

Capítulo III

Narrando o Brasil

3.1 – Jorge Luis Borges



Após uma longa estada na Europa (1914-1921), onde foi morar com a família e fazer o bacharelato, Borges retorna a Buenos Aires. O jovem poeta redescobre sua cidade natal, sobretudo os subúrbios do *Sur*, habitados por “malandros” (*compadritos*) portenhos. Começa, então, a escrever poemas sobre este descobrimento, publicando seu primeiro livro de poemas, *Fervor de Buenos Aires* (1923). Instalado definitivamente em sua cidade natal a partir de 1924, publicará algumas revistas literárias e com mais dois livros, *Luna de enfrente* e *Inquisiciones*, conseguirá estabelecer em pouco tempo sua reputação de chefe da mais jovem vanguarda. Nos trinta anos seguintes, Borges consolida sua fama e se transforma em um dos mais brilhantes e polêmicos escritores da América Latina. Cansado do Ultraísmo (escola experimental de poesia que se desenvolveu a partir do cubismo e do futurismo), que ele próprio havia trazido da Espanha, tenta fundar um outro tipo de regionalismo enraizado numa perspectiva metafísica da realidade. Escreve contos e poemas sobre o subúrbio portenho, sobre o tango e

sobre as fatais brigas com facas (*Hombre de la esquina rosada*, *El puñal*). Logo se cansaria deste outro “ismo” e começaria a especular por escrito sobre a narrativa fantástica ou mágica, até o ponto de produzir durante duas décadas, 1930-1950, algumas das suas mais extraordinárias ficções, *Historia universal de la infâmia*, *Ficciones*, *El Aleph*, entre outros.

Em 1961 divide com Samuel Beckett o Prêmio Formentor, outorgado pelo Congresso Internacional de Editores, e que será o começo de sua reputação em todo o mundo ocidental.

Será justamente em duas de suas obras mais conhecidas, *Ficciones* e *El Aleph*, que Borges irá inserir o Brasil repetidas vezes, fazendo tanto referências pontuais, como as mais abrangentes. Um imaginário muito particular emerge destas menções ao país.

3.1.2 – O Brasil entre espelhos e labirintos.

Quando o célebre narrador argentino, Jorge Luiz Borges, apresenta em seus contos sua construção imaginária do Brasil, algo de curioso acontece: por vezes, ele envolve o país em uma aura de mistério, o que em certas passagens pode ser um reflexo das tramas da narrativa borgiana, freqüentemente pontuada pelo suspense dentro de uma busca labiríntica que chega a contaminar a própria estrutura do relato. Em outros momentos, as referências ao Brasil (ou à brasilidade) oferecem percepções imprecisas, como algo intangível e ambíguo, oscilando entre a admiração e o desprezo. Há, ainda, ocasiões nas quais o Brasil aparece simplesmente como um nome, deixando ao leitor a função de preencher com seu próprio imaginário esta lacuna na determinação do significado.

Para nos aproximarmos das concepções de mundo que os contos de Borges deixam entrever, devemos explorar sua simbologia recorrente dos espelhos, labirintos e da idéia que emana destes símbolos, o infinito. A sua *Biblioteca de Babel* — uma alegoria *sua* do Universo — é interminável. Nela há um espelho *que fielmente duplica las apariencias [...] las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito*. O universo concebido como uma biblioteca que contém todos os livros do passado e do futuro, ou seja, que encerra toda a produção cultural da humanidade, é um universo de palavras, onde o homem é apenas *el imperfecto bibliotecario*. A biblioteca é também um labirinto por sua própria arquitetura, com galerias hexagonais iguais e infinitas, todas como o mesmo número de estantes e de livros, cada livro com o mesmo número de páginas, cada página com a mesma quantidade de linhas, cada linha contendo o mesmo número de letras. Também há letras impressas no dorso de cada livro, mas estas letras não indicam ou prefiguram o que dirão as páginas. São pistas falsas que levam a outros caminhos, outros labirintos sem fim.

Há outro conto de Borges que retoma obsessivamente os mesmos temas, intitulado *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*. Já nas duas primeiras linhas do conto o

tema é introduzido: *Debo a la conjunción de un espejo y de una enciclopedia el descubrimiento de Uqbar*. Esta aproximação do espelho com os livros nos parece curiosa e nos faz recordar as postulações de Lacan em seu Estádio do Espelho. Uma enciclopédia, para dizer em poucas palavras, é uma compilação de discursos. Neste caso, Borges em duas linhas estaria tocando dois dos três pontos que põem em movimento o processo de identificação primária: a imagem no espelho e a perspectiva do olhar materno, que é seu discurso e seu desejo dentro da cultura. Na realidade, estes dois elementos — espelho e discurso — constituem o cenário da identificação, faltando apenas que alguém se projete e se identifique com uma sedutora imagem-discurso, que lhe desperte o sentimento de incompletude. O próprio texto deixa pistas para esta comparação: *No es exagerado afirmar que la cultura clásica de Tlön comprende una sola disciplina: la psicología*.¹ A função especular da *Primeira Enciclopédia de Tlön* está claramente presente na passagem que comenta as transformações que ocorreram após a sua impressão:

Las reimpresiones autorizadas [...] de la Obra Mayor de los Hombres abarrotaron y siguen abarrotando la tierra. Casi inmediatamente, la realidad cedió en más de un punto. Lo cierto es que anhelaba ceder. Hace diez años bastaba cualquier simetría con apariencia de orden — el materialismo dialéctico, el antisemitismo, el nazismo — para embellezar a los hombres. ¿Cómo no someterse a Tlön, a la minuciosa y vasta evidencia de un planeta ordenado.²

O comentário de que a realidade cedeu e que, de fato, desejava ceder aos encantos de Tlön é análogo ao de Lacan quando explica que na identificação algo se perde. No momento em que *Je* (o Eu da identificação) é criado, algo também se perde, algo sobra, e a esse resto de realidade, que não “coube” em *Je*, Lacan chamará de *moi*, que é o próprio corpo e suas complexidades, necessidades, etc. *Je* é a parte do *moi* que se reconhece como Eu. O que sobra (*moi*) ficará no inconsciente como um resto não reconhecido, a princípio, como Eu.

¹ Borges, J. L. *Tlön, Uqbar, Orbis tertius*. In: *Ficciones*, p. 28.

² Ibid. p. 45.

Contudo, além de ser um propulsor ou um chamariz à identificação, Tlön — em sua condição de mundo ordenado e completo — também é um labirinto, destinado a que os homens o decifrem. O conhecimento de Tlön, ao penetrar nas escolas, faz que um passado fictício ocupe, nas memórias, o lugar de outro, do qual nada se sabe com certeza, *ni siquiera que es falso*. Ou seja, Tlön cria um passado, uma tradição fictícia, tal qual os textos fundadores das nacionalidades americanas. Tlön é espelho e labirinto: é o que seduz e o que faz se perder, o Pecado e a Queda. Os espelhos, sob certo prisma, são os órgãos reprodutores das culturas. Esta idéia se faz presente no texto de Borges com a frase *los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres*. Um espelho duplica ilusoriamente o espaço e as pessoas. Perder-se num espelho é efetivamente perder-se num labirinto. Perder-se num labirinto de espelhos é estar perdido no infinito.

Neste mesmo conto encontramos o Brasil, sua construção imaginária, refletida no espelho de Borges:

Agregó que ese trabajo le había sido encargado por un noruego: en Rio Grande do Sul. Ocho años que lo conocíamos y no había mencionado nunca su estadía en esa región... Hablamos de la vida pastoril, de *capangas*, de la etimología brasilera de la palabra *gaucho* (que algunos viejos orientales todavía pronuncian *gaúcho*) y nada más se dijo [...] Días antes, había recibido del Brasil un paquete sellado y certificado. Era un libro [...] Me puse a hojearlo y sentí un vértigo asombrado y ligero [...] El libro estaba redactado en inglés y lo integraban 1001 páginas. En el amarillo lomo de cuero leí estas curiosas palabras que la falsa carátula repetía: *A First Encyclopaedia of Tlön. Vol. XI. Hlaer to Jangr*.³

De imediato vemos que o fato de o personagem não ter dito nada a respeito de sua estada no Rio Grande do Sul é algo suspeito, insinuado pelas reticências. Em seguida, falaram da vida pastoril e de capangas, temas bem opostos, já que a vida pastoril provoca a associação imaginária com a idéia de tranquilidade, enquanto que a palavra “capanga” suscita uma associação com a

³ Borges, J. L. op.cit., p. 22.

idéia de banditismo ou de violência. Ao mesmo tempo, é do Brasil que chega o assombroso décimo primeiro volume da Enciclopédia de Tlön, composto com 1001 páginas — como em 1001 noites. E não somente isso, também é do Brasil que chega a solução para o mistério de Tlön:

En marzo de 1941 se descubrió una carta manuscrita [...] El sobre tenía un sello postal de Ouro Preto; la carta elucidava enteramente el misterio de Tlön.⁴

São misteriosas e contraditórias essas referências ao Brasil. Num conto tão complexo como *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, que trata da fantástica criação de um mundo por uma seita secreta, é curioso perceber como Borges abre mão de representar o Brasil através de um imaginário pré-estabelecido — como o de paraíso tropical, sensual, etc. —, para optar por significações tão extremas. A menção à bela e recôndita cidade de Ouro Preto evidencia, em compensação, determinado conhecimento que Borges possuía do país.

Em outra passagem do mesmo conto, se delineia uma vez mais os atributos misteriosos do Brasil.

Un azar que me inquieta hizo que yo también fuera testigo de la segunda [intrusión del mundo fantástico en el mundo real]. Ocurrió unos meses después, en la pulpería de un brasilero, en la Cuchilla Negra. Amorim y yo regresábamos de Sant' Anna [do Livramento]. Una creciente del río Taucuarembó nos obligó a probar (y a sobrellevar) esa rudimentaria hospitalidad. El pulpero nos acomodó uno catres crujientes en una pieza grande [...] Nos acostamos, pero no nos dejó dormir hasta el alba la borrachera de un vecino invisible, que alternaba denuestros inextrincables con rachas de milongas [...] atribuimos a la fogosa caña del patrón ese griterío insistente... A la madrugada, el hombre estaba muerto en el corredor.

[...] En el delirio se le habían caído del tirador unas cuantas monedas y un cono de metal reluciente, del diámetro de un dado. [...] Yo lo tuve en la palma de la mano algunos minutos: recuerdo que su peso era intolerable, y que después de retirado el cono, la opresión

⁴ Ibid. p. 39.

perduró. También recuerdo el círculo preciso que me grabó en la carne. Esa evedencia de un objeto muy chico y a la vez pesadísimo dejaba una impresión desagradable de asco y miedo.

[...] Nadie sabía nada del muerto, salvo que “venía de la frontera” [do Brasil]. Esos conos pequeños y muy pesados (hechos de un metal que no es de este mundo) son la imagen de la divinidad, en ciertas religiones de Thön.⁵

Neste trecho vemos que “a segunda intrusão do mundo fantástico no mundo real” se dá, justamente, no armazém de um brasileiro, onde um personagem desconhecido e alcoolizado — provavelmente com a cachaça do brasileiro — chega do Brasil com nada menos que a imagem da divindade em certas regiões de Tlön. O narrador e Amorim também chegavam do Brasil, cruzando a fronteira de Santana do Livramento. Poderíamos fazer várias especulações quanto às coincidências, inclusive nos perguntar: Por que o morto trazia do Brasil o cone fantástico? Não estava ele no Uruguai? Por que o Uruguai não daria a um argentino o suporte imaginário para que a peça fantástica pudesse ser oriunda daquele país? Seria o Brasil uma região imaginária onde tudo é possível? Poderia ser isto uma versão da visão do paraíso, entendido como um “país das maravilhas”, onde bandidos, pastores, ébrios e magos compartilham o mesmo solo?

Se fôssemos definir, apenas por este conto, as concepções de Borges sobre o Brasil, teríamos um país imaginário composto por extremos. Podemos supor que seja em decorrência disto que surja a questão da desconfiança a respeito do primeiro personagem que esteve no Rio Grande do Sul: como não suspeitar de algo que não possui características coerentes, unidimensionais? Quanto ao segundo personagem, que morre de causa não revelada (excesso de álcool?), ele era um total desconhecido, mas que trazia do Brasil um objeto do outro mundo (Brasil e Tlön). Nesta amplitude de traços identitários residiria também a sensação de mistério: o Brasil é descrito como algo tão vasto que não se pode compreender por completo, cuja existência é, de fato, um mistério.

⁵ Ibid. 43

Uma das vindas de Jorge Luis Borges ao Brasil mereceu sua impressão no livro intitulado *Borges no Brasil*. Nele se registra uma entrevista do autor que vem a ser muito esclarecedora para o nosso tema.

Neste momento estou voltando a iniciar o descobrimento do infinito, que é o descobrimento do Brasil. Eu o conheci, pela primeira vez, faz uns 40 ou 50 anos, em Santana do Livramento, no Rio Grande do Sul, onde vi pela primeira vez - e espero que pela última - matarem a um homem, nessa violenta fronteira do Rio Grande do Sul, então terra de contrabandistas. Agora estou pensando já num poema sobre o Brasil... ⁶

É interessante perceber que Borges retoma um dos seus temas recorrentes na ficção — o infinito — para atribuí-lo ao Brasil. O “descobrimento do infinito” é sem dúvida uma bela imagem e uma expressão lisonjeira. Podemos até mesmo imaginar que de tanto produzir e consumir ficções, sua expressão corrente tenha se convertido em um discurso ficcionalizante. Por outro lado, podemos desconfiar que seu modo de ficcionalizar reflita um conhecimento de que a vida social, em si, seja uma construção imaginária e que, portanto, sua fala ficcionalizante ou mitificadora esteja, simplesmente, em sintonia com a fala do mundo.

O depoimento que veio a seguir, sobre ter presenciado um assassinato em Santana do Livramento, sem dúvida, elucida certos pontos do seu imaginário sobre o país e nos ajudará a esclarecer sua seleção de referências ao Brasil no conto *El muerto*, que trataremos mais adiante.

Certamente a cena do assassinato foi deveras marcante para Borges, e não hesitaremos em verificar sua influência na composição do conto. Quanto ao poema sobre o Brasil, acreditamos ter ficado somente em sua intenção, mas nem por isso devemos crer o ato de poetizar esteja ausente de sua escrita sobre o país. O “descobrimento do infinito” é um bom exemplo de imagem poética. Porém, se não compôs um poema em sua forma reconhecível, certamente criou uma breve mitologia sobre o Brasil. Vejamos o primeiro parágrafo de *El muerto*.

⁶ SCHWARTZ, Jorge (org). *Borges no Brasil*, p. 279.

Que un hombre del suburbio de Buenos Aires, que un triste compadrito sin más virtud que la infatuación del coraje, se interne en los desiertos ecuestres de la frontera del Brasil y llegue a capitán de contrabandistas, parece de antemano imposible. A quienes lo entienden así, quiero contarles el destino de Benjamin Otálora, de quien acaso no perdura un recuerdo en el barrio de Balvanera y que murió en su ley,⁷ de un balazo, en los confines de Río Grande do Sul.

As primeiras linhas do conto já deixam clara a relação que mantém com circunstâncias do assassinato que Borges presenciou no Rio Grande do Sul. *El muerto* narra a trajetória de Otálora, um contrabandista na zona fronteira entre Brasil e Uruguai, mais precisamente, entre as cidades de Santana do Livramento e Rivera. Benjamin Otálora entra na quadrilha de Bandeira, onde tem início uma disputa pelo poder. Azevedo Bandeira, como o nome deixa entrever, é supostamente um brasileiro e é descrito da seguinte maneira:

Azevedo Bandeira da, aunque fornido, la injustificable impresión de ser contrahecho; en su rostro, siempre demasiado cercano, están el judío, el negro y el indio; en su empaque, el mono y el tigre; la cicatriz que le atraviesa la cara es un adorno más, como el negro bigote cerdoso.⁸

Podemos perceber que a descrição do contrabandista brasileiro é bastante curiosa e não chega a esconder certa dose de racismo, pois Bandeira, ainda que fosse robusto, dava a injustificável impressão de ser deformado. Se esta impressão é injustificável, ela tem bastante valor como percepção subjetiva, pois quem o “vê” assim é o narrador, através de suas projeções. Na sequência, temos o delineamento do rosto em seus aspectos raciais, como uma mistura do judeu, do índio e do negro. O povo judeu, vale lembrar, não é formado por uma única raça, contudo, os que aqui dizem integrá-lo, costumam se brancos. Deste modo, temos um brasileiro “ideal”, fruto da mistura das três raças. Porém, à continuação, o narrador acrescenta que o personagem possui um ar de macaco e de tigre. Esta

⁷ BORGES, J. L. “El muerto”. In: *El Aleph*, p. 19.

⁸ BORGES, J. L. “El muerto”. In: *El Aleph*, p.20.

animalização do personagem é claramente imaginária, fruto do processo de projeção-identificação, que associa determinadas características raciais e pessoais aos animais.

Para ilustrar este ponto, lembremo-nos do incidente ocorrido num jogo de futebol no ano de 2005, quando um jogador argentino chamou um jogador negro brasileiro de macaco e, por isso, passou alguns dias na prisão. Decerto foi a primeira vez que a lei contra o racismo foi aplicada com tanto rigor no Brasil — justamente contra um argentino. Mesmo assim os argentinos, em geral, acharam injusta a punição, explicando que chamar um negro de macaco era apenas uma provocação do jogo. Esta anedota serve para aclarar o uso da palavra “macaco”, como estágio anterior ao homem na evolução da espécie, no tocante às picuinhas raciais.

Quanto à palavra “tigre”, sabemos que provoca a associação com os significantes “sedutor”, “implacável”, “mortal” e “belo”, ou seja, desperta significação muito diversa à do atributo “macaco”. Bandeira é um tigre em seu modo de ser: um bandido implacável, cujo poder lhe empresta uma aura sedutora. Já a cicatriz que lhe atravessa a cara e o grande bigode negro são meros adornos e signos da delinquência.

O trecho a seguir é extremamente revelador quanto ao imaginário sobre o Brasil que Borges delineou em seus contos:

Alguien opina que Bandeira nació del otro lado del Cuareim, en Rio Grande do Sul; eso, que debería rebajarlo, oscuramente lo enriquece de selvas populosas, de ciénagas, de inextricable y casi infinitas distancias.⁹

Uma vez mais temos a presença dos extremos. O fato de ser brasileiro, que deveria “rebaixá-lo”, ou seja, torná-lo indigno e repulsivo, misteriosamente o enriquece com um imaginário de selvas, pântanos e dimensões quase infinitas. O Brasil, este “outro” para a Argentina, dá suporte a este imaginário ambíguo, ao mesmo tempo repugnante e atraente. O outro, o diferente, se converte num espelho que reflete nossos defeitos, qualidades e toda sorte de desejos e instintos

⁹ Ibid. p. 21.

tanto recalcados quanto conscientes.

Este contato entre as duas nacionalidades pode servir, também, para delimitar e fortalecer identidades, pois um grupo, amiúde, se afirma identitariamente em oposição ao outro. A propósito, o discurso identitário não renega sua essência lingüística, ou seja, na linguagem, tudo ganha valor e significado por oposição. A própria definição do fonema como feixe de traços distintivos já demonstra que, na língua, existe o que se distingue, o que se opõe a outro elemento. Seja qual for a abordagem, acreditamos que o trecho acima esclareça bem a perspectiva imaginária, não só de Borges, mas também de muitos argentinos em relação ao Brasil. O brasileiro visto como um “inferior”, porém adornado com atributos fantásticos e logo, sedutores, é uma composição bem loquaz. O argentino se coloca como um “superior” confusamente atraído pelo que desdenha. A conhecida *soberbia argentina* está aí presente, mas, simultaneamente, se vê ameaçada pelas participações afetivas, por seus desejos.

Outro personagem misterioso é o capanga Ulpiano Suárez, cuja maneira de falar soa abasileirada.

Se llama Ulpiano Suárez y es el capanga o guardaespaldas de Azevedo Bandeira. Habla muy poco y de una manera abasilerada. Otálora no sabe si atribuir su reserva a hostilidad, a desdén o a mera barbárie.¹⁰

Este bandoleiro não se dá a conhecer, pois fala pouco e, além disto, de modo abasileirado. Seu modo de falar e sua reserva, já podemos dizer, desperta sentimentos ambíguos. Talvez por isso, sua presença e seus modos dêem suporte a especulações sobre hostilidade, desdém e barbárie.

Imagens do Brasil estão dispersas em vários contos de Borges, mantendo, quase sempre, as significações apontadas anteriormente. A personagem Emma Zunz, por exemplo, no conto homônimo, recebe a notícia de que seu pai havia cometido suicídio da seguinte forma:

El catorce de enero de 1922, Emma Zunz, [...] halló en el fondo del zaguán una carta, fechada en el Brasil, por la que supo que su padre había muerto. [...] Emma leyó que

¹⁰ Ibid. P. 23.

el señor Maier había ingerido por error una fuerte dosis de veronal y había fallecido el tres del corriente en el hospital de Bagé. Un compañero de pensión de su padre firmaba la noticia, un tal Feino Fain, de Río Grande, [...]

11

Se questionarmos um pouco a escolha de Borges, poderíamos dizer que essa morte misteriosa do pai de Emma em Bagé poderia ter ocorrido em qualquer lugar do mundo. Então, cabe perguntar: por que Borges teria selecionado o Brasil? Não consta outra informação sobre o país no restante do conto (a parte citada está no primeiro parágrafo do texto), o que nos faz supor que a palavra “Brasil” funciona, aí, tanto como expressão do imaginário do autor, quanto como um amparo para o imaginário do leitor.

Poderíamos sentir melhor a importância do uso de determinadas palavras, do uso de sua carga imaginária, se nos deixássemos levar, a título de exercício, pelas associações “espontâneas” que palavras como *Paris*, *Nova Iorque* ou *Bagdá* suscitam. Cada uma destas palavras traz em si um imaginário tão forte, que nem mesmo a certeza de que Bagdá, em nossos dias, se encontra em ruínas pode destruir o imaginário de sonhos que cerca este nome. Evidentemente, o imaginário brasileiro ao redor da palavra Bagdá pode diferir muito do imaginário iraniano sobre o mesmo termo. Com isto queremos dizer que o significante Brasil, mesmo quando é usado isoladamente, tem um valor bem maior que a mera referência a um espaço geográfico, pois seu peso reside, de certo modo, no imaginário que suscita. As palavras têm um valor agregado, que consiste em seu potencial de provocar associações com outros significantes.

Contudo, independentemente de qualquer idéia que o leitor tenha sobre o Brasil, no trecho citado acima, a esse imaginário será acrescida a noção de um país onde podem ocorrer coisas misteriosas — no imaginário de Borges.

No fantástico *El Aleph*, encontramos outra menção breve ao país:

Doy mis razones. Hacia 1867 el capitán Burton ejerció en el Brasil el cargo de cónsul británico; en julio de 1942 Pedro Henríquez Ureña descubrió en una biblioteca de Santos un manuscrito suyo que versaba sobre el espejo que atribuye el Oriente a Iskandar Zu al-Karnayn, o

¹¹ BORGES, J. L. “Emma Zunz” In: *El Aleph*, p. 45.

Alejandro Bicornio de Macedonia. En su cristal se reflejaba el universo entero.¹²

Temos aqui outra referência isolada: a de que o capitão Burton foi cônsul britânico no Brasil. Neste caso não há muito a comentar além do uso do termo na trama labiríntica de Borges. A segunda referência, bem curiosa e pouco crível, a de que Pedro Henríquez Ureña, famoso filólogo dominicano, teria encontrado um texto dele próprio, numa biblioteca de Santos, que versava sobre um espelho, em cujo cristal se refletia o universo inteiro. Devemos insistir, uma vez mais, na suspeita de que o Brasil seja um lugar privilegiado para se fazer descobertas de coisas espantosas, pois a aura de mistério que envolve o país é novamente mantida.

É interessante observar que, nos intrincados enredos de Borges, este ilustre narrador tenha dedicado tantas passagens a seu Brasil imaginário. As referências surgem em alguns outros textos, além dos que vimos até agora. Não os citaremos textualmente, pois pertencem ao caso em que o Brasil aparece apenas como um nome, sem acréscimos da parte do autor, como ocorre no texto a seguir, que será o último a aparecer com esta característica:

[...] de ahí [salió Manuel Mesa], el desconocido que engendró a Cruz y que pereció en una zanja, partido el cráneo por un sable de las batallas del Perú y del Brasil.¹³

São referências esparsas, porém constantes. Nesta passagem aparece apenas adjetivando um sabre que teria partido o crânio de um personagem.

O trecho a seguir foi retirado do conto *La forma de la espada*.

El Inglés venía de la frontera de Rio Grande del Sur; no faltó quien dijera que en el Brasil había sido contrabandista.¹⁴

¹² BORGES, J. L. *El Aleph*, p.136.

¹³ BORGES, J. L. "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz". In: *El Aleph*, p. 44.

¹⁴ Borges, J. L. La forma de la espada. In: *Ficciones*. Trad. do A. p. 177.

— ¿Y Moon? — le interrogué.

— Cobro los dineros de Judas e huyó al Brasil.¹⁵

No primeiro fragmento, Borges retoma o tema da perigosa fronteira do Brasil com o Uruguai, uma zona de contrabandistas, onde até mesmo *El Inglés*, que vinha do Brasil, era suspeito de contrabando. A experiência verídica de Borges naquelas redondezas certamente frutificou bastante em sua literatura. Uma forte marca daquela experiência intensa seguramente permaneceu com ele por bastante tempo.

No segundo trecho, temos a menção ao país como rota de fuga, neste caso, de um traidor. Borges não explorou muito esta idéia em outros escritos, contudo esta possibilidade já estaria disponível, pois como um fugitivo poderia evitar a idéia de vir para o Brasil, sendo um país “quase infinito”, “misterioso”, ambíguo, que abriga tanto pastores, quanto bandidos negros, brancos e índios, ou até mesmo, a assombrosa Enciclopédia de Tlön?

Veremos a seguir o Brasil imaginário de Ricardo Piglia.

¹⁵ Ibid. p. 186.

3.2 – Ricardo Piglia



Ricardo Piglia nasceu em Adrogué, na província de Buenos Aires em 1941. Anos mais tarde, em 1955, devido a *una historia política, una cosa de rencores y odios barriales*, sua família se mudou para Mar del Plata, onde Piglia descobriria o mar e o mundo literário. Em 1967 apareceu seu primeiro livro de relatos, *La invasión*, premiado pela Casa de las Américas. Em 1975 publicou *Nombre falso*, que foi traduzido ao francês e ao português. Em 1980 publicou *Respiración artificial*, com grande repercussão no ambiente literário e considerado um dos romances mais representativos da nova literatura Argentina. Seu romance seguinte foi *Ciudad ausente*, que demorou doze anos para surgir.

Piglia recebeu, em novembro de 1997, o Prêmio Planeta pelo romance *Plata quemada*, outorgado por unanimidade pelos célebres jurados, entre eles, Augusto Roa Bastos, Mario Benedetti.

Junto a sua obra de ficção, Piglia desenvolveu um trabalho consistente como ensaísta, publicando textos sobre Roberto Arlt, Manuel Puig, Borges, Sarmiento e outros escritores argentinos.

Atualmente é professor da Universidade de Princeton, Estados Unidos, onde passa seis meses por ano dando classes. Noticiou-se que está escrevendo seu quarto romance, *Blanco nocturno*, e que será publicado pela editora Seix-Barral.

Em dois de seus romances mais conhecidos, *Respiración artificial* e *Plata quemada*, os quais, de certa forma, o consagraram, encontramos algumas referências ao Brasil.

3.2.1 — Respiración artificial.

Os dois fragmentos abaixo foram retirados de *Respiración Artificial*. Este romance teve especial importância, porque foi no decorrer de sua leitura que me confrontei com algumas representações do Brasil, que despertaram em mim uma curiosidade de saber como os argentinos nos viam. Trata-se de um romance extenso, complexo e que ostenta bastante erudição, cuja trama entrelaça história, política, filosofia e literatura argentina e estrangeira. Embora a história transcorra em vários países, temporalidades e áreas do saber diferentes, somente nos dois momentos, que citamos abaixo, o autor faz referência ao Brasil:

El amigo de un amigo tuvo una vez un accidente: un tipo medio loco lo atacó con una navaja y lo tuvo secuestrado en el baño de un bar casi tres horas. Quería que le dieran un auto y un pasaporte y que lo dejaran cruzar al Brasil, de lo contrario iba a tener que matarlo (al amigo de mi amigo). El loco temblaba como un endemoniado y le puso la navaja en la garganta y en un momento dado lo obligó arrodillarse y a rezar el padrenuestro.¹⁶

En 1842 (Ossorio) cruza a Montevideo. Los exilados recelan; lo piensan un agente doble. Aislado y desencantado con la política, pasa al Brasil y se instala en Rio Grande do Sul donde convive con una esclava negra y se dedica a escribir poemas y a contraer la sífilis. La mujer muere atacada de malaria y Ossorio enfermo, embarca hacia Chile.¹⁷

Vejamos: no primeiro parágrafo encontramos uma breve referência ao Brasil como lugar para onde um seqüestrador argentino meio louco queria fugir. No segundo parágrafo, o Brasil figura como um país onde um exilado político desencantado com a política decide viver e, já no Brasil, suas únicas atividades mencionadas foram as de escrever poemas, conviver com uma escrava negra e contrair sífilis. Posteriormente, comenta-se que a mulher morre de malária (supõe-

¹⁶ PIGLIA, Ricardo. *Rerspiracón artificial*, p.30.

¹⁷ Ibid. p. 32.

se que é a escrava de quem ele contraiu a sífilis) e Ossorio, doente, (possivelmente com malária e sífilis) embarca para o Chile.

Lembremo-nos de que Piglia não escreveu uma obra de ficção com o objetivo de descrever o Brasil real. Porém, o que terá determinado sua seleção de elementos para caracterizar o Brasil tão sucintamente e deste modo? Seguramente há várias possibilidades, porém pelos pontos que destacou, na ficção que criou, é a de um país como destino desejável para seqüestradores em fuga e exilados políticos desiludidos. Estas escolhas talvez estejam condicionadas ao tamanho do Brasil ou à impunidade ou ainda a algum mito de liberdade que o país possa representar no imaginário argentino. O país aparece, também, como o lugar para se fazer sexo com uma mulher negra e este fato é indicado, seja através de um eufemismo (ele *convive* com uma escrava negra), seja indiretamente, indicando a sífilis, que é sexualmente transmitida. No que concerne às doenças, aliás, o Brasil se apresenta de imediato como lugar propício para se contrair enfermidades incuráveis, como a malária (em 1842) e a sífilis, também sem cura na época. Isso sem dizer que o seqüestrador “meio louco”, “endemoniado” que queria fugir para o Brasil, poderia ser um psicopata, ou seja, um doente mental. Há uma configuração do Brasil, que se desenha como um lugar de amor e morte, ou ainda, como um lugar que desperta sentimentos contraditórios e sentidos opostos.

O Brasil atrai através do próprio imaginário que suscita, na ambigüidade da atração pelo que é socialmente desaconselhável: o amor (ou o sexo) socialmente reprovável, como o de um político branco e de bom nível social com uma escrava negra. Também atrai pelo amor ao ócio: afinal Ossorio vai ao Brasil e não faz nada além de escrever poemas.

E quanto à morte da escrava negra, a que se deve? Na literatura, o uso da morte sempre foi um recurso comum como punição para o personagem que encarnasse o vilão, assim como para os que agissem de modo socialmente inaceitável. Esta linha de raciocínio nos levaria a indagar qual seria a culpa da escrava para merecer tal castigo. Seguramente nenhuma, a não ser a de haver propiciado suporte para a projeção do que se encontrava proibido e, portanto reprimido na consciência do personagem argentino. A negra sífilítica poderia ser culpada pela dissolução moral e física do argentino. Contudo essa projeção de proibição e de culpabilidade sobre o outro se dá de modo inconsciente ou

semiconsciente. Trata-se da projeção do recalque, quando o “outro”, como que por magia, “se transforma” no que o primeiro mantém trancado no lado escuro de sua consciência, como um fantasma, seu duplo.

Contudo devemos recordar que havia brasileiros do séc. XIX que compartilhavam dessa mesma mentalidade. Inclusive no que se refere à sífilis, Gilberto Freire cita a comunicação do Professor Moniz de Aragão à Sociedade de Medicina de Paris, que chegou a considerar o grande número de contaminações insólitas de cancros extragenitais nos negros e mestiços do Brasil como resultado da “lubricidade simiesca sem limites” das negras e mulatas.¹⁸

Levantemos uma hipótese: seria o Brasil (em sua condição de país vizinho, porém diferente, com outra língua, outro clima e paisagens) o país propício à projeção do que se encontra recalcado no discurso da “cultura nacional argentina” de modo geral? Como disse Jung, todo conteúdo que é empurrado para o inconsciente poderá ser projetado no outro. E como estamos considerando a relação entre os países como uma relação entre “individualidades”, com “culturas nacionais próprias”, este tipo de suposição pode ser procedente. Essa unidade imaginária, chamada nação, existe como um fato — no plano imaginário. Ela é uma criação que seleciona dados do real, reelaborados pelo ficcional que são arrastados pelo fluxo do imaginário, pelas participações afetivas.

Quando Freud nos assinala que “não devemos falar de consciência até que um superego se ache demonstravelmente presente”,¹⁹ ele estaria caracterizando este “órgão censor”, responsável pela repressão dos instintos, pelo sentimento de culpa e, também, pela evolução cultural, como o *pai* da consciência. A consciência, nesta perspectiva, seria filha das restrições, do mal-estar e da dor impingidas pelo superego, e seria, nestas circunstâncias, que produziria sentidos. Enxugando um pouco mais este pensamento, diríamos que *só faz sentido o que é sentido*. Estamos no campo das participações afetivas e dos espelhos, que nos fazem compreender e ver o que sentimos.

¹⁸ ARAGÃO, Moniz de. Apud, In: FREIRE G. *Casa-grande e senzala*, p. 373.

¹⁹ FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*, p. 100.

No mesmo ensaio, Freud irá dar relevo às semelhanças entre o superego grupal e o superego individual. Para Freud, tanto no indivíduo quanto no grupo, o superego estabelece exigências ideais rigorosas, cuja desobediência é punida pelo “medo da consciência”. Quando analisadas mais detidamente, vê-se que as exigências e as censuras coincidem com os preceitos do superego cultural predominante. De forma suplementar, ele acrescenta:

o superego de uma época de civilização tem origem semelhante à do superego de um indivíduo. Ele se baseia na impressão deixada atrás de si pelas personalidades dos grandes líderes...²⁰,

Trazendo estas considerações para o foco de interesse deste estudo, diríamos que esses grandes líderes poderiam ser tanto Simón Bolívar, Bartolomé Mitre, Jesus Cristo quanto nossos pais e mães...

Se por um lado esta concepção de consciência pode nos parecer muito fechada, pois não nos propõe uma saída além dos espelhismos e da alienação, por outro ela é uma ferramenta útil, justamente, devido a seus contornos rígidos. Não devemos tomar o caráter parcial de uma teorização como algo depreciável. Isto depende da nossa expectativa ou arrogância em relação a ela. A realidade não cabe dentro da linguagem, posto que sempre algo (ou muito) escapa às descrições ou às justificativas que criamos a partir do dado concreto. *O mal-estar na civilização* não pode ser tomado por uma *Bíblia*. Tampouco a Bíblia deveria sê-lo. Entretanto muito se pode aprender com ambos os livros. O incerto sempre está presente em qualquer afirmação sobre a cultura e, mesmo quando não está explícito, pode ser inferido. A cultura nacional é um discurso, é linguagem, é uma história que os cidadãos sabem contar mais ou menos bem. Ela existe como qualquer outra narrativa. Bethânia S. C. Mariani comenta a este respeito:

Compreende-se que a linguagem organiza nossa realidade, nosso imaginário e nossa memória. Nascemos em um mundo previamente organizado pela linguagem: passamos a vida repetindo e/ou resistindo, e/ou rompendo, para transformar sentidos que já circulam no tecido sociocultural. Sem a linguagem, não nos

²⁰ FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*, p. 106 - 107.

constituímos sujeitos, mas, ao mesmo tempo, é necessário compreender que não somos onipotentes: não podemos dizer tudo, não controlamos totalmente os sentidos. Estar na linguagem é estar significando e sendo significado. Nada é óbvio em se tratando de linguagem [...].²¹

A razão camufla a realidade do mundo quando o torna lógico, capaz de caber dentro da linguagem. Prontamente, esta lógica passa a ser percebida como ética na sociedade: criamos o mundo ao fazer parte dele desaparecer. Como escreveu Castoriadis, a razão encobre a criação e esconde a existência do imaginário, que é criação indeterminada.

Piglia criou um Brasil deste mesmo modo: fazendo parte dele desaparecer. Aliás, o próprio Brasil também se criou assim. Contudo, não é o propósito desta pesquisa julgar nenhum autor. De fato, os artistas politicamente corretos costumam ser enfadonhos e Piglia pode ter querido, conscientemente, representar o país dessa forma (embora pareça improvável).

Seja qual for o motivo, as formas e significações que foram dadas ao Brasil nesse romance argentino se afiguram sucintas e claras. É a *nossa identidade* aplicada de fora para dentro, com a qual o brasileiro terá que se relacionar.

²¹ MARIANI, Bethânia, Sampaio Corrêa. “Leitura e condição do leitor”. In: YUNES, Eliana. *Pensar a leitura: complexidades*, p.107.

3.2.2 — Plata Quemada

Há outro romance onde Piglia ratifica algumas concepções e acrescenta outras sobre o Brasil. Trata-se de *Plata quemada*, que narra uma história “verídica”, retirada da crônica policial, sobre um assalto a um carro-forte praticado por quatro homens. Os assaltantes são forçados a deixar a Argentina quando o cerco já se fechava sobre eles. Cruzam para o Uruguai, onde continuam a ser perseguidos.

Estaban esperando que se calmara la tormenta y que Nando les mandara un contacto para cruzar por tierra a Brasil.²²

Mais uma vez o Brasil aparece como rota de fuga dos argentinos. Neste sentido, não se diferencia muito do México no cinema estadunidense, que também é pintado como lugar para onde ir quando se comete um crime. Os assassinos e assaltantes tinham que cruzar a fronteira e para tanto,

[...] le prometieron más [dinero] si los llevaba a la frontera, a Rio Grande do Sul, por el norte, por Santa Ana [do Livramento].²³

Assim como em Borges, Santana do Livramento aparece como lugar preferido para se entrar no Brasil. De fato, trata-se de uma travessia fácil, pois Santana está separada da cidade uruguaia de Rivera apenas por uma rua. Há outras referências sobre as tentativas dos ladrões de entrarem no Brasil, mas não há necessidade de citá-las, pois estas são suficientes.

Em outra passagem deste livro, Piglia comenta a influência que a polícia brasileira teria exercido sobre a da Argentina:

El comisario Silva, de Robos y Hurtos, no investiga, sencillamente tortura y usa la delación como método [...]

²² PIGLIA, Ricardo. *Plata quemada*, p. 78.

²³ Ibid. P. 99.

Había armado un escuadrón de la muerte siguiendo el modelo de los brasileños.²⁴

Este, até agora, se apresenta como o único “exemplo a se seguir” que o Brasil exporta à Argentina. E mesmo quando tudo parece perdido — e, de fato, já estava — os assaltantes sonham com a ajuda de bandidos brasileiros:

Iba a venir a sacarlos, iba a venir con refuerzos, Malilto. Tipos de la pesada, brasileños de Rio Grande do Sul.²⁵

Evidentemente, os diálogos do romance são falas de bandidos e, portanto, pretendem refletir o ambiente que freqüentavam. Contudo, Piglia não teve acesso a essas falas, ele simplesmente as inventou. No que se refere ao Brasil, talvez a única informação que ele poderia ter tido seria a intenção dos assaltantes de fugir para cá. Foi seu trabalho de imaginar o Brasil que lhe propiciou dar tais delineamentos ao país.

Como já dissemos anteriormente, o Brasil pode ser considerado, em certa medida, um país negro, devido ao grande contingente de africanos que aqui chegaram, e pela extensa miscigenação que sucedeu. Isto não passou despercebido aos olhos de Piglia, tanto em *Respiración artificial*, quanto em *Plata quemada*. Mais uma vez o tema seria tratado:

[...] se acercaban los dos policías. Uno era negro, mulato mejor, con cara chata y pelo mota, [...] Pero un negro, El Cuervo nunca había visto un policía negro. Tal vez en Brasil. Pero no había estado nunca en Brasil.²⁶

O espanto de encontrar um policial negro pode ser revelador, principalmente, pelo fato de o personagem estar no Uruguai, onde há mais negros que em Buenos Aires. Observemos que esta fala do narrador veicula diretamente

²⁴ Ibid. P. 52.

²⁵ Ibid. P. 16.

²⁶ Ibid. P. 97.

um imaginário. Diz ele que talvez no Brasil houvesse policiais negros, mas que ele nunca havia estado por lá para sabê-lo.

O carnaval do Brasil também se faz presente, quando um personagem, para impressionar uma pretendente, lhe faz uma promessa: *Mereles le había prometido llevarla a Brasil a ver el carnaval.*²⁷ Passagem breve, contudo este significante *carnaval* encontra-se inevitavelmente unido à palavra Brasil. Imaginário, previsível e, no entanto, tão entranhado no “modo de ser” de tantos brasileiros.

Sabe-se através de relatos da polícia da época que os personagens viviam drogados. A crônica policial daquele período comentava que os assaltantes eram usuários de cocaína, maconha, comprimidos estimulantes e alucinógenos. Curiosamente, o âmbito das drogas também aparece associado ao imaginário sobre o Brasil. No diálogo seguinte esta referência aparece:

—¿Hay maconha?

—¿Maconha?

—Viví en Brasil, gil, no te dije. Ahí le dicen maconha a la yerba.²⁸

E enquanto fumavam um cigarro de maconha, um dos personagens comenta:

Es buena¿viste? Es brasilera.²⁹

Não pretendemos, aqui, apresentar uma “queixa formal” dirigida ao Piglia pela forma que deu ao Brasil. Nossa concepção é a de que a ficção seleciona e combina elementos da realidade sob a batuta do imaginário. E que o imaginário se encontra estritamente ligado ao processo de projeção-identificação, que pode ser determinado ou não e que se apresenta atrelado à linguagem.

Piglia conheceu bem o Brasil. Esteve no país várias vezes, aliás, como tantos argentinos que cruzam nossas fronteiras às centenas de milharestodos os anos.

²⁷ Ibid. P. 26.

²⁸ Ibid. P. 159.

²⁹ Ibid. P. 90.

Como dizíamos, o imaginário transparece como linguagem e, portanto, se o significante *Brasil* põe em ação os registros simbólicos, e provoca o surgimento de significantes como *negro, sexo, doença, lugar de ócio, morte, esquadrão da morte, rota de fuga* (para a liberdade?), *liberdade, maconha e carnaval*, se foi este recorte da vasta realidade brasileira que escolheu, devemos atribuir tal seleção, em grande parte, a um imaginário argentino, devidamente assentado, sobre o Brasil.

Os textos que trataremos a seguir são de autoria do argentino Manuel Puig, quem escolheu, durante a década de 80, a cidade do Rio de Janeiro como local de residência.

3.3 – Manuel Puig.



Dentre todos os autores que tratamos aqui, o argentino Manuel Puig sem dúvida merece especial atenção. Primeiramente por ter vivido na cidade do Rio de Janeiro, no bairro do Leblon, durante a década de 80 (1980-1988), o que lhe permitiu vivenciar o cotidiano carioca, senti-lo, pensá-lo desde dentro, como morador, e desde fora, pela contingência de sua nacionalidade. Em segundo lugar, por ter situado algumas de suas narrativas no Brasil, o que favoreceu, por um lado, a expressão do seu real conhecimento sobre o país e, por outro, expôs seus pontos de interesse que, na hipótese que levantamos aqui, teriam relação não só com um imaginário argentino projetado sobre o Brasil, mas também com sua maneira individual de pensar, sentir e perceber. Em outras palavras, por ter lançado um olhar estrangeiro sobre a realidade da cidade do Rio de Janeiro, apropriando-se dela, selecionando e combinando seus fragmentos em ficção, Puig não só viu o Brasil e o representou na literatura: ele o estilizou, além de recriá-lo através de seus afetos.

A questão da relação especular está tão presente em Manuel Puig e de forma tão consciente, que encontramos no roteiro de *Pubis angelical*, comentários sobre o Estádio do Espelho, de Lacan:

Facultad de Humanidades, aula, el profesor habla y algunos alumnos toman apuntes.

Profesor: Lacan dice que un niño de meses no tiene conciencia de que sus pies, sus manos, al aparecer y desaparecer bajo la sábana, forma parte de un todo. Ese concepto se lo dará el espejo. Pero se dice espejo para significar otras cosas. En realidad lo que devuelve la propia imagen es la mirada de los demás. Es en los ojos de los demás

que nos vemos reflejados por primera vez. (Termina la clase)³⁰

Durante sua estada no Rio, Puig escreveu dois romances, *Sangue de amor correspondido* (1982) e *Cae la noche tropical* (1988). Também escreveu um roteiro de cinema intitulado *Los siete pecados tropicales* (1986), que não chegou a se filmado. Nestes três textos Puig deixa transparecer escolhas interessantes, feitas não somente no que se refere ao lado humano do brasileiro, como também às paisagens naturais e à geografia urbana, além das constantes comparações que faz entre o Brasil e a Argentina.

³⁰ PUIG, M. *Los siete pecados tropicales y otros guiones*, p.76.

3.3.1 - Sangue de amor correspondido

A decisão de Manuel Puig de se mudar para o Rio de Janeiro foi rápida. Ele já não estava disposto a passar outro inverno rigoroso em Nova York e, tampouco, a cidade do México lhe interessava, devido à poluição e à altitude, que poderiam prejudicar sua saúde, pois era hipertenso, e a de sua mãe, Male, que tinha problemas cardíacos. O Rio de Janeiro lhe pareceu uma ótima opção, pois a indústria cultural carioca estava se desenvolvendo bem no final dos anos 70.

Manuel Puig y la mujer araña é o título da biografia de Puig, escrita por Suzanne Jill Levine. O livro é muito bem documentado e dá bastante ênfase aos vínculos da vida pessoal de Puig com sua obra, que Suzanne conheceu bem, pois foi ela a tradutora dos seus três primeiros romances para o inglês. Ao escrever a biografia, Suzanne não se ateve somente aos acontecimentos da vida pública do biografado. Além deles, ela apimenta seu relato com revelações da vida íntima de Puig que, unidos às suas conquistas profissionais, emolduram um retrato mais completo do autor. Segundo ela, para Manuel Puig

Rio era perfeita: uma grande cidade com vida cultural e uma praia onde Manuel podia nadar todos os dias. Os cariocas era relaxados e amantes da diversão, e “tropicais, mas não demais”: os rapazes eram negros, bonitos e disponíveis.³¹

[...]

Mais magro e com um bronzado permanente, Manuel parecia anos mais jovem [...] os amigos de Nova York quando o viram alguns meses depois comentavam do seu aspecto saudável e elegante. A vida naquela cidade de vagabundos, sexo e samba era relaxada e informal e as ruas reverberavam sensualidade — corpos escuros e desposáveis ondulando na balsâmica luz solar, sorrisos largos na cara das pessoas, os cheiros e cores da fruta tropical, a cadência da fala brasileira fundindo-se com os

³¹ LEVINE, Suzanne Jill. *Manuel Puig y la mujer araña*. Trad. do A. p. 285.

sons das discotecas [...] Carlos e Male recordam que Manuel nunca foi tão feliz como nesses primeiros anos no Rio.³²

A carga imaginária deste discurso já é bem evidente, incluindo, aí, o próprio imaginário estadunidense de Suzanne Levine. Rio era uma “visão do paraíso” por seus aspectos naturais, pelo sexo fácil com negros (isto não nos recorda Ricardo Piglia?), pela descontração e alegria das pessoas (negras?), pelos vagabundos (amantes do ócio, como em Piglia?) e sambistas. Ainda que a versão, oferecida por Levine, pareça um pouco romanceada, ela sustenta suas observações no conteúdo das cartas que Puig trocava com seus amigos, onde ele manifesta tais concepções.

Entre 1980 e 1983 Puig comprou quatro apartamentos no Rio. Isto significava quatro imóveis que ele teria que administrar e mobiliar. No meio disso tudo, ele teve que encontrar um pedreiro que colocasse azulejos nos banheiros e na cozinha de um dos seus apartamentos. Encontrou um mulato claro e de aspecto robusto, a quem todos chamavam de O Chefão. Manuel desfrutava da companhia deste jovem e também de seus ajudantes mesmo depois do trabalho, e lhes ofereceu dinheiro extra para ajudar na educação de seus filhos. As atenções que ele dispensava ao Chefão dava estímulo para que este falasse de si mesmo. Ele tinha uma história para contar: tinha amado uma mulher, mas teve que ir embora de sua cidadezinha no interior do Estado do Rio e ela enlouqueceu. Puig comentava que

Este homem não dizia nada em linguagem direta, tudo era metafórico... e o resultado era de uma grande musicalidade e colorido. Mas o que era surpreendente era que, além do mais, se tratava de um analfabeto... Para mim foi como um banho de poesia camponesa muito bonita que quis resgatar.³³

³² Ibid. p. 289-290.

³³ Ibid. p. 300.

Para resgatar esta história Puig propôs ao Chefão um contrato: em troca de sua permissão para gravar as conversas em uma fita, ele receberia parte dos direitos autorais, o que lhe daria a possibilidade de construir sua própria casa.

Sangue de amor correspondido nasce desta forma, como um instigante experimento, onde O Chefão se transforma no personagem principal, Josemar, que conta suas histórias em terceira pessoa, sempre dialogando com outros personagens, nem sempre identificáveis.

Puig, em suas gravações, tinha um narrador em primeira pessoa que contava suas paixões, desilusões, sua pobreza, desamparo e seus sonhos através de uma ótica contraditória, machista e insegura. Puig só contava com a oralidade de um pedreiro brasileiro analfabeto para confeccionar um romance. Decerto isto é só mais um passo em sua ousadia que, há muito tempo, vinha mesclando em seus textos os tipos e estereótipos da cultura popular: romances baratos, radioteatros e teleteatros, o melodrama dos boleros e tangos, as colunas de fofocas, os escândalos da imprensa sensacionalista e, sobretudo, a pseudo-realidade criada pelas narrativas cinematográficas, que funcionam ao mesmo tempo como um espelho e uma rota de fuga.

Ao passar o discurso de Josemar (O Chefão) para a terceira pessoa, Puig simultaneamente desdobra suas falas e anseios no discurso direto de personagens sem nome, criando um diálogo esquizóide ou um monólogo narcisista que permanece incomodamente ambíguo durante todo o relato. Nas palavras de Levine, *o leitor, o ouvinte, nunca tem toda certeza, mas o que surge é uma épica de obsessão sexual de um rapaz pobre das terras mais atrasadas do Estado do Rio*.³⁴

A confecção de *Sangue de amor correspondido* o levaria a escrever numa mistura de português e espanhol, ou *portunhol*. A imersão de Puig no português já estava lhe afetando a escrita. Numa entrevista sua, citada por Levine, ele comentou: *Um tema brasileiro; o argentino desapareceu por completo*. E em seguida arrematou: *Talvez [minha luta com a Argentina] está tão presente que não*

³⁴ Ibid., p.301.

*há necessidade de encarná-la num personagem.*³⁵ Caberia perguntar, portanto, qual seria sua luta com a Argentina?

Em sua maturidade, um de seus rancores com o seu país natal foi sem dúvida em relação aos críticos argentinos, que raramente lhe ofereceram boas críticas. Aliás, ao lançar *Sangue de amor* em seu país, houve um crítico que se arrogou o direito de expulsá-lo da Literatura Argentina. Seu reconhecimento e prestígio como escritor sempre partiu do estrangeiro.

Puig sempre foi um estrangeiro, um exilado e fugitivo. Como esclareceu sua biógrafa, ele teria aprendido desde menino que os seres humanos haviam criado um método para escapar, por um tempo, da crueldade e das misérias deste mundo. Sistemáticamente, ele iria se apropriando da ficção até transformá-la em seu modo de vida. Não a ficção dos livros, senão a dos filmes norte-americanos das décadas de 30 e 40, que assistia diariamente com sua mãe nos cinemas de General Villegas, cidadezinha da pampa argentina onde nasceu. Os filmes abriram as portas da irrealidade a seus olhos e, pouco a pouco, se converteram em refúgio e em seguida, em sua residência privada. O espelho da narrativa tinha também a função de ser rota de fuga da realidade hostil e de si mesmo. A sociedade argentina, a seus olhos, lhe era inóspita. Mudou-se. Trocou de país e de língua várias vezes — Itália, Estados Unidos, Brasil e México.

Puig se interessava pela questão inconsciente, pelo problema da opressão do meio ambiente sobre o indivíduo, o mundo dos cárceres que levamos sem saber, presos à compulsão dos desejos, aos limites das classes sociais e seus valores, encerrados também dentro de nossa própria linguagem, que, afinal, organiza e fundamenta as limitações sociais.

O Brasil, na ocasião de sua chegada, lhe pareceu um paraíso — na *sua* visão de paraíso —, devido ao clima, ao sexo fácil, às possibilidades de trabalho. O paraíso existe como necessidade concebida no cárcere.

O sol, a praia, a visão tão confortante do horizonte, pessoas risonhas e negras... É curioso que Puig tenha selecionado a visão dos negros (que

³⁵ Ibid. p 301.

infelizmente ainda ocupam as posições sociais mais baixas) num dos bairros preferidos da elite branca carioca, o Leblon, onde morou. Por certo, os bairros ricos e pobres, no Rio, estão lado a lado. Porém, enquanto isso — e apesar disso —, Puig desfilava pela cidade como uma estrela de Hollywood, com seu carro branco de luxo, conduzido por um motorista negro, impecavelmente trajado de branco. A questão hierárquica entre negros e brancos no Brasil é facilmente perceptível e, talvez por isso, ele tenha escolhido como protagonista de seu romance um pedreiro, mulato/índio (O Chefão conta a tão conhecida história de ter uma bisavó índia, “caçada no laço”), analfabeto e pobre, que falava através de metáforas.

Sabe-se que é das hierarquias sociais que provêm os valores atribuídos às variantes sociolingüísticas: a língua tem o valor da classe que a usa. Em compensação, a postura de Puig sempre foi a de romper, simbolicamente, as hierarquias sociais através dos discursos socialmente desqualificados com os quais compôs seus romances: o folhetim, o melodrama, o bolero, o discurso das revistas de moda, a afetação das fofocas. Através da colagem desses modos de dizer e sentir dentro do romance, ele iria afrontar o cânone literário latino-americano, e o faria evoluir. Como assinalou Bella Jozef:

Puig eleva o coloquial à categoria literária e lhe empresta uma carga de densidade, buscando vencer o preconceito que faz a distinção entre linguagem literária y oral.³⁶

A sua persistente recusa em utilizar a voz autoritária do narrador onisciente também pode ser vista como parte de sua “técnica” para quebrar as hierarquias no discurso literário. Seu descobrimento da “poesia camponesa” de O Chefão foi um passo a mais do seu projeto desierarquizante das falas sociais. Puig não se interessou pelo linguajar culto dos habitantes do Leblon, nem pelas falas dos *playboys* da zona sul do Rio. Ele enxergou a beleza na fala desprestigiada do pedreiro que lhe servia:

³⁶ JOZEF, Bella. *O espaço reconquistado*. Uma releitura, p.143-157.

— Onde é que a gente vai? Como vai ser essa dor? Eu não sei como é.

Ele falou, “Lá eu te explico, você vai poder cortar um monte de flor lá dentro”. Ela adorava flores! Rosas, margaridas, dalias, girassol, girassol grande, quanto maior melhor.

— O que fazia eu com as flores?

Geralmente ela colocava na jarra, em cima da mesa, na cabeceira da cama, pensa ele, ao lado da televisão. Ela perguntou para ele, “por que é que eu gosto tanto?” e ele, “isso aí eu não sei, são mistérios de mulher, mulher geralmente gosta dessas coisas, flores e tal, sempre gosta.”

— Por que as mulheres gostam mais que os homens?

São lindas. Você vê assim uma flor e fala. “Aqueles plantas tão crescendo bem mesmo, e vão dar flor!” Geralmente tudo bem, as pessoas ficam contentes e continuam caminhando, os inimigos são o beija-flor e as abelhas. A abelha geralmente abre as flores para tirar o mel, o beija-flor também a mesma coisa. Come a flor, trepa com ela direitinho. Chupa o suco dela. A flor morre, se ela fosse durar dez dias ela passa a durar três ou quatro só, certo? De um modo geral chupa a flor, come tudo. Amigos das flores são o sol, um pouco pela manhã, e a água. Quando há flores no pé, caseiras, é as mulheres que águam todos os dias. E quando é flor do mato, ela espera o orvalho da madrugada, não é? O carro dele amanhecia assim todo molhado, daquele orvalho dos campos.³⁷

As flores aparecem aqui como uma alegoria da vida feminina. Seu modo de apresentar a mulher — que poderia ser romântico, como uma flor —, de fato, aparece como uma justificativa de Josemar (O Chefão) para o que ocorreu com sua namorada, quem ele abandonou um dia após deflorá-la e, devido a isto, teria ela enlouquecido.

Não seria isto uma fábula? Por certo que sim e, além disso, cientificamente tão equivocada como as de La Fontaine e, do mesmo modo, possuidora uma moral, um discurso que pretende fundamentar uma conduta. Se La Fontaine insinuava que deveríamos ser trabalhadores e previdentes como a formiga e evitar

³⁷ PUIG, Manuel. *Sangue de amor correspondido*, p. 54.

a vida insensata e folgazã da cigarra, Josemar, por sua vez, nos diz que os homens são como as abelhas e o beija-flor e as mulheres são como as flores, que viverão menos ao serem defloradas, mas que isso é natural... O espaço não nos parece propício para discutir se a fábula de Josemar contém uma moral machista ou se a de La Fontaine possui uma moral burguesa. Interessa-nos Puig e suas escolhas: seu Brasil imaginário.

Em entrevista dada a María Esther Gillio, intitulada *Manuel Puig, a diez años de su muerte*, “Yo escribía rememorando películas”³⁸, encontramos um momento em que Puig fala do que o aproximou de O Chefão:

— En cuanto a su pregunta sobre el proceso por el que se llega a uno mismo... veamos. Cuando yo empiezo a trabajar en una novela es porque he encontrado un personaje con el que siento una afinidad especial.

— Sería a través de ese personaje que usted intenta el análisis.

— Es a través de ese personaje que yo planto cosas que no podría plantearme en mí mismo directamente. A través de él me planteo problemas míos no resueltos.

— Deme un ejemplo.

— Pensemos en un caso extremo, el del albañil de *Sangre de amor correspondido*. Aparentemente nadie más alejado de mi realidad. Se trata de un muchacho mucho más joven, con una salud rebosante, muy físico, sin la menor educación, muy imbuido de machismo, de otra clase social y de otra raza.

— ¿Qué raza?

— El tiene mucha sangre india. Yo soy europeo por todos lados. Parecería que no habría nada que pudiera acercarme a él. Sin embargo yo sentí esa necesidad que él tenía de transformar las cosas, de envolverlas en poesía.

— Eso lo acercó.

— Me acercó y me provocó una inmensa curiosidad. Deseos de conocerlo a fondo haciéndolo hablar.

³⁸ GILLIO, María Esther. *Manuel Puig, a diez años de su muerte*, Disponível em <http://www.ilhn.com/adjuntos/2060>

— Lo atraía esa gran semejanza en medio de tantas diferencias.

O outro, o diferente sempre causa atração e espanto. O mundo do circo amiúde explorou a atração que a estranheza é capaz de produzir: a mulher barbada, os anões, os gigantes, por exemplo, rendiam boas bilheterias, numa época em que tais exhibições eram mais bem aceitas que atualmente.

Não cabe dúvida de que O Chefão era uma pessoa muito diferente de Puig em vários pontos. Havia um desnivelamento difícil de ultrapassar para muitos. Contudo Puig o escolheu, o selecionou entre um imenso repertório de estranhamentos e novidades, com os quais ele seguramente se deparou no Brasil. O país que ele acreditou merecer o registro escrito em *Sangue de amor* foi o pequeno mundo rural de O Chefão, a crônica da oralidade analfabeta, viril ou machista, sensual, sofrida, mas também feliz.

As pessoas que vivem no sítio são totalmente diferentes, tá certo? Pessoal de cidade é um pessoal que conhece tudo, inclusive até encarnam no pessoal dos sítios, gozam. O pessoal da roça fala totalmente diferente, fala errado, então quando as pessoas chegam pra você não colocam as palavras certas, aí geralmente é da roça, ou senão é de São Paulo, que de São Paulo só falam diferente, puxando pelo “r”, Minas, Belo Horizonte, Natividade, Itaperuna, Campos, Bauru, cada lugar tem um modo da pessoa falar, dá pra entender? E aqui no Rio, vamos supor, o Rio odeia o modo do paulista falar, que eles acham que conversam todo errado, e eles acham que a gente é que conversa errado, né? Agora entre o certo e o errado, eles falam mesmo errado, que a gente fala diferente, e tudo que eles falam não tem nada a ver com “r” mas só sai “r”, tá certo?³⁹

Somente um ouvido desprovido de preconceitos sociolingüísticos poderia ser capaz de perceber a singularidade e beleza na cadência da frase e na construção de imagens da fala de O Chefão. No trecho acima, a própria explanação do personagem sobre o que é “certo ou errado” nas variantes dialetais, o titubeio, as voltas que ele cria na fala por não saber explicar o que era certo ou

³⁹ *Sangue de amor correspondido*. P. 81.

errado, gera mais discurso e mais ritmo, num tipo de prosa poética que capturou a atenção do seu ouvinte, Manuel.

Guardadas as devidas proporções, todo encanto na hora da chegada de um viajante, todo espanto e maravilhamento com a realidade do novo lugar é semelhante ao de Pero Vaz de Caminha: é o deleite da novidade que sempre traz consigo uma forte carga imaginária, como uma promessa, uma esperança de que seus desejos e necessidades encontrem, ali, um suporte material.

Considerando que a distinção entre inocência e ignorância pode ser muito sutil e, em muitos casos, não existe, Puig descobre neste suposto descendente de índios a junção destes dois conceitos. Na selva da oralidade rural, muitas vezes incompreensível mesmo para um brasileiro da “cidade grande”, Puig abre seu imaginário estrangeiro e se encanta: vê outras possibilidades de ser, além de enxergar no outro o que ele mesmo era, um grande narrador, depreciado em sua própria terra natal. Ele se depara com um mundo que difere do das classes médias argentina e brasileira, que são bem semelhantes. Manuel se encanta também com o que lhe falta: a inocência/ignorância (de Adão?), a rusticidade viril (indígena?), a alegria, a descontração, a festa. Ele entra no espelho.

Por outro lado, O Chefão possuía uma história e tinha a capacidade de envolvê-la em poesia (aos olhos de Puig) e, por isso, sentiu *deseos de conocerlo a fondo haciéndolo hablar*. O Chefão é um narrador de casos. Devemos reter este dado para inseri-lo no estilo de composição da narrativa em Puig.

Como já dissemos, desde sua infância em General Villegas, Manuel foi um frequentador assíduo das sessões de cinema, refugiado-se no glamour dos astros e estrelas dos filmes norte-americanos das décadas de 30 – 40. Este hábito da infância e adolescência iria definir várias das suas opções de vida e, como já foi muito estudado, influenciar seu modo de conceber o romance. Uma das características marcantes de suas narrativas é a presença de personagens que narram histórias dentro da história. Em *O beijo da mulher aranha*, Molina narra histórias de filmes antigos para Valentín, quem, ao final, torna-se “dependente” desses relatos que o fazem esquecer as agruras do cárcere, ao mesmo tempo em que o aproxima de Molina. Em *Cae la noche tropical*, encontramos o mesmo

procedimento: a psicóloga Silvia conta suas histórias de amores frustrados às duas anciãs, que escapam temporariamente de suas dificuldades, vivenciando os problemas que a narrativa sentimental da amiga propiciava. Em *Boquitas pintadas* estão as letras de tangos de Le Pera, como narrativa de fundo. *A traição de Rita Hayworth*, o primeiro romance de Puig, já inaugurava essa tendência com as narrativas filmicas e suas estrelas, que incidiam no romance reiteradas vezes.

A narração dentro da narração, em Puig, cumpre uma função especular: ao mesmo tempo em que se afiguram como vias de escape de si mesmo, preparam o terreno para realizações futuras. No entanto, o que ocorre em *Sangue de amor*, seu penúltimo romance, é que esta narrativa secundária passa ao primeiro plano, na voz de um personagem brasileiro. Puig se torna mais uma vez o ouvinte/espectador, fascinado com um mundo novo que se abria a ele. A linguagem desprestigiada do rústico contador de casos ganha tratamento estilístico. O relato confessional (o da gravação em fita em primeira pessoa) passa a uma terceira pessoa que não é, nem pode ser, onisciente. Os personagens sem nomes, intervindo de modo incômodo, retiram as certezas do leitor quanto à fonte que provê a narração. Esta circulação de personagens anônimos ao redor do relato de Josemar permite a Puig ser mais um deles, os quais não têm poder de interferir no desenrolar do relato: apenas comentam ou perguntam sobre temas no papel de ouvintes, que só podem reagir e não, agir. Lembremo-nos que Josemar relata eventos passados e que as intervenções dos personagens ocorrem no presente, enquanto Josemar narra suas histórias.

Puig foi um especialista em mascarar a presença do narrador literário. Essa tendência, segundo Graciela Golschluk, foi consequência de sua aproximação ao mundo da realização cinematográfica, que o fez perceber que não queria ser diretor, pois o lugar da autoridade o coibia e provocava nele um tipo de rejeição.

⁴⁰ Anos mais tarde, este rechaço se converteu no motor de uma novidade, a de escrever como se o narrador não existisse, como se os personagens não

⁴⁰ GOLDCHLUK, G. "Manuel Puig y el cine". In: PUIG, M. *Los siete pecados tropicales y otros guiones*, p. 8..

obedecessem a nenhuma vontade exterior a eles mesmos, senão, exclusivamente a um impulso próprio.

O experimento narrativo de *Sangue de amor*, de certo modo, é justamente o oposto ao do narrador em *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, visto que este último se recusava a elaborar a palavra seca de Macabéa, se recusava a tocá-la, pois temia que se o fizesse, a palavra se transformaria em ouro, o que não condizia com a pobreza generalizada da personagem. O narrador-deus neste romance controla todo o relato. Puig, ao contrário, toca a fala popular brasileira e a tingem com o ouro da escrita romanesca estilizada. Por outro viés, poderíamos dizer que, ao alçar a oralidade do português rural ao patamar de literatura legitimada, emoldurando essa fala com a forma e *status* do romance, ele indica que ali há ritmos e imagens que, se ali estão, será por mérito.

Sangue de amor correspondido é uma espécie de *Grande Sertão: veredas*, criado, insolitamente, por este argentino ilustre que, assim como Guimarães Rosa, encontrou poesia em falares distantes.

Segundo admitiu numa entrevista, ao término da escrita de *Sangue de amor correspondido*, reconheceu que havia chegado a uma crise no seu modo de escrever, porque a cópia da fala havia chegado ao máximo e, por isto, teria passado a revisitar o teatro e o roteiro de cinema.

Suzanne Levine ressaltou que o tema principal, a velha obsessão de Manuel era o olhar do outro, a definição e circunscrição de uma pessoa pelo “olho censor”.⁴¹ O olhar que censura e o olhar que admira, como comentamos anteriormente, compartilham o mesmo espaço, emanam das mesmas fontes: as participações afetivas. Na ocasião de sua chegada, Puig se maravilhou com o *paraíso* que viu — ele usou esta palavra para se referir ao Brasil. Com o passar dos anos, assim como ocorreu aos cronistas do Descobrimento em um segundo momento, Puig iria se desiludir com seu “novo mundo”. Se os europeus descobriam posteriormente que os índios não eram apenas “bons selvagens”, mas que também eram canibais, Manuel também alteraria seu olhar de admirador para

⁴¹ LEVINE, Suzanne Jill. *Manuel Puig y la mujer araña*. Trad. do A., op. cit., p 298.

o de censor: as pessoas que lhe proporcionavam sexo fácil eram, ao mesmo tempo, ladras. A Cidade Maravilhosa passa a ser um pesadelo, um lugar perigoso, tanto pelos assaltos quanto pela AIDS. E os cariocas tão “alegres e relaxados”, com o passar do tempo se convertem em pessoas superficiais, que não sabem cultivar amizades mais profundas.

Antes de deixar o Rio com destino à cidade de Cuernavaca, no México, Puig publica, em 1988, seu último romance, *Cae la noche tropical*, cuja história se desenrola na cidade do Rio de Janeiro, já suavemente tingida pelas cores do crepúsculo.

3.3.2 - Cae la noche tropical

Este último romance de Puig começa com a conversa de duas irmãs octogenárias, Luci e Nidia, que comentam sobre a sensação de tristeza que o crepúsculo provoca e falam de como o fim do dia traz à mente a perda dos entes queridos. Neste espelhismo com a natureza as anciãs projetam suas próprias aflições e incertezas quanto à duração de suas próprias vidas. A partir do título já se percebe a idéia de término, do fim da encenação, quando descem as cortinas, anunciando o fim da estada de Puig no Brasil e o início de sua rápida decadência física, que o levaria à morte dois anos após esta publicação, em vinte dois de julho de 1990.

Uma vez mais, sua biógrafa nos esclarece as analogias entre a escritura do romance e a vida do autor: após a morte de sua prima Susana em 1986, sua tia Carmen, a mais conversadora, querida e última das irmãs vivas de Male, — cuja voz está na abertura de seu primeiro romance, *La traición de Rita Hayworth* — tinha ido viver com Male no Rio de Janeiro. Carmen, assim como a personagem Nidia, sentia-se profundamente abalada pela morte da filha e estava no Rio buscando algum consolo junto à irmã, numa cidade de clima mais quente.⁴²

Tendo estes dados como referentes, Manuel compõe seu romance na linha de estilo que o caracterizou: com o uso de diálogos, a inserção de cartas, de relatórios, de clichês melodramáticos, boletins de ocorrência policial (com o endereço correto da delegacia do Leblon) e notícias de jornais, reiterando, uma vez mais, sua antipatia à presença do narrador em terceira pessoa, que, na concepção de Puig, julga como um deus os personagens ao colocar-se no lugar da autoridade. Puig nos faz ver que o uso da colagem, da mescla e combinação de vozes e de registros que rompem com os modelos do romance tradicional não são contraditórios em seus experimentos. Suas experiências se consolidaram em estilo e estimularam uma renovação na arte literária.

Em *Cae la noche*, também se faz presente, como narrativa paralela, as histórias de amor de Silvia, que funcionam como as narrativas filmicas em *O beijo*

⁴² LEVINE, Suzanne Jill.op.cit., p. 331.

da mulher aranha, ou seja, como rota de fuga da realidade e caminho de volta à mesma. As duas irmãs espiam como *voyeurs*, pela janela traseira, o apartamento e a vida da psicanalista argentina de quarenta e cinco anos, Silvia. O nome da personagem faz referência a sua amiga Silvia Oroz, além de traçar uma caricatura de suas amigas mulheres argentinas exiladas no Rio, que eram quase todas psicanalistas de classe média, vindas de Buenos Aires.

Aproximava-se o fim da estada de Puig no Brasil e isto já podia ser pressentido em suas cartas aos amigos. A “visão do paraíso” que teve do Rio em sua chegada foi se alterando com o passar dos anos. O espelho começava a se rachar. Se, no início, os cariocas lhe pareciam amáveis e relaxados, passados alguns anos, ele já passaria a percebê-los de outro modo, como pessoas superficiais e incapazes de concretizar uma amizade. A inocência/ignorância dos jovens morenos e negros que tanto o atraíram, a ponto de converter seu pedreiro em protagonista de *Sangue de amor*, se transforma em rechaço a esse mesmo grupo, ao perceber que muitos deles eram pouco confiáveis e, inclusive, ladrões. O próprio “ar de sensualidade” da cidade se transmuta em armadilha, em possibilidade de contrair a AIDS. Os problemas econômicos do país e o aumento nos índices de violência urbana se lhe afiguram um grande estorvo, em suas palavras, um pesadelo.

Para Mario Fenelli, um de seus amigos mais antigos, Puig se sentia angustiado pela solidão e este teria sido o motivo real da sua mudança para o México.⁴³ Suzane Levine agrega ainda que Manuel necessitava com urgência viver em seu próprio idioma. Ela comenta sobre sua preocupação de escrever em *portunhol*, o que se confirmaria com o pedido de Puig a uma jornalista venezuelana para que esta corrigisse o espanhol de *Cae la noche*, antes de mandá-lo para a editora. De fato esta última hipótese pode não ser procedente. Puig, no México, se sentiria vivendo em sua língua do mesmo modo que um brasileiro vivendo em Portugal, ou seja, nem tanto assim: são modos de ser, de falar e de imaginar distintos. O português do Brasil se havia infiltrado de tal forma em sua consciência que fez que o espelho se quebrasse. Já não havia espaço para projeções imaginárias, pois seus conhecimentos da língua e cultura do Brasil já

⁴³ Mario Fenelli a Suzane Levine em outubro de 1995. In: LEVINE, Suzanne Jill. *Manuel Puig y la mujer araña*. Trad. do A, p. 324

não permitiam ou davam suporte a seu imaginário inicial, quando chegou ao Rio em 1981. Mais um refúgio lhe vinha abaixo, um dos tantos que criou, que se estendiam desde as projeções de cinema em sua cidade natal, que o faziam esquecer daquela realidade adversa durante a adolescência, até a “paradisíaca” cidade do Rio de Janeiro, que já não lhe propiciava ver e viver o que desejava. Para completar o seu degredo, suas deusas do cinema estavam desaparecendo — Rita Hayworth havia falecido em maio de 1987 — e Manuel freqüentemente sofria por medo de que também Male, sua mãe, o deixasse.

Cae la noche tropical pode ser visto, por certo ângulo, como um inventário do imaginário de Puig sobre o Rio de Janeiro no momento da partida. Nele encontram-se tanto as visões eufóricas sobre a cidade, as que ainda restaram, quanto as disfóricas, oriundas das decepções. Como saldo positivo do imaginário de Puig restaram alguns pontos bem significativos. Em primeiro lugar destaca-se o clima:

— [...] Ya me acostumbré con el calor de acá.

— A nuestra edad eso no tiene precio, un lugar donde nunca llega el invierno. No sabés cómo sufro cuando vuelvo a la Argentina.⁴⁴

— [...] yo tengo 81 años, y artrosis, y lo que quieras, de lo que me pidan tengo, como enfermedades, vos sabés. En ese calorcito de Río, y con esa gente tan calma, tan atenta, que te sirve tan bien, yo puedo ir tirando.⁴⁵

— Mirá, Nidia, esto tiene que te hacer bien. La playa, el fresco a la noche para dormir bien, la otra vez que viniste te bajó la presión y esta vez te va a pasar lo mismo, va a ver.⁴⁶

Ao longo do romance faz-se várias comparações entre o Brasil e a Argentina, não somente no que se refere ao clima, mas também à beleza da natureza e à cordialidade das pessoas. Nestes casos, o Brasil sempre se mantém no âmbito do desejo das personagens.

⁴⁴ PUIG, M., *Cae la noche tropical*. p. 82.

⁴⁵ Ibid. p. 154.

⁴⁶ Ibid. p. 14.

É curioso perceber, aqui, que algumas das observações de Pero Vaz de Caminha também se fazem presentes no texto de Puig. Entre elas está a de que os ares e o clima do Brasil fazem bem à saúde das pessoas: o frescor da noite faz baixar a pressão alta de Nidia; Luci, aos 81 anos e com muitas doenças “vai levando” bem a vida com o calorzinho do Rio e com as atenções dispensada pelas pessoas. Caminha, como os trechos de sua carta demonstram, teve a mesma impressão quanto ao ares do Brasil:

[...] a terra em si é de muito bons ares frescos e temperados.

E naquilo ainda mais me convenço que [os índios] são como aves, ou alimárias montesinhas, as quais o ar faz melhores penas e melhor cabelo que às mansas, porque os seus corpos são tão limpos e tão gordos e tão formosos que não pode ser mais! E isto me faz presumir que não tem casas nem moradias em que se recolham; e o ar em que se criam os faz tais.

Notemos que Caminha também ressalta a beleza física das pessoas. Da mesma forma, as personagens se referem aos mesmos pontos como sendo uma característica dos cariocas.

— [...] en Río hay tanta gente linda que ya me acostumbré.⁴⁷

— Yo nunca me había fijado.
¿Cómo podés decir eso? Es un chico tan lindo, que llama en seguida la atención. Yo lo noté ni bien llegué acá.

— Será que en Rio uno se acostumbra. Cuerpos de chicas como los que se ven en las playas de acá no he visto en ninguna parte. Y los chicos tienen unas caritas preciosas.⁴⁸

Por certo, uma visão do paraíso. A beleza da natureza que se estende à graciosidade das faces e corpos humanos, no aconchego de um lugar aonde o inverno nunca chega. Há tanta formosura por toda parte que a personagem chega a

⁴⁷ Ibid. p. 84.

⁴⁸ Ibid. p. 149.

admitir que está tão acostumada a isto, a ponto de não lhe chamar mais atenção. A isto se somam descrições de outros lugares edênicos do Estado do Rio. Na Ilha Grande, por exemplo:

[...] se abre la Ensenada de Las Palmas, donde el verde de las aguas es sorprendentemente idéntico al verde del follaje selvático que la circunda, aguas e follaje perdiendo su frontera como en un sueño se aúnan el pasado y el presente, lo inexistente y lo real, lo horrible y lo sublime la verdad y la [...] ⁴⁹

Com efeito, dentro desse sonho paradisíaco se apagam as fronteiras entre o horrível e o sublime, o real e o irreal. Nessas participações afetivas, o melhor atributo a tudo isso seria, sem dúvida, a maravilha.

E no tocante às pessoas, elas não são somente lindas, são também atenciosas, tranqüilas e educadas, seja na terra, seja no ar, como no caso da comissária de bordo da Varig, que apresentamos a seguir.

— El viaje fue bueno [...] una azafata amorosa de Varig me dio los cinco asientos libres de la fila y me acosté ni bien retiraron la cena. Una chica nada nerviosa, con esa buena educación de la gente de allá [de Brasil]. Acá [Lucerna-Suíça], Nidia, la gente está tan tensa que me da miedo, ¿por qué son tan malas si no les falta nada? Esta azafata brasileña seguro que cuando vuelve a la casa tiene que hacer todo, cocinar, criar sus chicos, y lo mismo conserva esa buena disposición, ah, y ni un centavo en el banco. ⁵⁰

Contudo, este Jardim do Éden tropical já não era mais o mesmo aos olhos de Puig. Com a exceção dos aspectos que citamos anteriormente, sua percepção já se alterara. Ele já vivia no Rio há sete anos no momento dessa publicação e a realidade da cidade já começara a arranhar seu imaginário sobre o país.

Cae la noche conta a história de duas octogenárias argentinas vivendo no Rio. Conseqüentemente, algumas dificuldades para pessoas desta faixa etária são mencionadas. Com efeito, são constatações que os próprios idosos cariocas com freqüência fazem, a saber, a de que o Rio não é lugar para pessoas mais velhas.

⁴⁹ Ibid. p. 78.

⁵⁰ Ibid. p. 153.

— Yo te llevo [a una confitería], pero no es lo mismo. Son más para tomar cerveza, y por eso es toda juventud, o si no hombres solos. Pero señoras no van, y es un boliche loco. Río no es para gente mayor, ya viste que en la playa somos nosotras las únicas.

— ¿Y dónde se meten los viejos?

— Qué sé yo... Están encerrados en la casa, Nidia. Se deben creer que yo soy una loca, en la calle todo el día.⁵¹

No Rio, somente a Confeitaria Colombo restou como lugar em que um idoso ainda pode sair para tomar um chá com torradas, por exemplo, sem se ver rodeado por jovens barulhentos bebendo cerveja. Já em Buenos Aires, o número de confeitarias e cafés tradicionais é muito maior, onde a presença de idosos é bem acentuada.

Até o momento, o paraíso tropical *de Puig* aparece intacto. Contudo convém lembrar que o seu paraíso também incluía o tema do amor e do sexo como fatores determinantes dessa condição edênica. A disponibilidade de jovens da raça negra para o sexo, como nos conta sua biógrafa, adicionava certa graça a nossas terras. Ao final de sua estada, Manuel não havia consolidado nenhum relacionamento amoroso estável e se mostrava desiludido com as relações passageiras. O seu paraíso, portanto, estava incompleto.

Em *Cae la noche*, possivelmente devido à idade avançada das protagonistas, a questão sexual é sempre “vista pela janela”, através dos romances e relatos picantes da amiga Silvia, além de breves comentários sobre a sexualidade dos jovens cariocas, cuja educação não põe claramente limites nesta esfera. Apesar disto, surge um amor, uma paixão platônica, disfarçada em compaixão, em afeto maternal e dedicado de Nidia por um jovem porteiro negro, a quem ela tenta ajudar. Ele se chama Ronaldo, e é introduzido no relato da seguinte forma:

— [...] Es un chico tan lindo, que llama en seguida la atención. Yo lo noté ni bien llegué acá.

⁵¹ Ibid. p. 25.

Ronaldo é um migrante nordestino que veio para o Rio fugindo da seca e das dificuldades econômicas. A escolha deste personagem mostra uma vez mais o bom conhecimento de Manuel a respeito da realidade carioca, pois grande parte dos porteiros do Rio são migrantes do nordeste, especialmente da Paraíba. Este personagem ganha relevo na história à medida que Nidia o contrata como acompanhante para seus passeios pela praia e se apaixona por sua história de vida, por seu caráter e por sua alegria. E é então que começam as “transformações mágicas”, as alterações da percepção promovidas pelo processo de projeção-identificação, que são descritas da seguinte forma:

Ayer nos sentamos en uno de esos bancos de la playa para conversar un poco en paz y yo me quedé mirándolo fijo un rato y me pareció que iba cambiando, me hablaba de los bailes que había en el pueblo de él, y cómo la empezó a cortejar a la mujer, [...] y me pareció que se iba poniendo cada vez más lindo, que esa luz que te despiende de adentro iba aumentando, que no era una persona que hablaba, con tanto cariño, de cómo era todo, de lo lindo que era todo en aquella época, y que va a ser otra vez, porque tuvo la suerte de tocarle una vida linda, y parecía un ángel del cielo, Luci, no un muchacho. Yo me quedé impresionada. Es que yo no soy loca, Luci, yo no veo visiones, pero te juro [...] que ese chico se iba transformando cuando hablaba, y no era más un negrito cualquiera, que es lo que es, era un ser de otro mundo.⁵²

Esta transformação de *un negrito cualquiera* em anjo e logo em um ser do outro mundo, evidentemente, só é possível pela participação dos afetos. Poderíamos dizer que Ronaldo é *un negrito imaginario*, criado pelo desejo de Nidia e, como tal, ainda se mantém dentro da perspectiva paradisíaca que Puig demonstrava ao chegar no Rio. Edgar Morin tem uma interessante abordagem do amor nesse sentido:

Basta considerarmos o amor, projeção-identificação suprema. Identificamo-nos com o ser amado, com suas alegrias e tristezas, sentindo os seus próprios sentimentos; nele nos projetamos. Isto é, identificamo-lo conosco, amando-o com todo o amor que a nós próprios dedicamos. As suas fotografias, as suas bugigangas, os

⁵² Ibid. p. 188.

seus lenços, a sua casa, tudo está penetrado por sua presença. Os objetos inanimados estão impregnados da sua alma e obrigam-nos a amá-los.⁵³

De certo modo, a escolha de Ronaldo obedece ao mesmo critério da opção pelo pedreiro Josemar em *Sangue de amor*: ambos são pobres, negros — Josemar dizia ter também sangue indígena —, jovens, com pouca ou nenhuma instrução formal e possuidores de encantos que convidavam às participações afetivas (ou seriam frutos das mesmas?).

Ronaldo se converte em suporte do imaginário de Nidia, em certa medida, porque ela não pode entendê-lo: não pode compreender como um pobre migrante negro, que perdeu o pai muito cedo e que deixou a mulher e o filho no nordeste, fugindo da seca e da falta de trabalho, possa dizer que “teve muita sorte na vida”, quando se depara com um mendigo ou um bêbado na rua, e possa se sentir feliz.

Diante de uma realidade desconhecida, o conhecimento tem início com as especulações, com a relação especular. A alegria e a beleza de Ronaldo são incompreensíveis para a personagem argentina:

— Pero yo te quería explicar bien por qué este chico es tan como es y no me salen las palabras, no me vienen a la mente, para explicarte mejor. Es contagiosa la alegría de él. Un poco debe ser por los dientes, vos vas a decir que estoy loca, pero es que tiene unos dientes blancos perfectos, y se sonríe por cualquier cosa, entonces esa boca de chico joven y sano despide no sé qué, como una luz, con los dientes inmaculados y los labios muy coloraditos y trompudos que se estiran hasta las orejas cuando sonríe.⁵⁴

Tudo em Ronaldo é admirável, encantador, *los ojos, tan lindos, como de un ciervito, siempre asustado*. Nidia se projeta e se identifica com as alegrias e tristezas de Ronaldo. Até mesmo a crença religiosa, a pobreza e a ignorância de Ronaldo e de Wilma, sua esposa, mudam de status e passam a ser dignos de inveja: *como no tienen nada de nada, a fuerza se tienen que inventar esas*

53 MORIN, Edgar. “A alma do cinema”. In: ADORNO, Theodor et al. *Teoria da cultura de massas*, p. 149.

54 *Cae la noche tropical*. p. 188.

ilusiones. Yo la envidio a Wilma. Passo a passo Nidia vai mudando seu modo de pensar e até mesmo os problemas de Ronaldo a fazem evoluir:

Yo creo que las desgracias de la familia de él [Ronaldo] me han ayudado a conformarme más con mi suerte. Es un chico del Nordeste, la zona donde no llovía [...] todo aquello es muy pobre y por eso casi todos los porteros de Río son de allá, y muchas de las sirvientas. Allá no hay trabajo.⁵⁵

Podemos observar que Nidia começa a mudar, a conformar-se com sua sorte, ao se identificar com a imagem de felicidade de Ronaldo. A falta de relação entre o dinheiro e a felicidade também a impressionou muito. O brasileiro, visto como alguém que mantém a alegria e a educação, mesmo em situação de pobreza, seduz a personagem. O otimismo de Ronaldo, sua crença em que tudo iria melhorar, também produz um grande efeito em Nidia.

Entretanto, da mesma forma que Puig, Nidia irá se desiludir. No seu afã de melhorar a vida do porteiro, ela lhe oferece dinheiro para que ele compre uma passagem de avião para que sua mulher e seu filho possam ir ao Rio e, uma vez lá, Nidia lhes cederia um quarto no apartamento, onde a esposa de Ronaldo trabalharia como empregada doméstica. Ronaldo aceita o dinheiro, mas ao invés de comprar a passagem, foge com o dinheiro para São Paulo, levando com ele sua amante. Nidia, completamente desiludida, comenta com sua amiga Silvia: *cometí un error una vez, y no lo voy a repetir. No puedo confiar en ese tipo de gente.*

Nidia volta a Buenos Aires após a decepção com Ronaldo, onde recebe a notícia da morte de sua irmã, Luci, na Suíça. Comenta com sua amiga por telefone que viajar ao Rio de novo está completamente descartado.

No entanto, o romance termina com um relatório das Aerolíneas Argentinas, informando que Nidia de Angelis havia furtado um cobertor da companhia aérea momentos antes de desembarcar no Rio de Janeiro, mas em consideração a sua idade avançada, a tripulação acreditou que seria melhor não abordá-la.

⁵⁵ Ibid. p. 141.

Manuel deixa o Rio aos cinqüenta e seis anos de idade, rumo ao seu último e curto exílio, a cidade de Cuernavaca, no México.

3.3.3 – Los siete pecados tropicales

Quando se falava de cinema, Puig costumava sustentar uma tese que amplia e subverte de forma polêmica a noção de filme autoral: ele considerava que uma atriz, freqüentemente, era a verdadeira autora de seus filmes. Para isso era necessário que ela fosse “uma presença”, uma verdadeira diva do porte de Greta Garbo ou Rita Hayworth.

Durante a filmagem de *El beso de la mujer araña*, Manuel Puig conheceu Sônia Braga, e foi para essa presença que escreveu em inglês, no ano de 1986, *Los siete pecados tropicales*, que nunca chegou a ser filmado. O próprio título já traz a referência a outro filme, *A pecadora* (*Seven sinners*, EUA, 1940), onde Marlene Dietrich enlouquece John Wayne e toda a Marinha dos Estados Unidos cantando “I can’t give you anything but love, baby”, no bar “Seven sinners”.

Neste instante estamos deixando o âmbito do romance para entrar no mundo do cinema. Num sentido amplo, o roteiro de cinema é uma obra literária, assim como o texto teatral e o romance. Contudo, as condições que norteiam a realização desses modos de narrar diferem muito. Não pretendo entrar aqui em discussões incômodas e tantas vezes carregadas de preconceitos sobre a definição do que é literatura e do que “deve se chamar” de paraliteratura, nem discutir se o roteiro é ou não é uma obra literária. Aliás, Puig certamente seria contra qualquer discriminação neste sentido, visto que sempre transgrediu o cânone literário estabelecido, ao inserir em suas obras elementos do folhetim, do melodrama e do romance policial, os quais muitos consideram paraliterários, repletos de clichês, comerciais, populares enfim. Apesar de ter enfrentado duras críticas, inclusive póstumas, como a de Vargas Llosa, quem considera sua obra como um exemplo de *literatura liviana*, não se pode considerar os romances de Puig como “comerciais” ou “populares”.

Contudo, seu roteiro de *Los siete pecados tropicales* sim o é. Nele, Puig segue um modelo narrativo pré-existente no cinema comercial norte-americano — que, aliás, ele sempre admirou — e recheia sua narrativa com clichês consagrados sobre o Brasil.

Isto nos remete diretamente ao trabalho de Tunico Amâncio sobre o Brasil no cinema estrangeiro e a um comentário do próprio autor:

Como seria um Brasil na ficção do cinema sem o Pão de Açúcar, as mulatas e o samba? [...] Porque, na ficção sobre o Brasil, como vimos, vigora uma certa banalização de modelos pré-construídos e uma superficialidade com relação a um numeroso catálogo de situações dramáticas originais. Nem o homem urbano nem o indígena escapam, em geral, de uma constrangedora banalização.⁵⁶

Puig escreveu um roteiro para um filme comercial, obedecendo as necessidades da indústria cinematográfica de não arriscar uma forma e uma visão diferenciada para seu texto e para o Brasil. Ele se serve de tudo que é conhecido ou emblemático sobre o país: mulatas, samba, sensualidade, Pão de Açúcar, alegria, carnaval, corrupção, pobreza, Copacabana, preguiça, o imaginário estadunidense sobre o exótico, malandragem, ou seja, todo um imaginário sedimentado, *prêt-à-porter*, pronto para o consumo. Já nas descrições iniciais das tomadas do Rio, o roteiro indica:

Vista de la playa de Copacabana en vísperas de Año Nuevo. Fogatas de Macumba a lo largo de la playa.

Vista del crucero de línea acercándose a la bahía de Rio. Se oye casi imperceptiblemente en la distancia música de samba, sobre todo percusión, un trasfondo apropiadamente amenazador para el momento.⁵⁷

No entanto, Puig conheceu bem o Rio e escreveu esse roteiro durante o sexto ano de sua estada na cidade. Tirando o pequeno deslize de colocar o carnaval junto do Ano Novo — uma licença poética... —, ele seleciona e descreve os bairros da cidade onde seriam as locações e, de certo modo, esclarece determinados pontos que o espectador estadunidense médio não poderia saber,

⁵⁶ AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*, p. 192.

⁵⁷ PUIG, M. *Los siete pecados tropicales y otros guiones*, p. 153 e 161.

como por exemplo, que o bar *Sete* está localizado nas ladeiras de Santa Teresa, na parte antiga do Rio. Em outras palavras, o roteiro indica que se mostre Santa Teresa e que se filme, também, as favelas e a Floresta da Tijuca: Puig faz escolhas do que lhe interessa mostrar. Somente nas ocasiões em que as imagens não poderiam explicar certos fatos, como as oferendas à Iemanjá no Ano Novo, serão oferecidas através dos diálogos algumas explicações:

Voz de Ralph: El crucero hacía escala por dos días en Rio y la llevé a la playa. Em vísperas de Año Nuevo todos arrojan cosas al agua, se supone que reciben la protección de alguna especie diosa del mar.⁵⁸

Há outras explicações inseridas no texto. Deixemos que o texto fale por ele mesmo:

Ken: ¿Puedo verla? [a Vanda]

Regina: Ojalá pudiera. No aparece desde ayer. Se supone que iba a venir al ensayo general para el desfile del sábado pero nos falló. Es un *destaque*.

Regina [falando em português com legendas em inglês]: Como explico a este gringo de merda? Como é que se diz?

Regina [em inglês]: Ella es una especie de estrella en nuestro grupo, o *escuela de samba*.

Ken: Entiendo. Y puede evitarse eso de “gringo de mierda”.

Regina (frenándolo): ¡No mezclamos las cosas! “Mierda” es español; acá hablamos portugués, y acá llamamos a ustedes *gringos de ¡merda!*, incluso si no lo merecen, lo que, posiblemente, suceda en este caso.⁵⁹

Esta é a forma que Puig encontra para explicar o que é um destaque de escola de samba e esclarecer que no Brasil se fala português. Ele tenta passar uma quantidade maior de informações que um filme comercial feito por norte-

⁵⁸ Ibid. p.154.

⁵⁹ Ibid. p. 168.

americanos poderia dar, contudo, sem exageros: o filme comercial não visa ensinar e sim, entreter, e pretende fazê-lo sem arriscar o grande investimento financeiro com um modo de narrar que não tenha sido minimamente testado. O cinema comercial necessita ser sempre um êxito de público e para isto sacrifica amiúde a originalidade, preferindo apostar numa fórmula de sucesso já experimentada. O filme deve oferecer suporte a um imaginário já conhecido, pois não pretende permitir que o espectador faça o árduo trabalho de pensar. E mesmo quando pretende incutir alguma ideologia em seu desfilar de imagens, o faz com um discurso pronto, *prêt-à-penser*, que pode ser absorvido sem esforço.

Obediente às determinações do cinema comercial e, também, a seu modo de conceber o roteiro, que toma como ponto de partida a presença de uma grande estrela, Sônia Braga, Puig narra a história de Ralph e Ken, dois norte-americanos que chegam ao Rio num cruzeiro, mas por motivos diferentes: Ken está tentando esquecer os problemas de sua recente separação e Ralph vem ao Rio para negociar dólares no cambio negro. Ralph desaparece e Ken sai à busca de seu contato, a enigmática e sedutora Regina/Vanda (Sônia Braga), que sairá com Ken em busca de Ralph. O roteiro tenta reproduzir, no Rio de Janeiro, as aventuras conhecidas dos filmes comerciais dos Estados Unidos, fazendo as adaptações no que se refere aos tipos de personagens e situações. Assim, é na procura de Ralph que eles irão se deparar com nossos *gangsters tropicais*: o bicheiro Paulo e os traficantes de drogas da favela. Se num filme em Nova Iorque a máfia chinesa luta caratê, aqui os bandidos dão golpes de capoeira, e assim sucessivamente. Entretanto, como dissemos, toda novidade vem acompanhada de explicações, como no caso do bicheiro:

Regina: El que nos puede ayudar es Bicheiro.

Ken: Traducime.

Regina: Aquí tenemos una especie de lotería ilegal, manejada por gente que no son realmente gángsters, pero se les parece. Es decir, están organizados como gángsters.

Ken: Y vamos a ver el Padrino.

Talvez Puig tenha sido por demais didático... Ele também inclui explicações sobre o que é uma escola de samba, sobre os serviços comunitários que a escola presta na favela, através das creches e escolinhas profissionalizantes. As aclarações sobre a realidade carioca que introduz no roteiro, de certo modo, destoam da linha de escrita do filme comercial, pois são procedimentos mais próprios do documentário. Visto desta forma, o filme ganha uma outra dimensão, a de mostrar o Brasil não somente através do seu imaginário sedimentado no estrangeiro, dos lugares-comuns, mas também como realidade tangível.

Quanto à personagem Regina/Vanda, criado para Sônia Braga, na sua função de apresentadora do Rio de Janeiro a Ken, pode-se dizer que ela encarna o encanto e a ambigüidade da cidade. Ela é, por um lado, a própria beleza da atriz e seu imaginário como a personagem “Gabriela”, *con su vestido simple, sexy y ligero*, e que coloca uma flor no cabelo quando quer se enfeitar. Por outro lado, ela é boêmia, fala palavrões, é uma estrela do carnaval, só se desperta depois das três da tarde, usa drogas, compactua com criminosos e, em um só dia, comete os sete pecados tropicais: *¡La puta!... en un solo día cometí los siete....* São eles:

- 1- Preocuparse demasiado
- 2- Trabajar demasiado
- 3- Pedir demasiado
- 4- Dar demasiado
- 5- Soñar demasiado
- 6- Odiar demasiado
- 7- Amar demasiado

Como podemos deduzir, os sete pecados consistem em cometer excessos. Regina/Vanda, ao apresentar a cidade ao estrangeiro em sua condição de protagonista, cria um imaginário hiperbólico, um país caracterizado pelos exageros, um lugar onde os extremos se encontram e, nesta condição, pode dar suporte material a uma ampla gama de projeções. Paralelamente, vai se delineando a construção do maravilhamento e seus êxtases. Os protagonistas escapam dos perigos e retornam ao navio após o carnaval. Deste modo, o texto se encerra, como era de se esperar, reafirmando o velho e atual imaginário sobre a espantosa maravilha que é vir ao Rio de Janeiro:

MUJER MAYOR (exhausta, uma ruína física): ¡Me siento bárbara! Pasé un momento tan hermoso.

HOMBRE MAYOR: Estuvimos en uno de esos desfiles. Y obviamente ella se pasó de la raya.

MUJER MAYOR: Estoy bien. No tengo nada de qué quejarme. [...] Esta tarde me sentí joven de nuevo. Me sentí como si todavía me pudieran pasar cosas maravillosas. Eso es sentirse joven. Porque algo importante me ocurrió hoy, a mi edad... Así que ahora estoy lista para otras grandes cosas, no me voy a entregar.

Evidentemente, a literatura e o cinema não são os únicos meios capazes de veicular um imaginário. Com efeito, para Castoriadis a sociedade é uma instituição do imaginário social, produzida pelo coletivo anônimo. Por isso, a próxima seção será dedicada a comentários dispersos, recolhidos em revistas e canções, que poderão complementar ou ratificar o que já explanamos.

3.4 – Dispersos.

Nesta seção, apresentaremos algumas visões do Brasil não condicionadas a enredos, estilos e técnicas da literatura de ficção. Desejamos, portanto, suplementar as informações que colhemos até agora na literatura com outras fontes, não menos dignas de atenção. O imaginário argentino sobre o Brasil vem sendo construído de longa data, desde as disputas territoriais da época do Império, até o turismo massivo argentino a partir da segunda metade do séc. XX.

O período de ditadura militar na Argentina (1976-1983) também propiciou um aumento da imigração de argentinos para o Brasil. Nesta ocasião, o Brasil se transformou, para muitos, numa rota de fuga para os que se sentiam ameaçados pelo regime militar.

Curiosamente, os argentinos não formam colônias de imigrantes no Brasil. Passo a passo, eles se integram à vida brasileira, seja montando pousadas em belas cidades praianas, como Florianópolis ou Búzios, seja se inserindo no mercado de trabalho formal e informal.

No ano de 2005, o jornal *La nación*⁶⁰ publicou em sua revista semanal uma série de entrevistas com argentinos que haviam alcançado o sucesso no Brasil. A opinião dos entrevistados em relação ao país que os acolheu é muito reveladora, visto que, muitas vezes, não são opiniões que os brasileiros costumam identificar como traços identitários nacionais. É o olhar de quem vem de fora e que valoriza certos aspectos, dos quais seu país natal talvez esteja carente. Evidentemente, ao falarmos de traços identitários, devemos considerar sempre seu componente imaginário, sua construção por meio de imagens, falas e desejos.

Na reportagem especial, intitulada “¿Eu? argentino”, o repórter Luis Esnal comenta que os argentinos no Brasil parecem ser tantos como seus motivos para deixar a “terra dos quatro climas”, do doce de leite, de Gardel e Maradona rumo *al país del mais grande do mundo, el optimismo, el carnaval y la playa*. Podemos ver, aqui, que os argentinos conhecem parte do imaginário criado no próprio Brasil, como o país que tem a “maior usina hidrelétrica do mundo”, “a maior

⁶⁰ ESNAL, Luis. “¿Eu? Argentino”. In. *La nación revista*, 22 de maio de 2005.

floresta”, “o rio mais caudaloso do mundo”, “o maior exportador disso ou daquilo do mundo”, enfim, conhecem este aspecto megalômano da cultura nacional. Acrescenta também o aspecto otimista do povo brasileiro, que no Brasil não comentamos tanto. O carnaval e a praia, é claro, lugares-comuns do imaginário nacional e estrangeiro.

O entrevistado Luis Favre, *el argentino del PT*, comenta que no Brasil lhe fascina o dinamismo, a vida cultural e o clima.

Para Juan Quirós, Presidente da Agência de Promoção às Exportações, *Brasil es la tierra prometida*. Opinião muito lisonjeira, impregnada pelos afetos.

Já o argentino Oscar Quiroga viveu como hippie nas praias do nordeste na década de setenta. Assim como tantos argentinos, Quiroga decidiu “fugir” para o Brasil por não suportar mais ser preso apenas por usar cabelos longos durante a ditadura na Argentina. Ele notava igualmente que, a cada semana, algum conhecido seu “desaparecia” sem deixar vestígios. Hoje ele é astrólogo e escreve uma coluna na Folha de São Paulo. Nas palavras dele,

Acá hay un tipo de magia. Las mujeres son simpáticas cariñosas, y uno que como argentino está más acostumbrado a una cierta formalidad, termina apasionándose.

Esta informalidade atribuída às mulheres brasileiras não chega a esconder o velho imaginário do paraíso sensual. Porém, quando lhe perguntam *¿Qué lo apasionó en Brasil?* Sua resposta é direta: *La inocencia de la mirada*. Esta opinião nos faz lembrar Manuel Puig, na escolha de alguns dos seus personagens brasileiros, Josemar e Ronaldo, que também possuem esta dose de ingenuidade. Porém, aqui, Quiroga generaliza e completa:

Acá podes decir que en la esquina hay una vaca volando y la gente va a fijarse, porque en el fondo quiere ver una vaca volando. Los argentinos, con lo racional que somos, perdimos esa mirada inocente de las cosas.

Este estado de inocência não deixa de ser adâmico: a visão deste argentino, neste ponto, não difere muito da visão de Pero Vaz de Caminha, há

quinhentos anos atrás. Este é um imaginário que perdura na visão estrangeira. Contudo, a inocência não é reconhecida entre os brasileiros como marca identitária, trata-se de uma visão de fora. Interessante também é a questão do otimismo — possivelmente gerado no estado de inocência —, que Jorge Werthein, diretor da Unesco no Brasil, ressaltava como característica positiva nos brasileiros.

O empresário argentino Domingo Alzugaray, numa perspectiva semelhante à de Werthein, comentou: *de los brasileños rescato esa energía para enfrentar los problemas sin hacer mucho drama*. Esta opinião é semelhante, porém mais branda, à que Puig tinha a respeito dos cariocas que, para ele, além de relaxados eram um pouco incompetentes.

Outra cidadã Argentina, que se destacou no Rio de Janeiro, foi a psicóloga Carmen Lent, que também expressa uma opinião semelhante à de Puig. Para ela, *las relaciones de amistad porteñas son únicas*. Puig, por sua vez, dizia que os cariocas são simpáticos, porém incapazes de aprofundar um relacionamento de amizade.

Encerrando o bloco de entrevistas, a empresária Frances Reynolds ressaltava o “jogo de cintura” dos brasileiros, para saltar os obstáculos e alcançar o objetivo, como a característica que mais a atrai.

Esta sequência de entrevistas revela alguns modos de perceber o Brasil que complementam as visões anteriores.

Para rematar nossas considerações sobre o imaginário que o argentino forma sobre o Brasil, trazemos uma charge retirada do *site* argentino Argenautas.com.



A charge fala por ela mesma: a Argentina pede uma transfusão de alegria ao Brasil. Este é um imaginário estabelecido na mente argentina: o brasileiro é um povo alegre. Um chargista brasileiro jamais faria uma charge ao revés, ou seja, a Argentina dando uma transfusão de alegria ao Brasil, pois este não é o imaginário que o brasileiro, em geral, tenha em relação à Argentina.

Esta sátira está, de fato, fazendo referência a uma canção muito conhecida do famoso roqueiro argentino Charly García. A letra da música constitui um verdadeiro convite ao espelhamento. Nela, o compositor desenvolve uma idéia pessimista, rebelde e um tanto depressiva a respeito da vida em Buenos Aires, para depois, em um verso, fazer o contraponto com o “alegre” Brasil.

Yo no quiero volverme tan loco

Charly García

Yo no quiero volverme tan loco
 yo no quiero vestirme de rojo
 yo no quiero morir en el mundo hoy
 Yo no quiero ya verte tan triste
 yo no quiero saber lo que hiciste
 yo no quiero esta pena en mi corazón

Escucho el beat de un tambor entre la desolación

y una radio en una calle desierta
están las puertas cerradas y las ventanas también
no será que nuestra gente está muerta?
Presiento el fin de un amor en la era del color
la televisión está en las vidrieras
toda esa gente parada que tiene grasa en la piel
no se entera ni que el mundo da vueltas

Yo no quiero meterme en problemas
yo no quiero asuntos que queman
yo tan solo les digo que es un bajón
Yo no quiero sembrar la anarquía
yo no quiero vivir como digan
tengo algo que late en mi corazón

Escucho un tango y un rock y presiento que soy yo
y quisiera ver al mundo de fiesta
veo tantas chicas castradas y tantos tontos que al fin
yo no sé si vivir dando respuesta
Yo quiero ver muchos mas delirantes por ahí
bailando en una calle cualquiera
En Buenos Aires se ve que ya no hay tiempo de más
La alegría no es sólo brasilera. No mi amor

Yo no quiero vivir paranoico
yo no quiero ver chicos con odio
yo no quiero sentir esta depresión
Voy buscando el placer de estar vivo
no me importa si soy un bandido
voy pateando basura en el callejón

Ao contrapor, de forma tão violenta, os sentimentos de depressão, loucura, ódio e desolação, atribuídos aos portenhos, com a frase *la alegría no es solo brasilera*, Charly García consolida uma mitologia. O Brasil torna-se um símbolo da alegria. Neste rock de protesto, a única característica desejável é atribuída ao Brasil. Com efeito, Charly García convida seus ouvintes a se espelharem no modo de ser do país vizinho. Na sua visão da “realidade argentina”, mais precisamente, portenha, não há saída do cárcere da “identidade argentina”, pois se configura como um verdadeiro labirinto, que desemboca sempre nos mesmos lugares. Somente o país vizinho, o “outro”, constitui uma promessa de “ser de outro modo”, representa uma forma do vir-a-ser, e de colocar um ponto final nesse mal-estar. É um convite ao espelhamento.

E assim seguem os dois países irmãos, um e outro se moldando entre espelhos e labirintos.