

O Rio de Janeiro narrado por Manuel Puig

Aydano de Almeida Pimentel Neto (FAETEC)

“Es en los ojos de los demás que nos vemos reflejados por primera vez.”

Dentre os autores hispano-americanos, 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.

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 ser filmado. Nesses 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 de acrescentar constantes comparações entre o Brasil e a Argentina.

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.

Manuel Puig y la mujer araña é o título da biografia de Puig, escrita por Suzanne Jill Levine. O livro está 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 eram relaxados e amantes da diversão, e ‘tropicais, mas não demais’: os rapazes eram negros, bonitos e disponíveis” (LEVINE, 2002, p. 285).

Mais magro e com um bronzado permanente, Manuel parecia anos mais jovem [...] os amigos de Nova Yorque 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 sons das discotecas [...]. Carlos e Male recordam que Manuel nunca foi tão feliz como nesses primeiros anos no Rio (LEVINE, 2002, p. 289-290).

A carga imaginária desse 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, pela descontração e alegria das pessoas, pelos vagabundos 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. Isso 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 desse jovem e também de seus ajudantes mesmo depois do trabalho, e lhes ofereceu dinheiro extra para ajudar na educação de seus filhos. A atenção que ele dispensava ao Chefão dava estímulo para que este falasse de si mesmo. O chefão tinha uma história para contar: tinha amado uma mulher, mas teve que abandoná-la ao ir embora de sua cidadezinha no estado do Rio, o que levou a jovem a enlouquecer. 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 (LEVINE, 2002, p. 300).

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

Sangue de amor correspondido nasce dessa 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, registrara 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 isso é só mais um passo em sua ousadia, pois há muito tempo vinha mesclando em seus textos as modalidades discursivas que enfocavam 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.

Puig irá converter o discurso de Josemar (O Chefão) à terceira pessoa e, simultaneamente, irá desdobrar 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” (LEVINE, 2002, p. 300).

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 partiram do estrangeiro.

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

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. Contudo a postura de Puig sempre foi a de romper, simbolicamente, as hierarquias sociais através dos discursos socialmente desqualificados com os quais vinha compondo 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” (JOZEF, 1993, p. 143-157).

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, contudo enxergou a beleza na fala desprestigiada do pedreiro que lhe servia.

Em *Sangue de amor correspondido*, 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 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. Essa circulação de personagens anônimos ao redor do relato de Josemar permite a Puig ser mais um deles, os quais, no entanto, 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 onisciente

Anos mais tarde, esse rechaço se converteu no motor de uma novidade: a de escrever como se o narrador não existisse, como se os personagens não obedecessem a nenhuma vontade exterior a eles mesmos, senão, exclusivamente a um impulso próprio, como se observa no fragmento a seguir.

— 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 (PUIG, 1982, p. 54).

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 isso, teria ela enlouquecido.

Não seria isso uma fábula? Por certo que sim e, além disso, cientificamente tão equivocada como as de La Fontaine e, do mesmo modo, possuidora de uma moral. Se La Fontaine insinuava que deveríamos ser trabalhadores e previdentes como a formiga e evitar a vida insensata e folgazã da cigarra, Josemar, por sua vez, nos diz que os homens são como as abelhas e o beija-flor, ao passo que 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.

O outro, o diferente sempre causa atração e espanto. 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 correspondido* 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? (PUIG, 1982, p. 81).

Somente um ouvido desprovido de preconceitos sociolingüísticos poderia ser capaz de perceber a singularidade e beleza na cadência da frase e na construção de imagens na 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 errado, gera mais discurso e mais ritmo, num tipo de prosa poética que capturou a atenção do seu ouvinte, Manuel Puig.

Guardadas as devidas proporções, todo encanto na hora da chegada de um viajante, todo espanto e fascínio 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, inexistente, Puig descobre nesse suposto descendente de índios a junção desses 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. Manuel se encanta também com o que lhe falta: a inocência/ ignorância, a virilidade rústica, a alegria, a descontração, a festa. Ele entra no espelho.

Puig 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 esse argentino ilustre que, assim como Guimarães Rosa, encontrou poesia em falares distantes.

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” (LEVINE, 2002, p. 298). O olhar que censura e o olhar que admira 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 essa 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 descobriram posteriormente que os índios não eram apenas “bons selvagens”, mas também canibais, Manuel, do mesmo modo, alteraria seu olhar de admirador para o de censor: as pessoas que lhe seduziam 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.

Referências

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

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

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.

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

LACAN, Jacques. El estadio del espejo como formador de la función del Yo. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

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*. *Crítica Hispánica*, v. 17, n. 2, p. 286-292, 1995.

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

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

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

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