UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

LARISSA FOSTINONE LOCOSELLI

**O exílio em ficção. Uma leitura de *Libro de navíos y borrascas*, de Daniel
Moyano**

(versão corrigida)

São Paulo
2012

LARISSA FOSTINONE LOCOSELLI

O exílio em ficção. Uma leitura de *Libro de navíos y borrascas*, de Daniel Moyano

(versão corrigida)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, para obtenção do título de Mestra em Letras.

Área de Concentração: Literatura Hispano-Americana

Orientadora: Dra. Ana Cecilia Arias Olmos

“De acordo”

São Paulo
2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Locoselli, Larissa Fostinone

L 819e O exílio em ficção. Uma leitura de Libro de navíos y borrascas, de Daniel Moyano / Larissa Fostinone Locoselli ; orientadora Ana Cecilia Arias Olmos. – São Paulo, 2012.
150 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.

1. Literatura Argentina. 2. Romance. I. Olmos, Ana Cecilia Arias, orient. II. Título.

Nome: LOCOSELLI, Larissa Fostinone

Título: O exílio em ficção. Uma leitura de *Libro de navíos y borrascas*, de Daniel Moyano

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, para obtenção do título de Mestra em Letras.

Aprovado em 1 de junho de 2012.

Banca Examinadora

Prof. Dra. Ana Cecilia Arias Olmos

Instituição: FFLCH/USP

Julgamento: Aprovada Assinatura: _____

Prof. Dr. Jorge Hoffmann Wolf

Instituição: UFSC

Julgamento: Aprovada Assinatura: _____

Prof. Dra. Valeria de Marco

Instituição: FFLCH/USP

Julgamento: Aprovada Assinatura: _____

A todos e a cada de um de meus mestres.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Prof^{da} Ana Cecilia Arias Olmos a orientação, a confiança e a paciência ao longo de todo o processo de realização deste mestrado, desde os primeiros passos, ainda em 2007. À Prof^{da} María Teresa Celada, agradeço o apoio que se tornou indispensável para a conclusão deste trabalho. Agradeço, também, a contribuição que deram as Prof^{as}. Adriana Kanzeplski e Valeria De Marco ao andamento desta pesquisa, na ocasião do exame de qualificação. E, igualmente, a presença e as decisivas contribuições do Prof. Jorge Hoffmann Wolf e, mais uma vez, da Prof^a Valeria, na ocasião da defesa.

Aos queridos amigos e companheiros de pós-graduação, Carmem Venturi, Cristiane Checchia, Hemerson Siqueira, Jáder Muniz e Laura Sokolowicz, agradeço pelo diálogo, tantas vezes crucial nesta solitária tarefa.

A Belén Espoz, agradeço a imensa ajuda na cidade de Córdoba. A Claudio Suárez, Francisco Colombo e Juan Croce, agradeço a amabilidade e a disposição em conversar comigo sobre Daniel Moyano. Especialmente a Colombo, os documentos que me disponibilizou.

Agradeço ao companheirismo de cada um de meus queridos amigos ao longo desta jornada, nos momentos em que pensaram comigo e me ajudaram neste trabalho ou naqueles, igualmente importantes, em que me tiraram dele. Bruna, Carine, Mariane, Michele, obrigada por estarem aí.

Por fim, agradeço muito a toda minha família. Em especial, ao apoio, desde sempre, incondicional de meus pais, Angélica e Carlos, cujas incontáveis ajudas foram tornando mais possível este processo. Um agradecimento particular aos ouvidos amigos de minha mãe, tantas vezes decisivos ao longo da escrita, e à ajuda de meu irmão Carlos Francisco com a notação musical, que possibilitou uma das chaves de leitura desta dissertação.

A todos que estiveram ao meu lado, seja em parte deste processo, seja durante todo ele, e que, sabendo ou não, me ajudaram a chegar à conclusão desta pesquisa, meu *muito obrigado*.

RESUMO

LOCOSSELLI, L. F. **O exílio em ficção. Uma leitura de *Libro de navíos y borrascas*, de Daniel Moyano.** 2012. 150 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Esta dissertação propõe uma leitura crítica do romance *Libro de navíos y borrascas*, do escritor argentino Daniel Moyano, publicado em 1983. Tal leitura se constrói a partir do desenvolvimento de perspectivas de análise que levam em conta, por um lado, o caráter alegórico da narrativa e, por outro, a singularidade da enunciação de seu narrador, sendo a experiência do exílio o eixo articulador de nossa abordagem crítica. A teoria de Walter Benjamin sobre alegoria e narração e as relações entre enunciação e subjetividade, pensadas a partir das reflexões de Benveniste, Ricardo Piglia e Giorgio Agamben, nos fornecem alguns dos embasamentos teóricos mais fundamentais no traçado de uma reflexão acerca de como a relação entre linguagem e experiência configura a narrativa de *Libro de navíos y borrascas* como uma ficção do exílio. Na tentativa de contribuir para a consolidação de uma fortuna crítica da obra de Daniel Moyano, um autor pouco estudado tanto na Argentina como no Brasil, nosso estudo parte de fatores estéticos e históricos que dizem respeito ao contexto de produção do romance, bem como a determinadas concepções de seu autor acerca da escrita literária e às perspectivas críticas que se dedicaram à ficção argentina dos anos 1980, produzida sob o último regime militar vivido por aquele país.

Palavras-chave: Ficção argentina, Daniel Moyano, Alegoria, Enunciar o exílio.

ABSTRACT

LOCOSSELLI, L. F. **Exile in fiction. A reading of Daniel Moyano's *Libro de navíos y borrascas***. 2012. 150 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

This dissertation proposes a critical reading of the Argentinean writer Daniel Moyano's novel *Libro de navíos y borrascas*, published in 1983. Such reading is built on the development of perspectives of analysis that consider, on the one hand, the narrative's allegorical characteristics, and on the other hand, its narrator enunciation uniqueness, where the exile experience is the articulating axis of our critical approach. Walter Benjamin's theory on allegory and narration, as well as the relations between enunciation and subjectivity, considered from Benveniste's, Ricardo Piglia's and Giorgio Agamben's reflections, provide us some of the most fundamental theoretical foundation on the outline of a reflection on how language and experience define *Libro de navíos y borrascas*'s narrative as an exile fiction. In an attempt to contribute towards consolidating the critical fortune of Daniel Moyano's work, a scarcely studied author both in Argentina and Brazil, our study considers aesthetical and historical factors regarding the novel's context of production, as well as certain conceptions of its author about literary writing and critical perspectives that dedicated themselves to the 1980's Argentinean fiction, produced under the latest military regime lived by that country.

Keywords: Argentinean fiction, Daniel Moyano, Allegory, The enunciation of the exile.

SUMÁRIO

Introdução	9
1. Literatura, política e exílio: aproximações a um objeto	12
1.1. A narrativa argentina dos anos 80: ficção alegórica	27
1.2. <i>Libro de navíos y borrascas</i> , uma escrita do exílio	35
2. Uma leitura alegórica de <i>Libro de navíos y borrascas</i>	41
2.1. Introdução a um conceito de alegoria.....	45
2.2. O embarque de Rolando	47
2.3. O barquinho de Nieves	55
2.4. O perigo do naufrágio e a travessia da baía	64
2.5. Zampanò: a nomeação do barco.....	74
2.6. As imagens em <i>Libro de navíos y borrascas</i> : o mosaico alegórico e a narração da experiência do exílio	84
3. Notas sobre a enunciação em <i>Libro de navíos y borrascas</i>	89
3.1. A encenação do dizer narrativo.....	90
3.2. O dizer através do outro.....	101
3.2.1. O avô espanhol	102
3.2.2. O húngaro do violino	108
3.2.3. A música	113
3.3. <i>Libro de navíos y borrascas</i> , uma enunciação exilada.....	121
4. O exílio em ficção	127
4.1. O gesto do autor	137
4.2. A <i>cadenza</i> e o exílio em ficção	139
Referências	141

Introdução

Nosso resumo indica que o objetivo desta pesquisa consiste em apresentar uma leitura crítica de um texto literário. Jean Starobinski, Peter Bürger, Roland Barthes, todos, ao refletirem, cada um a seu modo, sobre a tarefa crítica, atribuem sua particularidade ao papel que joga a natureza da relação crítico-objeto no interior dessa tarefa. A crítica é, profunda e inevitavelmente, pessoal. Ela não pretende a verdade; o que propõe é uma leitura, a possibilidade de um sentido, construído pela relação do crítico com aquilo que ele lê.

Essa relação, como não poderia deixar de ser, sempre está atravessada por determinados princípios ideológicos, que motivam tanto a escolha do objeto da crítica, como a colocação de seu problema. Guardadas as distinções de base e as distintas formulações através das quais o dizem, também nisto parecem coincidir Starobinski (2008b), Bürger (2008) e Barthes (1970): justamente porque parte de uma relação particular de um sujeito com um objeto, é saudável que a tarefa crítica torne visível sua singularidade.

Esclarecer os princípios ideológicos que movem suas escolhas e perspectivas; discorrer sobre a particular relação que se tem com o objeto; essas são algumas maneiras de fazê-lo. É certo que somente se pode, de fato, alcançar esse tipo de esclarecimento através da própria tarefa crítica; isso é, no interior da leitura, no decorrer de sua construção. No entanto, tentaremos, a seguir, elucidar de entrada alguns aspectos do histórico e do desenvolvimento desta pesquisa que, a nosso ver, apontam para ditos esclarecimentos.

Esta dissertação teve origem em um trabalho realizado ainda durante a graduação em Letras, ao longo do qual estudei a ficção argentina dos anos 1980 partindo de um contexto geracional e, especialmente, da relação entre política e figuração nessa literatura. Fazendo a leitura de um conjunto de narrativas produzidas no período, conheci o romance *Libro de navíos y borrascas* (1983), meu primeiro contato com a obra de seu autor, Daniel Moyano. Já nesse trabalho, a reflexão, mesmo partindo de um contexto mais amplo e da leitura de outras narrativas, centrou-se no romance de Moyano.

Esta foi a segunda importante escolha não só daquele, mas também do presente trabalho. A primeira dizia respeito, ainda, ao interesse pela narrativa produzida na

Argentina durante o período ditatorial. As motivações político-ideológicas que, claramente, me levaram a buscar na relação entre política e ficção, e especificamente na relação entre literatura e autoritarismo, um lugar de estudo – e que, naquele momento, se relacionavam muito fortemente a um interesse comparativo entre Brasil e Argentina – foram sendo paulatinamente sobrepostas por aquilo que o texto que escolhi como objeto me postulava como problema.

A própria eleição do romance de Moyano, no contexto daquele primeiro trabalho, já partiu disso, uma vez que, tendo em mira a relação entre política e figuração, optei por estudar o texto em que, quase intuitivamente, eu encontrava uma distinção na forma da composição alegórica, com respeito às outras narrativas que li – distinção sobre a qual trabalharemos em um dos capítulos desta dissertação.

Buscando trabalhar sobre tal diferença, meu trabalho se circunscreveu, naquele momento, à questão alegórica e a dois capítulos específicos do romance. Na presente dissertação, as perspectivas de análise foram ampliadas e, além disso, aprofundado o olhar no texto literário, em busca de uma leitura crítica mais complexa, não apenas em termos teóricos, mas, sobretudo, que complexificasse minha relação com o romance.

A descrição do caminho da pesquisa parece indicar uma importante tomada de consciência e uma espécie de guinada crítica em direção ao lugar da linguagem na instauração das relações políticas e sociais. Do interesse por “um texto que tivesse sido produzido no contexto da ditadura militar argentina” – ideia que me motivava quando comecei o primeiro trabalho – passei à tarefa de ler *um texto*. Um texto que, sim, se debate profundamente com a repressão de Estado e que, justamente por isso, nunca deixou de colocar-me questões que dizem respeito à relação entre ficção e política – mas a inversão dos termos, se comparado com o que foi dito mais acima, não é fortuita.

A leitura crítica que se apresenta aqui foi, de certa maneira, personalizando-se cada vez mais. Os sentidos foram construindo-se a partir de uma relação com o romance. Ao mesmo tempo em que o olhar crítico construiu o objeto, o objeto construiu um olhar crítico.

Substituir uma contextualização geracional da ficção argentina como lugar de partida para a leitura, vigente no trabalho anterior, por uma contextualização de outra ordem – que não deixa de considerar, a certa altura, o conjunto da narrativa produzida no país nos anos 1980 – se deve, em grande parte, ao caráter pessoal da leitura crítica que se realiza aqui.

O primeiro movimento desta dissertação é, mesmo, colocar nosso objeto *em relação*; localizá-lo, de certa forma, no tempo e no espaço. Certamente, isso se deve ao intento de fugir de qualquer autonomização extrema do texto literário. O contexto de criação do romance faz parte de nossa perspectiva de leitura. Se não o houvesse considerado, essa leitura não se construiria tal como se construiu.

Por fim, gostaria de ressaltar outra face bastante significativa da eleição por *Libro de navíos y borrascas*. Nosso trabalho dedica uma atenção minuciosa a uma obra de um autor não só pouco estudado no contexto acadêmico, como pouco lido e editado na própria Argentina. Um escritor do norte do país, que se exilou quando sua produção literária começava a consolidar-se. De certa forma, essa escolha supõe determinada especificidade na relação que estabelecemos com um cânone literário e, ainda, com o cânone acadêmico que vem formando-se em torno da literatura argentina contemporânea.

1. Literatura, política e exílio: aproximações a um objeto

Em 1991, a revista espanhola *Anthropos* lançou um número especial dedicado ao escritor argentino Adolfo Bioy Casares. Dentre os textos publicados ali, está uma pequena nota de Daniel Moyano. Intitulado “Bioy y nuestra generación”, o curto texto faz menção à relação pessoal que se estabeleceu entre os escritores, mas consiste fundamentalmente numa espécie de depoimento pessoal sobre a relação de Moyano com a obra de Bioy. O texto termina sinalizando uma determinada leitura crítica da escrita literária de Bioy e, em sentido mais amplo, da literatura do chamado “grupo *Sur*”, uma vez que as considerações de Moyano se estendem a Jorge Luis Borges e Victoria Ocampo.

Essa leitura possui um eixo muito definido: o advento do peronismo na Argentina. Logo no início do texto, ao relatar seu primeiro encontro com Bioy, Moyano introduz o tema:

Naturalmente hablamos de la Argentina, de su historia reciente. Le pregunté, porque deseaba hacerlo desde hacía años, qué opinaba del 17 de octubre de 1945, cuando las masas peronistas, que tanto disgustaron a Bioy y a Borges, salieron a la calle en apoyo del entonces coronel Perón. Me contestó con cuatro palabras y sin ningún comentario adicional: “Ahí se acabó todo”. (MOYANO, 1991: 48)

Bioy Casares estabeleceu, como se sabe, uma intensa e longa parceria com Jorge Luis Borges. Suas criações em conjunto começam na década de quarenta e se estendem até os anos setenta, chegando a contar com a criação dos pseudônimos Honorio Bustos Domecq e Benito Suárez Lynch. O conto “La Fiesta del Monstruo”, assinado por Bustos Domecq, é um dos exemplos dessa obra conjunta e um dos textos que mais testemunham a oposição de Bioy e Borges ao peronismo, referida no texto de Moyano.

Conforme relata Rossi, “La Fiesta del Monstruo” foi escrito em 1947 – no começo do governo de Perón, iniciado em 1945 –, mas é publicado pela primeira vez em 1955, pela revista uruguaia *Marcha*, e, em livro, apenas em 1977, ao ser incluído no volume *Nueve cuentos de Bustos Domecq* (1998: 74). O texto narra um dia de celebração popular dedicada ao “Monstruo” – representação simbólica de Perón. A narração se constrói a partir da voz de um partidário do líder popular, que relata à sua mulher a viagem de um grande grupo de adeptos, que saem de Tolosa – localidade do distrito de La Plata, na província de Buenos Aires – rumo à cidade de Buenos Aires,

onde assistirão à “fiesta del Monstruo”¹. Quando o narrador e seus companheiros se aproximam de seu destino, passa por seu caminho um estudante, representado como “rusovita”, “cuatro ojos”, com os livros debaixo do braço. Diante da recusa do estudante em saudar o retrato do “Monstruo”, que carregavam consigo os partidários, estes o espancam até a morte.

Rossi traça uma comparação entre “La Fiesta del Monstruo” e *El matadero*, texto fundamental no cânone literário argentino, escrito por Esteban Echeverría na década de 1880. Ressaltando o paralelismo entre os relatos, afirma que em ambos

[...] las fuerzas de las orillas, alentadas por la impunidad que les da su adscripción partidista, salen del lugar subalterno a que están sometidas en la escala social y toman como blanco principal de su agresión en las clases superiores, no a los detentadores de la riqueza material, sino a aquellos que en su propia existencia simbolizan los bienes culturales, es decir, aquellos que, según el juicio de los autores, expresarían de forma más cabal la idea de civilización. (1998: 74)

A referência ao conto “La Fiesta del Monstruo” e, especificamente, a leitura de Rossi para a representação que se faz, nele, do peronismo remontam a aspectos fundamentais dos comentários de Moyano sobre a obra e o pensamento de Bioy Casares e do grupo *Sur*². Particularmente sobre Bioy, Moyano afirma que:

Es conocida su aversión por la política y especialmente por los políticos que todos padecemos, y su insensibilidad social. A Bioy, en su obra, no le interesa el asunto menudo del hombre, su situación en la sociedad, sino los asuntos “transcendentales”, la situación del hombre

¹ Recriando claramente o contexto do governo de Perón, a “fiesta del Monstruo” tem lugar na Plaza de Mayo, onde se encontra a Casa Rosada (sede do governo nacional argentino), diante da qual as multidões peronistas se reuniam para escutar os discursos do presidente.

² A revista *Sur* foi publicada de 1931 a 1991. Como afirma María Teresa Gramuglio, a publicação deu nascimento ao que posteriormente ficou conhecido como grupo *Sur*, uma referência a “um conjunto de escritores e críticos reconhecíveis, ainda que de linhas nem sempre definidas da mesma maneira” (GRAMUGLIO, 2007). Tratava-se de um grupo de intelectuais e artistas, que nem sempre mantinham relações entre si, mas todos ligados à fundadora, diretora e mantenedora da revista, Victoria Ocampo. Fizeram parte de seu primeiro conselho editorial e se mantiveram, na sua maioria, como presença estável: Jorge Luis Borges, Eduardo J. Bullrich, Oliverio Girondo, Alfredo González Garaño, Eduardo Mallea, María Rosa Oliver e Guillermo de Torre; além dos estrangeiros Ernest Ansermet, Pierre Drieu La Rochelle, Leo Ferrero, Waldo Frank, Pedro Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, José Ortega y Gasset e Jules Supervielle. Naquele que Gramuglio considera um “círculo ampliado” da revista estavam: José Bianco, Adolfo Bioy Casares, Eduardo González Lanuza, Carlos Mastronardi, Héctor A. Murena, Silvina Ocampo (irmã de Victoria Ocampo e esposa de Bioy Casares), Ernesto Sábato e Juan Rodolfo Wilcock. L. A. Romero considera que a revista foi criada pelos “herdeiros do grupo Florida, partidários da renovação estética e da ‘criação pura’” (2006, p. 78), além de apontar que se tratava de um grupo defensor da democracia, no contexto dos governos conservadores dos anos 30, cuja institucionalidade era precária. Avelar, por outro lado, define o grupo da revista *Sur* como a “ala direita do campo literário na Argentina”, que manteve sua hegemonia no campo cultural nacional até os anos sessenta, quando “Nem sequer em ‘assuntos estritamente estéticos’, como o grupo gostava de colocar, eles representavam a vanguarda nas importações do primeiro mundo” (2003, p. 64).

en el Cosmos, dentro de la óptica permitida por la literatura que ha practicado siempre, mal llamada “fantástica”. (MOYANO, 1991: 48)

Através das difusas noções de *assuntos transcendentais e situação do homem no Cosmos*, Moyano define uma literatura que produzia a violação da ordem terrena, natural ou lógica, através da confrontação da anormalidade com a normalidade, do desnatural com o natural, da irreabilidade com a realidade (BARRENECHEA, 1972: 90). Uma literatura que problematizava, assim, os limites da racionalidade para a explicação do real – como exemplo dela, tome-se o paradigmático romance de Bioy *La invención de Morel* (1940).

Tão lacônico e vago na descrição dessa escrita literária, Moyano é substancialmente mais preciso ao evidenciar o fundo histórico-social que, segundo ele, permitira sua realização:

Bioy, Borges, Victoria Ocampo y pocos más, por su posición social y por el período en que les tocó vivir, pertenecen a la Argentina dorada, de las vacas gordas, la que cantó Rubén Darío, la Argentina metafísica de Macedonio Fernández, el “granero del mundo”, la pequeña Europa de América del Sur, la que abría sus brazos, según su Constitución, a “todos los hombres del mundo que quieran habitar el suelo argentino”. [...] Era la Argentina de la paz. En octubre del 45 ese país se terminó y empezó la Argentina de la crisis. (1991: 48)

Com uma sequência de referências à Argentina do início do século XX, Moyano remonta o contexto em que teriam nascido e crescido V. Ocampo, Borges e Bioy³. Nesse momento, entretanto, ele parece ter sobretudo os dois primeiros em mente, já que Bioy era aproximadamente quinze anos mais jovem e, nascido em 1914, cresceu num momento nacional em que os primeiros movimentos de declínio desse contexto começaram a surgir.

As “vacas gordas” – que, para além do significado usual da expressão, remetem indubitavelmente à atividade pecuária –, a expressão “granero del mundo” – utilizada com ufanismo na época, para designar o próprio país –, a imagem da Argentina como “pequena Europa de América del Sur” e a citação de uma passagem da Constituição

³ É interessante notar o aspecto literário dessa contextualização histórica, com as referências a Rubén Darío e Macedonio Fernández, além de uma posterior menção a Ricardo Güiraldes. No caso da referência à Argentina cantada por Darío, Moyano alude ao poema “Canto a la Argentina”, reunido no volume *Canto a la Argentina y otros poemas*, de 1914; poema mais longo do autor nicaraguense, e composto no contexto do centenário da Revolução de Maio, que deu origem à independência do país. Por outro lado, os argentinos Macedonio Fernández e Ricardo Güiraldes surgem como referências díspares do campo literário nacional da época; aquele como signo de uma literatura hermética e este, autor de *Don Segundo Sombra* (1926), como exemplo canônico do regionalismo mais tradicional.

nacional que remete à imigração são, todas, referências que reconstroem aspectos sócio econômicos centrais da época.

Todos estão presentes, por exemplo, no relato historiográfico que faz dela L. A. Romero (2006). O historiador aponta que a institucionalização do Estado argentino, em 1880, possibilitou a inserção do país na economia mundial, a qual se encontrava em um momento de integração plena dos mercados e grande expansão do capitalismo. Romero encontra ali o início de um processo de intensa transformação econômica e social na Argentina – cujos ecos políticos foram, contudo, ainda fracos nesse período. Em 1914, o país se tornou o primeiro produtor mundial de milho e linho e um dos primeiros de lã, carne bovina e trigo – motivo pelo qual era então conhecido como “granero del mundo”. Por outro lado, na mesma época, sua população chegou a 8 milhões de habitantes e se atingiu um recorde de área cultivada no país, 24 milhões de hectares. A imigração foi crucial nesse processo e de fato possibilitou o espetacular crescimento econômico do país. Buenos Aires se transformou na primeira metrópole latino-americana.

No artigo de Moyano, a definição dessa Argentina como um país “de la paz” se deve, em parte, a tal quadro. No entanto, essa caracterização não seria necessariamente válida se não estivesse o autor referindo-se à realidade que encontraram V. Ocampo, Borges e Bioy em sua infância e juventude. A posição social é um elemento decisivo nessa caracterização histórica. Afinal, conforme assinala o mesmo L. A. Romero (2006), o processo de profunda transformação sócio-econômica vivido pelo país na passagem do século XIX ao XX foi, como não poderia deixar de ser, principalmente se se considera o imenso contingente de imigrantes que esteve em jogo nele, acompanhado de crescentes tensões sociais. Contudo, as classes dominantes – formadas por elites locais, das quais faziam parte os Ocampo, os Borges e os Bioy Casares – puderam, ao menos até o afamado ano de 1945, contê-las ou inclusive, quando necessário, sufocá-las de maneira mais violenta, através do uso das forças policiais e até mesmo do Exército.

Daí vem, em parte, a referência de Moyano ao outubro de 1945, marco fundacional do peronismo, como separador de águas na história não apenas social, como também literária argentina⁴. O peronismo certamente redefiniu o lugar das classes

⁴ O 17 de outubro de 1945 foi marcado, como o próprio Moyano indica em seu texto, pelo apoio das massas populares a Juan Domingo Perón, então coronel e vice-presidente do governo militar que se instalara após um golpe que depôs o governo de Castillo, em junho de 1943. Nesse cargo, Perón já havia acumulado a desconfiança e a oposição de diversos setores das classes dominantes. No contexto do pós-guerra, o tom do regime militar, “autoritário, antiliberal e messiânico, obcecado pela fundação de uma nova ordem social e por evitar o caos do comunismo” (ROMERO, 2006: 92), foi logo identificado por esses setores ao nazismo. Apesar dessa oposição, Perón buscava adquirir a confiança e o apoio de

proprietárias, senão na realidade sócio-econômica do país, ao menos no discurso e na ação oficial do Estado. Por outro lado, o governo de Perón demonstrava laços com uma ideologia de cunho fascista e lançava mão de certas práticas autoritárias⁵.

De modo que a “Argentina de la crisis”, no texto de Moyano, tem um duplo sentido. Do ponto de vista das classes dominantes, o outubro de 45 significou o fim de uma determinada configuração do jogo político e gerou, conseqüentemente, uma redefinição das relações sócio-políticas. Em “La Fiesta del Monstruo”, essa mudança vem representada na extrema desvalorização social do intelectual, canalizada violentamente no conto – como indicava a interpretação de Rossi, antes citada. Os ideais liberais democráticos, que, mesmo sem dominar a cena política na década anterior, persistiam como valores de alguns setores da elite – sendo o grupo da revista *Sur* um deles –, e, além disso, se haviam fortalecido com o resultado da 2ª Guerra

diversos setores da sociedade e da política. Aos militares, promovia um discurso que “apontava perigos contidos no pós-guerra, a ameaça de desordens sociais e a necessidade de um Estado forte que intervisse na sociedade e na economia e que garantisse a soberania nacional” (p. 94). Por outro lado, “mostrou aos empresários a ameaça representada pelas massas operárias desorganizadas e o perigo do comunismo, que todos viam avançar na Europa. Diante de todos se apresentava como aquele que podia canalizar essa efervescência, se conseguisse o poder necessário. Mas os empresários começaram a desconfiar cada vez mais do ‘bombeiro piromaniaco’ – segundo a imagem feliz de A. Rouquie – que jogava combustível na caldeira, até o limite de sua explosão, e, ao mesmo tempo, controlava a válvula de escape. Aos poucos, as associações patronais foram se afastando de Perón e da política da Secretaria, enquanto ele, paralelamente, reforçava sua identificação com os operários, valorizava sua pregação anticapitalista e desenvolvia amplamente, em seu discurso, as questões da justiça social” (p. 94). Formou-se, nesse contexto, uma oposição ao governo militar bastante heterogênea, que se associou em uma frente política para as eleições que seriam realizadas no ano de 1945. O grupo incluía comunistas, socialistas e democratas progressistas, contando ainda com o apoio implícito dos conservadores – que governavam o país antes do golpe de 43 – e com a liderança dos radicais – antigos opositores do governo conservador. A articulação política que essa ampla frente, denominada União Democrática, permitiu foi grande. No ano de 1945, a tensão se acirrou; em setembro uma multidão participou da Marcha da Constituição e da Liberdade, contrária à política do governo provisório e, especialmente, a Perón. Romero narra que: “O Exército, pressionado pela opinião pública e tomado pela desconfiança em relação ao coronel sindicalista, forçou sua renúncia em 8 de outubro, mas não encontrou alternativa. O general Avalos, novo ministro da Guerra, e a oposição democrática especularam várias opções, mas não conseguiriam chegar a um acordo. Em meio a essas vacilações, um fato novo voltou a alterar o equilíbrio. Uma multidão se concentrou em 17 de outubro, na Plaza de Mayo, exigindo a liberdade de Perón e sua restituição aos cargos que ocupava. Os partidários de Perón no Exército tornaram a se impor, o coronel falou à multidão na praça e voltou ao centro do poder, agora como candidato oficial à Presidência” (p. 95). Perón foi posteriormente eleito e se manteve na presidência por dez anos. Romero assinala que a grande força da jornada de outubro não foi, em si, o número de pessoas que se reuniram na Plaza de Mayo – que podia inclusive ser menor que o da Marcha de setembro – mas o fato de que aquela era uma massa operária, e que assim se inaugurava uma nova forma de mobilização por parte dessa classe e se firmava, então, um pacto definitivo dela com Perón.

⁵ Marcelo Cavarozzi aponta que: “El modelo peronista, basado en la relación directa entre líder y masas, había hecho de Perón el depositario único de la representación del pueblo. Este fenómeno tuvo como efecto que los canales parlamentarios y partidarios fueran permanentemente relegados y perdieran relevancia en la escena política. Además, el peronismo, en el poder tendió a considerar las actividades de los partidos de la oposición (y de las organizaciones profesionales y sindicales no peronistas) como manifestaciones de intereses sectoriales ilegítimos. Consecuentemente, el gobierno obstaculizó en forma creciente tales actividades, tanto dentro como fuera del Parlamento” (1997: 17).

Mundial, passam a enfrentar-se a um inédito populismo nacionalista. Essa nova configuração da política nacional surge, como já se apontou, bastante atrelada a ideologias e práticas autoritárias. Nesse sentido, o início da “Argentina de la crisis”, na fala de Moyano, aponta para a consolidação dessa tendência na história nacional. As práticas autoritárias do governo peronista a renunciaram, mas ela se consolidou, na verdade, após a sua derrocada, em 1955⁶. Em apenas uma década, entre 1966 e 1976, o país viveu dois golpes de estado.

É, certamente, a partir desse fundo histórico – o qual, conforme veremos adiante, configurou, e de maneira muito acentuada, a experiência pessoal do escritor – que Moyano afirma, no texto sobre Bioy:

Yo veo con nostalgia ese mundo de ensueño que nos ofrece la obra de Bioy. Para mí es la posibilidad de acceder a esa Argentina desaparecida que no alcanzamos a conocer, porque en 45 teníamos 15 años y no llegábamos a comprender la violencia que había en las calles de Buenos Aires, como tampoco comprendíamos la violencia que había al otro lado del mar con el estallido de las dos bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki. Y ése era el mundo que teníamos cuando empezamos a escribir. (MOYANO, 1991: 48)

A nota de Moyano a respeito de Bioy se transforma, assim, numa reflexão sobre as condições de possibilidade de sua própria escrita, da escrita literária de sua geração, e o faz a partir do contraste com aquelas que encontrara o grupo *Sur*: “Un país propicio para el tipo de literatura que ellos cultivaron mirando con un ojo hacia Europa y con el otro hacia la Eternidad” (p. 48). A escrita de Bioy – e, paralelamente a de Borges – surge no texto de Moyano como expressão de uma literatura autônoma, avessa à política e insensível aos temas sociais.

A descrição de Moyano realiza, assim, uma espécie de silenciamento do caráter político que não deixava de possuir a literatura de Bioy – caráter esse bastante evidente no conto “La fiesta del monstruo”, por exemplo. Faz-no, entretanto, partindo de uma reflexão a respeito do solo histórico-social sobre o qual se fundou a literatura que está definindo como autônoma e avessa à realidade social. Já Adorno advertiu, nos anos 60, que por mais que a literatura se furte à realidade empírica, não deixa de ser, por isso, intermediada por ela. De fato, com a descrição de uma “Argentina dorada” e “de la paz”, Moyano justamente explicita a realidade empírica – dada pelo momento histórico

⁶ Derrocada que foi, inclusive, levada adiante pelas Forças Armadas com o apoio dos setores sociais que se diziam, durante o período peronista, defensores dos ideais liberais e democráticos.

em conjunto à posição social dos escritores – em que se deu a criação literária de Bioy Casares, Borges, V. Ocampo.

Filho de outra Argentina, a peronista, pobre e nortenha, Moyano sustenta que sua literatura, e a de sua geração, aquela à qual coube a ditadura militar de 1976 e, não, “lo que *ellos* [o grupo *Sur*] han llamado ‘dictadura del peronismo’” e viveu “en carne propia el verso de Rimbaud *voici le temps des assassins*”, não pode ser a do “mundo de ensueño” da obra de Bioy (1991: 48)⁷.

Sem deixar de assumir o caráter fluido que possuem as leituras que um escritor de ficção formula para sua própria obra, proponho ler como um gesto significativo a definição que Moyano faz – a partir de uma reflexão histórica em torno ao aniquilamento de outra escrita literária – do horizonte de possibilidade da literatura de sua geração: a construção de um *eu* escritor implicado na experiência da derrota, cuja escrita é a da escassez e da crise.

Daniel Moyano nasceu em seis de outubro de 1930, em Buenos Aires, mas ainda criança mudou-se com a família para Córdoba. De origem pobre e ascendência imigrante, pelo lado materno, e indígena, pelo paterno, Moyano teve uma infância conturbada por dramas familiares, peregrinou pela casa de tios e passou inclusive por reformatórios. A partir dos dezessete anos passou a sustentar-se como encanador e pedreiro, ofícios aprendidos de seu pai e de um amigo alemão conhecedor de Heine e Rilke, segundo nos conta Croce (1996). Apenas anos depois, vivendo já em La Rioja, mais ao norte do país, se estabeleceu como correspondente jornalístico, para o jornal bonaerense *Clarín*, e violinista no Conservatório de Música da cidade, onde lecionava e pelo qual se apresentava em excursões ao redor da pobre província riojana.

Foi a partir de então, nos anos sessenta, que Moyano começou a publicar suas produções literárias. A princípio, lançou três reuniões de contos: *Artistas de variedades* (1960), *El Rescate* (1963) e *La lombriz* (1964). Mais tarde, foi lançado seu primeiro romance, *Una luz muy lejana* (1966), pelo qual o autor recebeu o prêmio do “Fondo Nacional de las Artes”, da Secretaría de Cultura argentina. Em seguida, num período de sete anos, Moyano publicou quatro reuniões de contos, *El fuego interrumpido* (1967), *El*

⁷ Para melhor demarcar a distinção que Moyano realiza entre as práticas autoritárias do governo peronista – que, a despeito delas, sempre foi eleito diretamente e sem fraude eleitoral – e a ditadura militar iniciada pelo general Videla, tenha-se em conta um comentário de Beatriz Sarlo a respeito do regime instaurado com o golpe de 1976: “[...] es ésta la primera vez en el siglo XX, si se exceptúa la represión a los huelguistas de la Patagonia, que [las fuerzas armadas] eligen llevar a cabo la liquidación física del enemigo, según sus modalidades abiertas y clandestinas, elaborando al mismo tiempo un discurso que justificara esta intervención, novedosa por su sistematicidad” (1987: 31). Ao longo deste capítulo, voltaremos a abordar o contexto histórico da última ditadura militar argentina.

monstruo y otros cuentos (1967), *Mi música es para esta gente* (1970) e *El estuche del cocodrilo* (1974); e dois romances: *El oscuro* (1968), pelo qual recebera no ano anterior à publicação o “Premio Internacional de Novela” do jornal *Primera Plana Sudamericana*, cujo júri havia sido formado por Gabriel García Márquez, Augusto Roa Bastos e Leopoldo Marechal, e *El trino del diablo* (1974).

Dois anos após a publicação deste romance, teve início na Argentina uma ditadura militar, autodenominada e historicamente conhecida como “Proceso de Reorganización Nacional”, que se manteve no país entre os anos de 1976 e 1983. Conforme apontamos antes e afirma Cavarozzi, a origem desse regime remonta aos anos 50, quando se deu a queda do governo populista de Perón. Desde então, até o golpe de 76, alternaram-se na Argentina governos militares e civis; aqueles, de inspiração cada vez mais acentuadamente liberal, estes ainda relacionados ao populismo desenvolvimentista peronista. Em 1966, um golpe militar deu início a um processo de intensificação da ideologia antidemocrática militar. Em resposta à repressão estabelecida a partir desse golpe, em 1969 houve um ressurgimento da resistência popular, que desembocou na restauração da democracia em 73, quando Perón volta à presidência por meio de eleições diretas. O conflito entre o populismo-desenvolvimentista e o liberalismo se extremou nesse momento e, três anos após a reeleição de Perón, desembocou no golpe de 76. Distinto de todos os anteriores governos militares na sistematização da violência e transformação das estruturas sócio-econômicas, o governo de 1976 a 1983 se constituiu como um período de extrema perseguição política (CAVAROZZI, 1997).

Poucos dias após o golpe de 76, Moyano foi detido em La Rioja e enviado à prisão, onde sofreu violências físicas e torturas psicológicas⁸. Numa espécie de golpe de sorte, o escritor foi liberado do encarceramento por um militar que o reconheceu devido

⁸ A razão para o encarceramento de Moyano é, assim como no caso da grande maioria dos intelectuais e artistas perseguidos pelo regime militar argentino, bastante difusa. Diferente do caso de outros escritores, como Paco Urendo, Moyano não se envolvia diretamente com a resistência ao regime militar, uma vez que não era afiliado de partidos políticos ou participava de grupos organizados de oposição. Sua atividade no conservatório de La Rioja, e sua própria índole pessoal, como relatam seus amigos, fazia com que se relacionasse com operários e trabalhadores rurais, mas esse relacionamento corria por fora de uma ação política organizada. Sua produção literária seria, na verdade, a mais provável razão para a perseguição política que sofreu. Desde os primeiros livros de contos, a escrita de Moyano colocava em cena a pobreza, a desigualdade social e os conflitos políticos, sobretudo no que diz respeito à realidade do norte da Argentina. A última publicação do autor antes da prisão, o romance *El trino del diablo*, consiste, por exemplo, num relato que, ficcionalizando a história, narra a fundação da província de La Rioja e a perseguição política a um violinista da região, Triclinio, que chega inclusive a ser exilado pelas autoridades, sendo enviado a Buenos Aires.

ao seu trabalho no conservatório municipal. A liberação previa, no entanto, que ele saísse imediatamente do país. Moyano partiu então com a esposa e o filho para o exílio, na Espanha. Em Madrid, encontrou muitas dificuldades para inserir-se no mercado editorial local e, para sustentar a si e à família, trabalhou durante anos como operário⁹.

Após um longo período de silêncio e anos de exílio, o autor voltou a publicar romances e contos. A primeira dessas publicações, *El vuelo del tigre* (1981), havia sido escrita ainda na Argentina, mas, após a prisão de Moyano, o primeiro manuscrito fora, por decisão de amigos e da esposa do escritor, enterrado no quintal de sua casa, em La Rioja. O medo era de que, caso fosse encontrado em uma possível – na verdade, provável – revista da polícia em sua casa, a situação do escritor com os militares viesse a piorar. No exílio, Moyano reescreveu o romance, conseguindo então publicá-lo. Em seguida, compôs e publicou *Libro de navíos y borrascas* (1983) e, anos depois, *El trino del diablo y otras modulaciones* (1988), uma reescritura do romance de 1974, e *Tres golpes de timbal* (1989). Entre 1987 e 1991, trabalhou também como jornalista e crítico literário, além de oferecer conferências, cursos e oficinas de criação literária em universidades espanholas e francesas. Tendo visitado o país uma única vez após o seu exílio, Moyano nunca voltou a residir na Argentina, falecendo na Espanha, em julho de 1992. Postumamente foram ainda publicados *Un silencio de corchea* (1999), uma reunião de relatos musicais, e o romance *Dónde estás con tus ojos celestes* (2005), o qual consistiria na segunda parte de *Libro de navíos y borrascas*, segundo relata o filho do autor, Ricardo Moyano, no prólogo à obra¹⁰.

A obra de Moyano participa tanto da emblemática geração do *boom* latino-americano, nos anos 60, como de outro momento chave da literatura argentina contemporânea, a ficção dos anos 80. É preciso ressaltar, contudo, que sua inserção nesses contextos geracionais é extremamente marginal. Suas narrativas foram e continuam sendo pouco editadas, lidas e estudadas, inclusive na própria Argentina. Por

⁹ Em uma conferência de 1987, Moyano relata que trabalhou em uma multinacional durante sete anos “lijando plásticos para las maquetas de refinerías de petróleo” que eram fabricadas em sua seção (MOYANO, 1993: 151). Em outro momento da mesma conferência, revela com mais força a dificuldade da experiência na multinacional, afirmando que a “sentía como una prolongación de la cárcel (y de hecho lo era)” (p. 152).

¹⁰ Essa breve biografia foi reconstruída a partir de diversas fontes, dentre as quais foram fundamentais: Moyano (1993), Croce (1996), o apêndice biográfico da edição de “Ediciones del Sol” para *El oscuro* (MOYANO, 2003: 173-175), cartas pessoais de Moyano escritas a seu amigo cordobês Francisco Colombo e uma entrevista informal com Juan Croce e Francisco Colombo, realizada em fevereiro de 2009 na cidade de Córdoba, Argentina.

um lado, isso certamente se deve ao fato de que Moyano vinha de um circuito alheio ao de Buenos Aires. O mercado editorial argentino se caracteriza historicamente por ter na capital do país um pólo concentracionário, o que muitas vezes significa, para os escritores naturais e residentes de outras províncias, um grande obstáculo para sua inserção no circuito literário nacional. Por outro lado, veio somar-se ao já discriminatório rótulo de “escritor de província” o fato de que Moyano exilou-se do país cedo e definitivamente. Sua intensa atividade literária nos anos 60 se viu interrompida em 1974 e retomada somente após sete anos, e a partir da Espanha. Além disso, sua morte foi precoce, tendo sido publicados apenas quatro trabalhos novos após seu exílio – excetuando, é claro, as publicações póstumas, que são, inclusive, bastante tardias. Sua trajetória pessoal parece ter assim contribuído de maneira decisiva para uma cristalização do distanciamento que o mercado editorial e a crítica argentinos tomaram em relação a sua obra¹¹.

Na verdade, a relação da crítica argentina com a literatura de Moyano é relativamente ambígua. Apesar de visivelmente excluída da massa e do centro do discurso crítico – tanto daquele dedicado aos escritores argentinos da geração do *boom*, como daquele que se debruça sobre a narrativa argentina dos anos 80 –, quando mencionada, a produção do autor é, geralmente, reconhecida não apenas como de qualidade, mas também como central, em alguns casos até mesmo como indispensável, dentro da literatura argentina contemporânea.

¹¹ Em primeiro lugar, é preciso notar que esse distanciamento é visivelmente menor se consideramos a relação da imprensa e da academia de Córdoba com a obra de Moyano – atente-se, por exemplo, ao fato de que os três trabalhos acadêmicos argentinos de maior vulto, dedicados ao autor, foram desenvolvidos todos na Universidad Nacional de Córdoba. Por outro lado, é possível afirmar que, nos últimos anos, vem ensaiando-se uma reaproximação de Buenos Aires a Moyano. A seção “Homenaje” do website oficial da Audiovideoteca de Buenos Aires inclui atualmente uma página dedicada ao autor. Paralelamente, editoras bonaerenses fizeram publicações de sua obra na última década. Em 2003, “Ediciones del Sol” lançou uma reimpressão de sua edição de *El oscuro*. Em 2005, “Gárgola Ediciones” lançou a primeira publicação de *Dónde estás con tus ojos celestes* e, em 2006, uma reedição de *Libro de navíos y borrascas*. A relação da imprensa da capital com o autor também pode ser tomada como exemplo desse movimento de (re)aproximação. Em julho de 2002, o jornal *Página 12* publicou o artigo “Viaje de la literatura al exilio”, de Silvina Frieri, no qual inclusive se menciona “la sistemática indiferencia” à obra de Moyano na Argentina. No intervalo de uma semana, em 2009, a *Revista Ñ*, suplemento cultural do jornal *Clarín*, publicou duas notas dedicadas ao autor: “Daniel Moyano: el exilio permanente”, em 14 de fevereiro, e “Moyano: ecos del exilio argentino”, em 21 de fevereiro. Por fim, é preciso notar que se produziu uma considerável crítica à obra de Moyano a partir da Europa, especificamente da Espanha e da França. Além da publicação de diversos artigos e duas teses em instituições universitárias desses países, realizou-se também, em outubro de 2008, o “Coloquio Homenaje a Daniel Moyano”, na Université de Poitiers (França), com a organização do Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina).

Em trabalho exclusivamente dedicado à obra ficcional de Moyano, Marcelo Casarin realiza uma espécie de balanço do tratamento crítico de sua literatura. Ele distingue, na recepção da obra de Moyano, a existência de três momentos que em alguma medida se relacionariam, segundo o crítico, com o destino pessoal do autor. O primeiro deles teria seu início em um estudo de Augusto Roa Bastos – apresentado, em 1964, como prólogo ao livro de contos *La lombriz* – e se estenderia por dez anos. É definido por Casarin como o momento da *promoção* de sua literatura, devido à multiplicação de trabalhos a respeito da obra de Moyano. A segunda etapa seria a do *silêncio* e acompanharia a interrupção da própria produção do autor, que volta a publicar apenas em 1981 – como vimos, com o lançamento do romance *El vuelo del tigre*. Casarin indica a possibilidade de ver o silêncio, tanto do autor, como da crítica, como sinal do contexto repressivo da ditadura militar. Com a publicação de *El vuelo* e a reincorporação de Moyano aos circuitos editoriais, o crítico vê o surgimento de um terceiro estágio na recepção de sua obra, o *renascimento crítico*. Aqui, ele reconhece a reiteração de algumas características da primeira etapa, voltada à difusão da obra de Moyano, mas ao mesmo tempo admite que, a partir desse momento, uma crítica mais rigorosa de sua obra começou a surgir (CASARIN, 2002: 26).

Casarin aponta, no entanto, que em todas essas fases os aspectos que mais marcadamente caracterizariam a crítica dedicada à escrita ficcional de Moyano seriam, de fato, a precariedade, a repetição e a fragmentariedade. A primeira se verificaria no fato de que o maior volume desse corpus crítico se constitui de textos de “corto alcance” (p. 27), isso é, prólogos, resenhas e comentários de livros. Já a repetição diria respeito, primeiramente, à constante retomada, por parte da crítica, dos aspectos ressaltados pelo escritor paraguaio Augusto Roa Bastos no prólogo a *La lombriz*.

Tendo sido o primeiro texto crítico dedicado à ficção de Moyano, esse prólogo se torna, como afirma Casarin, um verdadeiro “texto fundacional” que “atraviesa todo el discurso crítico sobre la obra de Moyano” (2002: 28). Reconhecendo a pertinência das observações de Roa Bastos, Casarin vê na noção de “realismo profundo”, empregada por aquele, a maior herança de sua leitura para a crítica que o sucedeu¹².

¹² Dentre os aspectos centrais, e positivos, apontados por Casarin sobre a leitura de Roa Bastos, estariam ainda: o estabelecimento de um eixo de sincronias – com a vinculação da narrativa de Moyano à de narradores argentinos contemporâneos e do interior, como Antonio Di Benedetto e Juan José Saer – e um eixo de diacronias – ao serem observadas coincidências entre a ficção de Moyano e a de Horacio Quiroga, Franz Kafka e Cesare Pavese; e, por outro lado, o reconhecimento de recorrências entre os relatos de *La lombriz* e os relatos de *Artistas de variedades*, livro anterior.

Constantemente reutilizada – Casarin inclusive aponta que, na maior parte das vezes, sem passar por uma revisão crítica –, a noção de “realismo profundo” apontaria para uma diferenciação da escrita de Moyano com respeito a um “*realismo a secas* o un *naturalismo*” (p. 30), numa tomada de distância em relação à literatura regionalista.

A noção de “realismo profundo” de Roa Bastos, aplicada à escrita de Moyano, certamente se relaciona a um processo apontado por Claudia Gilman como característico do campo literário latino-americano nos anos sessenta, “un proceso de radical resemantización que conservaba la palabra (‘realismo’) pero la separaba de la estética realista y su carga normativa” (2003, p. 316). Gilman ressalta que a

[...] apuesta *terminológica* en favor del realismo fue notable, ya se hablara de ‘nuevo realismo’, ‘realismo de hoy en día’, ‘zonas más hondas de la realidad’, ‘exploración de las capas de lo real’, etc. Como decía por ejemplo Evtushenko, el realismo podía tener centenas, si no miles, de formas diferentes, y también podía ser figurativo y no figurativo. Ese realismo desbordante, sin fronteras, crítico, experimental, formalmente cuidadoso, temáticamente sin restricciones y peculiarmente no basado en el *mensaje*, sirvió de fundamento particular del programa novelístico. (2003, p. 317).

Além disso, se tratava, como explica a autora, de uma oposição e tomada de distância em relação à estética regionalista e ao romance “criollista”, “que tipificaba personajes y paisajes: gauchos, llaneros, indios, guajiros, selvas, llanos o pampas” (p. 321).

Por outro lado, a repetição, apontada por Casarin como característica extensiva a boa parte dos textos críticos que se ocuparam da obra de Moyano, também diria respeito à temática do exílio – tanto interior como exterior. Aliada a uma fragmentariedade – advinda também da falta de revisão das leituras críticas precedentes –, essa recorrência indicaria, segundo Casarin, a falta de densidade do discurso crítico com relação à ficção de Moyano. Ele aponta, no entanto, que a partir do início dos anos 90 começam a surgir trabalhos “de mayor profundidad y pertinencia teórica” (p. 35).

Ligado à insistência na temática do exílio, outro aspecto recorrente na crítica que se dedicou à obra de Moyano, e também apontado por Casarin, nos concerne de modo especial nesta dissertação. Trata-se do estabelecimento de nexos entre a literatura do autor e os acontecimentos histórico-políticos vividos na Argentina dos anos 70 e 80, sobretudo através da atenção às “*marcas de la represión y del exilio*” (p. 35) nos textos de Moyano. Casarin não deixa de reconhecer que essas marcas surgem com recorrência na obra do autor a partir de 1974, mas ele as entende como aquilo que “aparece como

más evidente en los textos”. Ao mesmo tempo, o autor indica que a visão mais comum da crítica a respeito desse aspecto, considerando-se que grande parte dela foi produzida no período ditatorial ou no momento imediatamente posterior a ele, pode ser interpretada “como un síntoma de la época, como una recepción condicionada por la virulencia de los acontecimientos de la realidad histórica: la crítica necesita explicar lo ocurrido y *ve solamente eso* en los textos” (p. 36). Essa colocação supõe um problema analítico crucial, ao qual a tarefa crítica, sobretudo a assumida em um contexto já distanciado dessa virulência, não pode furtar-se.

Parece-nos importante que o discurso crítico tenha para si sempre presente a noção de que, além de vigorarem sob *quaisquer* condições políticas, *as relações entre literatura e história são construídas pela linguagem*. As obras literárias são construtos da linguagem e pedem um posicionamento crítico que não as retire desse lugar. Um discurso que torne a linguagem literária mera depositária da experiência concreta irá retirar dela sua maior potencialidade crítica. Crucial para o exercício de uma ciência crítica dedicada à arte, esse não é, contudo, um princípio simples de se levar adiante quando se lida com uma literatura forjada sob o signo da violência de Estado.

Tampouco se trata de uma problemática exclusiva da crítica dedicada à literatura latino-americana produzida sob as últimas ditaduras militares. Ela, por exemplo, se instalou com força no campo literário ocidental quando o discurso crítico se acercava à literatura produzida após a 2ª Guerra Mundial. Nesse momento, a reflexão se vinculava com as primeiras elaborações de uma compreensão mais profunda a respeito dos movimentos históricos de vanguarda artística, que se haviam multiplicado na Europa ao longo das primeiras décadas do século XX. Foi a partir desse campo de discussão que se lançaram as bases para os novos entendimentos em torno à noção de *arte engajada*. Tratando dela, e colocando-se em relação ao conceito de *engagement*, de Jean Paul Sartre, Adorno afirma, em 1962:

Seu conceito de *engagement* ele reserva à literatura, por sua essência conceitual: ‘o escritor... lida com significações’ [Jean Paul Sartre, *Was ist Literatur?* Hamburgo, 1960, p. 10]. Certo, mas não unicamente. Nenhuma palavra que é inserida numa obra literária desvincula-se completamente das significações que possui no discurso comunicativo, mas também em obra alguma, nem mesmo no romance tradicional, essa significação conserva inalterada aquela mesma que a palavra tinha fora do texto. Já o simples “*war*” (“era”), num relatório de algo que não foi, ganha uma nova qualidade figurativa pelo fato de não ter sido. Isso prossegue nos níveis de significação mais elevados de uma composição literária, até atingir o que um dia serviu como sua idéia. [...] Os rudimentos das significações externas nas composições

literárias são o inevitavelmente desartístico da arte. Não é neles que devemos ler sua lei formal, e sim na dialética dos dois momentos. Essa lei impera naquilo em que se transformam as significações. (ADORNO, 1973: 53)

Para Adorno, o texto literário que apostasse na representação realista, sobretudo após o surgimento dos movimentos históricos de vanguarda, estaria servindo não à crítica, mas à afirmação da ideologia dominante, não importa quão declaradamente engajado em questões sociais e políticas fosse:

[...] a prosa de Kafka, as peças de Beckett, ou o verdadeiramente terrível romance “Der Namenlose” (*O Sem Nome*) provocam uma reação frente à qual as obras oficialmente engajadas desbancam-se como brinquedos; provocam o medo que o existencialismo apenas persuade. Como desmontagem da aparência, fazem explodir a arte por dentro, que o *engagement* proclamado submete por fora, e por isso só aparentemente. Sua irrecorribilidade obriga àquela mudança de comportamento que as obras engajadas apenas anseiam. (1973: 67)

Invertendo, até certo ponto, os termos sob os quais Sartre e a defesa do realismo lukacsiano entendiam o engajamento ou a potencialidade crítica da arte, Adorno sustenta que o caráter emancipador da literatura não está em outra parte senão na própria forma literária. É na desestabilização da linguagem comunicativa e da obra de arte orgânica que a literatura encontra, para ele, a possibilidade de tornar-se uma crítica do presente. Nessa medida, para Adorno, é a “*inovação artística* do engajamento” que vale, pois é ela quem “torna o conteúdo em favor do qual o artista se engaja, plurissignificativo, ambíguo” (1973: 54, grifo nosso).

No entanto, como aponta Peter Bürger cerca de uma década depois, essa é uma reflexão que, entendendo a obra de arte não-orgânica, isso é, vanguardista, como “a única expressão autêntica possível” (BÜRGER, 2008: 169) a partir da segunda metade do século XX, a compreende como uma “tendência artística com pretensão de validade geral” (p. 172). Em outras palavras, a visão de Adorno é normativa. Para Bürger, o fato de sê-lo indica uma espécie de desajuste em relação ao próprio vanguardismo, pois, segundo ele, ao lado da dissolução da obra de arte orgânica, a grande operação dos movimentos de vanguarda foi a contestação da instituição arte e, com isso, a recondução da arte à práxis da vida. Para o teórico, essa operação não redundou na abolição da instituição arte, mas terminou, sim, com a concepção de que uma norma estética pode ter validade geral. A visão de Bürger permite, assim, entender mais amplamente – e menos normativamente – a recolocação do problema do engajamento nas artes pelas

vanguardas. Tomando certa distância tanto da visão de Adorno como da de Lukács, Bürger reconhece e valoriza a coexistência, na obra de arte vanguardista, da inovação artística do engajamento – isso é, aquela que incide sobre a forma artística; reivindicada por Adorno – e da presença da política, enquanto práxis da vida, como elemento e composição da obra de arte (2008: 170-180).

O campo literário latino-americano não esteve isento da contenda ideológico-estética em torno do engajamento. Nos anos sessenta, contexto de fortes tensões sociais e conflitos políticos e de fixação de uma “*identidad progresista del intelectual*” (GILMAN, 2003: 143), fortemente relacionada à adesão de ideologias políticas de esquerda, esse conflito foi traduzido aqui na noção de *compromiso*:

Esa noción no involucraba un programa de acción concreto ni era fácilmente definible. El mayor problema que presentaba la noción era el deslizamiento entre dos polos: compromiso de la obra y compromiso del autor. El compromiso de la obra involucraba un hacer específico en el campo de la cultura y en los programas estéticos, aunque las fundamentaciones sobre cómo se trasladaba a la obra una supuesta estética del compromiso no fueron unánimes. La obra comprometida podía ser, para algunos, formulada en términos ya de la estética realista, ya de la estética “vanguardista” o de la ruptura. Los defensores del compromiso de la obra en clave realista acentuaron el poder comunicativo y la influencia de la obra de arte sobre la conciencia de los lectores. Los defensores de la tradición de la ruptura afirmaban la paridad jerárquica de la serie estética y la serie política; planteaban como su tarea la de hacer “avanzar” el arte del mismo modo que la vanguardia política hacía “avanzar” las condiciones de la revolución, y también formulaban que el compromiso artístico-político implicaba la apropiación de todos los instrumentos y conquistas del arte contemporáneo (GILMAN, 2003: 144)

Ao lidar com a obra de Daniel Moyano, estamos tratando de uma escrita literária que surgiu nesse contexto – recorde-se que o início da produção do autor data, justamente, de 1960. A nota com a qual se abriu este capítulo, “Bioy y nuestra generación”, pode ser tomada como exemplo da inserção do autor e de sua obra no campo de discussão do compromisso do artista e do engajamento na arte. Não se trata, aqui, de classificá-lo como autor compromissado ou de denominar a sua como uma arte engajada, mas, antes, de evidenciar o terreno político-ideológico amplo sobre o qual sua escrita se erigiu. Além disso, essa consiste numa questão interessante e relevante no âmbito desta dissertação justo por nosso objeto de estudo, uma vez que o romance que iremos estudar, *Libro de navíos y borrascas*, trata de estabelecer e, ao mesmo tempo, dissolver vínculos com a concepção de arte compromissada ou engajada.

1.1. A narrativa argentina dos anos 80: ficção alegórica

Entre as décadas de 1960 e 1980, a América Latina – sobretudo a América do Sul – viveu a militarização e sistematização da violência social e política com o advento de governos ditatoriais que se espalharam pela região e se estenderam no tempo¹³. Dentro de um projeto político em comum – fomentado e, em alguns casos, financiado pelos Estados Unidos –, a repressão era levada a cabo como um meio efetivo de minar qualquer forma de resistência popular às estruturas sociais e de poder próprias de um estado liberal, eliminando-se assim, num contexto internacional de Guerra Fria, o “perigo” do comunismo. Visando a essa finalidade, os aparelhos repressivos dos Estados militares estendiam sua ação à produção cultural e intelectual, buscando no cerceamento da linguagem e do pensamento uma garantia mais para o sucesso desse projeto¹⁴.

O caso argentino guardava algumas distinções com relação aos demais. Apesar de o país ter vivido, como apontado anteriormente, sob regime militar ainda na década de 60, o período mais identificado a esse contexto transnacional consiste no chamado “Proceso de Reorganización Militar”, de modo que a Argentina seria a mais tardia dessas ditaduras. Isso, contudo, não impediu que fosse ela das mais truculentas¹⁵. Além da classe operária – sobretudo os operários envolvidos com o movimento sindical –, um dos grupos mais intensamente perseguidos no período foi o de intelectuais e artistas.

¹³ Conforme aponta Elio Gaspari, a partir do golpe militar argentino de 1976, sete dos dez países sul-americanos vivem sob regime militar. O Paraguai, desde 1954; o Brasil, desde 1964; a Bolívia, desde 1971; o Equador, desde 1972; e o Uruguai e o Chile, desde 1973. Cf: GASPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

¹⁴ Projeto cujo papel e efeito, segundo Idelber Avelar, terminou sendo de fato: “purgar o corpo social de qualquer elemento que pudesse oferecer alguma resistência a uma abertura generalizada ao capital multinacional” (2003: 48)

¹⁵ Tanto no que diz respeito à história argentina, como numa comparação aos demais governos militares sul-americanos da época, a intensidade e a sistematicidade com as quais os dispositivos repressivos foram utilizados pelas Forças Armadas argentinas impressionam. Como mostra disso, tome-se uma descrição de Elio Gaspari: “A Argentina vivia [em 1977] um massacre que provocaria o desaparecimento de pelo menos 8.900 pessoas. Presos sedados eram embarcados em aviões e jogados em alto-mar. Chamava-se a isso “El Vuelo”. (O Centro de Informações da Aeronáutica via a coisa assim: ‘Dado que o lançamento de cadáveres no estuário do rio da ‘Plata’ causa, vez por outra, problemas no Uruguai, com o aparecimento de corpos mutilados nas praias, estão sendo empregados fornos crematórios de hospitais estatais para cremação de subversivos abatidos’).” In: GASPARI, Elio. **A ditadura encurralada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 388.

Prova da truculência do regime, essa perseguição não se restringia à ação da censura. A presença policial e militar no âmbito escolar e universitário era ostensiva. Com extrema frequência, a repressão assumia a forma direta, com a prisão, o exílio e, inclusive, a execução ou desaparecimento de diversos intelectuais e artistas¹⁶.

Apesar desse quadro, a literatura produzida nos anos do “Proceso”, sobretudo a ficção, converteu-se numa das mais importantes discursividades da época¹⁷. *Cuerpo a cuerpo* (David Viñas, 1979), *Pubis angelical* (Manuel Puig, 1979), *Respiración artificial* (Ricardo Piglia, 1980), *Nadie nada nunca* (Juan José Saer, 1980), *Juanamanuela, mucha mujer* (Martha Mercader, 1980), *No habrá más penas y olvidos* (Osvaldo Soriano, 1980), *El vuelo del tigre* (Daniel Moyano, 1981), *La vida entera* (Juan Carlos Martini, 1981), *La calle de los caballos muertos* (Jorge Asís, 1982), *Los pichiciegos* (Enrique Fogwill, 1983), *En el corazón de junio* (Luis Gusman, 1983), *La casa y el viento* (Héctor Tizón, 1984), *En esta dulce tierra* (Andrés Rivera, 1984).

Tão diversas entre si, essas – e outras tantas – narrativas formaram, segundo a crítica do final dos anos 80, uma espécie de campo discursivo durante a ditadura de 1976, um campo dissidente ao discurso do Estado. Sua formação é explicada, pela mesma crítica, a partir da *configuração discursiva* das relações de poder durante o regime autoritário.

Em ensaios publicados em 1987, as reflexões de Francine Masiello e Beatriz Sarlo ressaltam que também o discurso estatal, e não apenas sua ação, despojava a sociedade argentina de uma esfera pública:

[...] La esfera pública había sido vaciada de su polifonía de voces. Un control represivo de esta clase parecería privar a los individuos de una posible gramática moral o negarles facultades de juicio crítico con que participar responsablemente en la sociedad. Al despojar al pueblo de una cultura política, la norma autoritaria expulsa a los individuos de una esfera pública y se niega a permitirles un diálogo con el poder o cualquier crítica del estado. Esa táctica crea una especie de

¹⁶ Entre os sequestrados e encarcerados esteve, como já se apontou, o próprio Daniel Moyano, e além dele diversos outros, como Antonio Di Benedetto e Paco Urondo, este assassinado em confronto armado com a polícia. Haroldo Conti e Rodolfo Walsh, que teve também sua filha assassinada, constam até hoje nas extensas listas de desaparecidos no regime. David Viñas teve os dois filhos assassinados. Entre exílios “voluntários” e forçados, anteriores e posteriores ao golpe de 76, estiveram Manuel Puig, Osvaldo Soriano, Juan Gelman, Juan Carlos Martini, Mario Goloboff, Héctor Tizón, Marta Traba, Luisa Valenzuela, Tununa Mercado, entre tantos outros.

¹⁷ Ao apontar essa importância, nos referimos, por um lado, ao papel que a escrita literária assumia para si e que possuía no seu restrito campo de circulação durante a ditadura militar e, por outro, àquele que, por consequência, assumiu historicamente, a partir da redemocratização. Não se trata, portanto, de reivindicar uma pretensa inserção massiva do discurso literário na vida social do país na época do regime, algo impossibilitado não apenas pela “perifricidad” (MASIELLO, 1987: 19) da posição do escritor e do crítico na sociedade, mas também, é claro, pelas próprias estruturas repressivas do estado militar.

monumento al pensamiento hobbesiano, una población de sujetos pasivos despojados de lenguaje y privados del privilegio de la ambigüedad en su pensamiento o su expresión (MASIELLO, 1987: 12)

No mesmo sentido, afirma Sarlo: “Obturadas las vías de la relación entre los diferentes actores sociales, se clausuraron también los canales de transmisión de experiencias comunes y se bloquearon las redes de la memoria colectiva” (1987: 32).

No pensamento das autoras, a grande consequência desse quadro é, precisamente, a instalação imperiosa do *esquecimento* e do *silêncio*, não apenas no âmbito social, mas também subjetivo. De modo que, em sua visão, foi sobre essas fraturas que, durante o período de repressão, a cultura operou.

Masiello vê no cultivo do espaço marginal pelos escritores e artistas argentinos o germen de sua resistência e, delimitando com maior clareza o campo de ação desses sujeitos, a autora descreve as implicações de sua posição da seguinte maneira:

(...) lo marginal transforma la oposición binaria de dominadores y oprimidos, con el propósito de fragmentar cualquier discurso unificado que pueda apoyar al estado autoritario o aislar irremediamente al otro. Al mismo tiempo, esta actividad desarma el ideal de un sujeto unificado, y disuelve el cuerpo humano coherente que pueda ser utilizado por el régimen militar. (1987: 13)

As noções de fragmentariedade, desconstrução e dissolução, tidas por essência da posição marginal – à qual se circunscreveu, segundo a autora, parte das atividades artísticas e intelectuais durante a ditadura – permitem a relação entre o conceito de resistência cultural de Masiello e a ideia de dissidência intelectual de Sarlo, para quem:

(...) formas de la disidencia intelectual prueban desde los primeros años del proceso militar que la homogeneización reglamentarista y terrorista presentaba resquicios donde se alojaron otros discursos y otras prácticas, cuya visibilidad, hasta 1981 por lo menos, fue, sin embargo, muy débil. La literatura es uno de esos discursos. (SARLO, 1987: 32)

Essas explicações demonstram que a atribuição de uma dimensão crítica às produções culturais dos anos do “Proceso” advém do reconhecimento de um *discurso* alternativo ao do estado militar. Em suma, as noções de resistência e dissidência se referem uma *prática discursiva*:

La literatura se colocó en relación con el “enigma argentino” e intentó poner en discurso aquellas zonas que todavía no habían sido procesadas discursivamente en otras instancias. Dio voz a algunos de los silencios que bloqueaban la comunicación social en una comunidad profundamente afectada por barreras también discursivas:

las de la voz totalizante del autoritarismo y, más específicamente, las de la censura y el sistema internalizado de policía de las significaciones. (SARLO, 1987: 34)

As autoras colocam em evidência uma relação que Ricardo Piglia define para além do contexto ditatorial, numa conferência realizada nos anos 2000:

A diferencia de lo que se suele pensar, la relación entre la literatura – entre la novela, escritura ficcional– y el Estado es una relación de tensión entre dos tipos de narraciones. Podríamos decir también que el Estado narra, que también el Estado construye ficciones, que también el Estado manipula ciertas historias. Y, en un sentido, la literatura construye relatos alternativos, en tensión con ese relato que construye el Estado, ese tipo de historias que el Estado cuenta y dice. (PIGLIA, 2001: 14-15)

Demarcando a tensão entre as ficções do Estado e as ficções literárias como um importante lugar de reflexão sobre as relações entre política e literatura, Piglia bem recorda: “No se trata solamente del contenido de esas ficciones [del Estado], no se trata solamente del material que elabora sino de la *forma* que tienen esos relatos” (p. 15 – grifo nosso). É justamente aí que incide a reflexão de Masiello e Sarlo sobre os discursos culturais enquanto alternativos ao do Estado militar, na tensão que eles estabelecem, em sua própria forma, com a forma sob a qual surgia o discurso ditatorial.

A literatura tornou-se, para Sarlo, uma prática dissidente no contexto ditatorial porque *dizia* quando o que se impunha, a partir do Estado, era o silêncio. Mas a dicotomia *dizer – calar* pressuposta na ideia da autora se justifica, precisamente, na tensão entre a *forma* do discurso literário e a *forma* do discurso estatal: “el discurso de la ficción se coloca, *formalmente*, como opuesto al discurso autoritario” (SARLO, 1987: 43). De modo que, para Sarlo, essa literatura pode ser lida como discurso crítico “aunque adopte (*o precisamente porque adopta*) la forma de la elipsis, la alusión y la figuración como *estrategias para el ejercicio de una perspectiva sobre la diferencia*” (p. 35 – grifos nossos). Mais enfaticamente, ela diz ainda que:

Si el discurso del régimen se caracterizaba por cerrar el flujo de los significados y, en consecuencia, indicar líneas obligadas de construcción de sentido, proporcionando un modelo comunicacional pobre y unidireccional, en el cual un elenco muy reducido de figuras agotaban las representaciones de lo social y lo individual, de lo público y lo privado, del presente y de la historia, los discursos de la literatura podían proponer una práctica justamente de sentidos abiertos, de cadena que no cierra, de figuraciones abundantes. Frente a la pobreza impuesta de los sentidos y de la unicidad de las explicaciones, crearon un espacio rico de sentidos y explicaciones que se hicieron cargo de la ambigüedad y la dificultad de hablar en una

sociedad opaca. En escala reducida, reinstalaban las condiciones de una situación comunicativa no unidireccional. (p. 40-41)¹⁸

A partir dessa visão, a obliquidade do discurso literário não se relacionaria exclusivamente a uma estratégia de sobrevivência do texto literário diante da ação concreta da censura, consistindo, antes, numa forma de *construir novos sentidos* num contexto em que a construção coletiva de sentidos estava vetada.

Contudo, Sarlo não deixa de advertir, ainda, que a literatura produzida nos anos 1980 surge num contexto amplo e já histórico, uma vez que remontava ao início do século XX, de crise da representação realista. Tratava-se, na verdade, de uma literatura produzida num momento de desdobramento dessa crise, em que as tendências estéticas que trabalham “sobre problemas constructivos, de relación intertextual, de procesamiento de citas, de representación de discursos, de relación entre realidad y literatura o de la imposibilidad de esa relación” (p. 41) são hegemônicas. Era essa, então, uma literatura à qual já não era permitida a confiança total na possibilidade de mimese da realidade concreta; uma literatura consciente e reflexiva dos próprios mecanismos de construção. Nela, recursos como os da elipse, alusão ou figuração revelam, para além da dissidência discursiva ao modelo de comunicabilidade do Estado, a incorporação das novas maneiras de entender as relações entre linguagem e realidade, e de levá-las à ficção. Ao tê-lo em conta, Sarlo expõe uma interessante face das narrativas argentinas nos anos 80. Ao “producir un efecto de reconocimiento, pero no necesariamente de mimesis” (p. 35) e colocar “en el centro la pregunta sobre

¹⁸ É interessante notar como, na mesma conferência citada antes, Ricardo Piglia consegue, quase duas décadas depois de Sarlo, apontar uma visão, senão oposta, ao menos relativizada a respeito da “pobreza de sentidos” do discurso estatal da ditadura. Tratando daquelas que definiu como ficções do Estado, o escritor diz: “En algún momento he tratado de pensar cuáles serían algunas de esas historias. He tratado de definir algunas de esas ficciones. He pensado, por ejemplo, que en la época de la dictadura militar una de las historias que se construían era un relato que podemos llamar quirúrgico, un relato que trabajaba sobre los cuerpos. Los militares manejaban una metáfora médica para definir su función. Ocultaban todo lo que estaba sucediendo, obviamente, pero, al mismo tiempo, lo decían, enmascarado, con un relato sobre la cura y la enfermedad. Hablaban de la Argentina como un cuerpo enfermo, que tenía un tumor, una suerte de cáncer que proliferaba, que era la subversión, y la función de los militares era operar, ellos funcionaban de un modo aséptico, como médicos, más allá del bien y del mal, obedeciendo a las necesidades de la ciencia que exige desgarrar y mutilar para salvar. Definían la represión con una metafórica narrativa, asociada con la ciencia, con el ascetismo de la ciencia, pero a la vez aludían a la sala de operaciones, con cuerpos desnudos, cuerpos ensangrentados, mutilados. Todo lo que estaba en secreto aparecía, en ese relato, desplazado, dicho de otra manera. Había ahí, como en todo relato, dos historias, una intriga doble, por un lado el intento de hacer creer que la Argentina era una sociedad enferma y que los militares venían desde afuera, eran los técnicos que estaban allí para curar, y por otro lado la idea de que era necesaria una operación dolorosa, *sin anestesia*. Era necesario operar sin anestesia, como decía el general Videla. Es necesario operar hasta el hueso, decía. Y ese discurso era propuesto como una suerte de versión ficcional que el Estado enunciaba, porque decía la verdad de lo que estaban haciendo, pero de un modo a la vez encubierto y alegórico” (PIGLIA, 2001:15)

representar, al mismo tiempo que interroga al objeto de la representación y, por tanto, al orden de los hechos” (p. 42), essa literatura postulava um modelo que tanto respondia ideologicamente ao contexto de autoritarismo como, esteticamente, aos novos estatutos da narrativa.

A explicação mais banalizada do uso do discurso oblíquo em contextos de autoritarismo político – a fuga da ação da censura, o medo da repressão – está, como se vê, fora do âmbito de reflexão dessa crítica. Igualmente afastado dela, Idelber Avelar afirma que:

O florescimento da alegoria em tempos de reação política nada teria que ver [...] com a difundida explicação de que para escapar à censura a literatura constituiria formas “alegóricas” de dizer coisas que em outras condições poderiam ser expressas “diretamente”. A alegoria é a face estética da derrota política – veja-se a relação entre barroco e a contra-reforma, a poesia alegórica de Baudelaire e o Segundo Império, a relevância atual da alegoria na pós-modernidade – não por causa de algum agente extrínseco, controlador, mas porque as imagens petrificadas das ruínas, em sua imanência, oferecem a única possibilidade de narrar a derrota. (2003: 85)

Cerca de quinze anos após os apontamentos de Sarlo, o que permite uma distância maior em relação ao objeto de sua reflexão, Avelar, desenvolvendo uma leitura que integra historiografia, teoria estética e teoria psicanalítica, propõe uma tese sobre o uso da alegoria na literatura latino-americana a partir das últimas ditaduras militares. Relacionando o conceito benjaminiano de alegoria – principalmente aquele de *Origem do drama barroco alemão* –, a noção de criptonímia de Abraham e Torok – a qual, por sua vez, se desenvolve a partir da distinção freudiana de luto e melancolia – e uma determinada leitura histórica para o processo autoritário vivido pelos países latino-americanos entre as décadas de 1960 e 1980, Avelar propõe uma interpretação a partir do trinômio: *derrota histórica - trabalho de luto - alegoria*.

Dentro da corrente historiográfica que compreende as últimas ditaduras militares como agentes da passagem do Estado ao Mercado na América Latina, o crítico se interessa, em seu estudo, por uma literatura que, segundo ele, incorpora reflexivamente a realização dessa passagem como uma derrota histórica para as sociedades latino-americanas¹⁹. Avelar encontra, assim, na literatura (pós)ditatorial latino-americana

¹⁹ No ensaio “Políticas de la memoria y del olvido”, Saúl Sosnowski expõe a mesma leitura histórica das ditaduras militares. Dado que, como apontado antes, os governos repressivos se instauraram com o objetivo de garantir estruturas sociais e de poder próprias de um estado liberal, o autoritarismo funcionou como um agente de alinhamento do projeto político dos países latino-americanos ao projeto político estado-unidense, cujo cerne, no contexto da Guerra Fria, consistia na afirmação do estado liberal em

formas de alegorização da derrota, identificando, em tal literatura, a realização de um trabalho de luto pelo fracasso, pela perda.

Segundo o autor, a transição epocal – do Estado ao Mercado – imprimiu à ficção uma nova condição, que consistiria no divórcio entre narrativa e experiência. A face alegórica da literatura (pós)ditatorial latino-americana revelaria, para ele, a compreensão da incapacidade de narrar a realidade. Compreensão que consistiria na possibilidade histórica que resta à literatura num contexto de generalização do capitalismo – e consequente esfacelamento da memória²⁰.

Sua tese a respeito da literatura latino-americana (pós)ditatorial também se fundamenta, a princípio, numa reflexão que procura “ênfatizar a ruptura que pressupõe a alegoria com os modos de representação baseados em certos efeitos ‘maravilhosos’, ‘mágicos’, ‘fantásticos’” (p. 85). Avelar faz assim uma distinção entre as estéticas mágico-realista e fantástico-realista, próprias do *boom* latino-americano nos anos 60, e as características que identificariam, para ele, aquela que se produziu a partir dos regimes militares. Essa distinção recai no aspecto que, para ele, define as estéticas próprias ao *boom*: o confronto entre lógicas opostas, nascido do fato de que nelas a “irrupção do elemento insólito tem lugar dentro de um universo mimeticamente verossímil” (p. 85). Segundo Avelar, a alegoria, por outro lado, “tem lugar quando o sinistro e o insólito, o elemento *umheimlich* identificado modernamente com o mágico, já se tornou, ele mesmo *heimlich*: familiar, previsível, de fato inevitável” (p. 86).

Apoiando-se no conceito benjaminiano de alegoria que, como veremos no capítulo seguinte, aponta para a falta de transcendentalização da linguagem e se opõe à vontade de totalização do símbolo, Avelar admite que é na relação da representação com seu próprio objeto que o *boom* e as alegorias ditatoriais se distinguem mais claramente:

Enquanto que o boom narra o singular poder da literatura para apresentar uma síntese nacional ou continental, as alegorias da

oposição ao comunismo soviético. Interessado prioritariamente pelo contexto de redemocratização, nos anos 90 – o presente do autor neste texto –, Sosnowski privilegia a reflexão em torno aos efeitos dos processos autoritários sobre a cultura, no Cone Sul, a partir da redemocratização. Cf: Sosnowski, 1996.

²⁰ A tese de Avelar parte, justamente, de uma reflexão sobre o estatuto da memória nos tempos do mercado. Reverbera ali a visão de Benjamin a respeito da Paris representada por Baudelaire: “A lembrança é a relíquia secularizada./A lembrança é o complemento da ‘vivência’, nela se sedimenta a crescente auto-alienação do ser humano que inventariou seu passado como propriedade morta. No século XIX, a alegoria saiu do mundo exterior para se estabelecer no mundo interior. A relíquia provém do cadáver, a lembrança, da experiência morta, que, eufemisticamente, se intitula vivência” (BENJAMIN, 1994: 172).

ditadura não narram outra coisa que sua impotência em ler seu objeto. Tal impotência não está, entretanto, desprovida de sentido, e deve ser ela mesma alegorizada, isto é, interpretada como ruína de uma perdida, impossível totalidade. (p. 93 – grifo meu)

A perspectiva dada pela distância histórica permite que Avelar entenda a literatura latino-americana produzida sob e após os regimes militares dentro de um processo: a passagem do *boom*, nos anos sessenta, a uma condição pós-ditatorial²¹. Como uma manifestação do fim das utopias modernizadoras – que subjaziam à literatura do *boom* – essa passagem supõe o fim do poder simbólico-transcendental da literatura: “Com o efeito mágico já esvaziado, o acontecimento alegórico se arrasta na imanência de sua própria facticidade, irremissível a um exterior que lhe pudesse conferir um princípio semântico organizador, final” (p. 94).

Avelar entende que:

A queda de Salvador Allende emblematiza, alegoricamente, a morte do boom porque a vocação histórica do boom, isto é, a tensa reconciliação entre modernização e identidade, passou a ser irrealizável. Depois dos militares já não há modernização que não implique integração ao mercado global capitalista. [...] *as ditaduras esvaziariam a modernização de todo conteúdo progressista, liberador.* (p. 48)

É devido à percepção dessa falência, da queda de qualquer utopia modernizadora, que Avelar vê na intenção alegórica da literatura produzida sob e após as ditaduras não mais a positividade da prática dissidente e resistente ao discurso do Estado, patente nos textos de Masiello e Sarlo antes abordados, mas, em lugar disso, uma *expressão da derrota*. A alegoria não é, na leitura crítica de Avelar, uma *escolha* ou um *recurso discursivo*, mas verdadeiramente a *única possibilidade* que restou à escrita literária. Aquilo que a crítica do final dos anos 80 via como um embate discursivo entre as ficções do Estado militar e as ficções literárias, Avelar pode ver *diacronicamente* e, com isso, colocar em perspectiva histórica. Daí nasce a noção de *pós-ditatorial*, presente em seu discurso como uma referência à literatura que, posterior aos golpes militares, interioriza a derrota.

²¹ Na reflexão de Avelar, essa condição não define, especificamente, um após o final das ditaduras. Pelo contrário, para o crítico, essa posterioridade não existiria, uma vez que a derrota supõe que a transição promovida pelas ditaduras – como vimos, do Estado ao Mercado – “ainda circunscreve nosso horizonte, não há posterioridade em relação a ela” (2003: 27).

Contudo, é importante notar que, a despeito dessa distinção de fundo, tanto nos ensaios de Masiello e Sarlo, nos anos 80, como na tese de Avelar, nos 2000, se atribui a potencialidade crítica da literatura (pós)ditatorial à sua proposta estética. Ambas as leituras enxergam a intervenção política da escrita literária em seus modos de representação.

A reflexão de Daniel Moyano não está distante disso quando, no texto “Bioy y nuestra generación”, distingue as condições de possibilidade da escrita literária do grupo *Sur* daquelas que ele e sua geração encontram. Traçando, assim como Avelar, uma relação entre derrota e escrita literária, Moyano afirma:

Nosotros [...] no somos hijos de la abundancia y de la normalidad democrática, sino de la escasez y la crisis. Por eso no podemos escribir historias hermosas y sencillas como las de Bioy, que divierten, sino historias destinadas a revelarnos lo que somos, porque son las únicas que nos ofrecen el mundo que nos ha tocado vivir y las únicas que podemos escribir para entender el mundo que encontramos. (1991: 48)

1.2. *Libro de navíos y borrascas*, uma escrita do exílio

Libro de navíos y borrascas, escrito entre 1981 e 1982 e publicado no ano seguinte, é um romance praticamente ignorado pela crítica que aborda, em termos geracionais, a ficção argentina dos anos 80. Para ilustrar essa omissão, tenha-se em conta, por exemplo, que na paradigmática reunião de ensaios *Ficción y política*, lançada em 1987, o romance é mencionado apenas uma vez, no texto já citado de Beatriz Sarlo. No também importante volume *La novela argentina de los años 80*, organizado por Roland Spiller em 1991, ele sequer figura. Assim acontece, ainda, em trabalhos posteriores, como os de Maristany (1999) e Avelar (2003). A crítica que já se dedicou ao romance surge, assim, sob outra configuração, dividindo-se entre trabalhos de menor fôlego – como artigos ou resenhas – que se dedicam exclusivamente ao título ou o emparelham a textos de outros autores, geralmente contemporâneos, a partir de sua temática e de seus recursos; e trabalhos de maior fôlego, que tratam da obra de Moyano como um todo – caso de Amate (1993) e Casarin (2002) – e nos quais o romance surge

como um dos objetos de análise e corroboração de certas percepções sobre o conjunto da escrita ficcional do autor²².

No caso do primeiro grupo de textos críticos, aquilo que mais recorrentemente se pontua a respeito do romance é, de fato, o seu caráter de escrita do exílio. Em um deles, chega-se inclusive a considerá-lo paradigmático nesse sentido:

[...] se trata de una escritura exiliada, un a[u]tor exiliado desde antes del exilio, una trama estructurada a partir de las temáticas del exilio, la tortura, la desaparición, un texto escrito en España, en viaje hacia España, publicado en Argentina, con muy poca repercusión de crítica y mercado. Es decir, un texto que se propone como lectura paradigmática para pensar aquello que estuvo, sigue estando, corrido del centro del sistema, es decir, exiliado. Y que, además, se define en ese exilio. (BOCCHINO, 1992: 40)

Em outubro de 1987, escritores e críticos se reuniram em um colóquio no Centro de Estudos Latino-Americanos da Universidade Católica de Eichstätt, na Alemanha, com o objetivo de discutir os caminhos percorridos pela literatura argentina durante o período do regime militar de 1976 e onde, segundo o que se podia perceber naquele momento, eles haviam desembocado. Como não poderia deixar de ser, entre as diversas conferências eram recorrentes os temas do impacto da repressão na vida cultural do país e da relação entre ficção e política²³. No entanto, outro horizonte de reflexão se abriu com força, e certamente impulsionado pelo lugar de enunciação a partir do qual se dava o encontro. Esse horizonte era, justamente, o da escrita do exílio – uma escrita que, devido à repressão ditatorial, proliferou-se na literatura argentina ao longo da década de 1980. Um dos que se dedicou ao tema foi Daniel Moyano, que apresentou a conferência “Escribir en el exilio”.

Como promete o título, sua fala relata a experiência pessoal do escritor com relação à escrita literária – sobretudo sua retomada – no contexto de seu exílio espanhol. Contudo, ainda que de maneira notoriamente displicente, Moyano termina revelando também, ao longo desse relato, certas concepções de língua, linguagem, identidade

²² Existem outros dois trabalhos importantes no segundo grupo: BONNARDEL, Sara. **La répression el l'exil dans les romans de Daniel Moyano**. Université de Bordeaux III, G.I.R.D.A.L., Document de travail n. 7, 1990; e CORONA MARTÍNEZ, Cecilia. **Literatura y música: confluencias en la obra de Daniel Moyano**. Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Editorial Universitas, 2005. Tais trabalhos não figuram em nossa bibliografia porque não foi possível ter acesso a eles durante a realização desta dissertação.

²³ Como no caso das conferências de Andrés Avellaneda, “Argentina militar: los discursos del silencio”, Ricardo Piglia, “Ficción y política en la literatura argentina”, Juan José Saer, “Literatura y crisis argentina”, e Martha Mercader, “El difícil matrimonio de la literatura y la política”. In: Kohut, Karl; Pagni, Andrea, 1993.

nacional e acerca da própria escrita literária. Sua fala consiste, sobretudo, num depoimento da “imposibilidad de escribir” no exílio, mas trata também de como as “palabras pueden ser recuperadas” (MOYANO, 1993: 147), e o faz para além do testemunho, ao ser atravessada por duas importantes parábolas.

A primeira delas surge a partir do relato sobre um costume com o qual Moyano se encontra no Mercado de la Cebada, em Madrid, onde as pessoas pediam e entregavam a “vez”, em lugar de fazer filas, para serem atendidas. O relato é introduzido em sequência a uma reflexão do autor sobre o estranhamento da língua materna na situação do exílio, presente até mesmo em seu caso, que se exilava na Espanha. Moyano narra, então, a primeira ocasião em que teve uma “vez” no mercado madrilense:

[...] Era la primera vez en mi vida que tenía una “vez”. Algo tremendamente excitante. Le di las gracias y me puse a esperar con fundamentos la hora en que me atendieran.

Sentía la presencia física de la Vez en un bolsillo del pantalón. Un bolsillo que estaba medio roto. ¿Y si se me cae y se me pierde? Entonces la saqué de allí y la puse bajo el brazo, fuertemente apretada. La sentí como un pequeño conejo blanco, calentito (era invierno). Y no despegaba el brazo del cuerpo, lo apretaba cada vez más para que la “vez” no se me cayera en un descuido.

Era realmente hermoso. Nunca había tenido una “vez”, y era una maravilla tener por una vez la vez. Ventajas del exilio, dije. Pensé: seguramente soy el primer argentino que tiene una vez.

Después advertí, tristemente, que a la “vez” hay que darla cuando llega otra persona. Y yo no estaba dispuesto a desprenderme de la primera “vez” que acaso tuviera por única vez. Vi que se acercaba una viejecita preparando las palabras para pedirme la vez que tanto me había costado conseguir, así que antes de que llegara, empecé a irme lo más disimuladamente que pude, con la vez bajo el brazo, para quedarme con ella y no dársela a nadie. Y me la llevé a casa, por ahí anda todavía dando vueltas. (1993: 149)

Ter a “vez”, nessa parábola, se emparelha a *ter a palavra*. O episódio da “vez” metaforiza a relação do sujeito com o recobrar a fala/a escrita literária. O desejo intenso por essa retomada se vê representado no extremo cuidado e apego com a “vez”, assim como em sua intensa personificação – que culmina no uso do nome próprio, “Vez” – e na sensação física de sua posse. A palavra como um pequeno coelho branco, que pulsa e esquenta a existência do exilado, até então, calado. A ideia de que o episódio representa metaforicamente a volta de um sujeito à possibilidade de enunciar se corrobora mais adiante na conferência, quando Moyano comenta: “La verdad es que estuve más o

menos cinco años sin palabras. Pidiendo la ‘vez’, a ver si en una de ésas las palabras volvían. En mi casa de Madrid ya no hay dónde poner las veces que reuní” (p. 150).

A segunda das parábolas antes apontadas incide sobre o romance *El vuelo del tigre*. Após relatar, sem perder a leveza e o humor, o destino que teve o primeiro manuscrito de seu romance – que, como já se mencionou antes, foi enterrado no quintal de sua casa, em La Rioja –, Moyano compara essa situação à vivida por Héctor David Gatica, um poeta riojano. Ele também tivera de enterrar uma obra sua, por medo das invasões e revistas policiais. Contudo, diferente do que acontecera com Moyano, que não teve como reencontrar seu escrito, uma vez terminado o governo militar, Gatica pôde desenterrar o livro por anos escondido. Ocorre que, ao fazê-lo, o poeta teria descoberto algo inusitado. Citando Gatica, Moyano relata: “cuando cavo me doy conque al lado del libro vive un quirquincho, que había hecho su casita allí, y entonces le quito el libro suavemente, para no molestar al bicho” (p. 151). Depois de falar do destino do livro de Gatica, que chegou a ganhar um prêmio da Sociedad Argentina de Escritores, diz Moyano: “Me encantaría que hubiese un quirquincho al lado de mi novela enterrada” (p. 151)²⁴.

O episódio do *quirquincho* constrói, assim, uma representação do desejo do sujeito por encontrar vida numa existência, numa escrita que fora abandonada de maneira abrupta, em um evento similar à morte. Ao lado da escrita enterrada – nada mais próximo a uma simbologia da morte – o sujeito gostaria de encontrar uma existência pulsante. O silêncio forçado *quer* ser preenchido pela fala. Assim como no episódio da “vez” – no medo de perdê-la e na quantidade de “vezes” que se acumulam –, a parábola traz muito fortemente em si a marca de um conflito entre o *desejo* e a *impossibilidade* ou, ao menos, a *incerteza* do retorno à fala (“*Me encantaría que hubiese...*”).

Qualquer possibilidade de desconexão entre os episódios, e deles com o restante da conferência de Moyano, se desfaz no sentido alegórico que as parábolas da “vez” e do *quirquincho* assumem em sua fala. Ambas alegorizam uma mesma inquietação, que diz respeito à relação entre exílio e silêncio, e à (im)possibilidade de superá-la. Nela, o discurso do escritor na conferência, aparentemente caótico, encontra uma inequívoca

²⁴ O “quirquincho” é um animal terrestre, que vive no continente americano e se caracteriza por ter o corpo protegido por uma forte carapaça e viver debaixo da terra, construindo verdadeiras galerias subterrâneas. No Brasil, se costuma denominar essa espécie animal como “tatu”.

coesão. É também devido a tal sentido que esse texto nos parece uma boa porta de entrada para o romance que é nosso objeto de estudo nesta dissertação.

Ao longo dos quinze capítulos de *Libro de navíos y borrascas*, acompanhamos uma viagem de exílio. Ela é empreendida por Rolando, um violinista argentino de La Rioja, que, junto a cerca de setecentos exilados – entre argentinos, uruguaios e chilenos –, viaja em um transatlântico italiano, chamado Cristóforo Colombo, rumo à Europa. Seu exílio é, como se esclarece desde o início da narrativa, forçado. Os setecentos indesejáveis – como o narrador costuma nomeá-los ao longo do romance – chegam ao navio transferidos da prisão. A narrativa se abre com a partida de Buenos Aires e se fecha com o desembarque de Rolando em Barcelona, e seu imediato embarque em um trem, rumo a Madrid. O relato, enunciado em primeira pessoa, estrutura-se fundamentalmente no próprio fluxo da consciência de Rolando. Ao fim e ao cabo, o romance consiste no relato da tentativa de fazer uma travessia: passar à condição de exilado. Uma travessia que, nessa narrativa, irrompe alegoricamente, mas que é também objeto da reflexão do narrador. Seu relato se aproxima muitas vezes de um ensaísmo, indagando em torno ao sentido do exílio na trajetória do sujeito e delineando uma leitura social e histórica para o evento das últimas ditaduras militares latino-americanas.

Em 1965, Kermode define as ficções literárias como uma das faces de uma necessidade humana crucial: achar sentido (ao mundo, à vida). Segundo o estudioso norte-americano, essa busca incidiria na relação do homem com o *tempo* e consistiria em experimentar uma concordância entre princípio, meio e fim. O ser humano utilizaria as ficções para permitir que o *fim* conferisse uma organização e uma forma à estrutura temporal. A *trama* é, para o autor, justamente isso, um modo de organização que, conferindo forma ao tempo, o humaniza (KERMODE, 2000).

A noção de “puesta en forma” de Leonor Arfuch encontra-se num horizonte muito próximo de reflexão. A narrativa consistiria, para a autora, na dimensão configurativa de toda experiência; ou seja, seriam as narrativas aquelas que confeririam uma forma, esculpiriam a experiência concreta do mundo da vida. Paralelamente à Kermode, afirma a autora: “el tiempo mismo se torna humano en la medida en que es articulado sobre un modo narrativo” (ARFUCH, 2002: 87).

Podemos partir dessa concepção de escrita ficcional para entender que *Libro de navíos y borrascas* não é apenas um texto que, forjado sob a condição do exílio, coloca em cena o desterro. Assim como as parábolas da “vez” e do *quirquincho*, na conferência

de 1987, o romance de 1983 se constrói como uma *ficção* do exílio, escrita que transforma o desterro em *trama*, que esculpe com a linguagem essa experiência.

2. Uma leitura alegórica de *Libro de navíos y borrascas*

Em 1987, Balderston afirma que a literatura argentina que se desenvolveu no período da ditadura pertencia basicamente a dois tipos: uma que ele denomina “acusatória”; e outra que, segundo o autor, seria mais difícil de classificar e de ler; uma literatura que lançava mão de uma série de técnicas que tornavam o seu discurso opaco aos olhos da censura, ao fragmentá-lo através do recurso à alusão e ao silêncio, dando lugar a mensagens e significados latentes. Ocorre que, nessa distinção, o primeiro tipo de literatura diria respeito à produzida *fora* da Argentina, enquanto o segundo corresponderia ao que se produziu *dentro* do país naquele período. De modo que, a literatura produzida no exílio tenderia fortemente ao registro mimético-realista, distanciando-se de uma “literatura del silencio” – noção com a qual Balderston se aproxima de textos de Ricardo Piglia e Luis Gusman, exemplos, para ele, do segundo tipo de literatura que ele identifica no período (BALDERSTON, 1987).

A sistematização de Balderston é exemplo de uma polarização que surgiu no campo literário e crítico argentino durante a ditadura militar de 1976 e se manteve, em alguns casos, nos anos imediatamente posteriores a ela. Oposição que jamais, foi, contudo, unânime. No mesmo ano que Balderston, David Foster afirma que não se deveria

[...] insinuar que el Proceso obligó a una bifurcación categórica de una literatura del exilio (la que pudo hablar fuerte, libre auténticamente) y una literatura bajo la dictadura (la que sólo pudo hablar con la timidez y el miedo que implacablemente impone la tiranía). (FOSTER, 1987: p. 96)

Indo no mesmo sentido, Carlos Dámaso Martínez afirma, logo de entrada, em uma resenha de *Libro de navíos y borrascas* escrita na própria ocasião da publicação do romance de Moyano, em 1983:

Como una profunda herida, el exilio ha recorrido a la sociedad argentina de estos últimos años. Su problemática se ha planteado con mayor vehemencia en el campo intelectual que en las obras de escritores que, por su situación particular, se los ha inscripto en una rotulada literatura del exilio. Tanto desde el interior como del exterior del país, algunos intelectuales y narradores han planteado posiciones antagónicas hasta llegar a establecer diferencias valorativas entre la producción literaria de los que se fueron y los que se quedaron. Diferencias que pueden existir, porque hay experiencias distintas, pero que de ninguna manera pueden dividir el campo cultural y simplificar

una situación mucho más compleja, en la que cabe hablar de un exilio general, que se dio tanto interna como externamente. (1983: 54)

No encontro já citado de 1987, na Universidade Católica de Eichstätt, sobre a literatura argentina durante a ditadura, Rosalba Campra lança perguntas acerca dessa suposta literatura de exílio:

[...] ¿cuál es el sentido de una línea demarcatoria más entre los que escriben dentro y los que escriben fuera de las fronteras nacionales? ¿Se trata acaso de delimitar una particularidad temática? ¿De rastrear tal vez el desplazamiento de las coordenadas lingüísticas: la imprudencia – la impudencia – de un galicismo, un italianismo o, peor que peor, un hispanismo de otro cuño? ¿Se deslió la lengua con estas mudanzas? ¿Enmudeció? ¿Quedó para siempre encarcelada? ¿O en cambio se enriqueció? ¿Somos todos “deslenguados”?

Digamos pues que el exilio actúa también como ocasión de interrogantes vitales. ¿Pudieron escribirse estos textos en la “tierra de uno”? ¿O sólo la laceración de la distancia los hizo posibles? Y nosotros, lectores, al leerlos, ¿qué leemos? ¿La huella de una ausencia? ¿Una ficción? ¿Una denuncia? [...] ¿Nos leemos? (1993: 172)

Campra e Dámaso Martínez indicam, com ênfases distintas, que a literatura do exílio não deve ser transformada em rótulo e, conseqüentemente, molde a partir do qual será lida. No entanto, ambos os autores – Campra mais abertamente e Dámaso Martínez com a ressalva de que o exílio podia também ser uma condição interna experimentada por sujeitos que nunca saíram do país – consideram que a experiência do exílio pode interferir de modo diferente na produção literária.

Uma postura crítica que vá nesse sentido parece-nos mais rica na abordagem a um texto como o objeto de estudo desta dissertação. Não assumir, e nem mesmo buscar, distinções de antemão, mas talvez encontrá-las – caso realmente existam – nos processos de significação que o próprio texto literário permite entrever.

Deixando que o texto nos fale um pouco de si mesmo, rapidamente se encontram em *Libro* aspectos que poderiam ser relacionados à reflexão de Balderston a respeito da figuração e os significados latentes nas narrativas do período ditatorial; o que indica que o romance seria refratário à classificação do crítico. Steimberg de Kaplan, por exemplo, o define como uma

[...] narración de un viaje que revela, a veces en forma directa, otras en una transcripción poetizada, la realidad de un conflicto político y social. Daniel Moyano conjuga así la transposición alegórica y al mismo tiempo denuncia, una trascendencia simbólica y mítica que relaciona lo narrado con otros órdenes de la realidad. (1991: 618)

O enredo de *Libro* possui um forte viés mimético-realista no que diz respeito à representação da situação de autoritarismo vivida na Argentina, e no Cone Sul como um todo, entre os anos 70 e 80. Muitos dos elementos do romance contribuem à formação de uma referência clara a esse contexto histórico, entre eles, a caracterização espacial e temporal, que recria aspectos do contexto das ditaduras militares argentina, uruguaia, chilena e, até mesmo, brasileira. Além disso, ao longo da narrativa surgem de modo explícito temas como o interrogatório policial, a denominação “desaparecido”¹, a tortura, a prisão, os direitos humanos, o sindicalismo. A condição de exilado, vivida pelo protagonista na narrativa, é enunciada abertamente e desenvolve-se uma reflexão – inclusive coletiva, no diálogo de Rolando com outros exilados do navio – em torno à dita condição e aos fatores políticos que a envolvem. Reflexão que, muitas vezes, se configura sob a forma de um discurso, de fato, acusatório.

No entanto, é inegável que, sob outro prisma, *Libro* é alegórico. Agora, em que sentido é possível concebê-lo dessa maneira? Se o romance é realista na medida em que traz ao âmbito da trama, de forma mimética, aspectos da realidade política da época, é, por outro lado, alegórico no que diz respeito a certos modos de representação de que lança mão, e dos efeitos de sentido gerados por eles. Ao experimentar a forma alegórica, o texto produz a abertura de sentidos, descolando-se de uma representação estritamente mimética da realidade².

Já no próprio enredo de *Libro* podemos identificar tais traços da narrativa. No que diz respeito à evolução de sua trama, conforme já se apontou, o romance se restringe à realização da viagem de Rolando rumo ao exílio, abrindo-se com o embarque

¹ Termo utilizado pelo discurso oficial durante a ditadura militar argentina, para referir-se a presos que haviam sido executados sumariamente ou que haviam morrido em decorrência da tortura, e sobre cuja morte o Estado não realizava esclarecimentos quaisquer, chegando a negar a própria detenção e, em alguns casos, até mesmo a existência de tais pessoas.

² Aqui é preciso novamente ter em conta um aspecto já relevado no capítulo anterior, a partir de Sarlo (1987). *Libro de navíos y borrascas*, tendo sido composto nos anos 80, se insere num contexto generalizado, na literatura ocidental, de crise da representação realista, cujo início podemos remontar às vanguardas históricas, a partir das quais se consolida irremediavelmente a relação de desconfiança da arte com os padrões convencionais de entendimento e, conseqüentemente, de representação daquela que se denomina realidade concreta. No pensamento e na arte contemporâneos, que podem ser entendidos, por sua vez, como um ponto de culminação e reapropriação do sentido histórico das vanguardas do primeiro quartel do século XX, a realidade não já não é entendida como uma objetividade prévia ao pensamento, cujas características seriam acedidas e descritas por este, mas antes um conceito construído pelo próprio pensamento ou, melhor ainda, pela linguagem. Tal posicionamento pressupõe uma representação da realidade que, obviamente, dista das noções de reflexo, espelho, linguagem objetiva (conceitos que, pode-se dizer, estão excluídos desse horizonte de reflexão). De modo que recursos como a fragmentação, a alusão, o silêncio, o alegórico vigoram nessa noção de realidade e, também, no conceito que define a possibilidade de sua representação.

do narrador no navio e sendo encerrado com sua chegada à Espanha. Assim, tanto o presente da narração corresponde ao íterim da travessia do Atlântico, como o espaço narrativo fica restrito ao barco. Essa circunscrição gera, assim, um determinado efeito de sentido: o congelamento do sujeito na experiência do “intervalo” e na condição de “passageiro”. É nessa medida que se pode entender o enredo de *Libro* como alegórico.

O efeito de congelamento criado pela configuração do enredo consiste numa representação do exílio através da noção de *trânsito eterno*. E não é apenas a restrição da trama à travessia que instaura dita noção, uma vez que o desfecho do romance é também decisivo nesse sentido. Isso porque o destino final de Rolando não é Barcelona, cidade onde desembarca do Cristóforo Colombo, mas Madrid, o que lhe exige um deslocamento mais após a viagem narrada ao longo de quinze capítulos. Assim, na cena final de *Libro*, acompanhamos o narrador no início de um novo traslado, agora em trem. Dado que a experiência da chegada jamais se relata, *o trânsito de Rolando se eterniza nesta narrativa*.

O enredo do romance já permite, assim, entrever um aspecto de *Libro* ao qual colocaremos atenção neste capítulo. Diferente de outras narrativas também produzidas no período ditatorial, *Libro* não é uma *máquina alegórica*. Essa imagem foi utilizada por Avelar (2003) para definir romances que se configuram como microcosmos textuais, relatos que suspendem *a priori* as regras de verossimilhança e, a partir daí, narram. Textos cuja leitura possível é, portanto, *apenas* a alegórica. Dentre os textos analisados por Avelar está, por exemplo, outro romance de Moyano, *El vuelo del tigre*³.

Em *Libro*, a alegoria funciona de modo diverso no que diz respeito à estrutura narrativa e à construção da trama ficcional. Nele, o relato trabalha com diferentes graus da representação alegórica sem se furtar, contudo, a um verossímil realista que lhe

³ Avelar descreve que *El vuelo del tigre* (1981) “relata a história da ocupação de Huacalato pelos ‘Percussionistas’, sobre os quais o leitor não sabe nada mais que as regras que impõem sobre a família dos Aballay. [...] Os ‘Percussionistas’ tomam as ruas, impõem lei marcial e designam um ‘salvador’ para cada casa. O texto passa a descrever a situação dos Aballay sob Nabú, seu ‘salvador’: todo o medo, os interrogatórios, o confisco de cartas e fotografias, as palavras proibidas. A família é forçada a ocultar sua relação com Cachimba, que havia sido casado com uma das tias da família e agora era procurado pelos ocupantes ‘Percussionistas’. [...] A boa conduta da família lhes vale uma reclassificação no ranking dos invasores [...]. Logo é permitido aos Aballay dar seu primeiro passeio, após meses durante os quais haviam esquecido a luz do sol. A família está, também, apesar de sua aparência de submissão, planejando uma resistência secreta. Inventam-se uma nova linguagem baseada no ruído produzido com colheres e convocam-se os animais a trabalhar como mensageiros para os membros da resistência. [...] A comunicação mística que se segue, entre humanos e pássaros, garante a liberação de Huacalato, quando a família fornece aos pássaros o material necessário para a ‘casa da vida’, uma fortaleza em que a morte não poderia entrar e onde os ‘Percussionistas’ seriam definitivamente derrotados. Após a revolução, o povo de Huacalato começa a surgir das prisões e esconderijos subterrâneos, contanto os mortos e contemplando o cenário pós-catástrofe” (2003: 86-87).

permite referir-se à experiência da repressão e do exílio de maneira evidente e imediata. A leitura alegórica é uma das possibilidades às quais se abre a narrativa, mas, segundo o olhar crítico, pode adensar-se muito, até o ponto de tornar-se indispensável.

2.1. Introdução a um conceito de alegoria

Tradicionalmente, a alegoria é entendida como uma figura de linguagem que produz o disfarce, a dissimulação de um discurso. Fontanier afirma que numa alegoria encontramos um pensamento sob a imagem de outro, “destinado a torná-lo mais sensível e mais surpreendente do que se fosse apresentado diretamente e sem nenhuma espécie de véu” (1968 apud MOISÉS, 2004, p. 15)⁴. A noção de “véu” surge do conceito clássico, formulado a partir de preceitos da retórica antiga. Hansen (1986) o resume na equação *dizer B para significar A*, explicitando o pressuposto de que na alegoria se esconde sempre um conteúdo latente sob o discurso literal.

No século XIX, os românticos ressemantizaram essa concepção retórica através da oposição da alegoria ao símbolo. Lukács (1967), em sua defesa do realismo, retoma o contraste que fora anteriormente estabelecido por Goethe, atribuindo ao símbolo o efeito de “ver o geral no particular”, enquanto que a alegoria buscaria “a particularidade correspondente ao geral”. Segundo Lukács, essa visão “explicita a tendência insuperavelmente desantropomorfizadora da alegoria, e por isso a coloca em oposição à atitude principal antropomorfizadora da simbólica” (1967: 425). Dessa comparação romântica, o símbolo sobressai como recurso válido, por ser aquele que promove “unidade estética”; ao passo que a alegoria é considerada imperfeita, na medida em que estabeleceria uma dualidade entre forma e conteúdo, promovendo a fragmentação – efeito alheio ao anseio de totalidade romântico-classicista.

Em *Origem do drama barroco alemão*, de 1925, Walter Benjamin formula uma dissidência cabal à visão romântica, promovendo uma “reabilitação da alegoria” (GAGNEBIN, 1999: 31). Para Rouanet (Benjamin, 1984: 11-47), a alegoria é, segundo a argumentação de Benjamin nesse tratado, um modo de construção que possibilitava incorporar à estrutura formal do drama barroco sua *origem*: a concepção barroca da

⁴ FONTANIER, Pierre. **Les figures du Discours**, Paris: Flammarion, 1968, p. 114.

história⁵. Contudo, a categoria benjaminiana de alegoria encontra seus desdobramentos em reflexões posteriores do crítico, a respeito da obra de Charles Baudelaire, poeta francês do século XIX. Em certa medida, isso se explica, justamente, pela concepção de história do filósofo alemão.

Peter Bürger elucida a questão, ao afirmar que:

[...] a experiência de Benjamin no trato com as obras de vanguarda é que possibilita tanto o desenvolvimento da categoria como sua aplicação à literatura barroca, e não o inverso [...] o desdobramento do objeto no presente determina a interpretação das etapas preliminares no passado. (2008: 140)

Bürger justifica essa ideia a partir daquelas que ele considera partes constitutivas da categoria benjaminiana. Segundo o crítico, a alegoria existe, para Benjamin, quando um elemento é, primeiramente, arrancado da totalidade do contexto da vida e, por isso, isolado e privado de sua função, para depois ser aliado a outros fragmentos, isolados como ele. A partir dessa operação cria-se sentido; um sentido que é, portanto, atribuído, não diz respeito ao contexto original dos fragmentos. Por configurar-se dessa maneira, a alegorização é, por um lado, uma expressão da melancolia, já que a relação daquele que a empreende com as coisas é volúvel, alterna constantemente entre envolvimento e fastio. Por outro, sendo fragmento, ela expõe a história como decadência (BÜRGER, 2008: 141-142).

Bürger reivindica, assim, a pertinência do conceito benjaminiano de alegoria para uma compreensão da obra de arte vanguardista e, além disso, revela que ele consiste numa categoria complexa, pois

une dois conceitos relativos à estética da produção – dos quais um diz respeito à manipulação do material (arrancar os elementos a um contexto); o outro, à constituição da obra (aglutinação de fragmentos e atribuição de sentido) – a uma interpretação do processo de produção e recepção (melancolia do produtor, apreensão pessimista da história por parte do receptor). (2008: 142-143)

⁵ A *origem* (*ursprung*) é um conceito central no pensamento benjaminiano a respeito da história. Gagnebin explica que “*Ursprung* designa [...] a origem como salto (*Sprung*) para fora da sucessão cronológica niveladora à qual uma certa forma de explicação histórica nos acostumou. Pelo seu surgir, a origem quebra a linha do tempo, opera cortes no discurso ronnante e nivelador da historiografia tradicional. [...] Trata-se muito mais de designar, com a noção de *Ursprung*, saltos e recortes inovadores que estilham a cronologia tranquila da história oficial, interrupções que querem, também, parar esse tempo infinito e indefinido [...] História e temporalidade não são, portanto, negadas, mas se encontram, por assim dizer, concentradas no objeto: relação intensiva do objeto com o tempo, do tempo *no objeto*, e não extensiva do objeto *no tempo*, colocado como por acidente num desenrolar histórico heterogêneo à sua constituição” (1999: 10-11).

De modo que a alegoria benjaminiana permite “separar, no plano da análise, aspectos ligados à produção e ao efeito estético, ao mesmo tempo que permite pensá-los como unidade” (BÜRGER, 2008: 143). É devido, primeiramente, à inclusão da instância da recepção, do *efeito* alegórico, na teoria de Benjamin que se opta, aqui, por sua visão ao ser proposta uma leitura alegórica de *Libro*. O trabalho com o texto literário irá, contudo, revelar que a pertinência dessa perspectiva teórica se deve, também, a como Benjamin entende a produção da alegoria.

2.2. O embarque de Rolando

“Y chau, Buenos Aires”, o primeiro capítulo de *Libro*, narra a partida de Rolando da capital argentina. No entanto, essa saída é relatada apenas no desfecho do capítulo. Seu andamento corresponde, na verdade, ao caminho realizado por Rolando até o embarque no Cristóforo Colombo e a saída do barco do porto de Buenos Aires. Nesse ínterim, e de maneira não-cronológica, o relato narra o momento da prisão do narrador, em La Rioja; o traslado, já em Buenos Aires, da prisão ao porto, em um furgão fechado e na companhia de outros presos; o caminho entre o furgão e o navio, feito através de um cordão de isolamento e marcado pelos controles policiais e pela tentativa de contato de Cleto, vizinho do narrador em La Rioja. A narração da partida, seguindo o fluxo da consciência de Rolando, é permeada por digressões e se estende por cerca de quarenta páginas.

Desse modo, o capítulo inaugural de *Libro* termina sendo um *relato da transição* (entre Rolando cidadão argentino e Rolando exilado), mais que propriamente um relato da partida. No interior dessa transição, o momento, em si, da passagem da situação pátria à de exílio, quando Rolando põe concretamente os pés no barco, adquire um caráter emblemático. Relatada ao longo de aproximadamente cinco páginas, a subida do narrador à embarcação é marcada por um incidente que a conturba, cuja origem se dá ainda no caminho entre o furgão e o navio:

Un gendarme [...] nos desvió hacia una mesa de control justo cuando nos íbamos de boca para el lado del barco que estaba quieto ahí y como recién amanecido. Nos mezclamos con los turistas normales, gente otra vez, libertad. Pero con qué pinta madrecita, rumbo a Siberia mañana y sin cordones en los zapatos, plof como desinflándose los zapatones cada vez que teníamos que avanzar en la cola hasta llegar al

policía gordo con tres papadas concupiscentes que además le sudaban. Junto con los cordones nos habían quitado también los cinturones el día que llegamos, así que casi todos teníamos los pantalones sujetos con hilitos. Con hilitos y arrastrando los tamangos. El Tres Papadas manoseaba y hurgaba un enorme Libro Negro. Creo que para nosotros este control es innecesario, dijo un gordito con voz de leguleyo, en cierto modo viajamos oficialmente. A la cola, contestó el Tres. Miraba los documentos y buscaba nuestros nombres en la lista negra, rapidísimo el dedo en las cuarenta hojas que tenía la letra pe, Peraltas y Pereyas a montones, cantidad de homónimos. El gordito estaba mostrando sus papeles cuando alguien me empujó, o seguí de largo, el caso es que el Tres Papadas me salteó, no me vio, y me fui para el lado del buque mezclándome con los normales. (MOYANO, 1983: 28-29)

O controle policial é personificado a partir de uma caracterização que gera repugnância – “policía gordo con tres papadas concupiscentes que además le sudaban” –, sobretudo com a fixação do traço disforme da personagem através da nomeação “el Tres Papadas”. Por outro lado, é visível também o traço hiperbólico do “Libro Negro” ou “lista negra”, conferido pela descrição: “las cuarenta hojas que tenía la letra pe, Peraltas y Pereyas a montones, cantidad de homónimos”. Em conjunto à avidez do policial ao manuseá-lo, a forma como o registro é descrito indica o caráter extensivo e a extrema violência da ação repressiva. O efeito que se depreende da conjunção desses elementos é o do *grotesco*, como traço representativo do aparato repressivo. É interessante tê-lo em conta, para tratar do desenvolvimento dessa cena.

Nela, a subida de Rolando ao barco se conturba, justamente, por ter ele deixado de passar por esse último controle policial. De certa forma, a conturbação se prenuncia ainda no momento de preparação à subida. O protagonista se desequilibra diante da escada que começa a ser alçada em direção ao cais e é, então, salvo pelo “gordito leguleyo”, citado anteriormente pelo narrador e cuja descrição, nesse momento, se amplia com o comentário: “Con su sombrero y sus mo fletes, idéntico a Oliver Hardy”.

Em seguida, entrará em cena o terceiro personagem da situação, outro policial:

Pero para ahogarse no hace falta tanto, para tipos como usted o como yo, eso estaba diciendo el Gordito cuando llegó la escalera al borde del continente y el gendarme empezó a recoger los papelitos. Hardy entregó el suyo y saltó el primer peldaño, sin la valija. Desde allí se agachó y la recogió. Es una superstición, cuestión de cábala, me dijo cerrando un ojo. Puse limpiamente un pie en la escalera umbilical y el gendarme me agarró un brazo. Al papelito lo perdí, no estoy en listas negras, soy Rolando. Entonces me va a tener que acompañar. [...] El gendarme era medio aindiado, del norte como uno, y como tal lerdo para hablar demorando las palabras en sonoridades dulces y superfluas. No había terminado de decir acompañar sin soltarme el

brazo cuando Hardy me agarró el otro y empezó a tironear para arriba mientras el gendarme del norte lo hacía para abajo. Tupac Amaru, claro, o algo bastante parecido, con un pie en el barco y otro en el continente.

Como el Gordito era más fuerte que el norteño desnutrido, por lo menos tres cuartas partes de mí ya estaban fuera del país. Situación jurídica muy clara según el Gordito leguleyo, este hombre ya está afuera y este barco y su escalera se rigen por leyes italianas, gritaba tirando con los brazos hasta que el sudor le corrió por los ojos y soltó una mano en busca del pañuelo, cosa que aprovechó el gendarme para devolver parte de mi historia personal al continente. O. Hardy amenazaba con llamar al capitán del barco para que aplicase normas internacionales, mientras el Desnutrido se enredaba en los flecos artificiosos de las palabras aguas jurisdiccionales, que no terminaban nunca. Cuando el Gordo acabó de secarse el sudor las fuerzas se equilibraron otra vez y mi centro de gravedad quedó inclinado sobre el azul salpicado de yerba regalada al mar. [...]

A todo eso no había separado el pie derecho de la escalera del barco, y al otro me lo pisaba el gendarme fijándolo en el borde del continente. De modo que las oscilaciones eran de la cintura para arriba en mi posición de Tupac Amaru. Ahora sudaba también el Desnutrido y se dejaba convencer, gradual, por el Gordito, aflojando de a poco la presión sobre mi pie izquierdo. Pero si lo tenía en la mano, todos vimos cuando se le cayó al agua el papelito, mire para abajo, todavía está flotando. Dudó el norteño y se aflojó enterito, aproveché para levantar del continente el talón del otro pie, y ahora apenas me ligaban al mapa las puntas de los dedos. Las palabras del Gordo envolvieron al gendarme como en una baba. Cuando lo vio enteramente perplejo dio el tirón final y pude ver cómo por fin el pie izquierdo se desprendía también de la madre tierra. El norteño, entontecido, me soltó como en un destete, y el Gordito me recogió como el que saca un pez del agua. Oscilando en el anzuelo y blanqueando como un pez iba peldaños arriba de la mano de Hardy. (p. 30-32)

A caracterização do “Gordito” como “idéntico a Oliver Hardy” aliada à oposição que se cria, no decorrer da cena, entre ele e o policial, por sua vez descrito como “norteño desnutrido”, constrói na passagem a referência aos filmes da dupla de humoristas Stan Laurel & Oliver Hardy, conhecida na Argentina como “El Gordo y el Flaco”. A dupla protagonizou, entre 1920 e 1930, uma série de filmes de humor, décadas mais tarde convertidos a um formato televisivo e divulgados ao redor do mundo. Iniludível, essa referência tem determinado efeito sobre a representação da disputa de Rolando, entre um companheiro de exílio e um policial, pois a partir dela o aspecto tenso da situação estabelece uma relação com o risível.

Paulo Perdigão define a comicidade de Laurel & Hardy a partir de um “mecanismo de conflito”: “De um acordo preliminar entre velhos companheiros,

malfadadas ações práticas logo recolhem sua antítese – desavenças e admoestações mútuas que revertem em sínteses mais calamitosas” (PERDIGÃO, 2003: 132-133). É justamente desse mecanismo que se vale a referência ao Gordo e o Magro na cena de *Libro*. A discórdia entre “el Gordito” e “el Desnutrido” é o propulsor da ação, que culmina numa síntese mais calamitosa que a própria disputa: a imagem de Rolando sendo recolhido pelo Gordito como um peixe num anzol.

A contenda no embarque de Rolando representa, alegoricamente, a passagem à condição de exilado. A disputa entre o Gordito e o policial pode ser lida como imagem de um conflito subjetivo. Trata-se de uma temática muito própria à realidade do exílio, o conflito entre aquilo que é próprio – o conhecido, o pátrio – e a alteridade na qual o sujeito deve passar a viver.

É, mais especificamente, na resolução da disputa que a briga entre o Gordito e o policial se representa como uma contenda entre a pátria e o exílio: “El norteño, entontecido, me soltó como en un destete, y el Gordito me recogió como el que saca un pez del agua”. A representação do desprendimento final da terra natal como um desmame coloca a pátria de Rolando, a Argentina, na clássica posição de mãe do cidadão exilado. É muito expressivo, inclusive, que essa pátria-mãe – o narrador chega mesmo a utilizar a expressão “madre tierra” – se personifique num policial. Não é por acaso que, nesse momento, se omite sua posição de agente repressor e se enfatiza sua terra de origem, sendo ele, então, apenas “el norteño”. Essa nomeação abre espaço à identificação entre Rolando e a personagem. O próprio protagonista sublinha esse aspecto, ao apontar que o policial era “del norte *como uno*” – o que equivaleria a dizer “ele era do norte, como eu sou também”. É, portanto, num completo contraste com respeito à representação do elemento policial/militar que se havia construído com a personagem do “Tres Papadas” que surge a figura do “gendarme aindiado”. O primeiro, na chave do grotesco, não possui praticamente traços humanos, e se elimina qualquer possibilidade de identificação entre o narrador e ele. O policial que disputa Rolando com o Gordito é representado, em contrapartida, naquilo que o torna igual ao narrador. É somente nessa medida que o desprendimento final entre Rolando e sua terra natal, como desfecho da disputa entre “el Gordito” e “el Desnutrido”, pode dar-se “como en un destete”. Diversos elementos da narrativa de *Libro* fazem transparecer uma visão de pátria que não corresponde à nação, mas a uma região da Argentina, “el norte” – e até mesmo, mais precisamente, “La Rioja”. Ao surgir como um nortenho, um policial pode tornar-se, nesta cena, a pátria-mãe do narrador.

A imagem do desprendimento da terra natal como um desmame desemboca na representação da própria morte do sujeito – do sujeito anterior ao exílio, anterior à subida no barco. O desfecho da cena do embarque de Rolando – síntese calamitosa à qual se refere Perdigão ao descrever a dinâmica das disputas entre O Gordo e o Magro – sugere a noção de morte, corporificada pelas imagens que igualam o narrador a um peixe fogado num anzol. Nessa medida, a cena, como um todo, reconstrói a clássica relação do sujeito exilado com sua pátria: a terra natal como figura maternal e a separação entre ela e o sujeito representada numa chave negativa, culminando em uma imagem da morte.

No entanto, esse conflito – tão próprio aos discursos do exílio – não é representado de uma maneira precisamente clássica. Afinal, é como uma das querelas entre Laurel e Hardy que ele surge na narrativa de Rolando. Que efeito traz à enunciação desse exilado o diálogo com o cômico – e especificamente com essa espécie de comicidade – no momento tão potencialmente dramático do abandono definitivo da terra natal?

De entrada, é possível reconhecer que a enunciação se constrói de maneira assumidamente incongruente ao caráter da experiência que se está enunciando. Afinal, o conflito representado na cena está longe de ser, em sua essência, risível. Seu caráter é, portanto, subvertido. A cena transforma o drama – pessoal e social – do exílio político numa banalidade, igualada a mesma espécie de banalidades pelas quais o Gordo e o Magro entrariam em conflito.

Perdigão caracteriza o humor de Laurel & Hardy como uma “comicidade singela” (2003: 133). De fato, o risível nos filmes da dupla se constrói a partir do princípio mais clássico da comicidade: a criação do ridículo através da representação de seres inferiores, de uma baixeza sem dor e inocente (ARISTÓTELES, 1999).

Levando adiante uma reflexão sobre a comicidade da dupla, Perdigão recorda uma definição de Steve Allen – outro comediante norte-americano – para Laurel & Hardy: humoristas “capazes de fazer rir até mesmo um moderno homem de Neanderthal [...] já que falam a língua universal da inépcia” (2003, p. 134). O ridículo assume, portanto, a face da estupidez nos esquetes d’ O Gordo e o Magro. É, sobretudo, através do “mecanismo de conflito”, a partir do qual disputam imbecilmente e por motivos estúpidos, que as personagens falam a língua da inépcia. Nessa medida, esse mecanismo se presta perfeitamente a um aspecto do risível apontado por Bergson:

O cômico é esse lado da pessoa pelo qual ela se parece com uma coisa, esse aspecto dos acontecimentos humanos que imita, pela sua rigidez de um gênero muito particular, o mecanismo puro e simples, o automatismo, ou finalmente o movimento na ausência da vida, exprimindo portanto uma imperfeição individual ou colectiva que exige uma correcção imediata. O riso é justamente essa correcção. (BERGSON, 1991: 60-61)

É através da rigidez, do automatismo, do mecânico que a cena de *Libro* constrói mais perfeitamente a referência a Laurel & Hardy. A disputa entre “el Gordito” e “el Desnutrido” é representada como mecanismo puro e simples, ausente de vida; sobretudo porque o sujeito cuja trajetória depende verdadeiramente da resolução do conflito se torna, na disputa, um objeto inânime. A própria situação da contenda o coloca nessa posição, mas podemos ver a plena coisificação de Rolando em outro elemento.

Ao longo da disputa entre o companheiro de exílio e o policial, a narração de Rolando, no que diz respeito à descrição de si próprio, se atém essencialmente a indicar a posição de seu corpo. Mais do que isso, essa descrição é metonímica:

No había terminado de decir acompañar sin soltarme *el brazo* cuando Hardy me agarró *el otro* y empezó a tironear para arriba mientras el gendarme del norte lo hacía para abajo. Tupac Amaru, claro, o algo bastante parecido, con *un pie* en el barco y *otro* en el continente.

Cuando el Gordo acabó de secarse el sudor las fuerzas se equilibraron otra vez y *mi centro de gravedad* quedó inclinado sobre el azul salpicado de yerba regalada al mar.

A todo eso no había separado *el pie* derecho de la escalera del barco, y *al otro* me lo pisaba el gendarme fijándolo en el borde del continente. De modo que las oscilaciones eran de *la cintura para arriba* en mi posición de Tupac Amaru.

Dudó el norteño y se aflojó enterito, aproveché para levantar del continente *el talón del otro pie*, y ahora apenas me ligaban al mapa *las puntas de los dedos*.

É tamanha a força da metonímia na caracterização de Rolando nessa cena que até mesmo a fração surge: “Como el Gordito era más fuerte que el norteño desnutrido, por lo menos *tres cuartas partes de mí* ya estaban fuera del país”. Além de tão inânime quanto uma corda numa disputa de cabo de guerra, Rolando existe, então, apenas fracionado em pés, braços, dedos, e num pensamento, surgido em meio à briga e cujos teor e conteúdo não eximem a representação coisificada do narrador:

Vaya manera de subir al barco del que tendría que hablar toda la vida. Descuajeringándome como un gato que cae de una altura. Si se me cortaba la tiritita con que sujetaba mis pantalones, mi prima la tonta iba

a tener una noción clarísima del acertijo de la tapia. Soportar que dijeran Rolando, hombre, ése que subió al barco con las bolas colgando. Humillante. [...] Me balanceaba entre miedos, debe estar en la lista negra hasta caer al agua, pero el más apabullante era el de que se me cortara la tirita de hilo sisal, como siempre junto al nudo. [...] En mi tierra se dice: le tengo idea a eso. Es algo diferente al miedo, como un asco. *Lo peor de todo era perder mi dignidad ante el barco.* El encuentro fundacional con el Cacharro que me tocara iniciar el viaje mitológico corría el riesgo de convertirse en cosa de risa. *Degradándome yo, también se degradaba el barco.* (MOYANO, 1983: 31 – grifos nossos)

Instalando-se definitivamente como *fantoche* na cena, Rolando, um concreto “mecanismo articulado” (BERGSON, 1991: 29) nas mãos do Gordito e do policial nortenho desde o início da disputa, revela o temor de uma degradação da qual sua subida ao barco não pode fugir. A imbecilidade e a coisificação por meio das quais se dá a subida encerram, inevitavelmente, essa degradação. Fica, assim, ironicamente inscrita na narrativa de Rolando uma tensão entre o caráter degradante do exílio e a visão que o exilado possui em relação à potencialidade desse desterro.

Afinal, a despeito da ironia, surge no relato o sentido potencialmente mítico do exílio. O diálogo com o mítico surge sobretudo a partir do navio, que mais que uma embarcação, se mostra um agente instaurador, a verdadeira origem de uma experiência que define/definirá a trajetória do sujeito, sendo o “barco del que tendría que hablar toda la vida” e, o encontro com ele, um “encuentro fundacional”. Apesar de não impedir esse diálogo, a ironia – como vimos, chave da representação do desterro em toda a cena – degrada aquilo que poderia surgir como um relato épico da passagem ao exílio. Não é na posição de herói, e nem sequer na posição de mártir, que Rolando inaugura em *Libro* a decisiva viagem rumo a Madrid, mas afastando-se ao máximo da condição de sujeito, ao surgir como fantoche. Na ironia, a enunciação do exilado se furta tanto à mitificação como à nostalgia.

No início deste item, apontamos que o capítulo inaugural de *Libro*, “Y chau Buenos Aires”, consiste num relato da transição entre o cidadão pátrio e o exilado. Na segunda página do romance o narrador revela: “Tengo que hablar de un barco que zarpó del Cono Sur” (p. 10). No entanto, o relato retarda ao máximo essa partida. Com isso, o efeito do capítulo termina sendo o do prolongamento dessa transição. A cena do embarque, com a disputa entre “el Gordito” e “el Desnutrido”, não deixa de ter o mesmo resultado. O momento de entrada concreta no exílio se distende; o que poderia dar-se através de um simples passo – o primeiro dentro do barco – se transforma num

razoável quiproquó. Se pensamos, ainda, na configuração da trama de *Libro*, é possível entender que a cena da subida ao barco, em termos de efeito, se inscreve no romance como um todo, pois o relato de Rolando, ao longo dos quinze capítulos, não deixa de gerar também o mesmo sentido de retardamento da entrada definitiva na realidade do exílio – a qual, por sinal, jamais chega a concretizar-se no romance.

Mais que servir ao prolongamento da transição entre a “vida normal” e a vida do exílio, a cena da disputa de Rolando evidencia a origem desse retardamento: a angústia gerada pela necessidade de abandonar uma realidade própria e ser impelido à outra. Em uma passagem da narrativa bastante posterior à cena do embarque, Rolando reflete:

Mirando el mar es fácil darse cuenta, a uno lo van llevando las palabras que no dice pero oye sonar muy nítidas como si fueran pronunciadas. Porque claro, estaba bajo la parra de mi casa en el momento en que llegaron y produjeron esa interrupción en la relación bien clara que yo tenía con la vida, y todavía no he conseguido unir los dos pedazos que entonces se separaron. Lo más probable es que tenga que dejar morir una de las partes, no sé si soy como esas viboritas ciegas que al cortarlas con la pala al cavar la tierra siguen moviéndose independientes cada una por su lado. En mi caso una de las partes tiene que desaparecer, no tengo dos cabezas. La opción es muy difícil, no sabría decir si lo que quiero es volver o irme. Porque el problema es la interrupción y no las partes. Cuando el Gordito y el gendarme me tironeaban en el puerto, ahí debí quedar oscilando, al fin y al cabo *ésa* es la verdadera situación. (p. 71 – grifo nosso)

Como essa passagem aponta, a disputa entre “el Gordito” e “el Desnutrido” alegoriza a situação de Rolando. Uma situação de impasse, ela faz o narrador, diante da imperiosa necessidade de uma espécie de desdobramento, confrontar-se com um profundo sentimento de indissolubilidade. Se pensamos nesse aspecto, a referência à dupla *Laurel & Hardy*, no interior da cena-emblema do embarque, é ainda mais completa. Interpretando a identidade da dupla, Perdigão afirma que:

[...] mantinham o Gordo e o Magro uma indissolúvel interdependência e manifestavam-se na coexistência. Sugeriam uma personalidade dissociada, um único ser em dois corpos distintos: entre eles, havia um matrimônio de contrastes, mas dentro de uma identidade, e relações, mas em uma unidade. (2003: 132-133)

O Gordo e o Magro, mesmo sendo dois personagens, que até mesmo combatem entre si, são vistos sempre como algo uno; no limite, como *um* sujeito. De fato, não é possível trazer à memória as cenas de seus filmes sem que ambas as personagens figurem. No embarque de Rolando, “el Gordito” como *o exílio* e “el Desnutrido” como *a pátria-mãe* se configurarão da mesma maneira. Mesmo sendo duas forças opostas e

em combate, representam caricata e ironicamente uma subjetividade que se divide entre duas identidades e permanece perenemente no conflito entre elas.

A narração cristaliza a cena do embarque como emblema do exílio ao denominar a subida como a “verdadera situación” de Rolando. Tudo quanto se busca expressar a respeito dessa condição, na ação ou no pensamento do narrador, surge naquele momento, inscrito em uma imagem que corporifica o próprio relato, congelando-o num determinado quadro e instaurando-se como inscrição alegórica.

2.3. O barquinho de Nieves

Os primeiros passos de Rolando na incipiente realidade do exílio o levam à cozinha do Cristóforo Colombo e a uma conversa com o cozinheiro do barco, Rafa, um espanhol que vivia ele próprio em um desterro de 40 anos. A personagem, identificando-se visivelmente com Rolando, lhe desfia um monólogo sobre a instrumentalização da violência no estado capitalista⁶. Ao final desse discurso, Rafa entrega ao narrador um papel com o endereço de uma sobrinha, chamada Nieves, em Madrid. É desse papel que nasce um “barquito paralelo” na imaginação e no relato de Rolando.

O narrador inventa para si uma realidade alternativa àquela que vive no Cristóforo Colombo, dando assim a vazão necessária às fantasias em torno à sobrinha do cozinheiro: “Apoyado por el discurso del cocinero y ayudado por las ensoñaciones de Contardi, dejé crecer un barco paralelo como para ir llenando el hueco donde caímos al salir de los furgones” (p. 61)⁷. Há, como se vê, uma promessa de restituição nessa realidade alternativa, que é, afinal, uma projeção do exílio.

⁶ Devido à caracterização da personagem, bem como ao teor de seu discurso, deduz-se que o cozinheiro é um exilado político do governo militar comandado pelo General Francisco Franco, que se instalou na Espanha logo após a Guerra Civil, em 1939, e se manteve por quase 40 anos, sendo reabertas as eleições para o parlamento apenas em 1977, dois anos após a morte do ditador.

⁷ Contardi é mais um dos passageiros exilados do Cristóforo Colombo. É caracterizado como um pintor, de idade bastante avançada. O encontro de Rolando com o cozinheiro espanhol fora motivado, justamente, por um favor do narrador para com a personagem: buscar-lhe um prato de sopa. Quando Rolando retorna ao camarote do pintor, o idoso realiza um breve monólogo sobre o significado que a simples ação de tomar sol teria, para ele, naquele momento – em que se recobrava a liberdade, após a prisão. Esse monólogo parte de uma referência ao quadro *El quitasol*, do pintor espanhol Francisco de Goya. Trata-se de uma referência importante no contexto da narração de Rolando porque a pintura se

Crucial, a imagem de “hueco donde caímos al salir de los furgones” revela a condição subjetiva do exilado Rolando enquanto ex-prisioneiro. Os furgões surgem como emblema da violência policial e da passagem pela prisão. Sustentar que se cai em um vazio após essa experiência é revelar o efeito da repressão sobre a subjetividade daquele que a sofre. Vimos antes que, em outro momento da narrativa, Rolando define o encarceramento como uma interrupção no curso de sua vida. Abrupto e totalmente externo, esse corte define, dali em diante, o sentido da vida do sujeito⁸.

Libro é a enunciação da posterioridade ao corte, por isso a prisão pode consolidar-se no discurso do narrador como uma pausa, um hiato, uma suspensão. Há um *después* para a interrupção. O exílio de Rolando é atravessado essencialmente por essa condição. Contudo, ele não deixa de reverberar a violência da prisão. Ainda que a experiência mais concreta do corte tenha cessado no exílio, a trajetória do sujeito, tal como se configurava antes, não poderá jamais ser retomada.

Para entender melhor essa ideia, retomemos a imagem das “viboritas ciegas” (p. 71). Surgida no mesmo momento em que a prisão é apresentada como intervenção definitiva na trajetória do sujeito, essa imagem indicava que o encarceramento dividia irremediavelmente a vida de Rolando em duas partes. Quando, ao delinear tal imagem, o narrador afirma: “el problema es la interrupción y no las partes” (p. 71), ele explicita que a mais profunda violência que se exerceu sobre sua subjetividade foi a manipulação de sua trajetória. No momento em que se dá essa manipulação, o sujeito perde o *sentimiento de posse sobre si mismo* e daí, certamente, vem a sensação do “hueco”. É devido a essa perda que o exílio pode ser concebido e vivenciado como potencialidade restauradora. Ele abre a possibilidade de que o sujeito se reaposse, em parte, do curso de sua vida. A partir do momento em que pode voltar a possuir uma temporalidade, sua existência pode reassumir o sentido de uma trajetória. No entanto, devido ao caráter definitivo do corte da prisão, o potencial restaurador do exílio jamais faz desaparecer a

converte, em sua imaginação, numa via de entrada para a fantasia erótica com Nieves. Segundo a descrição apresentada na galeria virtual do Museo del Prado (Madrid, Espanha), onde está conservado o trabalho, a pintura representa “una joven sentada acompañada de un perro y de un majo que la protege del sol con una sombrilla. [...] La composición [...] refleja [...] la maestría del artista al pintar las luces y sombras”. Essa descrição ajuda a indicar, por um lado, a razão da associação, feita por Contardi, entre a pintura de Goya e a ação de tomar sol – introduzida como emblema da possibilidade de voltar a “apropriarse del tiempo” (p. 59); por outro, levando-se em consideração o fato de que a pintura se torna o contexto do qual a fantasia de Rolando com Nieves surgirá, a descrição nos revela um caráter pueril que irá instalar-se também na imaginação do narrador a respeito da sobrinha de Rafa.

⁸ A noção de *sentido* é, aqui, utilizada buscando evidenciar tanto a ideia de “significado”, como de “rumo”, “direção”.

violência que o caracteriza. É nessa ambiguidade que o exílio se define e é enunciado pelo narrador.

O barco paralelo da imaginação de Rolando, a realidade alternativa à do Cristóforo Colombo criada por ele, configura-se como uma projeção do exílio e, por isso, possui traços dessa essência ambígua. O narrador o define da seguinte forma:

Un barquito que se pareciese más al de mi abuelo para poder vincularme a un tiempo verdadero. Surgido del deseo, no de la mecánica migratoria. A la vez, especie de arcón para ir guardando lo que hallase en el camino que hay que hacer solito después de ser destetado por la tía Clara. (p. 61)

O desejo de vincular o próprio exílio à experiência vivida por um antepassado pode ser entendido como expressão da ambiguidade desse desterro. Por um lado, ressalta-se a violência da situação nas noções de “tiempo verdadero”, que *não é* o do exílio, e “mecánica migratoria”, emblema de um processo histórico opressor, dentro do qual o sujeito não tem vez. Por outro lado, revela-se também a resistência do sujeito à negatividade do exílio. Ao vincular essa experiência a uma temporalidade e a um desejo próprios, Rolando está transgredindo sua violência. Com o barco paralelo, a imposição é subvertida através da *criação* de um exílio próprio.

Fazendo funcionar o mesmo caráter ambíguo, a imagem do desmame é novamente acionada. Entendido do ponto de vista da criança – que é o assumido pelo narrador tanto na anterior cena do embarque como agora –, o desmame é aquilo que a separa da mãe. Uma situação potencialmente dolorosa que, ao mesmo tempo, significa a passagem a uma condição de menor dependência. Igualar o desprendimento da terra natal a um desmame é, então, representá-lo como fenômeno paradoxalmente doloroso e emancipador. Agindo na mesma direção, a ideia de “hacer solito el camino después de ser destetado” faz conviver a noção de independência com o sentido de orfandade, especialmente gerado pelo diminutivo “solito” – que também se inscreve como marca da enunciação de um argentino do Norte.

O barco paralelo de Rolando se consolida como um baú (“arcón”) que abriga a experiência dessa ambiguidade. Abre-se espaço, assim, ao jogo semiótico com a cadeia *barco – arcón – arca*, que irá, a partir de então, marcar a criação do barco paralelo, redefinido como:

Arca para guardar virtualidades, objetos en proceso de génesis que hay que alimentar con el deseo hasta que crezcan, y volcarlos después en la realidad que nos imponen, aunque más no sea para enrarecerla. Ficción contra ficción, algo parecido a acoplar palabras propias a las

del interrogador, para descolocarlo y hablar de igual para igual. Un barco para asegurar la existencia precaria de las virtualidades. Acoplado silenciosamente a la marcha del Cristóforo, de tal modo que escape al olfato de cualquier gendarme. Arca para guardar ese montón de cosas que desde hace milenios andan dando vueltas por el mundo sin poder posarse por falta de palabras, que necesitan ser nombradas o deseadas para salvarse del olvido. Era un velero de arboladura airosa, bogando al socaire del Cristóforo, repleto de objetos invisibilizados por la razón que se sostiene en la impaciencia de la pólvora. (p. 61)

Utilizando-se da palavra “arca”, a enunciação abre espaço à dupla possibilidade de referência que o signo produz em língua espanhola (baú ou embarcação). Na relação *arca – barco* fundamenta-se também uma intertextualidade entre o relato de Rolando e a passagem bíblica da arca de Noé. Como se sabe, a passagem relata como Noé, a mando divino, constrói uma embarcação para salvar um casal de cada espécie vivente na terra do dilúvio que seria provocado por Deus, em sinal de fúria para com os rumos tomados pela humanidade e com o propósito de renová-la. A arca de Noé é, portanto, imagem de uma nova gênese da vida na terra. A enunciação de Rolando a respeito de seu exílio estabelece uma relação com esse sentido ao insistir na nomeação de seu barco paralelo como “arca” e ao relacioná-lo à finalidade da preservação, patente nas noções de “guardar”, “assegurar a existência” e “salvar do esquecimento”⁹. Atentando a essa finalidade, fica evidente que a analogia entre a arca de Noé e a imaginária de Rolando se apoia também no reconhecimento do barco paralelo do narrador como um elemento pós-catástrofe. Afinal, a intervenção do estado autoritário se torna um evento catastrófico na trajetória do sujeito – como o dilúvio, na passagem bíblica – na medida em que é completamente abrupto e produz alterações definitivas nessa trajetória.

Das catástrofes, a única possibilidade de vida que resta é forjada sob o signo da reconstrução – por isso, no Gênesis, se fala em “humanidade nova”. Da interrupção promovida pela prisão e pelo desterro na trajetória de Rolando, a única possibilidade afirmativa é a da restituição da subjetividade. A intervenção da violência produz uma fissura e retira do sujeito o domínio e o arbítrio sobre sua própria vida. Ainda que sua trajetória passe, a partir de então, a constituir-se definitivamente sob o signo de tal intervenção, o exílio abre, em oposição ao encarceramento, a possibilidade de restituir algo desse domínio e desse arbítrio. Daí que se atribua ao barco a função de preservar as

⁹ Em momento posterior do romance, a referência à arca de Noé se consolida quando Rolando, revelando aquilo que seu relato *não* pode ser, diz que gostaria de: “[...] seguir hablando del plácido barquito que zarpo del Cono Sur, y terminar la primera parte de la historia con el descenso de los setecientos titiriteros en Barcelona que van saliendo como de un arca para iniciar una nueva vida y construir un nuevo mundo desde la diáspora [...]” (p. 193-194).

virtualidades, os objetos indizíveis e invisibilizados, realidades potenciais que surgem em total oposição à realidade da violência, à “razón que se sostiene en la impaciencia de la pólvora”. Daí, também, o caráter erótico desse barco imaginário.

Como dissemos, o nascimento do barco paralelo de Rolando é vinculado à criação de uma fantasia erótica com Nieves, a sobrinha do cozinheiro do Cristóforo Colombo. A afeição de Rolando para com Nieves é imediata, e expressa desde o primeiro momento em que ele carrega no bolso o papel com seu endereço:

Por la escalera caracol el plato me calentaba las manos, y del mismo modo las piernas el papelito que tenía en el bolsillo. [...] Nieves. En el bolsillo, sin doblar, las letras calentitas sobre la pierna. Nieves (p. 54).

A razão pela qual é imediata a afeição vai melhor esclarecendo-se à medida que as fantasias de Rolando com essa mulher projetada vão ganhando corpo:

La Plaza de la Cebada¹⁰ que ya huele, y cerca de la esquina próxima la castañera bajo la farola si es invierno, y si es verano los vencejos revoloteando alrededor del chiribitil. En las macetas del balcón florecen las petunias. Todo eso en las ondas que manda el papelito electrificándose, desde la pierna salen en ondas las petunias, eréctiles las ondas pasan por las ingles, agitan cortinas blancas y petunias, un hombro blanco roza los flecos en el límite del balcón y la penumbra olorosa de castañas del segundo izquierda, escalera D. (p. 58)

Quando o narrador busca visualizar a sobrinha do cozinheiro, o que se concebe melhor é o ambiente em que ela viveria, e no qual o erotismo já se instala. Na simples imaginação da vista que se teria da casa de Nieves a partir da praça, se dá uma profusão de experiências sensoriais: o odor das castanhas, o som do revoloteio dos pássaros, a visão das petúnias. O aspecto sensorial da narração se intensifica quando se funde à da cena imaginada uma sensação mais corporal, apesar de metafórica: a das “ondas” (além de elétricas, eréteis) que, emitidas a partir do bolso pelo papelzinho com o endereço de Nieves, chegam às virilhas do narrador. A fusão desse estímulo mais corporalmente erótico à imaginação da cena habitada pelo objeto do desejo se dá quando tais ondas produzem uma alteração no cenário fantasiado, ao agitarem, como uma brisa, as cortinas e as petúnias da sacada na qual o pensamento de Rolando quer visualizar a mulher. Com esse sopro, os ombros de Nieves são descobertos – e flagrados na erótica ação do roçar – e seu corpo pode, assim, surgir.

¹⁰ No papel entregue pelo cozinheiro Rafa o endereço de Nieves é indicado como: “Calle del Humilladero [...] Queda muy cerca de la plaza de la Cebada, en la Latina” (p. 54).

O erotismo da fantasia de Rolando com Nieves é estabelecido por essa visão. Schollhammer, retomando traços do pensamento de Georges Bataille sobre o erótico, afirma:

Na descoberta de partes corporais através da visão, a erotização acontece precisamente no movimento deslizante do olhar, pelo qual o corpo é revelado e redesenhado, suspendendo os investimentos simbólicos da sexualidade nas zonas erógenas. Assim, por efeito de um movimento transgressor que o desmembra, o corpo humano perde sua integridade e seu privilégio de objeto do desejo, e as partes corporais se mesclam a outros objetos dentro do espaço escópico no qual esse corpo de encontra. (SCHOLLHAMMER, 2007: 81-82)

Nieves, como objeto do desejo de Rolando, torna-se uma fantasia erótica ao ser reduzida a um ombro e ao mesclar-se completamente aos objetos – *castañeras*, *vencejos*, *petunias*, *cortinas*, *balcón* – que compõem o ambiente no qual o narrador a visualiza. É justo por isso que sua erotização a corporifica como projeção do exílio de Rolando. Afinal, a demarcação do ambiente ao qual ela se mistura não apenas inclui elementos que identificam a cidade de Madrid, como ainda se vale de uma enunciação própria desse lugar¹¹.

O papel com o endereço de Nieves é o primeiro e único elemento que surge na trama de *Libro* promovendo uma conexão substancial de Rolando com a realidade concreta de seu desterro¹². No limite, é porque se configura como esse elemento de conexão que Nieves adquire um caráter erótico na narrativa.

Quando, posteriormente, Rolando relata as mulheres que imaginava na prisão, as compara com Nieves e, assim, a implicação entre erotismo e exílio se consolida:

En el encierro uno desarrolla una técnica para imaginar mujeres. Pero siempre son borrosas y cambiantes, la de cada noche ha sido olvidada al día siguiente. En cambio ahora había un puente real que la fijaba: el papelito. Uno se imaginaba una realidad para ir tirando, aunque se diluyese cada noche, con el sueño, y a la mañana siguiente fuera como si jamás hubiera existido. Con el papelito era diferente, había un nombre, estaba fijada, y por si eso fuera poco, existía. Viniendo de irrealidades, había que hacer nacer una realidad. Todo lo que nace es producto de una relación erótica. Entonces hay que empezar por ahí. (MOYANO, 1983: 58-59)

¹¹ A Plaza de la Cebada é descrita a partir de elementos que fazem referências à identidade de Madrid, as *castañeras* – segundo o Dicionário eletrônico da *Real Academia Española*, “Persona que vende castañas” – e os *vencejos* – que, segundo o mesmo dicionário, “Es ave de temporada en España, se alimenta de insectos, anida en los aleros de los tejados”. Além disso, a enunciação espanhola/madrilenha surge quando o cômodo visualizado a partir da praça é designado com a palavra *chibiritil*, “(De *chiviril*). 1. m. Desván, rincón o escondrijo bajo y estrecho. 2. m. *coloq.* Pieza o cuarto muy pequeño”, segundo o Dicionário eletrônico da *Real Academia Española*.

¹² Recorde-se que o destino de exílio do narrador é Madrid.

A enunciação de Rolando é explícita no sentido de salientar a relação entre o erótico e o nascimento da realidade do exílio, e nos leva, assim, a um aspecto fundamental do erotismo.

Como se sabe, a teoria psicanalítica de Freud é central para a concepção moderna do erótico. Na década de 1920, reformulando suas primeiras teses, o autor define o psiquismo a partir de uma oposição entre os instintos de vida, denominados também como *Eros*, e os instintos de morte. A partir desse dualismo, a psique é entendida como um constante embate entre uma força desagregadora e imperiosa, a pulsão de morte, e uma força de reação a ela, a pulsão de vida. Esta, relacionada ao mito grego de Eros – signo base de *erotismo* –, consiste num impulso psíquico “conservador da vida” (FREUD, 2003: 69). Estabelecendo alvos múltiplos, cuja satisfação deve ser atingida, a pulsão de vida exige trabalho do aparelho psíquico. A libido – energia da pulsão de vida – é investida em diversos objetos, buscando atender ao *desejo*, isso é, a falta que, constituindo o aparelho psíquico, faz com que o indivíduo busque sempre uma satisfação que não pode, contudo, atingir; uma satisfação que deve mesmo permanecer-lhe imaginária para que toda a “engrenagem” psíquica siga funcionando. A partir dessa concepção, o erotismo pode ser entendido como a busca pelo impossível preenchimento da falta que constitui o sujeito¹³.

Em *Libro*, a conexão, enunciada pelo próprio Rolando, entre o erotismo e o nascimento do exílio – como realidade instaurada em oposição à irreabilidade da prisão – pode ser entendida a partir da noção de instinto de vida. O impulso erótico de Rolando é uma força *contrária* à negatividade de sua experiência. Ele se configura como uma reação a uma violência que tem o potencial de aniquilá-lo enquanto sujeito. Nieves,

¹³ É preciso ter em conta que a primeira relação entre erotismo e completude se instaurou ainda na antiguidade clássica. Na verdade, tanto o próprio termo *erotismo*, como o fato de que Freud nomeia a pulsão de vida como *Eros* apontam para essa tradição. Na teoria mítica da origem dos homens e do amor apresentada por Aristófanes n’*O Banquete*, de Platão, desenvolve-se a noção de erotismo a partir da ideia de busca humana por uma completude *perdida*. Segundo o mito relatado por Aristófanes, originalmente os homens e as mulheres, assim como os então existentes andrógenos, eram seres extremamente fortes, tinham quatro pernas, duas cabeças e duas genitálias. Sua força física se transformou paulatinamente em um comportamento excessivamente confiante e independente. Entendida como arrogância pelos deuses, essa postura fez com que Zeus decidisse enfraquecer os humanos, cortando-os pela metade. A partir de então, nós nos teríamos tornado seres amputados e, por isso, impelidos a uma eterna busca por nossa metade arrancada. Assim se explicaria tanto o sentimento do amor como o desejo sexual – ideias que parecem reunir o conceito de *eros* na obra platônica. Na modernidade, o sentido por detrás da noção de completude, certamente mudou. No próprio Freud, é patente que a visão do erotismo se distancia da criada por um mito que afirma a existência dessa completude na condição humana. Em sua teoria psicanalítica, é justamente a impossibilidade de alcançar a completude o que define a psique e dá origem à pulsão de vida-*Eros*. Veremos que no pensamento de Bataille a compreensão sobre o erótico mantém também uma grande distância do *eros* platônico.

como signo desse erotismo, pode ser lida alegoricamente como pulsão de vida. Esse sentido está presente desde a fundação do barco paralelo de Rolando enquanto elemento que serve à apropriação da realidade do exílio como nova possibilidade de vida. Além disso, o mesmo sentido se corporificará na narrativa na relação direta que a fantasia erótica, abrigada no barco imaginário de Rolando, passará a ter com a noção de nascimento. No barquinho paralelo do narrador, ele e Nieves têm um filho “de naturaleza tal que no lo podría vulnerar una ficción impuesta por gatillos” (MOYANO, 1983: 66).

No contexto desse nascimento, o erotismo assumirá inclusive um forte aspecto mítico, quando uma fala de Nieves é introduzida no relato:

Por favor, Rolando, pon el niño en el otro barco, al abrigo de los piratas, decía ella [...] cerrando sus piernas todavía con huellas de lluvias y soles. Cuida nuestro barquito, decía la mujer de papel, medio dormida en una blancura de ensoñación y de petunias. (p. 66)

O caráter mítico se deixa ver na caracterização de Nieves como mulher de papel, que tem rastros de chuvas e sóis em suas pernas, e cuja visualização se mistura à visão das petúnias. Ligado também ao aspecto fantasioso da relação erótica e ao estado de embriaguez de Rolando quando se entrega a ela, o caráter mítico pode ser lido em função do sentido reivindicado pelo próprio narrador para sua imaginação erótica: a fundação de uma realidade a partir do exílio.

Contudo, é preciso ressaltar que, apesar de apontar para o sentido positivo que a futura experiência de exílio carrega, Nieves como alegoria da pulsão de vida não exclui do horizonte a negatividade do desterro. Se pensamos a fantasia de Rolando a partir da concepção de erotismo de Bataille, essa negatividade fica ainda mais ressaltada. Para traçá-la, o francês parte de uma descrição da própria condição de existência do humano:

Em nossa origem, há passagens do contínuo ao descontínuo ou do descontínuo ao contínuo. Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida. Não aceitamos muito bem a idéia que nos relaciona a uma dualidade de acaso, à individualidade perecível que somos. Ao mesmo tempo que temos o desejo angustiado da duração desse perecimento, temos a obsessão de uma continuidade primeira que nos une geralmente ao ser (BATAILLE, 1987: 15)

No pensamento de Bataille, é como se o ser humano nascesse de uma continuidade – “O espermatozoide e o óvulo estão no estado elementar dos seres descontínuos, mas se unem e, em consequência disso, uma continuidade se estabelece

entre eles para formar um novo ser [...]” (p. 14) – e, ao morrer, voltasse a ela – uma vez que a continuidade “só a morte dos seres descontínuos estabeleceria definitivamente” (p. 18). Assim, após a continuidade perdida no nascimento do ser individual e descontínuo, a única *experiência* possível de continuidade será, nesse pensamento, a morte. Haveria, contudo, a possibilidade do *sentimento* dessa continuidade, o que caracterizaria, para Bataille, o erotismo, no qual “o que está sempre em questão é substituir o isolamento do ser, a sua descontinuidade, por um *sentimento* de continuidade profunda” (p. 15 – grifo meu). Nessa visão, o erótico consiste num movimento que, transgredindo a condição descontínua do ser humano, o aproxima da morte: “Com efeito, se bem que a atividade erótica seja inicialmente uma exuberância da vida, o objeto dessa procura psicológica [...] não é estranho à morte” (p. 11).

No relato de Rolando em *Libro*, a fantasia com Nieves não deixa de atestar o limiar da experiência erótica com a morte. Como vimos, o narrador contundentemente afirma: “Todo lo que nace es producto de una relación erótica”, e a partir daí justifica sua fantasia com o papel que o liga ao exílio. Contudo, o exílio somente poderia representar *plenamente* o novo, se, por outro lado, sua experiência permitisse que o passado anterior à prisão fosse *enterrado*. A aposta total na positividade do exílio exigiria uma morte aludida quando Rolando se compara às “viboritas ciegas”: “Lo más probable es que tenga que dejar morir una de las partes” (MOYANO, 1983: 71). No entanto, como o próprio desdobramento da imagem das cobras cegas indicava, Rolando não opta por essa morte. Sua enunciação irá, ao longo de todo o romance, dar testemunho disso.

Após as primeiras visualizações, os primeiros movimentos da imaginação rumo ao desejo erótico, Rolando afirma: “Para llevar adelante la pequeña historia de la sobrina del cocinero preferiría pasarme a otra voz, como si la contase otro” (p. 62). E, se justifica: “De paso, el desenfado de Bidoglio [personagem eleito para narrar a fantasia] me servirá para hablar sin inhibiciones de estas cosas íntimas que sinceramente me dan un poco de vergüenza”. Cria-se, assim, na narração da fantasia erótica uma relação entre o *obsceno* e o *indizível*. A verdade da experiência erótica com Nieves – a positividade do exílio –, possuindo um sentido violento em si mesmo por ameaçar de morte o Rolando anterior à prisão, torna-se um ponto cego da enunciação do narrador e, por isso, é na voz de outro que tal experiência encontrará a forma de ser dita.

2.4. O perigo do naufrágio e a travessia da baía

Não podendo ser enunciado por Rolando, o erotismo ganha densidade alegórica no relato, passando a vigorar na representação que o discurso do narrador cria, a partir da imagem do naufrágio, para a relação entre barco-mar.

É durante um extenso momento de introspecção que a narrativa mergulha nesse tema. Influenciado por uma conversa com o capitão do navio, representada na abertura do capítulo “Naufragios”¹⁴, o pensamento do narrador se entrega a ele enquanto contempla, em pleno movimento, a embarcação em que viaja:

No había ni un alma en el puente más alto del Cristóforo. Era como ver el mar desde la cofa del velero. El agua muy abajo, como alejada por el amanecer indeciso. En la soledad de esa hora era fácil ver bogar mi barquito. Aun en la penumbra era clara a la vista su soberbia arboladura, los obenques encordados tiritaban en el viento fresco. En la mar rizada se reflejaba mi barquito con su casco de pino, recién nacido navegaba inocente de naufragios. (MOYANO, 1983: 97)

A cena traz uma ambiguidade essencial na configuração do barco como personagem. Se, concretamente, Rolando se isola no alto de uma das pontes do navio Cristóforo Colombo e o contempla; por outro lado, ao denominá-lo “mi barquito”, o narrador não deixa de referir-se também ao seu barquinho paralelo. Rolando o vislumbra através do Cristóforo Colombo ao contemplar o transatlântico em sua marcha pelo oceano. O barco é aqui desdobrado, como também o é no início do romance,

¹⁴ No início do capítulo, Rolando procura o capitão do Cristóforo Colombo para pedir-lhe uma bússola – que seria entregue a outro dos exilados, alcunhado como “el masoca”; um personagem que não acreditava que o navio estava, de fato, indo em direção à Europa, imaginando que, na verdade, ele transportava os passageiros para outra prisão. Em meio à busca pela bússola, na sala de comando do navio, o capitão trava um diálogo com Rolando. A princípio, a respeito do próprio instrumento: “- Oye, ¿y qué hará tu amigo cuando le des la brújula? – Por lo menos saber donde está el norte y deducir si vamos hacia el este o a las prisiones del sur. – El norte. ¿Y cuál de los dos? – El magnético, claro, el que señala la brújula, ya sé que el otro es convencional o imaginario. – El que señala la brújula también es imaginario. Además lo hace con errores, porque lo suyo es mirar hacia el polo magnético pero también hacia abajo. Y si la dejáramos mirar como ella quiere se clavaría en el suelo. Y los errores que comete en el hemisferio norte son inversos a los que se le escapan en el del sur. Todo esto se lo tienes que decir al amigo tuyo para que no se pierda con la brújula” (p. 93). Uma vez desestabilizada a infalibilidade da bússola para indicar as direções, a conversa entre Rolando e o capitão se envereda completamente pelos meandros, desconhecidos para o narrador, da navegação – sem deixar de incursionar-se em questões propriamente metafísicas, quando o capitão deslinda sua visão sobre o sentido da vida e da matéria. O discurso do comandante do Cristóforo termina revelando a precariedade com que um barco navega: “- Él flota con lo justo, en un equilibrio que se apoya en hechos sumamente frágiles. Más que por sí mismo, porque el agua se lo concede: ‘bueno, basta, está bien, flota de una vez si eso te contenta’. Los barcos no tienen seguridades absolutas, exactamente igual que las personas. Los piensan con lo justo y así los arrojan a la mar. Y flotan porque el agua es buena” (p. 96). É, pois, na recente consciência dessa precariedade que o pensamento de Rolando se apoia ao dirigir-se ao tema do naufrágio.

quando o protagonista o divisa pela primeira vez no porto de Buenos Aires: “Puse los ojos bizcos para ver doble al barco. (...) Estaba claro que al desdoblarse, por un lado era el Cristóforo y por otro el Cacharro” (p. 28). Nessa ocasião, o desdobramento serve à tentativa de vinculação da experiência de exílio de Rolando à vivida por seu avô, trazendo a denominação utilizada por este ao referir-se ao navio que o trouxera da Espanha. No momento em que Rolando contempla o barco em sua marcha pelo oceano, ele desdobra-se, por sua vez, entre a embarcação que concretamente o leva ao exílio e o barco paralelo, gestado em sua imaginação. Dois desdobramentos distintos que funcionam num mesmo sentido: entender a realidade concreta do exílio, sempre pensada a partir do processo violento que a engendrou, através de mecanismos que possam transformá-la em algo *próprio*.

Desse modo, toda a reflexão de Rolando sobre o naufrágio diz respeito, antes de tudo, a esse processo de (re)apropriação da realidade. Por isso, nela, o barco não é uma instância objetiva, mecânica que serve ao deslocamento. Em sua dupla face de Cristóforo e barquinho, o navio é acima de tudo um agente instaurador da experiência do exílio. O grau de personificação que ele atinge nas definições de Rolando para o naufrágio pode ser relacionado a tal caráter. Com essa prosopopeia, a reflexão sobre o acidente marítimo pode abrir todo o espaço à alegoria:

El barco entra en la mar con su forma más o menos afortunada, desde las canoas tímidas hasta los primeros vapores, en trazas de velero o con trajes de fragatas van entrando en la mar y ella tiene para todos siempre el mismo gesto, ella no se modifica con el tiempo como los navíos para seducirla; su desnudez de hembra será siempre la misma para el deseo de navegar. El barco ha ido creciendo inocente en el astillero, hasta muy avanzada su construcción ignora su destino. Siente impulsos de ser una cabaña, una máquina de volar o un inmenso faro. Hasta que llega a la pubertad y con los instrumentos de flotación comprende que ha sido concebido para penetrar la mar. (p. 101)

Ao recorrer ao gênero feminino do substantivo *mar*, possibilidade aberta pela língua espanhola e muito bem explorada nessa passagem, o texto constrói a analogia mar-mulher. Cria-se uma personagem definida por sua impassibilidade para com as embarcações que a navegam, surgindo assim o indício de um perigo eminente na relação entre mar e barco. Este, por sua vez, é caracterizado a partir da trajetória de sua construção, descrita em paralelo ao crescimento de um homem. Com a chegada à puberdade, o barco toma ciência de sua função maior:

Entonces concentra sus impulsos viriles, imagina maneras de poseer a la hembra que lo está esperando al final de la pendiente de los raíles por donde será botado. Romperán contra él una botella de licor para embriagarlo y animarlo en el momento de la entrega. Él irá bajando lentamente para desnudarla y desnudarse, cuesta abajo borrachito el barco como vacilando derecho al primer beso. El alcohol y el deseo lo llevan sin raíles, en el primer roce siente que el agua le está doliendo dulce en las maderas, mientras la escalera que le ayudó a descender al mar es retirada para siempre. Poseo la mar, piensa el barco relajado después del encuentro, achispado por el alcohol y el sol que inunda la cubierta, se va quedando como dormido mientras la mar lo lleva a sus adentros. (p. 101)

O lançamento do barco ao mar surge como um momento de entrada na vida adulta, representado na situação da primeira experiência sexual. O encontro de barco e mar assume definitivamente, assim, o caráter erótico que vinha insinuando-se, passando então a representar uma relação homem-mulher, ou macho-fêmea. Sendo a primeira experiência do barco-homem, esse encontro o coloca numa posição frágil, intensificada pelos efeitos do próprio desejo e do álcool, utilizado para encorajar a inexperiente embarcação. A vulnerabilidade do barco é sintetizada na sua relação com os “raíles”. Quando, recém-construído, era endereçado à mulher-mar, o barco se guiava por trilhos, imagem de segurança e ponderação. No encontro com ela, em compensação, afetado pelo desejo e pelo álcool, ele os perde e já não é, então, guiado. A nova situação lhe permite uma grande autonomia, mas, ao mesmo tempo, o coloca totalmente à mercê das águas da mulher-mar. É de maneira inconsciente que o barco se entrega a elas, com o que o teor perigoso dessa relação se insinua fortemente. Em seguida, irá ele confirmar-se:

Ella no se relaja, la mar no tiene orgasmo; su amor es sólo una larga caricia sin destino. Y cuando se canse se dará vuelta, moverá una pierna o un brazo en un gesto de sueño o de cansancio. Y lo que para ella es descanso para el barquito será naufragio. Caramba, me pareció que había un barquito aquí, dirá la mar cuando despierte, y lo olvidará en el acto, al no encontrarlo en su superficie lo dará por perdido o por soñado. (p. 101-102)

Como antes haviam sugerido sua perenidade e frigidez, em contraste à labilidade e entrega do barquinho-homem, a mulher-mar acarreta, ainda que acidentalmente, devastação na trajetória da jovem embarcação. Confirmado o perigo do encontro, dá-se o naufrágio. Não sendo possível a salvação para o barco, surge no pensamento de Rolando a analogia:

El barquito que hace plof plof y se queda como escorado en un clima de avería. Plof, como hacía de golpe el 4L en medio del desierto de sal que hay allá entre Córdoba y La Rioja, y nos dejaba al sol en la mitad de un día de enero. Y no eran problemitas insignificantes de cables que se sueltan, se trataba de cosas más gordas cuando hacía plof en la Salina Grande, se le caían piezas enteras en el camino al Cuatroele. Nos preguntábamos si serían las brujías cuando nos alcanzaba el camionero y nos decía tomen, se les ha caído esto en el camino, enormes piezas de motor llenas de tapas y tornillos. Pero aquí quién nos va a alcanzar nada, tomen, se les cayó la quilla, con el plof de querer quedarse el barco es un montón de tablas, un Cuatro Maderas en medio de la mar salada. Plof, como si se le hubiese roto el timón o trancado la chimenea. Pero cómo, no acabamos de salir y ya está roto. Este es un barco de agua dulce que se volverá aterrado en cuanto vea que la mar se enrarece a la altura de la bahía de Samborombón. Mejor no pensar en lo que podría suceder cuando vayamos por el verdadero mar, justo en el centro de la gran salina, rodeado de peces famélicos con ganas de roerle el casco. (p. 102)

As referências “allá” e “aquí” dão a chave de leitura para a comparação entre o “barquito” e o “4L”, um carro popular da marca *Renault*, fabricado na Argentina a partir do fim dos anos 60. A travessia que o barco dos pensamentos de Rolando deve realizar é relacionada à das Salinas Grandes – região, de fato, muito extensa, que separa as províncias de Córdoba e La Rioja, na Argentina. A comparação se constrói a partir da menção às panes do 4L durante essa viagem – as quais, apesar do caráter de exagero que lhes imprime a descrição, condizem ao porte do carro, de baixo custo, e à dificuldade da viagem. Quando o narrador afirma “con el plof de querer quedarse el barco es un montón de tablas, un Cuatro Maderas en medio de la mar salada”, a analogia é arrematada, surgindo inclusive um traço de correspondência entre as Salinas argentinas e o mar salgado do exílio.

A construção desse paralelismo faz a experiência do exílio vincular-se, no relato de Rolando, à realidade vivida antes da prisão¹⁵. Aproximando-se, assim, da experiência do narrador, a imagem do barquinho perde algo da grande distância alegórica que, até então, a caracterizava. Por outro lado, é no seio desse paralelismo que Rolando explicita a real avaria do barquinho, aquela que realmente ameaça a navegação: *o desejo de ficar*. Incondizente com a função mesma de um barco, a recusa ao movimento se relaciona a própria essência do barquinho, uma embarcação jovem e de águas doces, que não terá

¹⁵ A utilização contínua do pretérito imperfeito (*hacía, nos dejaba, eran, se trataba*, etc.) na narração da travessia das Salinas Grandes ajuda a configurar essa referência à realidade anterior do sujeito, pois o aspecto verbal sugere que a viagem configurava-se como um costume no passado de Rolando.

coragem suficiente para atravessar a baía que conduz ao mar aberto, a baía de Samborombón:

Es inútil, no puedo, dicen que dijo el barquito en la salina. Vamos, un envíon más y seguimos, tenemos que salir del cono sur cueste lo que cueste. No puedo, habría dicho, hice todo lo que pude hasta ahora pero no puedo seguir, soy muy pequeño, no tengo fuerzas, setecientos es demasiado para mí; me crujen las tablas, nos hundiremos todos si seguimos; del Uruguay no paso, ahí tienen los botes salvavidas y ahora déjenme en paz, se comenta que dijo emperrándose en no seguir y quedó todo flojo en unas aguas que dejaban de ser dulces, cualquier brisa lo haría girar sobre su eje como si fuera de papel, cualquier viento loco nos trasladaba al Sur. (p. 102)

Estabelecendo definitivamente o tom lendário nas elucubrações sobre o naufrágio, essa passagem pode ser considerada decisiva para a interpretação da figura do “barquito”. Ao dispor da palavra, sua personificação é levada ao extremo; o barco se completa como personagem. Sendo um enunciador, torna-se ele um *sujeito*. Sua caracterização psicológica, a partir da expressão de um sentimento de angústia, contribui para o mesmo efeito. Na missão de transportar os “setecientos” – número que faz referência aos exilados do Cristóforo –, o tormento psicológico da embarcação se revela: a incapacidade do “barquito” é a de conduzir ao exílio. O não poder ultrapassar as águas doces significa não poder partir definitivamente do Cone Sul, deixar o passado natal e entrar na realidade do desterro. O *ir* é, assim, completamente ameaçado. Justo nesse momento, o fluxo de pensamento de Rolando é interrompido:

Alguien que pasaba me comentó: ¿llegaremos a Europa en esto? Eso es lo de menos, dije. Este barco hasta Estambul no para. Es un barcazo este barquito; una verdadera ma-ra-vi-lla; un transatlántico un torpedero un destructor; qué digo torpedero: un barco espacial este barquito, recité como al descuido. Y dejó de hacer plof. Las máquinas tosieron todavía un poco como para disimular y enseguida se pusieron a zumar como en sus mejores tiempos, lo mismo que un barco pirata iba cortando el aire. (p. 102-103)

Ainda que, a essa altura, em sua introspecção o destino do barco se aproximasse do naufrágio, quando a possibilidade de fracasso da viagem adquire signos externos, sendo insinuada na fala de outro passageiro, a reação de Rolando é imediata. O narrador procura assegurar, com a fala, a capacidade do barco em transportar seus passageiros ao exílio. O *ir* deve ser garantido. Há a necessidade de fazer com que a travessia deste “barquito” se complete. Não é a travessia concreta que está realmente em jogo no pensamento de Rolando, mas sua passagem ao exílio, entendida no sentido positivo que, apesar de tudo, ela representaria para esse sujeito.

Através de um mecanismo de expansão, a imagem do “barquito” inexperienced e avariado que tem diante de si o desafio de atravessar a baía de Samborombón e, assim, lançar-se ao mar aberto desemboca, em outro momento do romance, num relato muito próximo da lenda. Trata-se do capítulo “La bahía”.

Nele, a alegoria é completa. Sai de cena o sujeito Rolando e se abre espaço ao “barquito” como absoluto protagonista. Desde a abertura do capítulo, o relato apresenta ares de fábula:

Era una bahía salpicada de corales a flor de agua. Bordeada por colinas que suavizaban el viento, se irisaba en los reflejos del color que le prestaban las montañas frondosas, y los ríos de deshielo se mezclaban a sus aguas sazonándolas en sabores agridulces. De las montañas bajaba el viento fresco y desbravado que erizaba su piel de gata lujuriosa, y con esto la bahía sonreía al barquito, que la miraba atento desde su desembocadura, como parando las orejas se quedó el barquito cuando la vio, era la primera vez que veía una bahía. (p. 131)

A descrição da baía parece condensar todo o sentido do capítulo que se abre. Ela é repleta de corais visíveis, imagem da clara delimitação entre suas águas e as do mar, assim como do consequente significado que a sua travessia supõe na trajetória do “barquito”. Imagem dessa transição é também o seu sabor agridoce, que indica a fusão das águas doces dos rios com as salgadas, do mar. Sendo o último momento de inocência da embarcação, antes de entregar-se ao oceano, a baía é representada como um abrigo: uma serra lhe protege um pouco dos ventos – que, no capítulo “Naufragios” são, em determinado momento da reflexão de Rolando, considerados a origem do naufrágio¹⁶. Além disso, aqui também a relação entre o barco e as águas por ele navegadas possui um caráter erótico. A imagem da pele de gata luxuriosa, que se arrepiava com o vento fresco que baixa das montanhas, reveste a baía de grande sensualidade. O ambiente de sedução se cristaliza com a afirmação de que “con *esto* la bahía sonreía al barquito”.

¹⁶ “Para el hombre de mar, que no tiene relaciones subjetivas con este líquido impune, sólo existen la mar llana, la picada, la gruesa, la cabrilleada, la encrespada, palabras que en vez de nombrar lo que dicen están gritando: viento. El verdadero mar es el viento. En cualquier parte de la tierra firme el viento es sólo viento, pero cuando llega a la masa salada que cubre la mayor parte de la tierra se convierte en mar, cambiando su simple apodo de viento por nombres tan concretos como mar de popa o de proa, mar de través, mar de rumbo sur y mares encontrados, que son nombres de vientos. De la palabra viento han derivado casi todas las que se relacionan con el mar. Y cualquier cosa que se mencione de un naufragio tiene relaciones claras o secretas en el viento. El verdadero mareante no habla del mar, sólo le interesa el viento; al nombrarlo está usando términos relacionados con la seguridad de su barco, está dándole nombres aproximativos al naufragio, con palabras que él pueda dominar en el momento necesario [...]” (p. 98-99)

A reação do barco, no entanto, é de receio. Sua inexperiência faz com que iguale a volúpia da baía a um perigo, portando-se como um animal acuado, com as orelhas em pé. Aí está a condensação antes mencionada, pois a ação representada no fabuloso capítulo que assim se abre é, exatamente, o desbravamento da baía pelo “barquito”. Uma travessia marcada justo pela volúpia daquela e o receio deste. Como o recôncavo representa o corte definitivo dos laços da embarcação com o continente, haverá neste momento o mesmo sentido de perda da virgindade do barco, antes visto na reflexão de Rolando sobre o naufrágio.

No interior dessa reflexão, o momento crucial do encontro entre embarcação jovem e mar impassível culminou na tragédia do naufrágio; resta saber se a reunião de barco e baía resultará no mesmo. É ainda quando não se tocaram que a possibilidade do naufrágio é aludida:

Los barcos, a pesar de la belleza de sus formas, son finalmente un instrumento del rumbo. Olvidado de su origen, del que no tuvo conciencia, el barco tiene como asidero el rumbo y como caída el naufragio. El barquito se deslumbró cuando vio que la cita con la bahía no pertenecía a ninguna de esas dos nociones. La cita era asomarse a lo secreto, aquí la propia mar se oponía a su naufragio, lo llamaba, ven barquito le decía suavizando sus crestas. En la bahía la mar se olvidaba de todo y el barquito sentía que navegando por ese olvido podía ir más allá de su propia realidad, podía salir del rumbo sin que el vigía gritase desesperado ¡a la deriva! ¡a la deriva! Era la propia mar quien consentía la alteración, y los vigías, como si no existiesen, se quedaron tumbados contra las bordas. Desde la bodega un grumete hacía respirar largamente el fuelle de su acordeón; la música hacía vibrar la madera del barquito, que tiritaba como si tuviese frío. (p. 132)

Aqui, *naufrágio* e *rumo* se opõem explicitamente. As duas noções configuram o que há de possibilidade para o barco no encontro com o mar. Enquanto o primeiro é a queda, perigo e desequilíbrio, o segundo é proteção e apoio, seu “asidero”. A baía não oferece, contudo, nenhuma dessas possibilidades; encontrar-se com ela significa “assomar-se ao que é secreto”. Nesse contato, o barco experimenta a desconhecida sensação de poder esquecer-se do rumo sem que isso signifique o naufrágio, uma vez que a própria baía lhe permite navegar livremente, protegendo-o da natural consequência que essa liberdade teria em outra situação. Configura-se, assim, um momento de desequilíbrio sadio, durante o qual o “barquito” pode “ir além de sua própria realidade”, *reinventando-se a si mesmo*. A cena final do fragmento condensa

esse sentido. O barco que treme, como se tivesse frio, devido às notas musicais de um acordeom é expressão de um incômodo, paradoxalmente, prazeroso.

Outros aspectos da passagem arrematam seu efeito poético e intensificam esse sentido alegórico. A evocação do *vigia* e do *grumete* retoma, por meio de imagens, os dois elementos que introduzem o excerto. A princípio, ao valor estético do barco, à “beleza de suas formas”, era sobreposto o seu teor prático, o fato de ser ele um “instrumento do rumo”. Contudo, após revelar-se que, no contato com a baía, o *barquito* experimentava uma sensação totalmente nova, que o tornava um novo sujeito, o *vigia*, marinheiro que trabalha pela manutenção do rumo, é inutilizado. Sobressai, então, um “grumete”, aprendiz que, não sendo responsável por manter a trajetória da navegação, pode dedicar-se a tarefas supostamente mais fúteis, como tocar um acordeom. Assim, chega-se a uma inversão da hierarquia de valores inicialmente apresentada como própria de um barco; sendo descartado o rumo e ressaltada a beleza. Mudança que aponta para o sentido de reinvenção de si mesmo do qual a travessia da baía se reveste para o barquinho de Rolando. Nessa inversão, é a *arte* que representa o surgimento de um novo sujeito, criando-se um perfeito paralelismo entre a exaltação do valor estético da embarcação, num menoscabo de sua mecânica, e o papel do grumete na situação vivenciada pelo barquinho. A mecânica do vigia é substituída pela arte do grumete. E, visto que é ao som do acordeom que o barco treme, podemos entender que é, mais precisamente, através da *música* que o barco, como alegoria do sujeito rumo ao exílio, se reinventa.¹⁷

A representação da travessia da baía como um verdadeiro rito de passagem para o barquinho, renunciada já na preparação do encontro, é confirmada pela sequência do relato. O caráter erótico dessa travessia, também:

[...] había ido creciendo el ritmo de barco y de bahía, a una eslora del vórtice iba avanzando de bolina, trepándose en el viento hería con la proa lo que creía agua y era espuma, queriendo ir más allá de ella hundía su espolón, pero ella era de la naturaleza de la espuma y no se podía ir más allá, ningún barco ha poseído jamás una bahía, salvo que muera en ella como el pesquero o los remolcadores que blanqueaban sus huesos al socaire de la escollera empedrada de caracoles. En el vórtice el barquito perdió su ritmo, que ahora era enteramente de la bahía, y la proa al hundirse y levantarse buscaba inútilmente el agua. De aire y de espuma era la bahía, espuma impenetrable y dulce escapando a las redes. (p. 134)

¹⁷ No capítulo seguinte desta dissertação será abordada a relevância da música na enunciação de Rolando.

A relação erótica entre barco e baía adquire, como se vê, um aspecto conturbado e até mesmo violento. A forma como o barco avança – “de bolina” – indica que há uma luta entre ele e o vento, deixando de ser tranquilo o seu navegar. Sua aproximação final à baía revela a chegada de um redemoinho. Configura-se, assim, uma clara noção de perigo, o que faz lembrar a ameaça do naufrágio. O movimento gerado por essa conturbação traçará, contudo, a maior materialidade do aspecto sexual da relação barquinho-baía. Afinal, é devido ao estremecimento causado pelo vento e pelo redemoinho das águas que a manobra do barco apresenta-se como a penetração da baía, nas noções de *herir con la proa e hundir el espolón*.

No entanto, o barco se enfrenta à inacessibilidade da baía. Ela não pode ser penetrada ou possuída pela embarcação, a menos que isso signifique o naufrágio. Ainda assim, o barquinho se entrega ao ritmo de suas águas e segue buscando possuí-la de alguma maneira. A impenetrabilidade da baía tampouco ameniza o caráter erótico de sua relação com o barquinho, como esclarece a separação de barquinho e baía, narrada da seguinte maneira:

En eso dejó de lloviznar y el sol sanguíneo doró la extensión de la bahía y el barquito que se alejaba hacia el mar abierto. Vuelve, barquito, vuelve, dijo la bahía asirenándose, pero ya no podía oírla, acaba de divisar su rumbo y esto ganaba toda su atención. Al salir de la desembocadura, el sol se había puesto y lo único visible de la bahía rápidamente ensombrecida eran las corrientes de agua dulce que finalmente se perdían en la sal y en la oscuridad.

Se queda sola con el barco muerto, pensó el barquito cuando recuperó su rumbo, aturdido todavía por el contacto con la naturaleza de la bahía y con la suya propia. (p. 134-135)

O encontro de barquinho e baía se assenta como uma situação de completo ensimesmamento das personagens. A garoa que os cobre durante seu contato representa esse encerramento, o alienar-se de tudo, próprio do encontro amoroso; barco e baía protegidos do mundo por uma cortina de água. O fim da garoa, imediatamente após o desligamento dos amantes, evidencia, por sua vez, a reabertura de ambos ao mundo. A imagem pictórica da iluminação solar redimensiona seus corpos; a baía é vista em toda sua extensão e, o barquinho, no seu distanciar-se. Por fim, tanto a súplica da baía, pela volta do barquinho, como a noção de que o encontro deste com o recôncavo fez com que a embarcação conhecesse sua própria natureza indicam, por outras vias, o erotismo dessa relação.

Recorde-se que Bataille (1987) define o erótico como a busca do indivíduo pela transcendência, através de sua reunião com *o outro*. Este é o sentido último do relato de “La bahía”: na fusão com o recôncavo, o barquinho toma conhecimento de uma natureza de si próprio que, até então, ignorava. O sentimento de completude gerado pelo contato erótico com o outro é, contudo, sempre fugaz, justamente porque a natureza do humano é o aprisionamento a sua “individualidade perecível” (BATAILLE, 1987, p. 15). Não será diferente com o barquinho. Revelador, seu contato com a baía é efêmero e, uma vez findado, a embarcação volta ao seu próprio rumo, isso é, a sua individualidade. Volta, no entanto, profunda e irreversivelmente modificado:

Bogando todavía entre dos aguas, las de barco y las de barquito, barquito por la proa y vieja barcaza por la popa, se aferró al último resto de su inocencia de barquito para llorar lo que perdía y recibir lo que venía [...] (MOYANO, 1983: 137).

A travessia da baía se assenta definitivamente como representação de um rito de passagem: da inocência à sabedoria, do barquinho à velha barcaça. A imagem do flutuar entre duas águas condensa a ideia de que o sujeito se mantém como *barquinho* inocente enquanto ainda navega as águas da baía, sendo já *velha barcaça* experiente ao tocar as águas do mar.

Possuindo fortes traços de uma narrativa lendária, o capítulo “La bahía” produz uma ruptura na enunciação subjetiva a partir da qual se constrói *Libro de navíos y borrascas*. O relato da travessia da baía pelo barquinho provoca uma suspensão na fala de Rolando, fragmentando a voz narrativa do romance. Constituindo-se quase como uma fábula, esse relato é plenamente alegórico. Diferente das outras imagens que estamos analisando neste capítulo, esse é um fragmento de *Libro* que não permite outra leitura. Quando atentamos ao embarque de Rolando ou à criação de seu barquinho paralelo, lemos imagens inscritas na trama do romance – a subida ao barco, por mais que se abra à leitura alegórica, era o concreto embarque do narrador, ao passo que a criação da arca em que se dão suas fantasias eróticas com Nieves é fruto de sua imaginação. No caso da travessia da baía, como se apontou antes, se ausenta do relato o sujeito Rolando e ganham a cena o barquinho e a baía.

Dois momentos do capítulo desestabilizam, contudo, esse aspecto fabuloso. Primeiramente, um comentário sobre o destino do barquinho: “se iba a su exilio como cualquiera de *nosotros*” (p. 135 – grifo meu); onde a 1ª pessoa faz com que a voz

narrativa de *Libro* irrompa no até então hermético conto do encontro de barquinho e baía. A segunda dessas fissuras se dá no encerramento do capítulo, quando relata-se:

[...] y entonces el *Cristóforo* arrugó en un gesto definitivo su mascarón de proa para contener las lágrimas, qué podía valer una gota salada en la extensión del mar. – Bueno –dijo el capitán–, ya hemos recuperado el tiempo. Ahora, don *Cristóforo*, podrá usted seguir navegando por su derrotero con la velocidad de siempre. (p. 137 – grifos nossos).

No primeiro caso, vemos uma *fissura* na narrativa, isso é, uma ligeira abertura do relato da travessia à narração de Rolando – tão sorrateira que pode, inclusive, não gerar propriamente a quebra do tom lendário. Em contrapartida, no caso da referência final ao Cristóforo Colombo, cria-se um gesto interpretativo sobre o relato até ali realizado. O barco que conhecêramos atravessando pela primeira vez uma baía *se revela*, ao final do conto, como o navio Cristóforo Colombo. A partir dessa perspectiva, a imagem da travessia da baía pode ser vista como outra inscrição no relato de Rolando. O barquinho é também o Cristóforo Colombo e é também Rolando. Sua passagem pela baía, enquanto corte definitivo com um passado, com um sujeito do passado, e entrada numa nova realidade de si mesmo, é alegoria da travessia sobre a qual gira em torno todo o *Libro*, a passagem ao exílio.

2.5. Zampanò: a nomeação do barco

O oitavo capítulo de *Libro* se abre com uma ressalva do narrador: “En ningún momento, al llamar barquito a este buque, he querido disminuirlo o burlarme de él” (MOYANO, 1983: 151). No decorrer das páginas que sucedem essa declaração, Rolando empreende um gesto de (re)nomeação do Cristóforo Colombo. Antes, contudo, ele esclarece a razão de empreendê-lo:

El nombre oficial de este barco no me gusta, y me resulta incómodo y desagradable tener que estar diciendo a cada rato el Cristóforo Colombo. En primer lugar, porque aunque el nombre acaba ahí, en la sílaba bo, cada vez que digo “Cristóforo Colombo” me sigue sonando, aunque no lo diga, el resto del verso de Darío, “pobre almirante, ruega a Dios por el mundo que descubriste”, y aunque después diga otras palabras me sigue sonando el retintín. Por otro lado, el contrato comercial firmado por Colón y los reyes no lo deja bien parado, ahí no se dice nada de indios salvados que se van al cielo ni de paraísos

terrenales, ahí el oro y la plata es lo que cuenta. Y ya tenemos otro prócer que se nos viene abajo en el cuaderno donde lo habíamos calcado tan bien de una ilustración Billiken, tan linda la imagen de Colón en primer plano y al fondo el convento de La Rábida cuando el almirante lo único que buscaba era salvar almas indias, tan bueno como todas las cosas buenas que nos enseñaba la maestra con patriótico entusiasmo a pesar de los seis meses de sueldo que le debían. Ella era tan buena que todos los asesinos eran buenos en medio del espanto, narrado en technicolor por el Billiken semanal y eterno (...). Y qué bueno era uno mismo creyendo en esas cosas. (p. 151-152)

A justificativa que apresenta Rolando para a repulsa em relação ao nome “Cristóforo Colombo” gira em torno da memória de violência que esse nome carregaria em si. Tanto a referência aos últimos versos do poema de Rubén Darío, “A Colón”¹⁸, como a menção ao contrato firmado entre o almirante genovês e os reis de Castilla e Aragón, o qual permitiu que Colombo empreendesse sua viagem, colocam o personagem histórico num âmbito de representação da vileza, da exploração e da ganância. Uma imagem oposta à que se construiu escolarmente, através da revista infantil Billiken e dos ensinamentos da professora¹⁹. O imaginário infantil em torno ao

¹⁸ “¡Desgraciado Almirante! Tu pobre América, / tu india virgen y hermosa de sangre cálida, / la perla de tus sueños, es una histérica / de convulsivos nervios y frente pálida. / Un desastroso espíritu posee tu tierra: / donde la tribu unida blandió sus mazas, / hoy se enciende entre hermanos perpetua guerra, / se hieren y destrozan las mismas razas. / Al ídolo de piedra reemplaza ahora / el ídolo de carne que se entroniza, / y cada día alumbra la blanca aurora / en los campos fraternos sangre y ceniza. / Desdeñando a los reyes nos dimos leyes / al son de los cañones y los clarines, / y hoy al favor siniestro de negros reyes / fraternizan los Judas con los Caínes. / Bebiendo la esparcida savia francesa / con nuestra boca indígena semiespañola, / día a día cantamos la Marsellesa / para acabar danzando la Carmañola. / Las ambiciones pérfidas no tienen diques, / soñadas libertades yacen deshechas. / ¡Eso no hicieron nunca nuestros caciques, / a quienes las montañas daban las flechas! / Ellos eran soberbios, leales y francos, / ceñidas las cabezas de raras plumas; / ¡ojalá hubieran sido los hombres blancos / como los Atahualpas y Moctezumas! / Cuando en vientres de América cayó semilla / de la raza de hierro que fue de España, / mezcló su fuerza heroica la gran Castilla / con la fuerza del indio de la montaña. / ¡Pluguiera a Dios las aguas antes intactas / no reflejaran nunca las blancas velas; / ni vieran las estrellas estupefactas / arribar a la orilla tus carabelas! / Libre como las águilas, vieran los montes / pasar los aborígenes por los boscajes, / persiguiendo los pumas y los bisontes / con el dardo certero de sus carcajes. / Que más valiera el jefe rudo y bizarro / que el soldado que en fango sus glorias finca, / que ha hecho gemir al zipa bajo su carro / o temblar las heladas momias del Inca. / La cruz que nos llevaste padece mengua; / y tras encanalladas revoluciones, / la canalla escritora mancha la lengua / que escribieron Cervantes y Calderones. / Cristo va por las calles flaco y enclenque, / Barrabás tiene esclavos y charreteras, / y en las tierras de Chibcha, Cuzco y Palenque / han visto engalonadas a las panteras. / Duelos, espantos, guerras, fiebre constante / en nuestra senda ha puesto la suerte triste: / ¡Cristóforo Colombo, pobre Almirante, / ruega a Dios por el mundo que descubriste!” In: DARÍO, Rubén. **El canto errante**. Madrid: Espasa-Calpe, 1965.

¹⁹ *Billiken* é uma revista semanal argentina direcionada a crianças, cuja divisão de conteúdos se relaciona aos programas escolares oficiais do país. Foi lançada em 1919, pela editora Atlántida – criada um ano antes – e é editada até hoje. Desde sua origem e, especialmente no período da ditadura militar de 76, é visível a adesão da revista à história oficial e aos padrões morais vigentes. A heroicização dos conflitos bélicos e dos chamados “mártires” da história nacional e latino-americana é um dos aspectos mais próprios da revista, e é aludida no texto de Moyano.

personagem se erigiu inclusive através de outro nome, “Colón”, sendo assim acentuada sua oposição, na psicologia de Rolando, ao “Cristóforo Colombo”. Tal contraste redonda na vinculação de uma inocência à imagem heróica do personagem como “o descobridor da América” com o comentário “Y qué bueno era uno mismo creyendo en esas cosas”. Inocência que se perdeu e que é recordada com melancolia. O nome Cristóforo Colombo passa a funcionar, nesse contexto, como um testemunho dessa perda. Podemos pensá-la para além da crença infantil num herói continental, relacionando-a à construção histórica desse herói, através do discurso oficial. A representação do patriótico entusiasmo da professora abre espaço a essa leitura: a história oficial transforma os assassinos em heróis. A melancolia pelo abandono da crença nesse discurso pode, então, ser entendida a partir do lugar que esse sujeito ocupa, no presente, em relação à voz do Estado. Se, quando criança, ele se deixava inocentemente cooptar pelo discurso oficial, na vida adulta não apenas se tornou um seu dissidente, como sofreu consequências graves por isso.

Nessa medida, o nome Cristóforo Colombo se torna insustentável para Rolando:

No. Para este barco, que es el suceso crucial de los 700 que transporta, pretendo un nombre más acorde con nuestros deseos y esperanzas. No olvidemos que todavía nos queda la palabra y entonces hay que usarla poniéndole un nombre bonito a este barco que por ahora es nuestra segunda madre, que nos destetará en un puerto cierto dentro de pocos días si no hay contraorden ni naufragio. Quiero que tenga un nombre hermoso para poder decírselo en el puerto cuando le diga adiós moviendo el pañuelito. (p. 152)

Assim, na raiz mesma da rejeição do nome oficial do transatlântico e da consequente busca por uma nomeação mais apropriada para o navio, encontra-se a já abordada relação entre desterro e nascimento. Ela é retomada através de imagens também já surgidas antes na enunciação de Rolando: o barco como agente instaurador do exílio, segunda mãe dos exilados, e o desmame. Este, que antes fora o da terra natal, é agora transferido ao barco. Consolida-se, assim, a imagem da viagem, período que separa o embarque na “escalera umbilical” do “destete” em um “puerto cierto”, como *gestação do exílio*.

É porque a viagem possui esse sentido, que Rolando vê a necessidade de renomear o barco. Aí está o sentido de sua enfática constatação: “Necesitamos un nombre que además de nombrar bien a este barco nos asegure la llegada” (p. 154).

Analisando o processo de alegorização em Walter Benjamin, Lauro Junkes retoma a distinção, assumida pelo filósofo alemão, entre *nome* e *signo*:

Após a "queda" e a perda dos nomes, as coisas se tornam mudas, incapazes de exprimir seu próprio sentido, tendo, por sua vez, a linguagem desenvolvido sua dimensão simbólica, tornando-se instrumento de comunicação, após perder a intenção de nomear. Em suma, a função comunicativa da linguagem é uma decorrência da perda de identidade entre a palavra-sentido e a coisa-sentido. A palavra deixa de ser nome, tornando-se signo, não se referindo o signo nunca a própria coisa, ao significado. Só na linguagem divina ou do Adão paradisíaco as palavras podiam ser nomes. Na linguagem do mundo histórico, as palavras não estão necessariamente relacionadas com as coisas que denotam, provindo seu sentido duma relação arbitrária subjetivamente estabelecida entre palavra e coisa. (JUNKES, 2008, pp. 126-127)²⁰

No gesto de nomeação do barco, Rolando demonstra uma resistência às cargas negativas que o signo “Cristóforo Colombo” comporta e, através desse gesto, ele procura permitir que a coisa “navio” se revista de um sentido *mais condizente ao ponto de vista do exilado*, isso é, que a palavra que nomeia essa coisa *estabeleça uma relação adequada entre o navio e a experiência do exílio*. Assim, sendo expressão do desejo de fazer coincidir a “identidade entre a palavra-sentido e a coisa-sentido”, a renomeação do barco surge, de certa maneira, como uma tentativa de restabelecimento da dimensão nomeadora da linguagem.

Ao longo do capítulo, nós, os leitores, acompanhamos o *relato* desse gesto, ou seja, nos é narrada a própria *busca* de Rolando pela nomeação desejada. Trata-se, assim, de um processo exposto de *construção* desse nome, um processo propriamente de *nomeação*, se a entendemos como uma instância de instauração de uma realidade.

A primeira tentativa de Rolando, nesse processo, consiste no nome “Volver”. Trata-se de uma possibilidade antes introduzida por Sandra, mais uma exilada do Cristóforo Colombo, no âmbito de outra nomeação, a do filho imaginário de Rolando e Nieves²¹. Nascido da realidade exilada, o nome “Volver” inevitavelmente assume, tanto

²⁰ Junkes, lembrando Weber (1969) e Konder (1988), pondera que essa distinção, na obra de Benjamin, se explicava inicialmente – em teses como a da *Origem do drama barroco alemão* – por uma concepção teológico-judaica da linguagem, através da qual se entendia que a degradação da dimensão nomeadora da linguagem tinha como causa o pecado original e a expulsão do Paraíso. E, posteriormente, se relaciona mais a uma leitura histórica da ascensão da burguesia e generalização do modo de produção capitalista. Cf: Junkes, 2008, p. 126. Ver: KONDER, Leandro. **Walter Benjamin. O Marxismo da Melancolia**. Rio de Janeiro: Campus, 1988; WEBER, Samuel. “Lecture de Benjamin”. In: **Critique**, num. 267-268, ano XXI, Tomo XXV, p. 699-712, Ago-Set 1969.

²¹ Trata-se de um episódio do terceiro capítulo do romance, “Rasguídos”. Rolando deixa escapar à Sandra sua fantasia de conceber um filho com Nieves. Isso ocorre quando, numa insistência da moça em dialogar com o narrador durante um improvisado concerto de violão, ele lhe responde: “Mirá, Sandra, ni siquiera puedo hablar de eso, ando en cosas muy fuertes, como si acabara de ser padre” (p. 73). A partir daí, Sandra toma a frase de Rolando como fato e começa a lhe fazer perguntas sobre a criança, inclusive sobre

no caso do filho, como no do barco, o caráter da possibilidade do retorno à pátria. Fator importante, seja pela adesão a essa possibilidade ou por sua recusa, ele define, de uma maneira ou de outra, o destino e a condição do exilado.

Contudo, na busca de Rolando por um nome para o barco, “Volver” assume outras modulações. A princípio, sua ambigüidade é valorizada, pois do ponto de vista da realidade de um barco, nada seria mais adequado:

La verdad que sería un buen nombre para un barco, sobre todo por la ambigüedad, ya que un barco nunca sabe cuándo va o cuándo viene, y así para él *Volver* sería un término ambivalente apto para cualquier dirección, todo barco es un ir/volver al mismo tiempo. (MOYANO, 1983:152)

No entanto, quando considerada em relação às “esperanças e desejos” dos setecentos exilados, a mesma ambigüidade prejudica o aspecto regenerador da viagem de exílio, ameaçando o sentido positivo que esta pode assumir na trajetória dos desterrados. É justamente isso que evidencia Rolando ao trazer à tona, em seguida, a compreensão do exílio de sua geração enquanto retorno às terras dos antepassados. Nessa leitura histórica, tanto a perspectiva familiar, relacionada ao avô espanhol que havia imigrado para a Argentina, quanto aquela que diz respeito à história política da América Latina são importantes:

Y en esto de la llegada no podemos fallar porque se trata de un regreso muy serio. Regresamos desencantados porque nos fallaron las Indias después de dos siglos de machacar muy duro. Ha pasado tanto tiempo, que en realidad, yendo ya para un lado o ya para el otro, siempre estamos volviendo. Pero ahora, en este golpe del péndulo, necesitamos que *esto* sea volver. (...) Con esto de los volveres, habría que repensar el nombre *Volver*. Pero veamos si se puede volver, porque está pareciendo que nunca nadie vuelve a nada. Como todo se borra, volver es como no haber salido. La única posibilidad cierta de volver parece que es no salir. Cuando se sale se entra en el movimiento, que es como un borrón. Y el volver resulta una ilusión, desde que todo se ha movido. No se puede volver como no se puede nacer dos veces. Entonces el nombre *Volver* es lo peor que hubiera podido elegir para este barco. (p. 154)

Segundo a leitura histórico-familiar que realiza Rolando, viajar rumo à Europa ou retornar à América Latina, teria para sua geração o mesmo sentido, pois ambos os trajetos corresponderiam a uma volta. Perdem-se as referências que permitem delinear a própria noção de retorno, e daí o comentário “está pareciendo que nunca nadie vuelve a

seu nome. Rolando então passa a refletir sobre a nomeação de seu filho imaginário com Nieves. Voltaremos a esse episódio no próximo capítulo desta dissertação.

nada”. Não existe, nesse contexto, a noção de partida do que é alheio e regresso ao que é próprio. Trata-se de uma compreensão da América Latina por meio da *não-identidade*; realidade forjada pelo contato do elemento europeu com o autóctone, aos quais, como sabemos, veio juntar-se ainda a cultura africana e suas interações às culturas europeias que se haviam estabelecido no subcontinente antes de sua entrada e, também, àquelas que vieram a instalar-se depois dela, com os movimentos migratórios do final do século XIX e início do XX²². Entendido assim, o latino-americano encontra na Europa algo do que lhe é próprio, sem contudo deixar de vê-la como terra estrangeira. Paralelamente, a terra pátria é a própria identidade, mas gestada naquilo que é alheio. Desse modo, não resta outra impressão senão a de que “no se puede volver”. Entendido a partir dessa leitura, o nome é descartado e se passa, então, à busca de outra possibilidade:

[...] hay un nombre que me ronda desde que dije “en ningún momento, al llamar barquito a este buque” al comienzo de este intento, y que todavía no me animo a convocar como corresponde, a tenderle un puente para sacarlo de la nada, porque me gusta, es cierto, pero no me acaba de convencer. Y lo vengo demorando y hablando de otras cosas en vez de ponerlo de una vez y se acabó. Debería decirlo ahora mismo, porque al final ningún nombre define la totalidad de lo nombrado, todos los nombres son feos al principio, sonidos sin historia que se convierten en nombres cuando alcanzan la triste condición de una costumbre. Para este barquito quisiera un nombre sin costumbre, ya sé que no los hay, cuando algo alcanza a ser un nombre ya es una costumbre. Bueno, sé que a nadie le va a gustar, y menos al barquito, pero voy a tener que decirlo [...] (pp. 152-153)

A exposição do processo de nomeação do barco é mais intensa nesse caso, evidenciando-se inclusive a existência de uma espécie de pudor da nomeação. Ao mesmo tempo em que é essa a sua busca, Rolando não *quer* nomear o barco. Contradição que parece explicar-se pelo reconhecimento de que o ser se degrada através do nome. Quando afirma que para transformar-se em nome é preciso atingir a “triste condição de costume”, o narrador alude a essa degradação. Razão pela qual ele confia a vontade de encontrar um “nome sem costume”, ainda que se mostre

²² Na conferência “Escribir en el exilio”, com a qual trabalhamos no capítulo anterior, Daniel Moyano alude a essa concepção de identidade cultural, referindo-se especificamente ao caso argentino e reforçando a noção de que o exílio é um elemento central nessa cultura: “Mi esquema [...] trataba un poco de nuestra experiencia de exilio, anterior al mismo, por el solo hecho de ser argentinos, es decir, inmigrantes, un poco judíos, un poco españoles, un poco cualquier cosa, eso que César Fernández Moreno sintetizó en aquellos versos felices: ‘Y bueno, soy argentino’. [...] Mi esquema apuntaba a que de una vez por todas hay que admitir que nuestra identidad puede ser la falta de ella. La conciencia de que no hay identidad puede ser uno de sus posibles sustitutos. La búsqueda de una identidad, tema clarísimo de toda nuestra literatura, proviene del desarraigo. Del desencuentro entre distintas culturas producido durante el llamado descubrimiento de América, surge el desarraigo. Ya llevamos cinco siglos así. Y bueno, soy argentino” (1993: 147).

consciente da impossibilidade de fazê-lo. A ameaça de degradação, que leva ao pudor de nomear, parece reenviar à ideia de que “as palavras não estão necessariamente relacionadas com as coisas que denotam” (JUNKES, 2008, p. 127).

Condizente ao temor dessa degradação, Rolando não introduz diretamente a possibilidade que lhe perseguia desde o início. Ele a deriva da própria coisa que procura denotar a partir do nome, o barco:

Desde la popa, que es el lugar del barco que uno elige cuando quiere ver algo claramente, he observado el desplazamiento de este barco. Va bien, en su rumbo, en una línea, digamos en el carril del medio de esta formidable autopista del exilio, avanza unívoco en el sentido de sus polos, la popa fiel siguiendo a su proa como un adjetivo, proa transatlántico seguida a trote por el perrito moderno por esos mares de Dios. He creído advertir, sin embargo, una vacilación apenas disimulada, que va de babor a estribor como demorando el desplazamiento, como algo que avanza en línea recta pero tiene sus oscilaciones, una especie de meneo perpendicular a la línea de avance, como quien camina abriendo las puntas de los pies hacia los costados. Un avanzar con precariedad congénita, un andar de chueco [...], el barquito desde atrás camina como envuelto en unos pantalones demasiado grandes para él, en movimientos mecánicos, como si necesitara un bastón para guiarse y apoyarse. Y si uno mira bien ese bastón lo lleva como un remo, le faltaría apenas una galera, un sombrerito en la punta de la chimenea para que uno pudiera llamarlo Carlitos (por fin me va saliendo el nombre), o Charlot, o Chaplin directamente, más triste que todo, en fin la galera de Chaplin abandonada en la nieve. [...] A las chuequeadas va Charlot por el Atlántico [...], y lo malo de esto es que cuando Charlot camina así y está nevando y la cámara lo enfoca desde atrás, enseguida vienen las palabras The end, y aquí se trata de un nacimiento, una salida, con forceps pero salida al fin, parto inminente, y en ese caso el nombre Charlot no nos conviene, no nos conviene en modo alguno si ahí no más hay que decir The end, y entonces directamente no nacemos. Rechazado entonces, por impropio, el nombre Charlot. (pp. 153-154)

A construção do nome Charlot para o navio Cristóforo Colombo indica que é da realidade do objeto barco, vista pelos olhos de Rolando, que emana um nome. O nome se enraíza na materialidade do movimento do barco, e com isso se esquia da aleatoriedade. Através da analogia com o andar cambaio de Charles Chaplin, ao interpretar o célebre personagem Carlitos, essa materialidade é definida como um “avançar com precariedade congênita”. É da natureza do barco, como é da natureza de Carlitos, o andar torto, arqueado, sutilmente precário. Um movimento com traços defeituosos, este é o ponto de convergência de Charlot e o Cristóforo Colombo. E trata-se de uma precariedade que não se restringe à concretude da forma de navegar da embarcação, relacionando-se amplamente à experiência subjetiva dessa viagem. O

avancar com precariedade congênita diz respeito, acima de tudo, à travessia de Rolando. Sabemos que a sua viagem é a passagem do vazio de destino, em que caiu o sujeito com a prisão, ao exílio como promessa de nova vida. Além disso, como em todo desterro, o desligamento da terra natal gera angústia, nostalgia, dor. De modo que a travessia de Rolando é um movimento precário, repleto de vacilações. Ainda assim, o nome Charlot é descartado.

Como no descarte de “Volver”, a recusa do nome nasce do reconhecimento de que ele *não garante a chegada*, não garante que o fim da viagem seja o parto forçado dos exilados. Pelo contrário, ao surgir da observação do navio a partir de sua popa, a analogia a Carlitos se constrói totalmente a partir das cenas finais dos filmes que a personagem protagoniza. A imagem de Charlot se condensa, assim, num sentido simetricamente oposto ao que se quer imprimir ao exílio, como sabemos, o de um início – ou ao menos de um recomeço, de uma retomada (“aqui se trata de um nascimento, uma saída, com fórceps mas saída enfim, parto iminente”).

É, propriamente, na ênfase à necessidade de garantia da chegada do barco que se forma a nomeação almejada por Rolando para o Cristóforo Colombo, numa oposição à precariedade de “Volver”:

Y la solución parece que viene por el lado de las palabras marítimas. La palabra volver es muy pobre, limita un montón de cosas. Palabra de tierra, no de mar. O de aire, por aquello de volverán las golondrinas. Los barcos no vuelven ni llegan: arriban. Implica finalidad, término. Se llega a una ribera, se la toca. Volver es ir volviendo, un movimiento. Arribar es detenerse. Echar el ancla. Y mejor en pretérito perfecto, para que no queden dudas: ha arribado. Con eso cae el ancla. (p. 154)

Vemos que essa ênfase na garantia da chegada, condição sem a qual a nomeação do barco não se completa, se erige a partir da incorporação do elemento marítimo ao próprio nome. A nomeação mais uma vez aponta para a vontade de fazer com que o nome escolhido se enraíze na realidade da coisa nomeada. O sentido necessário da viagem de Rolando, a garantia da chegada – entendida como conclusão do trânsito – somente pode completar-se quando o nome do barco surge da noção de “arribar”. É no âmbito da navegação, com a ideia da detenção a um porto, do lançar a âncora, que o exílio de Rolando encontra seu nome.

Para esse encaixe é crucial o poder da palavra. Em si próprio, todo o gesto de nomeação do barco, desenvolvido ao longo do capítulo “Zampanò” consiste em apostar na enunciação como forma de assegurar a existência de uma determinada realidade.

Nesse sentido, o surgimento da noção de arribar no “pretérito perfecto”, “para que no queden dudas”, é bastante expressivo. No gesto de renomeação do barco, a palavra tem o poder de construir a realidade, de fazê-la acontecer. É por meio de uma enunciação específica do ancoramento do barco (*ha arribado*) que o seu ancorar fica garantido. A necessidade do “pretérito perfecto” vem da mesma concepção que subjaz à necessidade de Rolando em buscar um novo nome para o navio. É preciso enunciá-lo devidamente para que a perspectiva do exílio como *outra* vida seja afiançada.

Nascido da noção de “arribar” – ou, melhor, de *arribou* – o nome escolhido por Rolando surge, assim como o descartado Charlot, de uma referência intertextual:

Sólo nos falta saber quién ha arribado para que salte el nombre y el ancla llegue al fondo. Y si a ese quién le asociamos la nacionalidad del barco el nombre ya se va formando solo, enseguida aparece una muchacha italiana y chaplinesca para colmo tocando una trompeta, abre los brazos y dice é arrivato Zampanò.

Desde ahora tu nombre es Zampanò con la voz de Gelsomina. Un par de horas antes de llegar a Barcelona me escaparé en una chalupa para adelantarme, compraré una trompeta dorada para anunciar con música tu arribo, y cuando estés entrando en el puerto diré é arrivato Zampanò, como en *La strada*, creando el clima necesario para tu llegada colosal de transatlántico entre los claros clarines de la marcha triunfal. Y perdidos en su asombro los catalanes saldrán a verte. Ahí llega, cuidado que ahí llega Zampanò, dirán los descendientes de Tirant lo Blanc oyendo tus claras sirenas. Las harás oír por toda España diciendo aquí traigo los setecientos hispanos que se perdieron, que no pudiendo encontrar las Indias quedaron flotando a la deriva, aquí están de vuelta sanos y salvos para gloria de Dios. Y después de esa hazaña transoceánica te irás a descansar en un rincón del puerto. Maravilloso barco de glorias transibéricas, te dirán los poetas crepusculares venidos a menos, saludándote y quitándose el sombrero.

Claro, con un nombre así cualquier barco arriba. (pp. 154-155)

A referência é a *La strada*, filme do diretor italiano Federico Fellini. Também aqui a enunciação assume o papel de elemento articulador da imagem. Mais do que ser Zampanò, o navio é Zampanò *na voz* de Gelsomina. Rolando, ao projetar como agiria no momento da chegada do navio a Barcelona, se transforma em Gelsomina para poder anunciar a nave-mãe dos exilados com a frase *é arrivato Zampanò*. Com esse anúncio, estão inscritas tanto a noção de *arribar*, a partir do paralelismo com o verbo *arrivare*, como a forma verbal em pretérito perfeito, uma vez que *é arrivato* pode ser emparelhado a *ha arribado*. Como vimos, ambos os aspectos, eram reivindicados por

Rolando como necessários para a garantia da chegada, era com o uso de arribar no “pretérito perfecto” que a âncora caía.

La strada é um longa-metragem de 1954, protagonizado pelos personagens aos quais faz referência o texto de Moyano. Na miséria do pós-guerra italiano, Zampanò, um artista circense rude e mercenário, paga à mãe de Gelsomina, uma moça pobre e apática, uma pequena quantia para que ela lhe servisse de ajudante em suas apresentações. Numa estranha e precária caminhonete, passam os dois a viajar de cidade em cidade. Na vida mambembe de Zampanò, a arte figura única e exclusivamente como meio de sobrevivência. Sua performance circense consiste, na verdade, numa pura demonstração de vigor físico: completamente amarrado, ele se livra das correntes de metal que o aprisionam utilizando apenas sua força. Em seu show, Gelsomina tem o papel de anunciá-lo ao público, tocando uma trombeta e utilizando o anúncio referido no relato de Rolando: *é arrivato Zampanò* (“chegou Zampanò”).

Vestida como um clown, pequena e frágil perto do artista brutamente, Gelsomina destoa; é mesmo um elemento completamente deslocado na apresentação de Zampanò. De fato, esta é a essência da personagem: o fora de lugar, o estranho, o exilado. E o é sobretudo em sua relação com Zampanò, uma vez que ele não apenas escraviza e abusa da moça, como ainda a ridiculariza e deprecia constantemente. Até mesmo quando Gelsomina é valorizada pelo Louco, personagem que surge na trama justamente em antagonismo a Zampanò, não deixa de sê-lo através do escárnio. Numa fala marcante do filme, o Louco lhe assevera que tudo no mundo tem uma utilidade, até mesmo ela “com sua cabeça de alcachofra”. A representação de Gelsomina está, portanto, totalmente consolidada na posição do desacerto.

É preciso tê-lo em conta para ler o gesto de Rolando ao nomear o Cristóforo Colombo *na voz* de Gelsomina. O laço que se estabelece entre o narrador e a ajudante de Zampanò é dado pelo elemento do exílio. Contudo, para compreender mais a fundo o gesto, é preciso ainda indagar em torno a que representa Zampanò para Gelsomina.

É verdade que, como já apontamos, o vínculo entre Zampanò e Gelsomina se cria através da exploração da moça. Há, nesse sentido, uma profunda violência em sua relação. Zampanò é, em grande medida, um algoz para Gelsomina. No entanto, a exploração da moça é tamanha – e tamanho o seu desajuste no mundo – que ela termina tornando-se dependente desse algoz. Isso, a certa altura do filme, fica bastante claro. Gelsomina passa a conceber sua própria existência em função do papel que exerce na vida de Zampanò.

Pensar na enunciação de Rolando como Gelsomina supõe, então, considerar essa ambiguidade. Através dela, delineia-se a noção de que, a despeito da extrema violência que encerra a ação de arrancá-lo de seu país e largá-lo em terras estrangeiras, Rolando *depende* do Cristóforo Colombo. Na ambígua face, carrasca e redentora, de Zampanò para Gelsomina, o agente instaurador do exílio de Rolando encontra um nome condizente à subjetividade do exilado.

2.6. As imagens em *Libro de navíos y borrascas*: o mosaico alegórico e a narração da experiência do exílio

Como apontamos no início deste capítulo, tratar do alegórico em *Libro de navíos y borrascas* supõe admitir, de antemão, o caráter fragmentado que tal aspecto assume nesse romance. Afinal, o texto não se constrói enquanto estrutura alegórica hermética. Em lugar disso, encontramos nele o relato subjetivo de uma experiência, ao longo do qual se inscrevem diversas imagens que *permitem* e mesmo *requerem* uma leitura alegórica. Neste capítulo, propusemos essa leitura, sem, contudo, esgotar as possibilidades que o texto nos oferece nesse sentido, uma vez que as imagens se multiplicam ao longo dele.

Construindo essa perspectiva de leitura, vimos que, na cena do embarque de Rolando, a disputa entre “el Gordito” e “el Desnutrido” ironicamente congelava o exílio do narrador em um quadro caricato e degradante. Em seguida, conhecemos a criação do barquinho paralelo de Rolando, dentro do qual Nieves alegoriza não apenas o impulso do narrador em direção à positividade do exílio, como também a ameaça de morte do sujeito anterior à prisão, implícita em uma aposta completa nessa positividade. Com a narração da travessia da baía pelo barquinho, vimos que a alegoria se intensifica e surge em *Libro* uma fábula da transformação irremediável do sujeito a partir de uma experiência paradoxalmente ameaçadora e prazerosa. Por fim, no gesto de renomeação de Cristóforo Colombo – o vapor mitológico do romance – como Zampanò *na voz* de Gelsomina, vimos que Rolando quer restaurar por um instante a dimensão nomeadora da linguagem, buscando fazer com que a palavra-sentido que nomeia o navio coincida com a coisa-sentido do barco enquanto agente construtor do exílio e possa assumir, assim, a face ambígua do desterro como carrasco e redentor.

Utilizando-se de distintos elementos, variadas ênfases e, sobretudo, diferentes graus da representação alegórica, essas imagens corporificam a mesma ideia: o sentido dúbio da experiência de exílio na trajetória de Rolando. As imagens *dizem o exílio* e constituem, desse modo, um dos elementos que transformam o exílio em *ficção*.

É porque se constituem dessa forma que uma leitura alegórica das imagens inscritas no romance remete amplamente a uma teoria benjaminiana da alegoria. No início deste capítulo, indicamos que essa seria a perspectiva conceitual adotada por nós e agora essa fundamentação pode ser mais bem esclarecida.

Através da teoria sustentada em *Origem do drama barroco alemão* – cujos desdobramentos, como já apontamos, se vêem nos trabalhos que o crítico produz alguns anos depois, na década de 30, a respeito do poeta francês Charles Baudelaire –, Benjamin restituiria “uma visão devastadora do tempo e da história – em oposição ao cumprimento do tempo trágico e mítico – e do sentido da linguagem – em oposição à sua plenitude no símbolo” (GAGNEBIN, 1999: 31). Segundo Gagnebin, Benjamin é influenciado por uma obra de Friedrich Creuzer, *Simbólica e Mitologia dos Povos Antigos*, na qual Creuzer já indicava que “os juízos sobre o valor estético dessas figuras [o símbolo e a alegoria] não remetem meramente a uma preferência de gosto, porém, mais profundamente, a uma apreciação do valor do tempo e da história” (Gagnebin, 1999: 35). Assim, Benjamin afirma, em *Origem*:

A relação entre o símbolo e a alegoria pode ser compreendida, de forma persuasiva e esquemática, à luz da decisiva categoria do tempo [...]. Ao passo que no símbolo, com a transfiguração do declínio, o rosto metamorfoseado da natureza se revela fugazmente à luz da salvação, a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada. A história em tudo o que nela desde o início é prematuro, sofrido e malogrado, se exprime num rosto – não, numa caveira. E porque não existe, nela, nenhuma liberdade simbólica de expressão, nenhuma harmonia clássica da forma, em suma, nada de humano, essa figura, de todas a mais sujeita à natureza, exprime, não somente a existência humana em geral, mas, de modo altamente expressivo, e sob a forma de um enigma, a história biográfica de um indivíduo. Nisso consiste o cerne da visão alegórica: a exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio. Quanto maior a significação, tanto maior a sujeição à morte, porque é a morte que grava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *physis* e a significação. (BENJAMIN, 1984: 188)

Gagnebin explica a visão de Benjamin, apontando que:

O símbolo é, ao mesmo tempo, instantâneo e eterno nesta instantaneidade, enquanto a alegoria [...] continua tributária de um

desenvolvimento no tempo que afeta tanto sua construção quanto sua compreensão e acarreta seu envelhecimento histórico. [...] Por conseguinte, a reabilitação da alegoria por Benjamin será uma reabilitação da história, da temporalidade e da morte na descrição da linguagem humana. (1999: 34-35)

Sustentando-se nessa reabilitação, a teoria da alegoria criada por Benjamin em *Origem* dá um sentido esteticamente válido a duas características entendidas como razão de deficiência na visão romântico-classicista: a fragmentação e a arbitrariedade. Diz Benjamin: “[...] é sob a forma de fragmentos que as coisas olham o mundo, através da estrutura alegórica” (1984: 208).

A *perspectiva do fragmento*, compreendida até então pela teoria estética como um defeito, uma falta, é valorizada pelo filósofo alemão em sua capacidade de “converter em conteúdos de verdade, de caráter filosófico, os conteúdos factuais, de caráter histórico” (p. 204). A essência da alegoria é reconhecida – e valorizada – na expressão da heteronomia, da incompletude, do despedaçamento. “Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, runa” (p. 198)²³. No entanto, na visão de Benjamin, a fragmentariedade se ligará a outro importante aspecto da intenção alegórica.

Para entender a teoria benjaminiana sobre a alegoria barroca, podemos ater-nos a uma ideia fundamental: “A função da escrita por imagens, do Barroco, não é tanto o desvendamento como o desnudamento das coisas sensoriais” (1984: 207). A alegoria não revela uma verdade inacessível pela via sensorial, mas expõe a verdade sensorial em si:

O emblemático não mostra a essência “atrás da imagem”. Ele traz essa essência para a própria imagem, apresentando-a como escrita, como legenda explicativa, que nos livros emblemáticos é parte integrante da imagem representada. (1984: 207)

É, justamente, no movimento de inscrição alegórica – a escrita que se instala dentro da imagem representada, nos emblemas barrocos – que Benjamin encontra o modo de expressão da alegoria barroca. Entendendo a intenção alegórica, conforme já indicamos que aponta Gagnebin, como um modo de reabilitação da temporalidade e da morte, surge na teoria de Benjamin o crucial conceito de *ruína*:

²³ Segundo a versão eletrônica do *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, runa é “cada uma das 24 letras do mais antigo alfabeto germânico, us. no Noroeste da Europa, esp. na Escandinávia e nas ilhas Britânicas, entre os sIII d.C. e VII d.C.”.

Quando, com o drama barroco, a história penetra no palco, ela o faz enquanto escrita. A palavra história está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas” (1984: 199-200)

Trata-se de uma teoria bastante cabível à reflexão que fizemos em torno do caráter alegórico de *Libro*. As imagens – podemos inclusive utilizar o conceito de *emblema* – se constroem no relato de Rolando como inscrições: elas não expressam qualquer essência que se encontraria além de si mesmas, mas inscrevem nesse relato inúmeras imagens – inúmeros emblemas – dele próprio. Atendem, assim, às duas condições da alegoria benjaminiana: são fragmento e são ruína. Corporificando o mesmo sentido, um sentido reafirmado abertamente no relato, elas não simbolizam nada, apenas expõem a verdade da narrativa em pequenos fragmentos dela própria e formam, assim, um mosaico alegórico²⁴. Afinal, o sentido do relato de Rolando não se vê propriamente alterado ou tampouco mais perfeitamente representado pelas imagens que formam esse mosaico – ao contrário do que poderia ocorrer numa representação simbólica. Sobretudo porque se multiplicam ao longo do relato, as imagens não interferem desse modo na narrativa, mas nem por isso deixam de ser decisivas na criação de um determinado efeito de sentido. Pelo contrário, justamente porque são, muitos e reiterativos, outros corpos do relato, elas exprimem um dos aspectos fundamentais desse romance.

A escrita por imagens em *Libro* supõe a construção de diversas formas de *dizer*, mas todas elas dizem o mesmo. A pluralidade de significados que não gera a revelação

²⁴ A noção de mosaico também faz parte do campo de reflexão de Benjamin quando o autor trata da alegoria, apesar de não surgir diretamente relacionada ao conceito do alegórico. Tanto em *Origem do drama barroco alemão*, como em “Parque central”, os dois textos centrais na formulação da teoria benjaminiana da alegoria, o mosaico surge no âmbito da expressão do pensamento filosófico. No primeiro, Benjamin se utiliza abertamente da noção quando define a natureza do tratado filosófico, que é reivindicado pelo autor como a forma mais válida da exposição filosófica e comparada ao mosaico. Em “Parque central”, o mosaico se materializa na exposição benjaminiana, é sob sua forma que se expõe ali uma leitura vertiginosa da obra de Baudelaire. Em sua reflexão sobre as vanguardas históricas, Peter Bürger desenvolve uma teoria sobre a obra de arte vanguardista que, como já apontamos, tem na alegoria benjaminiana um conceito chave. Bürger desdobra esse conceito no de *montagem*, ao qual podemos relacionar a noção do mosaico: “A montagem pressupõe a fragmentação da realidade e descreve a fase da constituição da obra” (2008: 148). Sobre as imagens que, conforme um princípio de montagem, proliferam num texto automático – aqui o crítico tem casos como os do romance *Nadja*, do francês Andre Breton em mente –, Bürger afirma também que as “partes carecem de necessidade. [...], poderiam faltar algumas delas, sem que o texto se transformasse substancialmente” (2008: 158).

de um sentido novo, mas apenas reitera a verdade já conhecida do relato, aponta, assim, para um dilema constitutivo dessa narrativa, que diz respeito à possibilidade de transformar em linguagem a experiência que se quer narrar. Idelber Avelar lembra que “A alegoria é o tropo do impossível, ela necessariamente responde a uma impossibilidade fundamental, uma quebra irrecuperável na representação” (2003: 264). A alegoria como falta de transcendência da linguagem pode ser vista, então, como signo de uma escrita que possui uma face melancólica.

Perceptível já no alegórico como modo de construção e efeito de sentido do relato, o dilema narrativo é central na constituição da enunciação de Rolando em *Libro de navíos y borrascas*, à qual nos atentaremos a seguir.

3. Notas sobre a enunciação em *Libro de navíos y borrascas*

Em resenha antes citada, escrita logo após a publicação de *Libro*, Carlos Damaso Martínez afirma:

Si en *El vuelo del tigre*, la alegoría, los procedimientos alusivos hacían referencia a una realidad inmediata de violencia y represión autoritaria, y, a su vez, sugerían el interrogante de cómo narrar una situación de esa naturaleza, en su última novela Moyano llega a la exasperación de ese interrogante. Es más, podría decirse que es un relato que se construye sobre una fractura. Esa fractura de la historia reciente que el discurso narrativo quiere asir. Barthes dice que a lo largo de los siglos la literatura es un intento frustrado de representar la realidad. Lo real como objeto de deseo, aunque sea un deseo de lo imposible. *Libro de navíos y borrascas* puede leerse como una reflexión sobre los límites de la palabra, sobre la posibilidad de encontrar los modos de representación (o la realización estética) que pueda dar cuenta de una experiencia. (1983: 54)

Damaso Martínez identifica, assim, um aspecto essencial do romance. No entanto, dadas as próprias limitações que a resenha enquanto gênero supõe, o autor não aprofunda essa reflexão, nem fundamenta sua análise numa leitura que mergulhe no texto literário. Isso é o que buscamos fazer aqui. Ao propor, no capítulo anterior, uma leitura alegórica para o romance, apresentávamos a mesma reflexão a partir de outra perspectiva. Neste momento, persistindo na indagação em torno a como se configura ali a *ficção* do exílio, desviamos o olhar da escrita por imagens para outras características que a escrita do eu assume nesse texto.

Como já sabemos, a narrativa de *Libro* se desenvolve a partir do fluxo da consciência de Rolando, e esta se volta completamente à experiência de violência vivida pelo narrador. O relato se emaranha, assim, nas questões subjetivas e coletivas suscitadas por essa experiência. Em meio a esse emaranhado surge, também, uma reflexão – explícita e recorrente – sobre a própria construção da narrativa.

Nessa medida, a enunciação mostra-se um profícuo – até mesmo inescapável – lugar de entrada para uma leitura crítica do romance. Afinal, se toda narrativa em primeira pessoa já abre espaço a essa reflexão, aquela que tem como objeto central a experiência do sujeito-narrador e reflete, ainda, sobre seus próprios modos de construção, praticamente a exige.

Dentro de uma perspectiva que nasce das ideias de Benveniste, entende-se que enunciar é constituir-se como sujeito através da linguagem (BENVENISTE, 2005). Ao

propomos uma reflexão sobre a enunciação em *Libro*, buscamos justamente entender melhor como se dá esse processo no romance. De que maneira a narrativa constrói o sujeito Rolando, que é, sabemos, um exilado? Nesse sentido, é importante indagar em torno aos aspectos dessa constituição que se mostram especialmente relevantes para entender como a experiência do exílio se transforma, ali, em ficção. A leitura que propomos a seguir se funda e se projeta nessas indagações.

3.1. A encenação do dizer narrativo

Desde sua abertura, *Libro* se mostra uma narrativa alimentada por mecanismos metaficcionais. Marcelo Casarin já notou o aspecto, afirmando que o romance de Moyano “es, por lo menos, dos libros: uno que cuenta la historia del exilio de Rolando; y otro que habla acerca de ese libro” (2002: 93). Segundo o crítico, no último, “se muestra la construcción del relato como un proceso expuesto, en donde, a partir de la voz del narrador-protagonista (autodiegético), se develan las vacilaciones de su factura” (p. 93). Em outras palavras, o processo de construção do relato se torna tema, e conflito, da própria narração de Rolando. E se entendemos conflito ficcional como um elemento narrativo que determina o desenrolar de uma trama, o processo de construção da narrativa será exatamente isso, um conflito, na abertura de *Libro*.

Nas primeiras linhas do romance, o leitor é convidado a transportar-se a um ambiente imaginado:

Hagamos de cuenta que estamos en un viejo caserón de piedra, antiguo refugio de pescadores rodeado por jardines sombríos, en una noche de invierno europeo. Allá abajo, a un cuarto de milla, el mar y los acantilados producen el único sonido que es posible oír en la aldea oscurecida. Desde un cabo rocoso, un faro ennegrecido por el tiempo pestañea como un reptil. En el refugio húmedo y frío hay olores salitrosos y trofeos marinos pudriéndose en los rincones. En las altas paredes de la sala se proyecta el resplandor de los troncos de encina que arden en la chimenea salpicando con sombras rojizas los retratos ovales de los marineros que desaparecieron en el mar, retratados con gorra y pipa, las barbas desteñidas por la humedad salada recobran ahora con el temblor de las llamas un vacilante resplandor de vida. Nos hemos reunido aquí para oír la historia de un viaje. A través de las cortinas casi transparentes de las ventanas las sombras de caserones de tres siglos parecen animales hinchados, salpicados doblemente por el ruido y el agua de un mar furioso. Desde lo alto de su torre, un farero de barbas blancas hace girar las luces sobre olas y

desgracias. A la luz del candil que alumbra su estrecha habitación aérea sus ojos tienen el color de un miedo muy antiguo. Conoce las costumbres del mar y sabe que esta noche puede haber pescadores desaparecidos. El viajero que acaba de llegar y va a contarnos una historia se saca las botas junto al fuego como en un cuento nórdico, les quita el barro del camino y acariciándose una barba de largas travesías se queda mirando fijamente el fuego, oyendo su chisporroteo milenario. Viene de los mares del Sur, donde están las ballenas y los albatros, los naufragios y los grandes cementerios marinos. Tiene un inquietante aire de misterio, y a la luz de las llamas su piel resplandece en yodos y salitres. Afuera puede estar lloviendo y bramando el viento, como en los cuentos de aparecidos, detalle que nos interesa mucho para crear el clima necesario porque esta historia también es de fantasmas.

Permítanme entonces ocupar durante unas horas el lugar de ese viajero nórdico para contar mi propio viaje. Como él, también vengo de los mares del Sur [...] (MOYANO, 1983: 9-10)

Como se vê, a abertura do romance não é, ainda, a abertura de sua trama, mas *uma encenação do ato de dar início a essa narrativa*. Afinal, conforme já apontou Casarin, através da fórmula narrativa *hagamos de cuenta que*, o texto já se desdobra: “por una parte la historia de un viaje que será contado; y por el otro las condiciones de esa narración” (CASARIN, 2002: 94).

O relato encena, nessa abertura, um convite a seus leitores: transportar-se à *outra* situação narrativa. Trata-se de uma situação típica da tradicional narrativa oral: a reunião de ouvintes para a narração das mais recentes aventuras de um marujo recém-chegado de viagem. Ao realizar esse convite, o narrador de *Libro* – do qual, a essa altura, nada sabemos – se propõe a ocupar o lugar do marujo narrador e, ao mesmo tempo, propõe que ocupemos, nós leitores, o lugar de seus ouvintes. Importante, então, refletir sobre quais seriam esses lugares.

No ensaio “O narrador”, Walter Benjamin sustenta que a narrativa tradicional (ou arcaica) tinha fundamento na sabedoria do narrador e na autoridade que essa sabedoria lhe investia, sendo-lhe permitido, então, alcançar um propósito narrativo muito claro: produzir um ensinamento, através da transmissão de uma experiência. Na reflexão de Benjamin, a narrativa também é entendida em sua estreita relação com a morte. Segundo o filósofo alemão, apenas a proximidade da morte confere à sabedoria do homem – sobretudo à sua experiência – uma forma transmissível. É, originalmente, a autoridade que o indivíduo que morre tem sobre os vivos o que produz a narrativa tradicional (BENJAMIN, 1993: 197-221). A “meta-cena” inaugural de *Libro*, tanto na descrição do ambiente imaginário em que se dá a reunião dos ouvintes/leitores, como do

viajante nórdico que realizará a narração, aponta, a nosso ver, para essa concepção benjaminiana da narrativa tradicional.

O isolamento e a decadência do ambiente imaginado aludem à morte, que irá aparecer mais incisivamente na imagem dos marinheiros desaparecidos, avermelhada pela luz do fogo, como introdução à emblemática frase “Nos hemos reunido aquí para oír la historia de un viaje”, e no medo muito antigo do faroleiro, que sabe da possibilidade de desaparecimentos no mar. Além disso, a vinculação de narrativa e morte se dá de maneira explícita quando o narrador afirma que “esta historia también es de fantasmas”. Por outro lado, a descrição do viajante, cuja posição o narrador de *Libro* se propõe a ocupar, sugere um sujeito experiente, sábio, em condições de transmitir. Para isso apontam a impregnação da experiência ao próprio corpo do sujeito – com sua barba de longas travessias e sua pele que resplandece iodios e salitres – e a indicação de que esse sujeito possui uma sabedoria que é inacessível, ao menos antes da narração, aos demais – indicação dada por sua atitude contemplativa diante do fogo e por seu ar de mistério.

Mas resta, ainda, a pergunta: por que tomar emprestado esse ambiente narrativo? Por que ocupar o lugar desse narrador? Como dissemos antes, ao empreender esse gesto, o narrador de *Libro* atribui um sentido a seu próprio relato. Para Benjamin, a narrativa tradicional – em seu discurso, apenas “narrativa” – supunha o intercâmbio de experiências. Segundo o autor, a faculdade de narrar era inerente ao homem e indicava a comunicabilidade da experiência, mas deixou de existir a partir da modernidade. Na visão do frankfurtiano, ao passo que os modos de produção pré-capitalistas permitiam ao sujeito a visão e a ação sobre a totalidade de sua produção, o sistema industrial de trabalho se baseia na fragmentação da produção e, com isso, fragmenta o próprio sujeito moderno. Aí teria início o fim da sabedoria, da autoridade e da capacidade de comunicar a experiência (BENJAMIN, 1993).

Justamente porque a essência de um narrador benjaminiano suporia tal capacidade, a de comunicar a experiência a partir da sabedoria e da autoridade, Rolando não dispõe das condições necessárias para *ser* esse narrador. Isso fica claro desde o início de *Libro*. Tomar emprestado o ambiente narrativo descrito e ocupar o lugar do viajante narrador consiste num *gesto*. Ao transportar seus leitores e seu relato ao contexto da narrativa tradicional, o narrador está, ao mesmo tempo, esclarecendo a *não* identidade de sua enunciação ao caráter dessa narrativa. A abertura “Hagamos de cuenta que...” é bastante clara nesse sentido, assim como o são também as próprias noções de

tomar emprestado e ocupar o lugar – que indicam que esse sujeito *não pertence* a esse contexto.

Esse gesto metaficcional termina com a seguinte afirmação de Rolando:

Y tomando prestado el clima de los viejos relatos sobre fantasmas mi burda historia real puede ganar en fantasía y entrar decentemente en el mundo de la comprensión, contándola como al descuido y un poco para olvidarme de ella [...] (MOYANO, 1983: 10)

A afirmação de Rolando aponta para a necessidade de ficção (de “fantasia”) no interior do relato de uma experiência concreta e violenta (a “burda historia real”). O gesto inicial da narrativa se reforça, aqui, no sentido da *desapropriação* do estatuto da narrativa tradicional que a cena do marujo supõe. Num jogo irônico, com respeito a si mesmo, o enunciador de *Libro* tenta ocupar o lugar de um narrador cujo papel ele não tem condições assumir.

Contudo, a metaficcionalidade do começo de *Libro* não se encerra aí. Em seguida à “meta-cena” inaugural, o narrador – já enunciado, isto é, já exposto como o sujeito dono da palavra nesse romance – passa a relatar a sua trama. No entanto, o *dizer*, continua assumindo o caráter de um conflito ficcional e segue influenciando decisivamente sobre o desenvolvimento desse relato.

Como sabemos, o primeiro capítulo de *Libro*, “Y, chau, Buenos Aires”, consiste, de fato, na narração da partida do navio Cristóforo Colombo do porto da capital argentina. No entanto, esse relato se distende por aproximadamente quarenta páginas. As quatro que sucedem a “meta-cena” inaugural do viajante nórdico dão sequência ao *processo de dar início* ao relato, através da elaboração de algumas versões para aquilo que o narrador considera o começo de sua história.

A primeira dessas versões é a seguinte:

Tengo que hablar de un barco que zarpó del Cono Sur, pero sucede que los comienzos, como los finales, siempre me parecieron arbitrarios. Actúan como violaciones. Dejan en el olvido acaso las posibilidades más hermosas. ¿Dónde comienza un barco, o una naranja, o una mujer desnuda? Se necesita un juego para ir entrando en trance poco a poco. En ese sentido, cualquier comienzo es como empezar a disponer las piezas, sacarlas de la caja, poner en fila los soldaditos de plomo, que son los juguetes pero no el juego todavía. El verdadero juego empezará más tarde, en el momento menos pensado estaremos jugando sin saberlo. Contar una historia supone enredarse enteramente con el lenguaje. Los soldaditos de plomo o el barquito de papel irán de un lado a otro según los lleven las palabras. (p. 10)

O primeiro movimento da narração da história é apresentar uma inequívoca necessidade de transmitir, evidenciada na expressão “Tengo que hablar de” relacionada à partida do barco – ao início da experiência de viagem que será narrada. A sequência do relato, no entanto, não irá transmitir nada senão uma reflexão sobre sua própria construção. Uma reflexão que assinala a arbitrariedade dos começos e finais das narrativas e a violência que eles comportam. Mas, afinal, o que podem violentar, a verdade da experiência narrada ou a potência da linguagem?

A princípio, o discurso de Rolando aponta para a última, uma vez que a violação é relacionada a deixar no esquecimento as possibilidades mais belas. Tal esquecimento parece remeter, assim, a uma espécie de instrumentalização da linguagem. Para usá-la na comunicação, na transmissão de uma experiência, na construção de um relato, a potência expressiva da linguagem seria restringida. A partir da pergunta “¿Dónde comienza un barco, o una naranja, o una mujer desnuda?” o discurso se instaura definitivamente nesse campo de discussão. O narrador já não está referindo-se à arbitrariedade das narrativas, de seus começos e finais, mas à arbitrária relação entre a linguagem e a realidade sensível. Sua reflexão irá apostar, como forma de lidar com essa arbitrária relação no contexto de uma narração, numa entrega à linguagem: “Contar una historia supone enredarse enteramente con el lenguaje”. O narrador de *Libro* aposta em que só se pode responder à arbitrariedade dessa relação assumindo-a, assumindo que numa narração é a linguagem quem constrói a realidade: “Los soldaditos de plomo o el barquito de papel irán de un lado a otro *según los lleven las palabras*”.

No entanto, seu relato não leva essa assunção às últimas consequências, isto é, ele não passa, a partir dela, a operar de acordo com uma pura auto referencialidade da linguagem. Na narração de Rolando, a admissão do estatuto da linguagem, como instauradora da realidade narrada, não significa o abandono da busca pela enunciação de uma experiência. Essa admissão irá, na verdade, nortear tal busca.

É assim como chega o narrador à segunda versão da partida do barco: “El juego consiste ahora en mover un barco italiano real llamado Cristóforo Colombo, a punto de zarpar del puerto de Buenos Aires con setecientos no deseables a bordo [...]” (p. 11). Antes, na primeira versão da saída do Cristóforo, o narrador afirmara que devia falar de um barco que já havia zarpado, no momento em que sua narrativa se produzia (“Tengo que hablar de un barco que *zarpó* del Cono Sur...”). Agora, a mesma ação, o zarpar do barco, nos é apresentada de maneira distinta; o barco passa a estar *a ponto de* zarpar. O mote do relato é retomado num âmbito meta-narrativo a partir da afirmação “*El juego*

consiste ahora en”, que remete à analogia anterior entre o ato de narrar e os jogos infantis. O deslocamento do ponto de vista narrativo, que passa da ação narrada ao ato de narrar em si, fica evidenciado no modo através do qual a ação se configura. Ela deixa de ter no barco o seu sujeito e, mesmo que a sintaxe da oração não o explicita, passa a ser responsabilidade daquele que narra, uma vez que já não se trata de um barco que zarpa, mas de um barco que *debe ser movido* – no interior do jogo de narrar.

Contudo – e isso é extremamente importante –, aquele que será movido no interior desse jogo narrativo é um barco *real*, que carrega setecentos indesejáveis (setecentos exilados). A utilização desse atributo para o barco, nesse momento da narrativa, é crucial para o jogo metaficcional que se empreende ali. O adjetivo ajuda a revelar o que dizíamos antes: mesmo assumindo que a linguagem instaura o real, o narrador não abandona a ideia de enunciar uma experiência vivida.

A terceira versão narrativa da partida do Cristóforo também irá corroborar essa leitura:

No sé si me va a salir. Lo mío es la música, antes que las palabras. Para mí todo ese asunto de tener que salir del país comenzó cuando estaba lustrando mi violín bajo la parra, allá en el norte, distraído, lustrando como quien canta o lee, y llegaron ellos.

¿Rolando? Sí. Me llevaban, sabían mi nombre, eran tres. Delante de los vecinos, entre ellos mi compadre. Tuve que bajar la cara. La vergüenza. Caminaban cansados como si el aire se les resistiera. El violincito, colgado de la parra para que tomara un sol modesto, se me fue alejando. Lo quieto era yo y era el violín el que se iba. Caerían las hojas, llegarían las lluvias de otoño, los vientos de agosto, pasaría un largo tiempo a medir por estaciones y ciclos terrestres (p. 11)

No processo de dar início à narrativa, na elaboração de diferentes versões para a saída de Buenos Aires, surge um novo elemento da experiência de Rolando, o momento de sua detenção – é, por sinal, somente aqui que o relato revela seu nome. Ao afirmar o narrador “Para mí todo ese asunto de tener que salir del país comenzó cuando...”, o texto nos produz a sensação de que, a partir desse momento, conheceremos tudo quanto envolve a questão do barco. Parece, então, que o relato está chegando, após tantos gestos narrativos, ao cerne da enunciação de uma experiência e aproximando-se, assim, de uma possível transmissão dessa experiência através da linguagem. Ainda que a sequência da narrativa, a partir de “y llegaron ellos”, pareça desestabilizar essa impressão, de fato se está chegando ao cerne.

Um sujeito sem referência realiza uma sequência de ações: “me llevaban”, “sabían mi nombre”, “eran tres”, “caminaban cansados”. É intenso o efeito de abrupção e fragmentariedade que a narrativa produz com isso e, conseqüentemente, ela se aparta de qualquer traço de uma transmissão linear da experiência do narrador, que o comentário anterior poderia insinuar. Porém, a falta de linearidade não significa que se deixe de enunciar a experiência. Muito pelo contrário, nesta que é a terceira versão da partida do barco, o sujeito Rolando diz muito de si. Faz isso através da introdução de um elemento que se mostrará constitutivo de sua experiência, o “violincito”. Já pelo uso do diminutivo, o narrador esclarece o lugar do instrumento em sua subjetividade, além de tornar o leitor mais cúmplice da realidade narrada. Através dessa nomeação começamos a conhecer a relação visceral que o narrador possuía/possui com esse instrumento. Relação essa que se condensará de maneira muito expressiva na oração “El violincito [...] se me fue alejando”. A imagem de afastamento do objeto querido que se produz por essa formulação é muito expressiva, pois nela dito objeto é o sujeito sintático da ação de distanciar-se, o que implica a passividade do sujeito Rolando; estático, incapaz de reagir ao que lhe acontece. Além disso, se emprega um caráter totalmente fatalista ao evento, uma vez que se utiliza a estrutura “*se me fue alejando*” – de modo a evidenciar que o ocorrido se dá totalmente a despeito da vontade de Rolando. A personificação do instrumento musical segue e se intensifica: “Lo quieto era yo y era el violín el que se iba”. Através dessa descrição, se revela uma compreensão muito peculiar da situação narrada. Ainda que concretamente somente o próprio Rolando poderia ser o sujeito a dar passos que o distanciassem de seu violino, narra-se a situação pelo seu revés. Mais que isso, sendo “lo quieto” – e, não, “el quieto” – Rolando se instala definitivamente como sujeito inanimado, inerte – sendo *aquilo* e, não, aquele que estava quieto. Em contrapartida, sendo “el que se iba”, o violino surge ainda mais personificado, ao opor-se à posição inerte de Rolando.

Introduzido com tamanha expressividade, o episódio de abandono do violino ganha, a partir de então, um lugar privilegiado no processo de dar início à narração da viagem. Como desdobramento da relevância desse episódio, o violino em si também passará a constituir a enunciação de Rolando. Realizando uma digressão com respeito ao relato da detenção, o narrador descreve o que é, como funciona e de que cuidados

necessita um violino¹. A relevância do instrumento no processo de construção da narrativa de Rolando é, em seguida, abertamente reivindicada:

Difícil mover del puerto un barco real si seguimos con este asunto de violín. Pero sucede que ese violín está entre las palabras, hacia donde mire está su brillo, y francamente no encuentro otra manera de llegar al barco. (p. 12)

O comentário do narrador não apenas revela o processo de construção do relato, como também expõe o processo de constituição da memória desse sujeito. Distinguimos o traçado de um movimento de auto interpretação na enunciação de Rolando.

Emprestamos, aqui, o conceito de *auto interpretação* formulado por Jean Starobinski no ensaio “O progresso do intérprete”, em que o autor trata da escrita autobiográfica. Starobinski propõe, nele, que um texto pode ser considerado autobiográfico se atende a, apenas, duas condições: i) apresentar identidade entre o narrador e o herói da narrativa; e ii) constituir-se de narração, propriamente dita, e não de uma simples descrição – isto é, deve ser possível identificar movimento e duração, “el trazo de una vida” (2008a: 77). De modo que não haveria *uma* forma, ou *um* estilo obrigado para esse tipo de escrita. Em outras palavras, o autor desestabiliza a ideia canônica de gênero autobiográfico. Passa a estudar essa escrita, então, a partir da noção de *estilo*, que, segundo Starobinski, é na autobiografia, mais que em qualquer outro tipo de texto, totalmente *feito do indivíduo*. Para o autor, o modo de elocução autobiográfico – seu estilo – possui um valor auto referencial, uma vez que remete ao *eu presente* da escrita. É nessa medida que ele iguala autobiografia à *auto interpretação*. Mesmo que o relato autobiográfico se caracterize pela evocação do passado, o autor assinala que é o presente que lhe proporciona a perspectiva. A “verdade do passado”, na autobiografia, nada mais seria que uma imagem acolhida pelo *eu da escrita*, quem lhe impõe uma determinada forma, um determinado *estilo*. Desse modo, Starobinski afirmará que a reflexão autobiográfica exige do sujeito tanto um desvio temporal, em direção ao passado, como um desvio de identidade, em direção ao *sujeito do passado*. Na

¹Dessa descrição nasce uma analogia importante: “Los instrumentos encierran la música, de la misma manera que los hombres encierran la vida en su delicado mecanismo viviente. Los hombres son débiles y milagrosos como los violines. También están hechos con lo justo y dependen de una estructura frágil. Tienen la piel porosa y delicada, deben protegerse de las temperaturas. A pesar de su fragilidad lo soportan todo, hasta la muerte, que es lo último que puede sucederle a un hombre. Y lo último que puede sucederle a un violín es la lluvia. Una muerte lenta y como rencorosa” (p. 11-12). A analogia entre o homem e o violino que esse comentário tece abre espaço a uma representação que se consolida mais adiante, numa das posteriores versões narrativas para a partida do barco.

linguagem, contudo, apenas o primeiro interferiria de maneira mais direta, já que o *eu* (a *primeira pessoa*) é linguisticamente constante, ainda que expresse, obrigatoriamente, dois *sujeitos* distintos: o do presente da escrita e o da multiplicidade de estados passados (STAROBINSKI, 2008a).

No relato de Rolando, a enunciação do processo de construção da memória e da narrativa – a partir da revelação do lugar do violino nessa construção – aponta para o movimento que Starobinski atribui à escrita autobiográfica. E é interessante notar como a auto interpretação surge ali imbricada à questão de como dispor a narrativa. A relevância conferida por Rolando ao violino, no processo de reconstrução de seu passado, se alia à percepção de que este objeto “está entre las palabras”.

Ocupando um lugar crucial na enunciação de Rolando, o instrumento vai, ao longo de seu relato, ganhando mais e mais relevância, como demonstra a elaboração de outra versão para o destino do violino após seu abandono na parreira:

Allá lo *habrán mojado* las lluvias y *secado* el viento tantas veces. Las avispas y los pájaros que picotean las uvas lo *habrán llenado* de estiércol y zumbidos. Las clavijas, saltadas de su sitio, *se aferran* todavía a las cuerdas, como corcheas *cuelgan* tan negritas las clavijas de ébano legítimas, y el puente delicado *abonará* la tierra, lo *comerán* pacientes los gusanos, despanzurrado mi violín como una araña que aplastaron. Las avispas *zumbaron* en cada rincón de su equilibrio acústico, *llegaron* los truenos y *violaron* sus concavidades internas. A lo mejor esto lo *adormeció*, *perdió* sus sentidos y así *pudo* evitar humillaciones últimas. Después *se llenó* de agua, como los ahogados, hasta ceder, abriéndose, el espacio interno que milagrosamente le servía para encerrar la música. El hilo que lo sostenía de la parra *se cortó* con el peso del agua. Y abajo estaba la putrefacción del otoño; ignorando su función, la tierra lo *recibía* como cualquier madera más, una hoja seca más que cae. Entre las hojas, que caen para siempre. En el olor húmedo de tierra removida, en el calor naciente de la fermentación, el violincito. (MOYANO, 1983: 12 – grifos nossos)

O que antes se havia condensado em poucas orações, se transforma agora numa descrição longa e rica em detalhes. A reformulação confere, sobretudo, uma maior complexidade à narração do destino do violino e, especialmente, ao papel que tal destino ocupa na construção da memória e da enunciação de Rolando. Essa complexidade fica patente no uso dos tempos verbais no relato. Sua ampla variação, visível nas formas destacadas ao longo do excerto, confere grande peculiaridade à enunciação do destino do Gryga. A descrição desse destino passa, a partir dessa variação, do campo da hipótese – ao qual pertencem as primeiras orações, em que são usadas as formas “habrán mojado” e “habrán llenado” – ao da certeza absoluta com

relação ao que aconteceu com o violino após a separação de seu dono – certeza que se expressa no uso das formas verbais no passado: “zumbaron”, “llegaron”, “violaron” e etc. A partir dessa certeza, o fim do Gryga torna-se, na enunciação de Rolando, o da degradação total². Na consciência dessa degradação, chega-se à outra versão narrativa para a origem da saída do Cristóforo Colombo:

En Buenos Aires, camino del puerto, estaba a mil doscientos kilómetros de lo que había sido mi violín, bajo la parra. Por el tono de voz que usó uno de ellos para decir ¿*Rolando*? supe enseguida que ni siquiera tendría tiempo de entrar por última vez a mi casa. Dijeron que en el acto y sin dar pasos falsos caminara hacia el furgón que rumoreaba ante la puerta de calle. Le eché una mirada al violín como dándoles a entender que quería permiso para guardarlo otra vez en el estuche, había amenazas de lluvia, miren qué nubes negras se levantan, se estropearía el instrumento. Pero ni para eso había tiempo. Con lo puesto y las puertas de casa abiertas y el violín colgando de la parra había que seguir a los tres hombres. Justo en el momento que lo miré, el violín giró colgando del hilito y relumbró en la luz, hermoso y joven con el lustre de aceite de nueces machacadas que le acabara de dar, a falta de almendras. Ese relumbre que duró unos segundos y desapareció en el giro del instrumento, fue lo último que vi de mi provincia. (p. 12)

O fatal destino que Rolando pressupõe para seu violino surge, nessa versão do momento da detenção, na própria maneira que o narrador o nomeia: “lo que *había sido* mi violín”. A cena da prisão de Rolando se distende. O narrador relata com mais detalhes como agiram aqueles que o levaram de sua casa e, por outro lado, sua reação diante do ocorrido (“Le eché una mirada al violín...”). Além disso, reelabora-se a cena da separação de seu violino, sendo agora descrito quase pictoricamente o estado do instrumento quando é abandonado. O seu brilho fugaz se torna a fixação da memória do narrador à sua terra e, não à toa, portanto, estará “entre las palabras, hacia donde mire” Rolando quando se proponha a narrar a partida do barco. Já sabemos que ele sairá do país após os fatos que nos está narrando. Por isso, ao representar o *flash* de luz de seu instrumento como a última imagem que teve de sua província, é delineado um efeito de interrupção. A partir desse *flash* cria-se, no relato, um hiato entre o momento da separação do violino e o do embarque no navio, em Buenos Aires.

² Essa degradação pode inclusive ser lida no interior da analogia antes traçada na enunciação de Rolando – entre o homem e o violino. Abrindo-se a essa leitura, a descrição da violência da intempérie sobre o corpo do violino, que gera sua degradação, ressoa como alegoria da violência da tortura física sobre o corpo de um homem e imagem final da morte.

Esse hiato redundará na última formulação que a partida do navio terá no processo de elaboração de versões narrativas para a saída do Cristóforo³:

Ahora estamos en mejores condiciones para hablar del barco que saca del país a los setecientos indeseables. Me parecía arbitrario empezar la historia por ahí, sobre todo teniendo en cuenta que cuando ellos dijeron mi nombre bajo la parra y yo volví la cabeza desde el brillo del violín y vi sus caras bajo viseras y los fierros negros que sostenían, (...), y ya no pude ver ninguna cosa en mucho tiempo, cuando oí sus voces en un tono que no era el de mi provincia, y sentía que ese ¿Rolando? desataba otros hechos, los engendraba en un hágase la luz, en ese mismo momento empezaba a balancearse en el puerto el barco que me sacaría del país, en ese mismo momento ya estaba en Buenos Aires a mil doscientos kilómetros del Gryga, ya me estaba yendo para el otro lado del mar mientras el violín conocía el olor a tierra en trances otoñales, hormigas y escarabajos buscaban la humedad de las hojas que llenaban sus concavidades íntimas, en ese mismo momento yo estaba pidiendo prestado un viejo caserón de piedras y un invierno europeo y un mar próximo y un faro en tempestades y una lluvia furiosa afuera sobre el jardín sombrío y la aldea dormida para contar la historia mientras el farero de barbas blancas y dolientes hace girar luces sobre mares y desgracias. (p. 13-4)

Com a reiteração da expressão “en ese mismo momento”, a enunciação forja uma simultaneidade. O hiato entre o momento da prisão e o embarque, insinuado antes no *flash* de luz do violino pendurado na parra, e reiterado aqui na expressão “ya no pude ver ninguna cosa en mucho tiempo”, é subvertido pela narrativa. Rolando enuncia implicados e imbricados uns aos outros: o seu seqüestro, o embarque no navio que o levará de seu país, a ação do tempo sob o violino abandonado ao ar livre e o ato de narrar – referido ao final da citação, por meio do ambiente de marujos. O movimento de auto interpretação de Starobinski se reforça. O *narrador-protagonista* é, neste momento, mais composto do que nunca: o sujeito da escrita constrói através de um estilo narrativo o sujeito do passado.

Se temos em conta a constatação do narrador de que “sentía que ese ¿Rolando? desataba otros hechos, los engendraba en un hágase la luz”, vemos que, no processo da memória e do relato de Rolando, a detenção é entendida como aquilo que representa o começo de tudo, a origem da experiência que se relatará e que consiste, afinal, no exílio. Foi precisamente essa origem que esteve sujeita a uma reescrita sistemática e explícita

³ Coloco atenção ao fato de que se trata da última formulação para a partida do barco apenas no interior desse processo de elaboração de versões, pois todo o relato desenvolvido ao longo do capítulo primeiro é um relato do embarque de Rolando; a partida do navio do porto de Buenos Aires será narrada apenas no final do capítulo.

ao longo dos primeiros parágrafos do texto, quando o narrador, segundo o que ele mesmo nos diz, está buscando as “palabras justas” (p. 10) para relatar a sua viagem.

A referência temporal “en ese mismo momento” torna-se um modo de enunciar a experiência, de esculpi-la com a linguagem. Num momento de encenação do dizer narrativo, a experiência do sujeito é explicitamente construída *através* da elaboração de um relato.

3.2. O dizer através do outro

Parece-nos que a relação entre o problema da linguagem e a enunciação do exílio vai se desenhando como um aspecto forte de *Libro* à medida que vamos avançando nossa reflexão. Se a encenação do dizer narrativo já instiga a reconhecer essa relação, o outro aspecto da enunciação no romance ao qual queremos dar atenção aqui nos levará mais explicitamente a ela.

Apesar de se constituir e apresentar-se desde o início como um relato de um sujeito sobre sua própria experiência, um dos modos de enunciação mais presentes em *Libro* é o *dizer através do outro*. Trata-se de um mecanismo que promove, como se apontou antes, a fragmentação da voz narrativa no romance e ajuda a pensar a configuração sob a qual surge nesse texto a relação entre linguagem e experiência.

Com a noção de *dizer através do outro* nos referimos a uma gama de recursos. Entre eles, está, por exemplo, a presença constante do relato da experiência do outro – isto é, daqueles que não são o narrador – na enunciação de Rolando. Dado que a experiência alheia que se põe em cena possui traços paralelos à do narrador, sua inclusão no relato reverbera a experiência do narrador⁴.

Agora, há, no romance, mecanismos que vão além da inclusão da experiência alheia na cena e no relato e, com isso, fragmentam com mais intensidade a enunciação.

⁴ Um dos aspectos mais evidentes nesse sentido é a narração das experiências dos demais exilados do Cristóforo Colombo, seja através da própria voz de Rolando, seja no âmbito do diálogo das personagens. O “Gordito”, Contardi, Bidoglio, Rafa, Sandra, o “muchacho” do violão de Fede, todos se incluem nesse campo de narrativas do outro. Mas há também a inclusão de relatos de personagens que não fazem parte da trama ficcional, personagens históricos, como Chacho Peñaloza (em “Diario de a bordo”) e Atahualpa Yupanqui (em “¿Fin?”), e até mesmo no transfigurado relato a respeito de Haroldo Conti. Nesses casos, o outro surge também num âmbito de identificação à experiência de Rolando, seja pela recorrência do exílio e da violência em suas trajetórias, seja pelo elemento “nortenho”.

Um dos momentos mais paradigmáticos, nesse sentido, se dá no segundo capítulo do romance, quando se desenvolve a já analisada fantasia erótica de Rolando com Nieves. Como apontamos no capítulo anterior, a certa altura desse episódio, o narrador afirma: “Para llevar adelante la pequeña historia de la sobrina del cocinero preferiría *pasarme a otra voz, como si la contase otro*” (MOYANO, 1983: 62, grifo nosso). A partir de então, o relato passa à voz de Bidoglio e o narrador de *Libro* assume o lugar de personagem, tornando-se uma terceira pessoa no discurso.

No entanto, é possível reconhecer, ainda, uma terceira classe de fragmentação da voz narrativa em *Libro*, que também reunimos na mesma noção de *dizer através do outro*. Nesse caso, ela não diz tanto respeito ao sujeito narrador, como à linguagem que constrói sua enunciação. Conforme viemos insistindo, a narrativa de *Libro* se constitui, desde o início, como o relato de um narrador sobre sua experiência. No entanto, há momentos nos quais esse relato passa a outras formas. No capítulo anterior vimos um dos exemplos dessa espécie de fragmentação, quando tratamos do relato desenvolvido em “La bahía”, que surge como uma fábula da passagem de um jovem barquinho pela baía que o levará, pela primeira vez, ao mar aberto. Há, ainda, outros exemplos, como o quinto capítulo do romance, “Titiriteando”, no qual se apresenta o teatro de fantoches que um grupo de exilados encena dentro do navio. O capítulo se apresenta sob a forma de uma peça teatral, trazendo diversas marcas do gênero (a relação dos personagens, seus intérpretes e dos instrumentos musicais, a caracterização dos fantoches, a organização em cenas, as rubricas e as falas), ainda que desestabilizadas pela intromissão da voz narrativa e da trama do romance no texto dramático.

Aqui, iremos nos atentar a certas formas do *dizer através do outro* que se mostram, a nosso ver, especialmente importantes na constituição da enunciação e, conseqüentemente, da subjetividade do narrador de *Libro*.

3.2.1. O avô espanhol

Na enunciação de Rolando, a tensão entre a necessidade de relatar a experiência de violência vivida e a realização de uma narração que, afinal, não redunde nesse relato pode ser visibilizada também através do modo de enunciar o exílio. Antes, nesta dissertação, já foi assinalado o fato de que o sujeito Rolando não é ainda o exilado, mas

aquele que está em vias de sê-lo. Ele não enuncia, portanto, *sua* experiência de exílio, mas apenas o desterro como fato que atravessou sua vida e imprimiu a ela um novo sentido.

Contudo, a enunciação do exílio enquanto experiência não está completamente excluída da narrativa. Ela surge, mas diz respeito a outros indivíduos. Destes, dois nos parece que ocupam um lugar especialmente importante no relato de Rolando: o avô do narrador e o húngaro do violino *Gryga*. É ainda no início da narrativa que ambos surgem. O avô, no relato que faz Rolando dos pensamentos e anseios anteriores à chegada ao porto de Buenos Aires, durante o traslado dos presos num furgão fechado:

El viaje a Europa se va armando en la sirena del Cristóforo. En cuanto abran la puerta del furgón vamos a ver sus chimeneas altísimas. En un barco como éste llegarían los abuelos, ¿no? El mío, que era de Extremadura, no se acordaba ni del nombre del barco que lo trajo. Qué sé yo, un perol, un cacharro, una mierda de buque, por poco nos hundimos. El viento lo llevaba para cualquier parte. Entró en el Río de la Plata de milagro. Si lo sé, no vengo.

El abuelo extremeño sufría todos los meses un par de horas bajo la luz de lo que llamaba el quinqué de petróleo escribiendo una carta que siempre hablaba de sequías y que incluía “algún dinerillo” envuelto en papel carbónico para que los del correo no pudieran descubrirlo a la luz de poderosas lámparas. Con sus dedos cuarteados de tanto escarbar tierras salitrosas esforzaba las impecables plumas “cucharita” escribiendo largas frases torcidas de dudosa comprensión. Se esmeraba en el sobre, y ahí los renglones salían derechos, apoyados en una línea que trazaba antes con lápiz y regla, para no desviarse, y entonces las letras, cuidadosamente ovales, se alineaban decorosamente para que cualquier cartero de acá o de allá pudiese leer sin problemas Villanueva de la Serena. De aquí a Buenos Aires, sabe Dios por qué vericuetos andaré la carta; de Buenos Aires para allá, ya se encargará el cacharro. El cacharro que ahora hacía sonar su sirena mitológica. Villanueva de la Serena. Aquí venían a parar los sobres cuidadosos con óvalos vacilantes recostados sobre una tramposa línea de lápiz que luego se borraba y los óvalos se sostenían entonces por sí mismos. Los óvalos del abuelo sobre las olas hacia Villanueva de la Serena. En el cacharro, que trotaba sobre las olas como un perrito, tan contento y diligente, con el mensaje y el dinerillo para los que quedaron en el pueblo. Cacharro flotando por sí mismo, igual que los óvalos al borrarle la línea de sostén apenas marcada. Si Villanueva de la Serena fuera un puerto, qué maravilla. En ese caso, en cuanto saliera de la oscuridad del furgón y pusiese un pie en el cacharro Cristóforo, ya sería como llegar, estaríamos tocando las mismas aguas. Seguir la ruta marítima de los sobres del abuelo, que yo echaba en el buzón todos los meses a mil doscientos kilómetros del puerto, sus óvalos flotantes. Flotaban en cuanto le borrábamos la línea, en un mar invisible. ¿Cómo sería el cacharro que iba a tocarme? En la oscuridad del furgón, contenía un barco. ¿Encontraré allá tierras salitrosas? ¿Las escarbaré hasta mejorarlas y plantar viñedos y llevar la uva al lagar? Vino a rodo. ¿Con dedos cuarteados escribiré óvalos sobre línea de

lápiz a borrar, óvalos que digan cuidadosamente La Rioja como se puede decir Villanueva de la Serena? Villanueva de los Violines. Y el Cristóforo estaba haciendo sonar su sirena, vibraban las latas del furgón, se ve que estábamos muy cerca. (MOYANO, 1983: 16-17)

A referência ao exílio do avô esclarece o lugar que terá essa experiência parental na enunciação de Rolando. Ela aparece relacionada, essencialmente, a três elementos: a viagem, a escrita e o trabalho. É através da representação do barco que o primeiro deles se constitui. Sabemos já a relevância do barco na enunciação de Rolando, tanto na face concreta do Cristóforo Colombo/Zampanò, como na forma do imaginário “barquito paralelo”. Na enunciação sobre/de seu avô, a embarcação assumirá o mesmo papel, de elemento instaurador do exílio, mas o fará a partir de uma representação, em certa medida, inversa à do barco de Rolando. Ocorre que a do avô é uma embarcação degradada pelo próprio exilado. Afinal, além de não recordar-se de seu nome oficial, ele ainda se refere ao barco de maneira depreciativa, denominando-o “perol”, “cacharro” e, com mais violência, “mierda de buque”⁵. A nomeação promove a degradação do barco e, através dela, degrada-se também o sentido da experiência do exílio⁶.

Essa ideia fica ainda mais clara se atentamos a outros elementos na enunciação do exílio do avô que apontam para o mesmo sentido de degradação. Podemos entrevê-lo, por exemplo, na representação da terra do desterro delineada através do comentário de Rolando a respeito da menção perene às “sequías” nas cartas que o avô escrevia e enviava a seus conterrâneos. A mesma tendência a uma concepção negativa do exílio emana da imediata vinculação da vivência do avô exilado a uma experiência dura de trabalho, que se condensa na descrição dos “dedos cuarteados” do ancestral, “de tanto escarbar tierras salitrosas”.

⁵O uso da palavra *perol* na voz do avô de Rolando é bastante coloquial e serve à referência a veículos automotivos velhos, ultrapassados e, até mesmo, deteriorados. Trata-se de uma acepção não dicionarizada da palavra, provavelmente advinda de seu sentido mais literal: “Vasija de metal, de forma semelhante a media esfera, que sirve para cocer diferentes cosas” (segundo o dicionário eletrônico da *Real Academia Española*). É possível emparelhar esse uso não dicionarizado da palavra *perol* àquele que se faz, no Brasil, do termo *lata* quando relacionado a veículos automotivos – geralmente na expressão *lata velha*. A palavra *cacharro* surge no discurso do avô como um sinônimo, numa de suas acepções dicionarizadas: “*coloq.* Aparato viejo, deteriorado o que funciona mal” (segundo o dicionário eletrônico da *Real Academia Española*); “*coloquial* Máquina o aparato, en especial un automóvil, que se encuentra en mal estado o que funciona mal” (segundo o dicionário eletrônico do jornal argentino *Clarín*). No *Diccionario esencial. Español-Portugués. Português-Espanhol* (Moreno, Francisco; González, Neide Maia), a palavra *cacharro* é traduzida, em registro informal, como *traste*, *cacareco*.

⁶ Nessa medida, a (re)nomeação do barco, empreendida por Rolando no capítulo “Zamapanò”, e que foi antes analisada, pode ser entendida como um gesto de contraponto à experiência e, sobretudo, à enunciação do exílio do avô.

Apesar de relacionado ao silêncio e à degradação, o desterro do avô surge no relato de Rolando como um ponto de referência para a experiência e para a enunciação do exílio. A partir de determinado ponto da passagem citada acima, isso fica bastante evidente: “El cacharro que ahora hacía sonar su sirena mitológica. *Villanueva de la Serena*. Aquí venían a parar los sobres cuidadosos[...]”. Além da incorporação da voz do avô, no uso do termo *cacharro* para referir-se ao barco, a chegada de Rolando ao porto de Buenos Aires é entendida, em seu discurso, como um encontro com a realidade do exílio parental – representada pelas cartas de desterro do avô. Ao deparar-se com o porto, o que vê Rolando é a experiência do outro.

Sua narração só faz consolidar essa ideia. Primeiramente, afirmando Rolando que, se *Villanueva de la Serena* fosse um porto, sair do furgão seria como chegar. Em seguida, representando sua viagem como uma forma de seguir a rota marítima dos envelopes das cartas do avô. Por fim, delineando diversas indagações em torno à configuração do futuro exílio – “¿Cómo sería el cacharro que iba a tocarme?”, “¿Encontraré allá tierras salitrosas?”, “¿Con dedos cuarteados escribiré óvalos sobre línea de lápiz a borrar, óvalos que digan cuidadosamente *La Rioja* como se puede decir *Villanueva de la Serena*?”; indagações que não têm outro sentido senão o de perguntar-se se o próprio exílio terá o mesmo sentido do exílio parental. Rolando empreende, assim, um gesto de vinculação.

Gesto esse que assume, ainda, outros contornos. Recurso extremamente importante quando se está atentando aos modos de enunciação de uma narrativa, a incorporação da voz do outro é total em dois momentos dessa passagem⁷. Em ambos, a voz do avô desponta na enunciação de Rolando sem quaisquer mediações⁸. Também em ambos os casos o narrador se utiliza da denominação *cacharro*, surgindo no relato a depreciação do avô para com o barco que o conduziu ao exílio. Essa recorrência não parece fortuita se levamos em consideração o quanto a voz do avô será, no decorrer do romance, principalmente no vínculo do exílio de Rolando com o desterro de seu parente, reduzida, no sentido de sintetizada, à palavra *cacharro*. Tal síntese deve ser

⁷ A saber: “Qué sé yo, un perol, un cacharro, una mierda de buque, por poco nos hundimos. El viento lo llevaba para cualquier parte. Entró en el Río de la Plata de milagro. Si lo sé, no vengo”; e “De aquí a Buenos Aires, sabe Dios por qué vericuetos andaré la carta; de Buenos Aires para allá, ya se encargará el *cacharro*”.

⁸ Diferentemente do que acontece no início da passagem citada: “El abuelo extremeño sufría todos los meses un par de horas bajo la luz de lo que llamaba el quinqué de petróleo escribiendo una carta que siempre hablaba de sequías y que incluía “algún dinerillo” envuelto en papel carbónico”, onde os elementos destacados demarcam a voz do avô como *outra voz*.

entendida como uma das expressões da configuração do exílio na enunciação de Rolando. A redução da voz exilada do avô a *cacharro* também se relaciona à restrição do exílio ao contexto da viagem – dado que *essa* é a experiência de desterro do narrador de *Libro*.

Além do nome do barco, surge na narração de Rolando outro importante elemento que ajuda a compor a vinculação entre a enunciação do narrador e a de seu avô. No décimo capítulo do romance, o narrador relata o projeto de escrever um diário de sua viagem:

“Anoche empezaron a cambiar las estrellas” es una frase que tengo anotada en un cuaderno que anda por ahí dando vueltas todavía, y que iba a ser mi diario de bordo. Era un hermoso cuaderno de tapas duras que me regaló el cocinero cuando me vio anotando cosas en los papelitos de las pizzas de medianoche. Un diario pensado en relación con el abuelo extremeño que no dejó nada escrito y además perdió la memoria del viaje. Todo lo que recordaba era que él tenía que llegar pronto a Vigo para tomar el barco y tenía mucha prisa. Al pasar por Madrid no tuvo tiempo para despedirse de su madre, suerte que la vio desde el tranvía y alcanzó a levantar una mano; pero no sabía si ella lo vio a él. [...] Si mi abuelo hubiese anotado todo en un cuaderno, ése hubiese sido mi verdadero pasaporte. Mire usted, podría decirle al conde o a sus sustitutos, éste es el diario de a bordo de mi abuelo desde que salió de Montijo o de Puebla de la Calzada (él nunca supo precisarlo bien o yo no sé recordarlo), hasta que llegó a la tierras salitrosas de La Rioja de allá. Y tanto él como yo hubiéramos tenido memoria de aquel viaje. Porque, si las migraciones han de seguir, es conveniente empezar de una vez, aunque parezca tarde, con un diario de migraciones que le ayude a uno a salvarse del olvido y que sirva de apoyo a futuros emigrantes. (p. 171)

Vê-se que é em relação ao silêncio e à falta de memória do avô que o exilado Rolando pretende escrever seu diário de bordo. A justificação de uma fala no silêncio do ancestral é até mesmo fundamentada no discurso, através de duas importantes afirmações: “Si mi abuelo hubiese anotado todo en un cuaderno, ése hubiese sido mi verdadero pasaporte” e, sua continuação, “tanto él como yo hubiéramos tenido memoria de aquel viaje”.

Ao reivindicar a existência de um diário da viagem do avô enquanto seu “verdadero pasaporte”, Rolando esclarece de maneira inequívoca o sentido de transmissão da experiência, a dimensão utilitária dessa narrativa – não realizada pelo avô e almejada por Rolando. Nada é mais próximo à noção da narrativa como trabalho artesanal do sujeito que transforma a experiência num produto sólido e útil (BENJAMIN, 1993: 221) que um diário de bordo. É *essa* a narrativa que Rolando requer de seu avô.

No entanto, a inexistência do diário ancestral remete, por si só, a uma tensão entre a necessidade e a inoperância da comunicabilidade da experiência nesse contexto. Afinal, a comunicação da experiência entre o avô e Rolando não existe, é desde sempre frustrada. E, mesmo que deseje o contrário – seu discurso de que seria “conveniente empezar de una vez (...) un diario de migraciones” é uma prova mais desse desejo –, tampouco ele, Rolando, comunicará num sentido benjaminiano. Essa é uma verdade comprovada de maneira reiterada ao longo de sua narrativa, e posta em cena com o diário de bordo, cujo fracasso desde a apresentação primeira do desejo já é anunciado – recorde-se que, ao descrever o caderno que usaria, Rolando afirma que ele “*iba a ser*” seu diário de bordo.

Arriesgando romper la estilográfica al usarla como pluma cucharita desplegué en cursiva inglesa una hermosa combinación de óvalos que iban quedando como bordados sobre la página hasta formar un Diario de a bordo que parecía un oleaje por las colas salientes de las letras y el subrayado viborita. Largo trago de whisky para celebrar el nacimiento de algo que acabaría sin tapas y cosido a mano pero protegido por tres hojas en blanco, a perder una por generación, hojas amarillentas con esquinas rizadas por el tiempo guardadas en un cofre de madera para utilidad de la descendencia migratoria [...] En la página siguiente, después de anotar la fecha, elegí un comienzo que me pareció perfecto para un libro como ése, a leer en alta mar por descendientes migrantes que no alcanzaron a conocerme: Anoche empezaron a cambiar las estrellas. Y eso es todo, lo siento, ahí terminó mi diario de navegación, el más corto que conozco. A partir de ahí, se ve que di por anotado lo pensado, todo lo que iba a poner llenando páginas y páginas se me quedó en el whisky, como se dice en el tintero, se me quedó en las Salinas Grandes que separaban la provincia de mi abuelo de las otras, más fértiles, pensando que cruzar el mar para ver estrellas diferentes era como atravesar las salinas para ver algo verde y tomar un poco el fresco. (MOYANO, 1983: 172)

A descrição da curta vida do diário de Rolando deixa claro que o projeto do registro escrito não surge de um impulso intimista. O próprio uso do conceito de *diário de bordo* é bastante significativo, nesse sentido. Um diário de navegação não é uma escrita dirigida ao próprio sujeito que a produz, como no caso de um diário íntimo, mas um relato que tem o *outro* como interlocutor idealizado. Assim como o diário da viagem do avô teria na leitura de Rolando sua razão de ser, também o diário do narrador de *Libro* seria escrito a seus “descendientes migrantes” – numa projeção, em certa medida, fatalista do futuro de seus descendentes⁹. De modo que o fracasso de seu diário de

⁹ Essa projeção fatalista surge no contexto de uma leitura histórica que o narrador realiza para o exílio que está atravessando a sua trajetória individual. Leitura que entende o exílio dos perseguidos políticos da

bordo é o fracasso de sua memória enquanto possibilidade de materialização da experiência do exílio num relato. Essa noção é esclarecida de antemão por Rolando, quando aponta que a existência de um diário do avô abriria a possibilidade da memória da viagem, *tanto para o próprio avô como para seu neto*.

A narração do fracasso do diário de Rolando também surge de um relato da escrita entendida como artefato. O narrador descreve com minúcia a materialidade do diário de bordo e de sua escrita. O modo de usar a caneta – que de “estilográfica” passa a ser usada como “pluma cucharita”, em outra vinculação ao avô, que utilizava a última para escrever –, a caligrafia do título “Diario de a bordo”, o modo de usar o caderno e a projeção de sua deterioração com o tempo; tudo remete à materialidade do diário. O empenho artesanal de sua criação se opõe, assim, à impossibilidade da escrita – alegorizada pela frase “Anoche empezaron a cambiar las estrellas”. As perfeitas e mais bem acabadas condições materiais para a realização do diário – realização entendida também como a posterior leitura que fariam dele os descendentes de Rolando – não encontram uma escrita que as sustentem.

3.2.2. O húngaro do violino

A tensa relação entre exílio e linguagem surge também no espaço dado no relato ao outro indivíduo que ocupa, conforme apontamos antes, um lugar importante na narrativa de Rolando quanto à enunciação da experiência do desterro. Anteriormente vimos que, no início da narrativa de Rolando, o episódio de abandono do violino *Gryga* ganha muita relevância e expressividade. Por meio dele, o narrador expõe o instrumento musical como um elemento constitutivo da enunciação da experiência do exílio. Ocorre que tamanha importância se traduz também no desenvolvimento de um relato da origem desse violino. Relato esse que surge sem quaisquer mediações, completamente entremeado à narração de Rolando, ainda no contexto do embarque no Cristóforo Colombo.

Após a conturbada subida ao barco, Rolando e o “Gordito” conversam, pela primeira vez, quando o barco inicia o seu movimento. O companheiro de exílio do

ditadura militar como um retorno à Europa de seus ancestrais, condensado na expressão “Regresamos desencantados porque nos fallaron las Indias después de dos siglos de machacar muy duro” (p. 154).

narrador lhe dá um conselho: “Pero mire qué preciosura de ciudad, mírela bien porque lo más probable es que no volvamos nunca” (Moyano, 1983: 36). O comentário surte muito efeito para Rolando, que assustado pergunta reiteradamente ao “Gordito” se, de fato, não voltariam nunca. Ele reafirma:

Nos agarró un oleaje histórico, hermanito, de aquí a que el envión llegue a alguna costa y luego vuelva para adentro en el movimiento del mar, que es olvidadizo y tiene otros relojes, va a pasar un tiempo que está por encima de los diagnósticos y abarca muertes y nacimientos, por eso está claro como el agua que no vamos a volver nunca. (p. 37)

Após essa constatação, que é, para Rolando, assustadora, volta ao seu relato o *Gryga*. A conexão entre a certeza de que não haverá retorno e o violino se dá por meio de uma frase que se repete algumas vezes ao longo do primeiro capítulo de *Libro*: “A mil doscientos kilómetros de aquí está lloviendo sobre el *Gryga*”. A partir de então, se desenvolve um relato sobre o violino e seu dono ancestral; relato que se entremeia à cena de diálogo entre o “Gordito” e Rolando, e à reflexão espantada deste em torno da ideia de não voltar nunca.

Como já vimos, o *Gryga* se revela um elemento constitutivo da experiência de exílio de Rolando, e quando se desenvolve, no relato, uma narração da origem do violino é justamente como história de um exílio que essa origem surge:

El húngaro que cruzó la cordillera con su violín al hombro. Apareció un día en Guandacol y como pudo habló del viaje y de la nieve del camino. El nieve mucha casi estropeando mi violino. Un violino de autor. Traía una valijita desinflada. Comió con ganas pero con vergüenza. Cuando gana plata yo paga. Tan blanco y alto el húngaro, con ojos de potrillito zarco. Carpintero de los finos, ¿no se había hecho él mismo su violín? ¿No se llamaría Gryga el húngaro? Un violino de autor. Algunas cosas, sobre todo las de música, las decía bien. En cualquier otro tema era un desastre. El exilio de un idioma. Se fue a vivir con la tonta del pueblo a una choza de madera. Lleno de ratos. De ratas querrá usted decir, llena de ratas. Eso es, de ratos, dice el húngaro. De ojos celestes como el gringuito cautivo, pero nunca hablaba del barco. Si alguien le decía esa palabra, él creía que hablaban del arco del violín. Enseguida entraba en su piecita y aparecía con el arco. Aquí está, ¿no es preciosa? La arco y el mujer era lo que más quería el húngaro. Había venido en un barco mutativo como éste, a recordar toda la vida, que lo estuvo esperando cubierto de rocío. Nada menos que el barco donde venía su violín. Como para no hablar de él. Pero no podía nombrarlo, no tenía la palabra y era como si no existiese. Daba la sensación de andar como con un barco adentro. Algunas veces intentó sacárselo. Empezaba a explicar y se enredaba, se iba perdiendo más en cada palabra que decía. Usted tranquilo, vuelva a empezar y trate de explicarse. Pero nada, no encontraba la palabra. Le entraba la vergüenza y se iba a su pieza,

practicar escalas o armar trampas para ratas. Y a enseñarle a tocar al mujer mío. De ojos celestes, y no lo ahogaron en un charco. Hablando de cualquier cosa como si se tratara del barco que no podía nombrar. A lo mejor su cacharro no tenía ni nombre. A las orillas del Danubio con su violín gitano el húngaro ídem. De eso quería hablar cuando se le subía el vino, del río y del violín como quien nombra un barco, pero no le salía. Y la gente, claro, se reía, qué otra cosa si no. (p. 37-38)¹⁰

A forma que assume a narração da origem do violino permite entender a inclusão desse relato na narrativa de Rolando como um modo de enunciar, através do outro, as possibilidades e impossibilidades de narrar a experiência do exílio. Toda a caracterização do exílio do dono ancestral do *Gryga* é muito relacionada ao seu modo de enunciar, sobretudo à sua (in)capacidade de falar em espanhol. É na própria enunciação que se constitui o cerne do relato sobre o exílio do húngaro. Rolando abertamente trata do aspecto ao mencionar o “exilio de un idioma”; mas o narrador faz muito além disso.

Ao longo da narração, as vozes de Rolando e do húngaro ora se distinguem, ora se mesclam¹¹. Um dos lugares mais importantes para entender esse jogo enunciativo é, justamente, a nomeação do instrumento *Gryga*. Ao longo do relato de Rolando sobre o húngaro – inclusive nos trechos que sucedem o citado –, ele é recorrentemente nomeado *através* da voz do húngaro, com o uso da palavra “violino” – no lugar de “violín”, em espanhol. A intraduzibilidade que o instrumento tem na enunciação do húngaro é, assim, incorporada à enunciação de Rolando. Trata-se de uma incorporação muito importante – assim como era a nomeação do barco como *cacharro* –, pois a intraduzibilidade da palavra “violino” constitui uma das mais incisivas marcas da identidade do húngaro como sujeito exilado. Afinal, ela tanto preserva um elemento essencial da subjetividade, por assim dizer, “original” do exilado, como também reafirma sua posição de *outro* no contexto do desterro.

Igualmente importante para pensar o relato sobre o húngaro como um *dizer através do outro* na enunciação de Rolando é a descrição da incapacidade do estrangeiro em enunciar a viagem em barco, que surge, também no caso do húngaro, como

¹⁰ Na caracterização do húngaro, surge uma referência a um trecho do canto VI da segunda parte de *Martín Fierro*: “Había un gringuito cautivo/ que siempre hablaba del barco,/ y lo augaron en un charco/ por causante de la peste;/ tenía los ojos celestes/ como potrillito zarco”. In: HERNÁNDEZ, José. **Martín Fierro**. 2ª ed. Buenos Aires: Longseller, 2007, p. 179.

¹¹ Como ocorre também em relação ao avô extremeño, nem sempre a inserção da voz do outro é demarcada por elementos que fazem a distinção dos enunciadores – como aspas ou verbos de elocução. No caso do relato sobre o húngaro, essa característica – da inserção não mediada – é ainda mais presente.

elemento instaurador do exílio. Essa incapacidade se relaciona inteiramente com a compreensão e a enunciação da palavra *barco*. Dado que a nau possui no romance um forte caráter alegórico, essa incapacidade traz em si o sentido de uma inaptidão em *ser* exilado.

Tal inaptidão é ainda mais visível em outro elemento ligado à relação da personagem com a palavra *barco*. Ao escutá-la, o húngaro entendia *arco*, o arco de seu violino, ou seja, a substituí-a pelo reverso do navio. Afinal, sendo uma das partes de seu instrumento, o arco é um elemento de sua identidade, daquela subjetividade que não diz respeito ao exílio instaurado pelo barco. Este surge, assim, como um *indizível* na enunciação do húngaro. No entanto, o silêncio do primeiro dono do *Gryga* é um silêncio tenso, um silêncio que *quer* ser fala mas *não consegue* – conforme indica o fato de que o húngaro “Daba la sensación de andar como con un barco adentro. Algunas veces *intentó sacárselo*”.

O desajuste do húngaro em seu exílio se completa quando seu elemento identitário, o violino, é degradado:

De eso quería hablar cuando se le subía el vino, del río y del violín como quien nombra un barco, pero no le salía. Y la gente, claro, se reía, qué otra cosa si no. A él nunca se lo tomaba en serio, ni siquiera la vez que muy temprano golpeaba las puertas de todo el pueblo para contar que esa noche los ratos se habían comido las cuerdas del violino de autor. De tripa, dulzonas, las ratas se le fueron al humo. El oyendo ruidos todo el noche, pero nunca pensar que fuesen ratos. La gente abría las puertas semidormida, asustada creyendo que se trataba de alguna desgracia según gritaba el húngaro. Al sol, al la, y al re, se los tragarón. Enteritos. O enteritas. Se salvó el mi por ser metálico. El mujer mío mira el violino sin cuerdas y llora. Yo también llora. Un tremendo desgracia. (p. 38)

A narração da destruição das cordas do violino pelos ratos coloca ênfase no desamparo do exilado que não encontra a compreensão dos habitantes de Guadancol no momento da degradação de um elemento de sua identidade¹². No momento da violência ao exilado, o relato de Rolando intensifica a incorporação da voz do húngaro. E é aqui que um trecho posterior da narração de *Libro* encontra seu fundamento.

É numa remissão à enunciação do desespero e do desamparo do húngaro que se dá a máxima incorporação de sua voz na enunciação de Rolando. Já no encerramento

¹² É importante atentar ao sentido extremo e concreto de degradação que a imagem dos ratos comendo as cordas do violino promove, principalmente no trecho: “De tripas, dulzonas, las ratas se le fueron al humo”. Além disso, é interessante notar que a degradação é promovida por um elemento contra o qual o exilado já lutava – desde o início do relato sobre o húngaro se descreve sua fixação nos ratos e na ideia de combatê-los.

do primeiro capítulo, quando o navio de Rolando está enfim partindo de Buenos Aires, diz o narrador:

El Gordito llora. Yo también llora. Cristóforo cada vez más lejos de violino que quedaba colgado bajo la parra. Violino siempre antes conmigo y ahora está sinmigo. Avispos negros zumbando dentro de violino mío, otoño llueve y caen hojas y violinos. (p. 42)

Para narrar o desprendimento final de seu país, Rolando narra a sua experiência de separação, de expropriação de *seu* elemento identitário, que é, afinal, o mesmo do húngaro, o violino. Ocorre que Rolando o faz *através* da enunciação do húngaro. Kulikowski observa que nesse, que é o último parágrafo do capítulo inicial de *Libro*:

El personaje sugestivamente habla castellano como lo hacía el húngaro, tergiversando los marcadores de subjetividad, confundiendo el género de las palabras, la flexión verbal de la persona, los pronombres personales de posesión y compañía, omitiendo el verbo estar [...] La absoluta conciencia de ese alejamiento de su lugar en la tierra, de su lugar en la lengua, asociándolo líricamente con la caída de las hojas y la pérdida de su violín hace surgir en el discurso ficcional una declaración de amor a los sonidos de su lengua y es también una manifestación de lo que concibe como siendo su identidad primera. (2004: 312)

Antes já fora aberta, na narrativa, a possibilidade desse *falar espanhol como o húngaro*. Quando, no relato sobre o primeiro dono do violino, Rolando dissera “La arco y el mujer era lo que más quería el húngaro”, sua enunciação já era atravessada pela do húngaro. Ali, Rolando descrevia o estrangeiro e narrava o seu exílio utilizando-se de sua forma de dizer. Contudo, é no encerramento do primeiro capítulo do romance que a inserção do relato sobre o primeiro dono do *Gryga* se torna um verdadeiro *dizer através do outro* na enunciação de Rolando.

A manifestação daquilo que Rolando concebe como sua identidade primeira – que, como bem aponta Kulikowski, o parágrafo final de “Y chau, Buenos Aires” promove – nasce do *dizer através do outro*, em tudo o que ele supõe nesse momento.

A enunciação de Rolando através da enunciação do húngaro tem um duplo viés. Ao mesmo tempo em que é aquela que mais diz respeito ao *Gryga* – pois é a da origem do instrumento –, é de fato uma completa alteridade para Rolando. Afinal, não apenas ela não é a do narrador, como ainda é literalmente estrangeira, não pertence sequer à sua língua. A presença do húngaro do violino na narração de Rolando se inicia como uma inscrição de um relato da origem do violino; relato que era, afinal, o de um exílio. No entanto, ela se transforma em algo de mais decisivo. Cindindo sua subjetividade, ao

valer-se da voz de um *outro* que é também um *eu* exilado, Rolando narra a concretização de seu exílio.

3.2.3. A música

Numa passagem inicial de *Libro*, antes citada, Rolando diz: “No sé si me va a salir [a narrar]. Lo mío es la música, antes que las palabras” (MOYANO, 1983: 11). Com essa declaração, o narrador realiza o esclarecimento de um aspecto essencial de sua enunciação. O dizer de Rolando está atravessado por uma linguagem não-verbal, a música. Ao afirmá-lo, e atentar a esse aspecto, não nos interessamos pela simples presença de elementos musicais na trama de *Libro* – como, por exemplo, o violino *Gryga* ou uma cena em que se dá uma apresentação de violão, acompanhada de um relato da origem do instrumento e do garoto que a realiza, na terceira parte do romance (“Rasguídos”). Entender como *a música determina a enunciação* de Rolando ao longo de *Libro* exige olhar para outros momentos da narrativa. Momentos nos quais a música não está simplesmente presente no dizer de Rolando, mas nos quais o *narrador diz através dela*. Aqui, trataremos de dois exemplos que parecem levar à exacerbação esse dizer através da música.

Ambos surgem no contexto de elementos, e até passagens, já analisados previamente nesta dissertação. O primeiro deles quando irrompe no relato de Rolando a vinculação de seu exílio ao do avô espanhol, antes vista. O primeiro delineamento dessa vinculação se dá, como vimos, quando a narração descreve os pensamentos de Rolando no momento prévio à chegada ao porto de Buenos Aires:

Y el Cristóforo estaba haciendo sonar su sirena, vibraban las latas del furgón, se ve que estábamos muy cerca. El Cristóforo y el Cacharro del abuelo tenían en la sirena el mismo sonido con distintos nombres, sólo había que poner una ligadura de prolongación entre ellos. En cuanto saliera del furgón, con sólo poner el primer pie en el cacharrito que me tocara, quedaría trazada la ligadura, por fin podría ver el barco que imaginaba cuando iba a poner los óvalos con algún dinerillo en el buzón del pueblo.

(p. 17)

É a partir do som da sirene do barco – elemento, como sabemos, constitutivo e instaurador do desterro na enunciação de Rolando – que o vínculo entre o exílio do narrador e o de seu avô se expressa por meio da linguagem musical. Tudo parte da afirmação de que os dois barcos (o Cristóforo e o “Cacharro del abuelo”) teriam na sirene o mesmo som com distintos nomes. A notação musical que se coloca em seguida a essa descrição traz um *mi sostenido* e um *fá*, que são, de fato, notações distintas para um mesmo som¹³. A música da sirene do barco torna-se, assim, um meio de enunciar a similaridade das trajetórias de avô e neto, sujeitos atravessados pelo exílio em condições diferentes – por um mesmo som com distintos nomes, apresentado por distintas notas. Dando por assentada essa similaridade, a enunciação de Rolando promove uma vinculação concreta entre o seu desterro e o de seu avô. Na notação musical, o *mi sostenido* da sirene do “Cacharro del abuelo” e o *fá* da sirene do Cristóforo Colombo são vinculados por meio de uma ligadura – o traçado curvo que, colocado abaixo das notas, as interliga. A ligadura consiste num recurso da notação musical para indicar quando as notas devem ser produzidas sem pausa entre elas, num contínuo¹⁴. É por meio desse recurso que Rolando faz com que sua experiência de exílio não seja apenas similar – verdadeiramente idêntica, se pensamos no som produzido pelas notas *mi sostenido* e *fá* – à de seu avô, mas seja realmente uma continuação dela, isto é, que não haja intervalo, interrupção entre as vivências de avô e neto.

Nesse sentido, é preciso atentar ao fato de que a notação musical introduzida nesse trecho dá valor ao aspecto temporal. No pentagrama, o símbolo semelhante a um C, colocado à direita da clave de sol, traz a marcação de um compasso; ele representa o compasso 4/4 (quatro por quatro). Em termos musicais, isso indica que a notação é de uma sequência musical. O compasso é aquilo que dá uma organização temporal aos sons; ele consiste num elemento central na organização dos sons em música. Por mais que sua execução suponha a produção e a percepção de um único som, a sirene dos barcos está sendo notada, portanto, como uma sequência, uma vez que esse único som ganha uma temporalidade definida ao ser inserido num compasso. Atentando à

¹³ *Mi sostenido* e *fá* são notas enarmônicas. Segundo o *Dicionário Grove de Música*, enarmônico é um “termo usado para designar diferentes maneiras de ‘formular’ o nome de uma mesma nota” (p. 297).

¹⁴ A ligadura, nesse contexto, também pode ser entendida como uma conexão “entre duas notas da mesma altura, indicando que devem ser executadas como uma nota única, com seus valores somados” (*Dicionário Grove de Música*, p. 537). Principalmente porque a notação musical utilizada condiz com a observação de que essa ligadura (entre duas notas da mesma altura) “É usada sobretudo para ligar notas separadas por uma barra de compasso[...]” (p. 537).

marcação desse compasso, veremos que a sirene do barco do avô e a sirene do barco de Rolando pertencem a ciclos distintos da sequência representada, pois cada uma, por si só, preenche os quatro tempos de que se compõe a fórmula de compasso utilizada nela¹⁵. Assim sendo, a notação estabelece que o ciclo temporal da sirene do barco do avô – representada pelo *mi sostenido* – não é o mesmo que o da sirene do barco de Rolando – representada pelo *fá*; o que não impede, contudo, a identidade das sirenes – pois elas têm o mesmo som – e, mais ainda, a continuidade entre elas – promovida pela ligadura.

Parece-nos importante entender essa enunciação musical em relação à enunciação verbal de Rolando. Antes de introduzir a notação, o narrador já definira o som da sirene dos barcos como o mesmo com distintos nomes e afirmara que bastaria a ligadura de prolongação entre eles. Em seguida, apontou que, assim que colocasse o primeiro pé no Cristóforo¹⁶, essa ligadura ficaria traçada e ele poderia, enfim, ver o barco que imaginava quando deixava no correio as correspondências do avô à sua terra natal, Villanueva de la Serena. A enunciação (verbal) de Rolando já sinaliza, portanto, o que se dará por meio da enunciação musical que a sucede. Ver, no Cristóforo, o barco do avô significa tornar o próprio exílio uma continuação do exílio ancestral. A utilização do elemento “sirene” no singular é bastante relevante nessa construção. A vinculação entre os barcos – alegorias das experiências de exílio de avô e neto – é tamanha que nem sequer se atribui uma sirene diferente para cada um deles.

De certa maneira, então, as palavras de Rolando já indicam o som, a temporalidade e a ligadura que se instauram na notação musical que é introduzida em seguida a elas. Assim, a escrita musical surge, nesse momento da narrativa, como *outro* meio de enunciar um modo – ou, como veremos mais adiante, uma necessidade – de compreensão e vivência do exílio.

¹⁵ Esse preenchimento se deve ao fato de que, segundo indica a representação do *mi sostenido* e do *fá* com o símbolo **o**, as notas têm o valor de *semibreves*. Sendo a “relação entre o formato da nota e o valor rítmico que ela representa” (**Dicionário Grove de Música**, p. 657), o valor das notas indica o tempo relativo de sua duração dentro de uma sequência musical. Na tradição ocidental moderna, a *semibreve* é uma nota longa e corresponde a quatro *semínimas*, que a partir do século XX “é geralmente considerada um valor conveniente para a pulsação padrão e é o denominador nas fórmulas de compasso usadas com mais frequência” (idem, p. 852). Desse modo, na notação musical de Rolando, a execução de cada uma das duas notas já preenche o compasso; por isso, há o traço de separação entre o *mi sostenido* e o *fá*, indicando que, com a execução da primeira nota, um ciclo do 4/4 se encerra e outro tem início.

¹⁶ Note-se que Rolando nomeia, nesse momento, o navio como: “el cacharrito que me tocara”, isso é, o traste, o *cacareco* que lhe coubesse. Recorde-se o sentido de degradação do elemento instaurador do exílio que a nomeação do navio como “cacharro”, realizada pelo avô, promovia. Neste momento, quando se dá justamente a vinculação mais concreta entre a experiência de Rolando e a de seu ancestral, o narrador se apropria dessa nomeação, apropriando-se também do gesto de degradação que ela significa.

Através do som da sirene dos barcos, Rolando busca narrar o seu exílio como um evento *não* abrupto. A representação do desterro que surge dessa vinculação musical ao exílio do avô, diz respeito a uma necessidade do narrador em relação à realidade inequivocamente abrupta do exílio em sua trajetória. Diante do corte, e da angústia que essa interrupção produz, Rolando imprime um gesto de resistência à negatividade do exílio, atribuindo à sua experiência de desterro uma face que pode ser natural, fluída, harmônica.

Por mais que a linguagem verbal o aponte, para empreender efetivamente esse gesto, Rolando enuncia *através* da música. A descrição verbal da natureza da(s) sirene(s) dos barcos de avô e neto prescinde da notação musical que a sucede para expressar o sentido que Rolando está imprimindo ao seu exílio por meio desse gesto de vinculação. A própria linguagem verbal já se utiliza inclusive de conceitos musicais. Assim, o que a escrita musical promove, nesse trecho, é a concretização desses conceitos; eles tomam, através da notação, uma forma que é apenas musical, que não está atravessada pela língua.

Em outro momento do romance, a escrita em partitura funcionará de maneira razoavelmente semelhante. Como vimos no capítulo anterior, a fantasia erótica de Rolando com Nieves chega, no encerramento de “Petunias” a um desdobramento importante, um filho imaginário. Assim como tudo quanto envolve a fantasia de Rolando com Nieves, o surgimento do filho se imbrica à forjadura de uma realidade que se distancie, que realmente se desvincule e esteja a salvo, da violência que atravessara a trajetória do narrador e o impelira ao exílio. Em “Rasguidos”, parte seguinte do romance, o episódio do filho imaginário com Nieves ganha novas proporções.

Elas surgem em cena em meio à apresentação de violão que mencionamos anteriormente, realizada por um garoto que viajava no grupo de exilados. Rolando é um dos que assiste ao pequeno concerto, estando ao seu lado Sandra, uma das exiladas que, ao longo da viagem, se torna amiga do narrador. Ela insiste em falar com Rolando durante a apresentação e isso o aborrece; é assim que o filho imaginário do narrador escapa do “barquinho paralelo” em que havia sido engendrado – isto é, de sua imaginação – e invade a realidade do Cristóforo Colombo. Para esquivar-se dessas tentativas de diálogo durante o concerto, Rolando afirma: “ando en cosas muy fuertes, como si acabara de ser padre” (p. 73). Como a reação de Sandra a essa declaração é de alegria e entusiasmo, ao final da apresentação, ela pergunta ao narrador se ele já teria

um nome para dar ao filho. Tem início, então, a busca de Rolando pelo nome de seu filho imaginário:

Si fuera un hijo de verdad, ponerle un nombre a llevar alegremente, tan liviano que hasta él mismo pudiera olvidarlo en cualquier momento, tan secreto que nunca pudieran nombrarlo cuando fueran a buscarlo, aunque lo vieran bajo la parra de su casa no podrían nombrarlo porque sería imposible recordar su nombre. Contardi seguramente sugeriría un nombre como lo que está mirando la mujer de *El quitasol*, algo que está por suceder y no sucede nunca. Ese es el nombre que me gustaría para él. (p. 74)¹⁷

Como se vê, a nomeação do filho imaginário de Rolando se delineia, desde o início, a partir da referência à cena de detenção do próprio narrador. A busca de um nome para seu filho tem por critério a garantia da impossibilidade de nomeação por parte de agentes da violência. A princípio, Rolando relaciona essa impossibilidade à noção de esquecimento. Ele busca um nome do qual até o próprio sujeito poderia facilmente esquecer-se e que não seria, jamais, lembrado por aqueles que buscassem produzir em sua vida uma violência como a que provocaram na trajetória do narrador. No decorrer da elucubração de Rolando, no entanto, essa impossibilidade de nomeação firma-se como fruto de outro aspecto:

Necesito un nombre difícil de nombrar, especialmente por los que tienen el maldito oficio de ir a sacar a la gente dormida de su casa. Imposible pensar entonces en los nombres convencionales. Escondérselo en un sonido que ninguna voz humana pueda cantar y sólo algunos instrumentos ejecutar:

o complicarlo más todavía, algo que exija abrir bien la mano, o mejor un acorde teórico, de modo que aun con una guitarra a cuestas fuera difícil llamarlo:

cosa poco probable, porque a quién se le puede ocurrir ir a detener a alguien llevando una guitarra. Un simple acorde bastará, cuando en nocturnidad tengan que llamarlo para saber quién es el susodicho se encontrarán con esto:

¹⁷ Como vimos no capítulo anterior, no desenvolvimento da fantasia erótica de Rolando com Nieves, a pintura “El quitasol”, de Goya, mencionada na fala de Contardi, tem lugar importante. O quadro do pintor espanhol acaba se tornando para Rolando um lugar de entrada na fantasia, um meio de visualizar a mulher imaginada.

y claro, eso es imposible con la voz, y así él tendrá la vida asegurada por lo menos dentro de un ciclo natural. Lo cual no significa que nadie pueda nombrarlo. Las personas que él elija podrán deshacer momentáneamente el acorde y despacharse con un silbidito que diga

que viene a ser un mote cariñoso, algo así como che, Petiso, ¿podrías venir un momentito? (p. 74-75)

Quando a analisamos, o sentido da fantasia erótica de Rolando com Nieves foi atribuído à relação que se estabelece, a partir dela, entre o erotismo e o empenho de Rolando por apostar em uma positividade do exílio. O nascimento de um filho imaginário era, no interior dessa imagem, um aspecto que corroborava a relação entre desterro e pulsão de vida. Não é gratuita, então, a imediata vinculação entre o escolher um nome para esse filho e a necessidade de encontrar uma nomeação que o deixe a salvo da ação da violência. Afinal, sendo o filho um elemento da restituição subjetiva de Rolando, ele deve estar completamente apartado das agressões, das interrupções, dos cortes. É para garantir essa distância, essa inatingibilidade do filho, que Rolando lança mão da música. Não é uma palavra, mas a combinação de sons que terá o poder de resguardar o gérmen de uma subjetividade protegida da violência.

A princípio, o narrador postula um som impossível de ser produzido pela voz humana e passível de execução apenas em alguns instrumentos – dentre os quais, pela sequência que têm as suposições de Rolando, parece estar o violão. O primeiro som proposto é um intervalo de notas. Sua dificuldade – e impossibilidade no caso da voz humana – está em que, na passagem da primeira para a segunda nota, ele exigiria o salto de duas oitavas¹⁸; o que significaria uma mudança de registro brutal numa única passagem, algo impossível para a voz humana e muitos instrumentos.

Em seguida, o aspecto mais jocoso da procura de um nome para o filho imaginário começa a aparecer. Saindo do primeiro acorde imaginado, que permitiria a execução em alguns instrumentos, Rolando apresenta a possibilidade de outro, que fosse muito difícil – talvez impossível – de produzir-se inclusive num violão. Trata-se de um acorde de *ré menor*, no qual a distância entre a nota mais baixa e a mais alta – um *fá* e um *ré*, respectivamente – é muito grande. No braço de um violão, essa distância corresponderia praticamente àquela que separa um extremo do outro. Somando-se isso ao fato de que as notas em questão se encontram em cordas presas do instrumento, que

¹⁸Uma oitava é “o intervalo entre duas notas separadas por sete graus da escala diatônica” (**Dicionário Grove de Música**, p. 669). No caso da notação utilizada, esse intervalo é de *ré* a *ré*.

exigem a pressão dos dedos para serem executadas, o som pretendido não apenas exigiria “abrir bem a mão” como se tornaria realmente um “acorde teórico”.

Na sequência, Rolando chega, contudo, a uma irônica constatação: “a quién se le puede ocurrir ir a detener a alguien llevando una guitarra”. Dessa forma, conclui que um simples acorde basta para garantir que seu filho não seja nomeado – afinal, qualquer acorde é impossível de ser produzido por única pessoa, pois exige a produção simultânea de diversas notas. Apresenta-se, então, outro acorde de *ré menor*; este de amplitude regular, sem grandes saltos entre as notas – um acorde, de fato, mais simples. Garantida a impossibilidade do som por uma voz humana, Rolando parte para o último movimento do jogo de nomeação de seu filho imaginário. O inominável nome oficial ganha a possibilidade de um apelido carinhoso, através do arpejamento do acorde, que é transformado assim na sequência *ré – fá – lá* ¹⁹.

Desfeita a simultaneidade das notas, o nome se torna dizível – inclusive porque está numa altura confortável para a voz humana, pois o registro é próximo ao *dó central*²⁰ – e, além disso, terno. A frase vocativa que Rolando anota como algo correspondente ao arpejado que seria, para os escolhidos pelo filho, seu apelido – “che, Petiso, ¿podrías venir un momentito?” – traz essa ternura tanto na coloquialidade do vocativo *che*, como no tratamento *petiso* (“pequeno”, “pequenino”) e no alongamento da frase (ela não é um nome, mas um pedido carinhoso). A correspondência entre o som proposto como apelido para o filho imaginário e a frase que se assemelharia a essa nomeação pode ser encontrada inclusive no paralelismo entre a *linha melódica* da sequência *ré – fá – lá* e a *entonação* da frase “che, Petiso, ...”. Afinal, tanto o arpejado de *ré menor*, como a frase que lhe é emparelhada, uma vez que esta termina com uma pergunta, produzem uma sequência sonora ascendente. Essa correspondência, vindo – atente-se bem a isso – de um aspecto *sonoro*, ajuda a pensar a relação que se estabelece, nesse trecho do romance, entre a linguagem verbal e a linguagem musical.

É através de um *jogo* entre elas que Rolando construirá o nome de seu filho imaginário com Nieves; um jogo de correspondência entre a proposição verbal e a

¹⁹*Arpejo*: “(do it. arpeggio, “à maneira de harpa”) A sucessão de notas de um acorde que soam em sequência; na música para teclado, a dispersão e expansão de um acorde” (**Dicionário Grove de Música**, p. 43).

²⁰*Dó central*: “Nome coloquial para a nota cuja altura é de 256 Hz [...]. A nota fica próxima ao centro do teclado, na região mais aguda do âmbito vocal masculino e na região grave do âmbito vocal feminino” (**Dicionário Grove de Música**, p. 271).

notação musical que a segue, em cada possibilidade aventada pelo narrador. Ao utilizar o termo jogo, aqui, temos o propósito de colocar atenção ao caráter verdadeiramente lúdico que a introdução da linguagem musical assume nessa passagem²¹. O próprio fato de que o propósito de encontrar um nome indizível para o filho imaginário se traduz numa busca por um determinado som já aponta para o jogo, na medida em que a nomeação do filho se transforma, assim, num desafio. A forma através da qual se vence esse desafio é, por sua vez, aquilo que instaura realmente a nomeação no campo do lúdico. Um mesmo acorde – o de *ré menor* – vai sendo manipulado segundo a necessidade de torná-lo ora mais, ora menos possível. No interior desse jogo, a matriz da nomeação do filho – a cena de detenção de Rolando, como referência a qualquer possível violência ao filho – ganha um viés surpreendentemente cômico, principalmente quando se esboça a cena de policiais prendendo alguém com um violão às mãos. Dentro dessa representação lúdica, mais expressiva ainda é a escolha final de Rolando com respeito ao nome do filho imaginário. Afinal, como vimos, o narrador joga com a manipulação de uma mesma combinação de notas para criar um nome oficial indizível – num acorde – e um apelido assoviado e carinhoso – num arpejamento do mesmo acorde²².

De modo geral, a música é forte e recorrentemente presente em *Libro*. Nas passagens que analisamos aqui, o seu lugar na enunciação de Rolando se releva, contudo, de modo especial. A introdução da notação musical na passagem que realiza a vinculação do exílio de Rolando ao de seu avô gera a materialização de conceitos musicais que surgem de maneira abstrata na enunciação verbal. Já no caso da nomeação do filho imaginário do narrador, a escrita em partitura parece assumir com mais vigor esse papel; sem a notação musical não há no relato, afinal, um nome para o menino. Agora, é interessante notar o quanto essa constatação – de que é na notação musical que o sentido do exílio de Rolando como continuidade ao de seu avô e o nome do filho

²¹ Ao referir-me, neste caso, a linguagem musical não estou fazendo alusão apenas ao uso da notação musical, mas à presença conjunta de conceitos musicais e da escrita em partitura.

²² Apelido que é, inclusive, utilizado por Rolando para referir-se ao nome do filho imaginário em duas passagens posteriores do romance. A primeira, quando o narrador está empreendendo o gesto de nomeação do barco, antes analisado: “Cuando había que ponerle un nombre al petiso Sandra me sugirió *Volver* [...]” (p. 152); e a segunda no capítulo “Cadenza”: “Pero estaba muy bien en mi rincón, en ese momento de la curda buscada en que se despiertan los pensamientos nobles y sentimentales, sí, como los vales de Ravel. La cabeza, y todo el cuerpo, se me llenó de Nieves, el papelito con sus señas seguía en el bolsillo del pantalón, sin ningún problema ubiqué a babor, sobre el mar pero muy cerca de la borda, el medallón por donde ella tenía que aparecer, y no era un círculo vacío, reventaba de una Nieves mansa y pueblerina, el Petiso había crecido una barbaridad, saltaba de su barquito paralelo al Zampanò como si nada[...].” (p. 201)

imaginário se concretizam – depende totalmente do manejo com a escrita em partitura. Para alguém que não lê nas notações introduzidas os aspectos que foram ressaltados ao longo das páginas anteriores, a presença da escrita musical estará longe de ser o elemento que materializará qualquer ideia. O poder e o querer escrever musicalmente se constituem, assim, como um forte traço da subjetividade e da enunciação do narrador de *Libro*.

3.3. *Libro de navíos y borrascas*, uma enunciação exilada

Refletindo sobre o efeito de sentido da introdução de uma frase alheia no relato de Rodolfo Walsh em “Carta para Vicky”, onde o escritor narra a experiência da perda de sua filha, assassinada num combate com policiais durante a ditadura, Ricardo Piglia aponta:

Un desplazamiento, entonces, y ahí está todo –el dolor, la compasión–, una lección de estilo. Un movimiento pronominal, casi una forma narrativa de la hipálage, un intercambio que me parece muy importante para entender cómo se puede llegar a contar ese punto ciego de la experiencia, mostrar lo que no se puede decir. (PIGLIA, 2001:18)

Piglia considera a citação à voz do outro, no relato de Walsh, um deslocamento discursivo que “funciona como un condensador de la experiencia” (p. 18). Mais adiante, ele afirma: “Un movimiento que es interno al relato, una elipsis podríamos decir, que desplaza hacia el otro la narración de la verdad” (p. 19). Piglia está, é claro, referindo-se à verdade da experiência que o relato quer transformar em linguagem. Ele está sustentando que é a partir de um deslocamento discursivo que a narração de algo tão terrível como o assassinio de um filho pode realizar-se.

Libro de navíos y borrascas é um relato que se debate com o desejo de transformar em linguagem o ponto cego de uma experiência. Dizemos “se debate” justamente porque, ao mesmo tempo em que podemos reconhecer, no romance, formas de condensação da experiência análogas ao deslocamento identificado por Ricardo Piglia no relato de Walsh, vemos também que a transformação da verdade da experiência em linguagem é abertamente postulada pelo sujeito narrador como uma tarefa, cujos limites sua narração expõe. Quando nos atentamos, como fizemos neste

capítulo, a certas características da enunciação de Rolando, ambos os aspectos da narrativa se evidenciam.

A encenação do dizer narrativo, por um lado, aponta para o *carácter reflexivo* do relato quanto à (im)possibilidade de narrar a experiência. O próprio fluxo narrativo expõe, assim, a inquietação que está na base da literatura latino-americana posterior aos últimos golpes militares e é reiteradamente exposta pela crítica que a aborda. Beatriz Sarlo, por exemplo, pondera que o romance argentino da década de 80 propõe “un doble orden de preguntas: sobre la historia que cuentan y sobre las modalidades empleadas para contarla” (1987: 43). Paloma Vidal, por sua vez, afirma: “O que representar? Como representar? Qual o limite da representação? O que está em questão na literatura pós-golpes é a condição de possibilidade de narrar a experiência extrema da repressão” (2004: 36).

Em *Libro*, a evolução da narrativa como um processo exposto remete a essas perguntas. Ao tratar do romance, Casarin já aponta essa ideia:

Una pregunta sobre lo narrable (¿Qué contar?) [...] y sobre la manera de hacerlo (¿cómo contar?) [...]: la organización del relato y su dicción. Estas preguntas aparecen en varios segmentos del texto, y funcionan como vacilaciones del relato, paréntesis de reflexión sobre su propia naturaleza [...] (2002: 94)

No entanto, a reflexão de Casarin se afasta um pouco da experiência da repressão e do exílio, assim como de seu lugar no romance. Apesar de pressupor a importância desse problema, conforme esclarece o fato de que o crítico entende a pergunta “¿Es posible contar una historia de *setecientos indeseables* que deben dejar el país?” (2002: 95) como algo que subjaz às vacilações do narrador diante do ato de narrar sua experiência, Casarin põe atenção em outro aspecto: o problema da linguagem está presente na ficção de Daniel Moyano *como um todo*. Ele matiza, contudo, essa ideia, afirmando:

En las últimas tres novelas de Moyano publicadas hasta la fecha – *El vuelo del tigre*, *Libro de navíos y borrascas* y *Tres golpes de timbal* –, es donde el problema del lenguaje alcanza su mayor insistencia e intensidad. (p. 50)

Os três romances nos quais Casarin identifica essa maior insistência e intensidade do problema da linguagem foram, todos, produzidos pelo autor já no

contexto do exílio²³. O crítico não se faz esta pergunta, ela não faz parte de sua reflexão, mas para nós se mostra importante indagar: como podemos entender a relevância crescente do problema da linguagem em relação à condição de uma escrita exilada?

Nesse sentido, é interessante tomar outro ponto da reflexão de Casarin e repensá-lo à luz desse questionamento. Na descrição que faz o crítico do lugar que o problema da linguagem ocupa na ficção de Moyano, ele aponta a existência de processos de correção, em suas primeiras obras, e reescritas mais complexas, a partir de *El trino del diablo*. Casarin identifica, desse modo, uma prática *autotextual* na escrita do autor e lança mão da noção de *pentimento* para melhor ilustrar os processos que a conformam²⁴. Ocorre que, no que diz respeito a esse aspecto, Casarin atribui a *Libro de navíos y borrascas* um lugar de destaque, ao afirmar que nele (apenas nele) “la reflexión sobre la construcción misma del relato – la *metaficcionalidad* –, adquiere una importancia decisiva” (p. 93). Segundo Casarin, isso se deve a que em *Libro o pentimento* se constitui como uma prática textual deliberada, “constitutiva de una escritura *puesta en abismo* (los borradores del relato se dejan ver) [...]” (p. 95).

O crítico está reconhecendo, portanto, que o “acto de narrar vuelto sobre sí mismo, la historia contada y descontada” (p. 81) faz parte, ali, do próprio fluxo narrativo. Foi o que vimos quando, antes neste capítulo, analisamos o início da narrativa, um momento paradigmático da encenação do dizer narrativo em *Libro*. Não obstante, nosso interesse vai além de simplesmente apontar a existência dessa técnica narrativa no romance e se lança a um questionamento mais amplo em torno da peculiaridade que Casarin vê em *Libro*, em comparação às demais obras de Moyano, no que diz respeito ao *pentimento*.

A constatação de que é nos romances do exílio que o problema da linguagem se exacerba na ficção do autor já incita a pensar uma correspondência entre essa exacerbação e a escrita exilada. Perceber que em *Libro de navíos y borrascas* os processos de exposição da construção narrativa possuem uma dimensão inexistente em todos os demais romances de Moyano pode, inclusive, levar a uma chave de leitura.

²³ Recorde-se que, nesse sentido, o caso de *El vuelo del tigre* é peculiar, já que o romance havia sido composto pela primeira vez ainda na Argentina e foi reescrito no exílio.

²⁴ Conforme explica o próprio Casarin: “la figura del PENTIMENTO (literalmente, del italiano, “arrepentimiento”) que nació en torno a la pintura (los *pentimenti* de Caravaggio), para dar cuenta de la aparición de trazos de bosquejos en la versión final de un cuadro: en su sentido original, alude a esta develación accidental del proceso de composición. Su empleo ha sido transpuesto para hablar de las correcciones en la literatura (los *pentimenti* de Tasso)” (2002, p. 80)

Trata-se de indagar em torno a um fato: essa peculiaridade surge no único romance do autor em que o tema do exílio constitui explicitamente o *leitmotiv* da narrativa.

O outro aspecto da enunciação em *Libro* abordado neste capítulo, o *dizer através do outro*, pode ser tomado como um modo de sustentar e desenvolver essa possível chave de leitura. O deslocamento discursivo em *Libro* não apenas permite “fijar y hacer visible lo que se quiere decir” (PIGLIA, 2001: 19), como ainda instaura definitivamente o relato do narrador no lugar de uma *enunciação exilada*, peculiarmente construída a partir do exílio.

Vimos que o recurso à alteridade na enunciação de Rolando é constante e diversificado. Os exemplos com os quais trabalhamos apontam em direção a diferentes espécies de deslocamentos discursivos. Com a evocação da experiência e da enunciação do avô espanhol, a narrativa de Rolando introduz *outra voz* do desterro no relato. Já ao valer-se da maneira como o húngaro do *Gryga* falava espanhol, para narrar o seu exílio, a enunciação de Rolando se desloca em direção a *outra língua*. Nos momentos em que a narrativa se vale das notações musicais, sobretudo naqueles que estudamos aqui, o relato suspende a própria linguagem verbal e passa a *outra linguagem*.

Se pensamos na ideia de hipálage narrativa, acionada por Piglia quando aborda o relato de Walsh, é possível entrever uma espécie de gradação entre esses três exemplos; uma intensificação do deslocamento do discurso em direção ao *outro*.

No caso da incorporação da voz do avô, o recurso é bastante análogo ao que reconhece Piglia em “Carta para Vicky”. Afinal, o que faz o relato de Rolando, ao evocar a relação do avô extremeño com a enunciação da experiência do exílio, senão: “Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro” (PIGLIA, 2001: 19)?

O parágrafo final de “Y chau, Buenos Aires” faz, no entanto, um pouco mais do que isso. Não se trata, nesse caso, da evocação ou da introdução da fala de outro. No caso do lugar da voz do primeiro dono do *Gryga* no relato de Rolando, a evocação e a introdução se mantêm apenas enquanto a narrativa se atém a relatar a experiência de exílio do húngaro em Guadacol, sua relação com o violino, a mulher, o idioma espanhol. Nesse momento, há também a incorporação da voz do húngaro, em paralelo ao uso da palavra *cacharro*, tomada por Rolando do avô. No entanto, quando, no encerramento do primeiro capítulo do romance, o narrador diz “El Gordito llora. Yo también llora...”, o dizer através do outro adquire, como vimos, outra dimensão.

Rolando já não está evocando ou introduzindo a fala de outro, mas *enunciando com a voz do outro*.

Em 1988, Julia Kristeva postula em “Tocata e fuga para o estrangeiro” uma visão incomum a respeito do estrangeiro e do conceito de estrangeiridade. Paralela ao próprio título do livro em que se encontra o texto, *Estrangeiros para nós mesmos*, a ideia que Kristeva busca sustentar é a de que “o estrangeiro habita em nós” (1994: 9). O ensaio da autora constrói uma visão do ser humano como um ser *potencialmente* estrangeiro, e com isso propõe a existência de uma ética que transforme a alteridade em identidade, “trazendo para dentro de nós a alteridade que ele [o exílio] representa” (VIDAL, 2004: 65):

Viver com o outro, com o estrangeiro, confronta-nos com a possibilidade ou não de *ser um outro*. Não se trata simplesmente, no sentido humanista, de nossa aptidão em aceitar o outro, mas de *estar em seu lugar* – o que equivale a pensar sobre si e a se fazer outro para si. (KRISTEVA, 1994: 21)

É precisamente esse o movimento que a enunciação de Rolando traça no encerramento do primeiro capítulo de *Libro, fazer-se outra para si mesma*. Quando o modo de dizer do húngaro se torna a forma através da qual Rolando narra, no alienamento definitivo de seu violino, a experiência de separação de sua terra natal, a enunciação traz para dentro de si a alteridade. O narrador se torna, num momento crucial da enunciação de *sua* experiência, *estrangeiro em sua própria língua*.

Trata-se de um movimento importantíssimo da narrativa no que diz respeito à construção de uma enunciação exilada. Assim como o é, também, a utilização da escrita musical. Antes sugerimos uma gradação entre passar a outra voz, a outra língua e a outra linguagem. Nesse sentido, parece-nos que a inserção das notações musicais em *Libro* se torna um dos maiores signos do exílio na enunciação de Rolando.

O exílio diz respeito a um modo de colocar-se à margem dos discursos hegemônicos e de abalar os princípios políticos, sexuais e lingüísticos que os fundam, de inserir na linguagem uma linha de fuga. Seu potencial transformador reside na falta, no equívoco, na ambigüidade. Se através da língua se exercem diversas formas de poder, o exílio funciona como uma estratégia subversiva que faz surgir práticas alternativas no interior da linguagem. (VIDAL, 2004: 62)

A suspensão da linguagem verbal, nos momentos em que a narrativa se constrói a partir da escrita musical, pode ser entendida justamente como uma prática alternativa

do discurso, que instaura a enunciação de Rolando à margem, abalando um princípio tão fundamental numa narração quanto o uso das palavras.

Antes definimos essa prática como uma passagem a *outra linguagem*, mas é preciso problematizar um pouco essa ideia. Conforme aponta Solange Ribeiro de Lima, muitos consideram que o sistema musical não constitui uma linguagem, pois ele não é referencial, nem simbólico e, justamente por isso, expressa o não-verbalizável (LIMA, 2002: 51-60). No entanto, vimos que o relato de Rolando em *Libro* constrói, se possível o termo, uma *enunciação* musical, ao utilizar a notação em partitura em diálogo com a linguagem verbal. Nessa medida, é possível afirmar que a narrativa, de certa maneira, torna a música uma linguagem propriamente dita, com valor referencial – o *mi* é o avô, o *fá* é Rolando, os compassos das sirenes, cada uma de suas experiências; o filho imaginário é –, sem deixar de recorrer, com ela, ao não-verbalizável. No duplo jogo de suspender a linguagem verbal e dotar de referencialidade a música, inscrevendo-a como uma linguagem do indizível, a escrita musical se torna em *Libro* um crucial signo do exílio.

Agora, é interessante notar como os três exemplos de deslocamento discursivo tratados aqui se relacionam amplamente com a ideia de Piglia a respeito do “desplazar hacia el otro la narración de la verdad” (2001: 19). Afinal, se a enunciação de Rolando se desloca em direção a outra voz, outra língua e outra linguagem, é verdade também que a alteridade, em todos esses casos, diz sempre respeito à identidade desse sujeito, e não apenas num sentido generalizado de que o *outro* é a identidade de qualquer exilado.

Ao recorrer à voz do avô, Rolando lança mão de uma memória parental. Quando enuncia com a voz do húngaro, diz a expropriação de seu violino com a enunciação do primeiro dono do instrumento com o qual possui uma relação visceral. Ao “falar” com partituras, o narrador se expressa com a linguagem que, segundo o que ele próprio afirma, lhe diz respeito mais que a verbal (“Lo mío es la música, antes que las palabras”). Valendo-se da alteridade, a narrativa encontra formas de condensação e configuração da experiência numa enunciação que constrói na linguagem um sujeito exilado.

4. O exílio em ficção

Desde o início desta dissertação, esclarecemos que o relato em *Libro de navíos y borrascas* se volta à necessidade de dizer uma experiência, o exílio forçado. No entanto, as leituras que propusemos, a partir das formas alegóricas que o romance põe em circulação e da enunciação subjetiva que o singulariza, esclarecem que essa narrativa se constrói por meio de silêncios significativos.

A elisão é aquilo que mais caracteriza, por exemplo, o relato da prisão de Rolando. O narrador não diz o motivo de seu encarceramento, como tampouco enuncia o que viveu nele. Sua detenção surge como um fato consumado e inescapável, em seu caráter absolutamente abrupto, e se configura, assim, como um inexplicável. Um inequívoco efeito de arbitrariedade brota dessa (não) narração e instaura, assim, um modo de representação do próprio autoritarismo militar, e de como os destinos individuais são traçados e as vidas postas em jogo num contexto como este.

Nesse sentido, é preciso notar que a prisão é mais que elidida na fala de Rolando. Ela é, num momento do romance já analisado antes, explícita e literalmente *silenciada*. No capítulo “Naufragios”, após reelaborar o relato da partida do navio que o leva à Europa, o narrador afirma:

Y con ese partir que pude oponerle al otro, al del gendarme, se acaba un Gran Aturdimiento, que comenzó cuando tuve que abandonar el Gryga a las lluvias otoñales, y terminaba ahora (*omitiendo todo lo que ocurrió en un largo tiempo*) [...] (MOYANO, 1983: 103 – grifo nosso)

O pano de fundo para a omissão da prisão no relato de Rolando é o indissolúvel conflito da enunciação de sua experiência:

Y a lo omitido no voy a nombrarlo por ningún motivo, aunque por esa omisión todo se deforme. A eso no lo sabrá nadie, empezando por mí mismo. Son cosas que se han tapado con un trapo negro, como hacen las viejas de los pueblos cuando se muere alguien, estableciendo una relación misteriosa entre la muerte y los espejos. Aquí existe la misma relación entre el naufragio y las palabras. Porque todo lo que ocurrió en ese largo tiempo fue un naufragio. Todo se ha hundido y sobreviven las palabras, flotando. Digo botalón, varenga, posteleo. Son los sonidos que sobreviven al naufragio. Y también podría agregar gryga, mezclado a las palabras marítimas será más fácil salvarlo del olvido. (p. 103)

O silenciamento da prisão imprime um determinado sentido à narrativa. Naufragando a prisão, Rolando explícita e deliberadamente indica que uma zona de sua experiência deve estar, e permanecerá, no silêncio. Na enunciação de uma experiência subjetiva surge uma recusa à fala, e isso reverbera na constituição de todo o dizer de Rolando. Afinal, ao realizar um silenciamento, aquilo que, sim, é enunciado inevitavelmente se instaura *em relação* a esse vazio de palavras.

Toda enunciação tem como condição de existência a opção por falar e deixar assim, ao mesmo tempo, algo calado. Desde os famosos ensaios de Benveniste no final dos anos 50, o ato da enunciação é pensado a partir da relação entre silêncio e fala. No final dos 70, Giorgio Agamben também a considera quando desenvolve uma reflexão sobre a relação entre experiência e linguagem. Assumindo o pressuposto, que é de Benveniste, de que não há sujeito senão o linguístico – aquele que se instaura, a cada vez, no ato da enunciação – e perseguindo a possibilidade de uma experiência que escape ao domínio dessa subjetividade, Agamben formula uma pergunta: há humano fora da linguagem? Sua reflexão aponta para a essência cindida do homem, que desde sempre vive uma realidade que lhe impõe a necessidade de apreender, inserir-se numa estrutura prévia a si mesmo, a língua, para poder falar, produzir um discurso. Do reconhecimento dessa natureza cindida nasce, no ensaio de Agamben, o conceito de infância como a experiência do homem. Desdobrado em língua e fala o humano estaria, assim, dividido entre *infante* e *homem*. A *infância* é a experiência, aquilo que há de humano por fora da linguagem, ao passo que esta pertence ao homem. Nessa formulação, a experiência – enquanto silêncio, privação de linguagem – é a origem da linguagem e a linguagem, a origem da experiência. Uma implica e supõe a outra, sempre. E a vida humana se desenrolaria nesse campo de forças, em que a privação de linguagem é a condição de existência da fala, que, por sua vez, é razão de existir da experiência privada de linguagem (AGAMBEN, 2005)¹.

É nessa medida que o silenciamento da prisão tem, no relato de *Libro de navíos y borrascas*, um efeito muito importante: ele expõe uma condição de existência da enunciação do sujeito narrador. A fala de Rolando se constitui *face ao* silêncio da prisão.

Essa ideia fica mais clara se atentamos, na passagem antes citada, aos “sons que sobrevivem ao naufrágio”: *botalón, varenga, posteleo*. Palavras que o sujeito pode

¹ Ver especialmente o prefácio da edição, intitulado “Experimentum linguae”, e “Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência”.

enunciar e que, por isso, se contrapõem ao silêncio da prisão, todas denominam partes ou componentes do barco, elemento que, como já sabemos, é central no relato que se faz do exílio em *Libro*. A enunciação possível para Rolando é aquela que diz respeito à realidade do navio, isso é, à experiência de exílio posta em jogo na narrativa. É interessante notar que ao definir essa enunciação como *palabras que sobreviven ao naufragio* a narração de Rolando indica, justamente, a existência de uma fala *em relação* ao silêncio. Sobreviver ao naufrágio é, de alguma maneira, *(re)constituir-se a partir dele*.

A única enunciação possível que não diz respeito à experiência do exílio consiste na fala da subjetividade anterior à prisão, como indica o comentário em relação à possibilidade de incluir, entre as palavras marítimas, o violino abandonado na parreira riojana. O sujeito *em exílio* busca trazer ao âmbito da enunciação aquilo que lhe constituía antes do corte produzido em sua trajetória. Essa zona da experiência, o narrador deseja distanciar de um eminente silêncio, no qual o esquecimento pode imergi-la. A sequência do relato é ainda mais explícita nesse sentido:

Entrar en el camarote, por fin, como volver a casa, a una casa, y ver que lo sucedido entre el dejar el violín bajo la parra y entrar en el camarote quedaba entre paréntesis. Como ver un valle desde la cima, borrándose allá abajo, pensando que por ahí anduvo uno, paso a paso un valle que parecía interminable. Pero lo anduve. Yo. Y ahora entrar en el camarote que se vincula con la casa normal de uno, y mirarse al espejo para recordarse también físicamente, a lo mejor la imagen que tengo de mí ya no coincide, no sirve. Cuánto tiempo sin poder mirarme en un espejo. Yo. Tengo continuidad en el tiempo. Las dos partes de la viborita cortada con la pala se pegaron y ahora anda reptando tan campante. Y a lo sucedido entre la parra y el camarote taparlo con un trapo negro, como las viejas del campo tapan los espejos cuando hay trances de muerte. Mirarme al espejo sin trapos negros, yo, vivo. Estaba bajo la parra cuando llegaron, y como tenían mi nombre me llamaron. Vamos, rápido, dijeron sin darme tiempo a descolgar el Gryga. ¿Qué pensaba yo inmediatamente antes de esa llegada brusca? No lo recuerdo. En el camarote, tranquilo, tengo que rescatar ese pensamiento. Cuando lo tenga, todo volverá a ser como antes, al menos por dentro. Será como volver a casa, estaré otra vez bajo la parra en cuanto lo alumbre la memoria. (p. 103-104)

Leonor Arfuch aponta que apesar de estar no campo da vida e da ação, e não ser, portanto, linguagem, é apenas nesta que a experiência adquire uma forma inteligível. Daí a noção de narrativa como “puesta en forma de lo que es informe” (ARFUCH, 2002: 87). O pressuposto da autora é o de que a narrativa consiste na dimensão que configura

toda experiência. Em outras palavras, o sentido e a forma de uma experiência emergem quando ela se transforma em relato, isso é, quando se articula sobre um modo narrativo.

Essa passagem de *Libro de navíos y borrascas* pode ser lida em tal chave. Na enunciação de Rolando, deixar a prisão entre parêntesis surge como condição de possibilidade para que o narrador volte a assumir a posição de *sujeito*. A busca dessa reassunção se revela muito claramente na reiteração do pronome *yo*. Poder entender-se de novo como sujeito implica, justamente, ter “continuidade no tempo”, isso é, estabelecer algum tipo de conexão entre a realidade de si mesmo anterior à prisão e aquela que se impõe com o exílio. Retomar o pensamento “imediatamente” anterior à chegada dos policiais e ao abandono do violino é enunciado por Rolando como um retorno a casa.

O *sentido* se delineará na possibilidade de unir o sujeito livre com o sujeito exilado, numa supressão do sujeito preso. A possibilidade de um vínculo entre o Rolando da parreira e o Rolando do camarote é aberta pelo hiato da prisão, ao mesmo tempo em que é essa vinculação que o promove.

A ideia de que tudo voltaria a ser como antes por dentro quando o pensamento anterior à chegada dos policiais fosse retomado, a própria noção do *voltar a casa*, pode ser lida, então, como algo bastante distinto da nostalgia. Tratar-se-ia, antes, de uma operação narrativa, um modo de esculpir a experiência que teve início na parreira e se desdobra no navio. A forma que lhe é dada a partir do hiato da prisão engendrado à ligadura do Rolando de La Rioja e o Rolando do Cristóforo Colombo, ao contrário do que se poderia supor, e na contramão da melancolia, aponta para a potencialidade *positiva* do exílio.

No capítulo anterior, tratamos de como a enunciação de Rolando o constrói como um sujeito exilado. Agora é preciso evidenciar, por outro lado, que sua enunciação *não* o constrói, *se recusa a construí-lo*, como preso. Deixar no silêncio a experiência da prisão pode ser pensado como um esforço por *não tornar-se vítima na linguagem*.

Numa conferência dos anos 90, Alain Badiou propõe um deslocamento em relação à filosofia do sujeito em que se fundamentam os Direitos Humanos. Segundo o autor, nessa filosofia, a identificação do sujeito está subordinada ao reconhecimento do mal que lhe é feito. Ele é ali definido como *vítima*, o que, segundo Badiou, reduz o homem à pura e simples identidade de ser vivo e não o diferencia dos outros animais:

Na condição de algoz, o homem é uma abjeção animal. Mas é preciso ter a coragem de dizer que, na condição de vítima, ele em geral não se torna melhor. Todas as narrações dos torturados e sobreviventes mostram isso com veemência: se os carrascos podem tratar suas vítimas como animais, é que as vítimas se tornaram, de fato, tais animais. O carrasco fez o que era preciso para isto. Alguns, entretanto, são ainda homens, e disso dão testemunho. Mas justamente, isto sempre acontece com um esforço inaudito. Há neles uma resistência *do que não coincide com a identidade da vítima*. Ali está o Homem, se fazemos questão de pensá-lo: naquilo que faz com que ele se obstine a continuar sendo o que é. Quer dizer, precisamente, algo diferente de uma vítima, algo diferente de um ser-para-a-morte, e, portanto, algo diferente de *um mortal*. Um imortal: eis o que o Homem é verdadeiramente nas piores situações. (BADIOU, 2002: 108)

O silêncio/naufrágio da prisão no relato de Rolando funciona nesse sentido, expressando a obstinação do narrador em continuar sendo o que é. A recusa à enunciação da prisão promove um apagamento do Rolando-vítima. Nesse silêncio se afiança a enunciação de um sujeito imortal, daquele que não é, que se recusa a tornar-se na linguagem, um ser-para-a-morte.

Configurando a experiência do exilado através de um hiato que cala a vítima, o relato de Rolando atesta que uma “subjatividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irreducibilidade a ela” (AGAMBEN, 2007: 63).

Contudo, a ficção do exílio em *Libro* não se apazigua nesse silenciamento e, em “*Cadenza*”, o conflito em torno do narrável volta a ser encenado e tem desdobramentos bastante peculiares. O décimo primeiro capítulo do romance começa com um gesto metaficcional através do qual Rolando define qual será o tom da narração ao longo dessa parte de seu relato:

Bueno, este capítulo puede resultar un tanto fuerte, sobre todo para aquellos que todavía conserven inocentemente una respetuosa reverencia interna hacia ciertas cosas tenidas por respetables en este planetita tan poco respetable. Yo, Rolando, un forajido, he resuelto mandar muchas cosas respetables al carajo. (MOYANO, 1983: 191)

O tom que impregna essa introdução irá caracterizar todo o capítulo que se desenvolve em seguida. A leitura completa do romance esclarece a singularidade de “*Cadenza*” justamente quanto a esse aspecto. Em nenhuma outra parte da narração de Rolando encontramos o mesmo tom no discurso; o que, por si só, é indício de que o seu uso, neste momento, constrói um sentido específico. Desde essa abertura, a narração se impregna de *violência*, sendo uma de suas marcas a mudança de tom da narrativa, ao

surgir um vocabulário muito explícito para tratar de certos procedimentos de tortura, dentre eles o estupro, e uma recorrente linguagem grosseira.

No entanto, a “*Cadenza*” de Rolando esclarece logo de entrada:

[...] digo un tanto fuerte no porque vaya a mostrar carnicerías y torturas (para eso hubiera hablado largamente del cuerpo de la uruguayita y de otros que al final se deschavaron en el barquito), a esas cosas que las cuenten los que tengan mejor estómago que yo. (p. 191-192)

Esse esclarecimento é crucial, porque, apesar de parecer incongruente com o cunho violento do relato que o sucede, ele expõe o seu cerne.

Tudo gira em torno de uma das companheiras de viagem de Rolando, Sandra, que *diz* a violência que sofreu durante o seu encarceramento. A revelação – feita depois que, num grupo de exilados, a moça involuntariamente expõe marcas da tortura em seus braços – tem um efeito muito agudo na enunciação de Rolando. O dizer de Sandra *descoloca* o seu relato: “Y yo hablando de unos amores secretos entre una bahía y un barquito, queriendo inventarle a Sandra un amor como Dios manda cuando la habían violado casi todos los carceleros” (p. 194).

Em certa medida, a revelação da “uruguayita” põe em xeque o naufrágio que Rolando produz em sua enunciação². A voz de Sandra expõe um ponto cego da experiência, um vazio que dá sustentação à fala do narrador de *Libro*:

Y bueno, dice Sandra, el orgasmo del carcelero es preferible a la picana, qué querés que te diga. Es horrible pero cierto. Ponete en mi lugar y en todo caso disculpame, *vos me obligaste a tocar el tema y yo, ya te dije, preferiría no mencionarlo para que no exista*, es la única forma, y perdoname si te arruiné la historia. (p. 194, grifo nosso)

Assim como a do avô extremeño e a do húngaro do *Gryga*, a voz de Sandra se configura, nesse momento, como um deslocamento discursivo no relato de Rolando. Todo o sentido de “*Cadenza*” está em um nó revelado nesse deslocamento: a enunciação de Sandra impele a do narrador àquilo que fora deliberadamente silenciado em seu relato. Constrangida à experiência mais abjeta de violência que os exilados do Cristóforo – e, entre eles, é claro, o próprio Rolando – poderiam haver vivenciado, a

² Nesse sentido, é interessante ter em conta o verbo que utiliza o narrador para definir o que faz Sandra ao falar da experiência da tortura. Trata-se do verbo *deschavarse*, que, segundo o *Diccionario Clarín.com*, consiste em “Mostrar o contar algo que se mantenía en secreto”.

narrativa se altera, muda de tom e é profundamente marcada pela resistência do narrador em realizá-la³. Daí surge a imagem musical da *cadenza*:

Estoy entrando poco a poco en la cadenza, la orquesta se va apagando y me quedo solo ante el público con mi violincito, tengo que lucirme, y esta cadenza tiene unas terceras descendentes directamente escabrosas, no sé si me saldrán, las estudié poco, la doble cuerda nunca fue mi fuerte. Además yo no quería entrar en ella. La salteaba, y listo. Por otra parte, no pertenece al autor de la obra; la agregó un violinista virtuoso para lucirse y quedó como si fuera del autor, sin añadir nada importante a la obra. (p. 193)

O narrador se utiliza da música para definir aquilo em que verdadeiramente consiste seu discurso nesse momento: uma reflexão sobre o narrável.

O *Dicionário Grove de Música* define *cadenza* como uma “passagem virtuosística perto do final de um movimento de concerto ou de uma ária” (p. 154)⁴. Aqui, nos interessa ressaltar fundamentalmente um aspecto desse elemento: a *cadenza*, enquanto recurso da música sinfônica, se caracteriza pela singularidade de sua forma. Consiste num momento em que os modos de construção do concerto ou da sinfonia sofrem uma alteração fundamental. Na tradição vinda do século XVIII, isso é, vinda de Mozart, a *cadenza* é uma passagem que se liga tematicamente ao movimento do qual faz parte, mas se distingue dele quanto à execução. Diferente do restante do concerto ou sinfonia, quando os diversos instrumentos da orquestra surgem em conjunto, a *cadenza* é tradicionalmente executada por um único instrumento – o que é, inclusive, aludido na fala de Rolando.

É importante ressaltar especificamente esse aspecto porque é ele que dá a chave de leitura para a alegoria da *cadenza* na enunciação de Rolando. Como foi dito anteriormente, o capítulo que leva esse nome se caracteriza, numa leitura completa do romance, por uma singularidade. Nele, Rolando enuncia de uma maneira que não se encontra em nenhuma outra parte do relato. A conjunção entre o tom violento e o

³ O violento impacto da revelação de Sandra sobre a narração de Rolando é levado, no interior de “*Cadenza*”, inclusive ao nível da cena. A partir de determinado momento, o narrador se embriaga, sua fala se extravasa completamente, o uso de um linguajar grosseiro se intensifica e Rolando assume uma postura violenta para com sua própria história, inclusive familiar.

⁴ O verbete também realiza uma descrição histórica do elemento. Surgidas no período barroco, as *cadenzas* mais antigas eram improvisadas e não se relacionavam ao tema do movimento ao qual pertenciam. Mozart, no século XVIII, cria pela primeira vez as *cadenzas* temáticas que, posteriormente, se tornaram regra com as composições de Beethoven, no século XIX – o compositor cria, inclusive, o costume de fixar as *cadenzas* nas partituras, o que as assenta ainda mais na tradição sinfônica. Cf. *Dicionário Grove de Música*, p. 154.

assunto com o qual se debate o narrador nesse momento – a violência concreta, física, na prisão⁵ – redonda num gesto de enunciação alegorizado musicalmente na *cadenza*.

É apenas através de uma *cadenza* forçada que a experiência da prisão pode ser, e é, retirada do silêncio ao qual havia sido reservada. O capítulo acaba consistindo numa verdadeira saída do registro justamente por isto: ele representa uma *violação ao silêncio* pretendido, buscado e construído pela narrativa. Por subverter uma condição de possibilidade da enunciação de Rolando, essa *cadenza* será descrita – com traços de ironia – como uma passagem não apenas difícil (“tiene unas terceras descendentes directamente escabrosas”), mas da qual seria preferível fugir (“yo no quería entrar en ella. La salteaba, y listo”) e, ainda, propriamente excessiva e desnecessária (“no pertenece al autor de la obra; la agregó un violinista virtuoso para lucirse y quedó como si fuera del autor, sin añadir nada importante a la obra”).

Violadora da enunciação de Rolando, uma *cadenza* dessa natureza pode realizar-se somente sob o signo da resistência do narrador:

No quería meterme en esas honduras técnicas, era mejor seguir con el relato de mi barquito paralelo, mis amores imaginarios con Nieves y el hijo misterioso que tenemos. Sin olvidarme de mis profundas meditaciones (inútiles) sobre el destino de los hombres y los pueblos mientras otros se pudren en las cárceles del Cono Sur o llevan su exilio interno como pueden. Hubiera preferido seguir tocando con sordina, poetizar la cosa en otro capítulo como el de la bahía, ampliar las visiones de Contardi sobre el Quitasol y olvidarme de su hijo desaparecido, o inventarle un amor entre porno y erótico a Sandra y el Gordito, y mucho sexo para vender cien mil ejemplares de esta especie de novela [...]. Saltear la *cadenza* y pedirle perdón al público, total de las crueldades del Cono Sur creo que ya dije bastante en el *Diario de a bordo*, y el que quiera más detalles que consulte a *Amnesty International* o a los sobrevivientes que quedan por ahí, en las calles de Londres o de Amsterdam. Yo soy un músico aficionado, y mi violín y mis dedos no dan para tanto. Además siempre toco con sordina, para no molestar a los vecinos. Omitir todo eso y potenciar a Nieves por ejemplo. Omitirlo todo y seguir hablando del plácido barquito que zarpó del Cono Sur, y terminar la primera parte de la historia con el descenso de los setecientos titiriteros en Barcelona que van saliendo como de un arca para iniciar una nueva vida y construir un nuevo mundo desde la diáspora, Sandra y el Gordito enamorados en plan de pareja idílica, y Nieves, que ha recibido un cable de su tío Rafa el marinero, tratando de ubicarme desde el muelle agitando un pañuelito, todo contado sin comprometerme para nada, con sordina y desde afuera. (p. 193-194)

⁵Ao longo do capítulo ela se desdobra numa representação da violência como modo de ação da vida humana – da qual fará parte, por exemplo, o relato da violência do pai de Rolando para com sua mulher, provavelmente, a mãe do narrador.

A cadeia de sentidos *cadenza* – “honduras técnicas” – enunciação da violência é contraposta pelo narrador ao fabuloso relato do barquinho paralelo, à narração das fantasias eróticas com Nieves, e o filho que nasce delas, e às meditações sobre o destino do homem. A enunciação da violência é contraposta, portanto, a diversas expressões da fala de Rolando ao longo de *Libro* – sendo algumas delas centrais na construção de um sujeito que não se configura como vítima na linguagem.

O narrador chega mesmo a encenar uma completa inaptidão para realizá-la: “Yo soy un músico aficionado, y mi violín y mis dedos no dan para tanto”. Trata-se de um gesto duplamente significativo. Por um lado, a enunciação da violência é definida, no relato de um ex-presos político que está sendo enviado ao exílio, como um preciosismo técnico. Por outro, a narração se abre, com ele, a um jogo de dizer e desdizer, através do qual a violência é, por fim, enunciada, mas somente sob o signo da recusa e da resistência a essa enunciação; algo que tanto é encenado, como se concretiza no fato de que é a partir de *outro* sujeito (Sandra) que essa enunciação se materializa. No entanto, mais que abrir-se a dito jogo, a *cadenza* possui em si um sentido alegórico.

Ao promover a violação de um silêncio em que se fundamenta a enunciação de Rolando, a *cadenza* ameaça a forma em que o relato esculpe a experiência do sujeito e, conseqüentemente, o sentido que havia emergido da narrativa é colocado em risco. Vimos que esse sentido apontava para a existência de um viés positivo na experiência do exílio. Por isso, é possível afirmar que a *cadenza* ameaça o Rolando, que se constrói *na e pela* enunciação exilada, a tornar-se vítima na linguagem. A aguda desestabilização narrativa que caracteriza o décimo capítulo do romance pode ser explicada a partir daí.

Uma das principais marcas dessa desestabilização está no seguinte trecho, antes omitido de uma passagem que citamos:

Hubiera preferido seguir tocando con sordina, poetizar la cosa en otro capítulo como el de la bahía, ampliar las visiones de Contardi sobre el Quitasol y olvidarme de su hijo desaparecido, o inventarle un amor entre porno y erótico a Sandra y el Gordito, y mucho sexo para vender cien mil ejemplares de esta especie de novela que todavía no sé cómo llamarla, por ahora es *El barquito* pero me suena a pajarita de papel, y si puedo terminarla, con el dinero que me paguen, si me pagan, pedir permiso en la fábrica donde trabajo de peoncito lijando todo el día, digamos un año de libertad para escribir la segunda parte que se desarrolla en Madrid enteramente (p. 193)

Essa passagem faz mais que expor a construção do relato, abrindo uma espécie de fissura na ficção do exílio, tal qual é ela construída ao longo de todo o romance.

Assim como o hiato da prisão, o silêncio do exílio é uma das condições que sustentam a enunciação de Rolando ao longo de *Libro*. A diferença está em que, no primeiro caso, como vimos, a narrativa abertamente promove o silenciamento, enquanto no segundo o vazio é parcial e transgredido.

Antes já apontamos que o relato de *Libro de navíos y borrascas* eterniza a travessia, o entrelugar, o trânsito. Da partida do navio, em Buenos Aires, chegamos, no final do romance, à partida do trem rumo a Madrid. A *trama* não contempla o exílio de Rolando. Por fim, ele não se completa na narrativa, ficando também reservado ao silêncio. Contudo, nesse momento de “*Cadenza*”, o enunciador é Rolando exilado, que fala a partir de Madrid. Essa é uma fissura importante⁶.

Para entender por que, comecemos lembrando que Kristeva afirma: “[...] segundo a lógica extrema do exílio, todos os objetivos deveriam se consumir e se destruir no louco impulso errante em direção a um alhures sempre recuado, insaciado, inacessível” (KRISTEVA, 1994: 13). A reflexão da autora, como já dissemos antes, procura investir o estrangeiro de sentidos que apontam para uma *positividade*. É nessa medida que sua visão sobre o exílio pode afastar o sujeito da posição de vítima.

Desestabilizando intensamente a potencialidade positiva da enunciação de uma experiência do exílio, na mesma fissura de *Libro de navíos y borrascas* é visível, também, a emergência da instância do autor. Com a nomeação da narrativa como *novela* e da referência a uma parte anterior da narração como *capítulo*, transfere-se o relato à cena da produção do romance, trazendo ao interior da voz narrativa as coincidências entre Rolando e Daniel Moyano. Contribui decisivamente para isso, também, uma passagem inicial da “*Cadenza*”, na qual o narrador definira os setecentos indesejáveis do Cristóforo Colombo da seguinte forma:

[...] los que vamos en este barco somos setecientos idiotas que no estuvimos con nadie. Ni siquiera intelectuales, para eso lo tenemos a Borges condecorado por Pinochet, y a otros que se quedaron porque no pudieron salir y se aguantan como pueden la tormenta o el olvido,

⁶ E não é a única. Se no início do romance, a meta-cena de abertura já aponta à posição recuada de Rolando, no capítulo de encerramento de *Libro* seu dizer se instala, como neste momento da “*Cadenza*”, no exílio: “El problema está en que la historia no acaba ahí, porque en realidad yo me proponía escribir otra cosa, quería contar las aventuras de un grupo de exiliados en Madrid y otras ciudades europeas. Como tenía que decir algo del viaje, contar cómo salieron del Cono Sur, me propuse escribir un capítulo breve sobre la salidad del barquito en el puerto de Buenos Aires, para pasar inmediatamente a Madrid, que es el núcleo de esta historia. Pero las cosas se complicaron. Y no puedo echarme atrás, lo de Madrid tengo que contar, aunque sea en una segunda parte. Y entonces de ningún modo puedo poner la palabra *Fin* cuando en realidad las cosas empiezan a suceder en ese momento de la llegada a Madrid” (Moyano, 1983: 279). Com esse gesto irônico em relação à narrativa até ali realizada, a enunciação se desloca à situação do exílio, ao mesmo tempo em que preserva o seu silêncio.

en la calle, en la cárcel o en la tumba, porque agarraron los fierros o se les fue la pluma, como dicen de Paco Urondo y de Rodolfo Walsh, y por bueno y despistado, como dicen de Haroldo Conti, y paremos de contar, que la lista es larga. (MOYANO, 1983: 192)

Na delimitação do *nós*, se insere uma lista de referências diretas ao campo literário argentino nos anos da ditadura militar. Jorge Luis Borges surge como representação do cânone e, ao mesmo tempo, politicamente ligado ao autoritarismo militar. Paco Urondo, Rodolfo Walsh e Haroldo Conti, escritores executados ou desaparecidos durante a ditadura, aparecem, por outro lado, como clara referência ao terror do Estado militar argentino e à sua incisiva ação sobre o campo cultural do país.

Neste momento do relato, como em nenhum outro, a voz narrativa de *Libro* se desestabiliza muito fortemente. O que se entrevia na passagem que introduz a imagem da *cadenza*, quando se inscreve a palavra *autor* na trama do romance, se completa aqui.

O sujeito que se constrói na narrativa se desloca fortemente em direção a essa instância. Com isso, as muitas intersecções, os diversos pontos de convergência entre o sujeito construído pelo relato, Rolando, e aquele, “de carne e osso”, que produziu essa escrita ganham outro sentido. Afinal, não é específica e exclusivamente em razão da coincidência entre a experiência entre narrador e autor – sobretudo na referência à experiência como operário em uma fábrica de maquetes – que estamos identificando a emergência do autor nessa passagem. É porque surge *na linguagem* que essa instância, de fato, irrompe.

4.1. O gesto do autor

No curto e denso ensaio “O autor como gesto”, Giorgio Agamben volta a uma questão característica dos estudos da linguagem e da literatura nas décadas de 60 e 70, sobretudo entre os franceses, a questão do *autor*. De fato, Agamben retorna a um dos marcos dessa discussão, a conferência de Michel Foucault, “O que é um autor?”, de 1969. No entanto, pensando a questão a partir de uma perspectiva distinta, já nos anos 2000, o filósofo italiano promove uma leitura dessa conferência bastante instigante e provocadora, levando as ideias de Foucault na fala de 1969 a um destino não previsto,

apesar de não chegar a subvertê-las ou mesmo discordar pontualmente de quaisquer argumentos do filósofo francês ali.

Em “O que é o autor?”, Foucault reflete sobre aquilo que denomina a “função autor”, buscando definir sob quais condições e formas “algo como um autor” pode surgir na ordem dos discursos. Nessa busca, ele irá ressaltar a distinção entre o nome próprio e o nome de autor, na medida em que este não se desloca, como aquele, do interior de um discurso para o indivíduo real e exterior que o produziu: “o autor deve apagar-se ou ser apagado em proveito das formas próprias aos discursos” (FOUCAULT, 1992a: 80). Com isso, surge a noção de desaparecimento do autor e, ainda, a da indiferença em relação ao autor enquanto tema ou princípio fundamental da ética da escrita contemporânea.

As ideias de Foucault sobre o autor se inscrevem, portanto, no mesmo campo de reflexão a partir do qual o filósofo pensa a subjetividade; ponto complexo e controverso de seu pensamento. Agamben incide sobre esse ponto, em “O gesto de autor”, ao afirmar que:

Por um lado, ele repete com alguma frequência que nunca deixou de trabalhar sobre o sujeito; por outro, no contexto das suas pesquisas, o sujeito como indivíduo vivo sempre está presente apenas através dos processos objetivos de subjetivação que o constituem e dos dispositivos que o inscrevem e capturam nos mecanismos de poder. (AGAMBEN, 2007: 57)

Não é com o objetivo de negar ou excluir a validade do pensamento de Foucault que Agamben o diz. O filósofo parte, na verdade, de suas premissas para então formular perguntas às quais Foucault não se entrega:

O autor não está morto, mas pôr-se como autor significa ocupar o lugar de um morto. Existe um sujeito autor, e, no entanto, ele se atesta unicamente por meio dos sinais da sua ausência. Mas de que maneira uma ausência pode ser singular? E o que significa, para um indivíduo, ocupar o lugar de um morto, deixar suas próprias marcas em um lugar vazio? (AGAMBEN, 2007: 58)

Vê-se que a reflexão de Agamben se desloca em direção ao sujeito vivo, pelo qual Foucault não estava particularmente interessado – sem que isso significasse que estivesse negando sua existência ou atestando sua morte⁷. Tal deslocamento é, contudo,

⁷ Diz Foucault na conferência “O que é um autor?”: “Não se trata de afirmar que o homem está morto (ou que vai desaparecer, ou que será substituído pelo super-homem), trata-se, a partir desse tema, que não é meu e que não cessou de ser repetido desde o final do século XIX, de ver de que maneira e segundo que regras se formou e funcionou o conceito de homem. Fiz a mesma coisa para a noção de autor”. (FOUCAULT, 1992a: 81)

realizado por Agamben partindo de outro texto de Foucault, “A vida dos homens infames”.

Trata-se de um texto originalmente concebido por Foucault como o prefácio de uma antologia de documentos que estava preparando havia anos. Uma antologia que reuniria um tipo de documentação do Estado francês absolutista bastante peculiar: aquela que marcava com a infâmia a vida de homens e mulheres que viriam a ser, a partir dali, presos ou internados em hospícios. Ao longo do texto, Foucault explicita os critérios que estabeleceu para formar essa antologia e reflete sobre que espécie de relatos tais documentos realizavam, como e quais sujeitos eles fixavam.

Foucault irá constatar que, nos documentos que analisa, não se representavam propriamente aqueles sujeitos e suas vidas. O objetivo era diverso; era mesmo marcar com a infâmia aquelas vidas. De fato, vai afirmar Foucault que elas foram postas em jogo, que seus destinos foram traçados, a partir do poder daquelas palavras.

É aí onde Agamben enxerga um caminho para a reflexão que lhe interessa realizar a respeito da presença-ausência do autor:

O autor marca um ponto em que uma vida foi jogada na obra. Jogada, não expressa; jogada, não realizada. Por isso, o autor nada pode fazer além de continuar, na obra, não realizado e não dito. Ele é o ilegível que torna possível a leitura, o vazio lendário de que procedem a escritura e o discurso. O gesto do autor é atestado na obra a que também dá vida, como uma presença incongruente e estranha [...] (2007: 61)

Na noção do *por-se em jogo na linguagem*, Agamben encontra o sentido subjetivo da ausência do autor, o seu gesto:

O sujeito – assim como o autor, como a vida dos homens infames – não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto – e se pôs – em jogo. (2007: 63)

4.2. A *cadenza* e o exílio em ficção

Ao longo desta dissertação viemos apontando aspectos do romance *Libro de navíos y borrascas* que, ao que nos parece, constroem essa narrativa como uma *ficção do exílio*, expressão que buscamos relacionar à ideia de esculpir com a linguagem, de

dar um modo narrativo a essa experiência. Foi recorrente, nesse sentido, o reconhecimento de um dilema constitutivo na enunciação do exilado.

Dilema próprio de toda a tradição moderna da literatura ocidental, o conflito em torno do narrável, isso é, em torno da possibilidade de uma relação entre linguagem e experiência, adquire no romance de Moyano um viés próprio. É muito em virtude e ao redor desse dilema que se pode reconhecer no relato a construção de uma ficção do exílio.

Escolhemos encerrar nossa reflexão com uma alegoria que, ao nosso ver, concentra justo esse dilema. Na imagem da *cadenza*, se condensa alegoricamente o conflito que está na base de todo o relato. Nesse sentido, ela funciona na mesma direção das imagens às quais pusemos atenção no segundo capítulo desta dissertação. Demos destaque a ela, aqui, no entanto, por entrever nesse momento uma alegorização que coloca maior acento no dilema enunciativo em que se funda a narrativa.

Parece-nos que na *cadenza* se dá testemunho, de maneira particularmente peculiar, do caráter gestual do relato, na medida em que toda a imagem – pensada mesma em sua totalidade, nos desdobramentos que possui dentro do décimo capítulo do livro; dentre eles, a passagem de Rolando à 3ª pessoa, quando sua bebedeira alcança um ápice – remete ao *por-se em jogo na linguagem*.

Se em outros aspectos de *Libro de navíos y borrascas* é já visível que no relato uma experiência é jogada, isso é, em lugar de representada, se constitui a partir de um corpo-a-corpo com a linguagem, em *cadenza* convergem convulsivamente os distintos elementos que fazem do exílio, no romance, uma ficção.

Como já apontamos em outro momento, Adorno indica que “Já o simples *war* (“era”), num relatório de algo que não foi, ganha um, a nova qualidade figurativa pelo fato de não ter sido” (ADORNO, 1973: 53). Ao lidar com uma literatura como a de *Libro de navíos y borrascas* necessariamente recolocamos essa ideia, passando a perguntar-nos pela “qualidade figurativa” que a ficção *de algo que foi* atribui à experiência. Linguagem e experiência constituindo-se mutuamente, esse parece ser o resultado.

Referências

ABRAHAM, Nicolas. TOROK, Maria. **A casca e o núcleo**. São Paulo: Escuta, 1995.

ADORNO, Theodor W. Engagement. In: **Notas de Literatura**. [trad. Celeste Aída Galeão & Idalina Azevedo da Silva]. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973, pp. 51-71.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

_____. O autor como gesto. In: **Profanações**. [trad. Selvino José Assmann]. São Paulo: Boitempo, 2007.

AMATE, Virginia Gil. **Daniel Moyano: la búsqueda de una explicación**. Universidad de Oviedo, 1993.

ARFUCH, Leonor. **El espacio biográfico. Dilemas de La subjetividad contemporánea**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

ASÍS, Jorge. **La calle de los caballos muertos**. Buenos Aires: Legasa, 1982.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota – A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina**. [trad. Saulo Gouveia]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BADIOU, Alain. Para uma nova teoria do sujeito. In: **Para uma nova teoria do sujeito – Conferências Brasileiras**. [trad. Emerson Xavier da Silva & Gilda Sodré]. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, pp. 107-15.

BALDERSTON, Daniel. “El significado latente en *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia y *El corazón de julio* de Luis Gusmán”. In: **Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar**. Buenos Aires: Alianza, 1987, pp. 109-121.

BALDERSTON, Daniel. et al. **Ficção y política. La narrativa argentina durante el proceso militar.** Buenos Aires: Alianza, 1987.

BARRENECHEA, Ana María. Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. In: **Textos Hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy.** Caracas: Monte Avila Editores, 1972, pp. 87-103.

BARTHES, Roland. Escritores e Escreventes; O que é a crítica. In: **Crítica e Verdade.** São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. **O grau zero da escritura.** [trad. Anne Arnichand & Álvaro Lorencini] São Paulo: Cultrix, 1971.

_____. Nautilus e Bateau ivre. In: **Mitologias.** [trad. Rita Buongiorno & Pedro de Souza] São Paulo; Rio de Janeiro: Difel, 1975, pp. 56-8.

_____. Una problemática del sentido. In: **Variaciones sobre la escritura.** Barcelona: Paidós, 2002, pp. 43-63.

BATAILLE, Georges. **O erotismo.** Porto Alegre: L&PM, 1987.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão.** [tradução Sérgio Paulo Rouanet]. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. **Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio sobre literatura e história da cultura.** Obras recolhidas, vol. 1. [trad. Sergio Paulo Rouanet]. 6ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. Parque Central. In: **Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo.** Obras recolhidas, vol. 3. [trad. José Carlos M. Barbosa e Hemerson Alves Baptista]. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENVENISTE, Émile. A Natureza dos pronomes; Da subjetividade na linguagem. **Problemas de lingüística geral I.** Campinas, SP: Pontes, 2005.

BERGSON, Henri. **O riso. Ensaio sobre a significação do cômico.** Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BLANCHOT, Maurice. **De Kafka a Kafka**. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

BOCCHINO, Adriana A. *Libro de navíos y borrascas* de Daniel Moyano: el viaje de exilio (¿de dónde? ¿a dónde?). In: **Letras**, nº 41-42, Curitiba, 1992, pp. 37-44.

BOSI, Alfredo. **Literatura e Resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRECHT, Bertold. Cinco dificultades para escribir la verdad. In: CIRIA, Alberto (selec.). **Brecht**. Buenos Aires: Jorge Alvarez. (col. Perfiles).

BURGÜER, Peter. **Teoria da vanguarda**. [trad. José Pedro Antunes] São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CAMPRA, Rosalba. El exilio argentino en Europa. Formas del viaje, forma de la memoria. In: KOHUT, Karl; PAGNI, Andrea (eds.) **Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia**. Frankfurt, Vervuert, 1993, pp. 171-185.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.

CASARIN, Marcelo. Daniel Moyano. **El enredo del lenguaje en el relato. Una poética en la ficción**. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba – Centro de Estudios Avanzados; Ediciones de Boulevard, 2002.

CAVAROZZI, Marcelo. **Autoritarismo y democracia (1955-1996) – La transición del Estado al mercado en la Argentina**. Buenos Aires: Espasa; Ariel, 1997.

CHEJFEC, Sergio. Lengua simple, nombre. In: **Nueve Perros**, Año 2, Núm. 2-3, Rosario, 2002/2003, pp. 14-16.

_____. Entropía. **Punto de vista**, Año VII, num. 48, pp. 32-34, abr. 1994.
CROCE, Juan. Entre navíos y borrascas. **La voz del interior**, Argentina, p. 12 C, 27 jul. 1996.

DAMASO MARTÍNEZ, Carlos. Las formas de la diáspora. **Punto de vista**, Año VI, num. 18, ago. 1983, pp. 54-55.

Dicionário Grove de Música: edição concisa / editado por Stanley Sadie; editora assistente Alison Lathan. [tradução Educarado Francisco Alves]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

DOMÍNGUEZ, Nora. Fragmentos de escritura. Marcas del tiempo, bloques de realidad. In: **Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria**, Núm. 12, Rosario, 2005, pp. 68-78.

FORGWILL, Enrique. **Los pichiciegos**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1983.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: **O que é um autor?** SI: Passagens, 1992a.

_____. A vida dos homens infames In: **O que é um autor?** SI: Passagens, 1992b.

FOSTER, David William. Los parámetros de la narrativa durante el “Proceso de Reorganización Nacional”. In: BALDERSTON, Daniel; FOSTER, David William (etc). **Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar**. Buenos Aires: Alianza, 1987, p. 96-108.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. [tradução de Christiano Monteiro Oiticica]. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

FRIERA, Silvina. Viaje de la literatura al exilio. **Página 12**, Argentina, 1 jul. 2002. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-7025-2002-07-01.html>>. Acesso em: 22 dez. 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GALERÍA virtual del Museo del Prado. Disponível em: <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/el-quotitasol/> Acesso em 15 jan. 2012

GALLE, Helmut (org. e outros). **Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia**. São Paulo: Annablume; Fapesp; FFLCH, USP, 2009.

GILMAN, Claudia. **Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.

GIORDANO, Alberto. Tiempo del exilio y escritura de los recuerdos: En estado de memoria, de Tununa Mercado. In: **Revista Iberoamericana**. Madrid: El Instituto, No. 1, 2001. pp. 113-120.

GRAMUGLIO, Maria Teresa. Sur: uma minoria cosmopolita na periferia ocidental. **Tempo soc.**, São Paulo, v. 19, n. 1, Jun. 2007. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702007000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 29 Jan. 2012.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Atual, 1986.

JUNKES, Lauro. O processo de alegorização em Walter Benjamin. In: **Revista Anuário de Literatura**, Florianópolis, jul. de 2008. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5361>>. Acesso em: 14 jun. 2011.

KERMODE, Frank. **El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción**. Barcelona: Gedisa, 2000.

KOHUT, Karl; PAGNI, Andrea (ed.). **Literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia**. Frankfurt am Main: Vervuert, 1993.

KRISTEVA, Julia. Tocata e fuga para o estrangeiro. In: **Estrangeiros para nós mesmos**. Tradução Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KULIKOWSKI, María Zulma Moriondo. ¿A las palabras se las lleva el viento? Ritualización del habla y procesos identitarios. In: FANJUL, Adrián P. OLMOS, Ana Cecilia. GONZÁLEZ, Mario M. (orgs.) **Hispanismo 2002**. São Paulo: Humanitas, 2004: Associação Brasileira de Hispanistas. Vol. 1. p. 304-314.

LA Strada. Direção: Federico Fellini. Produção: Dino De Laurentiis e Carlo Ponti. Intérpretes: Anthony Quinn; Giulietta Masina; Richard Basehart; Aldo Silvani. Roteiro: Federico Fellini, Ennio Flaiano e Tullio Pinelli. Itália, Produção Ponti De Laurentiis, 1954. 1 DVD, Beta Film GMBH; Versátil Home Video, 2008.

LIMA, Solange Ribeiro de. **Literatura e música. Modulações Pós-Coloniais**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

LUKÁCS, Georg. Alegoría y símbolo. In: **Estética I. La peculiaridade de lo estético**. Barcelona: Grijalbo, 1967.

_____. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MARISTANY, José Javier. **Narraciones peligrosas: resistencia y adhesión en las novelas del Proceso**. Buenos Aires: Biblos, 1999.

MARTINI, Juan Carlos. **La vida entera**. Barcelona: Bruguera, 1981.

MASIELLO, Francine. La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura. In: BALDERSTON, Daniel; FOSTER, David William (etc). **Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar**. Buenos Aires: Alianza, 1987, p. 11-29.

MERCADER, Martha. **Juanamanuela, mucha mujer**. Buenos Aires: Sudamericana, 1984.

MERCADO, Tununa. **En estado de memoria**. México: UNAM, 1992.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOYANO, Daniel. **El monstruo y otros cuentos**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972.

_____. **El vuelo del tigre**. Buenos Aires: Legasa, 1981.

_____. **Libro de navíos y borrascas**. Buenos Aires: Legasa, 1983.

_____. **Tres golpes de timbal**. Buenos Aires: Sudamericana, 1990.

_____. Bioy y nuestra generación. **Anthropos – Revista de Documentación Científica de la Cultura**, No. 127, diciembre 1991.

MOYANO, Daniel. **La espera y otros cuentos**. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1992.

_____. Escribir en el exilio. In: KOHUT, K.; PAGNI, A. (ed.) **Literatura argentina hoy: de la dictadura a la democracia**. Frankfurt am Main: Vervuert, 1993, pp. 147-156.

_____. **El oscuro**. Buenos Aires: Del Sol, 2003.

_____. **El trino del diablo**. Córdoba: Rubén Libros, 2004.

_____. **Dónde estás con tus ojos celestes**. Buenos Aires: Gárgola, 2005.

MUNHOZ, Solange Chagas do N. **Narrar a vida à margem. O exílio em *La casa y el viento*, de Héctor Tizón, *En estado de memoria*, de Tununa Mercado e *Rabo de foguete*. Os anos do exílio, de Ferreira Gullar**. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

NESTROVSKI, A. SELIGMANN-SILVA, M. (orgs.) **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000.

PERDIGÃO, Paulo. **No ar: PRK-30! O mais famoso programa de humor da era do rádio**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

PIGLIA, Ricardo. Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades). In: **Casa de las Américas**. La Habana: Órgano de la Casa de las Américas, No. 222, año XLI, enero/marzo, 2001.

PLATÃO. **O Banquete**. Tradução de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 2006.

PRIETO, Adolfo. Daniel Moyano: una literatura de la expatriación. In: **Cuadernos Hispanoamericanos**, Núm. 416, Madrid, feb. de 1985, pp. 189-195.

PRIETO, Adolfo. Boedo e Florida. **Tempo soc.**, São Paulo, v. 21, n. 2, 2009. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702009000200014&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 29 Jan. 2012.

PUIG, Manuel. **El beso de la mujer araña**. Barcelona: Seix Barral, 1976.

_____. **Pubis angelical**. Barcelona: Seix Barral, 1979.

RIVERA, Andrés. **En esta dulce tierra**. Buenos Aires: Folios, 1984.

ROCA MARTÍNEZ, José Luis, AMATE, Virginia Gil. Exilio, emigración y destierro en la obra de Daniel Moyano. In: **Revista Iberoamericana**, Vol. LVIII, Núm. 159, Abril-Junio, 1992, pp. 581-596.

ROMERO, Luis Alberto. **História contemporânea da Argentina**. Tradução Edmundo Barreiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

ROSSI, Luis Alejandro. Borges, Bioy Casares y el peronismo. In: **Estudios Sociales – Revista Universitaria Semestral**, Año VIII, No 14, Santa Fe, Argentina, 1º semestre de 1998, p. 73-88. Disponível em http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/publicaciones/bitstream/1/639/1/ES_8_14_1998_pag_73_88.pdf Acesso em 13 de Abr. 2012.

SAER, Juan José. **Nadie nada nunca**. México: Siglo XXI, 1980.

SARLO, Beatriz. Literatura y política. In: **Punto de vista**, Año VI, num. 19, Diciembre de 1983.

_____. Una alucinación dispersa en agonía. **IN: Punto de Vista**, VII, No 21, Buenos Aires, 1984, pp. 1-4.

_____. Política, ideología y figuración. In: BALDERSTON, Daniel. FOSTER, David William (etc). **Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar**. Buenos Aires: Alianza, 1987, p. 30-58.

SARTRE, Jean Paul. **Escritos sobre literatura 1**. Madrid/Buenos Aires: Alianza/Losada, 1985.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.) **História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes**. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

SCHWEITZER, Rodolfo. **Daniel Moyano (las vías literarias de la intrahistoria)**. Córdoba: Alción, 1996.

SOSA, Cecilia. Dictadura para principiantes. **Página 12**, Argentina, 21 mai. 2006. Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3012-2006-05-21.html>>. Acesso em: 3 jun. 2011.

SOSNOWSKI, Saúl. Políticas de la memoria y del olvido. In: Bergero, Adriana; Reati, Fernando (comp.) **Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay. 1970-1990**. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1996.

SPERANZA, Graciela. ¿Dónde está el autor? Sobre el fantasmático regreso del autor a la ficción. In: **Otra Parte. Revista de Letras y Artes**. Núm. 14, 2008, pp. 7-12.

STAROBINSKI, Jean. El progreso del intérprete. In: **El ojo viviente II. La relación crítica**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008a.

_____. La relación crítica. In: **El ojo viviente II. La relación crítica**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2008b.

STEIMBERG DE KAPLAN, Olga. Realismo y alegoría en *Libro de navíos y borrascas* del Daniel Moyano. In: **Revista Iberoamericana**, num. 155-156, 1991, pp. 617-623.

TIZÓN, Héctor. **La casa y el viento**. Buenos Aires: Legasa, 1984.

VIDAL, Paloma. **A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul**. São Paulo: Annablume, 2004.

WAUGH, Patricia. **Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction**. London; New York: Methuen, 1984.

ZOKNER, Cecília. *Libro de navíos y borrascas* : exílios e outras miudezas. In: **Revista Letras**, Vol. 38, Núm. 102-103, Universidade Federal do Paraná, 1989, pp. 102-113.