

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Aydano de Almeida Pimentel Neto

Entre espelhos e labirintos:

Uma mirada argentina sobre o Brasil

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em
Letras da PUC-Rio como requisito parcial para obtenção do
título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof^a Eliana Yunes

Rio de Janeiro, 31 de março de 2006.

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.



Aydano de Almeida Pimentel Neto

**Entre Espelhos E Labirintos: Uma Mirada
Argentina Sobre O Brasil**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Eliana Lúcia Madureira Yunes Garcia

Orientadora
Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Karl Erik Schollhammer

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Roberto Augusto DaMatta

Departamento de Sociologia – PUC-Rio

Profa. Maria Aparecida da Silva

Departamento de Letras Neolatinas - UFRJ

Profa. Maria Helena de Sousa Martins

Centro de Estudos de Literatura e Psicanálise Cyro Martins

Prof. Paulo Fernando Carneiro de Andrade

Coordenador Setorial do Centro de
Teologia e Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 31 de março de 2006.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização do autor, do orientador e da universidade.

Aydano de Almeida Pimentel Neto

Graduou-se em Letras na Universidade Federal Fluminense em 1989. Concluiu o Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1997. Cursou o Doutorado em Estudos de Literatura na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, concluindo o curso em 2006. Sua pesquisa acadêmica se desenvolve, por um lado, em torno do eixo temático que trata das relações entre a literatura e o cinema e, por outro, explorando a formação identitária nas literaturas em seu componente imaginário. Atualmente exerce a função de Professor de Língua Espanhola e Literaturas Hispânicas no Centro Universitário da Cidade — UniverCidade — e na Fundação de Apoio à Escola Técnica — FAETEC.

Ficha Catalográfica

Pimentel Neto, Aydano de Almeida

Entre espelhos e labirintos: uma mirada argentina sobre o Brasil / Aydano de Almeida Pimentel Neto ; orientador: Eliana Yunes. – Rio de Janeiro: PUC, Departamento de Letras, 2006.

149 f. ; 30 cm

Tese de Doutorado – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras.

Inclui referências bibliográficas.

1. Letras – Teses. 2. Imaginário. 3. Alteridade. 4. Brasil. 5. Argentina. 6. Literatura. 7. Identidade nacional. I. Yunes, Eliana. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Dedico este trabalho aos amigos argentinos e brasileiros. Principalmente àqueles que conseguem, por vezes, enxergar além dos espelhos e labirintos.

Agradecimentos

Agradeço à minha orientadora, Eliana Yunes, por seu carinho, por sua dedicação e, em especial, por acreditar no valor das minhas escolhas e incentivar o seu desenvolvimento.

Meus agradecimentos a meus pais, Sergio Moraes Pimentel e Marly Rocha Pimentel, pelo apoio aos meus projetos.

A meus irmãos, Adriana Rocha Pimentel e Sergio Moraes Pimentel.

Aos queridos amigos argentinos, Gabriel Lanzos e Mónica Alonso, pelo consistente auxílio que me ofereceram, tanto no que se refere à Tese, quanto à amável acolhida em Buenos Aires.

Agradeço aos Professores Júlio Diniz, Karl Erik Schollhammer, Luis F. Valente, Nelson H. Vieira, Jürgen Heye, Maria Aparecida da Silva e Tunico Amâncio pelas pontuais e importantes intervenções neste trajeto.

Ao Convênio da PUC-Rio com a Brown University, pela possibilidade de complementar minha pesquisa nos Estados Unidos.

Aos amigos:

Andréa Matheus Tavares

Cristina Monteiro Pereira de Souza

Luis Fábio Cruz

Madalena Penna Firme

Marcos Porto

Wallace Cardia

Resumo

PIMENTEL NETO, Aydano de Almeida. **Entre espelhos e labirintos: uma mirada argentina sobre o Brasil**. Rio de Janeiro, 2006. 149 p. Tese de Doutorado. Departamento de Letras – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta pesquisa pretende lançar alguma luz sobre o imaginário que a Argentina construiu sobre o Brasil. Para tanto, traçamos um paralelo entre a formação do Eu na psicanálise e a construção da identidade nacional. Ademais, apontamos as visões internas que embasaram ou construíram o discurso da identidade nacional brasileira, a fim de comparar tais concepções com as que os argentinos expressaram sobre o Brasil em suas literaturas. Tratamos igualmente da relação especular entre os dois países através dos processos de projeções-identificações imaginárias.

Palavras-chave

Brasil, Argentina, alteridade, identidade, literatura, imaginário.

Abstract

PIMENTEL NETO, Aydano de Almeida. **Among mirrors and mazes: an Argentinean view of Brazil**. Rio de Janeiro, 2006. 149 p. Tese de Doutorado. Departamento de Letras – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This paper attempts to shed some light on the imaginary Brazil that Argentina has constructed in its literature. To start, the research draws a parallel between the formation of the ego in psychoanalysis and the construction of national identity. Furthermore, the work compares the internal views that built and supported the discourse of the national Brazilian identity with the external views of Brazil expressed by Argentinean writers. The analysis focuses on the process of projections and projective identification in the construction of the Other.

Keywords

Brazil, Argentina, alterity, identity, imaginary, literature.

Sumário

Introdução	10
Capítulo I – Bases imaginárias	13
1.1 – A instituição imaginária da sociedade	13
1.2 – Textos fundadores e a consolidação da identidade nacional	22
1.3 – A formação do Eu cultural	34
1.4 – O valor antropológico da literatura	43
1.5 – Projeções, identificações e afetos	49
Capítulo II – Contexto histórico: perspectivas internas	53
2.1 – Brasil, o grande espelho	53
2.2 – O Brasil Negro	70
Capítulo III – Narrando o Brasil	76
3.1 – Jorge Luis Borges	76
3.1.2 – O Brasil entre espelhos e labirintos.	78
3.2 – Ricardo Piglia	90
3.2.1 – Respiración artificial	92
3.2.2 – Plata Quemada	97
3.3 – Manuel Puig.	101
3.3.1 – Sangue de amor correspondido	103
3.3.2 – Cae la noche tropical	115
3.3.3 – Los siete pecados tropicales	125
3.4 – Dispersos	131
Conclusão	136
Bibliografia	141

Não há coisa que não esteja como que perdida entre infatigáveis espelhos. Nada pode ocorrer uma só vez, nada é preciosamente precário.

Jorge Luis Borges

A cópula entre a verdade e a mentira é luxuriosa e fecunda. Primeiro, elas fundem-se num só corpo; depois, reproduzem-se aos milhões.

Li Po

Introdução

A proposta inicial deste estudo consiste em fazer um levantamento dos modos como o Brasil foi representado na literatura argentina e, através destas representações, delinear algo que poderíamos chamar de “a geografia imaginária do Brasil”. Trataremos, portanto, de ir à busca do mito do Brasil e da sua construção no olhar do Outro. Para tanto, devemos rastrear não só os romances argentinos, mas também as produções discursivas brasileiras que visaram construir e compreender a cultura nacional ou, como preferem alguns, a brasilidade.

Partindo do princípio de que a identidade cultural é criada — mas nem por isso é totalmente falsa ou ilusória, visto que possui alguns suportes tangíveis, entre os quais se destaca a complexa trama dos desejos humanos — vasculharemos as circunstâncias e procedimentos que propiciaram esta formação identitária.

Stuat Hall¹ defende o argumento de que as identidades culturais são um *sistema de representação cultural*, visto que não são coisas com as quais nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*.

No caso brasileiro ou argentino, por exemplo, diríamos que só sabemos o que significa ser brasileiro ou argentino devido aos modos como a “brasilidade” e a “argentinidade” vieram a ser representadas pela cultura nacional de cada país como um conjunto de significados. Contudo essas significações poderão ultrapassar as fronteiras do país de origem e a recepção das mesmas permitirá a alteração da construção dos significados iniciais.

As pessoas não são somente cidadãos legais de uma nação, elas participam de uma *idéia* de nação tal como é representada em sua cultura nacional. Uma nação seria, portanto, uma comunidade simbólica e é isso que explica “seu poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade”².

¹ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 48.

² Schwars, B. “conservatism, nationalism and imperialism”. Apud. In: HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 49.

Esta pesquisa pretende, portanto, lançar alguma luz nas relações culturais entre o Brasil e a Argentina, no que se refere ao trânsito e alteração da significação da “brasilidade” no país vizinho.

Decerto, vivemos ao lado de vários países hispano-americanos, entretanto esta proximidade não se converteu, em termos gerais, num ávido interesse e/ou admiração recíproca. De certo modo, pode ser que estejamos reproduzindo o modelo vigente de comportamento entre Portugal e Espanha que, como comentou o escritor José Saramago em uma série de palestras, vivem de costas um para o outro.

Temos visto ao longo de nossas histórias uma significativa frieza nas relações entre o Brasil e os países hispânicos e, em proporção inversa, nossos olhares, assim como os deles, se detendo nos modelos das potências econômicas da Europa e da América do Norte. Mesmo assim, os contatos e rivalidades fronteiriças tecem uma outra série de comentários, advindos de percepções alimentadas pelas diferenças admiradas ou rejeitadas de parte a parte.

Assim, não foi difícil buscar neste segmento da literatura hispano-americana que disputa uma certa primazia subcontinental conosco, fragmentos de interpretação de realidades brasileiras na composição de seus contos e romances. Mas os há em outros. Nas obras de autores consagrados como Gabriel García Márquez, Manuel Puig, Mario Vargas Llosa, Ricardo Piglia e Jorge Luis Borges pode-se observar a criação de um Brasil através do olhar hispano-americano. Ou seja, encontramos na criação literária destes autores um imaginário que nos dá forma e sentido.

Diferentemente de outros estudos, que tratam da relação entre países em desenvolvimento e países do chamado primeiro mundo ³, interessa-nos aqui a relação entre os que possuem condições socioeconômicas semelhantes e localizações contíguas.

Devido à predominância de narradores argentinos no tratamento do Brasil, escolhemos a Argentina como *este outro* que nos enxerga e nos descreve. Mas não só por isto: a Argentina e o Brasil são os países mais destacados do Mercosul devido ao peso de suas economias e, portanto, esta relação está também permeada

³ Estudos como os de Emilio García Riera. *México visto por el cine extranjero*, ou o trabalho de AMANCIO Tunico,. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*.

por diferenças de poder; ambos os países se consideram “povos irmãos”, o que se por um lado implica um certo afeto, por outro não exclui as disputas e brigas que participam deste tipo de relação; o fluxo do turismo argentino ao Brasil é imenso, alcançando cifras de centenas de milhares de turistas que passam férias todos os anos no Brasil, o que faz do argentino médio, de certo modo, um conhecedor do Brasil ou, pelo menos, alguém que tem opiniões e que costuma falar sobre nós.

A partir dos estudos de intelectuais brasileiros, onde estes se propuseram a explicar a formação da identidade nacional em seu país, e também apoiando-nos em trabalhos de outros autores sobre a identidade cultural e imaginário, iremos comparar a imagem do Brasil vista e concebida por brasileiros com as representações literárias do país presentes na literatura argentina.

Contudo, necessitamos ressaltar que não pretendemos reproduzir modelos de análise sobre literatura e arte que se restringem a aplicar teorias e fórmulas a obras de criação. Os estudos teóricos nos servirão como pontos de referência em nossa incursão num tema tão impalpável como o do imaginário. A fria aplicação de teorias à criação artística poderia levar-nos a perigosas simplificações, aprisionando o que se institui ao superar determinações.

Considerando a separação entre as duas culturas, iremos tratar, por um lado, de verificar através de que lentes o Brasil e os brasileiros são percebidos pelos argentinos e, por outro, verificar quais seriam as características recorrentes na representação do país, a partir do literário. Sabemos que a simbiose entre o real e o imaginário se expressa com força no simbólico. Daí o esforço de rastreamento destes dizeres que não constam de documentos oficiais, dos protocolos assinados, nem mesmo dos depoimentos de pesquisadores contemporâneos, postos em evidência pela mídia de informação ágil.

Queremos saber, portanto, que papéis foram reservados aos brasileiros nessas literaturas e o que pode ter condicionado tais representações.

Interessa-nos a peculiaridade do olhar estrangeiro e vizinho. Interessa-nos seu espanto e o seu desejo diante de “nós outros”, o que dará forma e sentido à imagem do Brasil ao ser capturado pela sedução da diferença.

Capítulo I

Bases imaginárias

1.1 – A instituição imaginária da sociedade

Para introduzir a questão do imaginário como instância criadora da sociedade e da arte, iremos ao encontro de algumas concepções criadas pelo filósofo Cornelius Castoriadis, quem muito contribuiu para a elucidação deste tema. Em suas palavras,

A imaginação é a capacidade de colocar uma nova forma. De um certo modo, ela utiliza os elementos que aí estavam, mas a forma, enquanto tal, é nova. Mais radicalmente ainda: a imaginação é o que nos permite criar o mundo, ou seja, apresentarmos alguma coisa, da qual sem a imaginação não poderíamos nada dizer e sem a qual não poderíamos nada saber.¹

Para este filósofo, a realidade de cada sociedade — que ele chama de realidade social-histórica — é uma *criação* e, em consequência disto, ele rejeita a perspectiva de que existe uma definição *a priori* para o ser humano e para a sociedade, através de determinações já instituídas na realidade. A ótica determinista, que para ele se formou no Ocidente pela instituição do pensamento como Razão, elimina os possíveis do ser, do vir-a-ser ou, em outras palavras, oculta a criação. Ele considera este encobrimento da criação, portanto, como um desdobramento da hipercategoria da determinidade.

Contudo, isto não quer dizer que não haja determinações, apenas que estas determinações são, elas mesmas, criações e que podem ser destronadas por novas criações que substituirão as primeiras. A perspectiva de Castoriadis é a de que a

¹ CASTORIADIS, Cornelius. *A criação histórica*, p. 89.

realidade social-histórica é fruto do embate entre o imaginário social instituído e imaginário social instituinte. Em suas palavras:

A história é criação; criação de formas totais de vida humana. As formas sociais-históricas não são “determinadas” por “leis” naturais ou históricas. A sociedade é autocriação. Quem cria a sociedade e a história é a sociedade instituinte, em oposição à sociedade instituída, imaginário social no sentido radical. A auto-instituição da sociedade é a criação de um mundo humano: de coisas, de realidade, de linguagem, de normas, de valores, modos de viver e de morrer, objetivos pelos quais vivemos e outros pelos quais morremos — e, obviamente, em primeiro lugar e acima de tudo, ela é criação do indivíduo humano no qual a instituição da sociedade está solidamente incorporada.²

Como vimos, este modo de conceber a criação da realidade social-histórica não ignora a existência de certas contingências determinantes da criação, entretanto seu modo de conceber a criação, em termos abstratos, como imotivada, indeterminada e acausal se opõe ao famoso adágio que diz que a exceção confirma a regra. Para ele a existência da exceção prova que a criação é indeterminada, ou seja, que a exceção desmente a regra.

A imaginação, que em Castoriadis, deve ser compreendida como “por em imagem”³, é faculdade criadora e não está submetida à funcionalidade, comum não somente à espécie humana, porém singular para cada ser humano em particular. O mesmo ocorre em relação ao que ele denomina imaginário social — capacidade criadora do coletivo anônimo — que entra em funcionamento “cada vez que os humanos se reúnem e se dão, a cada vez, uma figura singular instituída para existir.”⁴ O imaginário social cria a linguagem, as instituições e os costumes.

A sociedade, para existir, não pode estar desprovida de significado para si própria. A sociedade existe criando um mundo, e este mundo é para si. Castoriadis afirma que a sociedade se auto-institui e que, portanto, existe na sua

² CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto II — Os domínios do homem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 271.

³ CASTORIADIS, Cornelius. *A criação histórica*, p. 90.

⁴ *Ibid.*, p. 92.

singularidade, criando singularidade neste para-si. O ser humano cria significações ao se articular com a sociedade, por sua vez instituidora de sentidos e instituída por sentidos — que são também criações.

As posições adotadas por Castoriadis em seus múltiplos escritos possuem um nível elevado de complexidade, através do qual o filósofo almeja *elucidar* questões extensas como a gênese das culturas e das sociedades, por meio das categorias de *criação*, *imaginário social-histórico instituinte* e *imaginário social-histórico instituído*, *fazer social histórico*, *criação do coletivo anônimo*, além de algumas variações destes pontos centrais. Paralelamente, ele assinala que

Todo pensamento da sociedade e da história pertence em si mesmo à sociedade e à história. Todo pensamento, qualquer que seja ele e qualquer que seja seu “objeto”, é apenas um modo e uma forma do *fazer* social-histórico.⁵

Este *fazer* social-histórico pode-se ignorar como tal ou reconhecer-se nesta condição, sem que isto altere seu modo de ser como *fazer* social-histórico. Porém pode permitir-lhe ser lúcido a respeito de si mesmo. É nesta *elucidação* da construção social-histórica que reside uma das metas de suas proposições ou, se quisermos, o seu objetivo político.

O que denomino elucidação é o trabalho pelo qual os homens tentam pensar o que fazem e saber o que pensam. Também isso é uma criação social-histórica.⁶

Utilizando as considerações de Castoriadis no âmbito da nossa pesquisa, iremos avaliar algumas etapas da autocriação e verificaremos que imaginários estavam em disputa na consolidação de cada etapa.

A auto-instituição da sociedade brasileira, em termos históricos, é recente e conta de poucas centenas de anos. Passaram-se várias fases desde a chegada da frota cabralina até os dias atuais. O encontro entre as culturas que se deu no Brasil, os embates, maravilhamentos, conflitos ideológicos, momentos de ruptura

⁵ CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*, p. 13.

⁶ *Ibid.*, p. 14.

e de reconciliação foram moldando ao longo de cinco séculos esta nova forma geopolítica chamada Brasil.

Contudo, devemos ter em mente as conseqüências da instituição de um novo imaginário: a criação de uma nova forma e de novos sentidos propicia, por si só, a criação do Outro que, ao perceber a diferença, terá que tomar uma nova posição a respeito da novidade e de si mesmo. A nova forma, ao se instituir, ao se diferenciar, lança uma nova luz sobre o Outro e o transforma parcialmente. Podemos perceber este aspecto da criação, por exemplo, observando os efeitos do surgimento das grandes potências capitalistas que, ao se instituírem como tal e nomearem a si próprias como “desenvolvidas”, de certo modo “criaram” a noção do subdesenvolvimento nos países que não atingiram certos níveis de acúmulo de tecnologia e de capital.

Com isto queremos dizer que o surgimento ou a auto-instituição do Brasil na cena mundial como um outro distinto, com uma nova forma e um novo discurso sobre si próprio, certamente, terá produzido efeitos na percepção que as demais sociedades tinham de si mesmas. Na vida em sociedade e na vida das sociedades, nós somos algo em relação aos outros. Uma pessoa só pode se conceber como alta em relação à outra mais baixa. Não há atributos fora da relação: a malha das significações nos atrela a todos dentro da realidade social-histórica.

Neste sentido, consideraremos a hipótese de que a criação do Brasil, em certa medida, também tenha criado a Argentina e vice-versa. Criamo-nos imaginariamente ao nos espelhamos no outro, ao *especularmos* a respeito do outro, espelhamento este que envolve sempre o nível simbólico. Nesta perspectiva, para que uma nova forma exista na realidade social-histórica, ela deve existir simultaneamente no nível simbólico. Como avalia Castoriadis, o homem é um ser que procura o sentido. E para satisfazer esta necessidade de sentido, *cria* o sentido⁷.

Contudo, esta criação é uma via de mão dupla: ao mesmo tempo em que cria a si própria como forma e sentido, ela propicia uma visão e um entendimento desta diferença para as sociedades estrangeiras que, por sua vez, terão que

⁷ Ibid., p.93.

“digerir” este surgimento em termos semióticos, que não necessariamente irão ratificar a imagem/sentido que uma sociedade tem de si mesma. Em outras palavras, as demais sociedades irão acrescentar novas cores à criação original e irão, em certa medida, instituir o outro em termos simbólicos, a partir de uma perspectiva exterior e particular a cada sociedade.

No parágrafo anterior, efetuamos um desdobramento do pensamento de Castoriadis, no que se refere ao espelhamento como categoria instituidora de sentidos e de realidades. Entretanto, o filósofo, que muito se serviu da teoria psicanalítica, refuta esta possibilidade:

O que denomino [genericamente] o imaginário, nada tem a ver com as representações que circulam correntemente sob este título. Em particular isso nada tem a ver com o que algumas correntes psicanalíticas apresentam como “imaginário”: o “especular”, que, evidentemente é apenas imagem *de*, e imagem refletida, ou seja, *reflexo*, ou, em outras palavras ainda, subproduto da ontologia platônica (*eidolon*) [...] O imaginário não é a partir da imagem no espelho ou no olhar do outro. O próprio “espelho”, e sua possibilidade, e o outro como espelho são antes obras do imaginário que é criação *ex nihilo*.⁸

Ao se referir a “algumas correntes psicanalíticas”, Castoriadis está fazendo alusão direta às reflexões de Jacques Lacan propostas no Estádio do Espelho, onde o psicanalista assinala a importância do imaginário na formação do Eu infantil. Esta concepção ganhará relevância neste estudo e por isso, necessitamos fazer algumas esclarecimentos, a fim de que estas duas significações imaginárias não se choquem no desenrolar da nossa questão.

Castoriadis tenta desconstruir a concepção do imaginário em Lacan, afirmando que

Aqueles que falam de “imaginário” compreendendo com isso o “especular”, o reflexo ou o “fictício”, apenas repetem, e muito freqüentemente sem o saberem, a afirmação que os prendeu para sempre a um subsolo qualquer da famosa caverna: é necessário que (este mundo) seja imagem *de* alguma coisa. O imaginário de que falo não é imagem *de*. É criação incessante e

⁸ Ibid., p. 13.

essencialmente indeterminada (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de “alguma coisa”. Aquilo que denominamos “realidade” e “racionalidade” são seus produtos.⁹

Podemos perceber que a “ontologia platônica”, de que fala Castoriadis, que “os prendeu para sempre no subsolo da famosa caverna”, remete inequivocamente ao Mito da Caverna de Platão. Devemos, pois, avaliar brevemente esta narrativa para observar o que nela há de contraditório em relação à perspectiva do, também grego, Castoriadis.

O Mito da Caverna é narrado por Platão no livro VII de *A República*. Trata-se de uma poderosa metáfora imaginada pela filosofia, a fim de descrever a situação geral em que se encontra a humanidade. Para o filósofo, todos nós estaríamos condenados a ver sombras a nossa frente e tomá-las como verdadeiras. Platão imaginou a maioria da humanidade condenada a uma infeliz condição. Todos estariam presos, desde a infância, no fundo de uma caverna, imobilizados, obrigados pelas correntes que os atavam a olharem sempre a parede em frente. O que veriam então? Supondo a seguir que existissem algumas pessoas, uns prisioneiros, carregando para lá para cá, sobre suas cabeças, estatuetas de homens, de animais, vasos, bacias e outros vasilhames, por detrás do muro onde os demais estavam encadeados, havendo ainda uma escassa iluminação vinda do outro lado subterrâneo, disse que os habitantes daquele triste lugar só poderiam enxergar a oscilação das sombras daqueles objetos, surgindo e se desfazendo diante deles. Era assim que viviam os homens, concluiu ele. Acreditavam que as imagens fantasmagóricas que apareciam aos seus olhos (que Platão chama de *ídolos*) eram verdadeiras, tomando o espectro pela realidade. A sua existência era, pois, inteiramente dominada pela ignorância (*agnóia*).

Com essa metáfora, Platão quis mostrar muitas coisas. Uma delas é que é sempre doloroso chegar-se ao conhecimento, tendo-se que percorrer caminhos bem definidos para alcançá-lo, pois romper com a inércia da ignorância (*agnosis*) requer sacrifícios. A primeira etapa a ser atingida é a da opinião (*doxa*), quando o indivíduo que ergueu-se das profundezas da caverna tem o seu primeiro contato

⁹ Ibid., p.13.

com as novas e imprecisas imagens exteriores. Nesse primeiro instante, ele não as consegue captar na totalidade, vendo apenas algo impressionista flutuar a sua frente. No momento seguinte, porém, persistindo em seu olhar inquisidor, ele finalmente poderá ver o objeto na sua integralidade, com os seus perfis bem definidos. É neste momento, então, que ele atingirá o conhecimento (*episteme*). Essa busca não se limita a descobrir a verdade dos objetos, mas algo bem mais elevado: chegar à contemplação das idéias morais que regem a sociedade - o bem (*agathón*), o belo (*to kalón*) e a justiça (*dikaiosyne*).

Há pois dois mundos. O visível é aquele em que a maioria da humanidade está presa, condicionada pelo lusco-fusco da caverna, crendo, iludida que as sombras são a realidade. O outro mundo, o inteligível, é privilégio de alguns poucos. Os que conseguem superar a ignorância em que nasceram e, rompendo os ferros que os prendiam ao subterrâneo, ergueram-se para a esfera da luz em busca das essências maiores do bem e do belo. O visível é o império dos sentidos, captado pelo olhar e dominado pela subjetividade; o inteligível é o reino da inteligência percebido pela razão (*logos*). O primeiro é o território do homem comum preso às coisas do cotidiano, o outro, é a seara do homem sábio (filósofo) que se volta para a objetividade, descortinando um universo diante de si.

Ao utilizar-se de tal alegoria, Platão demonstra a sua intenção de tratar da educação. Ele estava preocupado em ilustrar como deveria ser a formação dos habitantes da cidade, ou seja, eles deveriam ser orientados a buscar as idéias e os valores mais elevados. A idéia principal da pedagogia de Platão é formar o homem moral dentro do Estado justo. Para orientar os habitantes a tais idéias é necessário o filósofo como educador, pois é ele quem tem o conhecimento das idéias unas e imutáveis.

Platão termina o livro VI ordenando os modos de conhecimento da seguinte forma: o mais elevado, a inteligência; o segundo, o entendimento; o terceiro, a crença e a opinião; e o último, a imaginação ou a suposição.

Já contamos aqui com elementos suficientes para compreender a resistência que Castoriadis demonstra em relação a Lacan, ao afiliar o Estádio do Espelho às concepções platônicas. Primeiramente, assinalamos a questão da Razão que, para Castoriadis, constitui um ponto central de sua argumentação ao referir-se a esta criação greco-ocidental como responsável pela ocultação da

criação, seu conceito-chave. Em Platão, a razão se encontra no ponto mais elevado do saber e é através dela que se alcança a posição intelectual do filósofo. Já Castoriadis acredita que o homem ocidental deixou de perceber na Razão a sua própria criação de significação, fazendo com que a racionalidade passasse a determinar a cultura ocidental. Assim, em Castoriadis, causalidade, finalidade, motivação, função e estrutura são “nomes de guerra” da Razão “necessária e suficiente”.

Há outro ponto divergente nas concepções de ambos pensadores. Em Castoriadis, a categoria do imaginário — ou imaginário social — ocupa uma posição de extrema importância, visto que é o imaginário que institui a realidade social-histórica e é através dele que se manifesta a criação. Mas se observarmos em Platão, veremos que o imaginário ocupa o posto mais baixo na hierarquia dos saberes, e corresponde ao nível de conhecimento do homem comum, que, no mito, se encontra atado dentro da caverna. Temos, pois, discrepâncias difíceis de se superar.

Em Lacan, o imaginário é o registro da cultura no momento da adoção de uma imagem que a criança introjeta na etapa que denomina Estádio do Espelho. Está concepção nada tem a ver com o Mito de Platão. Poderíamos dizer que atribuir ao Estádio do Espelho o influxo do Mito da Caverna é, minimamente, equivocar-se de mito, visto que a influência mais notória seria a da Lenda de Narciso.

O Mito da Caverna não apresenta claramente a relação especular como formadora da realidade — apesar de que, se considerarmos a riqueza do mito, uma interpretação nessa linha seria também possível.

O Mito da Caverna constitui um projeto pedagógico e político de Platão, em outras palavras, apresenta-se como um imaginário social instituinte. Ao tentar explicar o mundo através de sua narrativa mítica, o que deveras faz é instituir um mundo — o império da Razão?

Assim como Platão, Castoriadis também possui um projeto político:

O que tento fazer aqui não é uma teoria da sociedade e da história, no sentido herdado do termo *teoria*. É uma elucidação e esta elucidação, ainda que apresente inevitavelmente uma aparência abstrata, é indissociável de uma finalidade e de um projeto políticos. Mais do que

em qualquer outro domínio, a idéia de teoria pura é aqui ficção incoerente.¹⁰

Com efeito, o choque que se dá entre os dois filósofos consiste no fato de Castoriadis tentar desconstruir as proposições de Platão, ao elucidar que a Razão é uma criação, uma construção humana e que, portanto, ninguém pode falar em nome da Razão, pois este procedimento esconde as verdadeiras intenções políticas de quem fala. Em Platão, a fuga da caverna projeta o homem para outra ordem de questões que só pela “contemplação” ele pode pressentir. Para Castoriadis, o mundo da razão é labiríntico em si mesmo e só a capacidade permanente de instituir-se pode salvar a sociedade do engano e da manipulação.

Esperamos ter amenizado ou *elucidado*, minimamente, o atrito entre as propostas de Platão e Castoriadis. O Estádio do Espelho será tratado em pormenores mais adiante.

Acreditamos que as reflexões, até agora colocadas, acerca do pensamento de Castoriadis nos permitem avançar em direção às ações instituintes que facultaram ao Brasil uma imagem e um sentido. Estas concepções nos auxiliarão a lançar uma luz sobre a instituição imaginária do Brasil e também sobre a sua criação através da percepção argentina.

Nosso percurso partirá, portanto, destas concepções abrangentes de Castoriadis, para incidir sobre outras mais pontuais que nos auxiliarão a observar certos aspectos da formação identitária.

¹⁰ Ibid., p. 13.

1.2 – Textos fundadores e a consolidação da identidade nacional

De início, queremos ressaltar a importância histórica da literatura na própria formação das identidades nacionais, enfocando especialmente o espaço que aqui nos interessa, a Ibero-américa, como contexto do tema que abordamos.

Lembre-mos que os países americanos não existiam como entidades diferenciadas das metrópoles faz poucas dezenas de anos e que isto nos permite mais facilmente rastrear a formação destas unidades geopolíticas e suas identidades culturais.

Mesmo após o Descobrimento (Conquista ou Invasão), países como Brasil e a Argentina ainda não existiam de forma autônoma e eram, portanto, Portugal e Espanha. Mesmo assim, os futuros países que viriam a compor a América entraram, naquele momento, no que seria seu longo período de gestação, através da ocupação violenta da terra, exploração dos recursos naturais, acompanhados pela tentativa de se escravizar dos índios, a chegada dos negros escravos, a miscigenação irregular, porém abundante, das distintas raças, dentro e fora dos relacionamentos legalmente reconhecidos.

O “nascimento” dos diferentes países latino-americanos acontecerá, majoritariamente, no decorrer do séc. XIX, quando as colônias se afirmam como unidades autônomas e conquistam a Independência.

Contudo cabe perguntar: como os brasileiros podiam sentir-se diferentes dos portugueses se, pouco antes, eram portugueses? Como se distinguir dos espanhóis sendo um recente ex-espanhol? Houve, portanto, uma necessidade de se repensar a nacionalidade e recriá-la.

Com a Independência alcançou-se a emancipação, mas a consolidação dos novos países ainda estava por se fazer e, entre os diversos fatores que terão papel de destaque para a referida consolidação, encontramos a literatura.

Em um instigante ensaio intitulado *Irresistible romance*, Doris Summer¹¹ irá demonstrar o quão unidos estão os processos de consolidação das nações no período pós-colonial com a escrita ficcional.

A historiografia da época estava enormemente influenciada pelos preceitos da filosofia positivista, que alcança um prestígio praticamente “científico” ao longo do séc. XIX. Embora ecléticos, muitos positivistas tendiam a se espelhar no discurso da biologia, “cientificizando” o discurso das ciências sociais, e um dos resultados foi o de conceber com frequência a história nacional na América Latina como se fosse, inevitavelmente, a história de um desenvolvimento orgânico. Evidentemente, tal concepção só se sustenta à medida que mascara, através de idealizações e omissões de dados, o desenvolvimento histórico. Summer comenta que

Para os escritores/homens de estado do séc. XIX não haveria uma clara distinção epistemológica entre ciência e arte, narrativa e fato, e conseqüentemente entre história ideal e eventos reais. Embora os atuais historiadores nos centros industriais se encontrem corrigindo a pretensão de historiadores que se imaginam cientistas, a prática literária do discurso histórico na América Latina há muito tira vantagem do que Lyotard chamaria de “indefinição da ciência”, ou, mais especificamente, o que Paul Veyne chama de “indecisão” [indecidability] da História.¹²

A ficcionalidade da historiografia da época, sua pretensa cientificidade e as muitas lacunas existentes no seu discurso são percebidos por Summer como sinônimos de incoerências, num discurso poderia possibilitar a consolidação/criação da cultura nacional e do sentimento de nação, mas devido a tais lacunas, não se prestava a esse papel, cabendo aos narradores, em conseqüência, preencher essas brechas e dar forma e sentido às nações recém-nascidas. Entretanto, a autora não se estende muito nesta questão que, em seu ótimo ensaio, serve de ponte para apresentar os romances fundadores como fator constante na formação das nações latino-americanas. Sua principal preocupação

¹¹ SUMMER, Doris. “Irresistible romance: the foundational fiction in Latin América”. IN: BHABHA, Homi K. *Nation and narration*. Londres: Routledge, 1990, p. 71 – 98.

¹² Ibid., p.76.

será mostrar o quão inextrincável é a relação entre política e ficção na história da construção das nações americanas. A beleza da ficção, sua convincente plenitude, fará aflorar o desejo de identificar-se com ela e a conseqüente vontade de união, induzida através da perspectiva literária.

Contudo, não se deve, necessariamente, considerar a questão lacunar da História como um fator de impedimento para a consolidação da nação. As histórias oficiais das diversas nações apresentam lacunas, são os discursos dos vencedores, estão embebidas em ideologias e são discursos que se mostram coerentes, não apesar das lacunas, mas, sim, devido a elas. A história oficial é um fator de união nacional devido ao seu caráter parcial, lacunar e fictício. O próprio Paul Veyne chamaria a historiografia tradicional de ficção científica, assim como os demais membros da Escola dos Anais em seus inflamados questionamentos sobre o tema. Em *Como escrever a história*, Veyne irá fazer a crítica de uma ampla gama de modos de se conceber a História. Já nos títulos dos sub-capítulos (“A incoerência da história”, “A história nunca será ciência”, “Verdade histórica e verdade científica”, “Apenas uma narrativa verídica”) indicam o quão inexato e não-científico lhe parece a historiografia.

No entanto, dentro da perspectiva através da qual enfocamos estas questões, consideramos que o que impedia que os discursos históricos das ex-colônias servissem como fator de união e consolidação nacionais era o fato de serem as histórias oficiais de Portugal e Espanha e que, portanto, visavam primordialmente a unidade territorial e ideológica de cada império e, deste modo, não serviam como suporte para um movimento que desejava a separação e a diferenciação entre as ex-colônias e as metrópoles.

Os novos países necessitavam criar novas histórias oficiais, novas ficções estatais, igualmente lacunares, e teriam que descobrir/inventar suas próprias origens, tradições e mitos. Havia que se criar um passado (escrito) que justificasse o presente e apontasse um futuro. Coube aos narradores/homens de estado da época estas funções e isso foi precisamente o que fizeram, escrevendo romances que hoje são considerados clássicos em seus respectivos países: *Amalia* (1851), do argentino José Mármol; *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865), do brasileiro José de Alencar; *Martín Rivas* (1862), do chileno Alberto Blest Gana; *Aves sin nido* (1889), da peruana Clarinda Matto de Turne, entre outros.

José de Alencar, que em 1861 foi eleito Deputado e em 1868 exercia a função de Ministro da Justiça se encaixa perfeitamente no perfil de narrador/homem de estado. Ele é o autor que melhor representa, no caso brasileiro, o afã de sua época de consolidar uma identidade nacional através da literatura. O indianismo foi a expressão original do nacionalismo brasileiro. O selvagem idealizado por esta geração do Romantismo transforma-se em símbolo do espírito e da civilização brasileiros em luta com a herança portuguesa. Alencar percebe com muita clareza o momento político. Sabe que deve criar histórias nas quais se supere o legado do colonizador e se apague o estigma do colonizado. Iracema é a obra-prima do indianismo romântico e referência obrigatória quando se interrogam os fundamentos e a gênese da nossa cultura.

Neste romance, que conjuga lenda, fundo histórico e ambiente idealizado vemos o doloroso nascimento do novo homem do Novo Mundo: do amor de Martim com Iracema nasce Moacir, cujo nome significa “filho do sofrimento”. Este sobrevive, porém o preço é a vida da mãe.

Em *O Guarani*, observamos a representação do selvagem como um ideal poetizado pelo autor. O seu herói Peri, símbolo do nacionalismo romântico, é um herói nacional, um ser idealizado como protótipo das perfeições. Tal qual em Iracema, veremos o relacionamento do selvagem Peri com Cecília, filha de um fidalgo português, e a decisão dela de permanecer com ele na mata. A pureza de sentimento de Peri contrasta com a perversidade e ambição do aventureiro europeu, personificado no frade Loredano. Vale lembrar que neste caso, diferentemente de Iracema, é a morte do fidalgo português, o que permite a união das raças e a idealizada construção do nacionalismo romântico.

A união de grupos historicamente antagônicos através do amor é um dos trunfos de Alencar, usado para apagar ressentimentos e estabelecer um novo imaginário, uma nova imagem/conceito que servisse de espelho, onde os membros da jovem nação pudessem se mirar. O outro trunfo foi o de exaltar a natureza brasileira como um novo e maravilhoso cenário para o novo homem. Na falta de tradições, a natureza se constitui como um fator de união, um mesmo cenário compartilhado por todos. Alencar, além de outros autores da sua geração, criou uma espécie de fauna e flora oficiais que persiste até nossos dias: palmeiras, araras e sabiás são símbolos do Brasil até hoje. Basta assistir, atualmente, a

vinheta de encerramento da companhia estatal, TVE, com seu desfilar de imagens de animais, florestas e praias, embalados ao som do hino nacional, para vermos que o imaginário romântico perdurou e se cristalizou em marca identitária. Nessa vinheta é curioso observar que o homem só aparece quando exerce uma função unida à natureza, como o pescador ou o boiadeiro.

A identificação pátria/natureza marcou grande parte do projeto do Romantismo, contudo a visão edênica dos trópicos é bem anterior a este movimento e remonta à época do Descobrimento, de que trataremos mais adiante.

Já em *Amalia*, do argentino José Mármol, a ação transcorre na Buenos Aires de 1840, sob o governo de Juan Manuel de Rosas. Amália, uma jovem *federal* (do grupo de Rosas) se apaixona por um conspirador unitário (do grupo rival). Seus pais não aceitam essa relação e a forçam a casar-se com um chefe *mazorquero* (outro nome para designar os federais). Rosas impõe como padrinho do casamento o antigo namorado de Amália, contudo o casamento não se consuma, porque o padrinho rapta a noiva e fogem juntos para Montevideú.

Apesar das diferenças no que se relaciona aos temas e à abordagem que cada autor escolheu para seu romance, Summer conclui que estes livros compartilham mais pontos em comum que unicamente o objetivo de construir suas nações. Basicamente, eles se encontram na necessidade comum de reconciliar e amalgamar os componentes da nação através da estratégia de colocar o que anteriormente era irreconciliável — partidos, raças, classes ou regiões — como amantes que se sentem “naturalmente” atraídos e feitos um para o outro.¹³ Ela sugere ainda, que esta naturalização da constituição familiar, juntamente com sua retórica de produtividade sexual, a prole, provê um modelo para a aparente consolidação nacional pacífica durante períodos de conflitos internos. No processo de consolidação das novas nações, esses romances domésticos funcionam como uma exortação: cresci e multiplicai-vos!

O Romantismo se afigurava como o gênero propício para reconciliar e consolidar as nações que, após as campanhas militares separatistas, precisavam se unir para alcançar “ordem e progresso” (“paz y organización”, se diz na

¹³ SUMMER, op. cit., p. 81.

Argentina). Daí o caráter nacionalista (e positivista) deste segmento literário na América Latina.

Com outra perspectiva, podemos dizer que estes autores desejavam uma “tomada de consciência” por parte da população, por meio do artifício de focar determinados elementos de seus países, dramatizá-los e descartar os que pudessem causar algum ruído indesejável na nova composição da realidade, que se desejava exemplar. Encontramos algum fundamento para esta linha de raciocínio em Roberto Damatta, em suas considerações sobre o rito. Para ele, o rito é um elemento privilegiado para a tomada de consciência do mundo, por ser um veículo para a transformação de algo natural em algo cultural.

Para que essa transformação de algo natural em social possa ocorrer, uma forma qualquer de dramatização é necessária. É pela dramatização que tomamos consciência das coisas e passamos a vê-las como tendo um sentido, vale dizer, como sendo sociais.

[...] é pela dramatização que o grupo individualiza algum fenômeno, podendo, assim, transformá-lo em instrumento capaz de individualizar a coletividade como um todo, dando-lhe identidade e individualidade.¹⁴

E foi isto que Alencar e Mármol fizeram: colocaram em foco determinados elementos de seus países e descartaram outros, colocando em situações dramáticas não somente os personagens, mas também a própria natureza, que em Alencar, principalmente, mantém estreita relação com os personagens.

Voltando à questão da historiografia, encontraremos em Andrés Bello, famoso escritor e legislador venezuelano, um modo peculiar de compreender o tema. Bello considerava uma tolice a insistência numa escrita histórica “científica” — em oposição à narrativa — nas Américas. Ele não considerava que a análise empírica ou filosófica fosse inválida, mas que era inapropriada ou prematura num continente onde mesmo os dados históricos mais básicos faltavam. Em lugar disso, Bello defendia a opção narrativa:

¹⁴ DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. P. 35-36.

[...] quando a história de um país não existe, exceto em documentos incompletos, esparsos, em vagas tradições que devem ser compiladas e revistas, o método narrativo é obrigatório.¹⁵

Sua certeza quanto a este tema era tamanha que, em tom provocativo, chegava a perguntar se o suplemento narrativo, em si, não seria a forma mais verdadeira da história.

Esta concepção de Bello nos remete a estudos bem mais recentes, como é o caso do entendimento da nação como narrativa presente no pensamento de Stuart Hall:

Há a *narrativa da nação* tal como é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. Essas fornecem uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. Como membros de tal “comunidade imaginária”, nos vemos, no olho de nossa mente, como compartilhando dessa narrativa. Ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após a nossa morte.¹⁶

Vemos que está concepção da nação como uma narrativa não constitui uma novidade¹⁷. Contudo, há uma diferença clara entre Hall e Bello: este último estava engajado no processo político da independência das colônias espanholas e percebia a importância da narrativa na consolidação das nações. Ele, através de seus escritos, recomendava que assim o fizesse.

Além de Andrés Bello, outros latino-americanos também defendiam esta opção narrativa para escrever a história e chegavam a conceber a narrativa como “sendo a história”. Entre eles o historiador, futuro general e futuro Presidente da Argentina, Bartolomé Mitre, quem publicou em 1847 uma espécie de manifesto,

¹⁵ BELLO, Andrés. Apud. In SUMMER, D., op. cit., p.76.

¹⁶ HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 52.

¹⁷ Andrés Bello nasceu em 1781 e, inclusive, viajou com Simón Bolívar, que era dois anos mais jovem que ele, a Londres para negociar o apoio da Inglaterra.

onde fazia um apelo aos escritores para uma efetiva ação literária que se encaixasse no grande desafio de construir uma nação. Este manifesto serve de prólogo a sua própria contribuição: a história de amor *Soledad*. À sua argumentação a favor do romance como forma propícia para descrever e explicar a América, Mitre adiciona:

Cuando la sociedad se completa, la civilización se desarrolla, la esfera intelectual se ensancha entonces, y se hace indispensable una nueva forma que concrete los diversos elementos que forman la vida del pueblo llegado a ese estado de madurez. Primero viene el drama, y más tarde la novela. El primero es la vida en acción; la segunda es también la vida en acción pero explicada y analizada, es decir, la vida sujeta a la lógica. Es un espejo fiel en que el hombre se contempla tal cual es con sus vicios y virtudes, y cuya vista despierta por lo general, profundas meditaciones o saludables escarmientos.¹⁸

Retenhamos, por agora, as concepções de Mitre sobre o romance como “vida em ação explicada” e também como “um espelho fiel” onde o homem se contempla “tal qual é”. Retomaremos estes pontos mais adiante.

Em seguida, Mitre conclui seu prólogo/manifesto expressando seu desejo de que a história da América fosse narrada pela literatura de ficção e acrescenta mais alguns argumentos:

Es por esto que quisiéramos que la novela echase profundas raíces en el suelo virgen de la América. El pueblo ignora su historia, sus costumbres apenas formadas no han sido filosóficamente estudiadas, y las ideas y sentimientos modificadas por el modo de ser político y social no han sido presentadas bajo formas vivas y animadas copiadas de la sociedad en que vivimos. La novela popularizaría nuestra historia echando mano de los sucesos de la conquista, de la época colonial, y de los recuerdos de la guerra de la independencia. [...] y haría conocer nuestras sociedades tan profundamente agitadas por la desgracia, con tantos vicios y tan grandes virtudes, representándolas en el momento de su transformación, cuando la crisálida se transforma en brillante mariposa. Todo esto haría la novela, y es la única forma bajo la cual

¹⁸ MITRE, Bartolomé. *Soledad*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/>

puedan presentarse estos diversos cuadros tan llenos de ricos colores y movimiento.¹⁹

Vemos, portanto, que Mitre, assim como Andrés Bello, reafirma sua crença no romance — na opção narrativa — como a única forma em que se pode apresentar esses diversos “quadros cheios de cores e movimento”. Ademais, podemos entrever no fragmento acima, um dos preceitos da psicanálise antes mesmo da sua criação: ao dizer que o povo ignora sua história, seus costumes, mal foram formados, ainda não foram filosoficamente estudados, e as idéias e sentimentos, modificados pelo modo de ser político e sócio não foram apresentados sob formas vivas e animadas, copiadas da sociedade em que vivemos, ele expõe a consciência de que o Eu se constitui através do olhar do outro. Neste caso, falamos do Eu nacional, da identidade nacional, que necessitaria, para reconhecer-se como tal, de imagens vivas e animadas que servissem de espelho, onde a identidade nacional pudesse se projetar e se constituir.

Decerto que por trás das imagens que a literatura propiciou, estava a voz do “outro” — Alencar, Mármol — dizendo subliminarmente: “assim somos nós”.

Evidentemente, tratava-se de outra época. É desnecessário dizer que, nos dias de hoje, a televisão, o cinema, o vídeo, as fotografias em jornais e revistas, a música popular, que freqüentemente nos é apresentada em forma de vídeo, em resumo, que toda esta enxurrada de imagens cada vez mais constitui o “Nós” da cultura ocidental e do resto do mundo. A leitura de romances e poemas decrescem em importância em muitas partes. Pouco a pouco diminuem no planeta o número de culturas que ainda não foram decisivamente alteradas pelos meios de comunicação de massa e, desta forma, estes suplantaram a literatura nos mesmos propósitos que tratamos aqui e em outros mais.

Entretanto o que nos interessa neste momento é, por um lado, observar na literatura a sua capacidade produzir um espelhamento e um imaginário, a fim de modificar a percepção da realidade extratextual e, em certa medida, alterá-la — como é o caso de que tratamos no momento. Nesta situação, fica clara a intenção política de produzir uma mudança de atitude — de identidade — na sociedade

¹⁹ Ibid.

através da oferta de uma imagem criada pela literatura, que subliminarmente indica o que deseja. Por outro lado, verificaremos ao longo deste trabalho a aptidão da literatura para inserir um imaginário pré-estabelecido na trama narrativa como referente.

Se utilizarmos a perspectiva de Castoriadis, podemos dizer que nas obras referidas de Alencar e Mármol, o que observamos é o imaginário social instituinte se impondo sobre a realidade social histórica.

No caso das narrativas fundadoras da América Latina, Doris Summer acrescenta ainda que há várias razões para coincidência entre o estabelecimento das novas nações e a projeção de suas histórias ideais no romance. Porém a mais chocante conexão, segundo ela, é o fato de que entre os autores de romances figuravam também os “pais” de suas nações, preparando projetos nacionais através da ficção e implementando as ficções fundadoras através da legislação ou das campanhas militares. Ela observa, igualmente, que

Ao final do séc. XIX, já se poderia preencher uma página inteira com os nomes dos escritores hispano-americanos que foram também presidentes de seus países. Uma lista comparável de escritores que ocuparam postos inferiores ao de Presidente não teria fim.²⁰

Se, por um lado, os romances fundadores das nações ibero-americanas possuíam este aspecto de arte engajada num projeto político de unificação de seus países, por outro, esta consolidação se torna possível porque se desloca para o âmbito do imaginário.

A realidade da conquista da América não foi uma história de amor. Ao contrário, houve usurpação das terras indígenas, houve massacres, escravidão, degredo e muitas batalhas. Tudo isto implica a existência de graves divisões em várias esferas da sociedade, o que, seguramente, inviabilizaria qualquer possibilidade de união naquele momento histórico. A crueza da realidade, com tantas divisões, brutalidade e ressentimentos não poderia fazer confluír, por si só, facções tão dispares, sem interesses em comum. Havia necessidade de se ultrapassar esse estado de coisa. Havia muito a ser feito e não menos a ser

²⁰ SUMMER, D., op.cit., p.73.

esquecido. O desejo de completude, de união nacional, diante da real fragmentação da sociedade só pode se realizar no nível do imaginário e com seu suporte, pois as divisões sociais e a animosidade entre os grupos existiam de fato, estavam discursivamente justificadas e não se modificariam rapidamente sem uma intervenção exterior. A magia do estabelecimento do imaginário reside justamente em sua capacidade de alterar a percepção dos dados objetivos.

Por certo que os dados objetivos, os fatos ou as imagens pouco dizem se não são atravessados pelo simbólico, pela linguagem. Mas em contrapartida, os dados da realidade não “cabem” dentro da linguagem. Algo — ou muito — sempre sobra e isto sempre permite que outro discurso incida sobre dita realidade e altere sua percepção. O discurso imaginário, desta forma, se implanta às custas da redução do vigor significativo do discurso que o antecedeu e que perderá seu lugar significativa na superfície do objeto e poderá cair no esquecimento.

Visto deste modo, fica mais fácil entender a afirmação de Ernest Renan, quando afirma:

O esquecimento, eu poderia ir além e dizer o erro histórico, é um fator crucial na criação de uma nação”.²¹

Em sua concepção, para a existência de uma nação é fundamental que os indivíduos tenham muitas coisas em comum e também que eles tenham esquecido muitas coisas.

Gostaríamos que esquecimento fosse entendido, aqui, como algo que se perdeu do imaginário e também como realidade perdida no momento da projeção/identificação com o espelho narrativo. Neste instante ocorre o registro do imaginário e os dados de realidade dissonantes a este registro arrefecem, são perdidos, esquecidos.

Avançando um pouco mais neste raciocínio, poderíamos comparar o esquecimento, concebido como um fundamento ou condição para a formação de uma nação, com as “lacunas” a que nos referíamos anteriormente na historiografia. Esse apagamento do passado que, como tal, se apresenta como uma lacuna na memória de uma coletividade e que permitiu a união de grupos muitas

²¹ RENAN, Ernest. “What is a nation?” In: BHABHA H., *Nation and narration*, p.11.

vezes antagônicos, possibilitou que se desse um salto por cima da real composição fragmentária da sociedade da época, um salto sobre uma impossibilidade real, apoiando-se em imagens e sentidos — um espelho — propostos pela literatura ficcional.

Abordado desta forma, este processo de formação da nação e da identidade nacional apresenta enormes semelhanças com o processo de identificação primária proposto por Lacan no “Estádio do Espelho”, sobre o qual discorreremos mais à frente.

A literatura funcionaria como um espelho onde os “recém nascidos” brasileiros, argentinos, etc, poderiam se ver numa imagem unificadora, ideal, como uma imagem explicada, bela, prazerosa e desejada. E Bartolomé Mitre já em 1847 — antes de Freud e Lacan — já mostrava plena consciência disto, quando dizia que

[la novela] es también la vida en acción pero explicada y analizada, es decir, la vida sujeta a la lógica. Es un espejo fiel en que el hombre se contempla tal cual es con sus vicios y virtudes, y cuya vista despierta por lo general, profundas meditaciones o saludables escarmentos.²²

Ao conceber o romance como vida explicada, Mitre nos dá a outra chave do espelhamento: não basta somente a imagem para que se efetue a mudança de atitude que o espelhamento produz. A imagem deve possuir um sentido, ou seja, ela precisa da mediação da linguagem.

Bartolomé Mitre, em meados do séc. XIX, nos dá claros sinais de consciência do poder do espelhamento na constituição da identidade nacional.

Passemos ao séc. XX, o século da Psicanálise, onde o tema da formação do Eu é delineado de forma mais profunda e detalhada.

22 MITRE, Bartolomé. *Soledad*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/>

1.3 - A formação do Eu cultural

Os processos de formação da identidade cultural, da identidade nacional e da individual vêm sendo estudados sob distintos aspectos há bastante tempo por diferentes áreas do conhecimento. Os Estudos Literários, a Antropologia, a Sociologia, os Estudos Culturais, a Filosofia, a História, a Linguística, a Psicanálise e a Psicologia, entre outros, têm produzido um conhecimento bastante variado e, ao mesmo tempo, complementar no que tange às identidades, esclarecendo pontos, levantando questões e, principalmente, entrecruzando-se.

Enfocaremos, aqui, apenas certos aspectos da formação do ser cultural, das identidades culturais e da identidade nacional em seus moldes imaginários, deixando de lado determinações de outra ordem, como genéticas ou climáticas, por exemplo.

A área que nos propomos investigar é extremamente ampla e, evidentemente, sempre ultrapassa a abordagem de um só estudo. O caminho que nos pareceu apropriado percorrer foi o de comparar a construção de “unidades culturais”, a saber, identidade cultural do indivíduo e identidade cultural do grupo, que, ao se conformar ao espaço geopolítico de um estado nacional, será considerada em seu aspecto “unitário”, conhecido por identidade nacional. Trata-se, portanto, de abordagens que se restringem ao âmbito cultural em sua condição de criação imaginária, o que nos ajudará a elucidar certos pontos da representação e criação identitária na arte literária.

O paralelo que traçamos aqui entre psicologia individual e coletiva pode, a princípio, parecer um pouco extremo. Entretanto os pontos em comum são muitos e nos permitem, com efeito, estabelecer tais relações que ajudarão a esclarecer alguns fatores que se situam nas origens das identidades culturais. O próprio Freud abre um de seus escritos, justificando esta aproximação:

A oposição entre psicologia individual e psicologia social ou coletiva, que a primeira vista pode parecer muito profunda, perde grande parte do seu significado quando a submetemos a um exame mais detido. A psicologia individual dedica-se especialmente ao homem isolado e

investiga o caminho pelos quais ele tenta alcançar a satisfação de seus instintos, mas bem poucas vezes e sob determinadas condições excepcionais, lhe é dado prescindir da relação do indivíduo com seus semelhantes. Na vida anímica individual aparece integrado sempre, efetivamente, “o outro”, como modelo, objeto, auxiliar ou adversário, e, deste modo, a psicologia individual é ao mesmo tempo e desde o início, psicologia social, num sentido amplo, mas plenamente justificado.²³

Alguns estudos nos auxiliarão a compreender a formação das identidades culturais, assim como sua representação e recepção. Começemos por Freud e Jacques Lacan, que deu continuidade aos trabalhos de Freud e que trouxe à psicanálise algumas contribuições da Lingüística, da Ótica, do Estruturalismo, do Desconstrutivismo, das Literaturas, entre outras. Começamos, portanto, pela formação da identidade individual, do Eu.

Em *Introdução ao narcisismo e Psicologia das massas*, de Freud, encontramos o momento em que ele reconhece que não existe, desde um princípio, uma unidade comparável ao Eu, e que para a constituição deste é necessário um novo ato psíquico. Este novo ato está relacionado à etapa que considera primordial, a do auto-erotismo ou perversão polimorfa.

O sujeito, como entendido pela Psicanálise, é um ser falante, isto é, um ser que só tem acesso às coisas do mundo através da mediação do simbólico, já que a linguagem pré-existe ao sujeito. Lacan nos fala do desejo materno, onde a criança é falada antes de existir como corpo, por exemplo, antes dela nascer já tem um nome. E isto é o começo de sua transformação como sujeito do desejo. Contudo, trata-se de um sujeito que não se basta, assujeitado a um outro que lhe fornece e nomeia os seus objetos.

Freud nos fala que a criança é um conjunto compósito, que não possui uma organização, uma estrutura. Este conjunto compreende pulsões parciais que se ligam a zonas erógenas. Estas pulsões parciais funcionam num estado anárquico (chamado de organização pré-genital). Cada uma das zonas erógenas funciona como se as demais não existissem e há vários prazeres sendo demandados ao mesmo tempo e, sendo assim, a economia pulsional se apresenta desordenada. É necessário, portanto, uma nova ação psíquica para que surja um Eu capaz de

²³ FREUD, Sigmund. *Psicologia das massas e análise do Eu*, p.7.

"centralizar" (organizar) esta balança de investimentos. Este Eu, por não ser originário do psiquismo, é constituído a partir do outro.

Há uma antecipação feita pelas figuras parentais que possibilita a constituição da criança como um sujeito. Nas palavras de Freud:

Se considerarmos a atitude dos pais ternos perante seus filhos, seremos obrigados a reconhecer nela a revivescência e a reprodução de seu próprio narcisismo, que eles havia abandonado desde longa data ²⁴.

Os pais colocam sobre esta criança várias expectativas, que se relacionam com as coisas que eles gostariam de realizar ou terem sido. Desta forma, o narcisismo primário da criança é a reatualização do Ideal de Eu, do narcisismo dos pais.

Lacan lança uma luz sobre esta passagem do auto-erotismo para o narcisismo ao conceitualizar o Estádio do Espelho, onde a criança forma uma representação de sua unidade corporal por identificação com a imagem do outro. Nesta experiência especular ocorre uma cena de reconhecimento, onde o outro diz: “aquele é você”. Isto precipita na criança uma espécie de certeza de si, o que provoca uma experiência jubilatória e forma uma imagem corporal que vai ter uma história, um desdobramento e vai fazer o sujeito ficar preso ao reconhecimento do outro. Neste momento surge um Eu ideal (imaginário). Esta primeira diferenciação entre o sujeito e o outro permite que a imagem narcísica constitua condições para o aparecimento do desejo e do seu reconhecimento.

O novo ato psíquico ao qual Freud se refere, e que dará lugar à constituição do Eu, há que entendê-lo em termos de identificação — que, segundo Freud, constitui a forma mais precoce e primitiva da ligação afetiva — e, mais especialmente, nos termos que Lacan propõe no Estádio do Espelho.

Lacan entende por identificação a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem. Assim, este novo ato psíquico, esta identificação que se chama de narcisista, porque alude à constituição do Eu, ao narcisismo, demonstra que o Eu se constitui como um recorte da etapa do auto-erotismo por

²⁴ FREUD, S. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*.

identificação e, também, que a identificação a uma imagem implica sua libidinização. Ou seja, existe um desejo que impulsiona à identificação.

Para compreender a etapa do auto-erotismo, Lacan insiste em que a criança humana nasce prematura: ela não pode andar, nem se alimentar sozinha, não pode comunicar-se —a não ser por um rudimentar choro ou sorriso — e sua coordenação motora é mínima. Seu corpo não seria sentido como sendo inteiro, senão como “despedaçado”, sem coordenação. Observa-se, nesta fase, um estado de impotência produzido pela contingência de haver nascido “sem estar pronto”. A libido circula, portanto, por todo o corpo, sem que a criança possa ordená-la ou articulá-la numa unidade, cujo aprendizado far-se-á nas várias fases que se seguirão.

É justamente nesta fase que ocorrerá a identificação primária no Estádio do Espelho: a criança ao colo de sua mãe será confrontada ao espelho. Neste momento, aquele corpo prematuro, descoordenado ou despedaçado terá diante de si uma imagem unificada, a imagem do Eu, que antecipa sua inteireza, cuja consciência a criança ainda não tem. Ao mesmo tempo, sustentando a criança ao colo está a mãe, com seu olhar fixado no filho, talvez sorrindo e adivinhando-lhe os desejos, dizendo algumas frases no registro utilizado para falar com os pequenos, ou ainda, “aquele é você”. Na constituição do Eu infantil participam não somente o bebê e sua imagem refletida que, como tal, é apenas um fato. O olhar materno, sua língua, sua cultura e desejos também participam do ato, fazendo que a mãe dê significado à criança, ou melhor, que dê significação à imagem refletida, inserindo-a na cultura. O fato, uma mera imagem, embebe-se de sentido, ou, em terminologia lacaniana, é atravessada pelo simbólico. Lacan considera, portanto, que o Eu se constitui como outro, por identificação a uma imagem. Daí, segundo Lacan, seu estatuto imaginário. Em suas palavras, a identificação primária é

A aventura original através da qual, pela primeira vez, o homem passa pela experiência de que se vê, se reflete e se concebe como outro que não ele mesmo — dimensão essencial do humano que estrutura toda sua vida de fantasia.²⁵

²⁵ LACAN, Jacques. *O seminário*, livro 1, p. 96.

Este reconhecimento da própria imagem como outro — reconhecimento de si no que está fora de si — pode ser observado quando a criança, após identificar aquela imagem como sendo a sua imagem, passa diante do espelho e, apontando para a imagem, diz “neném...”. Ou seja, o “neném” é o que se vê no espelho. Isto implica a alienação do Eu a uma imagem. Contudo, esta seria a única possibilidade de que o Eu, antes desconhecido, se reconheça como tal. Ocorre, portanto, o desdobramento do Eu em sua imagem e a identificação com essa imagem.

Correlativo ao reconhecimento do Eu como tal, temos que observar sua alienação a “outro”, sua imagem, e o desconhecimento desta alienação que o constitui ou, mais precisamente, o desconhecimento da dupla alienação que, em sua origem, dá suporte ao Eu: por um lado o Eu se aliena a uma imagem e, por outro, à esfera do simbólico, que é onde se situa o olhar materno — que também representa a língua materna, o seu desejo, o código e a perspectiva cultural — e que é a condição necessária para a identificação do Eu.

No entanto, entre o corpo fragmentado e a imagem unificada existe um vão, uma impossibilidade. Reiterando o que dissemos, o homem nasce prematuramente e, nos primeiros meses de vida, seu sistema nervoso ainda não alcançou a maturidade, não está completa a mielinização, o que produz, entre outras coisas, a descoordenação motora, um mal-estar e a impossibilidade de organizar numa unidade os dados proprioceptivos. Nessa etapa lhe é impossível possuir tal unidade, porém esta antecipação de unidade prometida pela imagem o atrai. A captura imaginária dessa imagem, para Lacan, provoca fascinação e constitui o Eu ideal que, por sua vez, será também a origem das identificações secundárias. Contudo este Eu ideal cria a necessidade de uma resposta: esta imagem, Eu ideal, exige unificação onde há descoordenação e fragmentação. Neste momento, esse Eu ideal passa a funcionar como Ideal do Eu, exigindo a perfeição. Porém é impossível responder às exigências que essa imagem antecipada implica. Temos aí uma *hiancia* — o termo se refere a uma ausência significativa, um intervalo na cadeia associativa do sujeito, que o convoca a produzir sentido —, uma defasagem que é impossível preencher. Contudo este espaço deve ser preenchido caso se deseje “ser” aquela imagem. Há que se

construir uma ponte sobre este abismo para conseguir se tornar o que não se é. Esta ponte será construída no imaginário com a invisível materialidade da palavra que, por sua vez, também lhe é alheia, pois, no caso do bebê, será a palavra da mãe. Com isto queremos dizer que algo da ordem do impossível — o salto sobre o abismo — faz apelo à simbolização.

Daí o entendimento de Lacan ao atribuir à impossibilidade o estatuto de matriz simbólica. Ao lançar mão do simbólico — do código, da língua, da cultura situada na perspectiva do olhar materno — para alçar vôo sobre o vão que o separa do seu Eu ideal, a criança cruzará o “umbral do visível” para identificar-se a uma imagem que lhe dará sentido e um sentimento antecipado de completude, já pertencente à cultura.

O que é criado nesse momento é o *Je* — o Eu da identificação e do desejo. Porém nesta passagem algo se perde. O ser humano é complexo, amplo e não pode estar contido numa imagem, ainda mais quando esta se encontra restringida por uma significação. Como dissemos, neste salto algo se perde, algo sobra, e a esse resto Lacan chamou de *moi*, que é o próprio corpo e suas complexidades, necessidades, etc. O *Je* é uma parte do *moi*, que é a realidade complexa, corpórea e que, entretanto, converte-se em objeto do *Je*. Ao identificar-se com *Je*, a complexidade física do corpo converte-se em objeto de *Je*, já que o sujeito transformado por essa identificação com a imagem (Eu ideal) irá utilizar a palavra “eu” para referir-se a sua imagem introjetada, idealizada e não, à sua complexidade física. Este “Eu consciente” é *Je*, uma parte do *moi*. Usa-se, portanto, uma parte pelo todo, daí seu atributo, em Lacan, de metonímia. A parte do *moi* que se perdeu na formação do Eu da identificação (*Je*) ficará no inconsciente como um resto não reconhecido, a princípio, como Eu.

A formação do Eu no olhar do Outro, segundo Lacan, inicia a relação da criança com os sistemas simbólicos fora dela mesma e é, assim, o momento de entrada nos vários sistemas de representação simbólica, incluindo a língua, a cultura e a diferença sexual. Os sentimentos contraditórios e não-resolvidos que acompanham essa difícil entrada — o sentimento dividido entre o amor e ódio pelo pai, o conflito entre o desejo de agradar e o impulso de rejeitar a mãe, a divisão do Eu em suas partes “boas” e “más”, a negação de sua parte masculina ou

feminina e assim por diante, que são aspectos-chave da formação inconsciente do sujeito e que tornam o sujeito “dividido”, permanecem com a pessoa por toda a vida. Contudo, ainda que o sujeito esteja sempre dividido ou partido, ele vivencia sua própria identidade como algo reunido, “resolvido”, ou unificado, como resultado da fantasia de si mesmo como uma “pessoa unificada”, que ele formou na fase do espelho, em sua iniciação nos sistema simbólicos. Esta, de acordo com este tipo de pensamento psicanalítico, é a origem contraditória da “identidade”.

Deste modo, considera-se a identidade como algo formado ao longo do tempo, através de processos inconscientes e não algo inato, existente desde o momento do nascimento. Existe sempre algo imaginário ou fantasiado a respeito de sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, sempre “em processo”, sempre sendo formada. As partes “femininas” do eu masculino, por exemplo, que são negadas, permanecem com ele e encontram expressão inconsciente em muitas formas não-reconhecidas na vida adulta. Assim, em vez de falar de identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge não tanto da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma “falta de inteireza” que é “preenchida” a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais imaginamos ser vistos por outros.²⁶

Trazendo as considerações que o Estádio do Espelho apresenta para o foco de interesse deste estudo — a constituição imaginária do Brasil na literatura argentina —, pretendemos demonstrar, em primeiro lugar, que o processo da formação identitária, do narcisismo, para o qual o Estádio do Espelho aponta, vai além da identificação primária na primeira infância e que pode ser verificada, igualmente, na formação da identidade cultural do grupo e, também, da nação. Com outras palavras, diríamos que o Estádio do Espelho é algo estrutural e que, portanto, preside não somente à formação do Eu, mas também à formação do “Nós”, um conjunto de Eus imaginariamente forjados no mesmo espelho. À esta concepção, que recém esboçamos, podemos agregar o ponto de vista de Stuart Hall, quando comenta que

²⁶ Ibid., p. 39-39.

Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural. Entretanto — como nas fantasias do eu “inteiro” de que fala a psicanálise lacaniana — as identidades nacionais continuam a ser representadas como *unificadas*.²⁷

Complementando as observações de Hall, diríamos que as culturas nacionais constituem a fantasia do Nós “inteiro”.

Ademais, veremos que uma obra de arte ou qualquer outra realidade que se apresente como uma imagem com significação, como *um ser atrelado à linguagem*, pode seduzir seu espectador e converter-se em espelho, quando, então, veremos mais uma vez um salto sobre uma impossibilidade — vir a ser aquela imagem com aquele significado — impulsionado por um desejo desse outro que lhe antecipa a completude ou unidade que não tem e que, através do espelho, só imaginariamente poderá experimentar.

Notem que Lacan já previa o deslocamento que fazemos aqui quando escreveu

O Estádio do Espelho [...] não é simplesmente um momento do desenvolvimento. Tem também uma função exemplar, porque revela certas relações do sujeito à sua imagem, enquanto Urbild do eu.²⁸

O Eu e o Nós, nesta perspectiva, se projetam e se identificam com uma imagem com significado, culturalizada. A criança vista no espelho é uma imagem legendada e desejada, da mesma forma o são os adultos tragados pela relação especular, numa identificação secundária. Instaura-se uma ilusória certeza. Em ambos os casos, observa-se o desconhecimento desta dupla alienação à imagem e ao simbólico: o Eu e o Nós ignoram que se constituem como “outro” na construção imaginária. E isto situa a instância do Eu numa linha de ficção para sempre, diz Lacan²⁹.

²⁷ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. P. 61-62.

²⁸ Lacan, J., op. cit., p91.

²⁹ Lacan, J.. *Escritos*, p.98

Este é um dos pontos em comum entre a criação literária (ou artística, em geral) e a formação identitária: o seu caráter de construto ficcional, onde dados da realidade e do imaginário participam desta formação. Outra convergência se dá quando percebemos que ambas podem se converter em espelhos na formação de outras identitárias.

1.4 – O valor antropológico da literatura.

Em *O fictício e o imaginário*, de Wolfgang Iser, podemos encontrar concepções que nos permitem proceder às aproximações que fazemos aqui entre a identidade cultural e a ficcionalidade.

Procurando destacar o valor antropológico da literatura, o autor assinala que o ser humano nunca alcança um domínio completo de si mesmo, o que o faz encenar sua própria duplicidade num espaço imaginário. Ao se perguntar sobre a necessidade histórica do meio literário, ele explica que precisamos penetrar por trás da construção da realidade por ele produzida, pois, assim, pode-se evidenciar a constituição antropológica do homem, que se alimenta de suas fantasias. Sua percepção da literatura como “espelho da plasticidade humana” se desdobra nas seguintes considerações:

Se a literatura permite, pois, formar a plasticidade humana, sua existência assinala uma tendência à objetivação; essa tendência, no entanto, não pode assumir nenhuma figura definitiva: a superação de limites é a condição de sua manifestação. Se a literatura converte essa plasticidade em forma, o desdobramento desta se torna o espelho do homem que sempre tenta superar a si mesmo. Por este motivo, ela é aquele meio que não só pretende algo, como também mostra que tudo o que é determinado é ilusório.³⁰

Este aspecto tão humano de poder captar na literatura o que não está escrito, sendo, porém, como um substrato, o seu próprio reflexo, que é o de se saber compelido a superar limitações nos pode ser útil, visto que, na relação especular, descobrimos também um desejo de superação de uma impossibilidade, que é permanecer sempre como se está.

Simultaneamente, o pensamento de Iser ratifica a proposição de Castoriadis quanto à criação e ao imaginário radical: ambos concebem a determinação como algo ilusório.

³⁰ ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário*. P. 9.

Ao se ver no outro, o homem está se inventando através do seu desejo e, portando, indo além dele mesmo, se superando. Na condição de sujeito do seu desejo o homem se recria, se inventa e se ficcionaliza: a identidade cultural é o texto que ele escreve.

No entanto, cabe perguntar: se o homem é real, como pode ser igualmente fictício? Como pode existir algo que, embora existente, não possui o caráter de realidade?

Para suplantar esta relação opositiva entre o real e o fictício, Wolfgang Iser propõe uma relação triática entre o real, o fictício e o imaginário, e irá comentar que existe no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional.³¹ Contudo observa que essa realidade, ao se repetir no texto de ficção, não se esgota nessa referência, e que essa repetição, portanto, seria um *ato de fingir*. A realidade reproduzida a partir do fingir transforma-se em signo, ultrapassando, portanto, sua determinação. Os atos de fingir, para Iser, acarretam uma transgressão dos limites. Através deles o real, de certa forma, se irrealiza e o imaginário aflora. Isto nos permite distinguir até que ponto as transgressões de limites que provoca (1) representam a condição para a reformulação do mundo formulado, (2) possibilitam a compreensão de um mundo reformulado, (3) permitem que tal acontecimento seja experimentado.³²

Quando trazemos as considerações de Iser para a relação especular, onde os limites que são transgredidos são os de si mesmo, de sua própria consciência e de seu corpo, notamos que a realidade do outro já é, em determinado grau, um signo. A realidade desse outro, no qual alguém se espelha, já se encontra semi-irrealizada — já possui um sentido, já foi atravessada pelo simbólico — e o imaginário, portanto, dispõe de um ambiente adequado para se instaurar. O outro já se encontra ficcionalizado, semiconstruído, apresentando as condições necessárias para que o mecanismo das projeções/identificações se manifeste, dependendo somente do estopim do desejo para que a transformação especular tenha lugar. E essa transgressão dos próprios limites fará que o homem que se

³¹ Ibid., p 14.

³² Ibid., p.16.

modificou imaginariamente na identificação especular reformule, em certa medida, o mundo formulado e, à medida que o experiente, poderá passo a passo compreendê-lo.

Iser distingue funcionalmente os atos de fingir em três etapas: *a seleção*, *a combinação* e a *auto-indicação* ou *desnudamento de sua ficcionalidade*. O primeiro trata da seleção dos referentes do mundo exterior, dos quais o texto se apropria para transgredir os limites daquela realidade, à medida que os desvincula de seus contextos originais. Se os elementos acolhidos no texto evidenciam um campo de referência, simultaneamente, eles nos permitem entrever o que daí foi excluído através desse ato de fingir.

A *combinação* é a operação através da qual os elementos selecionados serão interligados de modo convincente, a fim de transgredir os limites entre o texto e o contexto. É por intermédio da combinação que se alteram as perspectivas e se reformulam valores. Tanto a seleção quanto a combinação possibilitam a apreensão da intencionalidade do texto ficcional, pois fazem que os sistemas de sentido da vida real se convertam em campos de referência do texto e, nele, ganhem uma nova visibilidade.

Já a *auto-indicação* ou *desnudamento de sua ficcionalidade* deve ser entendido como o conjunto de sinais do texto que demonstram seu caráter ficcional por meio do reconhecimento de convenções determinadas, historicamente variadas, de que o autor e o público compartilham. Este ato de fingir não designa nem mais a ficção como tal, mas sim o “contrato” entre o autor e o leitor. Quando se desnuda, a ficção finalmente transgride o próprio mundo representado no texto: ela o põe em dúvida e o transforma em hipotético ou, na expressão de Iser, o mundo é colocado entre parênteses. Existe também outra probabilidade: a de que o mundo fictício se converta numa possibilidade de mundo, na perspectiva dos que não estão dispostos a reconhecer seus sinais de ficcionalidade já tão familiares. O próprio Iser comenta a importância da ficção no âmbito social e como esta extrapola os limites das artes.

Nesta familiaridade rotineira que entre nós desperta o repertório de signos — por certo apenas esboçados — já se esconde uma consequência significativa. Pois as ficções não só existem como textos ficcionais;

desempenham elas um papel importante tanto nas atividades do conhecimento, da ação e do comportamento, quanto no estabelecimento de instituições, de sociedades e de visões de mundo.³³

Depois destas explicações devemos retomar o que comentamos anteriormente sobre a importância da literatura ficcional na formação das identidades nacionais na época da Independência. Em outras palavras, voltaremos ao tema da literatura usada conscientemente pelos escritores/homens de estado para forjar, dentro da relação especular, uma nova identidade, um Nós.

Do mesmo modo que, para Lacan, o filhote humano não sente seu corpo como uma unidade articulada, mas, ao contrário, seu corpo é percebido como algo descoordenado, despedaçado, também as nações recém-nascidas não se percebiam como uma unidade articulada — porque, de fato, não o eram. Os “corpos” dessas nações eram, claramente, despedaçados, desmembrados em grupos rivais, classes antagônicas, com poucos interesses em comum. Havia a necessidade de se ficcionalizar as nações, a fim de poder superar os limites impostos pelo estado fragmentário no qual as incipientes nações se encontravam. José de Alencar, Gonçalves Dias, José Mármol, Bartolomé Mitre e tantos outros criaram por meio dos seus atos de fingir a possibilidade de se transgredir a realidade da época pela via ficcional. Selecionaram o cenário e os personagens com a finalidade de combiná-los numa trama que representava a saída do impasse em que se achavam. Participavam daquele momento todos os elementos que propiciam o aparecimento do fenômeno das projeções/identificações: havia um corpo fragmentado, desorganizado, sem a possibilidade de se ver unido, com o decorrente mal-estar que esta situação provoca; surge, então, uma imagem idealizada do país, uma imagem ficticiamente completa e lógica, ou seja, com sentido, que implicitamente dizia “estes somos nós”; o surgimento do desejo põe em marcha o mecanismo das projeções/identificações e passa-se a uma nova etapa, com o novo passo para a consolidação imaginária da nova nação.

Com efeito, os atos de fingir de W. Iser e sua antropologia literária se acomodam muito bem aos pressupostos que o Estádio do Espelho apresenta. A *seleção*, que o ato de ficcionalizar pressupõe e a *combinação*, que dará novo

³³ Ibid. p.24.

sentido aos referentes, correspondem, claramente, à concepção de que o Eu se forma como um recorte da fase do auto-erotismo — o Eu da identificação, o Je. Este recorte equivale à seleção do ato de ficcionalizar. A imagem selecionada irá necessariamente se combinar com a estrutura psíquica pré-existente, dando-lhe um novo sentido. Mas, como já dissemos, na identificação do Estágio do espelho, quando o *Je* é criado, algo se perde. E o que é perdido é a própria realidade complexa anterior a identificação. O *Je*, devido a sua composição fictícia, irá obliterar, em certo grau, o conhecimento do que não foi selecionado e recombinação no novo modo de se ver. O resto, o que sobra, equivale ao *moi*, que tende a ser recalcado para o inconsciente ou pré-consciente, estando este último num estado de latência que, dadas determinadas circunstâncias, pode voltar ao consciente ou encontrar modos secundários de expressão.

O desnudamento da ficcionalidade é um ato de fingir que oferece certa resistência para ser desvelado na ficção da identidade cultural. Os sinais de ficcionalidade da literatura são muitos e vão desde o “era uma vez...” até a aceitação por parte do leitor de que uma personagem “suba aos céus de corpo e alma” enquanto pendurava os lençóis no varal. A aceitação desse desnudamento se dá sob a forma de um “contrato” entre o leitor e o autor.

Em sociedade, a ficção das identidades não apresenta sinais tão claros, pois se apresenta como um *texto encenado*, porém sem a moldura do palco para desnudá-lo como ficção. Além disto, a narrativa da identidade cultural é uma construção que se pretende hegemônica, ou seja, ela é uma discurso que almeja neutralizar as diferenças e tornar-se norma. Se há um “contrato” entre as partes envolvidas, este é firmado tacitamente entre os atores. No tocante à autoria, esta se dissolve nas massas, no coletivo anônimo, que, ao interpretá-la, lhe empresta novos matizes.

O modo mais eficaz de observar o que há de arbitrário e ficcional nas identidades culturais é colocar-se na condição de estrangeiro. Este, efetivamente, pode ser capaz de relativizar sua cultura ao se confrontar com uma outra diferente. Ele estaria apto a perceber no texto encenado da outra cultura sua arbitrariedade, seu caráter de construção, que não encontra paralelo na cultura de onde veio. Este desnudamento da ficção que o estrangeiro pode alcançar é, contudo, uma via de mão dupla, já que ele poderá deduzir que a sua própria cultura tampouco encontra

justificativa naquela onde ele se situa, sendo, deste modo, igualmente construída e fictícia. Em consequência, a experiência de ser estrangeiro pode “estrangeirizá-lo”, em certo grau, para sempre. A este respeito, Julia Kristeva ressaltou que

Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta de nossa identidade, [...] o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às identidades.³⁴

Tentamos demonstrar, aqui, como os atos de fingir ultrapassam os limites da ficção em sentido restrito e se expandem nas construções sociais. Sem a ficção não há o que chamamos de realidade cultural, uma vez que foram diferentes ficções que deram forma a essa realidade.

Prossigamos com este tema, o da construção do homem imaginário.

³⁴ Kristeva, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos.*, p. 9.

1.5 – Projeções, identificações e afetos

Se a literatura reelabora os fatos sociais dos quais se apropria através dos atos de fingir, ela irá, do mesmo modo, modificar a percepção dos mesmos no decorrer da narração. Decerto há que se ter cuidado ao se modificar a compreensão da realidade, pois a mudança de compreensão leva a uma troca de atitude diante da frágil realidade. Dando exemplos extremos: Poderíamos imaginar a quantidade de assassinatos que a “compreensão” de livros como O Capital, O Corão, a Bíblia ou Mein Kampf propiciaram? Ou, ao contrário: Quantos “se salvaram” ao “compreenderem” os mesmos enunciados? Estas histórias — e tantas outras — ao se projetarem na pequena tela que temos dentro da cabeça abrem espaço às nossas participações afetivas, ou seja, ao domínio das projeções-identificações.

Nesses espelhos literários — além de tantos outros — nossas identidades, nossas personalidades se transformam. Edgar Morin discorre radicalmente sobre este tema em *Le cinéma ou l’homme imaginaire*. Segundo ele,

Temos uma personalidade de confecção, *ready made*. Vestimo-la como se veste uma roupa e vestimos uma roupa como quem desempenha um papel. Representamos um papel na vida, não só perante os outros, mas também (e sobretudo) perante nós próprios. O vestuário (esse disfarce), o rosto (essa máscara), as palavras (essa convenção), o sentimento da nossa importância (essa comédia), tudo isso alimenta, na vida corrente, esse espetáculo que damos a nós próprios e aos outros, ou seja, as projeções-identificações imaginárias.³⁵

Para Morin, o campo das projeções-identificações equivale ao das participações afetivas. Ou seja, para que ocorra o fenômeno das projeções-identificações é necessária a participação dos afetos. Neste ponto, ele coincide com Lacan ao falar do desejo como fator fundamental à identificação. Toda relação especular está permeada pelos afetos.

35 MORIN, Edgar. “A alma do cinema”. In: ADORNO, Theodor et al. Teoria da cultura de massas, p. 151.

Leiamos um belo fragmento de *Desde los afectos*, de Mario Benedetti, onde o poeta se coloca sobre esta questão:

¿Cómo hacerte saber que siempre hay tiempo?
 Que uno sólo tiene que buscarlo y dárselo.
 Que nadie establece normas salvo la vida.
 Que la vida sin ciertas normas pierde forma.
 Que la forma no se pierde con abrimos...
 Que no está prohibido amar.
 Que también se puede odiar.
 Que el odio y el amor son afectos.
 Que la agresión, ¿por qué? sí hiere mucho.
 Que las heridas se cierran.
 Que las puertas no deben cerrarse.
 Que la mayor puerta es el afecto. [...]

Quando Benedetti nos fala que o ódio e o amor são afetos, ele esclarece mais um ponto do processo das projeções-identificações, pois o que se projeta e se identifica são pulsões, atos e idéias. Sendo assim, conceber o outro com uma idéia negativa, através do ódio, pode ser uma projeção do que foi reprimido e passou para inconsciente. Projeta-se no outro o erro, acompanhado pelo correspondente ódio, por este apresentar “à luz do dia” características que deveriam permanecer, como diria Freud, nas profundezas da alma humana. *La mayor puerta es el afecto...* Assim, também o afeto chamado ódio abre a porta para o outro. Este outro, no caso, se torna um espelho que refrata a imagem de quem se mirou, porém esta relação especular através do ódio tampouco exclui a visão de completude que o Estádio do Espelho pressupõe. O incômodo espelhamento que se dá é o da sua sombra, dos elementos recalcados que, de súbito, aparecem no outro como um fantasma.

Se, por um lado, o outro representa um perigo para a frágil unidade do Eu narcisista, por outro, ele pode trazer em si a originária sedução da promessa de completude. Este conflito pode causar uma espécie de curto-circuito nas energias que sustentam o Eu. Diante desta situação insustentável, deste verdadeiro mal-estar, muitas atitudes são possíveis, variando desde a exclusão até a aceitação da alteridade. O espanto e o fascínio frente ao estranho irão exercer um efeito disparador dos registros simbólicos, exigindo uma resposta reparadora por parte do aparelho psíquico e da cultura para a fissura sentida frente o desejo (afeto) do

outro. Tenta-se elaborar as diferenças através da semiotização do outro por meio de palavras e atos. Neste caso, a construção e “aceitação” da diferença do outro permite manter o recalque da agressividade e, ao mesmo tempo, faz do outro — amarrado pela nova criação discursiva — uma testemunha de sua identidade, espelhando-se em sua diferença. Contudo, na base do espelhamento, está o fato de que recriminamos no outro o que reprimimos em nós mesmos e, ao revés, admiramos no outro o que somos ou o que desejamos vir a ser.

Morin ressalta que a projeção é um processo universal e multiforme. As nossas necessidades, aspirações, desejos, obsessões, receios, não só se projetam no vácuo em sonhos e imaginação, mas também sobre todas as coisas e todos os seres ³⁶ e, também, que o complexo projeção-identificação comanda todos os fenômenos psicológicos subjetivos.

As projeções variam numa escala de intensidades. Numa primeira fase encontramos o automorfismo, que ocorre quando atribuímos a alguém, numa espécie de julgamento tácito, as tendências que nos são próprias. Na fase seguinte encontramos o antropomorfismo, que ocorre quando conferimos aos objetos e aos seres vivos traços de caráter propriamente humanos. Já na terceira fase chega-se ao desdobramento, completamente imaginário, que se apresenta como uma alucinação, no momento em que um espectro corporal alcança a visualização. Nesse momento a projeção passa a total alienação: são os momentos mágicos. As visões mágicas do mundo são ocasiões extremas das participações afetivas.

Por certo, nossos sentimentos deformam as coisas e nos enganam na percepção de acontecimentos e de fatos. Como escreveu Morin, a fonte permanente do imaginário é a participação afetiva.³⁷ E, num aparente paradoxo acrescenta, que a participação afetiva é a presença concreta do homem no mundo: é sua vida.³⁸

Certamente ele apresenta a perspectiva mais otimista dos processos de projeção-identificação, reduzindo o peso que psicanálise dá à alienação, mantendo-se fora da esfera das patologias. Suas concepções de sonho, imaginário

³⁶ MORIN, Edgar. “A alma do cinema”. In: ADORNO, Theodor et al. *Teoria da cultura de massas*, p.145.

³⁷ MORIN, Edgar. *Le cinéma ou l’homme imaginaire*, trad. do A., p.210

³⁸ *Ibid.*, p.210.

e realidade humana perfazem uma forma circular que põe em movimento o próprio homem. Em suas palavras,

O imaginário não pode se dissociar da “natureza humana” — do homem material. Ele é parte integrante e vital desse homem. Ele contribui a sua formação prática. Ele constitui a verdadeira base das projeções-identificações a partir da qual, ao mesmo tempo em que ele se mascara, o homem se conhece e se constrói. O homem não existe totalmente, mas esta semi-existência é sua existência. O homem imaginário e o homem prático (homo faber), são as duas faces de um mesmo “ser da necessidade”, [être de besoin] segundo a expressão de D. Mascolo. Digamos de outro modo: segundo Gorki, a realidade do homem é semi-imaginária.³⁹

Assim, os modos de sonhar, de imaginar, refletem a verdade deste “ser da necessidade” e se colocam na vanguarda do fazer humano, que se inventa por sentir-se incompleto. Nesta linha de pensamento, ficcionalizar significa trabalhar para a construção do sonho e, extrapolando este raciocínio, poderíamos dizer que a escrita de uma obra literária ou a produção de um filme se irmanam com a fabricação de um foguete ou com a construção de uma piscina: são frutos de sonhos... O imaginário mistura o real com o irreal, o fato e a necessidade. Para Morin, todo sonho é uma realização irreal, mas que aspira à realização prática e é por isso que as utopias prefiguram as sociedades futuras, que as alquimias prefiguram as químicas, as asas de Ícaro prefiguram as do avião.⁴⁰

As necessidades humanas se projetam e se identificam em sonhos e utopias que, por sua vez, retornam ao mundo prático e nos fazem criar — ficcionalizar. Toda construção humana é fruto do sonho e da técnica: do telefone à secretária eletrônica, da espada ao escudo, dos métodos contraceptivos aos de inseminação artificial, tudo é fruto dos trabalhos de sonhar e construir, que tem por base a necessidade oriunda da sensação de incompletude tão própria do homem, fonte dos desejos e das participações afetivas.

³⁹ Ibid., p.212.

⁴⁰ Ibid., p.213.

Capítulo II

Contexto histórico: perspectivas internas

2.1 - Brasil, o grande espelho

Para averiguar o primeiro encontro — aqui considerado o primeiro grande espelhamento — entre o índio americano e o português usaremos as concepções referidas anteriormente. Portanto, partimos do princípio de que a identidade cultural se forma através de um processo de projeção/identificação, do qual participam o desejo (de quem se projeta e se identifica) diante da real impossibilidade de ser aquela imagem que, paradoxalmente, representa a antecipação da forma desejada. Além disto, observamos que esta imagem está veiculada a uma perspectiva cultural, ou seja, que se trata de uma imagem com significado proveniente do Outro, — é uma imagem mediatizada por um discurso — que apresentará essa significação filtrada por sua cultura e seu desejo. Tomanda esta perspectiva em conta, daremos início ao exame do primeiro documento que reflete a perspectiva cultural do português ao se confrontar com a realidade americana: *A carta*, de Pero Vaz de Caminha¹. Em outras palavras, avaliaremos como a imagem da, então, Terra de Vera Cruz veio a impregnar-se de sentido, de como se tornou desejada a ponto de converter-se em espelho privilegiado na formação da futura cultura nacional brasileira.

Esta seção visa, portanto, ilustrar o momento crucial da formação imaginária do Brasil: a chegada dos portugueses.

Das três narrativas presenciais da chegada da frota cabralina ao sul da Bahia — *A carta de Pero Vaz de Caminha*, *O relato do Piloto Anônimo* e *A carta de Mestre João Farás* — nenhuma foi inicialmente editada em Portugal. *A carta*

¹ CAMINHA, Pero Vaz de. *A carta*. Literatura brasileira. Textos literários em meio eletrônico. Disponível em <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/carta.html>

de Pero Vaz de Caminha e a *de Mestre João Farás* só aparecerão impressas no início do séc XIX. O mérito da divulgação das terras recém descobertas coube, portanto, ao Relato do Piloto Anônimo e aos escritos de Américo Vespúcio, publicados em italiano em 1507.

Mestre João de Faras foi bacharel em artes e medicina, além de cirurgião do Rei D. Manuel. Foi ele quem realizou as primeiras observações astronômicas no território brasileiro. A carta de Mestre João contém um esboço descritivo das estrelas do céu do Brasil, onde encontramos a identificação das estrelas da constelação do Cruzeiro do Sul. Seus comentários a respeito do uso de diversos instrumentos astronômicos da arte de navegar demonstram o nível de conhecimento da ciência náutica que os portugueses detinham na época. Contudo o teor de seus comentários se distancia do tema deste estudo e, sendo assim não nos deteremos mais sobre ele.

O Relato do Piloto Anônimo — ou *Relação do Piloto Anônimo* — foi o único documento de um participante da armada que descobriu o Brasil que foi publicado estando Pedro Álvares Cabral ainda em vida. Na parte referente ao Brasil, o Piloto aborda basicamente os mesmos temas tratados por Caminha em sua carta, porém sem a riqueza de detalhes deste último. Mesmo assim trata-se de um importante documento que, por um lado, ratifica a visão de Caminha e, por outro, não se limita somente aos comentários sobre a Terra de Vera Cruz, mas segue contando a viagem de Cabral até as Índias e o seu retorno a Portugal.

Na leitura do relato nota-se que o Piloto procura realçar não só a riqueza geográfica da terra com seu bom ar, a abundância em árvores e águas, mas também a aparência física de seus habitantes, seus adereços, o fato de andarem nus sem vergonhas e em especial a beleza das mulheres, pelos cabelos compridos e a formosura do corpo. Ressalta ainda a confraternização entre os portugueses e os índios, que se auxiliavam uns aos outros, negociavam e se divertiam já nos primeiros contatos entre os dois povos. O Piloto narra também o ocorrido com os dois degredados condenados à morte que foram deixados aqui, o quanto choraram e como eram consolados pelos índios.

As asserções do Piloto Anônimo nos servirão para corroborar as de Pero Vaz de Caminha, posto que ambos fizeram alusões, basicamente, aos mesmos pontos, porém Caminha se estende bem mais que o Piloto nas mais variadas

minúcias e, consciente disso, arremata: *E se a um pouco alonguei, Ela [Vossa Majestade] me perdoe. Porque o desejo que tinha de Vos tudo dizer, mo fez pôr assim pelo miúdo.*

A carta de Caminha, como já dissemos, permaneceu inédita até as primeiras décadas do séc. XIX, quando foi publicada por primeira vez. Deste modo, quando falamos da Carta como sendo um texto fundador da identidade brasileira, não nos referimos à materialidade da carta em si ou à sua leitura pelos contemporâneos à sua escritura. Sua importância reside em sua condição de prova escrita do registro imaginário dos portugueses na ocasião do primeiro contato com a natureza e os índios americanos. Não foi a Carta que propôs uma atitude ou possibilidade especular a seus leitores, como no caso de José de Alencar e de José Mármol, que escreviam com um propósito político de propiciar, através de seus romances, uma possibilidade especular, na qual se pudesse forjar, no imaginário popular, a desejada união nacional. A Carta, do modo que a tomamos aqui, é unicamente o testemunho da instituição de um imaginário que, uma vez criado, entra em movimento e chega até nossos dias.

Foi através de *Mundus novus*, de Américo Vespúcio, que a natureza americana e seus habitantes seriam apresentados aos curiosos europeus. O texto de Vespúcio, publicado em torno de 1503-1504, é outro ótimo exemplo da constituição de um imaginário adâmico sobre as terras recém descobertas. Nele, o autor relata maravilhado: *E se no mundo existe um paraíso terrestre, sem dúvida não deve estar muito longe destes lugares.*²

Mundus Novus, este sim, devido à grande difusão que obteve na Europa, foi capaz de fixar um imaginário sobre a América em seus leitores. Os escritos de Vespúcio declarava que os povos viviam em harmonia com a natureza e que não tinham propriedade alguma, senão que eram comuns a todos. Como não tinham propriedade, não necessitavam de governo; viviam sem rei e sem nenhuma classe de soberania, onde cada um era seu próprio dono.³

Mas não somente Vespúcio conseguiu grande difusão, pois o primeiro texto publicado sobre o descobrimento da América foi a carta de Cristóvão Colombo no regresso de sua viagem e que apareceu em castelhano em 1493,

² VESPUCIO, Américo. "Mundus novus", In: PEREIRA, P. R., *Brasiliana*, p. 33.

³ VESPUCIO, A., apud. In. FUENTES, Carlos. *Valiente mundo Nuevo*, p. 59

sendo imediatamente traduzida ao latim e teve várias edições. A carta de Colombo apresentou ao mundo as duas noções sobre a América que atravessariam os séculos: a da América como a terra da abundância e a do índio como o “bom selvagem”.

Contudo essa visão paradisíaca inicial irá se transformando, à medida que os viajantes europeus aprofundam seus contatos com outras tribos. Américo Vespúcio retomaria os temas de Colombo, porém acrescenta um outro elemento que viria a se contrapor à noção do bom selvagem: o índio antropófago. Também o padre Manuel de Nóbrega, em carta ao Padre Simão Rodrigues, nos deixou suas impressões sobre este aspecto: [...] *estes destas terras sempre estão em luta com outros e assim andam todos em discórdia. Comem-se uns aos outros, digo os contrários.*⁴ O que ocorre, portanto, é a primeira polarização dos olhares lançados sobre os nativos americanos. No entanto, o imaginário paradisíaco das novas terras já se havia assentado e até mesmo na entrada no séc. XXI, marcado, no Brasil, por sérios conflitos tanto na cidade quanto no campo, esse imaginário ainda demonstra seu vigor.

Paulo R. Pereira considera que

As narrativas de viagens ao Brasil quinhentista são a gênese da construção do imaginário europeu sobre a terra adâmica, que fora nomeada e pressentida na lenda e cartografia antigas.⁵

Passados tantos séculos imersos na mitologia e pensamento cristãos, os europeus necessitavam o Paraíso. Contudo, de uma coisa estavam certos, de que o Paraíso, seguramente, na Europa não se encontrava e tampouco nas terras conhecidas do Oriente.

No entanto, existe nos mecanismos do imaginário uma espécie de compulsão, uma necessidade. Os discursos imaginários aspiram à concreção, o Verbo se inclina a tornar-se carne, mas para tanto é necessário que uma realidade concreta seja minimamente adequada a exercer a função de suporte desse

⁴ LEITE, S. I. “Cartas do Brasil e mais escritos do p. Manuel da Nóbrega. Coimbra: Acta Universitatis Conimbricensis”. In: *Brasiliana*, p.28.

⁵ PEREIRA, P. R, *Brasiliana*. P. 26

imaginário. O Novo Mundo veio a preencher suficientemente este quesito e se tornou suporte para desvarios de toda ordem, amparando significações alheias a despeito de sua própria realidade.

Como nos recorda Leopoldo Zea, o verbo significar quer dizer que uma coisa é signo de outra. Uma coisa, uma pessoa, uma palavra; em resumo, uma realidade significa algo quando se converte em expressão ou signo de outra realidade ou idéia.⁶ Ou seja, a América ganha significação ao se converter em signo das idéias européias. Nem o português, nem o espanhol podiam compreender adequadamente o que sucedia na América por várias razões. Em primeiro lugar, porque não falavam as línguas nativas e se comunicavam através de sinais, que tampouco é uma linguagem universal. Isto os impedia de ter acesso à cultura indígena, o que gerou todo tipo de equívocos. Em segundo lugar, porque grande parte da fauna e da flora americanas nunca haviam sido vistas por eles e, portanto, lhes faltava não só o conhecimento daquela realidade, mas também as palavras para designá-la. Esta real impossibilidade de compreender os nativos deu origem, entre outras coisas, à concepção ideológica do índio como *tabula rasa*, onde o conquistador poderia imprimir sua visão de mundo. O próprio Padre Manuel da Nóbrega reafirmaria a opinião que tinha do indígena dessa forma: *É gente que nenhum conhecimento tem de Deus, nem ídolos, fazem tudo quanto lhe dizem.*⁷

A concepção edênica da América, já mereceu muitos estudos e foi uma constante nos relatos de todos os conquistadores europeus. Sérgio Buarque de Holanda, em *Visões do paraíso*, fez um extenso levantamento desta projeção imaginária nas crônicas do Descobrimento, preocupando-se em apontar suas origens. Disse ele:

Essa psicose do maravilhoso não se impunha só à singeleza e credulidade da gente popular. A idéia de que do outro lado do Mar Oceano se acharia, se não o verdadeiro Paraíso Terreal, sem dúvida um símile em tudo digno dele, perseguia com pequenas diferenças, a todos os espíritos. A imagem daquele jardim deleitoso, fixada através dos tempos em formas rígidas, quase invariáveis, compêndio de concepções bíblicas e

⁶ ZEA, Leopoldo *El descubrimiento de América y su sentido actual*, p.17.

⁷ *Ibid.* p. 28.

idealizações pagãs, não se podia separar da suspeita de que essa miragem devesse ganhar corpo num hemisfério ainda inexplorado, que os descobridores costumavam tingir de cores de sonho. E a suspeita conseguia impor-se até mesmo aos mais discretos e atilados, àqueles cujo espírito crítico se formara no convívio assíduo com os autores da Antigüidade.⁸

Esse estado edênico da natureza americana e de seus habitantes expande-se na Carta de Caminha em observações de ordem variada. Ela é o primeiro documento e texto literário do que viria a ser o Brasil. Ao escrevê-la, Caminha cria, sem o saber, um texto fundador da América Lusitana. Um imaginário se estabelece naquele momento. Cria-se o espelho. Com efeito, a possibilidade especular se intensificou com concepção do índio como tabula rasa, pois permitia, imaginariamente, a total criação do Outro. A partir de então, esta “compreensão” do modo de ser do índio e o maravilhamento diante da natureza americana passam a produzir seus efeitos que chegaram até nossos dias.

A Carta, que tem a função primária de prestar contas da viagem e dos achados ao Rei D. Manuel, é um texto privilegiado para observarmos o emaranhado de perspectivas imaginárias que se entrecruzam com dados objetivos da realidade.

Do mesmo modo que *Os Sertões*, de Euclídes da Cunha, expõe o drama de seu autor, que ao tentar compreender o que lhe escapava, o sertão e seus habitantes em guerra, perfaz uma trajetória semelhante à de Caminha, que relatou suas aventuras em terras desconhecidas, no intuito de dar conta de uma realidade que não podia explicar. Era uma realidade composta de imagens, era a vida em ação, porém sem ter sido explicada ou analisada, que não possuía um discurso na cultura portuguesa que pudesse torná-la compreensível, a não ser através dos processos de projeção-identificação de seus (pré) conceitos, seus desejos, necessidades e incertezas. Estava às portas da fantasia.

Jose Luis Lopez Schummer acredita que o Descobrimento foi visto desde o seu começo como um mito, uma lenda. E acrescenta que o mito do

⁸ HOLANDA, Sergio Buarque de. *Visões do paraíso*, p. 201.

Descobrimento é o mito do Novo Mundo e que o descobrimento do Novo Mundo é o mito da recriação do mundo e é, portanto, uma cosmogonia.⁹

Assim, Caminha, ao tentar descrever as novas terras e seus habitantes, acrescenta às terras e às pessoas o que elas não possuíam: a perspectiva européia. Procedendo desta forma, ele tingiu a nova realidade com as cores intensas dos seus desejos e recria o que viu.

Passemos aos temas que mais se destacam em sua Carta. Em meio aos comentários mais recorrentes em seu texto, encontramos o inquietante tema da nudez dos índios, destacado propulsor de suas projeções imaginárias. A propósito, não faz falta ser um pesquisador para percebê-lo, visto que o tema salta aos olhos: ele se refere sete vezes à palavra “vergonhas” para dizer que estavam à mostra. Comenta mais seis vezes que eles/elas andavam nus/nuas. Em dois momentos observa que eles não eram fanados (circuncidados) e chega a acrescentar que as cabeleiras (das vergonhas) estavam rapadas e feitas. Seguramente, esta fixação de Caminha na nudez dos nativos estava relacionada à verdadeira proibição da nudez em sua terra natal. Na cultura cristã, onde o arsenal de virgens e castos parece não ter fim, a repressão à nudez é um dos suportes da repressão sexual. Naquele contexto cultural, a visualização do nu ou a mera alusão verbal ao fato provoca, de imediato, a conexão com a idéia de sexo. Aliás, na perspectiva que tomamos aqui, a especular, toda a realidade adquire um status simbólico, ou seja, a linguagem entra na constituição da imagem. O próprio Lacan afirmaria que “a palavra é essa roda de moinho por onde incessantemente o desejo humano se mediatiza, entrando no sistema da linguagem”¹⁰.

Voltando à questão da nudez, diríamos que é bastante evidente que o nu, em si, nada tem a ver com o sexo e que a relação “lógica” que se estabelece entre estes dois significantes ou seus referentes se dá através da linguagem e da cultura. Se um grupo de índios nus são tidos como sensuais é porque eles foram colocados na esfera da linguagem do português, onde o significante nudez provoca o aparecimento do significante sensualidade. O recalcado na cultura portuguesa é

⁹ SCHUMMER, J. L. Lopez. In: ZEA, Leopoldo. (org.) *El descubrimiento de América y su sentido actual*, p. 19.

¹⁰ LACAN, J. *O seminário*, livro 1, p.208.

projetado no outro de imediato. Vejamos dois fragmentos que bem exemplificam o olhar sensual, ou melhor, sensualizador do português diante das índias:

Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem novinhas e gentis, com cabelos muito pretos e compridos pelas costas; e suas vergonhas, tão altas e tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as nós muito bem olharmos, não se envergonhavam.

E uma daquelas moças era toda tingida de baixo a cima, daquela tintura e certo era tão bem feita e tão redonda, e sua vergonha tão graciosa que a muitas mulheres de nossa terra, vendo-lhe tais feições envergonhara, por não terem as suas como ela.

O Piloto Anônimo tampouco poderia deixar de citar reiteradas vezes a nudez dos nativos. Embora um pouco mais contido que Caminha, comenta ele que “as mulheres andavam do mesmo modo sem vergonha e são belas de corpo, os cabelos compridos”.

Devemos observar com clareza que a nudez é apenas o tema aparente de Caminha. De forma obstinada, com olhos fixos no objeto do seu interesse, ele descreve em detalhes, principalmente, a nudez feminina e a considera superior em beleza à das portuguesas. Tamanha fixação nas “vergonhas” das nativas nos faz considerar que as fartas descrições sobre a nudez devem ser entendidas, no intercâmbio especular, como pura sensualidade. Ele via o que lhe estava proibido ver livremente em Portugal.

Para confirmar nosso raciocínio, relacionemo-lo a um exemplo atual: é sabido por muitos que uma grande parte dos alemães é praticante do nudismo (ou naturismo) e que apesar disso a menção da palavra Alemanha não remete a uma idéia de sensualidade. Já a palavra Brasil provoca a associação com o sensual. Por que isso acontece se raros são os nudistas neste país? Em primeiro lugar poderíamos dizer que a relação entre realidade concreta/complexa com o registro imaginário é determinada por fatores culturais tão variáveis que poderíamos considerá-la arbitrária ou semi-arbitrária. Em segundo lugar, que tal relação é mediatizada pelo simbólico, pela linguagem. Decerto, Lacan observou que o objeto real e o imaginário ocupam o mesmo lugar no espaço e que é na perspectiva do olhar que reside a miragem que os distingue. Deste modo, quando

o português “compreende” a nua realidade indígena como sensual, ele cria um imaginário. O índio como imagem especular “perde sua realidade” ao se converter em suporte da projeção de um desejo do português, onde este “se aliena no júbilo da visão antecipada do seu eu no outro”, como diria Lacan.

Hoje em dia, muitos brasileiros dão suporte a este imaginário. O português se sensualizou! E quanto aos índios, aos poucos índios que restaram, uma parte ainda mantém o hábito de andar com as vergonhas à mostra, como diria Caminha, mas sem a intenção de, com isso, se afirmar como um sedutor.

A América, naquele momento, não estava sendo somente descoberta, estava sendo recriada através de um discurso. Com acerto, Schummer nos falava de uma cosmogonia. A isto devemos acrescentar que esta recriação do mundo se fez em boa parte através da mecânica dos espelhismos.

Lembre-mos de que na relação especular, que o Estádio do Espelho propõe, é o gozo provocado por uma promessa, por uma antecipação de completude, representada pela imagem, que será a mola que impulsiona a projeção/identificação e o registro do imaginário. Cabe perguntar, portanto, que completude via o português na imagem dos índios? Especulemos: numa cultura cristã, que preconiza a castidade, enaltece a virgindade, onde as relações hierárquicas são bem definidas, tendo-se que obedecer a um só deus no céu e a apenas um rei na Terra, a imagem dos índios oferecia-se, entre outras coisas, como um atrativo suporte para a projeção de um imaginário de liberdade — sem castração ou sem limites. E melhor ainda: esta liberdade não se confundia com perversão ou pecado, visto que podiam inseri-la no quadro de referências da própria mitologia cristã, a saber, na vida do homem antes do Pecado Original e da Queda.

Na carta de Caminha este paralelo entre a liberdade de andar despido e a condição adâmica transparece, claramente, no fragmento abaixo.

Assim, Senhor, a inocência desta gente é tal que a de Adão não seria maior — com respeito ao pudor.

A condição adâmica do índio era o seu estado (imaginário) de inocência.

[...] suas vergonhas tão nuas, e com tanta inocência assim descobertas, que não havia nisso desvergonha nenhuma.

Parece-me gente de tal inocência que, se nós entendêssemos a sua fala e eles a nossa, seriam logo cristãos, visto que não têm nem entendem crença alguma, segundo as aparências.

Neste último fragmento, a união do traço de inocência com a verificação da tabula rasa — “que não têm nem entendem coisa alguma” — é um forte atrativo às participações afetivas. O índio torna-se uma encantadora criança, maleável e bela, pronta para ser moldada.

Em outra passagem, até mesmo a semelhança dos índios com modelos de santidade não deixou de participar dessa criação imaginária.

Esse que o agasalhou era já de idade, e andava por galanteria, cheio de penas, pegadas pelo corpo, que parecia seteado como São Sebastião.

É oportuno reiterar que o modo como tratamos a relação do português com o índio, em nosso estudo, é especular e que está dirigida à constituição imaginária do eu cultural. Ao mesmo tempo, isto introduz a idéia de que o português, ao se projetar no índio, iria se recriar, lançando a semente da futura identidade nacional brasileira. Paralelamente a isso, apontamos que no momento em que o registro imaginário se constitui, o faz às custas da perda da própria realidade. Nesta perspectiva, podemos dizer que o português não via o índio. O que de fato enxergava era tão-só a projeção dos seus desejos filtrados pelo seu entendimento, pela sua linguagem. Neste sentido não há como negar que imaginário não seja uma suposta compreensão. Sim, o é. Contudo trata-se da “compreensão que interessa”, dentro da compulsão de um desejo que antecipa um estado de completude, e que não mantém uma relação direta com um saber objetivo.

Podemos supor, por outra via, que a “compreensão” oriunda do espelhamento no Outro, amiúde, mantém estreito parentesco com o pensamento ideológico. Para melhor compreender a importância deste Outro e do seu olhar,

basta recorrer à concepção do termo em alguns pesquisadores em Estudos Culturais — Frantz Fanon, Edward Said, entre outros — onde a palavra outro designa o outro racial, de classe, de gênero ou de nação. Para eles, este outro cultural está apresentado, necessariamente, como o espaço da dominação da cultura hegemônica. Dando prosseguimento a esta idéia, J. Hillis Miller acrescenta:

O Outro que aponto como o fim de afirmar minha própria superioridade sempre é uma caricatura ou uma paródia, sustentada, entretanto, como mentiras ideológicas. No entanto, tal imagem ideológica da alteridade tem um grande poder e pode ser utilizada para os atos de crueldade mais desumanos.¹¹

Para Carlos Fuentes, por sua vez, a invenção da América é a invenção da Utopia: *Europa deseja uma utopia, a nomeia e a encontra para, por fim, destruí-la*.¹² O grave paradoxo que esta afirmação contém, se torna claríssimo e mais amplo na máxima de Oscar Wilde: *todo homem mata aquilo que ama, [...] alguns o fazem com um olhar amargo, outros, adulando com palavras. O covarde o faz com um beijo, o valente, com a espada!*

Esta transformação dos afetos ao pólo oposto é flagrante na América. Se os nativos que Colombo encontra nas Antilhas eram tão dóceis e viviam em harmonia com a natureza, por que escravizá-los e mandá-los a Espanha acorrentados? Se Caminha e o Piloto Anônimo os descrevem como inocentes e felizes, por que da escravidão e do genocídio que sucederam o Descobrimento?

Fuentes nos dá alguns números sobre o genocídio dos índios que, embora sejam contestáveis em sua exatidão, certamente não são de todo inventados:

Entre 1492 e 1640, a população indígena do México e das Antilhas cai de vinte cinco milhões para um milhão, e a da América do Sul, de três milhões e meio para meio milhão. O bom selvagem foi escravizado na mina, na sesmaria e no latifúndio. A idade do ouro se converteu na idade do ferro.

E arremata:

¹¹ MILLER, J. Hillis. *Los otros en el discurso de las humanidades*, p. 5

¹² FUENTES, Carlos. *Valiente mundo Nuevo*, p. 58.

A utopia morreu. E, entretanto, o problema da utopia persiste. Por que? ¹³

A utopia resistirá porque ela não existe no espaço, ela não tem um topos. Seu lugar é o tempo alternado dos desejos, a roda das projeções-identificações.

O indígena americano é um outro de raça e, se quisermos, de nação, que foi construído imaginariamente pelo olhar do português. A realidade do outro na relação especular só interessa à medida que dá suporte à projeção do desejo alheio, a sua necessidade, a seu investimento afetivo. Daí a observação de que a identificação se faz às expensas da realidade, visto que a complexidade da cultura indígena era por eles ignorada. A realidade na projeção reside no desejo do “ser da necessidade”, fadado a sonhar para transformar a si mesmo e ao mundo. O próprio Caminha confessa ao Rei seu conhecimento precário da realidade local quando dizia: *Isto tomávamos nós nesse sentido, por assim o desejarmos!* Esta frase é extremamente reveladora: em sua incompreensão, Caminha entendia o que desejava.

O impacto da realidade americana em Caminha (e entre os portugueses contemporâneos seus) parece ter sido de tal ordem que o fez oscilar em seus julgamentos. Por vezes suas referências os sensualizam, em outras os santificam. A projeção do estado de inocência chega a concebê-los como tabula rasa, prontos para receber qualquer traço da cultura portuguesa. Esta visão especular é extremamente conveniente ao conquistador português em seu projeto de poder. O parentesco entre o discurso proveniente da “compreensão” do Outro na relação especular e o discurso ideológico se torna, neste caso, flagrante. A coincidência espacial entre o objeto real e o objeto imaginário dá margem a todo tipo de contradição no texto caminhiano: se os nativos viviam na inocência de Adão numa época que antecedia o Pecado, para que necessitavam ser salvos pela fé cristã? Se quisermos justificar Caminha, poderíamos dizer que tal contradição pode ser também vista no próprio cristianismo, que, por um lado, considera a natureza como prova do poder divino, mas, por outro, a avalia como uma tentação que nos seduz e afasta do nosso destino ultraterreno. Ou seja, a natureza poderia fazê-los repetir o Pecado e a Queda. A tabula rasa na qual o português converteu o

¹³ Ibid. p. 66.

índio propicia toda sorte de projeções, entre as quais poderíamos inferir a da imagem da criança. Lembremo-nos que, até nossos dias, os índios e as crianças continuam vivendo sob a tutela do Estado e dos pais, respectivamente.

[...] imprimir-se-á facilmente neles qualquer cunho que lhe quiserem dar, uma vez que Nosso Senhor lhes deu bons corpos e bons rostos, como a homens bons.

E portanto Vossa Alteza, pois tanto deseja acrescentar a santa fé católica, deve cuidar da salvação deles. E prazera a Deus que com pouco trabalho seja assim!

No entanto a inocência que encantou Caminha, apesar de ser (ou por ser) uma projeção, justifica-se igualmente num dado concreto: os índios os receberam com muita cordialidade, não imaginando que aqueles com os quais lidavam eram, em realidade, um povo invasor, que ali estava para conquistar terras e riquezas.

Para Paulo R. Pereira,

Esse olhar inicial, que estabelece uma imagem edênica, certamente constituiu-se no fundamento da teoria da cordialidade a qual consubstanciou uma ideologia explicadora da gênese da identidade brasileira.¹⁴

Seguramente a perspectiva dos indígenas era igualmente especular, imaginária. A visão de um povo tão diferente os seduziu e cegou, pelo menos durante os primeiros contatos. Contudo, como não possuíam a escrita, o possível registro imaginário indígena em relação ao português não pode ser facilmente verificado. Apesar disto, podemos considerar que a troca de presentes entre índios e portugueses tantas vezes citada, além de um mero agrado, também demonstrava outros intercâmbios em seu transitar de desejos.

Caminha comenta, igualmente, a desproporção no nível de confiança entre os grupos, o que, decerto, corrobora a hipótese da inocência do índio:

Acarretavam dessa lenha quanto podiam, com mil boas vontades, e levavam-na aos batéis. E estavam já mais mansos e seguros entre nós do que nós estávamos entre eles.

¹⁴ PEREIRA, Paulo R., op. cit., p.26.

[...] ali andavam, dançaram e bailaram sempre com os nossos, ao som de um tamboril nosso, como se fossem mais amigos nossos do que nós seus.

Essa visão do índio como um ser inocente, uma criança, ou ainda, como um indivíduo a quem lhe falta certos dados da cultura no caráter, como a suposta falta de crença religiosa, de malícia, etc., induz à idéia de que os índios viviam num estado aquém do bem e do mal, como numa posição pré-moral, em harmonia com a natureza, anterior ao Pecado. Caminha atribui ao selvagem brasileiro a tabula rasa, apontando que, moralmente, ele era um ponto zero, uma superfície em branco, onde o colonizador podia imprimir os significados que desejasse.

Passados quatrocentos anos da escrita da Carta, Mário de Andrade ainda atribuiria — porém de forma satírica — a mesma tabula rasa a seu personagem, Macunaíma, o herói sem nenhum caráter. Esta interpretação se torna mais clara quando observamos a passagem em que o “herói” pendura sua consciência no alto de um cacto e vai embora. Ao retornar não a encontra e põe em seu lugar a consciência de um sul-americano.

Apesar de Mário ter rejeitado a interpretação de que Macunaíma fosse uma alegoria do povo brasileiro, seu desmentido é pouco convincente, porém compreensível: como admitir publicamente que “o herói da nossa gente”, em sua falta de caráter, possuía o caráter mais deplorável? Macunaíma é covarde, mentiroso, imediatista, egoísta, libidinoso, amante do ganho fácil, supersticioso e indolente. Não obstante, estes atributos correspondem, segundo Sergio Rouanet¹⁵, às qualidades negativas que vários intérpretes do Brasil viram em nosso caráter nacional, entre as quais a luxúria, a imprevidência e o horror ao trabalho regular são as que mais se destacam.

Mário de Andrade seguramente muito aproveitou da Carta de Caminha ao escrever Macunaíma, em mais um esforço literário — ainda que em tom de *blague* — de descrever/inventar a identidade brasileira.

Recordemo-nos que o movimento modernista no Brasil possuiu, — assim como no caso dos românticos indianistas — um caráter de arte engajada em um

¹⁵ ROUANET, Sergio Paulo. In: *Brasiliana*, p. 484.

projeto de afirmação/criação identitária. No modernismo brasileiro, o projeto estético renovador e a atávica necessidade de se reafirmar identitariamente em oposição ao europeu andavam lado a lado. O movimento antropofágico nas nossas letras assinala, uma vez mais, o delineamento de um modelo identitário atravessado pelo imaginário sobre o indígena.

Como escreveu Vera Folain de Figueiredo,

Num país como o Brasil em que, diferentemente do que acontece no México ou no Peru, não se pode falar na força das tradições indígenas e onde a presença do índio na sociedade nacional foi se tornando cada vez mais diluída, é curioso perceber a permanência, ao longo do tempo, do tema indianista na literatura. As diversas leituras feitas do índio, entretanto, disseram sempre mais de quem leu do que do objeto lido. Cada época tem se apropriado da figura indígena para nela inscrever os signos que lhe interessam, cada época a cobriu com as vestes que desejou, compondo uma imagem na qual podemos reconhecer as projeções ideológicas do homem civilizado.¹⁶

Assim como José de Alencar lançou mão do elemento indígena para forjar uma identidade brasileira em décadas subseqüentes à Independência, a primeira geração de modernistas também o fez, algumas décadas após a transição do regime monárquico ao republicano. Mário de Andrade, por exemplo, nasceu poucos anos após a Proclamação da República. Em certo aspecto, a Proclamação teve o peso de uma segunda Independência, visto que, desta vez, a monarquia portuguesa fora retirada do comando definitivamente. E mais uma vez a literatura seria utilizada para consolidar imaginariamente a nação.

Voltemos à Carta. O tópico da inocência em Caminha nos pode levar a outro que, igualmente, se consolidou como registro imaginário sobre o Brasil: falamos da festa, da espontaneidade, da mistura entre as pessoas, da dança e da música. Em outras palavras, da inocência passamos à alegria.

¹⁶ FIGUEIREDO, Vera Lúcia Folain de. *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*, p. 77.

E misturaram-se todos tanto conosco que uns nos ajudavam a acarretar lenha e metê-las nos batéis. E lutavam com os nossos, e tomavam com prazer.

Andavam todos tão bem dispostos e tão bem feitos e galantes com suas pinturas que agradavam.

E segundo diziam esses que lá tinham ido, brincaram com eles.

Neste dia os vimos mais de perto e mais à nossa vontade, por andarmos quase todos misturados

[...] estiveram um pouco afastados de nós; mas depois pouco a pouco misturaram-se conosco; e abraçavam-nos e folgavam;

[...] ali andavam, dançaram e bailaram sempre com os nossos, ao som de um tamboril nosso;

[...] foram ouvir missa e sermão, onde se juntaram muitos daqueles homens bailando e cantando com as suas buzinas.

Os homens de terra [nativos] entraram pelo mar dentro até os sovacos, cantando e divertindo-se.

[...] voltou à terra a gente da dita armada, para se distraírem e se divertirem com os homens da terra.

E todo aquele dia se divertiram com eles.¹⁷

De fato é chocante perceber como a Carta de Caminha registra e antecipa aspectos tão importantes do imaginário que viria a se consolidar como marca identitária do brasileiro: a alegria, a festa, a sensualidade, a cordialidade, a espontaneidade e a inocência. Mesmo que esta última característica possa parecer a um brasileiro como algo que não necessariamente constitua um traço da “identidade nacional”, a inocência está tão ligada à questão edênica dos trópicos, que seguramente aparecerá, projetada sobre os brasileiros como marca identitária.

Passados quinhentos e seis anos da escrita da Carta e do Relato do Piloto Anônimo, quantas características mais poderíamos incluir nesta lista? Perguntemos de outro modo: nos dias de hoje, o significante Brasil provoca a

¹⁷ Os quatro últimos fragmentos foram retirados do Relato do Piloto Anônimo. Os anteriores, da Carta de Caminha.

aparição de que outros? Talvez pudéssemos acrescentar mais três infaustos substantivos: a pobreza, a corrupção e a violência. Além, evidentemente, do lugar comum de ser o país do futebol. Contudo os brasileiros, não podem estar seguros disto. A participação afetiva incide necessariamente sobre o Outro. A realidade freqüentemente não importa, contanto que ela nos abra uma brecha para a ilusão, para vermos o que desejamos, o que necessitamos ver.

Esta concepção que acabamos de apresentar pode encontrar também um apoio na esclarecedora frase do espanhol que, para expressar felicidade, diz *¡qué ilusión me hace!*

O imaginário sobre a Terra de Vera Cruz registrado nos primeiros contatos entre o português e o conjunto índio-natureza americana é extremamente significativo e qualquer brasileiro bem informado saberá associá-lo com o que hoje se imagina do Brasil. Queremos deixar claro que, neste trabalho, quando falamos de “identidade nacional brasileira”, nos referimos ao discurso imaginário sobre a nação, visto que a unidade identitária existe somente em termos discursivos.

Mas ainda falta um ponto importantíssimo a averiguar: a presença do negro no Brasil.

2.2 – O Brasil Negro.

A importância histórica do negro no Brasil é enorme e sempre desperta discussão calorosa. Em outras palavras, a história dos negros convida às participações afetivas.

Se observarmos com clareza, veremos que o negro não chega sozinho ao Brasil. Junto a ele, ou melhor, antes de sua chegada, já se “sabia” o que ele era: um escravo. Desta forma, o negro que chegava acorrentado dentro dos navios negreiros trazia amarras muito mais rígidas que as feitas de ferro: o discurso que justificava a escravidão.

Não há realidade socialmente estabelecida que não possua um discurso que a justifique, que a sustente. Evidentemente esse discurso é uma criação imaginária, onde a realidade se esvai e se transforma. É fato sabido que a própria Igreja Católica considerava, na época da escravidão, que os negros não possuíam alma. Sem alma, sem direitos, sem identidade e sem voz, os negros eram imaginariamente concebidos como besta de carga e propriedade de seus senhores.

Na época da escravidão, relatava-se a existência da “árvore do esquecimento” que ficava no porto de Goré, no Senegal. Antes de embarcar no navio negreiro, homens e mulheres escravizados eram obrigados a dar voltas ao redor desse símbolo para que dali em diante apagassem da memória a sua verdadeira identidade e assim se sujeitassem mais pacificamente à vida servil. É provável que este procedimento não alcançasse completamente o seu propósito, porém a implantação do ritual já apontava que o esquecimento era fundamental para uma mudança de identidade.

Conhecer os discursos que justificaram atrocidades no passado é muito útil na formação de um bom pensador, pois lhe permite identificar, no tempo em que vive, absurdos semelhantes. Vejamos um exemplo. Mesmo estando na década que precedeu a Lei Áurea, Oliveira Martins escreveu:

Há decerto, e abundam os documentos que nos mostram no negro um tipo antropologicamente inferior, não raro próximo do antropóide, e bem pouco digno do nome de homem.¹⁸

Um dos problemas que observamos neste discurso delirante é intrínseco a própria linguagem. A palavra *negro*, por exemplo, o que nos diz ela? Ela não nos diz nada, à medida que reúne sob o mesmo rótulo etnias muito diversas entre si, como são as das várias nações africanas. No período escravocrata havia uma política de distribuição de negros nas colônias que não permitia que se juntassem numa capitania número preponderante da mesma nação ou estoque, a fim de evitar indesejáveis conseqüências.¹⁹ Portanto, o negro a que se refere o senhor Oliveira Martins existia somente na superfície da linguagem. Era um significante que fazia disparar os registros simbólicos e acrescentar à palavra *negro* os atributos de inferior, próximo do macaco e indigno de se chamar homem. Era um negro imaginário, fruto do desejo de poder. Paralelamente, este discurso pode ser considerado pura ideologia, visto que justifica a dominação política dos negros através de falácias sustentadas por uma retórica que agrega valor às mesmas.

Estamos apontando uma dificuldade de se falar dos negros no Brasil, visto que eles não eram percebidos em suas singularidades culturais devido ao sistema social da escravidão que, ao lhes conferir um imaginário, muitas vezes os obrigavam a sê-lo, a dar suporte a esse imaginário. Lembremo-nos que o sonho anuncia uma realização e que o negro escravo já chegava cerceado por um imaginário nefasto, que o corrompia e moldava.

Gilberto Freire foi o mais destacado desmistificador das pseudociências racistas que atribuíam aos negros traços de inferioridade e lubricidade. Em *Casa-grande e senzala*, ele discorre sobre a formação do povo brasileiro a partir da relação entre do negro e o branco, dentro dos limites dos engenhos agrícolas, da família patriarcal e do sistema social da escravidão.

No capítulo intitulado *O escravo negro na vida sexual e de família do brasileiro*, com sua prosa que combina o rigor do argumento com a emotividade literária, oscilando entre o que ele queria defender e o que havia sentido e

¹⁸ MARTINS, Oliveira. In: FREIRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala*, p. 314.

¹⁹ FREIRE, G., op. cit., p.301.

vivenciado, Freire irá discutir várias questões, entre as quais, a da crença na influência da raça negra na perversão moral do branco no Brasil.

A primeira página do capítulo, extremamente pessoal, impregnada por memórias afetivas, afigura-se como um belo exemplo de ficção e verdade, já que a participação afetiva promove a criação de sentidos e insere o homem semi-imaginário no mundo. Diz Freire:

Todo o brasileiro, mesmo o alvo, de cabelo louro, traz na alma, quando não na alma e no corpo — há muita gente de jenipapo ou mancha mongólica pelo Brasil — a sombra, ou pelo menos a pinta, do indígena ou do negro. No litoral, do Maranhão ao Rio Grande do Sul, e em Minas, principalmente a do negro. A influência direta, ou vaga e remota, do africano.

Na ternura, na mímica excessiva, no catolicismo em que se delicias nossos sentidos, na música, no andar, na fala, no canto de ninar menino pequeno, em tudo que é expressão sincera de vida, trazemos quase todos a marca da influência negra. Da escrava ou sinhama que nos embalou, que nos deu de mamar. Que nos deu de comer, ela própria amolengando na mão o bolão de comida. Da negra velha que nos contou as primeiras histórias de bicho e de mal-assombrado. Da mulata que nos tirou o primeiro bicho de pé de uma coceira tão boa. Da que nos iniciou no amor físico e nos transmitiu, no ranger da cama-de-vento, a primeira sensação completa de homem. Do muleque que foi o nosso primeiro companheiro de brinquedo.²⁰

O brasileiro traz na pele e na alma a marca da miscigenação. O Brasil pintado por Freire é um país mestiço e, em larga medida, um país negro. Além disso, é um país de moral arranhada pela luxúria — da qual ele não nega participar, como deixou claro acima — cuja causa ele não atribui ao negro, e sim, ao escravo.

Nada nos autoriza concluir ter sido o negro quem trouxe para o Brasil a pegajenta luxúria em que nos sentimos todos prender, mal atingida a adolescência. A precoce voluptuosidade, a fome de mulher que aos treze ou quatorze anos faz de todo brasileiro um don-juan não

²⁰ Ibid. p. 283.

vem do contágio ou do sangue da “raça inferior” mas do sistema econômico e social da nossa formação.²¹

Lidamos, portanto, com outros imaginários: o do Brasil Negro e o do Brasil devasso. A sensualidade que Caminha e o Piloto Anônimo atribuíam às índias se incha na luxúria de um povo mestiço. O imaginário sobre o negro, por si só, é tão forte e ambíguo dentro e fora do país, que varia desde os comentários de Oliveira Martins ou do registro na Constituição dos EUA durante a escravidão, que classificava os escravos como três quintos humanos,²² até a exaltação dos atributos das culturas negras na música, na dança e na alegria.

A perspectiva que classifica o Brasil como multirracial e que nos deixa escapar da posição bipolar de classificação racial, que considera o mulato como não-branco, como nos EUA, pode dar suporte a qualquer modo de conceber o país numa visão especular. As classificações raciais de uso corrente na população do Rio de Janeiro, no que se refere à categorização das raças, por exemplo, se desdobram num *dégradé* de tons e expressões de afeto. Os cariocas usam termos como branco, branquinho (mais pálidos e/ou brancos, pode ser afetivo), branquelo, moreno, moreninho, mulato (esta palavra não é muito bem quista, certamente, devido a um ranço histórico do seu uso; prefere-se moreno), mulata (esta já mais usada, devido à invenção da mulata sensual), morena (palavra muito usada para vários tons de pele, talvez por não trazer o estigma histórico do termo “mulato/mulata”), mulatinha, moreninha, marrom, marrom-bombom, morena-jambo ou mulata-jambo (de pele acobreada), negão (muito usado), negona, nega, neguinha, pretinha, louro, lourinho (não necessariamente louro), russo (ruivo ou louro), entre outros termos. O próprio uso da palavra neguinho na gíria carioca como um pronome indefinido, significando “alguém”, “qualquer pessoa”, já deixa entrever a extensão da mistura, além do afeto que o sufixo *inho* agrega.

A criação das mulatas sensuais, tal qual aparecem paramentadas nos carnavais, seminuas, ornadas de plumas e brilhos é um fenômeno muito interessante e merece um comentário à parte. Falava-se, há algum tempo, que

²¹ Ibid. p.320.

²² SKYDMORE, Thomas E. *O Brasil visto de fora*, p. 180.

eram “mulatas tipo exportação”. Porém, podemos suspeitar de que antes de se tornarem um produto de exportação, a personagem que elas encarnam tenha sido importada no roldão dos desejos, como uma necessidade de que existisse algo tão esplendoroso e sensual, que pudesse complementar e/ou se contrapor às restrições da moral portuguesa nos séculos que sucederam o Descobrimento. Se retornarmos à Carta de Caminha, veremos que o olhar do português sensualizou a nudez das índias. Eram os índios, com seus corpos nus ou seminus, cobertos como que à revelia, sem se importar com a genitália, que usavam adornos de plumas no exuberante cenário dos trópicos. Foram os índios — ou sua imagem — que propiciaram o suporte para o imaginário português, para a projeção de seus desejos. O português, como povo dominador, impôs seus desejos primeiramente sobre os índios, escravizou-os e pôde dispor, entre outras coisas, da idealizada sexualidade de suas escravas. Na ocasião da chegada dos primeiros negros ao Brasil, o sonho de paraíso sensual — para os homens brancos — já estava no caminho de sua realização e a mulher negra, tampouco, podia se impor, afirmar seu desejo. As escravas negras e índias estavam fora dos limites e normas que regulam a sexualidade da mulher branca. O “paraíso sensual” era propriedade dos senhores. Desta forma, o Brasil miscigenou-se. As projeções dos desejos se fundiram num corpo híbrido. A índia, a primeira mulher sensual do Brasil, cedeu seus adornos de plumas coloridas às negras e mulatas, que também possuíam lindos corpos. A “mulata tipo exportação” seria, nesta perspectiva, uma síntese semi-imaginária do sonho e da cópula do português. Ela agora exporta o que dela foi pedido: a realização do desejo europeu. A descendência portuguesa se sensualizou e se modificou “na carne”, através da cópula e espelho.

Antes de entrarmos na análise do imaginário argentino a respeito do Brasil, no que se refere às questões raciais, devemos ressaltar que a Argentina, assim como o Brasil, conheceu a escravidão do negro e do índio. Tal qual o Brasil, a Argentina sofreu a influência das tristes teorias racistas, que concebiam o subdesenvolvimento de nossos países como uma seqüela da influência das “raças inferiores”. Como nós, abriram as fronteiras à imigração européia, a fim de “embranquecer” a nação e, desta forma, progredir. Contudo, há diferenças: nos dias de hoje, em Buenos Aires, praticamente não se vê negros. Lá, o

embranquecimento foi extremo. Mesmo assim a palavra negro(a) é um epíteto comum entre os brancos, com conotação carinhosa. A própria Mercedes Sosa, cantora tão querida no país, quem, aliás, descende de índios, é chamada de La Negra ou La Negra Sosa. Paralelamente, na primeira vez que se aplicou com rigor a lei contra a discriminação racial no Brasil, o homem acusado de discriminar e ofender um jogador brasileiro era um jogador argentino, que teria chamado seu rival de macaco. Este breve indício nos faz supor que o Brasil Negro apareça como atributos imaginários na literatura do país vizinho.

Passemos agora ao levantamento e análise do imaginário sobre o Brasil na literatura da Argentina.

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 reimpressiones 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 denuestos 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 evidencia 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 seqüência, 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 Bicornes 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 sifilítica 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 ateu 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 bronzeado 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 como 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 sociolinguísticas: 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. “Aquelas 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 recordando 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 sociolinguísticos 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 conseqüência 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 olha 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 degrado, 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 despidе 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 bugangas, 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 sonrío.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 em 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 inculcar alguma ideologia em seu desfile 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 câmbio 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, ressalta 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 ressalta o “jogo de cintura” dos brasileiros, para saltar os obstáculos e alcançar o objetivo, como a característica que mais a atrai.

Esta seqüência 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 Argonautas.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.

Conclusão

O exame do imaginário sobre o Brasil que efetuamos, aqui, combinou várias perspectivas teóricas as quais, no decorrer deste estudo, se mostraram complementares. Nossa opção foi a de propor um trajeto que entrecruzasse um número variado de concepções sobre o imaginário — tema tão melindroso —, a fim de expandir a compreensão sobre o mesmo, sem que isto redundasse num vazio, num tema do qual nada se pudesse auferir.

Castoriadis nos propiciou sua visão da sociedade como uma criação, *a priori*, indeterminada. Para ele, a busca dos motivos determinantes da criação é ilusória ao final, visto que a razão, mãe do determinismo, é uma criação humana e seu percurso é labiríntico. Seu pensamento defende a idéia de que só a capacidade permanente de instituir-se pode salvar a sociedade do engano e da manipulação. Ele vislumbrou por um lado, a existência do imaginário radical, como criação *ex nihilo*. Por outro, observou que a sociedade se institui num embate entre o imaginário instituído e o instituinte, onde sem dúvidas existem determinações, pois todo confronto se dá em condições determinadas. Foi nestas circunstâncias que decidimos confrontar o imaginário instituído dentro da sociedade brasileira com o imaginário instituinte que o argentino projeta sobre o Brasil.

O Estádio do Espelho, de Lacan, nos abriu a perspectiva especular que preside à formação do Eu, acrescentando a isto a importância do ponto de vista exterior — o da mãe —, de uma imagem atrelada a um discurso alheio e, também, a projeção de um desejo, condicionado por uma desconfortável sensação de incompletude, causada pela impossibilidade de se coordenar. Trata-se, portanto, da formação do Eu através do imaginário.

Com base nesta estrutura, extrapolamos o modelo, a fim de comparar o corpo infantil, — sentido como descoordenado, despedaçado, — com o “corpo despedaçado” da nação antes de consolidar-se como país independente. Assinalamos a importância da literatura neste contexto, como instância provedora de imagens e sentidos “completos”, onde as “recém nascidas” nações latino-americanas podiam se espelhar, a fim de forjar suas identidades nacionais.

Passamos, então, a avaliar a criação literária, com W. Iser, como meio que permite formar a plasticidade humana, mas que ao fazê-lo, transgride o que estava determinado pela ordem instituída na realidade extratextual, convertendo-se em espelho do homem, que sempre tenta superar a si mesmo. Está superação se dá, na arte, através dos atos de fingir, e, na vida, por meio da ficcionalização da sociedade, que é sua capacidade de superar um determinado estado de coisa, através da construção guiada pelo imaginário.

Edgar Morin expandiu estes enfoques com a concepção das participações afetivas do “homem imaginário”, que é sua visão subjetiva, sempre envolvida nos mecanismos das projeções-identificações. Para ele, todo sonho prefigura uma realidade, visto que nasce do “ser da necessidade” — do ser que se sente incompleto, diríamos —, pois, na completude, supostamente se calaria o desejo e a necessidade. Sua perspectiva atrela a criação a uma necessidade de se superar.

Como ponto em comum entre as concepções que apresentamos está a do imaginário como caminho para a superação de um determinado estado de coisa. Seja a superação de uma determinação natural, como o fato do homem não voar, que o fez criar o avião — hoje o homem voa —, ou uma determinação cultural, como a do homem atado a sua própria criação, aos papéis sociais e suas obrigações. Ou ainda, a superação do mal-estar causado pelo sucessivo recalque dos instintos na formação do Eu cultural.

No campo das projeções-identificações, das participações afetivas, o imaginário se apresenta mais suscetível às questões inconscientes, às polaridades da consciência regidas por um superego. Mas estas polaridades giram ao redor do sentimento de incompletude, forjado na consciência pelo arbítrio do superego, que determina o certo e o errado, o que deve vir à luz e o que necessita ser empurrado para o inconsciente. São nestas circunstâncias que ocorrem os fenômenos das projeções-identificações. São os momentos “mágicos” que nos fazem perder a noção de objetividade, quando passamos a ver no outro apenas o reflexo dos nossos desejos, frustrações, recalques, etc. Nesses momentos o outro se esvai, à medida que passa a ser um suporte das projeções alheias.

A razão de ter dedicado este estudo aos amigos que, por vezes, conseguem enxergar além dos espelhos e labirintos, reside na dificuldade de se assegurar a veracidade do nosso discernimento sobre pessoas e coisas. Como comentou Lacan, o

objeto imaginário e o objeto real compartilham o mesmo lugar. De qualquer modo, como resultado do processo de projeção-identificação, encontraremos a ascensão de um ou mais significantes à condição de “verdade” sobre a pessoa ou coisa que oferece suporte a esse imaginário.

As teorias que entrecruzamos, aqui, se mostraram propícias e férteis no decorrer dos dois núcleos de análise que se seguiram: as perspectivas históricas internas e a visão proveniente da Argentina.

O levantamento das visões internas teve por meta apresentar o imaginário instituído da noção da “brasilidade” para os próprios brasileiros. Para isto consideramos três momentos importantes na instituição do Brasil: O Descobrimento, a Independência e instauração da República.

Se considerarmos que o Brasil imaginário é um recorte de sua própria realidade para se instituir como representação dentro da narrativa da identidade nacional, vimos que, do mesmo modo, os narradores argentinos, também selecionaram pontos significantes de nossa cultura para constituir o seu Brasil imaginário.

Jorge Luis Borges selecionou, por um lado, parte de sua experiência em terras brasileiras, quando viu, pela primeira vez, um homem ser assassinado em Santana do Livramento, possivelmente um contrabandista. Esta experiência ganhou forma de conto, em *El muerto*. Contudo, existe igualmente uma construção imaginária do Brasil, criada a partir de uma ambigüidade, que assinalei como atração e repulsão. O Brasil se lhe afigura como infinito, assim como seus espelhos e labirintos.

Paralelamente, Borges foi o único a se servir do nome *Brasil* isoladamente, utilizando o potencial associativo que este significante suscita. O significante é a superfície da linguagem, é carente de realidade, o que permite que a projeção imaginária se faça à revelia. Com este recurso ele permite que o Brasil seja recriado a partir da imaginação de cada leitor, do seu registro imaginário.

Manuel Puig conheceu bem o Brasil. Nele pudemos observar o seu percurso, que parte da *sua* visão do paraíso e vai até sua partida do Rio de Janeiro, quando o espelho começou a se rachar e a realidade carioca se impôs a seus olhos.

A seleção dos fragmentos de realidade brasileira feita por Ricardo Piglia obedeceu a critérios bem diferentes dos que serviram a Borges e Puig. Numa leitura

superficial, poder-se-ia dizer que, em Piglia, o Brasil é algo que a Argentina não quer ser. Seu Brasil se afigura como uma desconhecida e suspeita periferia da Argentina e encontra-se associado a idéias como *negro, sexo, doença, lugar de ócio, morte, esquadrão da morte, rota de fuga, liberdade, maconha e carnaval*. Contudo, há várias possibilidades para se interpretar a construção imaginária do Outro. Para Ademir Pacelli Ferreira ¹, o outro, o estrangeiro, pode ser repellido como estranho, ou atraído como testemunha da identidade do grupo que se espelharia na sua diferença. O estranho é, assim, o limite da identidade do Eu referendado pela na pertinência grupal.

Outra interpretação, que não exclui a anterior, é a de que o outro possa ser construído através da projeção do desejo de se ver completo, como pode ser percebido não somente na canção *La alegría no es sólo brasilera*, mas também na concepção do Brasil como rota de fuga para a liberdade, para o deleite sexual, para a pseudoliberalidade das drogas, para a possibilidade de se desfrutar do ócio sem culpa ou da liberdade de viajar por um país mestiço, afro-americano, onde os padrões de comportamento não são facilmente identificáveis para um estrangeiro. Contudo, a proibição a tais excessos existe. O superego cultural argentino — e também o brasileiro — deve coibir agressivamente tamanha liberdade. O dito popular “a liberdade tem limites” provém da própria boca do superego cultural. Deste modo, a presença do esquadrão da morte, da violência, das doenças ou, em uma palavra, do perigo, irá separar os dois países, estabelecendo uma fronteira que irá salvaguardar a identidade nacional argentina. Sedutor e ao mesmo tempo perigoso, assim se afigura o Brasil de Ricardo Piglia. Neste caso, o perigo deve ser entendido como uma ameaça à pseudo-unidade da identidade cultura argentina, fragilizada pelo desejo do outro.

Na seção *Dispersos*, vimos o Brasil como local de otimismo, inocência e principalmente, como local de alegria, uma rota de fuga para o mal-estar portenho, na letra de Charly García.

Não pretendemos neste estudo criar uma interpretação fechada sobre o imaginário argentino sobre o Brasil. Devemos ressaltar que exploramos apenas alguns livros de autores consagrados e alguns comentários dispersos. A investigação deste imaginário

¹ FERREIRA, Ademir Pacelli. *O migrante na rede do outro*, p. 41.

poderia se expandir muito, caso fossem tomados como objetos de análise os periódicos argentinos, as comunidades virtuais da Internet, ou ainda, a influência já perceptível do português falado no Brasil naquele país.

Vimos, igualmente, que os argentinos resgataram um imaginário antigo, oriundo dos primeiros contatos dos portugueses com a Terra de Vera Cruz: a inocência, a alegria, o paraíso tropical, entre outros.

O resultado, o desdobramento destes intercâmbios imaginários, poderá ser mais facilmente verificado ao longo das décadas que virão, no desenrolar das relações entre a Argentina e o Brasil. Entretanto, observamos uma constante no modo de representação do Brasil junto aos argentinos, que ganha a forma de um país de extremos, de um local fascinante e perigoso, perfazendo um perfil sedutor e repulsivo.

Finalmente, devemos estar conscientes de que em qualquer relação, seja entre pessoas ou grupos, onde se efetue a projeção de um imaginário estabelecido sobre uma das partes, veremos que o grupo ou indivíduo que der suporte a tais projeções sofrerá as conseqüências desta tentativa de rotulação, desta imposição de uma identidade a partir do outro.

Bibliografia

ADORNO, Theodor et al. *Teoria da cultura de massas*. Intr., com. e sel. de Luiz Costa Lima. 4. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

AFFERGAN, F. *Exotisme et altérité*. Paris: Puf, 1987.

AMANCIO, Tunico. *O Brasil dos gringos: imagens no cinema*. Niterói, Intertexto, 2000.

AMANTE, Adriana. “Los contornos del exílio”. In: PEREIRA, Maria Antonieta, REIS e Eliana L. de L. (org.) *Literatura e estudos culturais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2000.

ANDRADE, Mário. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos/São Paulo, Sec. Cultural, Ciência e Tecnologia, 1978.

———. *Do Pau Brasil à antropofagia às utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ANDRADE, Oswald de. *Do Pau Brasil à antropofagia às utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios*. Obras completas, 6, 2 ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978.

———. “Manifesto antropófago”. In: Teles, Gilberto M. (org.). *Vanguarda européia e o modernismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 293 – 300.

ANTELO, Raúl. *Na ilha de Marapatá: Mário de Andrade lê os hispano-americanos*. São Paulo: HUCITEC, 1986.

BARROS, E. B. *Eu Narciso - Outro Édipo*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1991.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. R. Buongiorno & P de Souza. São Paulo: Difel, 1985.

———. *O grão da voz*. Trad. Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

BERND, Zilá. “Identidades e nomadismos”. In: JOBIM, J. L (org.) *Literatura e identidades*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

BERNNUCI, Leopoldo M. *Historia de un malentendido: un estudio transtextual de La guerra del fin del mundo*, de Mario Vargas Llosa. New York: Lang, 1989.

BHABHA, H. (org.) *Narrating the nation*. Londres: Routledge, 1990.

BORDWELL, David. *El significado del filme: Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*. Trad. ao castelhano de Josetxo Cerdán & Eduardo Iriarte. Barcelona: Paidós, 1995.

BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Trad. De Flávio José Cardoso. Porto Alegre: Globo, 1972.

———. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé, 1996.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1970.

CAMPOS, Haroldo de. “Carta privada”. In: MONEGAL, Emir R. *Mário de Andrade/Borges*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p.35-36.

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. 5 ed., Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

———. et alii. *A personagem de ficção*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CARPENTIER, Alejo. “Problemática de la actual novela latinoamericana”, *Tientos y diferencias*, Montevideu: Arca, 1967.

———. *A literatura do maravilhoso*. Trad. Rúbia P. Goldoni & Sérgio Molina. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1987.

———. *Literatura e consciência política na América Latina*. São Paulo: Global/Editora.

———. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo*. México: Siglo XXI, 1981.

———. “Lo barroco y lo real maravilloso”, *Razón de ser*, Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1976, p. 61-64.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

——— et al. *A criação histórica*. Porto Alegre: Artes e ofícios, 1992.

———. *As encruzilhadas do labirinto II — Os domínios do homem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

CHATMAN, Seymour. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. New York: Cornell University Press, 1993.

———. *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. Londres: Cornell, University Press, 1993.

CHAVES, Flavio Loureiro. *Ficção latino-americana*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1973.

CHIAMPI, Irleamar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

———. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COMPANY, Juan Miguel. *El trazo de la letra en la imagen*. Texto literario y texto filmico. Madrid: Cátedra, 1987.

CORTÉS, Fernando. *Cartas de relación de Cortés, Fernando, Historiadores primitivos de Indias*, tomo I, Madri: Biblioteca de autores españoles, v. 22, 1946.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura brasileira*, 17 ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

———. “Carnaval, antropofagia , paródia”. In: *Revista Iberoamericana*, v.45, nº 108-109, julio-diciembre 1979.

COUTINHO, Eduardo F. (org). *Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CUNHA, Euclides. *Os sertões*. São Paulo: Ateliê Editorial, Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, 2001.

———. *Canudos e inéditos*. Org. Olimpio de Souza Andrade. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

———. *Caderneta de Campo*. Introd., notas e comentários por Olimpio de Souza Andrade. São Paulo: Cultrix/MEC, 1975.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do problema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DINIZ, Júlio C. V. *Brazil and issues of cultural and national identity in Latin America*. In: *Diálogos Latinoamericanos*, Aarhus (DK), Centro de estudios latinoamericanos, Universidad de Aarhus, 2000. p. 24 – 38.

———. “O olhar (do) estrangeiro” – uma possível leitura de Clarice Lispector. In: *Revista Tempo Brasileiro*, v. 1, nº 1, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1962.

Donald, J. e Hall, S. (org.), *Politics and ideology. Milton Keynes*. Cambridge: Open University Press, 1986.

DURAN, Ignacio; TRUJILLO, Ivá; VERA, Mónica. *México Estados Unidos: encuentros y desencuentros en el cine*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

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

ESTEVES, Antônio R. *Pe. Cristóbal de Acuña: Novo descobrimento do rio Amazonas*. Trad. e intr. Antônio R Esteves. Montevideu: Oltaver S. A. Buenos Libros Activos / Consejería de Educación de la embajada de España, coleção Orellana, 1994.

FERREIRA, Ademir Pacelli. *O migrante na rede do outro*. Rio de Janeiro: Tecorá, 1999.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Folain de. *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago; UERJ, 1994.

FREIRE, Gilberto. *Casa-grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1975.

FREUD, Sigmund. “Sobre o narcisismo: uma introdução”. In: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. V. XIV, Rio de Janeiro: Imago, 1974, pp. 89 – 122.

———. “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade” (1905). In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*, Vol. VII, RJ, Imago, 2ª ed., 1989.

———. *Psicologia das massas e análise do Eu*. In: *Obras completas de Sigmund Freud*, trad. Dr. I. Izecksohn, v. IX, Rio de Janeiro: Delta, 1959.

———. *O mal-estar na civilização*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

———, “O estranho”, In: *Obras psicológicas completas*, Rio de Janeiro: Imago, 1976, pp. 273-318.

FUENTES, Carlos. *Eu e outros: ensaios escolhidos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

———. *Valiente mundo nuevo – épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. México: Fondo de cultura económica, 1992.

GALVÃO, Walnice Nogueira (org.). *Euclides da Cunha*. São Paulo: Ática, 1984.

———. *Os Sertões – Campanha de Canudos : Edição Crítica de*. São Paulo: Ática, 1998, p.14

GARCÍA RIERA, Emilio. *México visto por el extranjero*. (1941-1969). México: Era / Universidad de Guadalajara, 1988.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel; VARGAS LLOSA, Mario. *La novela en América latina: diálogo*, Lima: Facultad Nacional de Ingeniería en co-edición con Milla Batres, 1967.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

GIUCCI, Guillermo. *Frei Gaspar de Carvajal: relatório do famoso descobrimento do famoso rio grande descoberto pelo capitão Francisco de Orellana*. Trad. Adja B. B. Durão & Maria S. B. Cicaroni. São Paulo: Scritta / Consejería de educación de la embajada de España, coleção Orellana n. 6, 1992.

GULLÓN, Ricardo. *García Márquez, o el olvidado arte de contar*. Madrid: Taurus, 1970.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 8ª ed, Trad. Tomaz T. da Silva e Guaraci L. Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HOLANDA, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 15 ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1982.

———. *Visão do paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ISER, Wolfgang. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

———. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JESSEN, Patricia B. *La realidad en la novelística de Manuel Puig*. Madrid: Pliegos, 1990.

JOZEF, Bella. *O espaço reconquistado: uma releitura: linguagem e criação no romance hispano-americano contemporâneo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

———. *História da literatura hispano-americana*. 2 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

———. *Romance hispano-americano*. São Paulo: Ática, 1986.

JUNG, C. G. *O eu e o inconsciente*. Trad. Dora F. da Silva, Petrópolis: Vozes, 1987.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KUNZ, Marcos. *Trópicos y tópicos: la novelística de Manuel Puig*. Lausanne: Sociedad Suíza de Estudios Hispánicos, 1994.

LACAN, Jacques. *O seminário: A transferência*, livro 8. Rio de Janeiro: J. Z. E., 1992.

———. “El estadio del espejo como formador de la función del Yo”. *Escritos I*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

———. *Psicoanálisis: radiofonía & televisión*. Barcelona: Anagrama, 1977.

———. *O seminário: os escritos técnicos de Freud*, livro 1, 3 ed., Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.

———. *O seminário: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*, livro 2. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro*. São Paulo: Pioneira, 1983

LEVINE, Suzanne Jill. *Manuel Puig y la mujer araña: su vida y sus ficciones*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002.

LEWIS, Bart L. “The reader and Manuel Puig: the invention of Sangre de amor correspondido. In: *Crítica Hispánica* 17.2 (1995): 286-292.

LIMA, Lezama. *A expressão americana*. Trad., introd. e notas de Irlemar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MARIANI, Bethânia Sampaio Corrêa. “Leitura e condição do leitor”. In: YUNES, Eliana (org.). *Pensar a leitura: complexidades*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2002, p.107-119.

MARIANI, Luiza Helena Sampaio Corrêa. *Futebol, imaginário e autonomia: uma versão rodrigueana da sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Faculdade de Letras, 1999. 149 fl. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira.

MARTINS, Cyro. *A criação artística e a psicanálise*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, Coleção MEMO, 2001.

MARTINS, Maria Helena (org.). *Fronteiras Culturais: Brasil – Uruguai – Argentina*. São Paulo: Ateliê, 2002.

MARTÍ-PEÑA, Guadalupe. *Manuel Puig ante la crítica: bibliografía analítica y comentada (1968-1996)*. Madrid: Iberoamericana, 1997.

METZ, Christian. *Langage et cinéma*. Paris: Albatros, 1977.

———. *Le signifiant imaginaire*. Londres: Christian Bourgeois, 1993.

MILLER, J. Hillis. Los Otros en el discurso de las humanidades. In: *Apóstrofe*: Revista universitaria de investigación, n 4, julio, 2001.

MITRE, Bartolomé. *Soledad*. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/>

MONEGAL, Emir R. *Mário de Andrade/Borges*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

MORIN, Edgar. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Minuit, 1956.

O'GORMAN, Edmundo. *A invenção da América: reflexão a respeito da estrutura histórica do Novo Mundo e do sentido do seu devir*. Trad. Ana Maria M. Corrêa, Manoel L. Bellotto. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1992.

OVIEDO, Jose Miguel. *Mario Vargas Llosa: la invención de una realidad*. Barcelona: Seix Barral, 1982.

PAMPLONA, Marco A. "Ambigüidades do pensamento latino-americano: intelectuais e a idéia de nação no Brasil e na Argentina". In: *Estudos históricos: intelectuais*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2003.

PEREIRA, Paulo Roberto. *Os três testemunhos do descobrimento do Brasil* Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999.

————— (org.). *Brasiliana da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Nova Fronteira, 2001.

PEREIRA, Maria Antonieta. *Ricardo Piglia y sus precursores*. Buenos Aires: Corregidor, 2001.

PIGLIA, Ricardo. *Plata quemada*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

—————. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Pomaire, 1980.

—————. *La Argentina en pedazos* de Ricardo Piglia, Buenos Aires: La Urraca, 1993.

—————, SAER, Juan José. *Diálogo*. Santa Fe: Universidade Nacional del Litoral, 1995.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PUIG, Manuel. *Cae la noche tropical*. Barcelona: Seix Barral, 1988.

—————. *Sangue de amor correspondido*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1982.

—————. *Los siete pecados tropicales y otros guiones*. Buenos Aires: El Cuento de Plata, 2004.

———. Entrevista. *Male y Manuel Puig en Aperana*. Disponível em : www.jornada.unam.mx

RABINOW, Paul. *Antropologia da razão: ensaios de Paul Rabinow*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

RENAN, E. “What is a nation”. In BHABHA, H. (org.) *Narrating the nation*. Londres: Routledge, 1990.

RIBEIRO, Darcy. *As Américas e a civilização*. Petrópolis: Vozes, 1977.

RIERA, Emilio García. *México visto por el cine extranjero*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara: Era, 1990.

ROCHA, João César de Castro. *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999.

ROUANET, Maria Helena (org.). *Nacionalidade em questão*. Rio de Janeiro: Cadernos da Pós/Letras: UERJ, 1997.

RUSHIDIE, Salman. *Imaginary homelands: essays and criticism 1981-1991*. New York: Granta Books and Viking Penguin, 1991.

SAER, Juan José. *El entenado*. México: Folios Ed, 1983.

SANTIAGO, Silviano, *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre uma dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva/Sec. de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SCHWARCZ, Lilia Mortiz, *O Espetáculo das Raças: Cientistas, Instituições e questão racial no Brasil 1870 – 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARS, B. “conservatism, nationalism and imperialism”. In: Donald, J. e Hall, S. (org.), *Politics and ideology. Milton Keynes*. Cambridge: Open University Press, 1986.

SCHWARTZ, Jorge (org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: UNESP: Imprensa oficial do Estado, 2001.

SENGERS, Rien. *The cultural turn*. In: COUTINHO, Eduardo F. (org). *Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

SKIDEMORE, Thomas E., *O Brasil Visto de Fora*, Rio de Janeiro: Paz na Terra, 1994.

SOUZA, Eneida Maria de. *Sujeito e identidade cultural*. Revista brasileira de literatura comparada, nº 1, 1991, p. 34-40.

SOUZA, O. *Fantasia de Brasil: as identificações na busca da identidade nacional*. São Paulo: Escuta, 1994.

TODOROV, T. *L'homme dépaycé*. Paris: Seuil, 1996.

———. *A conquista da América: a questão do Outro*. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

VARGAS LLOSA, Mario et alii. *Nueva novela latinoamericana*. Buenos Aires: Paidós, 1969.

———. *A guerra do fim do mundo*. Trad. Remy Gorga Filho, Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1987.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. Trad. de Alba Baltar e Maria A. Kneipp. 4 ed., Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

YUNES, Eliana (org.) *Pensar a leitura: complexidade*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2002.

ZEA, Leopoldo. (org.) *El descubrimiento de América y su sentido actual*. México: Fondo de Cultura económica, 1992.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)