

Romance e Nação: Estado e Mercado

Raul Antelo¹

473

O professor Jorge Bracamonte, em sua leitura sobre aproximações e distanciamentos entre Piglia e Rama, nos propõe, em primeiro lugar, a ideia que Piglia retoma de Walter Benjamin de que a vanguarda é uma resposta “formal” a uma situação histórica e política e de que se trata de ver de que modo o romance de vanguarda se coloca no interior dessas relações, e como busca atuar desde sua linguagem e estruturas em situações históricas e políticas singulares. Em segundo lugar, Bracamonte retoma aquela observação de Piglia, segundo a qual o tipo de romance que mais lhe interessa é aquele que o entende como “um espaço de experimentação”, já que, a seu ver, “romance de vanguarda e romance experimental” são termos equivalentes. E vinculado a isso, como um último acréscimo, aquilo que o próprio Piglia diz a respeito da obra de Saer: “Una obra en la que está siempre la pregunta acerca de cómo darle forma a la experiencia y al desorden de la vida misma” (PIGLIA, 2016a, p. 30).

Ora, a conclusão é que enquanto Piglia põe a ênfase em como o romance de vanguarda sincroniza com os debates sobre o romance em outras línguas e literaturas, Rama destaca as maneiras em que aquele romance de vanguarda (ou experimental) sincroniza com as pulsões internas das próprias culturas nacionais e regionais latino-americanas. Como diz o próprio Piglia em *Los años felices*, esse segundo volume dos diários de Renzi com esse título tão Gide, tão Beckett, “Saer o Puig o yo mismo estamos en diálogo directo con la literatura contemporánea y, para decirlo con una metáfora, a su altura” (PIGLIA, 2016b, p. 27). E é bom não perder

¹ Universidade Federal de Santa Catarina.

de vista o que Piglia mesmo aventava já numa conferência em La Plata, ainda nos anos 60: quem diz Saer diz Cabrera Infante. Veremos mais adiante que isso tem a ver com a desmaterialização territorial da nação. Em suma, Jorge Bracamonte nos propõe pensarmos em paralelo as categorias de romance e nação, categorias não apenas estéticas mas, fundamentalmente, metodológicas, categorias propostas por duas figuras singulares do latino-americanismo, que não se caracterizam por uma carreira acadêmica convencional de formação. E elas me servem para pensar nosso campo e seus objetos sob uma perspectiva mais ampla.

Rama e Piglia, latino-americanistas

Digamos, para início de conversa, que Ángel Rama foi professor de literatura latino-americana em Maryland e Princeton, de 1979 até 1983, quando teve seu visto de residência cassado. Instalou-se em Paris, mas morreu em um acidente de aviação naquele mesmo ano. Já Ricardo Piglia foi professor de literatura latino-americana em Harvard e também em Princeton, onde foi Walter S. Carpenter Professor of Language, Literature, and Civilization of Spain (2001-2011). O dado, não menor, nos obriga a questionarmos acerca da normalização de certos julgamentos de valor na Academia e sobre a particular constituição da disciplina latino-americanista. A história disciplinar do latino-americanismo, segundo diz Fernando Degiovanni em *Vernacular Latin Americanism* (2018), é bastante aleatória: ela começa com o católico Jeremiah Ford, obscuro professor de espanhol, italiano e francês na Universidade Harvard, mas ativo representante em instituições como MLA, Hispanic Society e tantas outras, quem percebe que a diplomacia e os empresários americanos precisam ter um saber mais concreto acerca da América Latina para a nova etapa de relações que se inicia após a abertura do Canal de Panamá, durante a Primeira Guerra. Munido de uma teoria positivista sobre os “tipos nacionais”, Ford, tradutor de *Os Lusíadas* ao inglês, abre a literatura latino-americana como um instrumento para cooperar com investidores e funcionários por meios técnico-científicos. Ou seja, a literatura latino-americana nasce, de fato, sob a asa da tecnificação, que Rama, mais tarde, julgaria poder redirecionar.

O maior discípulo de Ford, Alfred Coester, dá forma com essa mesma ideia a sua *Literary History of Spanish America* (1916), onde inclui o México e até as populações italianas da Argentina, mas exclui o Brasil, naquilo que é a primeira história literária da região. O livro de Coester, contemporâneo, aliás, da história literária de José Veríssimo, parte do mundo pós-1898 e, portanto, refuta as ambições espanholas de hegemonia cultural, em aberto confronto com a *Antología de poetas hispano-americanos* (1892-95) de Menéndez Pelayo. Ele oferece as “mentalidades” da região como um saber estratégico, necessário num momento em que as fronteiras do Estado-nação tornam-se um limite para a expansão do capital. Mas a literatura latino-americana continua sendo o romance que incorpore tipos nacionais.

Cientes destes esforços “pan-americanistas”, o escritor argentino Manuel Ugarte e o venezuelano Rufino Blanco-Fombona, dois eternos exilados, contra-atacam da Europa com “latino-americanismos espetaculares”. Ugarte percorre virtualmente cada país (1911-1913), divulgando seu programa anti-imperialista, através de conferências multitudinárias que ele agita com destreza global. Blanco-Fombona, além de escrever panfletos, artigos e romances, funda em 1915, em Madri, a primeira editora comercial dedicada exclusivamente à promoção de um discurso latino-americanista: Editorial América, responsável pela primeira Biblioteca Ayacucho. Ou seja, Rama não seria mais do que um segundo Fombona. O sucesso desses empreendimentos pode medir-se pela preocupação de Ford. Não podemos ignorar os latino-americanos, admite Ford numa palestra em Boston em 1918, mas está na hora de os escritores dos Estados Unidos refutarem as calúnias deles. Não os acusa apenas de mentirem: eles estão também financiados pela Alemanha para ocuparem a região. Cria-se assim uma dicotomia estratégica de longa vida: pan-americanismo (com os Estados Unidos) ou germanofilia. É bom observar, por exemplo, que Mário de Andrade, além de autores como Koch-Grunberg ou Lehmann-Nitsche, dos quais extraiu diversos materiais para *Macunaíma*, a rapsódia supra-nacional que ensaia a transculturação narrativa, foi atento leitor de Theodor-Wilhelm Danzel (1886-1954), autor de um manual das culturas pré-colombianas na América Latina (*Handbuch der*

präkolumbischen Kulturen in Lateinamerika, 1926), fruto de sua tese (1923) sobre o panteão mexicano e suas andanças nos USA e no México, em congressos, onde registra hábitos culturais em filmes. Algo em sintonia com os métodos warburgianos de captar o movimento na história. É o caso ainda do cônsul Wilhelm Mann, *Volk und Kultur Lateinamerikas*, 1927. Muito embora Mário fosse cético sobre tais interpretações, mostrando certa distância, frequentemente, quanto às autênticas contribuições desses viajantes e etnógrafos.

Com a Reforma Universitária de Córdoba, em 1918, e sua reformulação nos anos vinte pelos ideólogos do APRA, no Peru, aparece um projeto disciplinar para uma comunidade intelectual extra-acadêmica, na medida em que o peruano Luis Alberto Sánchez ministra cursos de literatura latino-americana em instituições alternativas e centros culturais. No Lyceum de Havana escreve *Vida y pasión de la cultura en América* (1936); no Colegio Libre de Estudios Superiores de Buenos Aires (onde Borges mais tarde falaria sobre o escritor argentino e a tradição ocidental), ministra as palestras da *Historia de la literatura americana* (1937), contemporaneamente a Werneck Sodr . O c none de Sánchez adapta-se, assim,   genealogia de um latino-americanismo militante e engajado, crítico da autonomia e da profissionaliza o, inimigo do formalismo, do hermetismo, muito mais combativo do que instituinte, e sem modelos est ticos normativos *a priori*. Com a emergência do fascismo, reordenam-se, porém, as alianças. O próprio Sánchez, a partir de 1940, participa em programas pedagógicos norte-americanos, parte da estratégia de coopta o desenvolvida pelos Estados Unidos durante a guerra. Augusto F. Schmidt afian aria aqui a “Oper o pan-americana” e entram nesse mesmo rol as fundadoras da revista *Sur*, Victoria Ocampo e Maria Rosa Oliver, neste último caso, como agente duplo, já que comunista e integrante de um escritório latino-americano sob a supervisão de Rockefeller.   o momento, nos Estados Unidos, da profissionaliza o universitária com Federico de Onís (em Columbia desde 1916) e o alarmado Américo Castro (em Wisconsin, Texas e Princeton desde 1937), agentes da a o cultural espanhola na América. Estes espanhóis v em a possibilidade de continuarem sua tarefa patriótica através de Washington e da academia

americana, como se representassem uma sorte de “España libre”, exilada por Franco e agora disseminada pelo continente afora. Contra o pan-americanismo de Ford e Coaster, Onís funda departamentos e institutos (“Instituto de las Españas”, em 1920) e promove o modelo disciplinar dos “Estudios hispánicos”. Reivindicava assim a cultura latino-americana como um simples avatar da “España eterna”, reinventada agora em um contexto extremo, de “fronteira”. A Espanha tinha muito para oferecer aos USA. “La dominación de aquellas magníficas tierras – diz Castro – va relacionada con ciertos actos de indisciplina, cuyo conocimiento sirve para comprender bastantes aspectos del carácter iberoamericano, antes y ahora” (CASTRO, 1941, p. 30). Em função de seu domínio colonial, só a Espanha podia fornecer aos Estados Unidos o que sua inexperiência ainda ignorava. Incluem-se nesse processo *Las corrientes literarias en la América Hispana* (1945) do dominicano, não menos exilado, Pedro Henríquez Ureña, redigido para as prestigiosas Norton Lectures de 1940 em Harvard, cadeira por onde passaram T.S. Eliot (1932), Stravinsky (1939), Erwin Panofsky (1947), C.M. Bowra (1948), E.E. Cummings (1952), Herbert Read (1953), Borges (1967) e Octavio Paz (1971). Tais convites só se explicam no contexto das alianças da guerra e dos interesses de Washington na América Latina, particularmente na Argentina, onde Henríquez Ureña morava por aqueles anos. Não esquecer, além do mais, que Ureña foi amigo de Jeremiah Ford, quem fez uma recomendação para um doutorado dele, em Minnesota, em 1916, ou o reconhecimento prestado por Coester por sua colaboração na sua *História*. Embora Henríquez Ureña tivesse sido muito crítico da intervenção caribenha de Washington, na imprensa, entre 1914-1916, ele era também um sólido aliado nas relações entre os Estados Unidos e a América Latina. Tanto nos discursos de despedida, ao partir de Buenos Aires, quanto nas conferências norte-americanas, Ureña assume o papel de legítimo intérprete da região, defende a herança colonial da autoridade e o papel dirigente da elite letrada, frente ao perigo da anarquia. Na Argentina, Ureña escrevera um livro a quatro mãos com Borges, era amigo de muitos intelectuais do Partido Radical (Julio Rinaldini nas Artes, por exemplo). *Las corrientes literarias* é imediatamente traduzido e publicado no México pela editorial para-estatal Fondo de Cultura Económica, ela mesma um projeto de âmbito

continental, dirigida por Arnaldo Orfila Reynal, um argentino vinculado ao reformismo universitário. Mas certamente o livro de Henríquez Ureña (1949) não era o mais adequado nem para o após-guerra, nem para o imaginário modernizador da FCE, nem para os “estudos latino-americanos”, ora no México, ora nos USA. Daí que seu diretor, Daniel Cosío Villegas, que em 1951 edita a *Apresentação*, traduzido como *Panorama de la poesia brasileña* de Manuel Bandeira, e por aí vemos que começam a pesar outros gêneros além do romance, logo se interessa pelo projeto de uma *Historia de la literatura hispanoamericana* proposta por Enrique Anderson Imbert (1954), da Universidade de Michigan. Crítico e escritor, antigo militante do socialismo argentino, auto-exilado do peronismo, movimento que ele avaliou como um fascismo sobrevivente a ser combatido, Anderson Imbert se afastava em suas leituras do culturalismo de Henríquez Ureña e sua defesa do papel normativo da elite letrada. Já não é preciso que a literatura, como em tempos de Jeremiah Ford, seja a fonte de um saber sobre a região: para isso temos os “estudios de área”, orientados pelas ciências sociais (essa será a porta por onde entra o Brasil nesse coquetel, Celso Furtado, Sérgio Buarque de Holanda, Fernando Henrique Cardoso...), que emergem no segundo após-guerra para fornecerem um saber empírico. Anderson Imbert, em sintonia com a orientação então dominante nos estudos literários, propõe uma leitura autonomizante da literatura latino-americana. Prega um culto das formas perfeitas e fechadas da alta cultura, tal como promovia o *New Criticism*. E opta assim pelas formas equilibradas, acessíveis e sedutoras, mesmo reivindicando também a literatura como certa forma do entretenimento, essa outra experiência autonômica da literatura moderna. Vale dizer, retorno da tecnificação. Esse *entertainment*, se seguimos a orientação de Francesco Masci, é a autêntica efetivação de um comunismo imaginário (não digo falso ou ilusório, mas feito de imagens) e fundamentalmente niilista. Aposta ao lazer das classes médias urbanas, à potência política de sua pulsão doméstica e sua irrestrita vontade liberal de ascensão social, garantias todas de uma sociedade civil que, em tese, controla e serve de contrapeso às tiranias, mas que, na prática, neutraliza os intercâmbios simbólicos da arte. Baseia-se para tanto nas chances

democratizadoras do mercado de bens culturais e atempera, portanto, os conflitos.

E aqui chegamos ao cerne das posições de Piglia ou Rama: o conflito mercado vs Estado. Tanto nos Estados Unidos como na própria região, seus promotores não se batem por uma América Latina conformada como espaço de valores imunes ao utilitarismo e o materialismo dos Estados Unidos, ou seja, obedientes ao cânone de Martí e Rodó. Sem desaparecer, a dicotomia Estado/mercado estruturaria, por sinal, mais adiante, anos 80, a perspectiva crítica dos estudos culturais, que partem das possibilidades democratizadoras do mercado no campo da cultura e das possibilidades de resistência que repousam na cultura de massas. Recusam, portanto, não só as políticas pedagógicas (i.e., estigmatizadoras) do Estado, como também as reivindicações de pureza (i.e., o temor ao contágio) das elites. Frente ao pan-americanismo gerencial de Jeremiah Ford, face ao normativismo castiço de Américo Castro ou Amado Alonso, diante do elitismo culturalista de Pedro Henríquez Ureña ou até mesmo o purismo estético de Anderson Imbert, o latino-americanismo de Rama aposta por instituições vocacionais e redes militantes – alheias ao Estado, mesmo se consideramos que Ayacucho não existiria sem apoio oficial venezuelano – e por uma posição insurrecional e anti-normativa.

479

Um limite, no entanto, é o debate entre Rama e o poeta Octavio Armand, editor da revista americana *Escandalar*, sobre o exílio dos escritores cubanos, ou seja, sobre a perspectiva de nação, uma vez que Rama não se ocupava de escritores como Cabrera Infante, Sarduy, Reinaldo Arenas etc.. “Un escritor cubano no es únicamente exilado de su país sino que es también exilado del exilio latinoamericano”, diz Armand (1980, p. 87). Ele citava a propósito um ensaio de Ángel Rama sobre o exílio, em que não se mencionava sequer o caso cubano, mesmo que ele, Armand, também fizesse tabula rasa e falasse de uma sorte de complô sulista contra o Caribe, como se as posições entre a esquerda partidária chilena, os trotsquistas ou peronistas argentinos ou os comunistas uruguaios fosse assimilável entre si, sem mais. No artigo de *Escandalar*, Rama reconheceu “un apreciable margen de verdad”, nas palavras de Armand (1981, p.77), mas se justificava

argumentando que, no caso cubano, a causa era a essência política de todo exílio, que cria divisões incontornáveis entre ideologias antagônicas.

Vimos há pouco a posição discordante de Piglia. Esta polêmica obedecia ao clima da Guerra Fria que, como apontou Rama em *Escandalar*, determinava uma política partidária. E, para tanto, Rama não se apoiou em nenhum romancista, mas se valeu das palavras de Carlos Drummond de Andrade: “Esse é tempo de partido,/ tempo de homens partidos” (*apud* RAMA, 1981, p. 80). A poesia fornecia enfim a chave para os impasses romanescos mercado/Estado. E por poesia, entendo também o nominalismo de Duchamp. Ora, é, sintomaticamente, a partir da exploração que desenvolvi em *Maria com Marcel*, notadamente do conceito de *infraveve*, que Alberto Moreiras tem desenvolvido toda uma corrente de pensamento pós-hegemônica, biopolítica e desconstrutiva que, no campo do latino-americanismo, poderia ser ilustrada com um texto recente do próprio Moreiras, “*Hispanism and the Border: On Infrapolitical Literature*” (2017).

Não há dúvida, pois, que 1968 é claramente uma divisória, de um lado, com a edição póstuma de *Museo de la Novela de la Eterna* (1967) e logo mais com a publicação de *Eisejuaz* (1971) de Sara Gallardo. Não só se cria então a categoria *testemunho* (e em consequência um lugar para a subjetividade, em relatos de “verdade”), no prêmio Casa das Américas, senão que o romance latino-americano parece passar a abordar a problemática mercado/Estado por outras vias. Assim, no *Encuentro en Saint Nazaire* (1988), Piglia assume ter um *diário* começado muito antes, em pleno recuo autoritário, em 3 de março de 1957. Há portanto 63 anos. Contudo, as pesquisas de Adriana Rodriguez Pérsico, em Princeton, têm localizado diários de 1954, mas é bom observar todavia que é só quando Piglia encara seu projeto de *Boite verte* ou de *Livro das Passagens* aplicado a si próprio, com os diários de Renzi, quando ele compreende que muda o foco.

A pessoa artificial

Quando, em pleno Barroco, Hobbes nos propõe o conceito de “pessoa artificial”, entendida como a pessoa do representante, marca uma fissura irreduzível na estrutura da modernidade. Essa pessoa artificial é o único

agente de personalização, dado que antes dela ninguém é pessoa, uma vez que inexistia a transcendência de si que constitui a condição necessária da personalidade. Mas, ao mesmo tempo, o papel da pessoa artificial consiste em firmar a despersonalização universal. A pessoa é aquilo que já não tem corpo, e o corpo é aquilo que não poderia ser uma pessoa. Na antologia *Yo*, 1968, lemos, com efeito:

Obligado a traducir su vida en lenguaje, a elegir las palabras, ya no se trata de la experiencia vivida, sino de la comunicación de esa experiencia, y la lógica que estructura los hechos no es la de la sinceridad, sino la del lenguaje. Aceptada esa ambigüedad es posible intentar la tarea de descifrar un texto autobiográfico: se trata, en definitiva, de rescatar las significaciones que una subjetividad ha dejado caer, ha iluminado en el acto de contarse: espejo y máscara ese hombre habla de sí al hablar del mundo y a la vez nos muestra el mundo al hablar de sí mismo. (PIGLIA, 1968, p. 5).

A frase se repete, literalmente, em *Años de formación* (2015), o primeiro volume dos diários de Renzi, no capítulo “Quien dice yo” (PIGLIA, 2015, p. 336). Mas logo após a viagem à China (1973), Piglia escreve em *Los Libros* umas notas sobre Brecht, em que se problematizam, nessa mesma linha de análise, as relações entre verdade e ficção:

El realismo brechtiano combina distintas técnicas e instrumentos de trabajo para producir un efecto de realidad. En este sentido para Brecht no es realista quien “refleja” la realidad [...] sino quien es capaz de producir otra realidad. (“No soy realista, soy un materialista; escapo del realismo yendo hacia la realidad” decía Eisenstein con palabras que parecen de Brecht). Esta otra realidad es “artificial”, construida, tiene leyes propias y exhibe sus convenciones. (PIGLIA, 1975, p. 4-9).

Nem tecnificação nem transculturação etnográfica portanto: realismo “artificial”, como “artificial” seria a respiração da ficção de Piglia. Em um livrinho de 2007 (*Teoría del complot*), Piglia conclui com uma alegoria que encena a distância: Balzac e Sarmiento no mesmo salão. Um, foco de todas as atenções. O outro, enviesado e desconhecido por todos, episódio, aliás,

citado pelo próprio escritor na sua palestra aqui na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)²:

[...] me gustaría recordar una clase dictada por Bataille en Le College de Sociologie en 1938 sobre la noción de sociedad secreta. Posiblemente a esa clase asistió Benjamin que estaba en París, escribiendo su capítulo sobre los conspiradores, sobre Fourier, sobre lo que el propio Benjamin llamaba el comité invisible, la idea de que era posible en la sociedad captar la existencia de una conspiración para comprender su lógica. En esa conferencia Bataille plantea la existencia de la sociedad secreta como una suerte de contrasociedad que permite crear una energía para modificar el funcionamiento social. Frente a la estabilización de la sociedad industrial, la solución de Bataille es la constitución del micro grupo de conjurados que postula y aspira a una contraeconomía, una economía pulsional, una economía del deseo y del goce.

Y ahí surge lo que podríamos llamar una nueva teoría económica. Gombrowicz avanza en esa línea también y pone la noción de vicio como nudo de la lógica económica. "A la humanidad, dice Gombrowicz, le han sido dados ciertos vicios y sobre esos vicios se ha creado un mercado". Y por su lado William Burroughs ha pensado la adicción como la utopía de la economía capitalista y a la droga como la mercancía por excelencia. La droga, dice Burroughs, es el producto ideal, la realización mas perfecta de la economía capitalista porque produce la utopía de consumidor, el consumidor que no puede vivir sin consumir.

La economía entonces es vista como productora de síntomas y de desvíos. Ahí se define esa tensión entre la ilusión de un complot que se opone a la sociedad sin ser un complot político en el sentido explícito, y el funcionamiento de una sociedad que naturalmente genera un tipo de racionalidad económica que tiende a poner el beneficio, la circulación del dinero, la ganancia como formas visibles de su funcionamiento, pero que en realidad esconde una red hecha de adicciones y de ideas fijas y fetiches, de bienes sagrados y de carencia absolutas. Y esa tensión entre dos economías cruza todo el debate sobre el arte y el valor. El arte visto a la manera de Gombrowicz, digamos, es un especie de complot realizado por un grupo que tiene como objetivo generar una economía propia, con su propio sistema de valor y de intercambio y eso es lo que está abajo de la práctica de

² "Em um momento das *Viagens*, Sarmiento conta que viu Balzac, de longe, em um baile. A imagem de Sarmiento que, em um canto do salão, de lado, apoiado contra a janela, observa Balzac (o relato desse olhar lateral) poderia ser a cena inicial de uma história da cultura argentina. Há outras visões e outras situações possíveis mas se pode tomar o espaço entre Balzac e Sarmiento (um deles, no centro da sala, cercado de admiradores; o outro, quase invisível, em um canto, de costas à janela) como ponto de partida de uma reflexão sobre a literatura nacional". (PIGLIA, 1996, p. 52).

estos artistas, la idea de crear una economía privada, digamos, cada cosa vale lo que uno quiere.

Para terminar quisiera leerles una suerte de parábola, muy divertida, el relato de un economista muy conocido, Keynes. En el libro de Bataille de "La parte maldita", que es un intento de teorizar esta contraeconomía digamos así, donde Bataille siguiendo la línea de Klossowsky y obviamente de Nietzsche intenta pensar una economía dionisiaca, una economía del derroche y del gasto, y hace una exaltación de la noción de crisis como un punto de ruptura del funcionamiento normal del sistema, y por lo tanto, un momento donde se ve funcionar aquello que no es tan racional como a primera vista parece el sistema querer decirlo. El sistema dice de si mismo lo que realmente es, sólo en tiempos de crisis. Entonces en ese momento Bataille incorpora un pequeño relato, una parábola. La llama "El misterio de la botella de Keynes", refiriéndose al economista, y cita este texto de Keynes, como una suerte de respuesta subterránea a la crisis de la economía. "Si el tesoro público metiera dinero en botellas, las enterrara a cierta profundidad en minas de carbón abandonadas, las cubriera de escombros y luego encomendara a la iniciativa privada, de acuerdo con los bien conocidos principios del laissez faire, la tarea de desenterrar el dinero, claro está que siempre que se obtuviera el permiso para hacerlo por medio de las concesiones de explotación del suelo donde están enterradas las botellas, desaparecería el desempleo, y gracias a sus efectos, la renta real de la sociedad, e incluso su patrimonio aumentarían por encima de los niveles actuales." Enterrar plata en una botella, en medio de la noche, otro complot más, en la serie de conjuras irónicas y políticas que circulan desde siempre y que yo quise discutir esta tarde aquí con ustedes. (PIGLIA, 2007, p. 56-61)

483

Discursos e vozes

Piglia em Harvard, como Ford e Ureña. Ele e Rama, ambos em Princeton, redeseñando a América Latina. Não são os únicos pares possíveis. Sempre me atraiu a ideia de pensar a obra de Piglia como contraponto argentino da água e do azeite. Pensar *Nome falso* ou *Respiração artificial* como moedas comuns, intercambiáveis, com o *Tratado sobre a pátria* de Ludmer (Iris Josefina nos diários de Renzi), com quem Piglia foi casado à época. Josefina Ludmer nunca abordou a América Latina como um espaço ou uma matéria apropriável, como de alguma maneira se pressupõe, de Ford a Ureña e mesmo em Rama, mas sempre focou a literatura latino-americana como a associação de duas vozes e duas culturas, em peculiar antagonismo

estratégico, fundindo assim o político e o cultural, porque nesse gesto se articulavam as linguagens com as relações de poder. Ludmer não usava tanto a categoria *discurso*, o que ainda revelava um compromisso com a verdade, mas preferia usar o conceito de *voz*. Sabemos que, enquanto o ponto de vista diacrônico, cronológico, da relação de objeto comandou a perspectiva nas ciências humanas e mesmo na psicanálise, a voz ficou despercebida. O objeto vocal só apareceu na psicanálise quando a perspectiva foi ordenada com relação a um ponto de vista estrutural como objeto (a), objeto causa do desejo. Levando em conta esta lição, Ludmer, a tradutora de Sarah Kofman, considerava que, por não haver relações entre culturas que prescindissem do concurso da política, não poderia haver entre ambas mais do que duas alternativas, guerra ou aliança e, nesse sentido, a literatura latino-americana admitiria apenas, conforme o uso da *voz do outro*, três modos de articulação: a literatura indianista da região andina; a literatura escravagista do Caribe e a transculturação paródico-contrapontística do modernismo brasileiro ou da gauchesca no Prata (LUDMER, 2002). E quando digo voz, digo olhar, porque tanto o objeto vocal quanto o objeto escópico, a voz e o olhar, generalizam o *status* do objeto, na medida em que não são situáveis em nenhum estágio evolutivo ou cronológico (cai por terra então a ideia, ainda evolucionista, de que a transculturação pautaria a passagem do campo à cidade, uma forma pela qual sobretudo o primeiro Rama ainda conservava, não só Raymond Williams, como também Sarmiento). É o que se verifica nos seus ensaios iniciais sobre a gauchesca, onde o esquema civilização/barbárie transparece frequentemente pela mediação da filologia hispânica de Alonso. Em “Sobre la composición de *El gaucho Martín Fierro*”, Rama defende, por exemplo, uma abordagem autonomista do poema, distante de “la entusiasta e ingenua aceptación popular”, algo que mais tarde refutaria nos seus ensaios maduros. Contudo, a ideia anti-cronológica de que não existe nem estágio vocal, nem estágio escópico, surpreende, aqui e ali, naquela mesma época. Vale como exemplo a reivindicação pré-lezamiana do barroco, em 1955, como linguagem anti-colonial:

La mayor pena de un pueblo colonial es sentirse condenado a no superar los límites del coloniaje: a vivir de prestado con luz que se refleja. Su mayor esfuerzo *alcanzar la luz propia*, sin atinar nunca bien qué armas se manotean para cumplir esta aspiración. Al adoptar el esquema abstracto, universalista, del barroco, la colonia pudo acceder, con los mismos derechos, y con aparente facilidad, al desarrollo universal de la cultura; pudo superar el sometimiento vergonzante de lo colonial y por este artificio interpretativo de lo humano, sentirse equiparada al centro propulsor de la civilización europea. En este aspecto el barroco desempeña un papel eficiente en el proceso *asimilista* de que se enorgullecía la realeza española, e iba más allá de lo que ésta podía o quería prever: si lo americano interviene en la invención barroca, también la aprovecha como elemento de jerarquización, como salida de este turbio sentimiento culpable que es consecuencia del sentirse colonia. (RAMA, 1955, p. 139)

E nesse mesmo artigo, publicado simultaneamente ao golpe contra Perón, Rama escrevia:

485

TRADICIÓN Y PALENQUE. – La interrogación de lo tradicional adquiere mayor amplitud en nuestro tiempo y eso es también signo de su problemática, como el desarrollo extensísimo de la historia: quien se busca y no se encuentra trata de hallarse en el espejo bien pulido por la muerte que le ofrecen quienes fueron antes que él. Así motivada, así expresada, solapadamente sentida de este modo, es forma falsa de lo tradicional: busca aquellos principios rectores afirmados y reiterados por quienes en otro tiempo vivieron en la misma tierra para restaurarlos y, acaso, –ingenuo optimismo–, para desarrollarlos con la segura comodidad que da saberse en camino ya desbrozado. Para distinguirla de la verdadera tradición, o para salvar en ésta un necesario fermento original y hasta revolucionario, se llamó a aquella actitud, tradicionalista, y se la pensó como opuesta a lo tradicional (lo hizo explícitamente Luis Alberto Sánchez). Créase que hay en ello poco más que un juego de palabras, y acéptese, honradamente, que la tradición es tradicionalista, que significa conservación de valores estatuidos, que por eso mismo se expresa con mayor profundidad y verdad, como lo vió el mismo Sánchez, en el pueblo, el gran conservador o tradicionalista de la historia.

Claro que el solo hecho de mirar desde este ángulo ocasional, nuestro tiempo, con todo lo que él tiene de distinto, presupone una alteración imprecisa de las aguas del pasado, que comienzan a correr presurosas hacia nuestro convenido presente. A través de presuntas ubicaciones tradicionalistas podemos descubrir interesados partidismos modernos que sólo apelan a ella con afán de arramblar prosélitos: lo vemos

cotidianamente en las formaciones políticas actuales. Y también vemos la situación inversa que me parece la más aleccionadora porque denuncia un esfuerzo real de creación o revigorización de aquellos elementos tradicionales de los que se podía decir que habían entrado en agonía: pienso en quienes afirmaron desentenderse de toda tradición propia de su tierra y lengua para sumarse a la de otra cultura, y que sin aparentemente sostenerlo con esa misma decisión restauraban los mejores valores de la suya. (RAMA, 1955, p. 135)

O complemento exato é um pequeno e fortuito texto, “*Modos de ver*”, homônimo do livro de John Berger, assinado por Ricardo Piglia:

En el libro de W. H. Hudson, *Idle days in Patagonia* (Días de ocio en la Patagonia), hay una escena fantástica que podría ser el comienzo de una historia de la pintura argentina (al menos una historia de la percepción y del espíritu de vanguardia que, casi cien años después, daría lugar a una explosión extraordinaria con la aparición de los grupos Madi y Arte Concreto Invención) Es un día de verano, en el campo y a la sombra de unos talas se encuentran (cuenta Hudson) un inglés con lentes y un gaucho que aprende a ver, que ve por primera vez, y por eso podríamos llamar a esta escena la lección óptica. El gaucho se ríe del europeo porque usa anteojos. Le parece ridículo ver a un hombre con ese aparato artificial calzado sobre la nariz. Hay un desafío, una suerte de payada destinada a definir qué es ver y quién ve bien. De a poco, el paisano entra en el juego y al fin acepta probarse los lentes del inglés. Y no bien se calza los anteojos (que le funcionan perfectamente, como en una escena de magia o en un acto de azar surrealista) el gaucho ve el mundo tal cual es por primera vez. Se pone los lentes y todo cambia y ve los colores y la silueta definida del paisaje y sufre una revelación, una suerte de iluminación profana. (“es lo que hace tan verdes los árboles? ¡Nunca fueron tan verdes antes! ¡Y tan nítidos!, puedo contar las hojas”). Entonces sucede algo extraordinario: el gaucho no puede creer que sea real lo que ve y que el color del carro que tiene enfrente (“pero si es colorado como sangre”) haya surgido de la niebla oscura. Entonces va hasta el carro y lo toca. Lo toca para verificar que no está recién pintado. La marcha del gaucho hasta el carro y el gesto de tocar lo que ve para ver si es así, esa ruptura de la distancia y de la perspectiva es un acto fundador de la percepción en la Argentina. La escena termina con una conversión: el gaucho se ha convencido y empieza desde entonces a usar anteojos, y seguramente es el primer gaucho con lentes que recorre de a caballo la provincia de Buenos Aires. Hudson cuenta, de hecho, una escena de aprendizaje, una escena pedagógica que parece una ilustración de la consigna de Klee: no se trata de

reproducir lo visible, sino de hacer visible. [...] Los anteojos del gaucho están seguramente perdidos en algún rincón oscuro del Museo de Lujan: esos anteojos deberían ser expuestos en la galería del Rojas o en “Belleza y Felicidad” y visitados por los artistas y los críticos porque, si uno se los prueba, podrá ver al mismo tiempo, en la lejanía, los comienzos de una historia de la vanguardia argentina y, mas cerca, una visión concreta de la pintura abstracta y, por fin, una premonición criolla de los ready made de Marcel Duchamp. (PIGLIA, 2001, p. 5-6)

A posição do último Piglia (hiperpolítica não-impolítica) parece afinar com certa desconstrução pós-hegemônica, na sua recusa a submeter o existente singular a qualquer instância comunitária de ordem e previsibilidade que, por definição, é também auto-imunitária. Essa *infrapolítica*, assim como Duchamp falava de *infraveve*, opõe-se à postulação, como pressupõe Rama com a transculturação, ou seja, com uma biopolítica afirmativa, de uma comunidade coerente com a condução de uma pessoa, de uma política da vida comunitária. São duas formas, em suma, antagônicas, para pensarmos os rumos de romance e nação.

REFERÊNCIAS

ARMAND, Octavio. “Minicurso para borrar al escritor cubano del exilio”. *Escandalar*. vol. 3, n. 2, p.86-8, abr.-jun.1980.

CASTRO, Américo. *Iberoamérica: su presente y su pasado*. New York: Dryden Press, 1941.

COESTER, Alfred. *The Literary History of Spanish America*. 2a. ed. New York: Macmillan, 1916.

BANDEIRA, Manuel. *Panorama de la poesía brasileña*. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.

DANZEL, Theodor-Wilhelm. *Handbuch der präkolumbischen Kulturen in Lateinamerika*. Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt, 1926.

DEGIOVANNI, Fernando. *Vernacular Latin Americanism: War, the Market, and the Making of a Discipline*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2018.

FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la Novela de la Eterna: (primera novela buena)*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.

GALLARDO, Sara. *Eisejuaz*. Barcelona: AGEA, 2000.

HENRIQUEZ UREÑA, Pedro. *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. Tradução Joaquín Díez-Canedo. México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

IMBERT, Enrique Anderson. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

LUDMER, Josefina. “Prólogo à segunda edição”. In: _____. *O gênero gauchesco: Um tratado sobre a pátria*. Tradução Antonio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2002.

MANN, Wilhelm. *Volk und Kultur Lateinamerikas*. Hamburg: Broschek & Company, 1927.

MENENDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de la poesía hispano-americana*. Edição Enrique Sánchez Reyes. Madrid: CSIC, 1948.

MOREIRAS, Alberto. “Hispanism and the Border: On Infrapolitical Literature”. In: RAUSSERT, Wilfried (ed.). *The Routledge Companion to Inter-American Studies*. London: Routledge, 2017, p. 197-206.

PIGLIA, Ricardo. “Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico”, *Travessia*, Florianópolis, n. 33, p. 47-59, ago./dez. 1996.

_____. *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016a.

_____. *Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación*. Barcelona: Anagrama, 2015.

_____. *Los diarios de Emilio Renzi: Los años felices*. Barcelona: Anagrama, 2016b.

_____. "Modos de ver". In: _____. *Pintura argentina: Abstracción I*. Buenos Aires: Velox, 2001.

_____. "Notas sobre Brecht", *Los libros*, Buenos Aires, n. 40, p. 4-9, mar./abr. 1975.

_____. *Teoría del complot*. Buenos Aires: Mate, 2007.

_____. *Yo*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1968.

_____. *Une rencontre à Saint-Nazaire*. Tradução Alain Keruzoré. Saint-Nazaire: MEET, 1989.

RAMA, Ángel. "Sobre la composición de *El gaucho Martín Fierro*", *Clinamen*, n. 2, p. 31-44, 1947.

_____. "Temas tradicionales", *Entregas de la Licorne*, Montevideo, n. 5-6, p. 135-144, set. 1955.

_____. "Política y naturaleza de los exilios latinoamericanos", *Escandalar*, v.4, n.1, p.77-80, jan.-mar 1981.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Historia de la Literatura Americana (desde los orígenes hasta 1936)*. Chile: Ercilla, 1937.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Vida y pasión de la cultura en América*. Santiago de Chile: Biblioteca América, 1936.

Resumo: Comentário sobre a análise de Bracamonte de nação e narração. Tanto Rama quanto Piglia ilustram não exatamente a emergência mas a consolidação do latino-americanismo como disciplina. Seus discursos estão claramente atravessados pelo espectro da guerra fria e não podem ignorar a teorização do continente como mercado hemisférico, ou seja, um espaço transnacional, financeiro e comercial.

Palavras-chave: Espaço transnacional; Narrativa; Mercado.

Abstract: Commentary on Bracamonte's analysis of nation and narration. Both Rama and Piglia exemplify not exactly the emergence but the consolidation of Latin Americanism as a discipline. Theirs speeches are clearly mediated by the specter of Cold War, and cannot ignore the theorization of the continent as a hemispheric market, i.e., a financial and commercial transnational space.

Keywords: Transnational space; Narration; Market.

Recebido em: 04/04/2020

Aceito em: 17/05/2020