



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL
UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE**

KATIUSCIA CORRÊA RICARDO

**A CIDADE AUSENTE: A MEMÓRIA COMO FICÇIONALIZAÇÃO DO
IMAGINÁRIO EM RICARDO PLIGIA**

**Campo Grande/MS
2016**

KATIUSCIA CORRÊA RICARDO

A cidade ausente: a memória como ficcionalização do imaginário em Ricardo Pligia

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Historiografia Literária

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Susylene Dias de Araújo

**Campo Grande/MS
2016**

KATIUSCIA CORRÊA RICARDO

A cidade ausente: a memória como ficcionalização do imaginário em Ricardo Pligia

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Susylene Dias de Araújo

Área de concentração: Historiografia Literária

COMISSÃO EXAMINADORA

Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzato
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. José Alonso Tôrres Freire
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UEMS

Prof. Dr. Daniel Abrão (Membro Suplente) Universidade
Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

Campo Grande/MS, 30 de agosto de 2016.

C872c RICARDO, Kátiuscia Corrêa.

A cidade ausente: a memória como ficcionalização do imaginário em Ricardo Plígia / Kátiuscia Corrêa
Ricardo. Campo Grande: [s.n.], 2015.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Susylene Dias de Araújo

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, 2016.

1. Historiografia literária. 2. Crítica. 3. Autores. I. Título

CDD - 340.1

*Este trabalho é dedicado aos meus filhos, Caio Ricardo Ribeiro,
Camilla Ricardo Ribeiro e minha mãe, a mais linda criatura que
conheço Maria Conceição Corrêa Ricardo.*

AGRADECIMENTOS

Caminhos do coração

Há muito tempo que eu saí de casa

Há muito tempo que eu caí na estrada

Há muito tempo que eu estou na vida

Foi assim que eu quis, e assim eu sou feliz

Principalmente por poder voltar

A todos os lugares onde já cheguei

Pois lá deixei um prato de comida

Um abraço amigo, um canto prá dormir e sonhar

E aprendi que se depende sempre

De tanta, muita, diferente gente

Toda pessoa sempre é as marcas

Das lições diárias de outras tantas pessoas

E é tão bonito quando a gente entende

Que a gente é tanta gente onde quer que a gente vá

E é tão bonito quando a gente sente

Que nunca está sozinho por mais que pense estar

É tão bonito quando a gente pisa firme.

Nessas linhas que estão nas palmas de nossas mãos

É tão bonito quando a gente vai à vida

Nos caminhos onde bate, bem mais forte o coração

Gonzaguinha

O início de meu trabalho como pesquisadora começou, efetivamente, no primeiro semestre de 2008, no Mestrado em Estudo de Linguagens da UFMS, quando passei a frequentar aulas promovidas pela Prof. Rosana Cristina Zanellato, Edgar César Nolasco entre tantos outros. A partir de então, tive a honrosa oportunidade de participar de um universo intelectual surpreendente, desenvolvido pelo contato com professores e alunos de pós-graduação empenhados em entender e descrever a linguagem, a teoria crítica, comparada e a todo o universo que a cerca.

A esse convívio e às discussões presenciadas, eu devo boa parte dessa dissertação. Porém, a concretização deste sonho só foi possível em outro programa de Mestrado, que devo

todos os agradecimentos e honras - Mestrado em Letras da UEMS, área de concentração: Historiografia Literária, o qual se tornou minha segunda etapa nessa “brincadeira”.

Agradeço, também, a DEUS, por ter me dado à permissão de completar mais esta etapa acadêmica, e por toda a força concedida na concretização desse sonho. Além disso, agradeço a Ele por todas as pessoas que cruzaram meu caminho e que estão aqui citadas, muitíssimo especiais. Dentre as quais, a Professora Doutora Susylene, orientadora, muito obrigada, pelo estímulo à pesquisa, discussões.

Ao Professor Doutor Paulo Sérgio Nolasco por ter sido o primeiro a acreditar no meu potencial e direcionar-me a academia, obrigada pelos ensinamentos e oportunidades oferecidos em diversos momentos desde que nos conhecemos. Fica aqui, minha imensa gratidão, meu respeito, minha admiração e minha devoção, intransponíveis em palavras.

Aos meus pais, Maria e Primitivo, amores primeiros, minhas bases, simplesmente, por tanto afeto, por tudo o que sou, por cada oração, por terem me proporcionado educação e amor pelos estudos, e, apesar das inúmeras dificuldades, por sempre me estimularem a continuar, a nunca desistir diante delas.

Ao meu segundo amor, Fabiana Cristina Leal Torres - meu equilíbrio - pela sua incansável boa vontade em me ajudar, por perder noites de sono e fins de semana ao meu lado, só para me fazer companhia, compartilhando meus ideais e incentivando-me a prosseguir, insistindo para que eu avançasse e não sucumbisse a cada “teoria” ou mudança. Pelo amor dedicado em cada linha lida ao seu lado, pelas discussões, pelo compartilhamento de ideias. Enfim, por estar, incessantemente ao meu lado, sendo muito mais do que se pode esperar, minha infinita dedicação. Amo você!

Ao poeta Idelfonso Ribeiro (*in memoriam*) por ser o meu exemplo de vida, e de sistêmica dedicação à literatura. Aos amigos de caminhada acadêmica, a quem devo, além das caronas, meus primeiros debates sobre o fazer literário.

Ao meu irmão Rodrigo Ricardo, pessoa tão brilhante e companheiro, meu profundo agradecimento. Aos meus filhos lindos Camilla e Caio, amores eternos, por todo o carinho, pelo suporte, pelos conselhos trocados, pelas risadas para distrair e acima de tudo, pela parceria e companheirismo, nunca esquecerei a paciência comigo.

Além desses, minha linda e amada tia Marlene Ricardi (por todas as traduções e discussões, e durante, muito chimarrão) Andrea Dutra, Hugo Espíndola, Carlos Rodrigo Diehl, Magali Rosa, Nataniel dos Santos Gomes, por toda presteza e amizades sinceras nesses anos de estudo e luta. A minha amadíssima avó Joana de La Cruz Ricardo, minha paixão maior, obrigada vizinha pela cocriação, por todos os chás, cafés, conversas, experiências,

causos, que me embalaram até aqui. Aos meus alunos, por entenderem sem questionar todas as aulas desmarcadas e remarcadas, mesmo em cima da hora.

Um último agradecimento afetivo fica reservado aos meus outros familiares, por sonharem juntamente comigo, minha irmã, Grazielly, tia Carmem, Ermínia, Izabel, simplesmente, por existirem na minha vida. A todos os tios de forma geral. Por me aceitarem como eu sou, por compreenderem minhas ausências, por toda a ajuda, companheirismo, compreensão, carinho e amizade. Nem mil anos eu conseguiria os recompensar. Muito obrigada!

O amor como clichê narrativo. No Museu, a história da Eterna, da mulher perdida, desencadeia o delírio filosófico. Constroem-se complexas construções e mundos alternativos. O mesmo se dá em "O Aleph" de Borges, que parece uma versão microscópica do Museu. O objeto mágico em que se concentra todo o universo substitui a mulher que se perdeu. Curiosamente, vários dos melhores romances argentinos contam a mesma coisa. Em Adán Buenosayres, em O jogo da amarelinha, em Os sete loucos, no Museu do romance da Eterna, a perda da mulher (quer se chame Solveig, La Maga, Elsa ou a Eterna, ou quer se chame Beatriz Viterbo) é a condição da experiência metafísica. O herói começa a ver a realidade como ela é e percebe seus segredos. Todo o universo se concentra nesse "museu" fantástico e filosófico. Trata-se na realidade da tradição do tango. O homem que perdeu a mulher olha o mundo com olhos metafísicos e extrema lucidez. A perda da mulher é a condição para que o herói do tango adquira essa visão que o distancia do mundo e lhe permite filosofar sobre a memória, o tempo, o passado, a pureza esquecida, o sentido da vida. O homem ferido no coração pode, por fim, olhar a realidade como ela é e perceber seus segredos. Basta pensar nos heróis de Discépolo. O homem enganado, cético, moralista sem fé, vê enfim a verdade. Nesse sentido Cambalache de Discépolo é "O Aleph" dos pobres.

Ricardo Piglia

RICARDO, K. C. A cidade ausente: a memória como ficcionalização do imaginário em Ricardo Piglia 2016. 110 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Área de concentração: Linguagem, Língua e Literatura; Linha de pesquisa: Historiografia literária. Fundação Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Unidade Universitária de Campo Grande, Campo Grande/MS, 2016.

RESUMO

Nesta pesquisa discute-se os processos utilizados por Ricardo Piglia para ficcionalizar a memória no romance *A Cidade Ausente* (1992). Outro aspecto relevante para o trabalho foi a apresentação de reflexões sobre a narrativa em Ricardo Piglia e os arquivos da tradição argentina, e, neste percurso, explora-se como o autor lida com tais itens no corpus do estudo. Desta forma, aborda-se o conceito de memória individual e coletiva como procedimento estético dentro dos limites da narrativa de *A cidade ausente*. Durante o levantamento da fortuna crítica do autor nota-se a ausência de uma pesquisa que abordasse a utilização da memória como ferramenta estética para retratar o contexto histórico da época ditatorial da Argentina. Acredita-se que quando relaciona-se a ficção pigliana com o contexto histórico vai além dos quadros de apagamento, barbárie, arquivamento, esquecimento da memória durante este regime. Segue-se a esteira teórica do narrador benjaminiano e pós-moderno de Silviano Santiago, além de teóricos como Henri Bergson, Le Goff, Idelber Avelar, Derrida, Colombo, Beatriz Sarlo, dentre tantos outros que nortearam o estudo.

Palavras-chave: Memória. História. Tradição. Narrador. Alegoria.

RICARDO , K. C. The absent city: memory as imaginary fictionalization in Ricardo Piglia 2016. 110 f . Dissertation (Master of Arts) . Concentration Area : Language, Language and Literature ; line of research : Literary Historiography . Foundation State University of Mato Grosso do Sul, University Unit of Campo Grande, / MS , 2016 .

ABSTRACT

This research discusses the processes used by Ricardo Piglia to fictionalizing the memory in the novel *A Cidade Ausente* (1992). Another important aspect to this work was the presentation of reflections about the storyline in Ricardo Piglia and the Argentine tradition files, and in this way, explores how the author deals with these items in corpus of study. Thus, we approach the concepts of individual and collective memory as an esthetic procedure inside the narrative of the limits of *A Cidade Ausente*. During the survey of the critical contents from the author notices the absence of a survey which broaches the use of the memory as an esthetic tool to characterize the historical context of the dictatorial era of Argentina. It is believed that when relates to Piglia's fiction with the historical context, it goes beyond the frame erasure, barbarism, filing, forgotten memory during this polity. Following the theoretical line of the Benjamin's narrator and the postmodern of Silviano Santiago, besides some theorists such as Henri Bergson, Le Goff, Idelber Avelar, Derrida, Colombo, Beatriz Sarlo among many others who guided the study.

Key-words: Momeory, history, tradition, narrator, allegory

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO 1	
O PERCURSO INTELECTUAL E A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA	
1.1 De quem é essa voz.....	19
1.2 O intelectual Ricardo Piglia.....	22
1.3 A construção da Memória.....	27
CAPÍTULO 2	
A MEMÓRIA ALHEIA	
2.1 A metáfora da memória alheia.....	37
2.2 A memória Phantasma.....	43
2.3 A cidade ausente e a memória latina americana: espaços identitários.....	46
2.4 A memória e os arquivos da tradição em <i>A cidade ausente</i>	49
2.5 Mi Buenos Aires querida e os arquivos derridaianos.....	55
CAPÍTULO 3	
A CONTRACENA	
3.1 A construção do mundo virtual em <i>A cidade ausente</i>	61
3.2 Uma conversa sobre o narrador pigliano.....	62
3.3 Um romance, um protagonista e várias histórias.....	67
3.4 A cidade ausente e o Museu da novela da Eterna.....	74
3.5 Elena – Máquina: Uma alegoria que floresce em um mundo abandonado.....	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	87
REFERÊNCIAS.....	89

INTRODUÇÃO

Afinal o homem nada mais é que as suas recordações. Tiram-lhe as recordações e o homem nada mais é.

Heberto Sales

Cada vez que pega uma nova rua, as vozes envelhecem, as palavras antigas estão como que gravadas nas paredes dos edifícios em ruínas. A mutação tomou conta das formas exteriores da realidade. “Aquilo que ainda não é define a arquitetura do mundo”, pensa o homem e desce à praia que circunda a baía. “Vê-se, ali, à beira da linguagem, como a casa da infância na memória”.

Ricardo Piglia

Ao fazer um levantamento da fortuna crítica da obra do escritor argentino Ricardo Piglia, encontra-se poucas reflexões sobre a “memória” e o “arquivo”, palavras-chave para se pensar aspectos importantes em sua ficção. Foi partindo dessa observação que elege-se estes dois temas como foco de nosso estudo. A ficção do escritor argentino merece, por isso, uma minuciosa avaliação. Escolhe-se o romance *A cidade ausente* como objeto de nossa pesquisa. Já no título se preanuncia a ideia de esvaecimento e perda, além de sugerir imagens como os labirintos de memórias coletivas e individuais, que ora se intensificam devido às reproduções da ficcionalização do imaginário da máquina narradora, a grande metáfora do romance de Piglia.

A literatura pigliana já é consolidada mundialmente em vários campos do saber. É tida como uma obra que produz de artifícios capazes de desbancar racionalidades e de penetrar sem escrúpulos no jogo indomável da ficção. Temos um campo essencialmente fértil, de potencialidades enganosas, no qual a realidade histórica se confunde com histórias apócrifas.

O universo de *A cidade ausente* gira em torno de espaços lacunares e centros urbanos atópicos; um mundo habitado por personagens incertos que perambulam por avenidas e metrô, na tentativa de que suas histórias se entrecruzem. O tempo desse universo criado por Piglia é esquizofrênico e está preso a relatos de gravações, sobre os quais o narrador reproduz a engrenagem da cidade máquina, ficcionalizando a história da Argentina na própria Buenos Aires. Para Maria Antonieta Pereira, “a América Latina, como a qualquer parte do planeta, configura uma *pólis* fraturada por cruzamentos ininterruptos de idiomas, imagens e eventos que ameaçam e fundam cotidianamente o espaço urbano” (PEREIRA, 1998, p.2). E neste universo paralelo imaginado por Piglia tudo é possível.

Embora haja estudos que tratem, de alguma forma, da memória na obra de Piglia, procura-se explorar um outro aspecto desse tema, reconhecendo, assim, o valor dos estudos

sobre a obra do autor, mas também contribuindo com sua fortuna crítica. Para tanto, a investigação será realizada na tentativa de relacionar uma tradição literária posta na ficção e como esta constrói simulacros com as memórias da Argentina e da coletividade em que, ora o narrador narra experiências adquiridas, ora sua narração se transforma em relato que pretende denunciar as violências do Estado. O intuito no estudo é compreender o processo criativo de Piglia como metaficcional, criando uma imagem da própria Argentina dentro de sua ficção, uma máquina excêntrica e psicótica.

Ademais, em *A cidade ausente* a invenção pigliana é pautada pelo desaparecimento/silenciamento (também ficcional) da voz dos sujeitos/narradores Junior, Renzi e Russo, pelo surgimento do fantasma da alteridade maquinal e pelo aparecimento do duplo (como o primeiro conto de Edgar Allan Poe que fora reprocessado pela máquina). Piglia oferece, à maneira borgeana, um alimento literário aos leitores quando o(s) narrador(res) visitam lugares literários, como Museus, e inventa encontros e diálogos imaginários entre escritores e personagens retirados de livros, como Macedonio Fernández, James Joyce e Sharezade.

Contudo, destaca-se que nesta pesquisa não se tratará da memória somente na perspectiva historiográfica, e sim como um substrato social, isto é, a metáfora da memória alheia que permite definir a tradição poética e a herança cultural da literatura contemporânea. Piglia cumpre no romance o que afirmou em várias entrevistas, ou seja, o fato de que a memória de um escritor latino-americano e a história das experiências poderiam ser inseridas, no futuro, na memória de um europeu, representado na obra por Elena Obieta.

Durante a ditadura militar, algumas questões não podiam ser pensadas a fundo e eram examinadas com cautela, ou mesmo afastadas, à espera de que as condições políticas mudassem. O mundo havia se tornado separatista, amigos se transformaram em inimigos. Dessa maneira, durante os longos anos da ditadura na Argentina e o período no exílio – presente em “A Ilha” – Piglia refletiu sobre esse tema, mas a discussão aberta, sem chantagens morais, só começou com muito intento com a transição democrática.

É especial ressaltar que o espaço intelectual se defende até mesmo diante das melhores intenções. No entanto, de acordo com Beatriz Sarlo,

a memória foi o dever da Argentina posterior à ditadura militar e o é na maioria dos países da América Latina. O testemunho possibilitou a condenação do terrorismo de Estado; a ideia do “nunca mais” se sustenta no fato de que sabemos a que nos referimos quando desejamos que isso não se repita. Como instrumento jurídico e como modo de reconstrução do passado, ali onde outras fontes foram destruídas pelos responsáveis, os atos de

memória foram uma peça central da transição democrática, apoiados às vezes pelo Estado. Nenhuma condenação teria sido possível se esses atos de memória, manifestados nos relatos de testemunhas e vítimas, não tivessem existido (SARLO, 2007, p.20).

Com o fim da Ditadura, o ato de recuperar a memória dos traumas sofridos tornou-se uma atividade de restauração dos laços sociais e comunitários perdidos durante o exílio ou destruídos pela violência de Estado. É evidente que o campo da memória fora adotado no romance pela “máquina”, que interpreta-se como uma alegoria da memória sobre a experiência traumática da Ditadura, sobretudo porque, e isso fica claro ao longo da narrativa, sua existência representa uma ameaça à ordem ideológica, econômica, política e legal que constitui uma sociedade ou um Estado. Por isso, a “máquina” é torturada e submetida a choques elétricos na clínica do Dr. Arana, que opta por operá-la com a finalidade última de apagar e arquivar suas memórias, para, assim, pôr fim às suas recordações traumáticas.

Foi a partir dessa preocupação que se procura analisar *A cidade ausente*. Levanta-se a hipótese de que o leitor desempenha o papel de agente organizador dos signos linguísticos nesse romance. A mudança das vozes narradoras, assim como a questão do tempo não linear, obrigam o leitor a buscar nos fragmentos da memória uma história. Conforme assinala Maria Antonieta Pereira, “as memórias dos narradores se deslocam nessa geografia como se fosse uma grande tela de computador na qual, se apertarem uma só tecla se altera todo um cenário” (PEREIRA, 2001, p.17).

Neste percurso, também se destaca a figura de Macedonio Fernández e as várias histórias que surgiram sobre as lacunas e incertezas que existem em sua biografia e bibliografia. O seu passado anarquista e utópico, sua busca em superar a morte da esposa, tornam-se o pilar sobre o qual o romance de Piglia é construído. Depois da morte da sua mulher Elena Fernández, Macedonio passou a ter uma vida errante e escassamente documentada. Seus textos, segundo depoimento de Jorge Luis Borges¹, foram abandonados nos diversos locais em que morou e, ao invés de fixar suas ideias sob a forma escrita, ele procurava disseminá-las através de longas conversas. Essa sua característica estabelece um vínculo com os relatos orais da máquina do romance *A cidade ausente*.

¹ Vale lembrar que a entrevista concedida por Borges, intitulada *A vida como um labirinto em linha reta*, foi realizada por José Antonio Cedrón no final de 1985, na última visita que Borges fez à Universidade de Córdoba, poucas semanas antes de mudar-se definitivamente para Genebra. Sua publicação original foi imediato a sua realização e se deu no México, na revista *Plural*. O texto que aqui reproduzimos é apenas um fragmento da mesma, publicado em janeiro de 1996 no suplemento cultural *Forja*, de San José (Costa Rica). A presente tradução integra o volume do livro *Memória de Borges (um livro de entrevistas)*, com organização, tradução, prólogo e notas de Floriano Martins.

Sobre essa mítica em torno de Macedonio, Piglia afirmou em um ensaio presente no livro *Formas breves*, no qual disse que Macedonio, ao criar a história da eterna, “da mulher perdida”, desencadeia o delírio filosófico, pois constrói mundos alternativos e complexos. O objeto mágico (Elena) concentra todo o universo ficcional e este objeto substitui a mulher que se perdeu. Todo o universo se concentra nesse “museu” fantástico e filosófico. Neste percurso, ao retomar a máquina macedoniana, Piglia retoma também dados da vida de Macedonio, trazendo-os para a ficção, inovando mais uma vez no sentido de tornar conhecido do público leitor um poeta que ficou marginalizado pela crítica literária.

Essa aproximação é feita por meio de dois fios condutores que se entrelaçam: um seria a memória de Macedonio (diário); enquanto o outro seria os arquivos revisitados por Piglia. Memória de arquivo, mal de arquivo, nostalgia e paixão da origem – são esses os princípios que norteiam o trabalho infinito de escavação das memórias de Macedonio. A ideia que este produzia uma obra inacabada, sem ponto final, se impondo na sua precária condição, é uma das mais conhecidas premissas do texto moderno de Piglia. Nesse sentido, a pulsão “arquiviolítica”, como quer Derrida,

não está nunca pessoalmente presente nela mesma nem em seus efeitos. Ela não deixa nenhum monumento, não deixa como legado nenhum documento que lhe seja próprio. Não deixa como herança senão a seu simulacro erótico, seu pseudônimo em pintura, seus ídolos sexuais, suas máscaras de sedução: belas impressões (DERRIDA, 2001, p.22).

Essas impressões são talvez a origem mesma daquilo que tão obscuramente chama-se a beleza do belo. São como memórias da morte. Ao falar sobre a “pulsão de morte, Derrida destaca que:

Ela trabalha para destruir o arquivo: com a condição de apagar mas também com vistas a apagar seus “próprios” traços – que já não podem desde então serem chamados “próprios”. Ela devora seu arquivo, antes mesmo de tê-lo produzido externamente. Esta pulsão, portanto, parece não apenas anárquica, anarcônica (não nos esqueçamos que a pulsão de morte, por mais originária que seja, não é um princípio, como o são o princípio do prazer e o princípio de realidade): a pulsão de morte é acima de tudo, anarquívica, poderíamos dizer arquiviolítica. Sempre foi, por vocação silenciosa, destruidora do arquivo (DERRIDA, 2001, p.21).

Com a leitura dos outros relatos presentes no livro, aos poucos percebe-se que a máquina começará, indiretamente, a falar de si mesma, a contar sua história, ainda que de uma forma desordenada. Fica evidente, então, que a memória tratada no romance é a pedra fundamental da personagem Elena. Embora seja possível optar por trabalhar a memória sob

duas perspectivas, uma vez que há duas faculdades memoriais – a *mnéme* e a *anámnese* –, fica explícito que o ponto central articulado por Piglia reside nessas duas faculdades, no qual a primeira consiste na simples conservação do passado, enquanto a segunda no seu chamado ou na sua ativação. Daí, a insistência de Piglia em armazenar os relatos e depois reprocessá-los, na tentativa de que esses “arquivos” só fossem desarquivados (no sentido derridiano) no momento certo e exato. Conforme Fausto Colombo,

gravar e arquivar o nosso passado parece-nos hoje algo de muito necessário, tão indispensável como catalogar cada momento da nossa própria experiência, fotografando as imagens colhidas durante as viagens, gravando em vídeo os momentos da vida de nossos filhos ou os programas televisivos que mais nos parecem dignos de serem “conservados”, amontoando no computador nossas receitas culinárias e os números de telefone, os gostos dos amigos e o faturamento do último mês. Fora das casas, longe do pequeno mundo particular de cada um, transformado em depósito de recordações, outros arquivos e outros fragmentos de memória: cadastros, videotecas, cinematecas, bancos de dados públicos, escritórios onde as informações são conservadas como recordações. No mare magnum da memória pessoal e social, o homem de hoje parece sentir-se protegido do esquecimento: dados reais desconfortantes, porém significativos, são cancelados, removidos ou escondidos com a finalidade de não abalarem as convicções de base (COLOMBO, 1986, p.19-20).

Piglia segue por esta trilha e, desta maneira, abre a guarda das memórias e do campo da cognição para as manipulações e agenciamentos conforme os interesses de expansão da narrativa. Parece que para o escritor argentino, isto é essencialmente necessário, tão indispensável como catalogar cada momento da persistência do narrador em encontrar a máquina.

Para desenvolver este estudo, propõe-se a divisão do trabalho em três capítulos. O primeiro, intitulado “O percurso intelectual e a construção da memória”, busca fazer uma abordagem acerca do escritor Ricardo Piglia, destacando sua trajetória como teórico, ensaísta, romancista e contista, e de igual maneira suas obras. Nos subtítulos “De quem é essa voz?” e “O intelectual Ricardo Piglia”, procura-se pensar no intelectual e o que estar à margem proporciona a sua escrita. O terceiro subtítulo, “A construção da memória”, trata especificamente da memória. Para esse capítulo recorre-se a nomes de grande impacto no estudo de temas relacionados ao papel do intelectual e da memória. São eles: Silviano Santiago, Beatriz Sarlo, Renato Cordeiro Gomes para discussões acerca do intelectual; e Maurice Halbwachs, Jacques Le Goff, Peter Burke, Walter Benjamin, Henri Bergson, Paul Ricoeur, Hugo Achugar para reflexões sobre o papel da memória.

No segundo capítulo, sob o título de “A memória alheia”, contextualiza-se o papel da memória dentro da ficção pigliana na tentativa de compreender como a máquina da memória funciona, recorrendo a dois dispositivos estratégicos: o representar e o repetir. Articular esse fio secreto seria a tentativa de legibilidade do ilegível. Já num segundo momento, com o subtítulo de “A metáfora da memória alheia”, parte-se da análise de um conto de Jorge Luís Borges, “A memória de Shakespeare”, para fazer um mapeamento de como a herança borgiana ressoa no ensaio crítico de Piglia, pautando-se pela atenção que o autor de *A cidade ausente* dedica à construção de um discurso situado entre a teoria e a ficção. O tópico seguinte, “A memória *Phantasma*”, discorre sobre os roubos e recordações do fantasma autômato: a máquina. Por último, tem-se “*A cidade ausente* e a memória latino americana: espaços identitários”, no qual focaliza-se uma América Latina onde proliferam os testemunhos e o resgate da memória pós-ditatorial.

O terceiro capítulo, com o título “Na contracena”, aborda-se o romance *A cidade ausente* enquanto ficção. O primeiro subtítulo, “Uma conversa sobre o narrador pigliano”, trava um diálogo com as teorias de Walter Benjamin e Silviano Santiago acerca dos narradores tradicional e pós-moderno na tentativa de aproximar Junior e Renzi destes tipos de narradores. Em outro tópico, intitulado “Um romance, um protagonista e várias histórias”, tem-se o intuito revelar como Piglia constrói o personagem Junior, seu passado e sua investigação nas páginas do romance. No terceiro item, “*A cidade ausente* e o Museu da novela da Eterna”, verticaliza-se o estudo sobre os espaços políticos, o museu, a clínica, os mercados, as praças, a ilha, levando em conta que todos funcionam como signos complexos de uma geografia periférica em *A cidade ausente*. No último subtítulo, “Elena – Máquina: Uma alegoria que floresce em um mundo abandonado”, trabalha-se com a ideia da máquina como uma alegoria, uma emblematização do “cadáver” de Elena sob a cidade ausente.

CAPÍTULO 1

O percurso intelectual e a construção da memória

1.1 De quem é essa voz?

Afinal o homem nada mais é eu as suas recordações. Tiram-lhe as recordações e o homem nada mais é.

Heberto Sales

Cada vez que pega uma nova rua, as vozes envelhecem, as palavras antigas estão como que gravadas nas paredes dos edifícios em ruínas. A mutação tomou conta das formas exteriores da realidade. “Aquilo que ainda não é define a arquitetura do mundo”, pensa o homem e desce à praia que circunda a baía. Vê-se, ali, à beira da linguagem, como a casa da infância na memória.

Ricardo Piglia

Ricardo Piglia é um dos mais prestigiados escritores argentinos dos últimos tempos. Seguindo os passos de Jorge Luis Borges, faz de seu texto um debate entre o narrar, o fazer literário e a crítica literária através da construção de uma narrativa envolvente. A ficção contemporânea é iluminada por sua leitura crítica, ensaios, contos, novelas e roteiros. Nesse território, o autor escolhe seu próprio universo de referências, suas afinidades e a biblioteca pessoal que orientará a bússola de sua escrita.

Ricardo Emilio Piglia Renzi nasceu em Adrogué, província de Buenos Aires, em 1941. Em 1955 sua família se muda para Mar del Plata, onde rapidamente faz um novo grupo de amigos, dentre os quais está Steve Ratliff, que empresta ao jovem leitor livros de William Faulkner, de Ford Madox Ford, de Robert Lowell, ampliando sua gama de conhecimentos literários. Quando nasceu seu irmão Carlos, seu pai, um peronista, manda Piglia estudar em um colégio de curas, o que foi uma experiência de ascensão e revolução sociocultural. A relação com a literatura foi estimulada por seu pai que, não só começou a citar-lhe de memória, mas também a ler o Martín Fierro, obra fundadora da literatura argentina. Em parte, graças ao pai, passou das historietas aos livros. Posteriormente, quando Perón voltou-se contra a Igreja, seu pai o retira da escola de Curas.

Já 1967, Ricardo Piglia se consagra como um dos mais importantes narradores argentinos. Publicou seu primeiro livro de contos, *Invasion*, agraciado pela Casa das Américas com o Prêmio Iberoamericano de Letras José Danoso. Escreveu também *Nome falso* (contos),

Plata Quemada, Nombre falso, romance publicado em 1975. Em 1980 publicou *Respiracion artificial*, uma obra de alto impacto no mundo literário e considerado um dos romances mais representativos da nova literatura argentina. *La Ciudad Ausente*, publicado em 1992, foi transformado em ópera pelo compositor Gerardo Gandini. *O laboratório do escritor, Três propostas para um novo milênio, Formas breves e O último Leitor* também se destacam e compõem sua trajetória.

Junto à ficção, Piglia também desenvolveu uma carreira de crítico e ensaísta, publicando textos sobre Robert Arlt, Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández, Manuel Puig, Domingo Faustino Sarmiento entre outros escritores argentinos. Dirigiu a revista *Literatura e Sociedad*; e é professor das Universidades de Buenos Aires, da Califórnia, de Davis e de Princeton. Além disso, foi o co-roteirista de *Enlightened Coração*, de Hector Babenco, além de escritor dos filmes *O estaleiro* (1999), *La Sonnambula, memórias do futuro* (1998) e *Wild* (1997).

Vale ressaltar que algumas dessas leituras alcançaram grande repercussão dentro e fora da academia. Nesse sentido, para compor sua biblioteca, Piglia adota, como leitor de Borges, a ideia de “eleição de precursores”, proposta pelo escritor argentino no ensaio “Kafka y sus precursores”². O ensaio como escolha se explica devido a maior flexibilidade que o gênero permite em um território liberado, no qual o autor não se esconde por trás de um narrador ou de outra personagem; esta forma de escrita mostra o caráter desestabilizador da cultura. Sobre o ensaio como gênero, Theodor Adorno afirmou que, “a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia. Apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter visível” (ADORNO, 2003, p.45).

Entretanto, convém apontar que estes textos não são o único espaço utilizado por Piglia na exposição de sua biblioteca. Manchando a fronteira entre os gêneros textuais, o autor busca envolver a crítica em meio à ficção, transmutando a própria literatura em tema relevante dentro de contos e romances; para tanto, Piglia usa de debates acalorados entre personagens e digressões de seus narradores. Tal procedimento gera um veículo híbrido para expor suas considerações sobre a literatura e o trabalho do escritor.

Valendo-se desta liberdade é que ganhou o Prêmio Formentor de Literatura 2015, em reconhecimento ao seu trabalho. Este evento é realizado anualmente para reconhecer a

² Nas palavras de Borges: “En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad. El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres” (BORGES, 1997, 89-90).

narrativa de escritores, cuja carreira estende-se à grande tradição literária europeia. Entre os principais vencedores desse prêmio estão os escritores Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, Juan García Hortelano, Jorge Semprún, Saul Bellow e Witold Gombrowicz. O principal objetivo do prêmio é consolidar e reconhecer a posição de autores que têm mantido a sua essência literária. Nos últimos quatro anos o prêmio foi para Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Javier Marias e Enrique Vila-Matas. A cerimônia de premiação foi em 25 de setembro, coincidindo com a publicação de *O romance da sua vida*, “Jornal Emilio Renzi”, como Piglia gosta de chamar este projeto aguardado, dividido em três parcelas.

Entre as maiores influências de Piglia está à escrita de Macedonio Fernandez, que tem como principal característica a estética inventiva, que coloca em relevância o caráter artificial de todo e qualquer texto literário, nos alertando para os resultados trágicos de se avaliar a literatura como reflexo da realidade; e também a estrutura repetitiva do texto, ou seja, a ordenação do tempo na narrativa que leva ao questionamento da ideia de progresso, sem, contudo, abrir mão da esperança de que seja possível operar mudanças no longo prazo. Nessa esteira, a estética inventiva dá-se na enunciação de vários prólogos e estes por sua vez giram em torno de alguns trechos em que o autor expõe sua preocupação de se distanciar o máximo da realidade aparente. Vejamos um pequeno excerto de um texto de Macedonio Fernandez:

E mais, tenho certeza de que ninguém vivo entrou na narrativa, pois personagens com fisiologia, além de muito perturbados por cansaços e indisposições – por isso não se vê protagonistas adoecerem e se afastarem para a cura, mas somente representarem adoecer como parte de seu trabalho e continuarem figuração ativa de doentes e moribundos –, são de estética realista, e a nossa estética é a inventiva. [...] Romance em que a Impossibilidade, de situações e personagens, que é o critério para classificar algo como artístico sem complicação de História, nem de Fisiologia, foi tão cuidada que ninguém, nenhum conhecedor cotidiano de impossíveis, nenhum a quem lhe sejam familiares, poderá desmentir a constante fantasia de nosso relato alegando que tem visto situações ou personagens a sua frente ou ao redor (FERNANDÉZ, 2010, s/p).

Desta forma, pode-se afirmar que Piglia não reduz a literatura a um mero jogo com os discursos, pois o narrador deixa claro que seus personagens e as situações pelas quais eles passam não possuem nenhuma vida, sendo puro engenho narrativo, ou seja, ficções em seu sentido mais puro. Para o autor, a literatura deve perscrutar os discursos, requisitando para tanto um leitor que não seja ingênuo, já que não há nada de gratuito na intencionalidade do texto literário: “El lector modelo es aquel producido por la propia obra”, afirma Piglia

(PIGLIA, 2000, p.63), aproximando, guardadas as devidas particularidades de cada modelo teórico, as imagens do leitor modelo e do detetive.

1.2 O intelectual Ricardo Piglia

Quando se fala em intelectual logo se questiona: os intelectuais formam um grupo muito grande ou pequeno e seletivo? Existem aqueles que escrevem livros que os imortalizam; há os que escrevem diários que são esquecidos, como memórias olvidadas na parte oculta da consciência. Alguns se dirigem aos leitores imaginários, outros querem apenas aumentar a folha corrida para disputar em melhores condições os possíveis concursos e/ou cumprirem as exigências formais e institucionais, conforme afirmações de Antonio Ozaí da Silva³

No caso de Ricardo Piglia, de alguma maneira, este trai o que “lê”, desvia e ficcionaliza o texto. De acordo com ele, “um escritor é aquele que reconstrói sua vida no interior dos textos que lê [...]. A crítica é uma forma pós-freudiana de autobiografia. Uma autobiografia ideológica, teórica, política, cultural” (PIGLIA, 1994, p.69-71). Sendo assim, o autor considera que foi Baudelaire o primeiro a falar que é a cada vez mais complicado ser um artista sem ser um crítico. Por entender que alguns dos melhores críticos são os que tradicionalmente se chamam de artista. O próprio Baudelaire era um crítico excepcional, comenta o autor. Assim, esse crítico proposto por Piglia escreveria a partir de um lugar preciso e de uma posição concreta. Mas como ele, Piglia, pensaria o lugar do escritor? E talvez mais importante do que isso, como se daria a relação do intelectual crítico como papel da própria ficção? Enfim, um espaço de permeabilidade entre os mais distintos campos do saber, uma zona de fronteira que permita o desbordeamento constante de suas margens e que dê voz ao que está do outro lado, ao que é periférico.

Piglia aponta esse dar voz ao outro, ao que é periférico, como uma sexta proposta, que agregaria às de Calvino, a ideia do deslocamento e da distância, da criação de um espaço na linguagem no qual o outro – o que está do lado de lá da margem – seja o único capaz de falar.

Parece-me então que poderíamos imaginar que existe uma sexta proposta. A proposta que eu chamaria, então, a distância, o deslocamento, a mudança de lugar. Sair do centro, deixar que a linguagem fale também na margem, naquilo que se ouve, naquilo que chega do outro (PIGLIA, 2001, p.3).

³ ANTONIO OZAÍ DA SILVA é professor do Departamento de Ciências Sociais, Universidade Estadual de Maringá; Mestre em Ciência Política (PUC/SP) e Doutor em Educação (USP). Site: <http://antoniozai.wordpress.com>

Na verdade imaginamos que o romance *A cidade ausente* foi construído sob a forma de tramas e relatos que versam sobre a história cultural e política da Argentina ou, em outras palavras, trata-se de uma história intelectual que analisa o passado peronista. Para tanto, Piglia procura dar uma visão totalizante do processo histórico e cultural, reconstruindo-o e atendendo ao complexo conjunto de práticas e atores que conformam a cultura e as memórias desse país.

Sempre houve, como diz Beatriz Sarlo, "algo de ilusório no postulado da existência de uma relação direta entre os intelectuais e as organizações revolucionárias ou de massas, mas nas condições da ditadura isso passou a ser inconcebível" (SARLO, 2005, p.209). Algumas organizações depois do golpe de estado na Argentina, em 1976, continuaram querendo subordinar os intelectuais e a política, mas através de outras formas. Conforme afirma Sarlo, "os terrenos da mobilização das massas, da inquietude operária, das lutas nas ruas, que tornavam mais verossímil o ambiente de sujeição dos intelectuais a política. Havia sido arados com sal pelas forças da repressão" (SARLO, 2005, p.209).

Devido a este fato era quase que impossível se pensar em uma relação entre os intelectuais e a política por entremeio das organizações revolucionárias, uma vez que estas haviam desaparecido ou se tornado anacrônicas. O projeto pensado nessa época era totalmente impossível de ser posto em prática. "Aquilo que havia subjogado o pensamento crítico, esmagando-o de forma muitas vezes imaginária no terreno da prática, havia desaparecido na hecatombe" (SARLO, 2005, p.210).

Diante de tudo⁴, tanto na Argentina como no exílio, a situação dos intelectuais foi a de estupor, quem sobrevivia a isso, assim como os sobreviventes da "Ilha" de Piglia, seriam personagens zumbis, sobreviventes de um passado revolucionário, "buscando os recantos obscuros da memória e da linguagem" (DELEUZE, 2007, p.21). E isso era tudo? Pensa-se: aprende-se tardiamente que, por várias razões, a política não deveria ser transformada em um fundamento da prática intelectual; um dos motivos seria porque essa heteronímia não deixava ambos em condições de igualdade. Pelo contrário, impunha relações de subordinação, que seriam negativas para a política e piores para o pensamento crítico.

Sobre isto, Antonio Ozaí da Silva, em seu ensaio "George Orwell: Por que escrevo", destaca que a política envenena a literatura na medida em que subordina a criatividade e a necessária autonomia do intelecto às lealdades do grupo e de seus dogmas. Então, podemos

⁴ As estratégias de sobrevivência intelectual adotadas, de acordo com Beatriz Sarlo, foram numerosas como o número de intelectuais dispersos. Seria necessário mencionar desde a volta à academia, que havia sido menosprezada nos anos da explosão revolucionária (possível de ser vivida apenas por quem vivia no estrangeiro), até as resistências opacas permaneceu praticamente invisível na Argentina (SARLO, 2005, p.210).

concluir que a lealdade que Piglia estabelece com alguns grupos pode funcionar de forma negativa, uma vez que a literatura parte de algo individual.

Por outro lado, Renato Cordeiro⁵ afirma que os intelectuais desenham tramas discursivas onde se reúnem e se organizam um material heteróclito, cujos diversos componentes deveriam ser articulados em obediência a um plano previamente traçado, ou seja, a um projeto racionalista. Nesse processo, a *polis* se despolitiza, deixando claro a vocação política dos escritores. O trabalho de *A cidade ausente* de Piglia continua com a tarefa de construir as ficções oficiais. O Estado não pode governar sem construir ficções, como assinalou Gramsci; não se pode governar com pura coerção, é necessário governar com a crença e que uma das funções básicas do Estado é fazer crer. Assim, percebe-se que as estratégias do fazer crer têm muito a ver com a construção de ficções.

Acreditamos que, aqui nesse ponto, podemos fazer algumas considerações sobre o possível lugar do escritor intelectual, essa figura tão destacada até agora. Piglia, como intelectual, fala de um lugar deslocado, à margem, pois é de onde resiste em falar o intelectual, das margens da “cidade invisível”. E pensando como um intelectual, Piglia afirma que o intelectual-escritor há de estar num lugar ex-cêntrico, oposto à ordem estabelecida, fora do todo, com outra proposta vinda justamente da margem, elegendo o “deslocamento” como estratégia discursiva e ideológica para tentar enfrentar a crise da literatura no mundo contemporâneo, equacionando a literatura do futuro e o futuro da literatura, de uma literatura potencial, neste conturbado tempo pós-utópico que inaugura o século XXI, conforme afirmação de Renato Cordeiro Gomes (GOMES, 2004, p.13).

Em seu ensaio “Una propuesta para el nuevo milenio”, Piglia levantou várias questões sobre o intelectual, a literatura e o Estado. Na leitura de Renato Cordeiro Gomes, Piglia chamaria de *desplazamiento*, distância, câmbio de lugar, o ato de sair do centro, ou seja, deixar a linguagem falar também das bordas. Essa ideia central é retomada e redimensionada na conferência apresentada em Cuba, na Casa de las Américas, em 2000, transformando-se,

⁵ O debate sobre o papel do intelectual ganha cada vez mais espaço nas discussões nos meios de comunicação, na academia e no mercado de trabalho. Estão sendo relidas e discutidas tanto teorias consagradas que afirmam enfaticamente o declínio e mesmo o fim dos intelectuais. Isabel Margato e Renato Cordeiro reuniram diferentes ensaios que nasceram de um encontro acadêmico, O XI Seminário Internacional da Cátedra Pe. Antonio Vieira, realizado em 2003 no Rio de Janeiro. Esses ensaios compõem o livro *O papel do intelectual hoje*, de 2004. Cordeiro aponta que as reflexões de Angel Rama sobre o campo intelectual, não puderam considerar as ditaduras militares, nem tão pouco o modo em que o exílio reconfigurou aspectos da cidade letrada e do próprio processo de transculturação, nem o modo em que a cultura produz e se administra dentro do modelo cultural do neoliberalismo global. Porém, Gustavo Remedi entre outros estudiosos, se propuseram a dar continuidade e atualização do estudo de Rama, para dar conta do modelo cultural de hoje.

posteriormente, no livro *Tres propuestas para el próximo milenio – y cinco dificultades*, publicado em 2001 pela editora Fondo de Cultura Económica (GOMES, 2004, p.14).

Renato Cordeiro Gomes ressalta ainda que, de forma imaginativa, essas propostas completariam de um ponto de vista deslocado, ou da margem, as *Seis propostas para o próximo milênio* formuladas por Ítalo Calvino na década de 1980. Certamente, a sexta das lições que o escritor italiano leria na Universidade de Harvard, mas que não tivera tempo de escrever. Suas reflexões sempre consideraram a literatura como universal, sem distinção de língua e caráter nacional, e ainda considerava o passado em função do futuro e com certeza assim faria no ciclo das seis conferências de 1984.

Ainda segundo Gomes, Calvino “elege a leveza, a rapidez, a exatidão, a visibilidade, a multiplicidade, [como] valores que ele deixa como testemunho literário” (GOMES, 2004, p.123). Partindo disso, Piglia se propõe a escrever a sexta proposta, “o deslocamento”. O escritor argentino tentará argumentar sobre as vantagens de não se estar no centro.

Evidencia-se esse deslocamento também em *A cidade ausente*, configurado como o “subsolo do Mercado do Prata pois é lá, dessa margem da narrativa, que eclode o ponto de fuga de alguns refugiados, assim como os hippies, os gaúchos, os espões, todos os ex-alguma coisa, os contrabandista, os anarcas” (PIGLIA, 1992, p.63). Uma terra de ninguém entre os refúgios e a cidade. Dito isso, parece-nos que os relatos em um dado momento são transmitidos desse lugar e não se trata de qualquer lugar, falamos da margem, de um “porão”, um laboratório do possível, onde o intelectual do futuro elabora o mapa de uma linguagem cega e ao mesmo tempo comum a todos. Ainda de acordo com Renato Gomes, para Piglia, a relação entre a literatura – entre o romance, escritura ficcional – e o Estado é uma relação de tensão entre dois tipos de narração, pois o Estado também narra, também ele constrói ficções, também manipula certas histórias. A literatura, por seu turno, constrói relatos alternativos, em tensão com esse relato construído e difundido pelo Estado (GOMES, 2004, p.21).

Em essência notamos pelos escritos de Piglia que o intelectual é fruto de seu tempo e das relações nele estabelecidas. Tomando essa posição, o escritor deixa claro que não existe hoje uma definição universal do lugar do intelectual na sociedade. Qualquer definição é decorrente do contexto em que se vive. E para imaginar então esse não-lugar do intelectual, Piglia ancora a margem como algo que abrirá caminho para se pensar a literatura do futuro e seu potencial.

Para Marildo José Nercolini⁶, em estudo sobre o intelectual latino-americano, essas ideias mostram que as fronteiras, hoje, se tornaram porosas e os fluxos multidirecionais, mas pode-se perguntar se as fronteiras de fato se esfacelaram e os fluxos não permanecem tendo uma geografia de poder. Um fato, no entanto, parece incontestável: os limites hoje estão em constante deslocamento, tornam-se mais flexíveis, e a negociação/articulação parece ser o caminho para o local ocupar espaço e marcar posição. Necessário, então, seria afirmar o local enquanto elemento diferenciador, evitando que o global absorva tudo num gelatinoso processo homogeneizador/equalizador.

Parece-nos que Piglia, ao privilegiar o deslocamento e a distância como traço fundamental para a literatura do próximo milênio (ou melhor, desse!), quer, ao fim e ao cabo, discutir o lugar do intelectual e do escritor, a sua responsabilidade civil, o futuro da literatura e as relações entre ela e a política: “existe uma verdade da história e essa verdade não é direta, não é algo dado, surge da luta e do confronto e das relações de poder” (PIGLIA, 1999, p.30). Piglia privilegia, assim, o deslocamento da observação direta da realidade, para reivindicar a visão indireta, mediada por outro, por outras imagens, para se contrapor às ficções oficiais, ou seja, as ficções do Estado.

Dessa forma, o intelectual Ricardo Piglia, conforme apontou Nercolini, tem o compromisso ético com a superação da desigualdade, da injustiça, promovendo valores, se não universais, pelo menos compactuados e elegidos como fundamentais, sobretudo se se estiver falando de um *locus* e de um tempo tão marcado pelas injustiças como a América Latina. O próprio Piglia é fruto desse *locus* e desse tempo; seu discurso deve trazer à baila a problemática local, colocando-a para dialogar ou para enfrentar uma realidade mais ampla, a realidade global, consciente de que os questionamentos e as respostas são situados, e não têm abrangência universal. É o que Piglia faz ao longo de todo o romance *A cidade ausente*: dialoga com a realidade, posto que, resgata através da personagem Elena a voz do submundo, da violência, dos presos, supõe a escuta da multiplicidade de vozes, memórias, culturas. Então, conclui-se que o local do discurso não é mais aquele que ele estava acostumado antes. Temos jornalistas, como Junior, máquinas replicantes, interconexão entre mundos, espaços, pessoas que não interagem, esquecem a conexão da língua, trocam ou entram em contato. E aí? Resume-se: Os tempos são outros.

⁶O intelectual latino-americano hoje - Caminhos e descaminhos – inserido nos Anais do 2º. Congresso Brasileiro Hispanistas: 2002. Neste texto, Marildo José Nercolini questiona: Quem seria o intelectual hoje? e sua resposta é o direcionamento para medirmos a leitura do intelectual Ricardo Piglia.

1.3 A construção da memória

Afinal o homem nada mais é que as suas recordações. Tiram-lhe as recordações e o homem nada mais é.

Herberto Sales

A leitura é a arte de construir uma memória pessoal a partir de experiências e lembranças alheias.

Ricardo Piglia

Os estudos sobre memória se multiplicaram a partir da década de 1980, abrindo uma agenda interdisciplinar e questionamentos teóricos sobre a memória e suas várias relações com as formas de concebê-la na produção do conhecimento humano e social, e também como ela se interliga ao percurso da história. Nesta perspectiva, situando a memória no campo da pesquisa, objetiva-se neste momento de nosso trabalho discutir alguns aspectos referentes à ela e seu caráter social e político. Pretendemos fazer isso através de uma breve reconstrução teórica dos principais estudos sobre a memória.

Considerando então o recorte, pretendemos com maior profundidade apresentar e discutir o conceito de memória em *A cidade ausente*, uma vez que é a partir dos estudos sobre memória coletiva e individual que se pensa em uma dimensão da memória que ultrapassa o plano ficcional. A escolha por este recorte permite aprofundar, no âmbito das realizações literárias contemporâneas, as técnicas atuais, como antes as retóricas, e perceber como são capazes de modificar a relação entre memória pessoal e texto, ou entre memória pessoal e mundo.

Para Maria das Graças Fernandes Nogueira⁷ em seu artigo “Literatura, história e memória em ação: o texto em construção”, na América Latina alguns escritores contemporâneos como Ricardo Piglia procuram explorar em suas narrativas novas maneiras de se referir à memória. Utilizam-na como um meio para se chegar à tradição recuperando histórias perdidas e fazendo releituras, numa espécie de reciclagem dessas histórias e memórias. Isto é notório na ficção de Piglia, pois a memória perde sua suposta linearidade e passa a se constituir de fragmentos, nos quais o próprio Piglia se apodera da memória e das histórias de um “outro” e as conta como se fossem suas. Desta forma, o tecido literário do romance pode encenar a história de uma nação, de uma cultura, de um grupo, de uma família, de um indivíduo, ou, como mencionado antes, de “lembranças alheias”.

⁷ Maria das Graças Fernandes Nogueira Professora de Língua Portuguesa e Literatura Brasileira. Mestre em Teoria da Literatura, FALE/UFG. Coordenadora do Setor de Letramento Literário Infanto-Juvenil do Programa A tela e o texto.

É interessante observar o prevalectimento, em nosso país, da tradição historiográfica francesa, principalmente a partir das produções de Pierre Nora e de Jacques Le Goff. Da mesma fonte vêm as pesquisas voltadas ao conceito de memória. É importante registrar que são os trabalhos historiográficos de Ecléa Bosi, nos anos de 1970, que introduzem os pesquisadores brasileiros desta temática nas contribuições analíticas de autores como Henri Bergson, Pierre Nora e Maurice Halbwachs.

Consideraremos a memória seguindo as reflexões de Le Goff, isto é, a memória como “um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade*, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (LE GOFF, 1982, p.476). Sob esta ótica, a memória coletiva não é considerada apenas como uma conquista, mas representa um instrumento de poder que nos direciona, em primeiro lugar, para um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode repaginar impressões ou informações passadas, que ele acredita como passadas. Nesse sentido, e ainda de acordo com Le Goff, “certos aspectos do estudo da memória, no interior de qualquer ciência, pode evocar, de forma metafórica ou concreta, traços e problemas da memória histórica e da memória social” (LE GOFF, 1982, p.420). Portanto, se quiséssemos traçar uma história de todas as teorias da memória no Ocidente e evocá-las, a exemplo, precisaríamos considerar seu início com a da própria história do pensamento em suas raízes.

Considerando trabalhos atuais com a memória, Le Goff aponta que, basicamente, todas as teorias que se direcionam de alguma forma à ideia de uma atualização mais ou menos mecânica dos “vestígios” mnemônicos foram abandonadas em favor de concepções que percebem a experiência vivida do homem no tempo, em relação à memória. Assim, “o processo da memória do homem faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas também a releituras desses vestígios” (LE GOFF, 1982, p.420), fazendo com que a memória ocupe um lugar de relativa relevância. Os rastros destas memórias é o que permite compartilhar narrativas caras à sociedade que a constitui.

Sob as bases das reflexões de Peter Burke, lembrar o passado e escrever sobre ele não mais parece atividades inocentes que outrora se julgava que fossem (BURKE, 2006, p.70), pois através destes, guarda-se, reflete-se e não se deixa que o longo curso do tempo sobrepuje os feitos de importância singular por falta de registro, e assim os esqueça e os abandone. Para tanto, os indivíduos normatizam o convívio social e, de certo modo, perpetuam a tradição.

Nessa configuração, a memória registrada é uma exigência coletiva nas sociedades históricas. Não nasce da individualidade. Nas palavras de Burke, “as memórias são construídas por grupos sociais, são indivíduos que lembram, no sentido literal, físico, mas são

os grupos sociais que determinam o que é memorável, e também como será lembrado” (BURKE, 2006, p.70). É justamente quando esses indivíduos se identificam com os acontecimentos públicos que se faz o que Burke chama de “reconstrução do passado”.

Sobre a evolução das sociedades na primeira metade do século XX, o sociólogo Maurice Halbwachs promove um importante avanço nas reflexões sobre o tema, quando elabora o conceito de “memória coletiva”. Segundo ele, “o passado permanece vivo em um determinado grupo social. Contrapondo-se a memória coletiva, a memória histórica é uma forma de conhecimento do passado, sem relação com a vivência do indivíduo” (HALBWACHS, 1990, p.20).

Discípulo de Émile Durkheim, Halbwachs tratou a memória como produto de grupos sociais. Sob essa ótica, existiriam “memórias sociais” dos senadores romanos, os mandarins chineses e assim por diante. Por outro lado, Burke assinala que, em diferentes aspectos do passado, tornou-se um lugar comum na historiografia contemporânea sustentar que os amantes de Clio, em diferentes épocas, consideravam diversos aspectos como memoráveis batalhas, política, religião, economia e outros, e que apresentaram o passado de maneiras muito diferentes, concentrando-se em fatos ou estruturas, em grandes homens ou pessoas comuns, segundo o ponto de vista de seu grupo (BURKE, 2006, p.71).

Ainda na esteira de Burke, “os historiadores se interessam pela memória a partir de dois pontos de vista. O primeiro aspecto assinala o ato de estudar a memória como fonte histórica, elaborar uma crítica da confiabilidade da reminiscência no teor da crítica tradicional de documentos históricos” (BURKE, 2006, p.71). Esse movimento tem seu início ainda na década de 1960, quando historiadores passaram a compreender a relevância da história oral. “Mesmo os que trabalham com períodos anteriores tem alguma coisa a aprender com o movimento da história oral” (BURKE, 2006, p.71).

Já num segundo aspecto, os historiadores precisam se interessar pelo que Burke nomeia de “história social do lembrar”. Partindo do pressuposto de que, a memória social, como a individual, é seletiva, faz-se necessário identificar os princípios de seleção e neste contexto a história trabalha como alimento da memória, a história, procura salvar o passado, na tentativa de que ela sirva para o presente e o futuro. Todo esse processo caminha para que estas memórias que aqui são compreendidas como substratos de recordações e experiências individuais e coletivas, possam ser evocadas, libertadas, não para escravizar, mas sim “libertar” os homens, este papel é imprescindível.

Com o passar do tempo, historiadores, literatos, cientistas, filósofos, psicólogos e outros estudiosos têm se debruçado sobre a compreensão das faculdades das memórias, seja

ela individual ou social; porém esbarramos em algumas situações conceituais: a banalização, a restrição da concepção dos fenômenos mnemônicos, seu significado e suas aplicações. Pesquisadores, cada vez mais, esforçam-se para dar conta desse conceito multidisciplinar e interdisciplinar de modo mais profundo, explicitando possíveis relações inerentes ao tema.

São diversas as memórias e, mais variados ainda seus atributos: memória-testemunho; memória que transita pelo “apagamento” de outras memórias; memória-advertência; memória-rememória e memória-comemoração. No entanto, a ideia mais de acordo com nosso trabalho seria a de memória-esquecimento, de memória-arquivo, de memória-tradição e suas transformações na esfera ficcional, mais especificamente no romance, pois de acordo com Burke, quando lemos narrativas de memórias, é fácil esquecer que não lemos a própria memória, mas suas transformações através da escrita (BURKE, 2006, p.74). Portanto, é a escrita da memória que se ficcionaliza que será o cerne do estudo.

Por esses desdobramentos, as técnicas do arquivamento, a memória arquivista (no sentido derridiano), trouxe a necessidade de uma maior aproximação entre as disciplinas, pois a extensão dos conceitos de memória e os estudos em relação a ela cria um objeto transversal, quando problemas até então eram próprios de um campo do saber, e hoje, atravessam seus limites e atingem outros.

Amparados nestes fundamentos, percebe-se que as convulsões que se vão delineando ao longo do tempo, foram preparadas pela expansão da memória no campo da filosofia e da literatura. Curiosamente, o estudo dessa teoria que realça os laços de memória com o espírito, senão com a alma, produz forte influência na literatura. Nasce assim, uma nova memória, a que se coloca na cadeia “mito-história-romance”.

Em textos da década de 1930, Walter Benjamin, pensador alemão, focaliza os sentidos da memória através de diálogos com a filosofia de Henri Bergson, com a psicanálise de Freud e Jung, e também com literatos, tais como Marcel Proust e Kafka. Estudiosos como Bergson, assinalam que tanto a percepção como a intuição se lançam aos labirintos da memória. Seu discurso sobre a memória está vinculado ao sentido da consciência. Sentido este, que permite a ultrapassagem do eu superficial e uma relação mais dinâmica e íntima entre o sujeito e o objeto.

Ainda em busca de entender melhor estas aproximações, nota-se que Benjamin muito se beneficia deste viés bergsoniano de memória. No entanto, tem alguns movimentos de afastamento em relação a este viés, na medida em que visualiza a memória muito mais do que consciência. Além disso, também em sua concepção de tempo, difere-se da de Bergson. Enquanto para Bergson temporalidade é sinônimo de duração e de continuidade indivisa, para

Benjamin a categoria tempo é carregada de rupturas – principalmente quando se vive num mundo empobrecido de experiências e repleto de meras vivências.

Sobre isto Maria Carolina Bovério Galzerani traz algumas reflexões, destacando que a rememoração é um ato que possibilita a recuperação de dimensões

personais perdidas, ou no mínimo, ameaçadas face ao avanço do sistema capitalista. Dimensões psíquicas e sociais do ser humano que rememora. (...) afirmação de sua própria singularidade, sabendo-a constituída na relação, muitas vezes conflituosa, com “outras” pessoas. Ou ainda, permite o reconhecimento de que a (re) constituição temporal de sua vida só adquire sentido, na articulação com uma memória coletiva. Rememorar, além disso, para este filósofo significa sair da gaiola cultural que tende a nos aprisionar no sempre igual e recuperarmos a dimensão do tempo, através da retomada da relação do presente, passado, futuro. (...) não significa Benjamin um devaneio ou uma evasão em direção a um passado, do qual o sujeito não quer mais emergir. (...) não se trata de não esquecer o passado, mas agir sobre o presente (GALZERANI, 2008, p.7).

Galzerani aponta ainda que Benjamin, na leitura que faz da obra de Marcel Proust, entra em contato também com as dimensões involuntárias de memória e as valoriza. Relata também que, para Benjamin, a grande questão na reflexão sobre a memória não é propriamente aquilo que é possível rememorar, mas é saber lidar com o fantasma do esquecimento. Como revelar os fatos esquecidos e apagados pela história oficial? (GALZERANI, 2008, p.21).

Ao mesmo tempo, Benjamin vai além da visão de memória proposta por Proust, entrecruzando as dimensões involuntárias com as voluntárias, como também questionando o fato de Proust ter produzido memórias, motivado muito mais por um ideal individualista de prazer estético. Rememorar é um ato político nas linhas de Benjamin, com potencialidades de produzir um “despertar” dos sonhos, das fantasmagorias, para a construção das utopias. Rememorar significa trazer o passado vivido como opção de questionamento das relações e sensibilidades sociais, existentes também no presente, uma busca atenciosa relativa aos rumos a serem construídos no futuro (GALZERANI, 2008, p.21).

Certamente, a memória coletiva sofreu grandes transformações com contribuições das ciências sociais e desempenhará um papel importante na interdisciplinaridade que tende a instalar-se entre elas. Cabe aqui lembrar que, “a sociologia representou um estímulo para explorar este novo conceito” (LE GOFF, 1982, p.466), que começa a esboçar-se sobre a memória coletiva, pois se vive em uma sociedade que se conduz, paradoxalmente, a um apelo pelas questões do passado, a uma valorização de memórias individuais e coletivas, e a

produção massiva de documentos a serem conservados. Como se todos vivessem com o objetivo de uma recordação total.

Os apontamentos de Maurice Halbwachs, em 1950, quando publicou seu livro sobre as memórias coletivas, destacavam que o “depoimento”, como forma de relato, não tem sentido senão em relação a um grupo do qual depende do quadro de referência, ou seja, no qual evoluem presentemente o grupo e o indivíduo que o atestam. De acordo com o autor,

a condição necessária para que exista memória, é o sentimento de continuidade presente naquele que se lembra. A memória não faz corte ou ruptura entre passado e presente, porque retém do passado somente, aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém (HALBWACHS, 1990, p.67-68).

A partir do exposto, postula-se que a estrutura social pode ser moldada pelas relações de força entre distintos grupos sociais, que determinam o que vale a pena ser esquecido. Posto isto, tal circunstância não descarta a existência de impasses, influências e negociações através das quais o passado é transformado em “imagem engajada em outras imagens” (HALBWACHS, 1990, p.75-78).

Ainda de acordo com Halbwachs, para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outra para que a lembrança que nos fazem recordar venha a ser constituída sobre uma base comum (HALBWACHS, 2006, p.39).

Na esteira da teoria posta por Halbwachs, a constituição da memória é uma combinação das memórias dos diferentes grupos dos quais ele participa, seja na família, na escola, em um grupo de amigos ou no ambiente de trabalho. O indivíduo participa então de dois tipos de memória (individual e coletiva) e isso se dá na medida em que “o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas que toma emprestado de seu ambiente” (HALBWACHS, 2006, p.72).

Desde o século XVIII intensificou-se, dentro dos Estados, a expectativa de que os conjuntos de signos e lugares da memória, dos hinos nacionais aos museus, os fatos históricos, devem estar, a um só tempo, sujeitos a uma lógica de produção de identidade do povo, progresso linear e interpretação autoritária do sentido original das imagens do passado. Como bom “andarilho” em seu pensamento, Achugar sugere que:

Essa parece ter sido a função central do monumento, ou da memória na pedra: ou seja, a monumentalização da memória como uma forma de documentar, construir ou consolidar a identidade do cidadão e da polis. Nesse sentido, trata-se da memória de quem tinha o poder, e é óbvio que aqueles que não pertenciam à polis eram considerados “bárbaros” ou “estrangeiros”, que não falavam o idioma da polis e que não mereciam ser objeto da memória oficial (ACHUGAR, 2006, p.173).

No entanto, essa proposta não nos salva da questão do apagamento das memórias instituídas pela máquina macedoniana. Diante dessa perspectiva, a priori contraditória e excludente, o leitor é colocado perante a seguinte questão: como reivindicar a fala da máquina? O que efetivamente ela pode “replicar”? Em que medida a falência do sentido se instala quando, na velocidade e saturação, ela já não pode lembrar? Ou, ao contrário, como esquecer – supondo ser esse fenômeno imprescindível à capacidade de lembrar. Na verdade, o que foi dito, não foi dito do lugar da fala e o que foi pensado, foi pensado pelo Outro, por um centro ou uma metrópole alheia aos processos de produção de conhecimento de quem vive à margem.

Vale ressaltar que os questionamentos feitos por Hugo Achugar, ao se referir aos perigos da monumentalização da memória, postulam que:

Assim como houve um tempo para enterrar, ou preservar memórias, parece ter chegado o tempo de desenterrar identidades, de ressuscitar histórias, de construir novos monumentos e de desconstruir, ou de transformar, mediante a apropriação, os antigos. Mas, o que são essas histórias, essas identidades, esses monumentos (...)? Formas da memória ou meros subterfúgios para o esquecimento? (ACHUGAR, 2006, p.177).

Nesta configuração, Hugo Achugar oferece uma leitura dessa sociedade que se “musealiza”, que se sente ameaçada pelo “fantasma de um Alzheimer coletivo” (ACHUGAR, 2003, p.192). A crescente invasão do horizonte por um presente ampliado é resultado do crescimento rápido e das exigências sempre maiores da sociedade de consumo. Esse novo regime de historicidade, centrado na categoria do tempo presente, mas que não se olvida do passado é relido por Piglia à medida que nos oferece *A cidade ausente* como leitura, e mais, quando nos coloca diante da Eterna (máquina) amedrontada por um sistema que urge em desativá-la.

Os apontamentos de Achugar levam à percepção da existência de vários tipos de memória. Confrontando o legado da história, que providenciou e insiste em manter a ilusão de uma memória única, instrumento de poder de alguns grupos.

Por outro lado, Peter Burke postula que:

Um advogado bem poderia discutir a importância do costume e precedente, a justificação sobre a legitimação de ações no presente com referência ao passado, o lugar das memórias de testemunhos e, julgamentos, o conceito de “tempo imemorial”, em outras palavras, tempo “de que a memória do homem (...) não corra para o sentido inverso”, e a mudança de atitude para o início da memória resultante na disseminação dos registros literários e escritos (BURKE, 2006, p.80-81).

O apelo às memórias deste tipo é o recurso mais utilizado nas sociedades tradicionais, porém, Burke complementa que, em vista da multiplicidade de identidades sociais, e da coexistência de memórias concorrentes e memórias alternativas (memórias de família, locais, nacionais, e assim por diante), é proveitoso pensar em termos pluralistas sobre o uso das memórias por diferentes grupos sociais (BURKE, 2006, p.84).

Essa abordagem evidencia o quão valioso é a verdade das memórias (na medida em que pode ser uma criação do sujeito), e mais, nos direciona para outro pensamento: que as memórias estão para o presente, não tem vínculo com o futuro e, ainda, não pertencem ao passado, independente serem alternativas ou não. Basta pensarmos que os arquivos destas memórias, não são estanques e estão abertos, um exemplo pontual são os museus de hoje.

Walter Benjamin já teria dito que a força do trabalho da memória, que a um só tempo destrói os nexos (na medida em que trabalha a partir de um conceito forte de presente) e (re)inscreve o passado no presente, transformará o texto num palimpsesto. São escritas que se dão em camadas: ao invés da linearidade limpa. A partir disso, pensamos que os estudos referentes à memória não podem perder “o bonde” e ficar na estação, paralisados. De qualquer modo, o resultado dessa mudança na ordem do discurso, para Jacques Le Goff, foi uma conversão do olhar histórico:

Pesquisa, salvamento, exaltação da memória coletiva não mais nos acontecimentos, mas ao longo do tempo, busca dessa memória menos nos textos do que nas palavras, nas imagens, nos gestos, nos ritos e nas festas; é uma conversão do olhar histórico. Conversão partilhada pelo grande público, obcecado pelo medo de uma memória, de uma amnésia coletiva, que se exprime desajeitadamente na moda retrô, explorada sem vergonha pelos mercadores de memória desde que a memória se tornou um dos objetos da sociedade de consumo que se vendem bem (LE GOFF, 1992, p.472).

A conversão de Le Goff se configura como uma educação do olhar e do discurso sobre a História. Saber perguntar, saber contar, saber procurar, eis os mecanismos disseminados pela historiografia dos *Annales* que, por fim, contribuíram (sendo mutuamente alimentados por ela) para uma interpretação e, ao mesmo tempo, uma reinvenção da memória. Se a

memória servia como uma maneira de justificar o modo de ser dos homens, saber conduzir sua construção foi também uma forma de orientar uma determinada construção do ser. Posto assim, Le Goff aponta que a História esteve envolvida nesse processo de construção do homem; crítica, todavia, em relação à sua própria matéria-prima: a memória. Construída como documento, a memória também se fixou de maneira ritualística e cotidiana.

Por conseguinte, passou-se, pois, a considerar que a seleção dos eventos e ideias como objetos de estudo deveria se ampliar e que o trauma ou o ressentimento poderiam ser considerados elementos-chave, tanto para a historiografia, quanto para as ciências sociais – uma vez que eles legitimam parte considerável dos discursos sobre a violência que acomete a contemporaneidade. Le Goff, entretanto, ressalta: “O cotidiano só tem valor histórico e científico no seio de uma análise dos sistemas históricos, que contribuem para explicar o seu funcionamento” (LE GOFF, 1986, p.79).

Neste contexto, pensar a literatura ficcional de Ricardo Piglia a partir destas percepções é desconstruir uma memória para chegar a metáfora da memória ficcional proposta pelo autor. O desafio não cabe tão somente à historiografia contemporânea, mas sim a algumas teorias que sustentam o que queremos falar. Além disso, como bem lembra Marcio Seligmann-Silva, “a historiografia trabalha em um campo tão infinito quanto da memória, pois nunca haverá coincidência entre discurso e fato, uma vez que a nossa visão de mundo sempre determinará nossos discursos e a reconstrução da história” (SELIGMANN-SILVA, 2003), portanto, sendo perceptível a articulação desta com outras teorias.

Partindo desta análise Seligmann-Silva ainda afirma que a historiografia passou a se colocar em um momento destacado e multidisciplinar, e “pode auxiliar no trabalho de memória, na medida em que lhe fornece uma moldura. Por outro lado, a memória simultaneamente serve de tela para a pintura do passado e tende a transbordar a moldura histórica” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p.17), isto acontece quando, de alguma forma, a memória procura um sentido e encadeia-o em outras construções, criando nexos, explicações, restaurando as ruínas, e neste sentido “transbordando”.

A história assume um papel importante quando a tarefa da memória passa a ser o objeto de estudo, e para tanto deve ser compartilhada, em termos, pela memória individual e coletiva, como também pelo registro (acadêmico) da historiografia. Para Seligmann-Silva:

Nele é, antes, preservado o elemento fragmentário da temporalidade, típico do registro pessoal ou coletivo da memória. Para Halbwachs, por exemplo, a História entra em cena com o fim da tradição, no “momento em que se apaga ou se decompõe a memória social”. Enquanto o tempo da memória coletiva é “uma corrente de pensamento”, a História precisa das esquematizações

didáticas, ela divide o tempo para dominá-lo e compreendê-lo. Já Benjamin refletiu tanto sobre a nossa moderna incapacidade de narrar estórias em um mundo urbano onde o perigo espreita a cada segundo como também descreveu, e de certo modo incorporou no seu procedimento historiográfico, o princípio proustiano da *memóire involontaire*, que se deixa guiar não pela continuidade do tempo abstrato vazio, mas sim pelas associações dominadas pelo acaso (SELIGMAN-SILVA, 2004, p.70).

As novas formas de “representação” do passado foram modeladas a partir do próprio corte histórico que a Segunda Guerra implicou. Porém, o nosso papel aqui será de trabalhar a memória a partir das teorias arroladas na tentativa de perceber qual posicionalidade e localização, da máquina ficcional de Piglia, estariam diretamente ligadas à construção da identidade individual e coletiva, pois é a partir do lugar de onde se lê e de onde se profere o discurso que constituímos uma identidade.

Em *A cidade ausente* Piglia opta por continuar com uma escrita tão ou mais fechada que a de seu romance anterior, *Respiração artificial*, de 1980. Mais uma vez percebe-se uma estrutura de texto fragmentada, apreende-se o real por meio de uma leitura extremamente atenta. Para Renata Meirelles, é possível remetê-la à situação histórica da sociedade argentina, ainda que a associação de *A cidade ausente* à dinâmica sócio-política da Argentina pós-Ditadura não esgote sua compreensão. Há, no texto, uma série de elementos que permitem relacioná-lo ao debate em torno da questão da memória sobre os crimes perpetrados pelo aparelho de Estado militar ocorridos durante a Ditadura (1976-1983). E por se tratar da América Latina, essa memória, ora ativada, representaria um campo de batalhas em que os diversos sujeitos disputam pelo poder de estender seu projeto em função de suas memórias individuais.

CAPÍTULO 2

A MEMÓRIA ALHEIA

2.1 A metáfora da memória alheia

*Talvez no futuro alguém, uma mulher
que ainda não nasceu, sonhe receber a
memória de Borges tal como Borges
sonhou que recebia a memória de
Shakespeare.
Ricardo Piglia*

*Nosso destino – diferente do inferno de Swedenborg e o inferno tibetano – não
é terrível por ser ideal, é terrível por ser irreversível. O tempo é a substância
da qual estou feito, é um rio que me arrebatava que me leva, mas eu sou o rio. É
um tigre que me destroça, mas eu sou o tigre. É o fogo que me consome, mas
eu sou o fogo. O mundo lamentavelmente é real, eu lamentavelmente sou
Borges.
Jorge Luis Borges*

*À medida que transcorrem os anos, todo homem tem a obrigação de carregar
o crescente fardo de sua memória. Duas me oprimiam, confundindo-se às
vezes: a minha e a do outro, incomunicável. A princípio as duas memórias
não mesclam suas águas. Com o tempo, o grande rio de Shakespeare
ameaçou, e quase inundou, meu modesto caudal. Temeroso, percebi que
estava esquecendo a língua de meus pais. Já que a identidade pessoal baseia-
se na memória, temi por minha razão. [...] Shakespeare foi meu destino.
Jorge Luis Borges*

A citação de Borges, posta acima, provém de um de seus últimos contos, “A memória de Shakespeare, no qual o autor sustenta solidamente a divisão entre o homem e o escritor, uma divisão digna de ser considerada, especialmente em meio a uma concepção generalizada que tende para a ruptura, isto é, para a divisão do sujeito.

No entanto, foi exitoso como escritor e através dos seus escritos fez de cada leitor seu companheiro, resgatando-o do completo esquecimento. Convém, como disse Ricardo Piglia, que “eu lhe fale de mim, mas quem escreve não pode falar de si mesmo. [...] Quem escreve só pode falar de seu pai ou de seus pais e de seus avós, de seus parentescos e genealogias” (PIGLIA, 1989, p.12).

O conto de Borges, “A memória de Shakespeare”, estruturará o que iremos tratar. Para Piglia, esse conto “surgiu de um sonho” (PIGLIA, 2004, p.43), pois segundo ele, “a memória literária tem a estrutura de um sonho, rostos perdidos que reaparecem, máscaras incertas”

(PIGLIA, 1990, p.60), que confinam melodias, imagens convidando-nos à sua rememoração ou ao seu desarquivamento. Ainda nesta direção, Piglia reforça que:

Na narrativa, um escritor obscuro, que dedicou sua vida à leitura e à solidão, por meio de um artifício muito direto e simples (como os que Borges sempre preferiu para construir um efeito fantástico) é habitado pelas lembranças pessoais de Shakespeare. Volta-lhe então à memória a tarde em que escreveu o segundo ato de Hamlet e vê o lampejo de uma luz perdida no canto da janela, e o acorda e alegra uma melodia muito simples que jamais ouvira (PIGLIA, 2004, p.43).

No relato, Borges outorga ao protagonista, Hermam Soergel, um dom fantástico e peculiar à memória de Willian Shakespeare. Ao assimilar seu novo inquilino mental, Soergel atravessa uma série de etapas que o fazem duvidar quanto a sua identidade e a natureza da memória em si, ou seja, “o autor como sujeito pleno no ato criador se dilui, revertendo-se na figura do escritor clássico, anônimo, despersonalizado, embora o ato responsável pelo desaparecimento seja, ironicamente, o momento de maior fulguração póstuma” (SOUZA, 2010, p. 27).

É por meio de uma previsão que o relato põe em dúvida a histórica relação entre memória e identidade pessoal de índole contínua. Como o próprio Borges destaca, a identidade pessoal baseia-se na memória. As grandes narrativas borgianas giram em torno da incerteza da lembrança pessoal, em torno da vida perdida e da experiência artificial, como o próprio Hermann Soergel, o narrador do conto, diz: “À medida que transcorrem os anos, todo homem tem a obrigação de carregar o crescente fardo de sua memória. Duas me oprimem confundindo-se às vezes a minha e a do outro, incomunicáveis” (BORGES, 1999, p.450-451).

Com sorte, Borges constrói duas memórias, uma metáfora da memória alheia, com sua insistência na claridade das lembranças artificiais, pois a prática arcaica e solitária da literatura é a réplica ou o universo paralelo que Borges erige para esquecer o horror do real. A literatura reproduz as formas e os dilemas desse mundo estereotipado, mas em outro registro, uma outra dimensão, como em um sonho (PIGLIA, 2004, p.45). Ainda para ele,

os narradores contemporâneos passeiam pelo mundo de Proust como Fabrizio em Waterloo: uma paisagem em ruínas, o campo depois de uma batalha. Não há memória própria nem lembrança verdadeira, todo passado é incerto e impessoal. Basta pensar no Joseph K. de Kafka, que sem dúvida é aquele que não pode recordar, aquele que parece não poder recordar qual é seu crime. Um sujeito cujo passado e cuja identidade são investigados. A tragédia de Joseph K. (o kafkiano propriamente dito, diria eu) é que ele busca recordar quem é. Em *O processo*, a processada é a memória (PIGLIA, 2004, p.44).

Foi assim que Thorpe tentou descrever para Sörgel como era a convivência entre as duas identidades: “Tengo, aún, dos memorias. La mía, personal y la de aquel Shakespeare que parcialmente soy. Mejor dicho, dos memorias me tienen. Hay una zona en que se confunden” (BORGES, 1999, p.395). As palavras de Torpe soam como uma advertência, no entanto Sörgel decidiu ignorá-las. Para adquirir a memória do poeta elisabetano, bastava a ele pronunciar em voz alta: “Acepto la memoria de Shakespeare” (BORGES, 1999, p.395). Após pensar alguns instantes, Sörgel aceitou a oferta que lhe havia sido feita e passou a experimentar, a partir daquele dia, o assombro dos “palácios” e “cavernas” da segunda memória que havia adquirido.

Entretanto, com o passar do tempo, o narrador de Borges começou a perceber que possuir a memória de Shakespeare não servia aos projetos que ele almejava realizar. Descobriu, também, que sua própria história era mais extraordinária que a de Shakespeare. A memória pessoal de Herman Sörgel começa a desaparecer e é substituída pela de Shakespeare: “O herói vive na pura representação, sem nada pessoal, sem identidade (...) inventa para si uma memória artificial e uma vida falsa” (PIGLIA, 2004, p.45).

Na verdade, esse falseamento e a figura da memória alheia, posto como está, são a chave que permite a Borges “definir a tradição poética e a herança cultural” (PIGLIA, 2004, p.46). Os ecos da literatura borgeana, que não mais pertence a um só território, convidam o leitor a refletir sobre o domínio inesgotável da ficção que não conhece fronteiras. “Temos a sensação de que nos extraviamos numa rede que remete a um centro cuja arquitetura em si é perversa. É aí que se define a política na ficção de Borges” (PIGLIA, 2004, p.44). Pois,

o autor escreve com suas lembranças de coisas, do que viveu e do que não viveu – memória que se elastece e se ficcionaliza, universalizando-se. Vivido e imaginado fundem-se na arte de narrar a fim de driblar o cronológico, o efêmero datado, a limitada particularidade. Tentando “fixar o fluir da vida”, a narrativa se dimensiona na busca do que transcende o meramente factual, atingindo múltiplas e significantes “verdades (PIGLIA, 2004, p.47).

Essas reflexões foram motivadas pelo princípio de todo conto borgeano, onde este de maneira particular arremata suas histórias: sempre de forma ambígua, ademais, sempre com um eficaz efeito de clausura e de inevitável surpresa. E, foi assim, que Sörgel relatou sua aflitiva condição,

al principio las dos memorias no mezclaban sus aguas. Con el tiempo, el gran río de Shakespeare amenazó, y casi anegó, mi modesto caudal. Advertí con temor que estaba olvidando la lengua de mis padres. Ya que la

identidad personal se basa en la memoria, temi por mi razón (BORGES, 1999, p.398).

Hermann Sörgel, o narrador borgeano, teme que o imenso rio de Shakespeare absorva em suas águas o modesto córrego de sua própria identidade, diluindo sua individualidade. Para Eneida Maria de Souza, “os contos de Borges têm a estrutura de um oráculo: há alguém que está ali para receber um relato, mas até o final não compreende que aquela história é a sua e que ela define seu destino” (SOUZA, 2004, p.103). A posição crítica de Souza em “A Memória de Borges” revela que,

a extrema visibilidade que a assinatura Borges adquire ao longo do tempo se pulveriza no gesto contrário, o da invisibilidade. (...) Segundo o escritor, um de seus maiores desejos seria a transformação da humanidade em ideal de construção coletiva dos saberes, em que cada indivíduo fosse capaz de se considerar artista e criador. O anonimato significaria a recusa do sentido de propriedade autoral, uma vez que se postula o gesto democrático de recepção e produção do conhecimento (SOUZA, 2004, p.28).

ou ainda,

presença/ausência da imagem do escritor/autor se transforma em tema literário, intriga que se enreda/desenreda como espelho reduplicador da vida literária e da literatura (SOUZA, 2004, p.30).

Nesse sentido, pensa-se na possibilidade de que ao ingressar numa consciência dentro de um sujeito, uma consciência prévia, esta por sua vez não desaparece. Crê-se que a memória de Shakespeare, ao invadir a de Sörgel, implica numa série de “turnos” de identidades, sem que também exista a possibilidade de uma contribuição hereditária de memórias.

O conto de Borges pelas mãos do narrador ilustra as preocupações quanto às ramificações que desembocam de uma memória “alheia” dentro do “eu” presente e, por sua vez, formula uma série de desafios que subvertem a subjacência, a continuidade e homogeneidade do “eu” autorreferente. Um bom exemplo do que disto é o que diz Piglia:

A cultura de massa (ou melhor seria dizer a política de massa) foi vista com toda a clareza por Borges como uma máquina de produzir lembranças falsas e experiências impessoais. Todos sentem a mesma coisa e recordam a mesma coisa, e o que sentem e recordam não é o que viveram (PIGLIA, 2004, p.45).

É nesse ponto que podemos dizer que, muitas das grandes narrativas borgianas giram em torno da incerteza da lembrança pessoal, em torno da vida perdida e da experiência artificial, como o próprio Hermann Sörgel, o narrador do conto, diz: “à medida que transcorrem os anos, todo homem tem a obrigação de carregar o crescente fardo de sua

memória. Duas me oprimem confundindo-se às vezes a minha e a do outro, incomunicáveis” (BORGES, 1999, p.450-451).

Assim, Borges constrói duas memórias, a do herói que vive na pura representação, sem nada pessoal, sem identidade. Um Shakespeare que não adere a um estereótipo, que se transforma, inventa uma memória artificial e uma vida falsa. E outro, a pessoal, pois, “não era a memória de Shakespeare no sentido da fama de Shakespeare, isso teria sido muito trivial; tampouco era a glória de Shakespeare, mas sim a memória pessoal de Shakespeare” (PIGLIA, 2004, p.43).

A substituição de uma memória própria por uma cadeia de sequências de recordações estranhas é a melhor metáfora da memória alheia, pois insiste na claridade das lembranças artificiais. A tinta de Borges acrescenta um toque de burla melancólica a si mesmo ao declarar: “Durante o dia sou Sörgel, um professor emérito que escreve trivialidades eruditas, mas ao amanhecer às vezes o que sonha é o outro. De vez em quando, surpreendem-me pequenas e fugazes memórias que talvez sejam autênticas” (BORGES, 1999, p.451).

Nessa perspectiva, Piglia evidencia que a memória de Sörgel é uma metáfora da sabedoria. Ela é antiga e anterior à escrita que é feita para que se possa esquecer. Pensamos então que Borges cruza essas duas questões, a memória interminável e o arquivo desordenado das leituras. E a literatura a reproduz, capta as formas, os dilemas desse mundo estereotipado, mas num outro registro, outra dimensão, como num sonho.

Por outro lado, se a identidade pessoal está fundamentada na memória, como afirma o narrador de Borges, é possível evitar o desaparecimento da identidade, da cultura e das tradições de um grupo frente à ameaça das imposições do neocolonialismo? A imagem, no conto borgiano, de uma zona onde as duas memórias se fundem é de uma riqueza sugestiva singular, pois torna problemática a questão da autenticidade e da origem dos fatos lembrados. Diante disto, vale ressaltar o que destaca Eneida Maria de Souza sobre estas inquietudes. Segundo ela,

a memória de Shakespeare”, conto de Borges que narra como a memória do autor inglês foi presenteada ao narrador/escritor por um desconhecido, não estaria sendo reconfigurada, na literatura contemporânea, pela memória de Borges? A metáfora da memória alheia permitiria definir a tradição poética e a herança cultural da literatura contemporânea? Estaria a profecia de Ricardo Piglia, segundo a qual a memória de um escritor latino-americano poderia ser enxertada, no futuro, na memória de um europeu? E acrescentaria, na memória de tantos outros escritores do planeta? O legado literário do cânone ocidental, no qual o norte sempre se impôs como exportador de modelos, estaria sendo ocupado pelo sul, ou pela literatura dita periférica? Ou ainda, a escolha dos precursores literários, realizada contra a passividade da

influência, não poderia ser lida como prisão, mais do que como presente, recebido, por sua vez, como herança nefasta? (SOUZA, 2010, p.28).

Esse universo de possibilidades sobre a memória alheia é a chave que permite a Borges definir a tradição poética e a herança cultural. O consagrado valor atribuído à sua obra se resumiria no desejo deliberado de se apropriar da cultura alheia como contraponto à afirmação de autoria e originalidade, valendo-se da “política da modéstia”. Metafórico ou poético, o registro de memória procura senão atender, convencer o leitor. As armas de que lançam mão para tal, em geral, estão relacionadas com a pressuposição do que poderá ter êxito ou não. Porém, neste território, Piglia constrói sua reconfiguração da memória com maestria.

Vale lembrar que, em todos os níveis, a memória é um fenômeno construído social e individualmente, e quando se trata da memória herdada, pensa-se que há uma ligação fenomenológica muito estreita entre memória e sentimento de identidade. No caso do texto de Borges, o sentimento de identidade está sendo tomado no seu sentido mais superficial que o sentido da imagem de si, para si e para os outros. A imagem de Herman Sörgel refletido no espelho, por exemplo, e que, às vezes, se confunde com a de Shakespeare.

Cabe ainda ressaltar, que “as ficções de Borges são a formalização de hipóteses científicas ou filosóficas. Borges imagina a encenação de uma pergunta que não se formula abertamente na trama, mas é apresentada como ficção ao longo de um agrupamento que é, ao mesmo tempo, teórico e narrativo” (SARLO, 2008, p. 102), isso não quer dizer que todos os contos borgeano, “contenham a solução de um problema” (SARLO, 2008, p. 102); ao contrário, o autor argentino trabalha na esteira do paradoxo, o ilógico e os dilemas perambula seus escritos, que são referenciados em situações “filosófico-narrativa: uma ficção duplicada numa filosofia ficcional (SARLO, 2008, p. 102)”.

Lembrar com uma memória estranha é uma variante do tempo duplo, o gesto de distanciamento e de proximidade com o objeto, e ainda, a questão do duplo pode ser visto como uma metáfora perfeita da experiência literária. As ideias não se apoderam da voz dos personagens nem se apresentam fora do desdobramento da trama, porém constituem sua verdadeira substância e a configuram “de dentro” (SARLO, 2008, p. 102).

Contudo, cabe por ora uma questão pertinente: O que fazer com a herança de Borges? Quando Borges ativa e incorpora o exercício da memória alheia, a experiência literária do autor acaba por deslocar e condensar lugares antes reservados ao autor. Nesse sentido, Eneida Maria de Souza afirma que, “a escrita retoma a atividade tradutória, o exilar-se de si para criar, assim como relê a tradição cultural como um arquivo que se revitaliza a todo o

momento” (SOUZA, 2002, p.130). Por outro lado, pensa-se que Borges não limita o poder ficcional da herança a sua narrativa. Muito da escrita borgeana, esta condensada no falseamento, no limite instável e inseguro entre a verdade e ficção, por meio de atribuições falsas, como a memória doada.

Beatriz Sarlo assinala que “a ficção se funda no exame de uma possibilidade intelectual apresentada como hipótese narrativa” (SARLO, 2008, p. 103), e é nessa sequência estranha e logicamente sinistra que os elementos da narrativa borgeana condensam-se, pois Hermann Sörgel procede à dramatização da fala pessoal através da experiência do outro; a narrativa elabora, contudo, procedimentos ligados a uma autobiografia esquiva do autor. Borges desafia assim percepção do leitor, sugere um enigma: se contém todo o espaço e todo o tempo, então deve conter a si mesmo, mas, se contém a si mesmo, deve conter um outro, a memória do outro. “Eu possuía de maneira latente a memória de Shakespeare”; “Shakespeare foi meu destino” (BORGES, 1999, p.448-451).

Eneida Maria de Souza complementa ainda que, “aceitar este jogo de faz-de-conta significa negar o excesso de subjetivação e optar pela diferença, pela alteridade e pelo estranho hóspede que, ao negá-la, afirma a sua familiaridade” (SOUZA, 2002, p.130). O exercício da memória alheia ativada por Borges, ao ser incorporado à experiência literária, desloca e condensa lugares antes reservados ao autor, as cenas dos livros lidos e coisas vividas, voltam como lembranças privadas. São acontecimentos e experiências que voltam à memória, como um arquivo que se revitaliza a todo o momento.

Desta forma, Borges inscreve-se como o grande corpo textual que atravessa a escrita pelo fato de sua obra conter inúmeras reflexões sobre a literatura e seus artifícios. Para Eneida Maria de Souza, “citar Borges é citar ficção como teoria” (SOUZA, 2007, p.37). Logo, bem próximo desta rede de ficção borgeana, temos Ricardo Piglia, do qual se pode dizer que transita a meio caminho entre a ficção e a teoria, entre a literatura e a reflexão ensaística. São nesses lugares que se situa o caráter híbrido de sua obra.

2.2 A memória *Phantasma*

Talvez no futuro alguém, uma mulher que ainda não nasceu, sonhe receber a memória de Borges tal como Borges sonhou que recebia a memória de Shakespeare.
Ricardo Piglia

As vidas humanas têm necessidade e merecem ser contadas.
Paul Ricoeur

Para pensar a obra de Piglia, tão marcada pela experimentação e pela presença de elementos alegóricos, pode ser profícuo recuperar as ressonâncias do conto de Borges quando, por exemplo, o personagem Junior deixa que a memória do outro entre como componente capaz de suprir a falta das narrativas pessoais anteriores, ou a inexistência de fatos novos, banais ou interessantes para se contar. E ainda, em outro momento vemos Junior invadido pela memória da máquina na qual ele não sabe se realmente existiu ou não. Fazendo valer a citação pigliana acima, Paul Ricoeur precisa que, o que é confiado à memória, é um poder divino, “aquele que confere o domínio absoluto de uma arte combinatória entre a ordem dos astros e da terra (...) os lugares são soberanamente escolhidos, sua ordem oculta a arbitrariedade da sua escolha” (RICOEUR, 2007. p.79-80).

A urgência do pensamento de Paul Ricoeur para a reflexão que adotaremos torna-se primordial aqui, pois ele identifica três tipos de memória. Na memória impedida que se repete e se reelabora como uma atividade de luto, como uma compulsão, cujo “trabalho é a palavra repetida várias vezes, e simetricamente oposta à compulsão: trabalho de rememoração contra compulsão de repetição” (RICOEUR, 2007, p.85). Na memória manipulada “o trabalho de luto é o custo do trabalho da lembrança; mas o trabalho da lembrança é o benefício do trabalho de luto” (RICOEUR, 2007, p.86), ou seja, libertar-se da perda, abjetar.

Neste segundo tipo encontram-se as modificações feitas no passado pelos regimes autoritários, relacionadas com o negacionismo e o relativismo, em outras palavras, com os “assassinos da memória” – expressões cunhadas pelo próprio autor. E ainda, na memória obrigada, “encontramos o dever de memória que visa curar as feridas do corpo político, de apaziguar um passado que jamais seria esquecido” (RICOEUR, 2007, p.99-100). Assim, a memória surge como uma obrigação, como uma imposição.

O dever da memória não se limita a guardar o rastro material, escrito ou outro, dos fatos acabados, mas entretém o sentimento de dever a outros, dos quais diremos mais adiante que não são mais, mas já foram. Pagar a dívida, diremos, mas também submeter à herança a inventário (RICOEUR, 2007, p.101).

Nesta esteira, os roubos das histórias alheias, as histórias recontadas, permitem a memória dos textos darem uma única certeza, a de que todas as histórias estariam, de antemão, atravessadas pelo olhar alheio, o que se irá distinguir da concepção benjaminiana de narrativa tradicional, na qual se destaca a lição de experiência pessoal como fonte geradora dos relatos.

É nesse sentido que Piglia comenta que, em literatura os roubos são como as recordações, nunca “De todo deliberados, nunca são demasiado inocentes...”; “a invenção ficcional pautada pela imagem da memória alheia, e para Borges, o núcleo que se permite entrar no enigma da identidade e da cultura própria, da repetição e da herança” (PIGLIA 1990, p.60). A exemplo, a narradora-máquina deixa que a memória do outro entre como componente capaz de suprir a falta das narrativas pessoais anteriores, ou a inexistência de fatos novos, banais ou interessantes para se contar.

Ricoeur comunga da teoria de Piglia, na qual o homem, a narrativa e o problema – esse laço indireto de derivação – sustentam, pois, para Ricoeur, a escrita da história no século XX. Em outras palavras, “reconstituir os laços indiretos da história com a narrativa é finalmente trazer à luz a intencionalidade do pensamento histórico pela qual a história continua a visar obliquamente ao campo da ação humana e à sua temporalidade de base” (RICOEUR, 1994, p.134).

É perceptível o que ora evidenciamos no capítulo intitulado “O museu”, no qual o narrador nos conta qual a localidade do museu e suas características: “[...] ficava numa zona afastada da cidade [...] nas paredes havia diagramas, fotografias, reproduções de textos” (PIGLIA, 1992, p.35). Porém, o grande compromisso desse capítulo era conduzir-nos até a máquina reprodutora.

De certo modo, embora ela se apropriasse de experiências de outros como fonte geradora dos relatos, a máquina tinha o sistema bastante simples. Ela aprende à medida que narra, e aprender quer dizer que ela lembra o que já fez e tem cada vez mais experiência. Sendo assim, incorporaram a ela o “William Wilson” de Poe para que o traduzisse.

Dali três horas começaram a sair às fitas de teletipo com a versão final. O relato se expandiu e se modificou até ficar irreconhecível. Chamava-se Stephen Stevensen. Foi a história inicial. Para além de suas imperfeições era uma síntese do que viria depois” (PIGLIA, 1992, p.35).

Nota-se que a primeira obra antecipa todas as que se seguem. Neste contexto, Macedônio ainda completa, “queríamos uma máquina de traduzir e temos uma transformadora de histórias. Pegou o tema do duplo e o traduziu. Se arranja como pode. Usa o que houver e aquilo que parece perdido ela o traz de volta transformando numa outra coisa” (PIGLIA, 1992, p.36). O romance vai desfiando, assim, sua estrutura dialógica, visto que os roubos das histórias alheias, as histórias recontadas, permitem a memória dos textos darem uma única certeza, a de que “todas as histórias estariam, de antemão, atravessadas pelo olhar

alheio, o que se irá distinguir da concepção benjaminiana de narrativa tradicional, na qual se destaca a lição de experiência pessoal como frente geradora dos relatos” (SOUZA, 2004, p.132).

Portanto, a experiência adquirida por Elena não implica que ela teria que, necessariamente, fazer histórias cada vez mais belas, mas vai saber as histórias que já fez e talvez acabe por construir-lhes uma trama comum. Nesse ponto, Piglia diz que era interessante e útil essa “invenção”, pois os velhos estavam morrendo. Com isso a máquina substituiria o narrador que passa de pessoa a pessoa suas experiências. Dando espaço nesse capítulo a outro narrador que, conforme Silviano Santiago, poderíamos chamar de pós-moderno.

Em um ensaio sobre o “narrador pós-moderno”, apoiando-se na reflexão feita por Walter Benjamin sobre o narrador, Silviano Santiago analisa alguns contos de Edilberto Coutinho em busca da configuração do narrador pós-moderno. No entanto, um dos contos utilizados como exemplo, “A lugar algum”, parece conter alguns indícios que não se encaixam no perfil traçado para o narrador pelo ensaísta.

2.3 A cidade ausente e a memória latina americana: espaços identitários

A partir de algumas inquietações prementes no romance *A cidade ausente*, percebe-se que para se compor alguns aspectos da vida cotidiana e cultural de um determinado “lugar” há uma compulsão por um resgate do passado na construção do presente. Em todo o mundo, com destaque para América Latina e, particularmente, para o Brasil de hoje, não são poucos nem isolados os movimentos de recuperação mnemônica. Antigas cidades renascem sob as luzes e as tintas das mais modernas técnicas de restauração. Proliferam documentários, novelas e minisséries televisivas, nas quais se percebe um sério trabalho de reconstituição de época e da história. Uma onda *vintage* toma conta da indústria da moda, levando-nos de volta ao passado recente. É a cultura de massa que, psicoticamente, produz novos movimentos, dando novas roupagens a formas prestigiadas em outras épocas.

O rememorar opera como uma síndrome, que se alastra por todos os campos da vida cultural, e também se faz presente no cenário literário. Sem dúvida, no caso da América Latina, o resgate da memória em sociedades pós-ditatoriais vem carregado de outro tipo de questões que apontam para problemas de violação de direitos humanos, justiça e responsabilidade coletiva que colocam no palco de discussão estratégias de memória, esquecimento e trauma.

No caso específico da América Latina, o dever de rememoração está relacionado, sobretudo, às memórias e experiências vividas durante a Ditadura Militar. Ou seja, na Argentina, por exemplo, a obrigação da memória surge como um trabalho que empurra certos setores da sociedade e do Estado em reconhecer o sofrimento imposto a grupos da população, sobretudo, quando próprio Estado tem responsabilidade por esse sofrimento. Sob este ponto de vista, aqueles indivíduos que padeceram sob o Regime Militar, perseguidos, torturados ou mortos, surgem como expressão de verdade, como protagonistas exclusivos de experiências traumáticas.

A partir da crítica encetada por Beatriz Sarlo, em *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, percebemos que os discursos e as retóricas memoriais destacadas por ela, indicam que os testemunhos passaram a impor um novo desafio à história, restringindo a crítica e criando enormes dificuldades para o trabalho dos historiadores (SARLO, 2007, p.47). Para a autora, “o discurso da memória e as narrações em primeira pessoa se movem pelo impulso de bloquear os sentidos que escapam” (SARLO, 2007, p.50). Logo, seus testemunhos passam a ter a função de “cura identitária”, pois, apresentam-se “por um lado como direitos reprimidos que devem se libertar” e, por outro, “como instrumentos da verdade” (SARLO, 2007, p.39).

Na América Latina, o ano de 1970 tornou-se um marco de grande relevância na história, pois foi a partir de então que as chamadas narrativas de testemunho ganharam espaço. Pela primeira vez a Casa de las Américas incluiu entre suas categorias a premiação de um gênero não canonizado. Até 1969, as obras que correspondiam às características da narrativa de testemunho concorriam, segundo cada caso, entre os gêneros tradicionais, sobretudo romance e ensaio. Ao longo dos anos 60, obras como *Manuela la mexicana*, da cubana Aída García Alonso; *Biografía de un cimarrón*, do antropólogo cubano Miguel Barnett; *Hasta no verte Jesus mio*, da mexicana Elena Poniatowska; e *Operación masacre*, do argentino Rodolfo Walsh, para ficarmos apenas com algumas obras que se tornaram “paradigmas” da narrativa de testemunho. O que fica evidente é que a Casa de las Américas não criou um novo gênero, apenas o legitimou e ao fazê-lo criou um marco de referência.

Entretanto, quando pensamos em *A cidade ausente* surge uma questão até então latente: a experiência se preserva ou se dissolve na ação de narrar? Sarlo afirma que: “Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é no comum” (SARLO, 2007, p.25). Ou seja, a narração teria a capacidade de criar uma nova temporalidade para a experiência.

Aproximando os apontamentos da personagem Elena, personificada por Macedonio em uma máquina, evidenciamos que esta estabelece uma relação análoga à Anahí, personagem do romance *Respiração Artificial*, de 1987, escrito durante o regime militar. Esta personagem pensava que lhe haviam colocado um aparelho transmissor: “Acontece o seguinte, senhor Intendente: fizeram-me uma incisão e me colocaram um aparelho transmissor escondido entre as arborescências do coração. Enquanto eu estava dormindo puseram-me o tal aparelhinho, pequenino assim, para poder transmitir” (PIGLIA, 1992, p.74).

Por conseguinte, no fragmento a seguir, fica claro a relação que se constrói com *A cidade ausente*: “Elena internou-se com o duplo propósito de realizar uma investigação e de controlar suas alucinações. Estava convencida de já ter morrido e de que alguém tinha incorporado seu cérebro (às vezes dizia sua alma) a uma máquina”(PIGLIA, 1992. p.55).

Nesta narrativa, a paranoia da personagem provoca a perda da identidade, pois, além de crer que é uma máquina, há um câmbio de personalidades por vários momentos, o que impossibilita afirmar que o nome dela realmente seja Elena, uma vez que isso possa ser fruto de mais um de seus delírios. Assim, para compor a identidade de Elena, Piglia retraza o passado a seu modo, fazendo alterações e deformações sem cerimônias; artificialmente o autor revela algo que estava oculto. Porém, não se trata de ver a presença da realidade na ficção (realismo), mas de ver a presença da ficção na realidade (utopia), o homem realista contra o homem utópico. No fundo, são dois modos de conceber a eficácia e a verdade. diz Piglia (1994, p. 6). Nesta trama, entre realidade e ficção, Elena já não pode falar de si, e enlouquece. É claro, que a memória individual de Elena existe, mas está enraizada em diferentes contextos que a simultaneidade ou a contingência aproxima por um instante.

A rememoração pessoal de Elena está situada na encruzilhada das múltiplas redes em que estamos envolvidos. Nada escapa à trama sincrônica da existência social atual, é da combinação desses diversos elementos que pode emergir aquela forma que chamamos lembrança, porque a traduzimos em uma linguagem. Assim, a consciência da personagem jamais está encerrada em si mesma, não é vazia nem solitária. Trançando um contraponto com a “memória” da América Latina, Piglia lança mão da construção de uma memória dos vencidos e, no caso da Argentina, articula uma política contra a amnésia oficial, correspondendo a uma nova forma de se pensar a história do século XX.

Sobre isto Sarlo destaca que:

O apogeu do testemunho é, em si mesmo, uma refutação daquilo que, nas primeiras décadas do século XX, alguns consideraram seu fim definitivo. Walter Benjamin, diante das consequências da Primeira Guerra Mundial,

expôs o esgotamento do relato devido ao esgotamento da experiência que lhe dava origem. Das trincheiras ou das frentes de batalha da guerra, ele afirmou, os homens voltaram emudecidos. É inegável que Benjamin se equivocava quanto à escassez de testemunhos, justamente porque ‘a guerra de 1914-8 marca o começo do testemunho de massas (SARLO, 2007, p.26).

O testemunho de Elena a arrasta para inúmeras direções, como se a lembrança fosse uma baliza e fizesse o leitor se situar em meio da variação constante dos contextos sociais e da experiência coletiva e histórica. Corroborando a tese de Sarlo, Elena faz parte deste universo testemunhal, porém não emudecido. O que ocorre é que, para ela se inscrever no discurso ficcional, Piglia “apaga” e a inscreve em determinados lugares, onde o Estado não pode controlá-la. Para o escritor argentino “se a política é a arte do possível, a arte do ponto final, então a literatura é sua antítese. Nada de pactos, nada de transações, a realidade não é a única verdade” (PIGLIA, 1994, p. 6) e o novo instante de uma nova presença tem que ser imaginado em um novo contexto feito da ausência tornada presença. Surgem, assim, os esconderijos subterrâneos, os museus, as clínicas.

2.3 A memória e os arquivos da tradição em *A cidade ausente*

“Além da barbárie e do horror que vivemos, em algumas páginas de nossa literatura persiste uma memória que nos permite, penso eu, não nos envergonharmos de ser argentinos” (PIGLIA, 1994, p. 6), a partir desta citação e paralela ao debate memória/esquecimento, passa-se a refletir como a memória, os arquivos da tradição⁸ surgem na ficção de Ricardo Piglia. Portanto, opta-se por verticalizar os apontamentos para melhor esclarecermos as questões sobre a representação da memória como arquivo da literatura latino americana na esfera ficcional. *A cidade ausente* é uma meta-narrativa que, ao narrar o poder das palavras

⁸ A tradição literária tem a estrutura de um sonho no qual se recebem as lembranças de um poeta morto. Podemos imaginar alguém que no futuro (num quarto de hotel, em Londres) começa de repente a ser visitado pelas lembranças de um obscuro escritor sulamericano a quem mal conhece. Então vê a imagem de um pátio de mosaicos e de uma cisterna numa casa de dois pisos na esquina da Guatemala com a Serrano; vê a figura frágil de Macedonio Fernández na penumbra de um quarto vazio; vê uma tropa de cavalos de crina emaranhada que galopa solitária na planície, sob as profundezas do poente; vê um globo terrestre abandonado num hotel, entre dois espelhos que o multiplicam sem cessar; vê um bonde que cruza as ruas quietas da cidade de Buenos Aires e nele vê um homem que, com o livro encostado nos olhos de míope, lê pela primeira vez a Comédia de Dante; vê uma moça índia de melenas loiras e olhos azuis, vestida com duas mantas coloridas, que cruza lentamente a praça de um povoado na fronteira norte da província de Buenos Aires; vê a chave enferrujada que abre a porta de uma vasta biblioteca na rua México; vê uma peça de bronze e um hrôn e um relógio de areia; e vê o manuscrito perdido num livro de Conrad e o belo rosto inacessível de Matilde Urbach, que sorri na luminosa claridade de um entardecer de verão. Talvez no futuro alguém, uma mulher que ainda não nasceu, sonhe receber a memória de Borges tal como Borges sonhou que recebia a memória de Shakespeare (PIGLIA, 2004, p.46).

para engendrar uma realidade primordial, narra a si mesma como modelo de criação desencadeado por fórmulas verbais.

A tradição literária surge na obra de Piglia do constante diálogo entre história e ficção. Completo exercício de memória que não exclui a elaboração de estratégias para o esquecido. Para Eric Hobsbawm:

A tradição é uma forma de controle do tempo e das ações dos grupos em seus microterritórios. Enquanto importante pilar do edifício da Nação, a tradição ajuda a consolidar a ideia de eternidade da mesma. Não é sem motivo que, associada ao nacional, à nacionalidade, frequentemente aparece em referência ao futuro (HOBSBAWM, 1997, p.9).

Em face disso, a tradição inventada oscila entre o falso e o legítimo, não se podendo definindo sua essência. Sobre essas relações, Hobsbawm (1984) considera que a necessidade sentida pelo grupo é o "fator legitimamente da tradição inventada, enquanto a intensidade de manipulação da mesma responde por seu menor ou maior falseamento". Para serem preservadas, as "tradições inventadas", necessitam das máscaras sociais, e os falseamentos. E estas, para funcionar adequadamente, recorrem à mentira, a representação como peça necessária de seu mecanismo. Uma engrenagem que Piglia domina.

Para Piglia, "a palavra literária se assemelha a pegadas, uma música inesquecível, que se inscreve na memória como uma melodia descontínua, a estrutura de um sonho, rostos perdidos que reaparecem, máscaras incertas" (PIGLIA, 1990, p.60), que confinam melodias e imagens convidando-nos à sua memorização ou ao seu desarquivamento.

Compreende-se, com efeito, que, na ficção pigliana sempre que possível, o autor recorrerá ao procedimento de estabelecer continuidade com o passado histórico e criar conexões com o presente. Nesse sentido, a chave para este universo paranoico não é a amnésia e o esquecimento, mas o engendramento da memória, as várias instâncias que são convocadas a atuar na produção de imagens que sustentam as tradições. a memória desempenha, então, o papel de modeladora, conferindo-lhe poder de ação e que a faz permanecer viva.

No romance, as citações de nomes de províncias, estações subterrâneas, praças, ilhas, compõem o mapa de uma cidade submergida em uma avalanche de signos. "A memórias dos narradores se deslocam nessa geografia como se fosse uma grande tela de computador na qual, se apertarem uma só tecla se altera todo um cenário" (PEREIRA, 2001, p.17). Quase todas as instâncias da narrativa giram em torno de uma máquina reprodutora de relatos cujas transmissões foram captadas pelo protagonista Miguel Mac Kensey ou Junior, como é

conhecido. O personagem trabalha na redação de um jornal e deve decifrar, preservar e divulgar as narrativas da máquina.

Conseguiu a sua vaga e uma tarde ele baixou lá no jornal, com sua cara de alucinado, e Emilio Renzi o acompanhou num giro pela redação para que conhecesse os outros prisioneiros. Dois meses depois era o homem de confiança do diretor e estava à frente das investigações especiais. Quando foram ver, ele sozinho controlava todas as notícias da máquina. No início pensaram que ele era da policia, porque publicava as matérias antes que fatos se produzissem. Era só ele pegar o telefone e receber as notícias com duas horas de vantagem” (PIGLIA, 1997, p.10).

Em *Formas Breves*, Piglia já nos dá indícios da criação de uma mulher-máquina. No ensaio “A mulher gravada”, a personagem atende ou atendeu, por Rosa Malabia que conheceu e amara Macedonio Fernandez. Chamavam-na a louca do gravador, pois carregava um gravador de fita antigo e era a única coisa que lhe pertencia. “Esse gravador e a voz de uma mulher que acreditava estar morta [...] foram para mim a imagem inicial da máquina de Macedonio” (PIGLIA, 2004, p.30). Essa mesma voz associou-se a voz perdida de uma mulher com quem Macedonio conversa na solidão de um quarto de hotel. Dentro desse contexto, encontramos em *Respiração Artificial*, *Prisão Perpétua* e *A cidade ausente* vestígios de Rosa, personificada em Lucia Joyce, Elena Fernández e Echevarne Angélica Inés, mas chamam de Anahí. Esses duplos criados por Piglia nos conduzem a um espaço híbrido entre o histórico e o ficcional, pois a máquina está fixada em um museu, que seria o museu da ficção e dos escritores.

Ao pensar nesse museu como um lugar de câmbios, tanto de personagens como de personalidades, e que está fixado no centro de Bueno Aires, Piglia relaciona este lugar a um museu com relatos, com ficções, um museu do amor, do imaginário. Um museu que quando alguém entra se põe em funcionamento as imagens e os sonhos, e os relatos que tem internalizado. Temos de um lado uma mulher-máquina como o centro e objeto de desejo, como fetiche, e por outro lado, a ideia de um museu do imaginário, da paixão, da ficção, que tem a ideia de um lugar onde se falam várias línguas, conversam coisas, porém no lugar de ser um museu clássico tradicional, onde só há objetos, há objetos mágicos, restos de literatura, fantasias.

Eu sempre tive a ideia de que havia uma imagem que associava a noção de máquina com a mulher. Então por um lado há uma tradição, há certa tradição literária. Por exemplo, eu me encontrei depois preparando a suposta novela, com a imagem desenhada da femme machine de Max Ernest. Há também

uma novela de Villiers de L'Isle Adam que se chama La Eva futura, que tem alguma relação com a mulher artificial. Há uma tradição inclusa na esfinge grega. Há uma tradição no imaginário (e é um imaginário masculino machista) de uma mulher que está enclausura e que funciona como uma máquina sexual, como uma máquina de relatos. É uma espécie de fantasia um pouco complicada mais também bela. É também a ideia de um homem que não quer perder a mulher, e que imagina que a conserva dessa maneira. [...] e ao mesmo tempo conta histórias. E tudo isso constrói a imagem da mulher eterna, digamos assim, como uma espécie de esfinge, oráculo, todo esse tipo de imaginário (PEREIRA, 2001, p.243).

Piglia afirma que “a literatura é o laboratório do possível: um lugar onde se pode experimentar fazer a mistura do velho com o novo. A literatura é uma forma privada da utopia” (PIGLIA, 1999, p.126), um lugar onde se experimentar, pode-se alocar, descolar, simular, dissimular, falsear, fingir. Fazer a dança da linguagem, quando está desaparece e reaparece outra, onde os espaços são necessários, e o inimaginável acontece como em, “cada vez que se pega uma nova rua, as vozes envelhecem, as palavras antigas estão como que gravadas nas paredes dos edifícios em ruínas. A mutação tomou conta das formas exteriores da realidade”(PIGLIA, 1997, p, 102).

O contexto ideal para a experiência literária do autor não poderia ser a Buenos Aires contemporânea, portanto há uma transgressão da cidade real para a imaginária, que por sua vez se desfaz em várias realizações possíveis da cidade. Contamos com homens oriundos de diferentes estratos da sociedade: professores, advogados, expatriados, gaúchos, operários e estudantes que, juntos, estabelecem pactos de solidariedade e alianças a partir da necessidade de reinventar um cotidiano dentro da escassez ou da fuga (pois, a impressão que temos é de que tudo é uma fuga constante) e do confinamento de um mesmo espaço exíguo que têm que compartilhar.

Embora ainda não completamente liberado da tradição literária latino-americana, *A cidade ausente* lida com a relação dialética entre a ficção e a realidade, mostrando que todo discurso pode ser manipulado. De acordo com Piglia, o romance não lida com o modo pelo qual a realidade aparece na ficção, mas com o modo pelo qual a ficção é absorvida na vida real. No contexto latino-americano, o resgate e a rememoração do passado, mais do que um mero imperativo teórico ou místico, constituem antes uma dimensão fundamental, pois há uma necessidade de uma rememoração coletiva da tradição dos oprimidos do passado.

Nas palavras de Walter Benjamin (2005, p.48), “o passado leva consigo um índice secreto pelo qual ele é remetido à redenção”. Ora, o passado latino-americano, em suas lutas e resistências ao progresso colonialista/imperialista, aguarda ainda hoje uma reparação

histórica, cuja realização depende das potencialidades das lutas sociais do presente ou, como fez Piglia, recriação através da ficção.

No artigo intitulado “Memoria y tradición” Piglia define com mais detalhes sua própria visão acerca do papel e lugar do escritor argentino contemporâneo. Neste texto destaca uma série de noções, de maneira articulada e bastante propícia. Num primeiro momento, define que, para o intelectual (e, mais especificamente, para o literato) todas as obras tidas socialmente como clássicas às quais se tem acesso passam a compor parte de sua memória pessoal, daí poder e ter que delas dispor no instante da criação: “Todo es de todos, la palabra es colectiva y es anónima. [...] Por eso en literatura los robos son como los recuerdos: nunca del todo deliberados, nunca demasiado inocentes” (PIGLIA, 1991. p. 64). E ainda relata,

penso meus textos em relação com o que eu chamaria a grande tradição do romance argentino. Uma tradição que nasce em Facundo, em Una excursión a los indios ranqueles, em Peregrinación de Luz del Día: livros mais ou menos desmesurados, de estrutura fraturada, que quebram a continuidade narrativa, que integram registros e discursos diversos. Basta pensar em Museo de la novela de la eterna, em Ádan Buenosayres, em Los siete locos, em Rayuela, na Historia funambulesca del professor Landormy para ver que a tradição fundamental vem daí. Borges se integra a sua maneira: miniaturiza e condensa as grandes linhas. Por isso "Pierre Menard, autor del Quijote" (PIGLIA, 1994, p.4).

é sua grande contribuição ao romance argentino.

Nesta perspectiva, as histórias que surgiram sobre as lacunas e incertezas que existem da biografia e bibliografia de Macedonio Fernandez, o seu passado anarquista e utópico, a sua busca de uma maneira de superar a morte, tornam-se “recuerdos”, porém sempre de uma maneira particular e renovada, isto é, traem a “tradição” e produzem uma “ex-tradição”, como o próprio Piglia nomeia. Ademais, há que se perceber que todo e qualquer intelectual argentino também sofre “ex-tradicción”, posto que, embora suas referências não tenham de ser (e não são) restritas ao universo intelectual circunscrito às fronteiras nacionais, não podem evitar tomá-las com um olhar próprio de sua realidade particular; ou seja, ao tentar transpor a fronteira, são sempre e constantemente – no sentido corrente da palavra – “extraditados” (PIGLIA, 1991. p. 66).

Na esfera ficcional, a literatura por excelência, “nos permite reflexionar sobre los limites” e “imaginar una vida possible, un mundo alternativo”; tal lugar de enunciação deveria ser, enfim, estilisticamente reavaliado e politicamente valorizado (PIGLIA, 2001, p.1-3).

Neste percurso não houve limites para Macedonio Fernandez, depois da morte de sua mulher, Elena Fernandez, passou a ter uma vida errante e escassamente documentada. Seus

textos, segundo depoimentos de Borges⁹, foram abandonados nos diversos locais em que morou e, ao invés de fixar suas ideias sob a forma escrita, ele procurava disseminá-las através de longas conversas. Essa sua característica estabelece um vínculo com os relatos da máquina.

Como metáforas do escritor contemporâneo, essa máquina insiste em sua função social sob o medo de ser invadida e desativada. Torna o material literário disponível e efetua recortes em si mesma, selecionando os fragmentos que são interessantes para sua enunciação, o que recorda a tese borgeana sobre a escolhas de precursores.

Para Eneida Maria de Souza, “a memória escuta uma cidade paranoica e subjugada pelos relatos estatais aos que se opõem a resistência da criação literária como alternativa de sobrevivência política e cultural” (SOUZA, 2001, p.23). O circuito do transeunte anônimo só é possível na grande cidade (Bueno Aires) que alicerça o romance; neste espaço, as memórias confundem-se à paisagem urbana como um olho e um ouvido que se deslocam ao acaso.

A própria cidade é objeto do debate ideológico-estético: celebra-se e denuncia-se, e, concomitantemente a criação literária, neste sentido, sob o olhar político de Ricardo Piglia organiza o caos causado pela memória de Elena, ou seja, o autor põe em contato, traça paralelos entre questões que, do ponto de vista social e pragmático, não necessariamente se encontrariam, somente caso encontrem a máquina replicante.

Por conseguinte, a tradição recordada em *A cidade ausente* nos apresenta narrativas idealizadas por reminiscências intermitentes, que resistem a serem desvanecidas, apagadas. Ao conjugar resquícios do passado como imagens de uma tecnologia própria da ficção científica, Piglia reitera narrativas, pois, “recuperar os resíduos de uma tradição armazenada pelo esquecimento e imaginar utopias linguísticas constituem estratégias de resistência a uma brutalidade repressiva que silencia a polis” (SOUZA, 2001, p.23).

Por fim, o romance em estudo trafega pela obra de alguns dos mais respeitados escritores argentinos, como Macedonio Fernández, Robert Arlt e, evidentemente, Borges, como se pode perceber pela fala de Russo, personagem que tudo sabia sobre a engenhosidade de Macedonio, “querem desativá-la, primeiro, quando perceberam que não podiam ignorá-la, quando ficaram sabendo que até os contos de Borges vinham da Máquina de Macedonio, que inclusive estavam circulando novas versões sobre o que tinha acontecido nas Malvinas, então decidiram leva-la para o Museu” (PIGLIA, 1997, p. 119).

⁹ Vale lembrar a entrevista concedida por Borges intitulada *A vida como um labirinto em linha reta*, que foi realizada por José Antonio Cadrón ao final de 1985, na última visita que Borges fez à Universidade de Córdoba, poucas semanas antes de mudar-se para Genebra. Sua publicação original, de imediato à sua realização, deu-se no México, na revista *Plural*. O texto que aqui reproduzimos é apenas um fragmento da mesma, publicado em janeiro de 1996 no suplemento cultural *Forja*, de San José (Costa Rica). A presente tradução integra o volume, *Memória de Borges (um livro de entrevistas)*, com organização, tradução, prólogo e notas de Floriano Martins.

Tais textos citados no romance são como pontos-de-partida para a exploração de temas como processo criativo, tradição e vanguarda, verdadeiras obsessões de quem ama o ofício literário. Piglia acolhe a premissa. A literatura e a tradição estão interligadas de maneira clara no romance.

Conclui-se aqui que, a tradição é algo fabricado na ficção pigliana em vez de se desenvolver espontaneamente, é usada como meios de poder, ou denúncia deste poder, quer tenham sido construídos de maneira deliberada ou não, com uma única diferença; em *A cidade ausente* estas são inventadas propositalmente, como afirma Piglia “a Argentina tem que afundar. Tem que afundar e desaparecer, não se pode fazer nada para salvá-la, se merecer reaparecerá e se não merecer é melhor que se perca” (PIGLIA, 1994, p. 2), para tanto ela encontra-se “ausente”.

2.4 *Mi Buenos Aires querida* e os arquivos derridadianos

Além da barbárie e do horror que vivemos, em algumas páginas de nossa literatura persiste uma memória que nos permite, penso eu, não nos envergonharmos de ser argentinos.
Ricardo Piglia

A literatura constrói a história de um mundo perdido
Ricardo Piglia

O cenário perfeito para o romance de Piglia é Buenos Aires que, transformada pelos processos ficcionais, ganha novo desenho, novos contornos, um outro passado, “inventado”. Buenos Aires é perpetuada com elementos imaginados da própria cultura argentina e de sua tradição literária.

Pensa-se assim, que o edifício Nação e as imagens evanescentes de seus ancestrais eram ameaçados pelo tempo, pela modernidade, pelo esquecimento. Mas Beatriz Sarlo nos lembra de que é “possível não falar do passado. Uma família, um Estado, um governo podem sustentar a proibição; mas só de modo aproximativo ou figurativo ele é eliminado, a não ser que se eliminem todos os sujeitos que o carregam” (SARLO, 2007, p.10). Na tentativa de rememorar um passado histórico através da ficção, numa obstinada invasão de um tempo em outro, Piglia desaloja todos os arquivos, os traz à tona, fazendo com que a narrativa do livro não explique o passado da Argentina, mas introduza significados plurais onde antes não havia.

Essas questões são extremamente relevantes no trabalho que nos propomos a fazer, uma vez que o objetivo principal seria mostrar como a Argentina é relida pela ficção de Ricardo Piglia, tendo como base a qualidade evocativa do romance, que encontra um ponto de apoio quando falamos em arquivo¹⁰.

É possível encontrarmos circunstâncias no romance que nos remetam ao estudo sobre arquivo, e falarmos sobre ele hoje é algo necessário, “tão indispensável como catalogar cada momento de nossa própria experiência [...] que mais nos parecem dignos de serem conservados” (COLOMBO, 1991, p.19). No entanto, a melhor leitura dos arquivos tratados por Piglia nessa obra, seria à luz da teoria derridiana, posto que Piglia não nos deixa nada mais marcante do que “uma pulsão de agressão e de destruição” que “leva tão somente ao esquecimento, a amnésia, a aniquilação da memória” (DERRIDA, 2001, p.22). Por isso, de alguma forma, no romance querem desativar a máquina-narrativa que o autor metaforiza em Elena, esposa morta de Macedonio Fernández. Piglia aponta que “os papéis de Macedonio Fernández são o arquivo de uma sociedade utópica” (PIGLIA, 1994, p. 2)

Na falta de um lugar fixo como detentor da memória, Piglia utiliza Elena como a “guardiã”¹¹ dos arquivos. Uma personagem que funciona como a casa dos fantasmas, visto que todo arquivo é um cemitério por onde se anda, entre túmulos e céu aberto – o passado e o futuro –, movimentando memórias. Piglia escreveu, “o arquivo da memória se construía no corpo da mulher em oposição à escrita, ligada, desde sua origem, às técnicas do Estado” (PIGLIA, 2004, p. 84). Portanto, se Elena é a guardiã desses arquivos, ela trabalha em silêncio, não deixa nunca nenhum arquivo que lhe seja próprio, ela os transforma em ficção, tendo em vista que o arquivo não é um traço morto do passado, ela os reinventa, transformando-os em novos relatos.

¹⁰ Em *Mal de Arquivo*, Derrida dedicou-se a pensar a relação da repetição diferencial com o conceito de arquivo – aquilo que se distingue da noção de experiência da memória, da ideia de retorno à origem e do sentido de arcaico. O conceito de arquivo fala de algo que está para além de ressuscitar o acontecimento: abriga na memória o nome grego de *arkhê* que designa, ao mesmo tempo, “começo” e “autoridade”. *Arkhe* coordena dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, lá onde as coisas começam – princípio físico, histórico ou ontológico e o princípio monológico, lugar de onde emana o comando, de onde os arcontes, magistrados superiores, aqueles que exerciam a competência hermenêutica de interpretar os arquivos e detinham o poder político de fazer e representar as leis. Na escrita derridiana a *arkhê* grega é o lugar de consignação de uma técnica de repetição que exige a marca da exterioridade. Não há arquivo sem exterior (DERRIDA, 2001, p.8-9).

¹¹ O sentido de “arquivo” vem do *arkhêion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam. Aos cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida, era em seu lar, nesse lugar que era a casa deles (casa particular, casa de família ou casa funcional) que se depositavam então os documentos oficiais. Os *arcontes* foram os seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de *interpretar* os arquivos (DERRIDA, 2001, p.12-13).

Pensando dessa forma, a memória de Elena é a morada do arquivo e a ficção de Piglia marca a passagem institucional do privado para o público, “o que não quer dizer do secreto ao não secreto” (DERRIDA, 2001, p.13). Essa função arcôntica, travada por Elena, não requer somente que o arquivo seja depositado em algum lugar “sobre um suporte estável e à disposição de uma autoridade hermenêutica legítima” (DERRIDA, 2001, p.13). Faz-se necessário que o poder que Elena detém caminhe junto com o que Derrida chama de o “poder de consignação”.

Tendo por fundo essas considerações, tomamos o conceito de “consignar” conforme Derrida o define: designar uma residência, confiar, pôr em reserva, em um lugar e sobre um suporte, reunindo os signos; coordenar em um único *corpus*, sistema ou sincronia todos os elementos que se articulam em uma unidade. Em um arquivo não deve haver dissociação ou heterogeneidade (DERRIDA, 2001, p.14). Assim como não há memória sem suporte, também não há arquivo sem arconte e sem recalques. Não há arquivo sem mal de arquivo.

Na verdade, Piglia traz o arquivo de volta à vida, saindo do seu estado de latência no momento em que é observado, analisado, pesquisado e escrito em forma de ficção. E Junior¹² é quem padece do “mal de arquivo”. “Estar com mal de arquivo, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde” (DERRIDA, 2001, p.118).

Portanto, o mal de arquivo, o desejo de lembrar a origem e decifrar o comando, é efeito da falta originária e estrutural da memória e da impossibilidade de inscrever aquilo que escapa da identidade em si mesma, o que não corresponde a uma essência. Conjunto de traços, isto é, inscrições possíveis a partir de um não-inscritível, o arquivo exige o espaçamento instituído de um lugar de impressão. Mas não poderia haver arquivo sem mal de arquivo.

Constantemente o personagem faz isso: corre atrás, aqui e ali, dirige-se ao arquivo com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico; um desejo, como diz Derrida, “irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto” (DERRIDA, 2001, p.118). Perdido em meio às gravações dos relatos da máquina, Junior, tenta localizá-la e descobrir por que querem desativá-la. Para tanto, procura a informação nos cemitérios de notícias, nos bares do Bajo onde vendiam documentos falsos, relatos apócrifos e primeiras edições das primeiras histórias.

¹² Miguel Mac Kensey ou Junior como é conhecido na obra de Piglia. Junior trabalha na redação de um jornal e deve decifrar, preservar e divulgar as narrativas da máquina (Elena).

Essa “pulsão de morte” faz com que Junior destrua seu próprio arquivo antecipadamente, “como se ali estivesse, na verdade, a motivação mesma de seu movimento mais característico”. Podemos afirmar que ele “trabalha para destruir o arquivo: com a condição de apagar, mas também com vistas a apagar seus próprios traços – que já não podem desde então serem chamados de ‘próprios’” (DERRIDA, 2001, p.21). Por conseguinte, a pulsão só passará despercebida, a menos que ele se disfarce; a menos que ele se tinja, se maquie ou se pinte, crie máscaras, outras versões para as histórias da máquina narrada por Elena. A pulsão da qual falamos nunca está nela mesma nem em seus efeitos, somente nos deixa belas impressões, suas máscaras de sedução como quer Derrida.

Não tinha muitas opções, Junior avançava às cegas. A informação andava muito controlada. Ninguém dizia nada. Só as luzes da cidade sempre acesas mostravam que pairava uma ameaça. Todos pareciam viver em mundos paralelos, sem conexão.

“A única conexão sou eu”, pensou Junior. Cada um fingia ser outra pessoa. Pouco antes de morrer, o pai de Junior tinha se lembrado de um programa sobre psiquiatria que tinha escutado numa transmissão de “Ciência para todos” da BBC. Era preciso ter cuidado ao se defrontar com um delírio de simulação, tinha explicado um médico pelo rádio, por exemplo os dos loucos furiosos capazes de fingir docilidades ou dos idiotas incapazes de simular grande inteligência (PIGLIA, 1997, p.13).

Com efeito, Piglia cria um personagem que trabalha com a garantia de dar ao leitor um futuro para as histórias, ele dá a quem lê um penhor do futuro, mesmo que as informações e informantes sejam desconexos, manipulados e as histórias repetidas. Lembremo-nos que “a própria repetição, a lógica da repetição, e até mesmo a compulsão à repetição, é indissociável da pulsão de morte” (DERRIDA, 2001, p.23). E o que aproxima as histórias da “falsa mentirosa” dessa repetição é a possibilidade de certa verdade, como se quando ela as repetisse e as modificasse tornasse-as verossímeis.

Para Piglia, Macedonio, ao criar a história da eterna, “da mulher perdida”, onde se “desencadeia o delírio filosófico” (PIGLIA, 2004, p.23), constrói mundos alternativos e complexos. O que temos é um objeto mágico (Elena) e que concentra todo o universo ficcional e este objeto substitui a mulher que se perdeu. “Todo o universo se concentra nesse museu fantástico e filosófico” (PIGLIA, 2004, p.23). Eis o segredo de Piglia, que para representar a sua metaficção se vale de uma originalidade que põe a ficcionalidade do “monólogo” como que em *abyme* (abismamento), no qual “a apóstrofe é dirigida a um morto,

ao objeto do historiador, transformado em sujeito espectral, destinatário ou interlocutor virtual” (DERRIDA, 2001, p.55).

O que nos intriga nesse romance é a questão do lembrar, do rememorar. Seria possível relembrar uma experiência ou o que se relembra é apenas a lembrança previamente posta em discurso, e assim só há uma sucessão de relatos sem possibilidades de recuperar nada do que pretende como objeto? Se as lembranças que Elena tinha apoiavam-se não somente em sua memória, mas na memória de outros (falamos dos vários outros personagens e relatos que aparecem no romance), a exatidão de sua evocação será maior. Elena constrói, então, os arquivos como “espectro do arquivo absoluto” e não lembranças postas em discurso. A ideia que temos nesse sentido é que Elena reserva em si um culto narcísico pelo arquivo. Como Roudinesco coloca,

se tudo esta arquivado, se tudo é vigiado, anotado, julgado, a história como criação não é mais possível: é então substituída pelo arquivo transformado em saber absoluto, espelho de si. Mas se tudo está arquivado, se tudo está apagado ou destruído, a história tende para a fantasia ou delírio, para a soberania diante do eu, ou seja, para um arquivo reinventado que funciona como dogma (ROUDINESCO, 2006, p.9).

Não se pode falar que o arquivo concebido por Elena (destruído, presente, excessivo ou apagado) é a condição de que Junior precisa para o andamento de sua investigação. Logo, “a obediência cega à positividade do arquivo, a seu poder absoluto, leva tanto a uma impossibilidade da história quanto a uma recusa do arquivo” (ROUDINESCO, 2006, p.9). Isso quer dizer que o culto excessivo do arquivo praticado por Elena, pode resultar numa história destituída de imaginação e isso traz o impedimento de pensarmos uma narrativa capaz de suprir a ausência de vestígios.

Daí a extensão da obra de Piglia, que usa esses arquivos como ficção e que retomados por Elena para os relatos tornam-se, de fato, símbolos. E transformados em símbolos/lembrança, assumem, portanto, uma “valência original”. Esse reordenamento do passado e seus personagens, elaborado pelo escritor no romance, “coincide com a renovação temática e metodológica que a sociologia da cultura e os estudos culturais realizaram hoje sobre o presente” (SARLO, 2007, p.17). Para exemplificar o narrador pigliano assinala no romance que,

agora imagino os corredores, as rampas, as galerias interiores que cruzam o Arquivo, se eu tento lembrar sem que a pureza da lembrança me cegue, vejo a porta entreaberta de um quarto, uma fenda na escuridão, uma silhueta contra a janela. Nunca há primeira vez na lembrança, somente na vida o

futuro é incerto, na lembrança volta a dor igual, exata, ao presente, é preciso evitar certos lugares à medida que atravessa o passado(...)"(PIGLIA, 1997, p. 130).

Por certo, se visitar o passado traz o que o narrador chama de “dor”, há que reconstruir esse passado por metáforas, desarquivar as ruínas da dor, porém, o narrador o fara, pois o arquivo é o modelo do relato,

“la tensión entre materiales diferentes que conviven anudados por un centro que justamente es lo que hay que reconstruir. Es una especie de novela policial al revés, están todos los datos pero no se termina de saber cuál es el enigma que se puede descifrar. Por supuesto los historiadores trabajan siempre con la ficción y la historia es proliferación retrospectiva de los mundos posibles”(PIGLIA, 2006, p. 90).

um centro que já não há um vazio, um nada que se torna para o literato potência de escritura, tentativa de aproximação de um testemunho, fazendo com que as narrativas trabalhem como arquivos e estas se façam valer mais que relatos históricos.

CAPÍTULO 3

A CONTRACENA

3.1 A construção do mundo virtual de Ricardo Piglia em *A cidade ausente*

*“Narrar era dar vida a uma estátua, fazer viver quem tem medo de viver”
Ricardo Piglia*

*É preciso evitar introspecção, é o que recomendo aos meus jovens alunos, e ensino-lhes o que denominei o olhar histórico. Somo uma folha que boia nesse rio e é preciso saber olhar o que acontece como se já tivesse acontecido.
Ricardo Piglia*

Levando em consideração que a ficção e a história trabalham com um mesmo material – o ato de leitura que *refigura* o tempo – e amparados pelas reflexões filosóficas de Beatriz Sarlo, Maria Antonieta Pereira, Silviano Santiago e Walter Benjamin sobre o narrador, tempo na narrativa e os espaços ficcionais, este capítulo será pautado por argumentos críticos a respeito dos aspectos narrativos do romance *A cidade ausente* de Ricardo Piglia, associados à memória, conforme foram considerados no segundo capítulo deste trabalho.

Com a percepção de que em *A cidade ausente* o tempo está associado às escolhas da configuração espacial expressa na arquitetura da cidade de Buenos Aires, conflagrada pelos “efeitos ilusórios” e cenários do Estado Peronista, somos convocados a recorrer à memória e à história, para assim construirmos uma hermenêutica do espaço que contemple a interpretação da temporalidade. Levando-se em conta com o que o narrador alerta: “O objetivo era alunar a morte e construir um mundo virtual” (PIGLIA, 1997, p 50).

A cidade ausente confirma-se já na contracapa da edição brasileira como um romance amoroso, político, policial e de ficção científica. Além disso, destaca como ponto de partida um marco estilístico das apostas mais audazes da narrativa latino-americana contemporânea. A obra está dividida em quatro partes e constitui-se, nas palavras de Maria Antonieta Pereira, em,

uma máquina-narradora – minotauro feminino aprisionado nos labirintos de Buenos Aires – apropria-se de relatos sociais, estatais, autobiográficos e históricos. Numa dinâmica político-estética de recortar, misturar e recompor histórias, a personagem pisca sua luz azulargentina como o olho de uma câmera solitária na penumbra do museu. Vigiada por outras máquinas, ela narra o fim de um milênio, de um espaço denominado nação e de uma

narrativa exemplar. Construído como uma rede hipertextual que superpõe imagens heterogêneas, o romance de Piglia não só revela o estilo individual do autor e assim estimula uma leitura retrospectiva de sua obra (PEREIRA, 2000, p.618).

Para toda essa rede, chamada por Maria Antonieta Pereira de “hipertextual”, tem-se como início a Primeira parte, intitulada “Encontro”, na qual o narrador apresenta os personagens que darão vida à trama. Em seguida, nomeia a sequência dos textos apenas como: 1, 2 e “A gravação”. Já num segundo momento, tem-se a Segunda parte, “O Museu”, dividido da seguinte forma: um capítulo sem título, “O gaúcho invisível”, “Uma mulher”, “Primeiro amor”, “A menina” e “Nódulos brancos”.

A terceira parte, com o título “Pássaros mecânicos”, destaca o encontro da vida com a ficção através de um jogo de insinuações por uma das personagens, Ana. Ficamos sabendo que, a partir do adoecimento de Elena Obieta, Macedonio decidiu que a salvaria construindo uma máquina. Dessa forma, a derrota da morte se dá através da construção de uma máquina/mulher, na qual se armazena todos os dados do cérebro de Elena. Portanto, sua memória e seu conhecimento gerarão relatos virtuais. Esta parte do romance se subdivide em capítulos: 1, 2, 3, “A ilha”, seguido de uma sequência de números que vai de 1 a 13. Para Pereira, “a estrutura narrativa de “A ilha” potencia o relato final da máquina, que se desenrola como uma sucessão vertiginosa de fotogramas, pastichando o derradeiro monólogo de *Ulisses* [de Joyce]” (PEREIRA, 2000, p.618).

Por fim, têm-se a quarta parte, cujo nome “Na margem” introduz uma teoria sobre o lugar do intelectual. Esta foi dividida com os números 1 e 2, encerrando, assim, o romance. É desta maneira que Piglia filia o leitor ao universo de *A cidade ausente*, confirmando sua singular capacidade com uma linguagem alucinada, conectada em rede, composta por fragmentos que retornam centenas de páginas e revelam, sob o caos aparente, uma espantosa capacidade lógica.

3.2 Uma conversa sobre o narrador pigliano

Numa linguagem límpida, *A cidade ausente* é narrado em terceira pessoa e o primeiro registro do narrador pigliano corresponde, guardada as devidas proporções, ao mencionado por Walter Benjamin em “O narrador”. Logo nas afirmações iniciais, o narrador de *A cidade ausente* revela que Junior, o protagonista “gostava de morar em hotéis”, nos oferecendo, assim, uma estranha sucessão das viagens desse personagem, além de nos remeter à noção de

transitoriedade do sujeito, uma marca que perpassa toda narrativa do romance. Diz o narrador: “Pensava nos viajantes do século XIX, nos comerciantes e contrabandistas que abandonavam suas famílias e seus conhecidos para percorrer os territórios onde a revolução industrial ainda não tinha chegado” (PIGLIA, 1993, p.9). Assim, o narrador, nos melhores moldes benjaminiano, revela-se aquele que compreende a experiência que passa de pessoa a pessoa como a principal fonte onde bebem todos os narradores (BENJAMIN, 1994, p.198).

O senso prático é uma das características de muitos narradores natos, afirma Benjamin (BENJAMIN, 1994, p.200), e é desta forma que Junior passa a ser descrito, na condição de transeunte solitário, quase invisível, percorrendo os espaços urbanos de Buenos Aires, depois de deixar suas histórias pessoais para manter uma relação sarcástica com os governantes do lugar para se tornar um viajante no século XIX. Benjamin aponta que “articular historicamente um fenômeno com o passado não significa conhecê-lo tal como ele de fato foi”, mas sim encontrar no presente, no agora fugidio, reminiscências que o levam ao passado (BENJAMIN, 1994, p.224). O presente, lugar de trânsito, só seria composto caso a informação da qual Junior precisava não fosse tão controlada, simulada no primeiro momento. “Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1994, p.205), ele suspende, não as entrega, conserva as forças das histórias compiladas, para que, como quer Benjamin, depois de muito tempo seja capaz de se desenvolver.

A partir dessa apresentação, percebe-se que a vida do protagonista corresponde a um “tecido de histórias narradas” capaz de criar uma memória impessoal e incerta (RICOUER, 2010, p.256). Tudo porque Junior, talvez, busque num passado uma maneira de preencher o vazio do próprio nome, por isso a imagem do detetive, uma espécie de autômato do narrador:

Todos pareciam viver em mundos paralelos, sem conexão. A única conexão sou eu, pensou Junior. Cada um fingia ser uma outra pessoa. Pouco antes de morrer, o pai de Junior tinha se lembrado de um programa sobre psiquiatria que tinha escutado numa transmissão de “Ciência para todos” da BBC. Era preciso ter cuidado ao se defrontar com um delírio de simulação, tinha explicado um médico pelo rádio, por exemplo, o dos loucos furiosos capazes de fingir docilidade ou dos idiotas capazes de simular grande inteligência. Nunca se sabe se uma pessoa é inteligente ou se é um idiota que finge ser inteligente (PIGLIA, 1993, p.13).

Quando o trabalho do narrador apodera-se de um certo ritmo, mais profundamente grava-se no personagem Junior as histórias, pois dessa forma, “se tece a rede em que está guardado o dom narrativo” (BENJAMIN, 1994, p.205). Por outro lado, os fatos contados

neste momento da obra por Emílio Renzi, parecem interferir, ou ainda, manipular o futuro da narrativa, como num jogo. Percebe-se então que, a construção de um narrador, seguindo Benjamin, “não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, aumentar a distância que nos separa dele” (BENJAMIN, 1987, p.197). Inevitavelmente, Renzi suspende a voz do narrador e através de elementos narrativos, marcados no próprio texto, impulsiona Junior a escrever sobre o romance argentino, o verso pátrio: “– É sobre isso que você tem que escrever, Junior, que é que está esperando? [...] – Eu te dei a gravação? – disse Renzi. – Pega aí – disse e lhe passou a fita [...] – Tome cuidado [...] – Está cheio de japoneses – disse Renzi” (PIGLIA, 1993, p.15).

Assim, o personagem vai sendo direcionado aos poucos, lembrando a “teoria do iceberg” de Ernest Hemingway, na qual o bom narrador revela somente parte da história, enquanto o restante fica sob as águas, dando-lhe consistência. Esta ideia fora retomada por Piglia quando afirma que o fundamental é o que não se diz, pois: “A história secreta constrói o não dito, como o subtendido e a alusão” (PIGLIA, 2004, p.91-92). Nessa tensão, a narrativa secreta é contada de um modo cada vez mais alusivo; segundo Benjamim, “os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias em que foram informados os fatos que vão contar a seguir” (BENJAMIN, 1994, p.205). Isso é perceptível quando Junior diz ser importante ir ao encontro dos fatos relatados pela mulher informante:

– Tem uma – disse Junior. – Vive ligando para mim, me passa informação. Agora está dizendo para eu ir até um hotel, o Majestic, [...] tem um cara lá, tal de Fujita, um coreano que trabalha no Museu, parece que é segurança, zelador. Sei lá, numa dessas ele trabalha para a polícia. (PIGLIA, 1993, p.16).

Contudo, não podemos deixar de observar que a estratégia narrativa de Piglia em *A cidade ausente* é exatamente o inverso destacado por ele em suas “Teses sobre o conto”. Nesse famoso ensaio, Piglia considera que a história profunda constitui-se em um segredo que demanda por ser descoberto. No romance, a necessidade de ocultar a história profunda alcança outro nível e converte-se na temática da narrativa. Já não é mais a narrativa superficial a sobrepujar a outra de densidade mais profunda, e como confirmação desse jogo narrativo, surge uma série de personagens, desfilando seus nomes excêntricos: Renzis, Fujitas, Aranas, Anas, Evas, Claras e Lauras, além de desafiar o leitor, a crítica, e o próprio Junior na busca pela reconstrução de uma história verdadeira.

Podemos dizer que o narrador executa uma manobra que consiste em escorregar por entre narrativas, recortando e se desdobrando. Sob este ponto de vista, pode-se pautar no que o próprio Piglia diz:

Trabalhar com duas histórias significa trabalhar com dois sistemas diversos de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são utilizados de maneira diferente em cada uma das duas histórias (PIGLIA, 2004, p.90).

Neste contexto, a narrativa nunca é totalmente assumida por uma pessoa, mas por um mediador. Silviano Santiago define tal estratégia narrativa como uma tentativa de recapturar “uma experiência não apenas do sujeito-autor, mas de outras vozes que o amparam” (SANTIAGO, 2002, p.39). Vejamos como isso se processa em uma passagem de *A cidade ausente*:

Conseguiu sua vaga e uma tarde ele baixou lá no jornal, com sua cara de alucinado, e Emilio Renzi o acompanhou num giro pela redação para que conhecesse os outro *prisioneiro*. [...] O pai dele, segundo Renzi, tinha sido um desses engenheiros fracassados que eram mandados de Londres para vigiar o embarque de gado. [...] Queria apagar os rastros da sua vida pessoal e viver como um lunático num mundo desconhecido, ligado nas vozes que chegavam de seu país (PIGLIA, 1993, p.11, grifo nosso).

Dessa forma, o narrador se desprende de suas funções mais tradicionais e assume uma postura diversa, equivalente àquela designada por Silviano Santiago ao narrador pós-moderno, ou seja, aquele que “pactua com os antepassados patriarcais e com a atitude estóica daqueles que, tendo já uma experiência longa de vida, se resguardam das intempéries existenciais” (SANTIAGO, 2002, p.39). A partir dessa observação, pode-se notar e admirar a *performance* do narrador pigliano, no sentido em que ele forja para si uma identidade, ao mesmo tempo em que abre um leque de possibilidades de leitura.

Observa-se então que o narrador de Piglia direciona ao leitor a mesma dúvida evidenciada por Santiago, quando lança mão da questão da autenticidade: “Só é autêntico o que eu narro a partir do que experimento, ou pode ser autêntico o que narro e conheço por ter observado?” (SANTIAGO, 1989, p.38). É relevante notar que esta seria um dos questionamentos do leitor de Piglia. Questionar a autenticidade do narrador a partir do que é narrado, ou ainda, como o próprio Santiago destaca: “narro a experiência de jogador de futebol porque sou jogador de futebol; narro as experiências de um jogador de futebol por que

acostumei-me a observá-lo” (idem, p.38). Pode-se então concluir que, o narrador de Piglia, narra a partir da observação dos fatos passados e presentes.

Ademais, a narrativa de *A cidade ausente* expressa a experiência de uma ação, e fica a cabo do personagem Junior, quando este relata em discurso direto, um outro olhar sobre as experiências proporcionadas pelas histórias intercambiadas da máquina, que num futuro serão as experiências dele mesmo, sendo isso que lhe conferirá autenticidade ao que é relatado. Vejamos um excerto do romance para melhor confirmar nossas afirmações:

Estávamos todos em volta da mesa, na cozinha, de madrugada, abstraídos como o pai de Junior, mas crentes nessa voz que vinha do nada e que sempre saía um pouco lenta e como que distorcida. Perón deveria ter tido a ideia de falar em ondas curtas. Ou será que não?, disse Renzi, e olhou para Junior com um sorriso, lá da Espanha, em transmissões noturnas, com as descargas e as interferências, porque assim a sua palavra teria chegado no mesmo instante em que falava. Ou será que não? Porque nós escutávamos as fitas quando os fatos já eram outros e tudo parecia defasado e *fora do lugar*. [...] Seria melhor se o relato saísse direto, o *narrador deve sempre estar presente*. [...] gosto da ideia dessas histórias que estão como que *fora do tempo* e que começam toda vez que a gente quer (PIGLIA, 1997, p.11, grifos nossos).

Por isso, para Piglia, o grande narrador não será em sua completude o mesmo de Walter Benjamin, aproximando-se mais do narrador pós-moderno de Silviano Santiago. O primeiro terá suas raízes na metáfora do trabalho artesanal, exemplificado por Benjamin nas figuras dos artífices camponeses, mas presente também nos marinheiros e outros viajantes, cujas histórias transmitiam o resultado da experiência (BENJAMIN, 1987, p.214). Já para Santiago, há uma indagação sobre o narrador: “quem narra a história é quem a experimenta ou quem a vê” [?] (SANTIAGO, 1989, p.38). O narrador deveria estar ali, compartilhar das experiências. Este seria como um jornalista, ou seja, aquele que ao narrar só transmite a informação, porque escreve não para narrar a ação da própria experiência, mas a partir do que observa.

Cabe aqui uma breve aproximação com o título de umas das narrativas fundamentais de Hemingway, “O grande rio dos dois corações”. É essa a imagem que se pode ter do narrador de Piglia, como um grande rio. Assim é a história de *A cidade ausente*, que não tem um tipo somente de narrador, mas vozes que se alternam: ora temos o narrador pós-moderno de Silviano Santiago, ora o narrador tradicional de Benjamin. Um romance de cifras que parece mais um fato trivial, como as histórias contadas a partir das salas do Museu. Piglia põe toda sua perícia na narração hermética da história secreta. Usa com tal maestria a arte de narrar, que logra fazer com que se note a ausência do outro relato: a ausência da cidade.

3.3 Um romance, um protagonista e várias histórias

Para demonstrar o quanto é incerto o terreno sobre o qual se constrói a narrativa de *A cidade ausente* é preciso deixar claro, primeiramente, que a temática central do texto não se revela em um argumento da mesma natureza da verossimilhança, presente nas outras produções de Ricardo Piglia. Junior, o protagonista desta “odisseia citadina”, busca um museu-máquina, uma mulher-máquina, uma geradora infinita de histórias e memórias. Maria Antonieta Pereira define essa personagem como:

uma máquina-narradora – minotauro feminino aprisionado nos labirintos de Buenos Aires – apropria-se de relatos sociais, estatais, autobiográficos e históricos. Numa dinâmica político-estética de recortar, misturar e recompor histórias, a personagem pisca sua luz azulargentina como o olho de uma câmera solitária na penumbra do museu. Vigiada por outras máquinas, ela narra o fim de um milênio, de um espaço denominado nação e de uma narrativa exemplar. Construído como uma rede hipertextual que superpõe imagens heterogêneas, o romance de Piglia não só revela o estilo individual do autor e assim estimula uma leitura retrospectiva de sua obra, como aponta novos paradigmas de criação literária e, nesse sentido, dialoga com a obra do escritor brasileiro Silviano Santiago (PEREIRA, 2000, p.618).

Num primeiro momento, o narrador assume os relatos dos fatos; no entanto, em um momento posterior, este papel será transferido a Renzi, alter-ego do autor, Ricardo Emilio Piglia Renzi, ocupando, a partir de então, uma função metaliterária, um verdadeiro eixo intratextual. Em seguida, capítulos adiante, se assim se pode definir as divisões do romance, a fala é repassada novamente para Junior. Essa relação intrincada entre Junior e Renzi é denominada por Piglia como narradores que vivem duas ou três experiências traumáticas, definindo o futuro do seu texto narrado. Vejamos um excerto para melhor entender essa afirmação:

Todos os acontecimentos que podemos contar sobre nós mesmos não passam de manias. Por que em suma o que podemos chegar a ter em vida salvo duas ou três experiências? Duas ou três experiências (no século XIX havia?), só ilusões. Nós todos inventamos variadas histórias para nós mesmos (que no fundo são sempre a mesma) para imaginar que aconteceu conosco na vida (PIGLIA, 1987, p.30-31).

Junior era herdeiro de estrangeiros, imigrantes ingleses, sobre o qual o narrador relata que “gostava de morar em hotéis”; isto porque acreditava que os viajantes ingleses do século XIX, os comerciantes e contrabandistas, abandonavam suas famílias e seus conhecidos para percorrer os territórios onde a revolução industrial ainda não tinha chegado. “Moravam em

hotéis e mantinham uma relação sarcástica com os governantes do lugar” (PIGLIA, 1992, p.9).

Forma-se assim, o traço referencial para a construção do personagem Junior, e ao mesmo tempo o detetive que é o derradeiro intelectual, mostrando “que a verdade já não está nas mãos dos sujeitos puros do pensar (como o filósofo clássico ou o cientista), mas deve ser construída em situação de perigo, função que passa a encarnar. Vai dizer a verdade, vai descobrir a verdade que é visível, mas que ninguém viu, e vai denunciá-la” (PIGLIA, 2004, p.25) para tanto, Piglia recorre a outros elementos do universo de Roberto Arlt, modelo literário-ideológico para Piglia.

Beatriz Sarlo reforça esta leitura com a constatação de que Arlt trabalhou ativamente no jornal *El Mundo*, no qual se concentravam mentes do seu quilate intelectual. Ali o escritor publicou suas *Aguafuertes porteñas*, colaborando na construção da imagem do pensador multifacetado moderno, um escritor-intelectual-jornalista (SARLO, 1988, p.76). Assim, Junior seguirá a ideologia Arlteana, além de ter ao seu lado Renzi, orientador nas investigações pela compreensão do passado de Junior, ligado diretamente às reminiscências da cidade, por sua vez, ligado ao passado da história da literatura argentina. Como lembra Piglia, “Herói é quem se dobra ao estereótipo, quem inventa para si [...] uma vida falsa” (PIGLIA, 2004, p. 45); é nesse ponto que o personagem itinerante Junior ganha um contorno simbólico esclarecedor, pois não se trata apenas da sua história, mas de todo um passado que se quer lembrar/apagar.

Apaixonado pelas interrogações e as experiências alheias, Junior cumpre o papel de um ótimo detetive “está aí para interpretar algo que aconteceu, do qual restaram certos sinais, e pode cumprir essa função porque está fora de qualquer instituição. O detetive não pertence ao mundo do delito nem ao mundo da lei; não é um policial e tampouco um criminoso (ainda que tenha traços deste último)” (PIGLIA, 2004, p.58), age de forma autônoma, e fê assim consegue uma vaga no jornal *El Mundo*. Interessante notar que o jornal *El Mundo*, em *A cidade ausente* corresponde a um tabloide da década de vinte; um jornal vivo em sua diversidade e em sua simultaneidade universal. Trata-se de uma cultura que se democratiza a partir do polo da distribuição e do consumo, destaca Beatriz Sarlo, e ainda complementa que,

em maio de 1928, *El Mundo* havia modificado profundamente todas as modalidades do jornalismo rio-platense. Ritmo, rapidez, novidades insólitas, fatos policiais, miscelânea, seções dedicadas ao esporte, ao cinema, à mulher, à vida cotidiana, dirigido além de tudo, por profissionais e não por políticos: entre eles, muitos dos intelectuais e escritores mais importantes do período (SARLO, 2004, p.207).

O jornal *El Mundo* torna-se, assim, fonte de emprego para os escritores recém-chegados ao campo intelectual, bem como para os de origem patriciana, semelhantes a Borges. O novo jornalismo do *El Mundo* daquela época foi responsável pela consolidação de uma variante moderna do escritor profissional. Neste ponto, o narrador descreve Junior com “cara de alucinado”: “quando foram ver, ele sozinho controlava todas as notícias da máquina. No início pensaram que ele trabalhava para a polícia, porque publicava as matérias antes que os fatos se produzissem. [...] Não tinha nem trinta anos, mas parecia um velho de sessenta” (PIGLIA, 1997, p.10). Confirma-se aqui a singular capacidade de Piglia de transformar a história e seus personagens sempre em outros, conforme assinalou Maria Antonieta Pereira ao afirmar que, “quaisquer eventos, personagens ou circunstâncias podem ser transformados em algo novo” (PEREIRA, 2000, p.211).

Portanto, os fatos que no romance parecem desimportantes ou irrelevantes acabam por constituir minúsculos fragmentos que agenciam outra produção, como numa rede em que tudo está interligado, em uma grande conexão, conforme podemos atestar pelo fragmento abaixo,

no final da escada, num piso intermediário, havia um balcão e atrás dele um velho que acariciava um gato ruço, com o rosto colado no focinho. Junior viu o corredor acarpetado, várias portas fechadas e a entrada de um porão. Parou cauteloso, e acendeu um cigarro.

– Este bicho aqui, que o senhor está vendo – disse o velho ao erguer o rosto –, tem quinze anos. O senhor sabe o que uma idade dessas significa para um gato?

– Falava arrastando as palavras com uma entonação entre respeitosa e ladina, o pescoço magro metido numa jaqueta de veludo com colarinho de lustrina. Estava enfiado entre o painel das chaves e uma divisória de vidro e segurava o gato sobre o balcão. [...]

– É um fenômeno da natureza este bicho aqui. Um gato *gaúcho* (PIGLIA, 1997, p.17).

Outro fato relevante é o próprio relato, cujo espelhamento que produz conecta de forma pontual as versões problemáticas dos personagens. Primeiro Junior e, logo em seguida, seu pai,

o pai de Junior era como Junior, um delirante e complexado, que passava noites brancas da patagônia escutando as transmissões em ondas curtas da BBC de Londres. Queria apagar os rastros da sua vida pessoal e viver como lunáticos num mundo desconhecido, ligado nas vozes que chegavam de seu país (PIGLIA, 1997, p.10).

Ao construir um personagem como Junior, Piglia confirma que sua estratégia seria baseada em restos e lembranças da vida pessoal que, se devidamente interrogadas, podem proporcionar um sentido para a narrativa. É nesse caráter investigativo que o narrador persiste, registra e repete as “imagens” da família de Junior, toda a trajetória do senhor Mac Kenzey e da mãe de Junior. É nesse sentido que confia a Junior a construção de explicações, não para preparar o terreno da história individual, mas para apresentar o concreto da história, como visto no trecho abaixo:

– Meu nome é Junior – disse. – preciso falar com o Fujita.
 – E daí? – perguntou o velho com seu sorrisinho receoso.
 – O senhor sabe se ele está?
 – Seu Fujita? Não sei lhe dizer. Vá falar com o gerente.
 – Bonito gato – disse Junior e agarrou o gato por trás num gesto rápido. Empurrou-o contra a madeira e o bicho gritou aterrorizado.
 – O que está fazendo? – disse o velho e cobriu o rosto com as mãos.
 – Um número – Disse Junior. – Eu trabalho no circo. O velho tinha se encolhido contra a parede e olhava Junior como se quisesse hipnotizá-lo.
 [...]
 – A única coisa que eu tenho na vida é esse bicho – implorou o velho –, não o machuque.
 Junior soltou o gato, que deu um pulo [...], tirou uma nota de cem pesos dobrada ao meio.
 – Preciso o número do quarto.
 O velho tentou sorrir, mas estava tão nervoso que mostrou a ponta da língua. Uma iguana, pensou Junior.
 [...]
 – Dois vinte e três. Quarto dois vinte e três. Fujita é Cristo. – disse. – O chama de Cristo, entende? – Mostrava e guardava a ponta da língua de frente para a parede, para que ninguém o visse.
 O elevador era uma gaiola e o teto estava cheio de escritos e grafites. “A linguagem mata”, leu Junior. “Viva Lucía Joyce.” Olhou seu rosto no espelho e teve a impressão de estar preso numa teia de aranha; a sombra das grades na parede emoldurava seu crânio escanhado, sua caveira melancólica (PIGLIA, 1997, p.19).

O narrador constrói assim uma ficção que desenvolve, por um lado, as explicações para a construção das lacunas sobre a máquina, e do outro, a memória, que aterroriza, causa medo, como se observou no excerto acima. Conforme Beatriz Sarlo, o campo da memória é um campo de conflitos que se encontra entre aqueles que mantêm a recordação dos crimes de Estado e aqueles que propõem passar para outra etapa “encerrando o caso mais monstruoso de nossa história” (SARLO, 2007, p.20). Em *Tempo passado*, Sarlo alerta para o fato de que nos países onde houve violências, guerras ou ditaduras militares há uma ansiedade de “não perder a memória” que se entrelaça com a política (SARLO, 2007, p.20).

Esta noção do passado destaca a “guinada subjetiva”, termo usado por Sarlo, para designar a área de estudo da historiografia que atribui ao testemunho um ícone de verdade, embora reconheça seu valor como um dos recursos para a reconstituição do passado. Dito isso, cabe a Junior o papel de interligar a trama passado/presente no romance. Já a narrativa constrói-se como num “caleidoscópio e de fundo duplo sustenta sobre uma pequena maquinação imperceptível: a voz íntima” (PIGLIA, 2004, p.111), que marca os registros verbais (gravação) do romance; esta, por sua vez, revela e define as combinações variadas do passado e presente, e à medida que entrecorta a trama principal, o “caçador furtivo”, jornalista itinerante, Junior, obcecado por enfrentar-se com o passado, anseia por respostas: “Tinha que aproveitar os informantes que apareciam, [...] estava caminhando às cegas. A informação andava muito controlada. [...] tudo queria dizer uma outra coisa, a mulher vivia numa espécie de misticismo paranóico” (PIGLIA, 1997, p.13).

É interessante lembrar que, esses *novos* sujeitos do *novo* passado são caçadores, de acordo com Sarlo, pois fazem da necessidade virtude. Dessa forma, Junior valoriza os detalhes, as originalidades, a exceção à regra, as curiosidades. Para Sarlo, “esses sujeitos marginais, que teriam sido relativamente ignorados em outros modos de narração do passado, demandam novas exigências de métodos e tendem à escuta sistemática dos ‘discursos de memória’: diários, cartas, conselhos, orações” (SARLO, 2007, p.17).

Denota-se com isto, uma sucessão estranha de enredos, uma sequência incerta de narrativas, plena de interseções e recorrências, que são reiteradas pela própria incerteza do narrador impessoal, uma espécie de metáfora do desarranjo da própria máquina. Eis a grande charada: “uma ilusão moralizante que faz da experiência vivida um tesouro que enriquece a narração” (PIGLIA, 1970, p.12). A saga proposta pelo escritor é que, à medida que o leitor entra em contato com as experiências, tanto as de Junior quanto as alheias, ele é convocado a se identificar com Junior e a experimentar o que Piglia chama de “vertigem das narrações e a perda do sentido da realidade” (PIGLIA, 1997, p.98). Cabe então ao leitor priorizar trajetos, abrir núcleos narrativos, enveredar-se por mapas imaginários, labirintos da linguagem, e acima de tudo, desconfiar de tudo que lhe for dito.

Parte da extraordinária imagem da replicante (a máquina) é condicionada por Junior e ao término das incertezas que rondam a criação desta, além de suas duplicações. É ele “quem urdiu a intriga e está do outro lado da fronteira, para além do círculo fechado da história” (PIGLIA, 2004, p.111). As aparições da máquina, sempre artificiais e complexas, invertem o significado da intriga e produz um efeito de paradoxo, mundo paralelo e complô.

Além disso, o fantástico na narrativa pigliana é exatamente esse falseamento na reordenação da história, como se quisesse dar “ao leitor a matéria-prima da indignação”. A frase é de Primo Levi e poderia facilmente ser aplicada aqui, levando-se em conta que o leitor “vai dizer a verdade, vai descobrir a verdade que é visível, mas que ninguém viu, e vai denunciá-la” (PIGLIA, 2004, p.58), estabelecendo assim um vínculo com o leitor, mas não sem antes convidá-lo para ouvir a gravação,

tinha a gravação que Renzi havia dado a ele. Era o último relato conhecido da máquina. Um testemunho, a voz de uma testemunha que contava o que tinha visto. Os fatos se davam no presente, na beira do mundo, os signos do horror marcados na terra. [...] Junior pôs a fita e se deixou levar pelo tom de quem tinha começado a narrar (PIGLIA, 1997, p.26).

Tal trecho revela a percepção de que, a verdade da ficção não tem nenhuma ligação com o real, e sim com outras ficções. A primeira história era de um gaúcho e o mapa do inferno. O lugar determinado pela gravação eram campos onde havia poços mal tapados em que estavam amontoadas de pessoas exterminadas: “Esse é o mapa do inferno. Na terra, como um mapa, isso que eu conto para vocês, que lhes dou certeza, era um mapa – quero dizer – de túmulos desconhecidos, com um aparte geada parecendo uma lápide e depois terra ou capim” (PIGLIA, 1992, p.32).

Ainda sobre “O gaúcho”, a gravação reproduz o episódio de afogamento de um bezerro, cuja vida um tropeiro infeliz tenta inicialmente salvar. O resgate, aos poucos se converte em tortura, uma vez que o animal parece entender o lugar onde se encontra. Sobre isto Sarlo assinala que, “a constância do horror pode não destruir materialmente tudo, mas ao mesmo tempo ninguém está a salvo dessa presença permanente. Entre as duas possibilidades [...] há a carga da época” (SARLO, 2005, p.39). Assim, percebe-se que enquanto os olhos dos que os resgatam enxergam o horror local, os do animal estão brancos diante do terror do afogamento:

Para localizar o bezerro era, vemos, não posso lhe dizer, esse homem Maradey, não ligava, ele não ligava para coisa nenhuma, a imagem essa, ninguém pode nem imaginar, o que tinha no buraco, esses cadáveres, e o homem e eu fizemos uma torre com essa corda [...] era um bezerro preto, meio magrinho, alto, fincado nas patas, e conforme ia largando a corda – olhava o espelho – tinha um sem fim de coisas terríveis dentro, corpos amontoados, restos, inclusive uma mulher feita um novelo [...] cabeça enfiada no peito. [...] um ossário, a aflição das coisas que tinha, nesse espelho, a luz que ele dava, como um círculo, eu virava e via o braço, nesse espelho, o brilho dos restos, a luz batia lá dentro e vi os corpos, vi a terra, os

mortos, vi no espelho a luz e a mulher sentada e no meio o bezerro [...] durinho de medo. [...] olhos feito gente (PIGLIA, 1997, p.29-30).

O apogeu do testemunho inscrito na voz da gravação dimensiona agora a investigação de Junior. O choque teria liquidado a experiência transmissível? Maradey, mudo, não teria encontrado forma para o relato, mas o gaúcho sim. A experiência desconcertou-se e o discurso do detetive também, reverberando a tese de Walter Benjamin sobre o emudecimento dos narradores. Ainda seguindo Benjamin podemos afirmar que o relato de uma experiência como a vivida pelo gaúcho e Maradey se “eclipsou”, ou seja, tornou-se tão problemático construir um sentido para todo o horror posto pela gravação, que a história é suspensa e inaugura-se outra: “O Museu”. Para assegurar tal fato Beatriz Sarlo aponta que,

Quando a narração se separa do corpo, a experiência se separa de seu sentido [...] o que se vive é o que se relata, e o que se relata é o que se vive. Naturalmente, a esse momento lendário não corresponde a nostalgia, mas a melancolia que reconhece sua absoluta impossibilidade (SARLO, 2007, p.27).

Na encruzilhada para onde a investigação de Junior segue, a única certeza que se tem é que o investigador chegará a um destino: a máquina. O olhar do “viajante” compreenderá as relações simbólicas, e se aventurará por *El Museo de la novela de la Eterna*.

É assim que Junior dirige-se ao Museu. O narrador relata que o espaço era numa zona afastada da cidade, tinha paredes de acrílico até chegar à sala de estrutura circular onde a máquina ficava para exibição: “podia ser vista ao fundo, sobre um estrado preto. Nas paredes havia diagramas, fotografias reproduções dos textos, Junior fez algumas anotações na caderneta e deu uma volta pelo salão acompanhando a história nas vitrines” (PIGLIA, 1997, p.35). A encenação narrativa leva o leitor a crer que o narrador era um admirador desses espaços, hotéis, museus, e a partir disto, desenvolve a sequência posterior numa rapidez de relatos, como se, metaforicamente, cada sala visitada por Junior devorasse a sala anterior e surgisse a partir daí outros espaços, outras histórias. Uma Pandora, conforme Sarlo nomeia em *Paisagens Imaginárias* ressaltando que,

a literatura – insiste em manter aberta a caixa que outros querem fechar. A pretensão dos militares, virar a página já escrita da história, pode ser acatada em certas instâncias. Mas não em outras: as palavras são, de fato, testemunhas informantes. Já se provou na Argentina que a informação pode ser interrompida, mas também que, tenazes elas voltam a se fazer ouvir. Fedem mas não apodrecem, não se desintegram. As palavras, contra toda crença do senso comum, são mais pertinentes que os corpos (SARLO, 2005, p.33).

A essa imagem fantasmática presente no capítulo “A gravação” corrobora o excerto acima, no qual o narrador agora destaca Juan Arias, assassinado por capangas do Partido Autonomista Nacional, porque ele dizia que o voto de cabresto era um engodo aos humilhados do campo e aos tristes. Na província era conhecido como Falso Fierro, pois quando não convencia as pessoas pela palavra, recitava o poema de Hernández. Junior escutava as intrigantes histórias, e estas só aumentavam, para além dos espaços e do horror.

3.4 A cidade ausente e o Museu da novela da Eterna

Nesse jogo entrecruzado de histórias, cheios de relatos onde tudo é possível, encontra-se a “máquina¹³”, a figuração de uma sustentação poética; tal como Dante construía o edifício da *Comédia* para recuperar Beatriz, Macedonio – poeta, filósofo e inventor – também criara uma máquina que mantinha acesa nem tanto a figura espectral de Elena, sua falecida esposa, mas muito mais, mantinha o fluxo incessante de relatos capazes de (re)fundar a realidade. “Uma realidade que, descobrimos na trama policial de *A cidade ausente*, tem seu princípio na narrativa mesma” (PIGLIA, 1992, p.42). A máquina de Macedonio Fernández é, ao fim, um autômato inventado para que o fluxo dos relatos se eternize.

No caso de Piglia, não há como negligenciar os espaços políticos: o subterrâneo de uma sociedade tomada pela ditadura, o hotel Majestic, O museu, Mercado do Prata, metrô da

¹³ A menção à máquina é uma referência à “mulher gravada”, isto é Elena. Sobre sua origem, Piglia conta a seguinte história: “Durante uns meses, faz alguns anos, vivi no Hotel Almagro, na esquina da Rivadavia com a Castro Barros. Ao lado do hotel fica a Federação de Boxe, e nas noites de quarta eu ia assistir às lutas. Plantada na porta do estádio havia uma mulher que vendia flores e trazia presa ao vestido uma foto de Macedonio Fernández. Chamava-se (ou se chama) Rosa Malabia, e durante vários meses eu a encontrava na porta da Federação de Boxe e a convidava para tomar chá na confeitaria Las Violetas. Nunca soube onde ela vivia, porque nunca quis me dizer; suponho que alugava ela também algum quatinho num hotel da boca-do-lixo ou que dormia num saguão. [...] Macedonio ela conhecera mocinha, aos quinze anos, quando ainda ia à escola. Dizia que naquele tempo Macedonio morava numa casinha lá pelos lados de Morón ou em Haedo e que o visitava porque morava perto e que seu pai era médico. [...] Suponho que de fato o conhecera e o amara; às vezes permanecia um instante calada e depois me dizia ser “totalmente macedoniana”, e com isso talvez quisesse dizer-me que era inocente. [...] Entrava e saía do asilo, desaparecia por dois ou três dias e, de repente, tornava a aparecer na porta da Federação de Boxe vendendo flores que roubava dos túmulos do cemitério da Chacarita. Chamavam-na a louca do gravador, porque carregava um gravador de fita, antiquíssimo, como único pertence. [...] Carregava-o numa pequena maleta de papelão e o escutava quando estava sozinha. De um dia para outro não a vi mais. Disseram-me que havia sido internada no Moyano, mas quando fui visitá-la não me reconheceu ou não quis me receber. Vários meses depois, certa tarde, chegou-me pelo correio um pacote com o gravador. Fora remetido de Olavarría e nunca fiquei sabendo se fora ela ou algum parente que se dera ao trabalho de lembrar-se de mim e mandar-me o aparelho. Era um velho Geloso de cabeçote duplo; hoje, se alguém o liga, ouve primeiro uma mulher que fala e parece cantar; depois a mesma mulher conversa sozinha e por fim uma voz, que pode ser a de Macedonio Fernández, diz algumas palavras. Esse gravador e a voz de uma mulher que acredita estar morta e vende violetas na porta da Federação de Boxe da rua Castro Barros foram para mim a imagem inicial da máquina de Macedonio em meu romance *A cidade ausente*, a voz perdida de uma mulher com quem Macedonio conversa na solidão de um quarto de hotel” (PIGLIA, 2004, p.29-30).

Nove de Julho, as ruas. Há um ponto central em tudo isso: não se pode apagar as memórias estatais sem fazer ruir a construção de *A cidade ausente*: o “princípio real” é matéria de disputa entre uma sociedade secreta que, utopicamente situada às margens, ousa permanecer produzindo histórias; enquanto do outro lado está o Estado, que pretende desligar a máquina e controlar aquilo que, nas imagens fluídas da novela argentina, chama-se “el río del relato” (PIGLIA, 1992, p.42).

Sendo assim, os espaços revelados pelo narrador, com suas réplicas de histórias e de mundos possíveis, remetem de alguma forma a vários outros lugares no interior da literatura argentina, cuja função maior é serem espaços de representação. Mais do que isso, há muitas referências ao Museu Britânico e à BBC de Londres, além das citações excessivas de províncias, ruas, ilhas e subsolos, praças, mercados, uma cidade submersa, signos complexos de uma geografia periférica das cidades ou dos pampas. Para Sarlo, quem transita nesses espaços são “transeuntes que não se conhecem e se ignoram, estrangeiros, marginais, conspiradores, dândis, colecionadores, assassinos, panoramas, galerias, vitrinas, manequins, modernidades e ruínas [...] um murmúrio [...] o simples passageiro vespertino de uma praça” (SARLO, 2005, p.98).

Um grande hipertexto forma-se nas “páginas” do romance conforme já afirmado anteriormente: são histórias entrecruzadas de uma gravação e os espaços do museu. Dessa forma, Junior navega sem se apoiar em nenhum campo sólido, em nenhuma linha, pois tudo parecia um sonho, como ele mesmo diz: “os sonhos eram relatos falsos, e as histórias eram verdadeiras” (PIGLIA, 1997, p.41). O campo argentino é inesgotável, e era no Museu que tudo fora conservado, são restos de histórias muito velhas.

De acordo com Maria Antonieta Pereira, desenvolver a narrativa de *A cidade ausente* “é recorrer à superposição temporal que transgride a História linear e progressiva e privilegia o espaço como elemento organizador do relato, à medida em que somente ele é capaz de instituir a simultaneidade de diferentes dados históricos” (PEREIRA, 2000, p.618). Sobre esses espaços fraturados voam histórias como as da menina Laura, mais uma das histórias destacadas nas salas do Museu.

O subtítulo com o nome de “A menina” introduz a personagem Laura, que desenvolve um sistema de alucinação. Fora diagnosticada com o nome de “extravagâncias da referência”, na qual o paciente imagina que tudo que acontece ao seu redor é uma projeção de sua personalidade. “Exclui da sua experiência as pessoas reais, porque se considera muitíssimo mais inteligente que os demais. O mundo era uma extensão de si mesma e seu corpo se deslocava e se reproduzia” (PIGLIA, 1997, p.44).

Enclausurada neste lugar, esta menina-rizoma¹⁴, vivia preocupada com o funcionamento das máquinas e associava as luzes acesas às falas dos indivíduos. Laura as via como palavras, já que toda vez que se acendiam alguém começava a falar. “A menina do ar, com a alma engaiolada” (PIGLIA, 1997, p.44). O espaço da gaiola a aprisiona e dizia morar lá, torna-se então a mulher-pássaro, nome que indica a existência de um ser híbrido, cujos atributos recordam a máquina-narradora e o pássaro mecânico do romance. Vejamos um excerto para melhor percebermos isso:

Quando a mãe desligou o ventilador, nesse momento começou a ter dificuldades com a linguagem. Perdeu a capacidade de usar corretamente os pronomes pessoais e dali a pouco quase deixou de usá-los e mais tarde enterrou na memória as palavras que conhecia. Só emitia um leve carcarejar e abria e fechava os olhos (PIGLIA, 1997, p.45).

Conforme Maria Antonieta Pereira, a

palavra híbrido provém “do gr. *hýbris*, ‘ultraje’, pelo lat. *hybrida*: a miscigenação, segundo os gregos, violava as leis naturais” (Ferreira). Essa antiga acepção do termo permite pensar a hibrididade como algo que ameaça o curso “natural” da tradição greco-latina – ocidental e nacional – e, portanto, ultraja o logocentrismo. Os gregos chamavam o estrangeiro de bárbaro: herdeiros dessa cultura, temos dificuldades em miscigenar e reconhecer a outridade. Nesse sentido, Piglia barbariza o espaço sagrado da literatura quando maneja a estranheza das línguas (PEREIRA, 2000, p.622).

fazendo uma análise comparativa, subitamente, Laura foi perdendo a língua; a linguagem tornou-se abstrata e despersonalizada, adotando outra mais funcional associada à sua experiência emocional, até perder totalmente a noção de referência, reduzindo a comunicação a sons. Contudo, essa preparação do espaço na obra de Piglia tem uma extrema relevância esquemática, pois o próximo lugar a encaminharem Laura é a clínica do Dr. Arana. Lugar traumático, de resoluções que o próprio pai da menina não concorda. Encerra-se assim um ciclo e abre-se outro, o tratamento de Laura.

O narrador pigliano agora direciona a narrativa como se fosse um inventor, um visionário. Há algo de enganoso no seu interior de autodidata e ambicioso. Ao configurar a

¹⁴ A ideia de “rizoma” é tomada de Gilles Deleuze e Félix Guattari, presente em *Mil Platôs* e se referem ao 1º e 2º “Princípios de conexão e de heterogeneidade”. Segundo os autores, “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. A árvore linguística à maneira de Chomsky começa ainda num ponto S e procede por dicotomia. Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço linguístico: cadeias semióticas de toda natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas, etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas. Os agenciamentos coletivos de enunciação funcionam, com efeito, diretamente nos agenciamentos maquínicos, e não se pode estabelecer um corte radical entre os regimes de signos e seus objetos” (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.32-33). Assim era a linguagem para Laura, despersonalizada e cada vez mais abstrata.

narração da clínica do doutor Arana, Raul Ph.D. Psiquiatria, demonstra conhecer muito bem o lugar. Dissemina uma dimensão ficcional, na qual cabem invenções existentes, projeções antecipatórias, hipóteses fantásticas e achados locais de amadores engenhosos ou loucos. Podemos recorrer a Poe, com sua “filosofia da composição”, para pensarmos um pouco a questão do espaço. O contista norteamericano defende que,

os espaços fechados exercem força moral e mantêm atenção concentrada: mas sempre me pareceu que uma ‘circunscrição fechada do espaço’ é absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro. Tem indiscutível força moral, para conservar concentrada a atenção (POE, 1986, p.68).

Conciliando a afirmação de Poe sobre a “circunscrição fechada do espaço” com o espaço da clínica do Dr. Arana, as afirmações do narrador de Piglia tornam-se reais quando falam a respeito da nova personagem Elena¹⁵. Se neste contexto é possível falarmos em uma história de amor, Elena, assim como em vários outros mitos de fundação, era nutrida pelo afeto de Macedonio. Porém, este “transforma sua vida numa imortal agonia, presidida pelo medo de ser desativada, desgravada, invadida. Impotente diante do escritor ou do psiquiatra, a personagem rasteja no subsolo do metrô, deambula pela clínica, pisca imóvel no centro do Museu” (PEREIRA, 1985, p.182). Elena fora introduzida por uma novo relato, “Os nódulos brancos”, entregue a Junior num envelope: “Essa seria uma história explosiva, as ramificações paranóicas da vida da cidade. Por isso tanto controle, pensou Junior, estão tentando apagar o que se grava na rua. A luz que brilha como um flash sobre o rosto lívido dos inocentes nas fotos dos prontuários policiais” (PIGLIA, 1997, p.54). Constata-se, pelo excerto, o quanto Piglia valoriza o elemento espacial como base no efeito desencadeado pelo texto literário. O narrador faz o leitor acreditar que Elena havia se infiltrado na clínica com um duplo propósito: realizar uma investigação e controlar suas alucinações, conforme demonstrado pelo excerto:

Estava convencida de já ter morrido e de que alguém tinha incorporado seu cérebro (às vezes dizia sua alma) a uma máquina. Sentia-se isolada numa sala branca cheia de fios e de tubos. Não era um pesadelo, era a certeza de que o homem que a amava a resgatara da morte e a incorporara a um

¹⁵Constata-se, pelo excerto, o quanto Poe valoriza o elemento espacial como base do efeito desencadeado pelo texto literário. De acordo com a biografia de Macedonio Fernández, em 1920 morre Elena, sua esposa, e a família Fernández se desfaz, ficando os filhos aos cuidados dos avós maternos. Sentindo um enorme pesar na perda da mulher, Macedonio abandona sua carreira de advogado e passa a viver em várias residências temporárias. Ainda em decorrência da perda, parte de seus ensaios filosóficos, poemas e seu *Museo de la novela de la Eterna* passariam a discorrer sobre o tópico da nulidade ou sensação da morte (BERG, 2000, p.74-5).

aparelho que transmitia seus pensamentos. Era eterna e infeliz (PIGLIA, 1997, p.56).

O ponto central deste espaço – a clínica – reflete uma cidade interna, em que cada um enxergava o que queria ver. Entretanto, Elena havia sido escolhida pelo juiz para infiltrar-se na clínica. Neste ponto, Elena acredita que, se subvertesse a ordem dos fatos, ou se falasse somente a verdade, estaria protegendo “o homem” que chamaria dali para frente de Mac.

A imagem da clínica fazia o discurso de Elena tornar-se delirante, principalmente, quando se lembra que o doutor Arana trabalha como os aracnídeos: trama teias que, embora frágeis, são elásticas e poderosas o suficiente para capturar, controlar e perverter os que são considerados insurrectos. Doutor Arana tece outras identidades e a cura que ele oferece significa a implantação de uma memória artificial por meio de uma intervenção cirúrgica nos nódulos brancos, considerados como regiões em que os códigos genético e verbal se condensam. Elena, transformada numa espécie de androide, não decodifica mais o que é real ou simples falseamento da realidade. Sobre isso, dizia ao Doutor Arana,

– Não sou idiota. Mandaram investiga-lo, doutor, é por isso que estou aqui.
 – Muito bem – disse ele –, venha comigo.
 O corredor conduzia às salas de cirurgia. O isolamento da borracha impedia o contato elétrico e anulava o atrito das roda de alumínio.
 [...]
 – E quem a incumbiu dessa missão?
 –Um juiz – respondeu ela.
 As janelas eram gradeadas; na parede havia um retrato de Arana. Muitos dos seus pacientes eram pintores que pagavam com quadros.
 – Eles vão fechar este açougue - – disse Elena
 – O que é ser uma máquina? - – uma máquina não é; uma máquina funciona.
 – Muito engenhoso – respondeu Arana (PIGLIA, 1997, p.56).

Elena simboliza, assim, um artefato complexo, de identidade incerta, que reúne os atributos de psicótica, espiã, tradutora, rebelde, escritora, policial. Pela descrição do espaço da clínica – “um grande prédio retangular, dividido em alas e pavilhões, como uma prisão” (PIGLIA, 1997, p.56-57), percebemos que Elena vive sitiada, mas também padece em um cerco interno. Nesse sentido, podemos dizer também que é a própria memória coletiva que se torna prisioneira. De acordo com Maria Antonieta Pereira:

A perda dessa memória coletiva – que parece ser o móvel das rebeliões e perseguições dentro da narrativa – é intensificada por cirurgias e operações de vigilância realizadas por câmeras de vídeo em circuitos fechados. O pensamento deixa de ser uma linguagem muda, íntima, privada e, através de projeções em telas públicas ou por processos telepáticos, passa a ser controlado pelo olhar do outro (PEREIRA, 1985, p.181).

As camas pareciam cobertas de corpos embalsamados, como se fosse uma série de múmias brancas enroladas em cobertores e mantas. Elena procurava captar tudo. Tudo era filmado e controlado. Tinha um microfone preso à blusa e por ali filtrava-se sua voz e sua respiração. Elena vivia em um constante estado de alerta, ao mesmo tempo em que observa, também é observada. A partir de então temos uma Elena-máquina, que transforma seu olhar em projétil e alvo, em linguagem defensiva e imperativa, cautelosa e turbulenta. Em meio a drogados, viciados que se dedicavam a seus vícios nos banheiros da clínica, ela espiava e comunicava as patrulhas. Conforme Pereira há de se considerar que,

nessa realidade simulada, onde as imagens virtuais tornam cada vez mais tênues os limites entre ficção e realidade, um olhar que nunca dorme é obrigado a deslocar-se incessantemente na tentativa de apreender e construir objetos fugazes, descartáveis. É a solicitação ininterrupta de um real heterogêneo e ficcionalizado que abre espaço para o estrabismo crítico proposto por Ricardo Piglia. Mirar diferentes imagens ao mesmo tempo torna-se um pressuposto necessário à existência dos homens e de sua literatura, inclusive porque o objeto da visão nunca existe em estado puro e acabado (PEREIRA, 1985, p.183).

Observa-se, portanto, o contrário, o olhar de Elena é sempre reinventado por seu criador. Ela colabora de certa forma para reafirmar a mirada estrábica que confronta com outros objetos do espaço onde fora inserida. Esta sensação de irrealidade e simulação, apresentadas na construção, não se encerra de forma pacífica. Tudo isso desencadeará outros espaços, outra sociedade paranoica, com imagens monstruosas, versões apócrifas, multiplicidade de arquétipos, na qual o leitor é convidado a ler.

3.5 Elena – Máquina: Uma alegoria que floresce em um mundo abandonado

A forma original da alegoria toma corpo através da personagem narradora “máquina”, mantendo uma relação muito forte com um mundo abandonado e que não se rendeu ao esquecimento. Esse lugar no qual falamos é Bueno Aires. O que está em jogo na ficção de Piglia é uma emblematização do “cadáver” de Elena, que paralisa o tempo, afirmando-se como objeto alegórico por excelência. O corpo que começa a se decompor remete inevitavelmente a essa fascinação com as possibilidades significativas da ruína, traço que caracteriza a alegoria.

Dessa forma, Ricardo Piglia escreve uma ficção na qual se pode pensar a existência de uma máquina afetiva – Elena –, que narrasse o amor perdido, traduzindo e transformando as

histórias, além de suspender a morte num mundo virtual. O luto por Elena serve de base ao desdobramento dos relatos da máquina. Após a morte de Elena, Macedonio levou esse acontecimento ao limite da renúncia.

Portanto, interesse-se em caminhar no sentido de entender como o “luto” desencadeia o processo de superação da perda, no qual a separação entre o “eu” (Macedonio Fernández) e o objeto perdido (Elena Obieta) ainda pode ser levada a cabo, enquanto que na melancolia a identificação com o objeto perdido chega a um extremo no qual o próprio “eu” é envolvido e convertido em parte da perda. Na passagem,

“quando sua mulher morreu foi preciso que também ele deixasse sua vida, que ele também abandonasse sua vida, assim como se ela tinha abandonado sua vida, como se ele tivesse saído a procura-la e ela estivesse na outra margem, naquilo que Macedonio chamava de outra margem. Ele se tornou um náufrago que leva dentro de uma caixa aquilo que conseguiu resgatar das águas” (PIGLIA, 1997, p. 121).

fica evidente que Macedonio perde-se, este abandona a própria vida, viveu anos de solidão numa ilha imaginária, “como Robison Crusóé” (PIGLIA, 1997, p. 121).

Partindo do pressuposto, etimologicamente, a palavra *alegoria* tem origem grega e significa “dizer o outro”, “dizer alguma coisa diferente do sentido literal”, e veio substituir um termo mais antigo, *hypónoia*, que queria dizer “significação oculta”, muito utilizado nos tempos de Plutarco (46-120 d.C.) para interpretar, por exemplo, os mitos de Homero como personificações de princípios morais ou forças sobrenaturais. Já como regra geral, a alegoria reporta-se a uma história ou a uma situação que joga com sentidos duplos e figurados, sem limites textuais – pode ocorrer num simples poema como num romance inteiro.

A decifração de uma alegoria ou de um elemento alegórico depende, então, de uma leitura intertextual. Para realizá-la em *A cidade ausente*, precisa-se ao modelo benjaminiano, se distanciar da retórica clássica e assegurar que a alegoria encontra-se entre as ideias, como as ruínas estão entre as coisas. É, nesse sentido, que Benjamin fala da alegoria como expressão da melancolia, “o conhecimento filosófico da alegoria, em particular o dialético da sua forma-limite, é o pano de fundo sobre o qual se destaca com cores vivas e, se é lícito dizer, belas” (BENJAMIN, 2011, p.203), a imagem da personagem Elena Obieta diante da emblematização do seu corpo.

Benjamin, em *Origem do drama trágico alemão* (2013), obra célebre do século XX, explica-nos que a alegoria surge, concomitantemente, no classicismo, junto com o conceito de símbolo. Enquanto o símbolo seria o profano, a alegoria seria o especulativo. Nesta época não havia uma verdadeira teoria da alegoria, nem ela tinha existido antes. Mas a referência ao

novo conceito do alegórico como especulativo é legítimo, de acordo com o autor, “pelo fato dele estar destinado a ser o fundo sombrio contra o qual se destaca o luminoso do símbolo” (BENJAMIN, 2013, p.171).

O que nos interessa aqui é a maneira pela qual Piglia lê a história da Argentina alegoricamente, num procedimento de leitura que não está longe da maneira como Benjamin leu Baudelaire. No caso inscrito em *A cidade ausente*, restituída de microcosmos textuais, sua totalidade só poderia ser evocada em caráter alegórico, pois de certa forma, retratam um intervalo, um período circunscrito em que a história (latino-americana) é suspensa e o tempo secular, progressivo, dá espaço a experiências (de Elena) que aparecem eternizadas, através da máquina de narrar, desprovida de progressão. A respeito disto Piglia destaca que:

No Museu, a história da Eterna, da mulher perdida, desencadeia o delírio filosófico. Constroem-se complexas construções e mundos alternativos. [...] a perda da mulher (quer se chame Solveig, La Maga, Elsa ou a Eterna, ou quer se chame Beatriz Viterbo) é a condição da experiência metafísica. O herói começa a ver a realidade como ela é e percebe seus segredos. Todo o universo se concentra nesse “museu” fantástico e filosófico (PIGLIA, 2004, p.23).

É neste ponto que reside à representação alegórica de Elena. A voz perdida de uma mulher, que acreditava estar morta; uma voz que ecoa nas páginas do romance e que, de alguma forma, mantém contato com Macedonio Fernández, seriam estes os primeiros indícios do núcleo paranoico estabelecido por Piglia. Em sua totalidade, a alegoria é reconhecida aqui como a revelação de uma verdade oculta, o sombrio como quer Benjamin. Isto fica claro quando se lê,

A morte de Elena era um acontecimento sem explicação, pertencia a um universo paralelo, tinha acontecido num sonho (...)a ausência é uma realidade material, como um buraco no pasto. Morta Elena, ele já não podia viver e, no entanto continuava. Ele me disse que se lembrava de um estudante russo em cujo corpo tinha explodido uma bomba, por não ter querido matar uma família inocente que atravessava a rua em fila (a mãe, dois filhos, a preceptora francesa) no momento de atentar contra o chefe da polícia política em Odessa. Ele o conhecera em Adrogué, anos mais tarde, envelhecido e totalmente desfigurado pela explosão, e era igual a um fantasma. Aquele que perdeu a mulher amada fica como o homem em cujo corpo explode uma bomba e não morre, e por isso, Macedonio sentia-se um irmão impetuoso de Rajzarov, que era feito de metal mais do que a vida” (PIGLIA, 1997, p. 125).

Neste contexto, pode-se dizer como quer Benjamin que, “foi a alegoria que a salvou” (BENJAMIN, 2013, p.241), Macedonio tinha ficado metálico, sustentado por operações e próteses, a mesma dor, o mesmo corpo refeito artificialmente, e a alegoria de Elena, na versão

máquina, de repente estava ausente, tanto que, “a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem que salta. (BENJAMIM, 2013, p. 504).

Entende-se Macedonio produz uma dinâmica alegórica dissociativa, ele atravessa o campo das sensações e cria uma alegoria artificial, na qual será eterna e para Macedonio, ela vive no presente, “para desativá-la eles precisariam destruir o mundo, anular esta conversa e a conversa dos que querem destruí-la” (PIGLIA, 1997, p. 126-127).

A explicação mais comum para a proliferação da alegoria durante a ditadura latino-americana é a de que, sob ameaça de censura ou de morte (ou de ambas), escritores, poetas, dramaturgos, compositores, jornalistas etc. diziam uma coisa para significar outra e assim salvar a própria pele sem deixar de denunciar o horror. Eis aí como a rede textual de Piglia faz: ela mostra ao observador a *facies hipocrita* da história como protopaisagem petrificada, conforme diria Benjamin. Mas isto não explica tudo, ainda que o “jardim da imaginação”, como quer Ricardo Piglia, tenha contaminado “o império dos fatos”.

Em um recorte mais recente sobre o trauma das ditaduras militares nas literaturas latino-americanas, Idelber Avelar recusa a explicação mais corriqueira e ressalta que “o alegórico aí se reduziria a um conteúdo já prévio recoberto a posteriori, supostamente enunciável, com clareza e objetividade, num estado de liberdade de expressão garantida” (2003, p.20). Corroborando o pensamento benjaminiano, Avelar assinala que há uma irreduzibilidade da coesão entre a alegoria e o luto, atento às modulações propostas por Abraham e Torok, pelas quais podem ocorrer os processos de separação do “eu” e do “objeto perdido”. Uma delas é a introjeção que, segundo Avelar,

designa um horizonte de completude bem-sucedida do trabalho do luto, através do qual o objeto perdido é dialeticamente absorvido e expulso, internalizado de tal maneira que a libido pode ser descarregada num objeto substituído (AVELAR, 2003, p.18).

Por outro, lado há a incorporação, que é quando “objeto traumático permanece alojado dentro do ego como um corpo forasteiro [...].Na medida em que esse objeto resiste à introjeção ele não se manifestará senão da forma críptica e distorcida (AVELAR. 2003, p.18).

É na esteira da incorporação do objeto traumático que Piglia alude ao trabalho do luto e à reflexão sobre a memória como imperativo pós-ditatorial. Pensa-se então, que o projeto ficcional pigliano reconecta literatura, experiência e ativação do trabalho do luto. “O luto representaria para a pólis uma afeto perturbador, insensato, imprudente”, afirma Idelbar

Avelar (AVELAR, 2003, p.135). Por isso Piglia usa o apócrifo, o relato policial, jornalístico e futurista, confrontando o leitor com um enigma que se converte na única instância afirmativa no interior de um vazio abismal de perdas.

Os enigmas da máquina macedoniana condensam em si uma forma críptica de restituição, uma redenção hieroglífica que se anuncia e se adia incessantemente, como a visionária utopia de Macedonio de um livro futuro, total e perfeito. Sobre isto Avelar evidencia que,

Este é o plano de A cidade ausente: a máquina de macedônio salvaria esse anel originário, preservaria essa célula primordial. Replicando o Museu do romance da Eterna em sua tentativa de aproximar-se dessa forma possível, situada por Macedonio na experiência estético-filosófica da autodesrealização – o devir-ficção de cada um (AVELAR, 2003, p.145).

Neste contexto, Elena-máquina privilegia alguns fatos, esquece e silencia outros, funcionando como uma codificadora em si, tanto do luto pela morte do outro, como a possibilidade de circular narrativas numa cidade pós-ditatorial corroída pelo esquecimento. Não tendo sentido por si mesmas, as coisas que o alegorista usa, via Elena, são insignificantes, resultando em qualquer sentido a elas atribuído duma conexão subjetivamente estabelecida pelo alegorista, pois este arranca um elemento do seu contexto original, isolando-o e despojando-o da sua função: “o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter um significado, de irradiar um sentido” (BENJAMIN, 2013, p.205). Porque na verdade quer se dizer algo significando outro. Sobre isto Benjamin expõe que,

Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta a seu bel-prazer. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera (BENJAMIN, 2013, p.205-206).

Piglia, como alegorista, emblematiza o “corpo de Elena que a priori seria apenas uma máquina afetiva, tradutora. Mas, um erro de configuração inicial gerou uma engenhoca “de histórias apócrifas” (PIGLIA, 1997, p.35-36). Segundo Benjamin, “na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue” (BENJAMIN, 2013, p.198).

Enfim, a alegoria liberta a coisa do seu aprisionamento em um contexto funcional, no qual não tem sentido próprio, mas somente como parte dum todo, como elemento do contexto. Assim, podemos afirmar que a alegoria arranca as coisas do seu contexto, colocando-as em contextos novos e diversos. Como assinala o narrador de Piglia, “só vêem o meu corpo, mas ninguém pode entrar em mim”(PIGLIA, 1997, p. 129).

Sob esta ótica, Avelar revela que as memórias mantidas por Elena-máquina, mesmo que apropriação indevida, disseminação e desubjetivação, abrem um amplo leque de narrativas intercaladas que tematizam o passado e o presente da Argentina; e o desafio do alegorista consistia em reunir as peças de “um mosaico narrativo extremamente fragmentado” (AVELAR, 2003, p.130). A missão estabelecida por Piglia para o personagem Junior é a defesa do museu macedoniano, fonte interminável de relatos e permutações narrativas. Neste ínterim, o museu é a única possibilidade clandestina de circular as narrativas. Elena, situada neste museu, tenta cumprir sua missão, honrar a história dos vencidos, do gaúcho invisível, dos pós-ditadura, dos expatriados e vários outros.

Porém, este procedimento adotado por Piglia, o de reconstruir uma imagem reconfortante da tradição, “lê seus momentos bárbaros, seu momentos de violência, como testemunhos que reforçam a riqueza da cultura” (AVELAR, 2003, p.118). Para tanto, Elena-máquina cumpre este papel, pois lê a pós-ditadura, por definição, pelo próprio gesto de ler o presente como pós-ditatorial, e a partir de então, dar voz aos relatos, fazendo valer em cada “documento de cultura” a barbárie que o tornou possível.

Deste labor é que surge a tese de Piglia a respeito da relação especial que a ficção tem com a “verdade”. Para o escritor, “a ficção trabalha com a crença e neste sentido leva à ideologia, aos modelos convencionais de realidade e, naturalmente, também as convenções que a tornam verdadeiro (ou fictício) um texto” (PIGLIA, 1994, p.71). Piglia considera a Argentina atual um bom lugar para se ver até que ponto o discurso do poder, frequentemente, adquire a forma de uma ficção criminal. De acordo com o autor, “o discurso militar teve a pretensão de ficcionalizar o real para apagar a opressão” (PIGLIA, 1994, p.69).

Desse modo, recobra-se o fato de que, a origem dos relatos da máquina é, inicialmente, um erro, um ato incompleto, que necessita de convalidação. Se a literatura é um espaço “fraturado”, onde circulam diferentes vozes, os relatos seguem esta mesma linha, “constrói um novo com restos do presente” (PIGLIA, 1997, p.71). Sendo assim,

Junior começava a entender. No início a máquina se engana. O erro é o princípio. A máquina desagrega “espontaneamente” os elementos do conto de Poe e os transforma nos núcleos potenciais da ficção. Assim tinha surgido

a trama original. O mito da origem. Todas as histórias vinham daí. O sentido futuro do que estava se passando dependia desse relato sobre o outro e o porvir. O real estava sendo definido pelo possível (e não pelos ser). A oposição verdade/mentira devia ser substituída pela posição possível/impossível (PIGLIA, 1992, p.72).

Ou ainda, para o personagem Russo,

Um relato não é outra coisa senão a reprodução da ordem do mundo numa escala puramente verbal. Uma réplica da vida, caso a vida fosse feita de palavras. Mas a vida não é feita só de palavras, infelizmente também é feita de corpos, ou seja, dizia Macedonio, de doença, de dor e de morte. A física se desenvolve com tamanha velocidade, disse de repente, que em seis meses todo conhecimento já envelheceu. São “alucinações, formas que surgem na memória e quando recordamos já se perderam” (PIGLIA, 1997, p. 114-115).

Por conseguinte, neste movimento do tudo é possível, por fim chegamos ao final, ao ponto culminante do romance. De forma alegórica, o cadáver de Elena emerge da derrota, para contar, imaginar que o futuro não repetirá o passado. Como o próprio personagem Russo relata “acham que a desativaram, mas isso é impossível, ela está viva, é um corpo que se expande e se retrai e capta o que acontece” (PIGLIA, 1997, p. 114). Isso só é possível, pois da lembrança de Elena dependia a possibilidade mesma de sobrevivência, numa pólis em que o Estado exercia seu controle, inserindo memórias artificiais, privando os sujeitos de seu passado, forçando-lhes a viver em terceira pessoa.

Contudo, o próprio narrador atesta: Elena resiste. Ela precisa resistir, “a inteligência do Estado é basicamente um mecanismo técnico destinado a alterar o critério da realidade. É preciso resistir. Nós tentamos construir uma réplica microscópica, uma máquina de defesa feminina, contras experiências e os experimentos e as mentiras do Estado” (PIGLIA, 1997, p. 117), diz tal afirmação por saber que o Estado conhece todas as histórias, as de todos os cidadãos e as retraduz em novas, porém reproduzidas pelo discurso do presidente e seus ministros. Deixando claro que, “a tortura é o ponto culminante dessa aspiração ao saber, o grau máximo da inteligência institucional” (PIGLIA, 1997, p. 118).

Por fim, alegoricamente embalsamaram Elena-máquina, assim como fizeram com Evita Perón, “uma mulher que não deixaram morrer em paz, ela também num museu, sabe-se lá o que estava sonhando quando morreu”(PIGLIA, 1997, p. 135) com seu corpo de metal refeito, “a política é a arte da morte” (PIGLIA, 1997, p. 135). A transitoriedade das histórias da máquina, aqui, não são apenas significadas, representada alegoricamente como também significante, oferecendo-se como material a ser alegorizado: Elena é a alegoria da

ressurreição. Ao término, a contemplação barroca inverte sua direção nas imagens da morte, olhando para trás, redentora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao propor-se estudar a obra *A cidade ausente* e suas estratégias para ficcionalização da história da Argentina, a partir da constituição da memória historicizada, percebe-se o papel fundamental que esta e suas propriedades exercem em todo o fenômeno individual e coletivo da Argentina.

As memórias individuais e coletivas nutrem-se e têm pontos de contato com a memória histórica e, tal como ela, são socialmente negociadas. Arquivam informações importantes para os sujeitos e têm, por objetivo primordial, garantir a coesão do grupo e o sentimento de pertinência entre seus membros. Além disso, envolvem períodos menores do que aqueles tratados pela história e têm na oralidade o seu veículo privilegiado, porém não necessariamente exclusivo, de troca.

Em contrapartida, a memória histórica tem no registro escrito, um meio fundamental de preservação e comunicação. E é esta que se vale Ricardo Piglia quando constrói as memórias da máquina de narrar, pois para ele, “entre duas histórias, em dois tempos e muitas vezes em duas línguas (...) e esse lugar incerto permite um uso específico da herança cultural: os mecanismos de falsificação, a tentação ao roubo, à tradução como plágio, a mescla, a combinação de registros, a barafunda das filiações. Essa seria a tradição argentina” (PIGLIA, 2004, p.64-65).

Frente a um contexto ficcional Piglia lê a memória da Argentina alegoricamente, num procedimento estrábico, alheio, são “povos de fronteira, que se movem entre duas histórias, em dois tempos e muitas vezes em duas línguas. Uma cultura nacional dispersa e fraturada, em tensão com uma tradição dominante de alta cultura estrangeira” (PIGLIA, 2004, p.64-65) numa estratégia capaz de recuperar os fragmentos que compõem o tecido da lembrança, e essa memória latino-americana só poderia ser evocada em caráter alegórico, como se a história de Elena Obieta estivesse de certa forma “suspensa”, metaforicamente, no intuito de dar espaço ao espetáculo das histórias alheias.

Só assim, Elena-máquina, captaria o núcleo paranoico do mundo moderno: o impacto das ficções públicas, a manipulação da crença, a invenção dos fatos, a fragmentação do sentido, a lógica do complô. Contudo, pode-se dizer que a alegoria do “cadáver” de Elena, paira sobre a construção ficcional da cidade, portanto, ela torna-se ausente, como em “a máquina está no fundo de um pavilhão branco, sustentada por uma armação metálica, (...) seus pés estão abertos sobre o chão” (PIGLIA, 1997, p. 128).

Outro aspecto do processo artístico evidenciado no trabalho, giraram em torno do protagonista Junior e as histórias investigadas por ele. Conclui-se que estas são a prova que sustentam e acabam, ao fim do romance, parte integrante da máquina, e das estranhas invenções que movem a ficção rumo ao futuro, a exemplo o capítulo A Ilha que se transforma conforme ciclos descontínuos.

De certa forma, compreender esse processo de produção artística pigliana, é perceber a manutenção da própria memória. De acordo com o argentino, “recordar com uma memória alheia é uma variante do tema do duplo, mas é também uma metáfora perfeita da experiência literária” (PIGLIA, 2004, p. 46).

Com sorte, A cidade ausente é um livro que cresce em camadas sucessivas, desvendar todo o seu “rio” é trabalho de carpintaria, e para outras “páginas”, “ainda que a gente não esteja nele, ainda assim o rio segue quieto o seu caminho, não vão conseguir deter aquilo que começou antes de terem compreendido o que estava acontecendo” (PIGLIA, 1997, p. 127). Assim, a escrita ficcional proposta aqui, transforma-se a cada parte lida, é escrito por escritores diversos, Russo, Renzi, Junior, Elena, contudo, a máquina produtora de Piglia continua ali, igual a si mesma, quieta no presente, perdida na memória, pois de acordo com Renzi “Se há um crime, esse é o crime” (PIGLIA, 1997, p.127). Esta é a sacada “ausente”. A realidade é interminável e se transforma e parece um relato eterno, onde tudo sempre volta a começar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras do autor

- PIGLIA, Ricardo. *A cidade ausente*. 2ª ed. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Editora Iluminuras, 1997.
- _____. *O laboratório do escritor*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Editora Iluminuras, 1994.
- _____. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. p.81-94: O laboratório do escritor; Ficção e política na literatura argentina.
- _____. *Formas Breves*. Trad. José Marco Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- _____. *Tres propuestas para el próximo milenio – y cinco dificultades*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- _____. Una Proposta Para el Nuevo Milenio. In: *Margens – Caderno de Cultura*, n.2, outubro, Belo Horizonte, 2001.
- _____. Memoria y tradición. In: *CONGRESO ABRALIC*, 2, 1990, Belo Horizonte. Anais, Vol. 1, Belo Horizonte: UFMG, 1991.
- _____. Crítica y Ficción. Buenos Aires: Anagama, 2006, p. 90
- Demais consultas

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Trad. Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

ADORNO, Theodore W. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditadura e o trabalho do luto na América Latina*. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. "Alegorias de lo apócrifo: Ricardo Piglia, duelo y traducción." Disponível em: <http://www.tulane.edu/~avelar/piglia.html>

AUERBACH, Erich. *A novela no início do Renascimento – Itália e França*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____. *O grão da voz*. Trad. Teresa Meneses e Alexandre Melo. Lisboa: Edições 70, 1981.

_____. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.

_____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988

_____. *S/Z*. Trad. Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1980.

_____. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BENJAMIM, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. 2 ed. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

_____. Teses sobre o conceito da história. Trad. J. M. Gagnebin e M. L. Müller. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

_____. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política*. Obras escolhidas I. 2. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. *Rua de mão única*. Obras escolhidas 2. 5. ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho; José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BERG, Edgardo H. El relato ausente (Sobre la poética de Ricardo Piglia). In: FORNET, Jorge. *Ricardo Piglia*. Bogotá: Fondo editorial Casa de las Américas, 2000.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BORGES, Jorge Luis. A Memória de Shakespeare. In: *Obras Completas*. Vol. III. São Paulo: Globo, 1999.

_____. Discussão – O escritor Argentino e a Tradição – In: *Obras Completas*. São Paulo, Globo, 1999. p. 288-296.

_____. *Obras completas*, vol. II, 12ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2002.

_____. *Obras completas*, vol. III, 11ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2003.

_____. *Obras completas*, vol. I, 15ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2004.

_____. Kafka y sus precursores. Disponível em: <http://lanarrativabreve.blogspot.com.br/2011/06/kafka-y-sus-precursores.html>. Acessado em: 01 de Fev. 2013.

BURKE, Peter. História como Memória Social. In: *Variedades de História Cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. *Panorama do Finnegans Wake*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4ª. ed. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2006.

CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990a.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990b.

COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos: memória social e cultural eletrônica*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da Teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

_____. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CRUZ, Ricardo Souza. Walter Benjamin: o valor da narração e o papel do justo. 132p. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2007.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia* Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, ano1995.

DERRIDA, Jacques. Uma impressão freudiana . In: Mal de arquivo. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. - Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. p. 7-38.

ECO, Umberto. La búsqueda de la lengua perfecta. Barcelona: Grijalbo Mondadori, S.A, 1994.

FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museu do romance da Eterna*. São Paulo: CosacNaify, 2010.

GALZERANI, Maria Carolina Boverio. Memória, História e (re) invenção educacional: uma tessitura coletiva na escola pública. In Menezes, Maria Cristina (org.) Educação, memória e história. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2008.

GLENADEL, Paula e NASCIMENTO, Evandro (org.). Em torno de Jacques Derrida. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

HOBSBAWM, E.; RANGER, T. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. Tradução de Laís Teles Benoir. São Paulo: Vértice, 1990.

LE GOFF, Jacques. *et al* Reflexões sobre a história. Trad. Antônio J. P Ribeiro. Lisboa. Edições 70, 1982.

_____. Memória e História. Trad. Bernardo Leitão. *et al* Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984.

LEVI, P. É isto um homem? Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

MARTINS, Floriano. Memória de Borges - Um Livro de Entrevistas. Trad. Floriano Martins O começo da busca. 2013.

MIRANDA, Wander Melo. “Invenções de arquivo, máquinas de ficção” [sobre CA], Semear, Revista da Cátedra Pe. Antônio Vieira de Estudos Portugueses, nº 4, Rio de Janeiro, Nau, 2000, pp. 59-68, on-line, http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem_06.html.

NERCOLINI, Marildo José. O intelectual latino-americano hoje - Caminhos e descaminhos - An. 2. Congr. Bras. Hispanistas Oct. 2002. Inserido na página http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?pid=MSC0000000012002000300041&script=sci_arttext Acessado em: 22/04/2014.

NOGUEIRA, Maria das Graças Fernandes. Literatura, história e memória em ação: o texto em construção - Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos, Belo Horizonte, v.4, n.8, p.29-41, 2008. Disponível em: <http://www.periodicos.lettras.ufmg.br/index.php/txt/article/view/9601/8448>. Acessado em: 15/03/2016.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e Cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

PIGLIA, Ricardo. Literatura viva (Depoimento). In: BRITO, José Domingos (Org.). Mistérios da criação literária. São Paulo: Escrituras Editora, 1999. p. 126.

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

_____. Museu-máquina: Ricardo Piglia e seus precursores. In: *Em tese*. Vol.II. Belo Horizonte, 1998.

_____. A criação pelo olhar. In: *Revista de estudos de literatura*. Belo Horizonte, v. 3, p. 177-184, out. 95.

_____. A tela e o texto Literatura e trocas culturais no Cone Sul. In: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVI, Núm. 192, Julio-Septiembre 2000, 617-623.

POLLACK, M. Memória, esquecimento, silêncio. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 3. Memória.

_____. Memória e Identidade Social. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 10, 1992.

RICOUER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. de Alain François [et. al.]. Campinas: Editora da UNICAMP, 2007.

_____. *Tempo e narrativa*: Tomo I. Trad. Constança Marcondes Cesar. São Paulo: Papirus, 1994.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição, in: *O corvo de E. A. Poe*. Trad. Diego Raphael. São Paulo: Expressão, 1986.

ROUDINESCO, Elisabeht. *A Análise e o Arquivo*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual*: As conferências Reith de 1993. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

OLIVEIRA, Ângela Vilma Santos Bispo. A poética da memória: o romance de Herberto Sales. 2006. Tese apresentada à Coordenação de Pós-Graduação em Letras da UFPE para obtenção do Grau de Doutor em Teoria da Literatura. Disponível em: <http://www.pgletras.com.br/2006/teses/tes-angela-vilma-oliveira.pdf>. Acessado em: 24/02/2015.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.

SANTOS, Daniel Baz. “O museu do romance da eterna, de Macedonio Fernández, e a autorreflexividade da ficção latinoamericana”. *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, n. 20, jan.-jun. 2015. p. 7-20. Disponível em:

<http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num20/dossie/palimpsesto20dossie01.pdf>. Acesso em: 28.01.2015. ISSN: 1809-3507.

SARLO, Beatriz. *A Paixão e a Exceção*: Borges, Eva Perón, Montoneros. Trad. Sérgio Molina, Heloisa Jahn, Rosa Freire d'Aguiar, José Marcos Mariani de Macedo e Rubia Prates Goldoni. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. Paisagens Imaginárias. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Edusp, 2005.

_____. Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007

_____. Tempo Presente: notas sobre a mudança da cultura. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

_____. Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930. Buenos Aires: NuevaVisión, 1988.

_____. Jorge Luis Borges, um escritor na periferia. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. História, Memória e Literatura - O testemunho na era das catástrofes. Campinas:Unicamp, 2003.

SOUZA, Eneida Maria. *Tempo de Pós-Crítica: ensaios*. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007.

_____. O Século de Borges, Belo Horizonte, Autêntica; Rio de Janeiro: Contra Capa, 1999.

_____. Tempo de Pós Crítica: ensaios. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007, p. 32

_____. Crítica Cult. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

_____. MIRANDA, Wander Melo. *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.