por diante. Entre um momento e outro, entre aquela Buenos Aires e esta, o que se perdeu foi a identificação do espaço urbano com o espaço político e a concomitante identificação entre corpo individual e corpo social. O atual espaço urbano é apenas espaço de consumo, assim como o corpo de Héctor, sua história, sua dor, nada mais são senão a matéria a partir da qual redigir milionários roteiros hollywoodianos. O próprio Héctor, seu passado e sua memória agora são produtos destinados ao mercado, em tudo soberano. Nos anos 1990, o mercado absorveu a *polis*, anulou os cidadãos e transformou a história em mercadoria. O contraste entre os dois momentos da vida de Héctor o revela de forma pungente: um monstro sem alma nem sentimento, apenas a razão fria centrada no marketing pessoal, eis o que resultou de Héctor:

(...) lo que hice fue pelear contra lo que hoy soy. La única vez que creí, creí destruir eso que ahora tengo. No hay razón ni emoción. Dos valores que el mercado excluye como si al hombre no le resultaran absolutamente imprescindibles. (...) Fui empobreciendo porque mi mayor capital era que creía. Y ahora no creo (BAZÁN, 2002, p. 95).

Até a juventude argentina que se aproxima do agora famoso roteirista é outra, mais adaptada aos novos tempos: em vez de preocupações políticas e projetos de militância, está interessada em soluções individuais e imediatas, na luta feroz pela sobrevivência. E, para tanto, não tem escrúpulos ou pudores de se apresentar a si própria como objeto de consumo, segundo a mesma lógica de

mercado que pauta o comportamento do próprio Héctor. Por uma oportunidade, por um teste para integrar o elenco do filme sobre Héctor e Rubén, vale tudo. A ética e a estética rendem-se definitivamente à lei da oferta e da procura.

Um trágico equívoco

Da leitura de *La más maravillosa música* avulta o contraste entre a empatia que o jovem Héctor desperta no leitor e a antipatia que ele provoca, em sua volta a Buenos Aires como escritor de fama. Se o primeiro personagem pode ser objeto de compreensão, interesse e amor, a patética, rancorosa e cínica figura do segundo, que retorna à cidade, só pode causar asco e repulsa. Alguém poderia até questionar a coerência psicológica de tão profunda transformação. Neste texto, porém, interessa-nos ler essa metamorfose como sintoma de um duplo equívoco, que apresenta interfaces intimamente relacionadas: por um lado, o equívoco que levou boa parte da juventude argentina de esquerda (e, em particular, os montoneros) a abraçar o peronismo; por outro, o equívoco que levou os militantes da Frente de Libertação Homossexual a tentarem se aproximar dessas mesmas organizações de esquerda. Nesse sentido, parece-nos que o romance de Osvaldo Bazán é menos uma história da luta pela liberação homossexual na Argentina urbana e mais uma crítica contundente às contradições internas do peronismo do início dos anos 1970 e dos seus terríveis descaminhos, tanto de direita quanto de esquerda. Trata-se de uma implacável revisão do passado recente a partir de um lugar de enunciação abertamente homossexual, o que, na linha das considerações de Domínguez Rubalcava acima referidas, é particularmente relevante para um estudo como este.

Numa obra clássica sobre “os fundamentos discursivos do fenômeno peronista”, Silvia Sigal e Eliseo Verón chamam a atenção para o mal-entendido que subjaz ao retorno de Perón ao poder em 1973, a partir de “um compromisso entre correntes que têm de fato projetos políticos muito diferentes e cujo único vínculo de unidade é a pessoa de Perón” (SIGAL, VERÓN, 2003, p. 144). Diferentes organizações juvenis de esquerda, capitaneadas pelos montoneros, participaram desse embate, com a finalidade de buscar “o controle do poder e do discurso peronista, ambos indivisíveis” (ROMERO, 2002, p. 202), ao passo que outras, minoritárias, como o Exército Revolucionário do Povo (ERP), de tendência trotskista, nunca atribuíram caráter revolucionário ao peronismo e afirmaram, desde o princípio, sua independência frente ao novo governo. Para os primeiros, porém, “‘peronismo’, ‘socialismo’ e ‘luta antiimperialista’ tornam-se sinônimos”

(SIGAL, VERÓN, 2003, p. 143). Todas essas organizações, como se sabe, converteram-se em alvo preferencial de uma brutal ação repressiva desencadeada pela direita peronista, enucleada na Triple A, a que se seguiu, depois do golpe de 1976, a tristemente famosa “guerra suja”.

Se já nessa aproximação de uma expressiva parte da juventude de esquerda ao peronismo há um grave equívoco, o de que seria possível impor pautas programáticas a um homem com a experiência, a sagacidade e a habilidade política do General Perón, não menos ilusórias revelaram-se as tentativas dos integrantes da Frente de Libertação Homossexual, fundada em 1971, de se aproximarem dos grupos de esquerda. Como escrevem Flavio Rapisardi e Alejandro Modarelli, tratou-se, nesse caso, de um autêntico “diálogo de surdos” (RAPISARDI, MODARELLI, 2001, p.153). É a partir deste segundo mal-entendido que *La más maravillosa música* encena e problematiza os graves equívocos do primeiro.

No romance, o jovem Héctor, ao se inserir no ambiente social e político de Buenos Aires, assume sem maiores problemas a identidade homossexual e engaja-se na criação da Frente, ao passo que seu amante Rubén, militante montonero, não obstante o profundo envolvimento de ambos, rejeita com vigor qualquer tipo de vinculação identitária baseada na sexualidade e adere a uma visão política masculinista e militarizada, que antepõe o compromisso com sua organização a qualquer questão de ordem pessoal. Daí o inevitável afastamento entre um e outro, que também se consuma na cidade, em plena Plaza de Mayo, precisamente em 1º de maio de 1974, quando o primeiro está com o grupo da FLH e vê passar Rubén, acompanhado por Mónica, sua namorada, numa coluna montonera que, em resposta às provocações da direita, entoava o famoso slogan “No somos putos / no somos faloperos/somos FAL, FAR y montoneros” (BAZÁN, 2002, p. 219).

Em *La más maravillosa música*, a contradição entre a posição do sujeito homossexual e os projetos de modernização comandados a partir do Estado — sejam de esquerda ou de direita — é uma chaga aberta. Numa imagem muito expressiva, Héctor caminha, na contramão da história, por uma cidade deserta:

En el balcón, Perón intentaba que la multitud se calmase, quería escuchar sus propias palabras, quería escribir para la historia. Desde ahí no habría podido ver a Héctor, por más que quisiese, por más que alguna vez lo hubiera conocido. El pibe

flaquito era un punto yéndose. Caminaba solo Héctor, por la Avenida de Mayo, a contramano de la historia, con los ojos mordidos de odio de Rubén gritándole que no era puto, que no era falopero, que era fal, far y montonero (BAZÁN, 2002, p. 219).

O drama de Héctor, como o de toda uma geração pioneira de ativistas *gays* na Argentina, é o de não conseguir encontrar no espaço político um lugar onde situar a especificidade de sua luta. Perseguido pela direita e rejeitado pela esquerda, ao militante *gay* só resta o caminho do exílio ou da desmobilização.

No fundo desse drama, está o enfeudamento do ativismo *gay* às esquerdas. O equívoco foi o de acreditar que a “libertação (homossexual) não podia dar-se senão no marco de uma transformação revolucionária das estruturas sociais vigentes”, como lembra Néstor Perlongher (PERLONGHER, 1997, p. 78). Semelhante perspectiva, corrente no pensamento *gay* europeu dos anos 1970, como atestam os casos paradigmáticos de Mario Mieli (MIELI, 1977) e Guy Hocquenghem (HOCQUENGHEM, 2000, 1972), exprime-se com clareza no *slogan* da Frente de Libertação Homossexual, que o jovem Héctor faz seu: “Amar y vivir libremente en un país liberado”.

No entanto, ao contrário do que muitos supunham naquele momento, não foi por essa via revolucionária que, em nível mundial, se deu o movimento de libertação *gay*. Prevaleceu o modelo norte-americano, integracionista, que se atém à questão da emancipação sexual propriamente dita, pensando-a num quadro muito marcado pela idéia de comunidade ou de minoria organizada e balizado pela reivindicação de padrões de comportamento e de consumo específicos, perfeitamente integrados à ordem capitalista e burguesa. Como escrevem Flavio Rapisardi e Alejandro Modarelli num estudo exemplar, os ativistas norte-americanos procuraram “manter-se conseqüentes com suas origens burguesas. Indiferentes às políticas subversivas, acharam útil e desejável viver sua consciência de ‘minorias sexuais’ sem modificar sua adesão à classe social em que nasceram”, ao passo que na Argentina “a necessidade de romper com o isolamento das lutas foi levando a FLH para as proximidades das esquerdas tradicionais onde só encontravam frustração” (RAPISARDI, MODARELLI, 2001, p. 168).

A esse respeito, a frustração de Héctor é total: no âmbito da FLH, não consegue vincular produtivamente a luta pela emancipação homossexual às lutas da esquerda e, no âmbito pessoal, o

seu próprio amante acaba por assumir o já aludido masculinismo militarista dos montoneros, que um pensador como Juan José Sebreli não hesitaria em classificar como fascista, fazendo-o remontar às origens católicas e patrícias de boa parte dos quadros daquela organização (SEBRELI, 2002, p. 388 ss). Além disso, como outros personagens do romance e tantos outros da vida real — Manuel Puig, inclusive —, Héctor acaba vítima da repressão da Triple A e se vê obrigado a partir para o exílio. Rejeitado pela esquerda e perseguido pela direita, o isolamento do militante *gay* é total.

Desse modo, o romance de Osvaldo Bazán encena a frustração do desejo da cidade enquanto identificação utópica entre espaço urbano e espaço político. A presença do sujeito homossexual, com sua reivindicação de cidadania e sua pretensão a um pleno reconhecimento de direitos, põe em xeque os projetos políticos de direita ou de esquerda que disputam o controle do Estado e acaba por revelar a cidade como distopia, um espaço mortal de violência e desagregação.

No romance, toda a pressão dos companheiros de Rubén para que ele se desligasse de Héctor é uma manifestação contundente, no plano ficcional, do caráter autoritário e repressivo da esquerda e de seu suposto projeto libertário. Através da história frustrada de Héctor, desvela-se, assim, “o profundo desprezo pela democracia política, pelas liberdades civis, pelo pluralismo e pela tolerância para com o adversário [que] impregnaram de autoritarismo todas as formas de esquerda” (SEBRELI, 2002, p. 398).

Em *La más maravillosa música*, a questão da diversidade sexual é alçada, portanto, a um lugar simbólico decisivo enquanto pedra de toque da autenticidade dos projetos políticos de libertação nacional e de seus compromissos com os direitos e as liberdades fundamentais do ser humano. Nesse particular, aliás, o romance talvez fale mais e melhor acerca do tempo presente de sua enunciação, que do tempo passado da história narrada. De fato, um dos aspectos mais intrigantes da cultura contemporânea parece ser a centralidade simbólica da diversidade sexual para o debate ético, político ou religioso e, nesse sentido, as questões levantadas pelo romance permanecem abertas e atuais.

Em última análise, o que está em jogo ao longo de toda a narrativa é o trágico abandono do projeto moderno e ilustrado, tanto por parte da burguesia liberal quanto por parte das esquerdas. São

as promessas não cumpridas do Iluminismo que são desveladas, assim, de maneira bastante incômoda, pela mera presença do sujeito homossexual no espaço público e político da cidade, conforme Hans Mayer viu, com grande acuidade crítica, num ensaio pioneiro (MAYER, 1994, 1975).

Nesse sentido, cabe frisar que o jovem Héctor é um exemplo acabado de personagem concebido segundo os parâmetros do humanismo burguês tradicional, um modelo perfeito de coerência, unidade e estabilidade do sujeito. Toda a sua expectativa de relacionamento com Rubén também se pauta por esses mesmos princípios. Ora, é precisamente a incapacidade de assimilação desse sujeito pelo espaço público e político — tanto por parte da sociedade burguesa ou pequenoburguesa, quanto por parte dos grupos revolucionários — que revela quão profunda é a traição aos ideais ilustrados e às promessas da modernidade, no seio mesmo dos projetos políticos que a eles se reportam e deles fazem bandeira. O percurso do jovem Héctor é a comprovação cabal do desvirtuamento total das idéias de liberdade e igualdade. Para ele, a cidade moderna converteu-se, definitivamente, em armadilha.

A derrota definitiva

A profundidade da derrota de Héctor pode ser avaliada melhor, a nosso ver, se atentarmos para o já aludido contraste entre o jovem que se exila nos anos 1970 e o homem maduro que retorna a Buenos Aires duas décadas depois. Não é só a cidade, o país ou o mundo que mudaram: o próprio personagem está irreconhecível em seu novo avatar de diva histérica, mal-educada e cruel. A experiência do exílio parece ter constituído para Héctor uma verdadeira morte moral.

Estudando a temática do exílio em Manuel Puig, Guillermina Rosenkrantz chama a atenção para a duplicidade paradoxal de semelhante experiência. Por um lado, (o exílio) implica basicamente movimento, translação, possibilitando a mudança e a transformação inovadora, ao passo que, por outro, se constrói como processo de vitimização. Dessa maneira, o exílio reproduz especularmente as causas que o promoveram: a quebra da identificação recíproca entre corpo individual e corpo estatal (ROSENKRANTZ, 1999, p. 15).

Parece-nos que essas palavras se ajustam à perfeição para a análise do percurso de Héctor em *La más maravillosa música*. O histórico antiargentinitismo do personagem que retorna nos anos 1990 e só tem insultos e grosserias para o país, seu povo e sua cultura nada mais é senão a reiteração neurótica da mesma incapacidade de assimilação da diferença de que se falava anteriormente. O sentimento de vingança e o gesto de justiceiro, presentes nas atitudes do personagem, podem ser interpretados como a resposta vingativa e neurótica desse sujeito contra a incapacidade de seu país e sobretudo de sua cidade em assimilá-lo e acolhê-lo como membro de uma categoria social diferenciada. Estamos diante de um Héctor que não ressoa nenhum dos traços positivos de sua personalidade dos anos 1970. É desconcertante admitir que o passado de Héctor, seu amor por Rubén, sua memória e sua dor não se traduzam mais numa postura ética e politicamente conseqüente, como várias passagens do romance sublinham com vigor.

Nesse mesmo movimento de rejeição do outro em sua alteridade constitutiva, o que se reitera, de modo grotesco e patético, é o abandono dos ideais humanistas e de um sujeito universal que os pudesse encarnar. Em ambos os casos, repudia-se a universalidade dos princípios éticos como pré-condição para a estabilidade e coerência do sujeito e para a constituição de um espaço público verdadeiramente democrático. Se lá nos anos 1970 esse repúdio levava a projetos políticos autoritários e excludentes, agora, nos anos 1990, leva a um narcisismo cínico e despuddorado, igualmente excludente. Nesse sentido, a metamorfose de Héctor é um sintoma da desagregação do sujeito universal do humanismo ilustrado.

Em Héctor, o processo de vitimização é tão profundo e tão infenso a qualquer forma de autocrítica que se converte num verdadeiro salvo-conduto moral, como se, em nome do sofrimento passado, se pudesse reivindicar o “direito” de caluniar, humilhar e maltratar pessoas inocentes de forma totalmente gratuita e arbitrária. Essa atitude do personagem chega ao paroxismo numa cena em que, numa fria madrugada de Mar del Plata, o agora rico e poderoso roteirista de Hollywood leva um pobre prostituto a desnudar-se e, em seguida, atira suas roupas ao mar e chama a polícia para prendê-lo.

Em conexão com a prisão e tortura do jovem Héctor sob a repressão peronista de direita, a leviandade e o sadismo da cena de Mar del Plata revelam-se particularmente monstruosos. O

colapso moral de Héctor é total. De fato, se, não obstante toda a extensão e a extrema gravidade dos crimes então cometidos, a violência que assolou a Argentina nos anos 1960 e 1970, da qual o personagem é vítima no romance, ainda pode se inscrever no âmbito de uma certa racionalidade ou estratégia política, a covardia e crueldade gratuitas de Héctor para com o jovem prostituto que nele confiou é de uma irresponsabilidade hedionda.

Efetivamente, se o passado de Héctor, seu amor por Rubén, sua memória e sua dor não se traduzem mais num *ethos* conseqüente e responsável, é que se converteram, de maneira irremediável, num mero produto a ser vendido para satisfazer o *voyeurismo* do público, a voracidade dos investidores e a vaidade narcísea do artista. Se foi para se chegar a tamanha degradação de valores que tanto se lutou e se sofreu, semelhante luta parece ter sido completamente em vão ou, na melhor das hipóteses, um total equívoco.

Um dado muito significativo, nesse processo de desagregação e degradação encenado pelo romance, é o fato de Héctor voltar a Buenos Aires para fazer um filme sobre sua vida e encontrar Madonna filmando na Plaza de Mayo, enquanto o diretor manda que os figurantes gritem “¡Viva Perón!” (BAZÁN, 2002, p. 177). O espelhamento entre presente e passado, com o povo reduzido a *figurante* em ambos os momentos, é uma imagem muito expressiva da dissolução do espaço político e de seus pressupostos éticos, em prol da mercantilização completa da história e da memória. *La más maravillosa música* é, pois, uma obra muito instigante para o debate acerca de várias questões da cultura contemporânea, tais como o esvaziamento do espaço público e da esfera do político, o colapso da ética e do humanismo e as profundas transformações sofridas pela subcultura homossexual urbana nas últimas décadas do século XX.

No encaminhamento desse debate, desempenham um papel central na economia narrativa a problemática do corpo controlado ou em processo de autonomização, a presença dos corpos desaparecidos, como se verá com mais detalhes no próximo item. Essas questões, por outro lado, articulam-se intimamente com a produção material do artefato narrativo, construído de forma flutuante no modo de descrever, narrar e interpretar, o que valoriza sobremaneira os silêncios do narrador e as pistas disseminadas pelas entrelinhas da tessitura narrativa.

O título do romance de Osvaldo Bazán remete, de maneira irônica, a uma frase do último discurso pronunciado por Perón na Plaza de Mayo, em 12 de junho de 1974: “Llevo en mis oídos la más maravillosa música que, para mí, es la palabra del pueblo argentino”. Se, na própria formulação da frase, Perón parece despedir-se do povo, sua inteligente apropriação no universo ficcional da vida de Héctor, em seu percurso inexorável em direção a uma total degradação de valores, converte-a num réquiem para o peronismo e para tudo o que ele pôde significar para boa parte da juventude argentina urbana dos anos 1970.

Héctor entre Rubén e Matías: os corpos, as lutas, os destinos

La más maravillosa música é uma narrativa sobre corpos sujeitos-falantes, agentes de sua própria trajetória, em busca de prazer, liberdade, felicidade. Nesse sentido, encena de maneira contundente a dialética entre os processos de controle e de autonomização dos corpos. A história de opressão e exploração, nas duas fases abordadas, é um relato de como se oprimem e se exploram, de como se matam, se consomem e se escondem os corpos comprometidos com a rebelião das diferenças. Na primeira parte, é o sistema o responsável pela sujeição dos corpos; na segunda, é Héctor quem humilha, agride, ofende e trata injustamente os corpos das pessoas com quem interage.

O corpo agente se defronta com mecanismos de docilização, domesticação e reprodução das estruturas, em que confluem a economia, a educação, a moral e a ética familiar, a igreja, as forças da direita e os próprios membros de grupos de esquerda. O poder se manifesta ora sutilmente, ora afrontosamente, quer na repressão da direita peronista aos montoneros, quer na repressão destes aos homossexuais. Na década de 1970 o poder circula, controlado pelos homens brancos, heterossexuais, de direita ou de esquerda, e nos anos 1990 pelos poderes supranacionais, que prescindem da explicitação de vetores ideológicos. Os corpos constroem brechas para romper o cerco a que estão *sujeitos*. A crepitação celular verifica-se nas faculdades, nos sindicatos, no comércio e na indústria, sobretudo na cidade, em que as forças sociais representam uma via possível de revolução. Elaboram-se propostas que parecem objetivas, rigorosas, prudentes e altamente articuladas, para enfrentar o poder estabelecido; a execução das mesmas revela que o projeto é impossível: a sociedade argentina, conservadora, não está pronta para o desafio da mudança. Patriarcal, é fundamentalmente injusta. A revolução sexual não tem contexto para se sustentar nem argumentos para persistir.

Na década de 1970 temos duas narrativas. A primeira, macrossocial, envolve argentinos, articulados em torno do dia do trabalho, na expectativa da realização do projeto de redenção em face do capitalismo. A volta de Perón é o eixo em torno do qual se movem os diferentes grupos e movimentos que promovem o espetáculo da Plaza de Mayo. Destacam-se os montoneros, que optam por apoiar Perón, e os homossexuais, que apóiam os montoneros. A segunda narrativa, sobre o amor entre Rubén, figura avançada dos quadros montoneros, e Héctor, membro da FLH. Rubén, cada vez mais comprometido com a militância e com as pressões para um comportamento heterossexual, assume um relacionamento com Mónica, afasta-se de Héctor, entra na clandestinidade e é dado como desaparecido. Héctor é torturado e exila-se na Espanha.

Na década de 1990, Héctor retorna, para escrever um roteiro para um filme sobre sua própria história de amor com Rubén. Revisita os lugares em que vivenciou o amor com Rubén.

Rubén, como Héctor, é um exemplo acabado de personagem concebido segundo os parâmetros do humanismo burguês tradicional. Ambos são modelos de coerência, unidade e estabilidade do sujeito. Rubén cede à pressão da organização montonera e abdica de seu projeto pessoal, enquanto Héctor se mantém intacto em seu projeto de liberação, pelo menos até sua saída da Argentina. A família já o rejeitara, como prenúncio das outras rejeições que viria a sofrer por parte do amante, das organizações de esquerda e do país como um todo. Héctor foi autêntico nos anos 1970 como o é nos anos 1990, e sua metamorfose é índice e sintoma de um processo cultural e político complexo, que marca a passagem da modernidade à pós-modernidade.

Na busca de um ator para representar Rubén, Héctor acaba selecionando Matías, que lhe lembra o amante de uma forma indescritível, e com quem se envolve. Matías, criado livre e sem compromisso, faz o que quer, quando quer, com quem quer, desaparece inopinadamente, para reaparecer quando ninguém o espera. É o escolhido à primeira vista por Héctor, na fila dos candidatos para fazer o papel de Rubén. Matías causa muitas dificuldades e inúmeros momentos de felicidade a Héctor, como reencarnação de Rubén. O narrador, ao apresentar as circunstâncias da vida e da infância de Matías, deixa em aberto a possibilidade de que se trate do filho de Rubén e Mónica. Trata-se de uma hipótese por vários títulos bastante plausível, no contexto do enredo do

romance, ainda que não seja explicitamente afirmada nem pelo narrador nem por qualquer um dos personagens.

Do cruzamento das trajetórias e envolvimento entre Héctor e Rubén, na conturbação dos anos 1970, e de Héctor e a “reencarnação” de Rubén em *Matías*, na atonia dos anos 1990, resulta uma complexa e sugestiva teia de relações entre corpos, lutas e destinos, com equivalências, distinções, contrastes, confrontos, paralelismos e oposições de suas trajetórias, nas duas sincronias, com construção e reconfiguração de suas identidades como corpos-sujeitos condutores e conduzidos.

Na sincronia dos 1970, segundo Stoer e seus colegas, “[...]o que aparentemente aparece [...] como novo é a recusa *pelo corpo ele próprio* deste estatuto de ‘corpo dócil’. Integrado nas estratégias de identidade e de cidadania, o corpo constitui-se não só um lugar de agência, mas sobretudo o lugar da sua própria afirmação”. (STOER; MAGALHÃES; RODRIGUES, 2004, p. 54). Nesse contexto de agência, os protagonistas seguem trajetórias distintas e convergentes. Héctor, oriundo do subúrbio, criado pelos pais, mas educado e orientado pelo avô Joaquim, de formação anarquista, vive na cidade, é compreendido e confortado por este em sua opção homossexual, e alertado para a luta contínua contra todos e contra tudo que pudesse representar risco para sua dignidade como pessoa, como corpo individual, homoeroticamente inclinado, orientação esta não convencional e fortemente reprimida pelos grupos revolucionários e pelos próprios marxistas, suprema ironia para ele que se dizia de formação marxista: “folla com quien quieras como quieras y no dejes que nadie, nunca, quiera ordenarte cómo hacer tu vida. Que para eso eres mi nieto” (BAZÁN, 2002, p.68). Já Rubén, oriundo da cidade, de família rica e católica, criado e educado pelos pais, sente-se atraído pelos ideais do movimento montonero, como peça na engrenagem da luta, e fatalmente fascinado pela beleza e encanto do jovem Héctor, desde a primeira vez que o vê debruçado sobre livros e cadernos, na biblioteca da faculdade. A citação ilustra o sentimento seminal de uma história de amor que começou por iniciativa de Rubén: “Por unos minutos, Rubén se quedó mirando a ese chico cuyo cuerpo se negava a dejar de ser adolescente y sintió que todos sus órganos se desacomodaban de lugar. Una anatomía loca tomaba forma em su cuerpo, y el corazón y los pulmones y el hígado eran lo mismo” (BAZÁN, 2002, p. 76).

Ambos são rejeitados pelos pais. Héctor, por sua opção sexual pelo corpo masculino, Rubén, pela eleição do corpo político. Héctor é expulso de casa, enquanto Rubén abandona a casa, para a qual promete não mais voltar, enquanto a mesma não for tomada pelas forças revolucionárias.

Os dois se opõem em face da atenção dada ao corpo, da vivência da corporeidade, da imagem corporal e da sexualidade. Héctor está centrado na libertação do próprio corpo, sócio-histórico, e na de seus companheiros de idêntica opção sexual, para a fruição do gozo, sem cerco. Seu corpo individual, com suas pulsões, está em primeiro lugar, na sua luta pela libertação política. Rubén, ao contrário, está centrado no corpo político, tem prioridade absoluta para a sociedade e para os compromissos do movimento montonero, mas não tem a mínima idéia sobre o que fazer com a própria vida: ele é o próprio corpo a serviço dos outros, sem atenção para si, como sujeito produtor de sentimentos e dotado de pulsões.

Os dois personagens revelam contraste no modo de se comportarem, como corpos rebeldes, membros de associações em luta pela liberdade de consciência e de ação. De um lado, a discrição e reserva de Rubén, atuando em *low profile*, de modo a manter-se o menos visível possível, por precaução e em obediência às regras e táticas insurrecionais. De outro, a superexposição de Héctor, deslumbrado com a liberdade que a cidade lhe oferece, longe do controle corporal estrito de sua família suburbana.

A visibilização de ambos os corpos, quando sujeitados à tortura, é equivalente. Para Héctor, a tortura a que é submetido é a materialização brutal de seu fracasso na luta por “amar e viver livremente num país liberado”. A tortura de Rubén tem um componente de cruel ironia, ao devolver-lhe a consciência de uma corporeidade, a um tempo frágil e vulnerável, cujas necessidades, em certo sentido, ele pretendia poder ignorar. Ambos se igualam, também, no processo de silenciamento e desaparecimento, Rubén pela entrada forçada na clandestinidade, Héctor pelo exílio forçado e pelo abandono de seus ideais. O desaparecimento de Rubén é real, mas há também um “desaparecimento” do Héctor dos anos 1970 que, ainda que menos brutal, não deixa de ser profundamente dramático.

Na sincronia dos anos 1990, assistimos ao reaparecimento glorioso e festivo de Héctor, corpo amadurecido e amargurado no exílio, consagrado na arte ficcional. Vemos também o corpo renascido de Rubén, na figura jovem, encantadora, grácil e forte, de Matías. Sobrepara a outros traços, em ambos os corpos, a equivalência na eleição de valores individualistas e espetaculosos da pós-modernidade. Héctor está empenhado em manter e ampliar seu marketing pessoal, e portanto em brilhar, ainda mais, na sociedade de espetáculo que o tem como um dos promotores, exatamente transformando sua trajetória e a de Rubén/*Matías* em espetáculo acabado da sétima arte.

Matías é encarnação de Rubén na idade e na forma física, com probabilidade de ser seu filho no plano biológico; está empenhado em brilhar no espetáculo cinematográfico em que encarna, no plano da representação, esse mesmo Rubén. Como objetos para fruição do público, e como agentes dessa fruição, Héctor e Matías são ícones contemporâneos. Héctor é o ícone do corpo maduro que perdeu a singeleza, a graça e a fé. Seu reaparecimento é marcado pela amargura e pelo autoritarismo que repudiara como jovem, e por um cosmopolitismo eivado de antiargentinismo, absorto na autocontemplação: “Quiere pensar que está pensando pero no hay firmeza ni perseverancia en esa voluntad que finalmente se desnuda como lo que es: un laborioso trabajo de marketing para él mismo, otras pinceladas perfectas para el cuadro que le gustaría ser y (.) jamás será” (BAZAN, 2002, p. 84). Matías é um ícone exemplar da juventude voltada para a mais maravilhosa música espetacular dos anos 1990, do culto ao corpo no aqui-e-agora. Marca a indeterminação do corpo: quanto a sua origem, quanto a seus pais, desterritorializado, sem trabalho, com identidade maleável, ajustada a cada circunstância que, como corpo-agente, e como corpo-objeto, constrói, padece ou goza. Simboliza a multireferencialidade languageira, significante de insondáveis significados, de conteúdos submersos, mas disponíveis nos arquivos da memória, dos relatos de “Clai, um mendigo com quem conversa eventualmente sobre os desaparecidos, e para quem eles reapareceriam: Clai hablaba con los desaparecidos. Siempre hablaba, el chabón. Venían los chabones... eran como luces del tren, tipos bien, como chispas. Y pasaban la noche, ahí, bolú, hablaban, hablaban, hablaban, fumaban, lo querían los desaparecidos a Clai. [...] La gente no desaparece... [...] La presencia de Rubén desmentía cualquier desaparición.” (BAZÁN, 2002, p. 163); e também de referências a seu próprio passado, como adotado: “no me dejes hablar. Es lo único que te pido.” (BAZAN, 2002, p. 51). É ícone da corpolatria sem compromisso, sem culpa, sem trava, a caminho da perfeição da forma: “Este chico no precisava de luz. Era luz”. É ícone da evanescência física: surge e desaparece

inopinadamente. É um corpo sem chão, sem referência familiar. Por fim, é ícone do sonho da juventude corpólatra, no que acumula de beleza, encanto, sedução: “yo era el más chico, y todos querían conmigo” (BAZAN, 2002, p. 49). Por isso, para Héctor, Matías é a própria vida: “*es Antónío, es Rubén, es la película.*” BAZAN, 2002, p. 61)).

Héctor e Matías são equivalentes na visibilidade estonteante com que, corpos languageiros, perambulam pelas paisagens interiores, moradores que são da própria memória. Matías é Rubén ressuscitado, “*él es mi Rubén*”, fascinante ressurreição para Héctor. Causa a reaparição dos desaparecidos, a começar pelo reaparecimento de Rubén, pela presença corporal e pela epifania da voz. Escutá-lo é vê-los retornar, falar com eles, comungar suas idéias e sentimentos.

Por fim, temos o paralelismo de suas trajetórias no que respeita ao desaparecimento. Matías surge por encanto, envolve Héctor, desaparece, reaparece e por fim volta a desaparecer, como se se encantara. Héctor alterna momentos de aparição ostentatória, com escárnio e zombaria: “[...] Sé por qué están acá. Han venido a admirar al nuevo argentino triunfador em el mundo. Acá me tienen, soy yo. Fotografíenme de este perfil, que es mejor.” (BAZÁN, 2002, p. 22) e momentos de reclusão, como aquele em que se encontra quando vêm visitá-lo os pais, de cuja casa fora expulso fazia 20 anos: “Yo soy una persona de rencores largos. [...] Y ahora, si me permiten, tengo que seguir trabajando [...]” (BAZÁN, 2002, p. 163). De forma, surpreendente e enigmática, caminha em direção ao fogo dos desaparecidos, e nesse caminhar se desvanece: “La desangelada danza púrpura de las llamas anuncia que la voz del pueblo argentino ya no será la más maravillosa música. Será el desierto y la miseria. La falta y la partida. Va a empezar el baile – dice el linyera, como una señal, y enciende las leñas secas. Héctor se para y camina hacia el fuego.” (BAZÁN, 2002, p. 255).

Na dimensão pancrônica, temos uma distribuição bipolar entre o corpo desterritorializado, desenraizado de Matías, com os maus-tratos sofridos das mãos de quem o adotou, e a história atestada da origem de Rubén e Héctor, respectivamente no seio de família católica, rica, urbana, dona de fazendas, e de família de classe média, marxista, com avô anarquista. Matías não tem referência espacial, não sabe onde nasceu, de quem é filho, sabe apenas o que aprendeu na relação nada convencional que estabeleceu com o velho Clai, supostamente atingido pela loucura: “– Creo que tengo diecisiete años. Creo. Creo que llamo Matías, pero me puedes decir Boni. Creo. – ¿ No

tenés, qué sé yo... documentos? – Sí, sí. Lo de los diecisiete y lo de Matías aparece ahí. Pero no le podés creer mucho a mis documentos ... Es todo un bardo.” (BAZAN, 2002, p. 51).

A saga dos corpos cuja trajetória foi aqui brevemente delineada constitui imagem patética das vicissitudes, peripécias, sofrimentos e mudanças verificadas na juventude argentina, como repercussão e ressonância do que se verificava em outros pontos da Europa, da Ásia e das Américas, com inscrição indelével nos corpos individuais, sociais e políticos, nas duas sincronias.

A ironia maior nesse quadro de tanto sofrimento, tanto investimento em prol da liberação do corpo das amarras políticas, sociais e sexuais, operadas pelos aparelhos de controle, consiste na visibilidade paradoxal que os desaparecidos angariaram, em contraste com a irrelevância atribuída àqueles cuja morte é atestada no confronto com as forças de opressão e repressão e àqueles que se exilam. Os corpos desaparecidos resistem ao desaparecimento, enquanto os corpos mortos descansam, num lugar próprio no imaginário social. Como conclusão, merece registro, para ilustrar esse paradoxo, a passagem seguinte, que sintetiza os resultados do confronto entre os corpos individuais da juventude rebelada e o corpo do Estado-nação, constituído explicitamente para defender a integridade física e moral de seus cidadãos: “[...] es cierto que todo fue tan rápido. Una danza frenética de consignas, siglas, *muertos*, enfrentamientos, zanjás, bandras, guitarras, compañeros, bombas, panfletos, tomas, cárceles del pueblo. Todo fue tan rápido que la palabra muertos en la enumeración es un ruidito más. Muertos. El vacío de la metafísica. Estaban ahí, en el medio de la lista. *Muertos* (grifo nosso).” (BAZÁN, 2002, p. 102).

Abstract: In this article, we address critical questions concerning the insertion of the homosexual character inside the urban and political space of modern city. The point of reference is the novel *La más maravillosa música*, by Osvaldo Bazán. The space-time context is Argentina, in two sequential synchronies: the years 1970, when Perón returns from Spain, and the years 1990, when the central character of the novel returns from this same country. The novel reveals itself an instigating domain for the debate about nuclear themes considered in the contemporary culture. Among them, we stress the emptiness of the public space, as well as the political sphere; the bankrupt of ethics and humanism; the deep transformation of subcultures which represent the rebellion of differences and the questions related to visibility, disappearing and death of bodies, in the last decades of the XXth century.

Keywords: body; urban revolution; homosexuality.

(Recebido e aprovado para publicação em junho de 2005.)

Notas

Referências

BAZÁN, Osvaldo. *La más maravillosa música: una historia de amor peronista*. Buenos Aires: Perfil, 2002.

DOMÍNGUEZ RUBALCAVA, Héctor. *La modernidad abyecta: formación del discurso homosexual en Hispanoamérica*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2001.

HOCQUENGHEM, Guy. *Le désir homosexuel*. 2. ed. Paris: Fayard, 2000.

MAYER, Hans. *Les marginaux: femmes, juifs et homosexuels dans la littérature européenne*. Paris: Albin Michel, 1994.

MIELI, Mario. *Elementi di critica omosessuale*. Turim: Einaudi, 1977.

PERLONGHER, Néstor. *Prosa plebeya: ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 1997.

RAPISARDI, Flavio, MODARELLI, Alejandro. *Fiestas, baños y exilios: los gays porteños en la última dictadura*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.

ROMERO, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. 2. ed. rev. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

ROSENKRANTZ, Guillermina. *El cuerpo indómito: espacios del exilio en la literatura de Manuel Puig*. Buenos Aires: Simurg, 1999.

SARLO, Beatriz. Modernidad y mezcla cultural. In: VÁZQUEZ-RIAL, Horacio (Org.). *Buenos Aires 1880-1930: la capital de un imperio imaginario* Madrid: Alianza, 1996. p.183-195.

SEBRELI, Juan José. *Crítica de las ideas políticas argentinas: los orígenes de la crisis*. 6. ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

SIGAL, Silvia; VERÓN, Eliseo. *Perón o muerte: los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Eudeba, 2003.

STOER, Stephen R; MAGALHÃES; António M, RODRIGUES, David. *Os lugares da exclusão social*. Um dispositivo de diferenciação pedagógica. São Paulo: Cortez, 2004.