



UMA ARGENTINA IMAGINADA: A IMAGEM DO RAPTO E DISCURSO NACIONAL DO SÉCULO XIX

Fábio Feltrin de Souza*

Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS

fabio.feltrin.souza@gmail.com

RESUMO: O objetivo deste artigo é examinar a relação entre as telas sobre o rapto de cativas pintada pelo bávaro Johann Moritz Rugendas e a construção de um discurso nacional na Argentina. Essas imagens construíram uma fundação para a Argentina em meados do século XIX quando transformara a cativa raptada por índios num dispositivo de desejo. O gesto do pintor-viajante, cruzado com discursos da geração romântica de 1837, escreveram as fronteiras, as linhas divisórias entre o “nós” e o “eles”, com violência. Essa construção classificou os personagens que estariam dentro e os que estariam fora dos contornos nacionais. Também buscamos analisar a impureza dessa formulação de Rugendas, na medida em que essa imagem fundacional (o ato de raptar) é impura, é uma avaria, está contaminada e sobreposta por vários tempos.

PALAVRAS-CHAVE: Rugendas – Argentina – Rapto – Geração de 1837 – Nação

A IMAGINED ARGENTINA: THE IMAGEM OF RAPE AND NATIONAL DISCOURSE IN NINETEENTH CENTURY

ABSTRACT: The purpose of this article is to examine the relationship between the canvas of the rape of captive painted by Johann Moritz Rugendas and the construction of a national discourse in Argentina. These images built a foundation for Argentina in the mid-nineteenth century when turned captive raped by indians in a device of desire. The gesture of the painter-traveler, intersected with discourses of the romantic generation of 1837, wrote the borders, the lines between "us" and "them" with violence. This construction classified the characters who were in and those who were outside the national borders. We also analyze the impurity of this Rugendas's formulation, since this foundational image (the act of to rape) is impure, it is a fault, is contaminated and overlapped by several times.

KEYWORDS: Rugendas – Argentina – Rape – Generation of 1837 – Nation

* Doutor em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC. Professor adjunto II de História da América e Teoria da História na Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS. Possui capítulos de livros cuja temática gira em torno da relação entre imagem e nação. Atualmente desenvolve uma pesquisa que articula os discursos imagéticos e historiográficos durante o século XIX no Rio da Prata.

ABERTURA

As ficções discursivas nas quais estão imersas as nações na América Latina configuram-se como não inteligíveis na medida em que a nação é um evento histórico em constante fazer-se e, como tal, desprovida de qualquer natureza absoluta ou ontologia idealista. Tratar a nação como substância pura, como linearidade ascendente, como uma moldura única e pensada desde sua centralidade é esquecer que em sua base existe o trauma que organizou não só o gozo de si mesma na comunidade nacional, mas também o terror diante da violação do “outro”. O discurso nacional emergido a partir dos escritos dos letrados argentinos da chamada geração de 1837 e das telas pintadas por pintores viajantes europeus promoveram a eliminação de todo resíduo de antagonismo social como garantia de sobrevivência da nação e como elemento constitutivo de suas fronteiras cartográficas. Essa eliminação não se deu apenas com repressão, genocídios físicos e corporais, mas também, e antes, no nível discursivo e simbólico. Coube ao Estado garantir a implementação do hífen que o une à “nação”. Hífen desenhado com o silêncio, o esquecimento e o sangue do que foram considerados estrangeiros ou danosos. Além disso, os intérpretes argentinos nos séculos XIX e XX, continuaram a inesgotável alimentação do gozo da nação, produzindo ocultamentos, esquecimentos, silenciamentos e distorções.

Pretendemos examinar neste artigo como a série de quadros intitulada *El Rapto*, pintada por Johann Moritz Rugendas, e que encontrou uma direta correspondência com o poema de *La cautiva* de Esteban Echeverría, construiu uma imagem fundacional para a Argentina, ao mesmo tempo em que anunciou, pelo simulacro da ausência, a presença desejada no centro da nacionalidade. Também analisaremos a impureza dessa formulação de Rugendas, na medida em que essa imagem fundacional (o ato de raptar) é sobreposta por várias temporalidades. As imagens do rapto da cativa são lidas e entendidas como uma imagem para nação e a composição serial das imagens selecionadas são uma espécie de estação de despolarização e repolarização em que as imagens do passado, que perderam seu significado e sobrevivem como fantasmas, são mantidas em suspenso, entre o sono e a vigília, à espera de uma nova vida.¹

¹ AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 36.

RASURAS NA MOLDURA OU A CENOGRAFIA DOS INÍCIOS

Quizá las dos mujeres por un instante se sintieron hermanas, estaban lejos de su isla querida y en un increíble país. Mi abuela enunció alguna pregunta; la otra le respondió con dificultad, buscando las palabras y repitiéndolas, como asombrada de un antiguo sabor. Haría quince años que no hablaba el idioma natal y no le era fácil recuperarlo. Dijo que era de Yorkshire, que sus padres emigraron a Buenos Aires, que los había perdido en un malón, que la habían llevado los indios y que ahora era mujer de un capitanejo, a quien ya había dado dos hijos y que era muy valiente. Eso lo fue diciendo en un inglés rústico, entreverado de araucano o de pampa, y detrás del relato se vislumbraba una vida feral: los toldos de cuero de caballo, las hogueras de estiércol, los festines de carne chamuscada o cíe vísceras crudas, las sigilosas marchas al alba; el asalto de los corrales, el alarido y el saqueo, la guerra, el caudaloso arreo de las haciendas por jinetes, desnudos, la poligamia, la hediondez y la magia. A esa barbarie se había rebajado una inglesa. Movidada por la lástima y el escándalo, mi abuela la exhortó a no volver. Juró ampararla, juró rescatar a sus hijos. La otra le contestó que era feliz y volvió, esa noche, al desierto. Francisco Borges moriría poco después, en la revolución del 74; quizá mi abuela, entonces, pudo percibir en la otra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino...

Todos los años, la india rubia solía llegar a las pulperías de Junín, o del Fuerte Lavalle, en procura de baratijas y “vicios”; no apareció, desde la conversación con mi abuela. Sin embargo, se vieron otra vez. Mi abuela había salido a cazar; en un rancho, cerca de los bañados, un hombre degollaba una oveja. Como en un sueño, pasó la india a caballo. Se tiró al suelo y bebió la sangre caliente. No sé si lo hizo porque ya no podía obrar otro modo, o como un desafío y un signo.²



A história familiar narrada pelo escritor argentino Jorge Luis Borges anuncia o sintoma e a sobrevivência de uma das principais imagens presentes no discurso fundacional da Argentina: o gesto de raptar mulheres parece fazer parte de uma memória nacional do conflito entre civilização e barbárie transmitida e recriada historicamente. Memória esta que ganhou contornos plásticos na série de quadros intitulada *El Rapto* pintada por Rugendas. Seu gesto pictórico construiu uma alegoria para a fundação da nação argentina e deu contornos muito bem acabados à maquinaria discursiva implementada por Esteban Echeverría e Domingos Faustino Sarmiento, exilados com quem o bávaro manteve contanto mais estreito em sua longa passagem pelo continente americano. Essa alegoria está desenhada com traços de violência e que indicam a construção de uma identidade que se valida por sua exterioridade. O desejo

² BORGES, Jorge Luis. História del guerrero y de la cautiva. In: _____. **El Aleph**. Madrid: Alianza Editorial, 1998, p. 22.

de nação, de uma fundação no plano simbólico, ativa a potência biopolítica de escrever as fronteiras com sangue dos que ficaram às margens das narrativas nacionais. O gesto do rapto, de tornar a donzela ausente da cena, construiu as molduras da nação no jogo dentro-fora. Dessa forma, a nação é fundada no trauma da violação do seu corpo feminino; e o corpo da nação é pura imagem, é corte, é avaria, é contaminação, é sobreposição de vários tempos que encontram abrigo na medida da moldura, na construção arbitrária do “nós” e do “eles”. Além do indígena (aquele que raptava as donzelas indefesas nas planícies chilenas e argentinas), o gaucho ficou de fora dessa moldura ao ganhar a fisionomia do árabe (o outro para o romantismo europeu) nas pinturas de Rugendas e Monvoisin ou nos escritos de Sarmiento.

O discurso imagético operado pelo pintor viajante, que havia partido em busca do exótico e do desconhecido em além-mar, ganhou o entusiasmo de Sarmiento e uma posição de destaque na tradição. Rugendas havia eternizado e congelado um relato inicial, que poderia se chamar de mitológico. Esses relatos inaugurais armam a cena do seu invento, do seu recital e da sua transmissão.³ Não se trata de uma cena como as outras, pois é a cena das cenas, a cena essencial de toda cenografia. É, talvez, a partir dessa cena que as re-presentações posteriores são criadas, ou atualizadas no constante gesto de presentificação. Isso porque o mito se define perante tudo, porque com ele (ou nele) o tempo se faz espaço. Com o mito, o transito se fixa em um lugar exemplar de mostra e revelação.

A escrita imagética ou literária de uma cena inicial, essa cenografia dos começos é, pois, um mito de origem. Ao que parece, essa cena ganha maior potência quando é a cena do próprio nascimento do mito, já que esse nascimento não se confundiria com nada menos que a própria origem. Esse mito de origem remete-se a uma fundação, quando um povo tomava consciência de si, que sempre se dá pelo relato de si, através dessa rememoração ativada. O romantismo político, essa vontade de poder, ativou o instante fundacional (como que descera dos céus em meio à densa neblina) do sujeito-povo. No entanto, diferente do que aconteceu na Europa, essa cenografia da modernidade desenhada na América não primou por uma estranha aliança entre nostalgia poético-etnológica de uma primeira modernidade a regenerar a velha humanidade já doente na Europa. As elites letradas das capitais em torno do Prata e em

³ NANCY, Jean-Luc. **La comunidad inoperante**. Santiago de Chile: Universidad Arcis, 2000, p. 22.

Santiago do Chile primaram pelos começos, pelas fundações, pelos inícios, por continuar a começar – fato não concretizado nas independências. Tanto é que o principal jornal a divulgar as “novas” ideias chamava-se El Iniciador. Borges repete o que, para os “homens de 1837”, eram os males da nação: a raça, a tradição espanhola e a terra. Os indígenas e o deserto barbarizaram a conterrânea da distinta avó do escritor.

Os desenhos e pinturas de Rugendas sugerem que o pintor-viajante encontrou no Chile e principalmente na Argentina um dos principais temas de seu trabalho: o rapto que os indígenas faziam de donzelas brancas e cristãs. Essa temática parece ter se tornado uma verdadeira obsessão para Rugendas. A série encontrou seu ponto culminante na pintura feita sob inspiração do poema épico *La cautiva*, de Esteban Echeverría. Mais do que simples e inocentemente pintar os costumes do outro, o viajante forneceu um ato fundador para a nação argentina, como sugeri anteriormente. Antes mesmo de conhecer o poema de Echeverría, Rugendas já havia entrado em contato com temática do rapto, antecipada na série sobre *El Malón*.⁴ Em 1835, o pintor chegou a passar uma noite com os mapuches nas proximidades do rio Bio Bio, ao pé da Cordilheira. Seus olhos curiosos queriam mais proximidade com os nativos. Isso fez com que Rugendas chegasse a participar de uma empresa de paz. Tem aí o início de uma série de desenhos, pinturas e estudos sobre a vida e hábitos das populações nativas do Chile e da Argentina.⁵

No Chile, o rapto mais célebre foi o de Trinidad Salcedo, narrado pelo inglês Thomas Sutcliffe na obra **Sixteen years in Chile and Peru: from 1822 to 1839**. O inglês estaria na cidade de Talca quando recebeu a notícia que indígenas haviam invadido a cidade e desviado sua rota pela fazenda El Atillero, de Francisco Salcedo. Durante o ataque, os indígenas teriam levado consigo a irmã do fazendeiro, a jovem Trinidad Salcedo que após ter sido resgatada, entrou para o Convento das Trinitárias em Concepción. Sutcliffe narrou o evento a Rugendas que, em 1835, pintou uma das primeiras aparições série armada por ele.

⁴ Nome dado aos indígenas mapuches que invadiam os vilarejos e as casas da população crioula.

⁵ DEL CARRIL, Bonifacio. **Maurício Rugendas**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1966, p. 24.

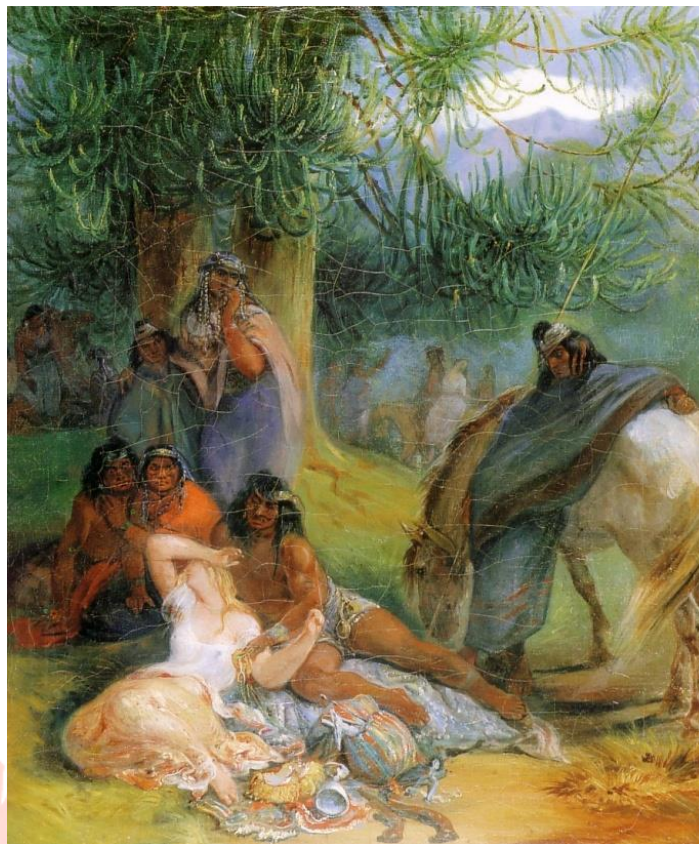


Figura 1 – Johann Moritz Rugendas. El rapto de Trinidad Salcedo – araucano com uma cativa na selva, 1836, óleo sobre tela, 50,5 cm x 42,5 cm. Coleção particular.

A barbárie sequestra a civilização. Além da donzela, os indígenas profanam outros bens da nação, como a religiosidade cristã. Deitada languidamente sobre almofadas, a mulher em dor profunda evita o contato visual com seu raptor: um malón que exibe toda sua força e robustez e parece deleitar-se com a fragilidade da moça. O casal é observado atentamente por outros indígenas e a composição da cena se completa com outras figuras de donzelas raptadas em segundo plano. Não restam dúvidas: a estrondosa araucária anuncia que a paisagem narrada é de domínio da tribo mapuche, no confim do mundo, longe de todos os códigos de civilidade. No mesmo ano, Rugendas ainda pintaria a primeira cena do rapto, o momento dramático do sequestro.

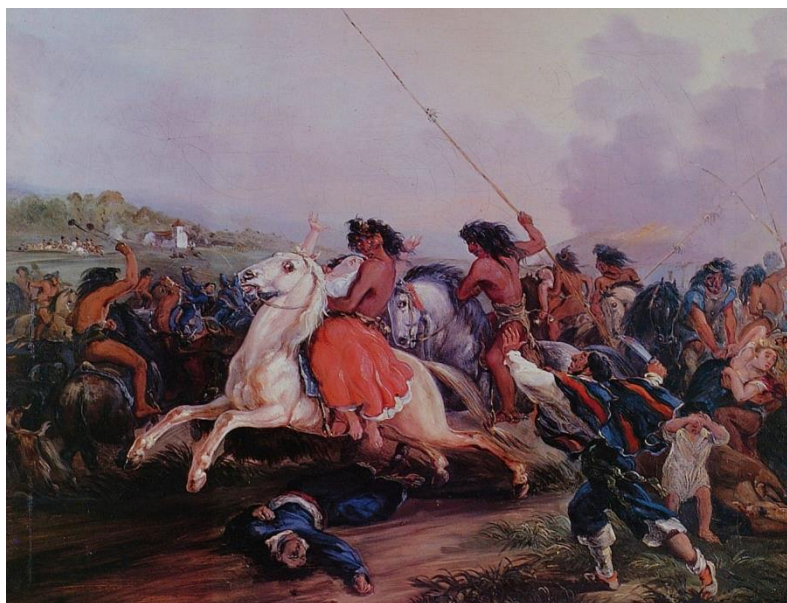


Figura 2 – Johann Moritz Rugendas. El rapto de Trinidad Salcedo (também conhecido como *El malón*), 1836.

A pintura é estanque, congelada. Marca o momento crucial do ataque dos mapuches em toda sua violência. Além da cativa, já em posse do indígena no centro da imagem, outras estão na iminência de padecer, como a jovem, também branca, à direita. O horror seria tamanho que a criança não conseguiria ver. Ainda que Rugendas esteja mais preocupado com a criação de tipos e com a descrição da paisagem, já anunciava, nessa pintura, os problemas que tomariam o centro da série sobre a cativa. Ela já é apresentada como objeto pertencente ao racional, ao cultivado, à cultura. Sua fragilidade e docilidade estão em oposição à brutalidade e barbárie do indígena, que ainda estaria governado pela irracionalidade da natureza. Seu corpo é identificado como possuidor de uma força arrebatadora que deveria ser submetido à trama da racionalidade branca, cristã e ocidental, como subjetividade que pode ser modelada.

A necessidade de instaurar uma lógica ordenadora antecipa o sonho modernizador das elites criollas do final do século XIX. A chamada “geração” de 1837 anunciou o sintoma da razão instrumental do Estado mediante o monopólio da violência e opera uma maquinaria na disciplinarização do outro e do espaço.⁶ Por isso toda a preocupação com o pampa, a antítese da cidade. O pampa, o nome próprio do deserto para a “geração” de 1837, era a nação dos indígenas, como afirmou outro pintor viajante

⁶ CASTRO GOMEZ, Santiago. *Ciência Sociales, violencia epistémica y el problema de la invención del otro*. In: LANDER, Egardo. **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas**. Buenos Aires: CLASCO, 2003, p. 148.

que passou pela América do Sul, o marinheiro inglês Emeric Essex Vidal. Na obra publicada em Londres no ano de 1820, o inglês definiu assim suas impressões sobre a Argentina:

The Pampas are an indian nation, thus named by Spaniards because they rove about in the immense plains called Pampas, between the 36th and 39th degrees of the south latitude. [...] The savage Indians of those parts, seeing this cattle come to their country, began kill then for food, and have abundance of them, sold to surplus to the Araucanos and other Indians. Several Indian nations from the east side of the great Cordilleras, and others from Patagonia, went in consequence and settled in the districts where there was plenty of cattle: they contracted of a friendship with the Pampas, who had already great number of horses.⁷

Durante o século XIX a paisagem do pampa constituiu uma unidade dramática com tudo que se desenvolvia ali. Alvo de todo um conjunto de discursividades, o deserto foi uma das principais preocupações do romantismo literário. No citado poema *La cautiva*, Esteban Echeverría constrói as imagens da barbárie, da falta, do grande oceano em terra a ser domado, da violência, do pampa, do indígena, do nomadismo a ser combatido. Trata-se da épica história dos raptos de Maria e Brián.

Após a jovem ter sido raptada pelos malones que invadiram o povoado onde residia, Brián busca, em vão, resgatar sua amada. No entanto, ele também é raptado pelos indígenas. Aproveitando a grande festa na tribo, celebrada para comemorar o feito, Maria consegue enganar os aborígenes e libertar seu esposo. Ambos buscaram refúgio no deserto. Naquele ambiente inóspito, longe de qualquer controle ou presença civilizada, o casal enfrentou toda sorte de perigos e intempéries. Fragilizado pela condição e entregue ao seu destino, Brián veio a falecer. Maria seguiu pelo deserto a dentro; contudo, não resistiu e morreu ao saber que seu filho havia sido assassinado pelos indígenas. Para Echeverría, não havia qualquer possibilidade de compreensão da condição dos índios, tampouco eles fariam parte do projeto nacional armado pelos românticos depois de 1837, tanto que todos os horrores vividos pelo casal de brancos da cidade acontecem no deserto por responsabilidade dos índios. A dicotomia civilização e barbárie estava presente na condição de heroína construída para Maria, enquanto os índios são o oposto da humanidade. O drama construído pelo poeta deveria, necessariamente, ser superado pelo curso da história.

⁷ VIDAL, Emeric Essex. **Picturesque illustration of Buenos Aires and Monte Video**. London: R. Ackermann, 1820, p. 53.

A segunda palavra simbólica da Jovem Argentina define o progresso como o ato de civilizar-se ou dirigir as ações para alcançar o bem-estar. No mesmo ano em que Facundo: Civilização e Barbárie é publicado em Santiago do Chile, Andrés Lamas afirma, nas páginas de El Nacional, que Rosas “deteve materialmente a civilização que desde as cidades se espalhava pelos campos, para produzir a reação da barbárie, para fazer com que as cidades fossem invadidas pelos restos incultos dos costumes coloniais.⁸ Para os românticos do Prata, o pampa era um grande vazio geográfico e cultural. Um problema a ser enfrentado pelos condutores da barca-nação em direção ao futuro. Os primeiros versos do poema épico de Echeverría desenham esse deserto:

Era la tarde, y la hora
En que el sol la cresta dora
De los Andes. El desierto
Inconmensurable, abierto
Y misterioso a sus pies
Se extiende, triste el semblante,
Solitário y taciturno
Como el mar, cuando un instante
El crepúsculo nocturno
Pone rienda a su altivez.



[...] a veces la tribu erante,
Sobre el potro rozagante
Cuyas crines altaneras
Flotan al viento ligeras,
Lo cruza cual torbellino,
Y pasa, o su toldería
Sobre la grama frondosa
Asienta, esperando el día
Duerme tranquila reposa
Sigue veloz su camino [...].⁹

As imagens lapidadas pela pluma do poeta ganham contornos plásticos na série de quadros de Rugendas.¹⁰ O viajante alemão ficou particularmente seduzido pela obra de Echeverría, como confessou em inúmeras cartas trocadas com a chilena Carmen

⁸ LAMAS Apud RICUPERO, Bernardo. As nações do romantismo argentino. In: PLAMPLONA, Marco; MÁDER, Maria Elisa. **Revoluções de independência e nacionalismos nas Américas**. São Paulo: Paz e Terra, 2007, p. 238.

⁹ ECHEVERRÍA, Esteban. **La cautiva**. Buenos Aires: Bureau Editor, 2005.

¹⁰ As relações entre literatura, artes plásticas e música eram bastante frequentes e configuravam quase uma modalidade para os românticos. Vale lembrar os quadros que Turner pinta, entre 1835 e 1844, inspirados do poema Childe Harold de Byron.

Ariagada.¹¹ Quando Rugendas chegou a Montevidéu em princípios de 1845, já havia entrado em contato com o poema de Echeverría. Provavelmente isso tenha se dado através de Sarmiento que havia recebido um esboço do poema quando estava no Chile. Na capital do Uruguai, sitiada pelas tropas do general Oribe, aliado de Rosas, o viajante logo entra em contato com os exilados argentinos, tornado-se amigo de Mariquita Sánchez. É provável que Rugendas tenha se hospedado na casa de Mariquita. Esse encontro foi narrado em carta destinada a Echeverria no dia 17 de abril de 1845. Nela a argentina diz que:

El señor Rugendas, a quien ha visto usted en la casa de Pepita, habría tenido mucho gusto en conversar con usted; pero como no hay nada más difícil que hacer apartes en nuestra sociedad, porque ignora los placeres de la libertad social, se quedo muy calladito. Este señor es un admirador de usted. Es un hombre de alta concepción. Conoce nuestra América, se ha identificado con ella, es un americano indulgente e amante de nuestro pobre país. Tengo el placer de hablar con el de todo, me ha contado que ha hecho dos quadros tomando sus Rimas [onde se encontra o poema La cautiva] de usted como asunto. De modo que usted terá este loro sin sospecharlo. Le he hablado de las últimas composiciones de usted que aún no han visto la luz. Tiene una alta idea de usted y le admira y le quiere por la opinión que sus poesias le han dado de su corazón y sensibilidad. Considera perfecta la pintura que usted hace de la pampa. Cree él que usted concibió primero el paisaje, y después tomó sus figuras como accerío para completar aquél. Mucho deseo que usted hable con él cuando vuelva. Yo le he hablado de usted con extensión, con el aprecio que hago se su juicio y talento. Rugendas publicará un viaje, que será, sin duda, el primero de más valer para América.¹²



Rugendas finalmente iria conversar com Echeverria no mês de julho daquele ano, quando regressou a Montevidéu, já em viagem para o Rio de Janeiro (seu destino final na América antes de regressar em definitivo para Europa). Na capital do Império o viajante promoveu uma exposição na Academia de Belas Artes e, sob a mediação de Nicolas-Antoine Taunay, o viajante bávaro conheceu o imperador, a quem presenteou com uma das versões do Rapto de la cautiva, já sob influência de Echeverría. Rimas verdadeiramente provocou um deslocamento na composição de Rugendas, pois passou a conceber a paisagem, para depois inserir os personagens que dariam o suporte a ela. Seja como for, as versões de 1845, em especial a selecionada aqui, deram contornos

¹¹ DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. **A América de Rugendas: obras e documentos**. São Paulo: Kosmos, 1999, p. 23.

¹² Carta de Mariquita Sánchez para Esteban Echeverría, 17/04/1845.

muito bem acabados à construção imagética do pampa feita pela “geração” de 1837. Tanto é que Sarmiento, em carta desde o Rio de Janeiro, celebra o quadro de Rugendas:

La pampa infinita y los celajes del cielo por fondo, confundidos en parte por las nubes del polvo que levantan los caballos médios domados que monta el salvaje; la melena desgreñada flotando al aire, y sus cobrizos brazos asiendo la blanca y pálida víctima, que prepara para su lascívia. Ropajes flotantes que se prestan a todas las exigências del arte; grupos de ginetes y caballos; cuerpos desnudos; pasiones violentas, contrastes de caracteres en las razas, de trajes en la civilización de la víctima y la barbárie de raptor, todo ha encontrado en Rugendas, en este asunto de su animoso pincel.¹³

A versão pintada em 1845 apresenta mudanças significativas se for comparada com aquela pintada no Chile, em 1836: a fuga ganha a centralidade da cena, o céu e a terra perdem-se no infinito, o tom avermelhado e a face do cavalo, que mal toca o solo por conta de sua ferocidade, dão contornos infernais para ação. Passiva, a raptada mira o céu e suplica a intervenção divina. Sua concepção de movimento muda drasticamente dando mais força e dramaticidade à imagem.



Figura 3 – Johann Moritz Rugendas. El rapto de la cautiva. 1845, oleo sobre tela, 44,5 x 53,5 cm.

A jornada dos corpos sequestrados através das fronteiras dos mundos (fronteiras que naquela época estavam em constante processo de aparição discursiva)

¹³ SARMIENTO, Domingo Faustino. **Viajes por Europa, Africa y América, 1845-1847 y Diario de gastos**. Ed. Javier Fernández. Nanterre: ALLCA XX & Université Prais X; Buenos Aires: FCEA, 1993, p. 74.

realiza a invenção calculada do que significaria civilização para aqueles letrados da geração de 1837. O sequestro do corpo da cativa é o sequestro da civilização operado por Rosas. Na fundação e na delimitação do estilo identitário da nação, os corpos são usados para traçar e limpar as fronteiras, demarcar espaços e deixar bem marcada a diferenciação. A pintura desenha linhas imaginárias que colocam singularidades em oposição frontal. Não há “eu” ou “ele”, “aqui” ou “lá” que não seja uma construção fronteiriça. Fronteira deriva de frons e frontis, que chega em português ou espanhol como afrontar, ofender, confrontar. Algo que obstrui, polemiza, coloca-se contra.¹⁴ De modo que, ao dizer fronteira, ao nos colocarmos à frente, estamos lidando com linhas ou demarcações, com desenhos premeditados, que revelam a absoluta ausência de inocência desses traços. Traços que são discursos, discursos que são fronteiras. Muralhas simbólicas desenhadas com o sangue e a dor daquele que foi construído como “outro”. Simulação de presenças. Simulacros da verdade fabricados pelos discursos fundadores.

O indígena que rompe o deserto infernal com a donzela em seus braços produz um círculo de virtualidade que se faz constantemente nos contatos, encontros e confrontos. Essa virtualidade, carregada de potência de verdade criadora, é a imagem da cativa, o limiar fronteiriço. Ela é simulacro, pois se refere ao seu avesso, na medida em que o real da civilização é o vazio deixado pelo rapto; portanto, o inverso daquilo que simula. Nesse caso, a imagem criada por Rugendas não tem referente algum, não tem materialidade original, um modelo de essência a ser revelado. A origem do rapto é devir; é o desejo utópico da “geração” de 1837, a artificialidade da nação no século XIX. A cativa é um efeito de real, um simulacro-fantasma, a força do falso que instaura uma verdade reproduzida à exaustão, rompe o estático e se anuncia como constante atualização. Sendo assim, a pálida e iluminada donzela é o anjo a proclamar uma separação, uma vez que liga o dentro e o fora, pois ela é um dentro-fora.¹⁵ Sua sombra é presença de uma ausência provocada. No espaço vazio deixado por ela, há a validação necessária dada pelo fora, pelo hímen entre interioridade-exterioridade. A cativa é traço do indecível, não só porque oscila entre dois contraditórios, entre a tensão de saber se está dentro ou fora da cena, mas também é experiência do

¹⁴ ANTELO, Raul. Lindes, Limites, Limiares. **Boletim Eletrônico do Nelic**, artigos, 2008. Disponível em: <www.periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/articles>. Acesso em: 20 Mar. 2009.

¹⁵ RELLA, Franco. L'angelo e la su ombra. **Rivista di estetica**, Torino, n. 31, p. 46, 1989.

heterogêneo, do estranho, do nublamento.¹⁶ O instante posterior à indecidibilidade deve guardar essa memória, deve transformar-se em monumento, para lembrar às gerações vindouras (e precedentes) da decisão acerca dos desígnios a nação, de quais são seus traços constitutivos.

A operação narrativa do gesto de Rugendas, somado às análises posteriores de Sarmiento, ou ainda às sobrevivências desse “momento inicial”, funda, inaugura, justifica a lei, pois a faz como golpe de força, como violência performática. O ato de raptar encontra ali seu limite, pois ele é performance: “há ali um silêncio murmurado da estrutura do ato fundador. Murado, emparedado porque esse silêncio não é exterior a linguagem”.¹⁷ Essa primeira violência exige o sacrifício, nesse caso, o sacrifício da cautiva que passaria a justificar as outras violências, como sucessivas campanhas de povoamento e caça aos indígenas patrocinadas pelo Estado a partir do mandato presidencial de Sarmiento, em 1868. Pensar um discurso mitológico não é outra coisa que o pensamento de uma ficção fundadora, ou ainda de uma fundação pela ficção. Longe de instaurarem uma oposição, esses conceitos operam um pensamento mítico do mito, o chamamento da arte, da poesia e da imaginação criadora na instauração da nação.

SOBREVIVÊNCIAS

O discurso literato-imagético que transformou o rapto da donzela no gesto fundacional da Argentina é uma história inacabada, interrompida, porvir. Essa escritura se interrompe logo ali, onde se reparte e sua potência fundadora se cessa na topografia lacunar e se coloca à espera de uma nova aparição necessária a lembrar a nação de seus marcos fundadores, como trabalharei mais à frente. Essa é a força que a comunidade tem de movimentar-se e distribuir o mito original. No entanto, já não é mais a cena original, que também já não era original. Narrar as origens é construir uma cenografia de fantasmas, uma espectografia esquizóide e contaminada. A cada nova configuração discursiva, a cada comunicação, a voz da comunidade desperta escutas nos confins desse labirinto. Nesse jogo singular-plural em que o relato original é igual e diferente de si, é único em sua nova apresentação e múltiplo em seu arquivo, a cena do rapto insiste

¹⁶ DERRIDA, Jacques. **Força de Lei**: o fundamento místico da autoridade. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 46.

¹⁷ Ibid., p. 25.

em instaurar a cisão entre as diferenças e colocar os sujeitos uns diante dos outros. E como num espelho mágico, em que a imagem refletida mostra o completo outro, a elite exilada e identificada com a Europa viu-se no seu duplo: no índio e no gaúcho, na sua necessária antítese.

Interromper a cena do rapto é poder afirmar que, não só o sujeito é um evento histórico como também a nação o é. Ela não tem substância, essência ou interioridade absoluta. Isso equivale a dizer que não há historicidade antes do ato performativo, antes da narratividade e do saber.¹⁸ A fundação operada por Rugendas, Sarmiento e Echeverria é um modelo de evento histórico, o traçar de um limite que translada e se abre no interior do tempo.

O momento do rapto pintado por Rugendas em 1845 transborda em sua multiplicidade temporal, visto que pode ser encontrado em todo ato de fundação institucional, pois escreve, sussurra, uma origem. Uma origem que exerce sua violência fundada no instante do rapto e marca a topografia do nacional. Esse local da cultura deve ser visto como uma decisão em relação ao que está fora ou para além. Os limites e fronteiras narrativas são sempre uma dupla face a anunciar o problema dentro-fora, interior-exterior que são, desde sua constituição, uma significação incompleta. Esse local da nação como narração sublinha a insistência do poder político, como poder cultural, como autoridade validade no excesso.¹⁹

A temática do rapto apresenta-se como um arquivo. Tanto as narrativas literárias, quanto as visuais trataram de produzir um efeito dramático marcando a fronteira entre a selvageria e barbárie dos indígenas e a nobreza e civilização dos criollos, construtores discursivos das nações sul-americanas no pós-independência. Essas duas vertentes, a mítico-literária e a iconográfica, imbricam-se na construção de uma imagem simbólica que vai ter seus contornos mais definidos nos usos políticos da obra de Angel Della Valle, reproduzida a exaustão em livros e manuais didáticos, a partir do final do século XIX. Exposta em Chicago, a tela tinha a pretensão, não só de reativar o mito fundador argentino, como comprovar a existência de uma arte autônoma no país.

¹⁸ NANCY, Jean-Luc. **La comunidad inoperante**. Universidad Arcis: Santiago do Chile, 2000, p. 164.

¹⁹ BHABHA, Homi K. **Nation and narration**. London: Routledge, 1990, p. 5.



Figura 4 – Angel Della Valle. La vuelta del malón (1892), óleo sobre tela, 50,3cm x 80cm. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

Esta cena integra o imaginário argentino²⁰ e, paradoxalmente, aparece como ponto culminante e não como cabeça da série que pretendo armar. Intitulada La vuelta del malón, de 1892, a tela dá nova vida a pintura de Rugendas e anuncia o retorno de um fantasma. Recoloca o vazio originário deixado pela ausência da cativa (a civilização), violentada e sequestrada, como presença do simulacro que não cessa de aparecer. Ao observar a figura da cativa e de seu raptor pode-se perceber que o par destoa dos outros personagens. Ao contrário das pinturas de Rugendas, a mulher não se desespera e o guerreiro indígena, cuja cabeça pende sobre a cativa, parece protegê-la com seu braço. O tom sensual da composição que aproxima e une os corpos expostos em quase nudez, não só difere o primeiro plano do resto da cena, como de toda a construção da barbárie. A dicotomia armada com vestes de guerra discursiva nos tempos de Sarmiento e Echeverría, parecia ter encontrado seu final, numa virtual comunhão entre os corpos/povos.

A figura da cativa branca adquire proporções míticas desde muito cedo nas letras argentinas, como, por exemplo, no relato de Ruy Díaz de Guzmán, que no canto VII de sua crônica La Argentina manuscrita, narra o cativo e morte de Lucía Mirand,

²⁰ COSTA, Laura Malosseti. El Rapto de la Cautiva: un tema de encuadre de la plástica rioplatense. In: _____. (Org.). **II Jornadas de teoría e historia de las artes**: articulación del discurso escrito com la producción artística en Argentina y Latinoamérica, siglos XIX y XX. Buenos Aires, CAIA-Contrapunto, 1990, p. 56.

uma jovem mulher que despertou o desordenado amor de um cacique timbu, chamado Mangoré. O “bárbaro” cacique desconhecedor das leis e normas de civilidade viola a vila de Santa Fé e rapta a donzela desprotegida. O cenário de desordem criado pelo autor de fins do século XVI sugere que ambos teriam se perdido na imensidão do desconhecido.²¹ Guzmán ainda compilaria outra história de seqüestro anterior a sua: Martín del Barco Centera, em 1602, escreveu a história de Liropeya, uma bela mulher indígena seqüestrada pelo espanhol Caraballo que mata violentamente o nativo amado por ela. O desenrolar da história sugere a impossibilidade do contato e arma o sintoma da necessidade de instituir a fronteira, tema que apareceria séculos mais tarde nas obras de Sarmiento, Echeverría e Rugendas. Ou ainda do médico e aventureiro Claudio Gay, que além de ter ficado doze anos no Chile, teve seu livro ilustrado pelo amigo Rugendas, em 1854. Em seu Atlas de la Historia Física y Política del Chile,²² Gay valeu-se de várias das pranchas idealizadas por seu amigo Rugendas como ponto de apoio em seu refinado estudo sobre a paisagem, as plantas e a gente do país. Sua construção é simples e rudimentar, no entanto foi a base para que Rugendas pintasse a versão de 1836. O homem morto ao chão, a criança com os olhos tampados e o cavalo estático parecem ter sido apropriados deliberadamente pelo pintor bávaro.



Figura 5 – Claudio Gay. Un Malon, 1833.

Delacroix também pintou três versões para o rapto. Uma envolvendo “selvagens africanos” que raptaram uma jovem branca de feições e trajes europeus e duas cujo tema é a história bíblica do rapto de Rebeca. A primeira imagem guarda

²¹ GUZMÁN, Ruy Díaz. **La Argentina manuscrita**. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1945.

²² GAY, Claudio. **Atlas de la Historia Física y Política del Chile**. Paris, 1854.

semelhanças profundas com a imagem pintada por Rugendas, tanto na dinâmica barroca do movimento e do traço, como no conteúdo de tirar do centro o objeto de desejo a partir da invenção da violência do outro; desenhando, assim, uma fronteira entre Europa e África. Essa tela foi pintada em 1853, portanto sete anos depois de Rugendas retornar à Europa e expor outras versões do rapto. O pintor bávaro conhecia o francês desde 1829, quando se encontraram em Paris. Provavelmente eles tenham se encontrado outra vez, ou Delacroix tenha sabido de alguma das exposições, pois seus três “raptos” são posteriores à volta de Rugendas.



Figura 6 – Eugène Delacroix. African pirates abducting a young woman, 1853, óleo sobre tela, 65cm x 81 cm. Musée du Louvre, Paris.

O pathos ressurgue como uma força que atravessa, sacode, irrompe e porque não dizer dilacera. No gesto pictórico de Rugendas, e partilhada por Delacroix e outros artistas, é possível verificar a conjunção de processos marmorizantes, a sintetizar a maquinaria discursiva do processo de fundação da nação, calcada na tentativa de fazer conjunto a partir da espetacularização dos corpos. No entanto, é no próprio caráter híbrido da imagem, na *hybris* do barro, que se ativa a potência para criar outras narrativas. No corte proposto, pode-se verificar que as estruturas do sujeito e da nação são pura descontinuidade do real. Devem ser lidas a partir dos seus significantes e não dos seus significados. Essa tradição iconográfica envolvendo o rapto tem seu começo

não muito bem definido na Grécia antiga e teve lugares, significados e conotações distintas ao longo da história. Rapto de Helena, rapto da Europa, rapto de Efigênia, rapto de Proserpina. Ou ainda no rapto do jovem Crisipo, executado pelo rei de Tebas, Laio. A lenda de Laio e Crisipo, nas suas várias versões, teria sido a primeira a abordar a temática da pederastia na mitologia grega.²³ O que teria inspirado Zeus a roubar Ganimedes, o mais belo dos mortais, cena pintada milênios mais tarde por Rubens.

Quando seu pai morreu, Laio era muito jovem para assumir o trono que fora entregue a um regente, Lico, fiel seguidor do rei morto. Contudo, uma velha pendência entre o regente e os irmãos Anfião e Zeto ocasionou a perda do reino para os irmãos. Temendo represálias, Laio foge para Élide, onde é acolhido por Pélopo e por seu filho, o jovem Crisipo. O primeiro contato visual havia despertado uma avassaladora paixão entre o jovem e o forasteiro. Ambos passam a viver, às escondidas, sua paixão. Quando descobertos, Laio, num ato desesperado, rapta Crisipo. Diante da caçada implementada por seu pai e pela descoberta da inusitada paixão, o medroso Crisipo suicida-se. Ao saber da morte do filho, Pélopo dispara um grito de dor que ecoou por toda Hélade e lança uma maldição contra todos os descendentes de Laio. Desamparado pela perda de seu amante, Laio volta a Tebas e reassume o poder. Lá, casou-se com Jocasta, com que teve um filho; Édipo. Após matar seu pai e violar sua mãe, o jovem torna-se rei de Tebas. Antes, contudo, Pélopo já havia raptado a jovem Hippodamie, conforme a narrativa exposta na parede sul do templo principal de Delfos, na Grécia.

Além desse, há uma interminável lista de mitos helênicos envolvendo o rapto: Criseide foi raptada por Agamenon, Céfalo por Eos, Perséfone por Hades, Egina por Poseidon, Harmione por Orestes Helena por Paris (este sem dúvida o mais notabilizado na tradição). Antes mesmo de Homero escrever suas histórias sobre o rapto de Helena na *Ilíada*, figurava nas paredes de um templo na cidade de Delfos, na antiga Hélade, um rapto muito mais antigo. Todos guardam similitudes se executarmos uma rápida comparação. Após o ato é possível observar uma relação carnal entre o raptado e o raptor gerando um desconforto entre os que perderam o ser raptado, normalmente um objeto de desejo. Desse desconforto, desse vazio surge, necessariamente uma fronteira, seja ela das estações do ano quando Deméter quer se vingar de Hades, ou a Guerra contra os “bárbaros” de Tróia.

²³ CORRAL, Luis. Diez del. **La función del mito clásico en la literatura contemporânea**. Madrid: Gredos, 1974.

O mito clássico do rapto volta a cobrar vida, sempre se modificando e conservando seus rasgos fundamentais, cada vez que a sensibilidade de uma época assim requer. Nas artes plásticas, o rapto aparece em Ticiano, Francesco di Giorgio, Veronese, Claude Lorrain, Guido Reni, Tiepolo, Cézanne, Burine, Luca Giordano, Rembrandt. No entanto, é em Rubens, pintor barroco do século XVII, que o mito ganha força. Ele pintou várias cenas do rapto: Castor e Pólux, o rapto da Sabina (narrativa da fundação de Roma), o rapto de Proserpina e o centauro raptando Djanira. Distantes no tempo, as pinturas de Rubens e Rugendas guardam um mesmo problema: o paradoxo de seqüestrar da centralidade da cena o desejo de interioridade. Na repetição, não há distinção entre forma e matéria.²⁴ Paradoxalmente, essas imagens são iguais e diferentes entre si mesma, pois trazem a potência do que vem. Nesse resvalar a-direcional não é possível afirmar que a origem seja um edifício estático ou uma entidade sagrada à espera de culto. Ela nada tem a ver com a gênese das coisas, nem mesmo designa aquilo que vem depois: a origem e a imagem carregam o paradoxo de sua própria incompletude, pois trazem os traços de sua constituição impura. Elas são devir, movimento aberto, uma escuta que reverbera um distorcido som no presente. Nessa dinâmica da sobrevivência, a imagem do rapto ergue-se como abertura de relações posta na sucessão de imagens, uma misteriosa conexão com restos do passado, com o constante e imprevisível renascer de imagens antigas. Essa relação com outros conjuntos possibilita dizer que a pintura de Rugendas, normalmente lido e catalogado como romântico, apresente marcas barrocas em sua constituição cênica. Além de discípulo de Delacroix, o tio de Rugendas era um importante pintor barroco.²⁵

Peter Paul Rubens, talvez o mais significativo pintor barroco, também elaborou o imageticamente a temática do rapto. O Rapto das Sabinas e o Rapto de Europa são suas telas mais acabadas no que se refere a essa temática. Na primeira, Rubens dá nova vida a história da fundação de Roma. Nela, os homens de Rômulo invadiram a tribo vizinha, a dos sabinos, e violaram com toda força e crueldade as mulheres de lá, principalmente as frágeis filhas de Leucipo. Há aí os vestígios do devir, dos traços de memória da imagem-arquivo em sua diferença constitutiva, pois toda diferença produz

²⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Image et mémoire: écrit sur l'image, la danse et le cinéma*. Paris: Hoëbeke, 1998, p. 45.

²⁵ DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. *A América de Rugendas: obras e documentos*. São Paulo: Livraria Kosmos, 1999, 26.

um traço e todos os vestígios da diferenciação, em termos de tempo e espaço, constitui a *différance*. Esse traço não pode ser lido como uma presença. Ele é o simulacro de uma presença que desloca e o põe para além de si.²⁶ Numa extensão não só de tempo, mas também de espaço, que faz dela algo perceptível, assim como um sinal imperceptível. Desta forma, a diferença é concebida como uma consciência direta da determinação da presença, e seu efeito sobre o sistema de significações já não é definido pela presença, mas sim pelo jogo de vestígios que resulta na própria diferença. Esse jogo de restos possui um tipo de inscrição antes do ato da escrita, uma proto-escrita sem uma origem e sem uma *arché*.

Na segunda, o Rapto de Europa, a brutalidade do indomável bezerro viola a doce e domesticada Europa que não vê outra possibilidade, que não suplica por sua salvação. Rubens funda a “Europa” como triunfo da razão e da civilização na mesma época em que Rembrandt pinta sua versão para o rapto e que René Descartes escreve *Discurso sobre o método*, 1637, e *Meditações*, de 1641. Não seria forçado pensar que Rugendas trouxe consigo essa tradição europeia do tema do rapto, buscando sua figuração criativa em torno da cautiva. Rapto e fundação nacional parecem estar intimamente imbricados. O dispêndio de energia ativa a violência da origem que se reativa como força alimentadora no devir.

FANTASMAS OU A ATUALIZAÇÃO DO DISCURSO

A potência fundadora do rapto, o gesto de tirar da cena o objeto desejante, torná-lo um fetiche, um simulacro da presença, persiste e encontra novo abrigo na Argentina dos anos de 2010. Em virtude das comemorações dos 200 anos da “Revolução de Maio”, o artista Alberto Passolini reativa o mito que resvala e sobrevive no tempo como traço distintivo de uma *différance*. Ele pinta a volta do Malón, invertendo os gêneros do seqüestro e conferindo um novo sentido, diferente na forma e semelhante no conteúdo. Há aí Rugendas, Della Vella e todo o arquivo ocidental que tratou sobre o rapto.

²⁶ DERRIDA, Jacques. *Margens da Filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991.



Figura 7 – Alberto Passolini. Malona!, 2010, acrílico sobre tela, 260cm x 450cm. Museu de Arte latino-americana de Buenos Aires.

Os fantasmas de Rugendas, Echeverria e Sarmiento continuam a fundar a nação a partir do recalque, da separação, da promoção violenta do objeto ausente. Na invenção da violência do outro, o traçado cartográfico desenha a necessidade do continuum da narrativa nacional. O dispositivo que realiza e regula essa separação é o sacrifício, pois através de rituais muito bem definidos e de uma gramática arquitetada para o gesto, cria-se a necessária passagem de algo do profano para o sagrado, da esfera humana para a divina. É essencial haver o corte a operar a separação entre as duas esferas, esse limiar sombrio que a cautiva deve passar, pois ali a nação torna-se verdade, torna-se sagrada e intocável.

Poder-se-ia supor que a nação, ou melhor, sua maquinaria imagético-discursiva, levada ao extremo, ao limiar, à extremidade, generaliza e absolutiza a estrutura da separação que define uma religião. O termo Religio, diferente do que se costuma afirmar, não deriva de religare (aquilo que liga e une o humano ao divino, como comumente é deflagrado), mas da obscura terminologia relegere, aquilo que caracterizaria a relação com o divino, a inquieta hesitação perante as formas e as fórmulas. Elas devem ser observadas para que se garanta a separação entre o sagrado e o profano. Religio, portanto, não uniria os homens aos deuses, mas cuidadosamente separaria e manteria as duas esferas na sua irreduzível distinção.²⁷ A constante atualização do discurso nacional a partir do rapto, do sacrifício a marcar a passagem do profano ao sagrado e do sagrado ao profano, está num contínuo processo de separação, a

²⁷ AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo. 2007, p. 66.

investir toda energia na cisão, sem presenças ou verdades, mas uma religio nationale, cuja preferência é uma grande falta. A separação a instaurar o “nós” e o “eles” ganhou com as obras de Rugendas, e mais tarde com a de Della Valle, um “valor de exposição”, assumindo um sistema espetacular sem valor de uso ou troca, apenas dispêndio e trabalho.

ARTIGO RECEBIDO EM 23/07/2013. PARECER DADO EM 14/08/2013



www.revistafenix.pro.br