UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

MÁRCIO DE PINHO BOTELHO

**Representações do intelectual e do cânone em *La ciudad ausente* de
Ricardo Piglia**

São Paulo
2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

**Representações do intelectual e do cânone em *La ciudad ausente* de
Ricardo Piglia
(Versão Corrigida)**

Márcio de Pinho Botelho

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua espanhola e literaturas espanhola e hispano-americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras

Orientadora: Prof. Dr^a. Laura Janina Hosiasson

De acordo:

São Paulo
2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

**Representações do intelectual e do cânone em *La ciudad ausente* de
Ricardo Piglia
(Versão Corrigida)**

Márcio de Pinho Botelho

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua espanhola e literaturas espanhola e hispano-americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras

Orientadora: Prof. Dr^a. Laura Janina Hosiasson

De acordo: _____

São Paulo
2013

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

Botelho, Márcio de Pinho Botelho
B748 r Representações do intelectual e do cânone em La
ciudad ausente de Ricardo Piglia / Márcio de Pinho
Botelho Botelho ; orientadora Laura Janina Hosiasson
Hosiasson. - São Paulo, 2014.
152 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. Ricardo Piglia. 2. Literatura argentina. 3.
Intelectual. 4. Pós-ditadura. I. Hosiasson, Laura
Janina Hosiasson, orient. II. Título.

Nome: BOTELHO, Márcio de Pinho

Título: Representações do intelectual e do cânone em *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Ao meu sobrinho, Heitor, que me alegrou de uma forma que eu não podia esperar: *Alguien, um crítico ruso, el crítico ruso Iuri Tiniánov, afirma que la literatura evoluciona de tío a sobrino (y no de padres a hijos). Expresión enigmática que nos há de servir por el momento, ya que es el mejor resumen de tu carta que conozco.*

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares que suportaram as inúmeras alterações de humor, medos e apreensões advindas dessa pesquisa. O amor e a paciência de vocês me permitiu avançar mesmo nos momentos mais difíceis.

À professora Laura que acreditou desde o início na viabilidade dessa investigação. Eu aprendi muito com a minha orientadora e só tenho a agradecer pelos seus ensinamentos.

Ao professor Julio Pimentel, responsável em grande medida por minha fascinação em relação à literatura argentina. Pelas mãos dele eu penetrei no labirinto borgeano, persegui os detetives do Rio da Prata e seus infinitos desdobramentos.

À professora Adriana Rodrigues Périco e toda a boa vontade que ela demonstrou para com a pesquisa. Encontramos-nos algumas vezes quando estive em Buenos Aires e sou grato pelas indicações de leitura, reflexões e pelo apoio.

Ao próprio Ricardo Piglia que me recebeu amistosamente para uma conversa no ano de 2012, momento em que presenciei como a literatura e a história fazem parte da vida deste grande homem.

Aos amigos que só o convívio universitário pode trazer: Bruno Galeano, companheiro nos momentos de dor e de alegria; Leandro Fernandes, crítico mordaz e grande leitor de horror; Laís Olivato, Camilla Fontes e Ricardo Streich, pessoas com as quais compartilho o fascínio pela América Latina; Aline Midori, amiga que mesmo do outro lado do Atlântico se manteve próxima; Ivan Baycer, latinista, bruxo e mestre das antigas; Ellen Pereira, Vivian Krauss e Lorena Leite, tão exímias com passos de dança quanto no debate das ideias; Brunela e Nico, que me auxiliaram sobremaneira quando passei por apuros em Buenos Aires; Ana Beatriz, historiadora, pedagoga e grande incentivadora desta pesquisa.

À Thais S. Rocha pelo amor, companheirismo e por ter me dado a paz de espírito fundamental à escrita.

Aos amigos que antecederam a Academia: Valmir Laureano, Lucas Nascimento, Stevan Nascimento, Roberto Dallabella, Marcelo Gimenez, Camila Molina e demais cavaleiros da mesa de jantar.

Aos companheiros do grupo de estudos de teoria literária: Fernanda, Jader, Luana, Fátima, Robson e todos os outros que por lá passaram. Neste ambiente foi possível descobrir autores, compartilhar textos e aprender a cada encontro.

Aos alunos, professores, coordenadores e funcionários do Colégio Olga Ferraz e do Colégio Família Stella, instituições em que lecionei durante o período em que pesquisava. Nesse espaço fiz amigos e aprendi a importância de articular a reflexão acadêmica com a prática na sala de aula.

Aos amigos de quatro patas (alguns não mais entre nós): Buck, Zé e Clara, por seu amor verdadeiro e desinteressado.

Por fim, mas não menos importante, ao apoio do CNPQ e do Departamento de Letras Modernas da Universidade de São Paulo.

RESUMO

Neste trabalho analisamos a representação do intelectual elaborada por Ricardo Piglia em seu romance *La ciudad ausente* tendo em vista como a concepção desenvolvida pelo autor se mostra fundamental para entendermos a profunda relação desta obra com o momento de sua escritura.

Nosso trabalho se desenvolveu em três eixos estreitamente conectados: a maneira como Piglia se apropria da trajetória da *intelligentsia* no contexto argentino e ocidental, dado que se percebe em alguns dos seus personagens; a análise dos diálogos intertextuais que compõem este romance, apontando para o fato de que a eleição de antecedentes indica alguns dos critérios de leitura do autor e para um estreito vínculo entre a posição marginal e o papel do escritor; por fim a maneira como o tempo é elaborado dentro do romance, que nos leva a acreditar que a relação entre história e ficção se dê de maneira profunda no mesmo.

Como anexo, foi incluída uma entrevista feita com o autor em 2012, momento em que foi possível interpela-lo sobre diversas questões que atravessam o conjunto de sua obra.

Palavras-chave: Ricardo Piglia – intelectual - literatura argentina – pós-ditadura

Abstract

This study analyzes the representation of intellectual elaborated by Ricardo Piglia in his novel *La ciudad ausente*, seeking to understand how this conception is crucial to explore the relation of this work to the time of its writing.

Our work was developed in three areas closely connected: how Piglia appropriates the trajectory of the *intelligentsia* in the argentine context and occidental, fact that one perceives in some of his characters; analysis of intertextual dialogues that make up this novel, given that the election background indicates the criteria for author reading and a close link between the marginal position and role of the writer; finally how the time is established in the novel, which leads us to believe that the link between history and fiction takes place in a profound way in this work

In 2012 we did an interview with Ricardo Piglia, when it was possible to question the author about various features of his work. This meeting was included as an appendix to our research.

Keywords: Ricardo Piglia - intellectual - Argentine literature - postdictatorship

Sumário

Introdução	p. 12
Capítulo I - Escritores e marginais	p. 18
I. Modernização e autonomia	p. 20
II. A gênese da oposição entre pureza e autonomia	p. 22
II.a. Acima das paixões mundanas	p. 23
II.b. Imerso no seu tempo	p. 24
II.c. Desencanto e fechamento político	p. 28
II.d. A crise do intelectual engajado	p. 30
III. Os intelectuais da cidade pigliana	p. 34
III.a. Macedonio, um escritor e sua máquina	p. 34
III.b. Russo, engenheiro da resistência	p. 42
III.c. Conexões entre as duas gerações	p. 47
III.d. Dr. Arana, um falso intelectual	p. 48
Capítulo II – Textos espalhados por uma cidade	p. 53
I. A função da biblioteca na obra de Ricardo Piglia	p. 53
II. Nas mãos de Piglia, o coração de Macedonio	p. 58
II.a. estética inventiva e repetição: <i>Museo de la novela de la Eterna</i>	p. 58
II.b. Piglia observa o museu macedoniano	p. 65
II.c. O museu dentro da cidade	p. 68
III. Indo além do museu: autores de língua inglesa	p. 75
III.a. ‘La literatura norteamericana es toda literatura universal en un solo idioma, me decía’	p. 76
III.b. Que me seja permitido, no momento, chamar-me Stephen Stevensen	p. 78
III.c. Junior, um detetive em <i>La ciudad ausente</i>	p. 84
III.d. <i>Cyber</i> -Buenos Aires: as marcas e os usos da ficção científica	p. 94
III.d.I. Da utopia a distopia	p. 94
III.d.II. Elementos da ficção científica em <i>La ciudad ausente</i>	p. 98
III.d.III. Proximidades e afastamentos	p. 102
III.e. A ilha de Joyce	p. 105
Capítulo III – Os tempos da cidade pigliana	p. 111
I. O entrecruzamento temporal e as repetições	p. 111

II. O tempo longo da História	p. 120
III. Tensões entre a cidade e o tempo	p. 124
Considerações finais	p. 128
Anexo: ¿Cómo gana la vida un escritor?	p. 132
Bibliografía	p. 142

Introdução

Em *La ciudad ausente* (1992), segundo romance escrito por Ricardo Piglia (Adrogué, 1940) o leitor acompanha a trajetória de Junior, um jornalista do periódico “El mundo”, que tenta descobrir quais interesses há por trás do fechamento do museu que guarda um mecanismo capaz de produzir relatos os quais se espalham por uma Buenos Aires futurista. Além disso, esses relatos misturam ficção e história em uma complexa sobreposição temporal que não se prende a fronteiras nacionais, mas expressa muitos dos dilemas vivenciados na Argentina após a última Ditadura civil-militar (1976 – 1983).

Durante sua investigação, Junior descobre um conjunto de personagens que tentam manter a máquina funcionando. No caso, são homens e mulheres que operam nas margens da sociedade com o intuito de assegurar a circulação de relatos que perturbam a estabilidade e as certezas.

Possivelmente, *La ciudad ausente* seja o romance mais complexo e hermético escrito por Piglia devido à grande quantidade de referências intertextuais, às mudanças de foco narrativo, ao grande número de relatos que atravessam a trama principal e aos diálogos metaliterários. Características essas que chamaram nossa atenção em relação a obra.

Outro ponto que nos levou a abordar este livro se liga a uma inquietação pessoal e que o texto pigliano toca a todo o momento: qual é o papel do intelectual em uma época em que o conhecimento está em crise?

Não desejamos de maneira alguma reduzir um livro tão complexo a um pretexto para discutirmos a função do intelectual. Nossa intenção é pensar como Ricardo Piglia, ele mesmo um homem de letras, cria uma representação do grupo ao qual pertence e como essa figura influencia a composição do texto e dialoga com o conjunto de sua prosa ficcional e ensaística. A representação do intelectual servirá como uma porta de entrada para *La ciudad ausente*, um caminho entre muitos outros que se apresentam perante seu leitor.

Para Piglia, o intelectual e o escritor parecem ser indissociáveis. A escrita é o momento em que o homem de ideias terá de lidar com a tradição que o precede, elegendo antecedentes literários que constituem sua biblioteca e influenciam a maneira

como ele faz a urdidura de seu texto. Ao se apropriar de livros e escritores, o homem de ideias os põe em contato com uma realidade distinta daquela na qual eles surgiram, uma leitura que os desloca no tempo e que produz novos sentidos.

No capítulo I desta dissertação, *Escritores e marginais*, dedicamo-nos a delinear a representação de intelectual que atravessa a obra estudada, bem como as proposições sobre qual deve ser o papel desses indivíduos na esfera pública. Para analisarmos este aspecto, foi necessário dividir o capítulo em duas partes.

Na primeira, rastreou-se o papel de alguns escritores argentinos que atravessam as reflexões piglianais e que demonstram múltiplas facetas em relação à sociedade. Desde o nascimento da nação, os homens de letras argentinos tiveram destaque na vida do país, o que por vezes borrou as fronteiras entre o literário e o político, campos que não eram vistos como antagônicos no século XIX, visto que mantinham profundo diálogo, como atestam *Facundo* e *Martín Fierro*. Este vínculo foi ganhando novas nuances, como a incorporação do debate acerca do peronismo e de seu caráter popular, apontando para a constante necessidade de se posicionar perante as demandas da sociedade.

Naturalmente, a *intelligentsia* argentina não pode ser vista de maneira isolada, por isso, a relacionamos com o debate mais amplo sobre o intelectual no Ocidente, o que nos levou a percorrer uma ampla tradição de ensaios que lidaram com essa temática no último século. Houve muitas transformações nesse longo período de tempo, quando Émile Zola redigiu *Eu acuso* (1898) os pensadores estavam em uma posição mais segura do que quando Edward Said proferiu as conferências Reith de 1993, mas, ainda assim, algumas questões se mantiveram presentes como, por exemplo, a problemática tensão entre engajamento político e liberdade de reflexão.

Na segunda parte do capítulo, propomos verificar como se constitui a representação do intelectual ao longo da obra. Para isso, optamos por rastrear o percurso de três personagens que servem como exemplo das múltiplas posturas que os detentores de conhecimento podem adotar no espaço público. Por meio desses personagens e de suas articulações dentro da trama, percebemos a tentativa de construção de uma reflexão acerca da trajetória dos intelectuais argentinos e das metamorfoses de suas relações com a esfera pública.

O primeiro dos três personagens, Macedonio Fernández, criador da suposta máquina produtora de relatos, é uma referência explícita ao escritor real de mesmo

nome¹. Piglia se apropria de uma série de mitos entorno da figura de Macedonio (dentre eles a ideia de um “autor oral”, a suposta solidão após a morte de sua esposa, a obsessão no que diz respeito a essa questão, a vida itinerante em pensões e a tentativa de fundar uma “ilha anarquista” na juventude) e os costura com declarações e entrevistas que criam uma imagem fugidia, pois nunca conseguimos discernir ao certo o que ele deseja expressar. O autor associa Macedonio ao conceito de letrado do início do século XX, um homem preocupado com a *gauchesca* e o folclore, sendo assim, une a exploração dos temas nacionais às elucubrações artísticas e a cultura universal, numa postura de afastamento da esfera política devido à grande desconfiança em relação a ela.

O segundo personagem, Russo, coloca-se como um parceiro e continuador do trabalho de Macedonio, o que o transforma no principal representante da luta pela manutenção do engenho produtor de relatos. Sua postura é muito mais “engajada”, o que indica certa proximidade com a geração de escritores que se formaram durante as décadas de 1960 e 1970, período marcado pela polarização das disputas políticas no espaço público e também artístico na Argentina. Se o primeiro personagem analisado tenta se distanciar do poder político, Russo indica a necessidade de se opor à ordem estabelecida. Todavia, a trama acontece num tempo posterior à derrota dos intelectuais e a fala do personagem é dominada pelo estigma do fracasso, o que transforma suas expectativas: a busca da revolução foi substituída pela manutenção do direito à memória e por outro discurso sobre o real.

O terceiro personagem aparece em apenas duas narrativas da máquina macedoniana, mas chama atenção devido a sua postura completamente distinta em relação aos outros dois. O Dr. Arana é um psiquiatra que administra uma clínica e recebe todo tipo de indivíduos com transtornos mentais. Seus métodos envolvem o uso de remédios que substituem os delírios pelo vício, eletrochoque e confinamento, portanto, aproximando o espaço médico ao de uma prisão na qual os internos são adaptados ao padrão estabelecido como norma. Em algumas passagens, percebe-se a estreita associação deste profissional com o *status quo*, o que aponta para uma grande diferença em comparação a Macedonio e a Russo. Dentre os vários problemas que se colocam está a dificuldade de manter isento o lugar do intelectual quando se estabelecem vínculos com o grupo detentor do poder. Sendo assim, parece-nos correto entender Arana como uma representação do técnico puro, entendendo por ele aquele

¹ Em 1995 o músico argentino Gerardo Gandini adaptou este tema para os palcos: a ópera *La ciudad ausente* estreou no teatro Colón e o livreto foi escrito pelo próprio Ricardo Piglia.

indivíduo que opta por fazer uso de seus conhecimentos de maneira profissional e que suspende os juízos de valor em nome da conveniência de seu empregador².

No capítulo II, *Textos espalhados por uma cidade*, nosso enfoque se desloca do escritor/intelectual para a matéria de seu trabalho, a escrita e a leitura de textos. Em quase toda a produção de Piglia é marcante o diálogo constante com uma grande biblioteca, procedimento que demonstra sua impressionante capacidade, como bom leitor de Borges que ele é, de cruzar leituras e conjugar tradições literárias aparentemente distantes. Dessa forma, o que vemos é a relativização das hierarquias que compõem o cânone “oficial” das “belas letras”, promovendo encontros que vão testar os limites daquilo que é tido como alta ou baixa literatura.

Nosso primeiro passo nesse capítulo, portanto, foi estabelecer a forma como se evidenciam as conexões intertextuais que iluminam o romance, o que remete também à forma de recepção do mesmo. Com esse intuito, recorreremos a outros textos do autor, ensaios e outras peças de ficção para mostrar de que forma Piglia se vale desses registros para construir uma tradição literária com a qual deseja ser relacionado.

O diálogo mais intenso ocorre com *Museo de la novela de la eterna*, obra escrita por Macedonio Fernández e que aponta mais uma vez para a centralidade deste autor na poética pigliana, não apenas como mito de um escritor, mas também como artífice que se vale de procedimentos fundamentais dentro da composição do romance. Neste sentido, vale citar a *estética inventiva* (maneira pela qual se coloca em evidência o caráter artificial de todo e qualquer texto literário, o que nos alerta para os resultados trágicos de se avaliar a literatura como reflexo da realidade) e a *repetição* (forma de ordenar o tempo da narrativa que leva ao questionamento da ideia de progresso, sem contudo abrir mão da esperança de que seja possível operar mudanças no longo prazo).

Foi preciso também analisar o papel de alguns escritores de língua inglesa na ficção pigliana, posto que grande número de referências anglo-saxãs são arroladas no decorrer do romance. Para fins explicativos, dividimos estas influências em quatro grandes grupos. No primeiro, analisamos a maneira como os contos e proposições estéticas de Edgar Allan Poe são incorporados no texto por meio da máquina produtora de relatos, procedimento de tradução que acaba se tornando uma adaptação do original à

² “Por profissionalismo eu entendo pensar no trabalho do intelectual como alguma coisa que você faz para ganhar a vida, entre nove da manhã e cinco da tarde, com um olho no relógio e outro no que é considerado um comportamento apropriado, profissional – não entornar o caldo, não sair dos paradigmas ou limites aceitos, tornando-se, assim, comercializável e, acima de tudo, apresentável e, portanto, não controverso, apolítico e “objetivo”.” In SAID, Edward. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 78.

outra língua, e momento em que a obra se transforma num texto diferente, em diálogo com uma nova realidade. Os dois grupos que se seguem abordam tradições literárias que não são exclusivas da língua inglesa: o romance policial e a ficção científica. Entretanto, é inegável a grande preponderância de escritores norte-americanos e ingleses em ambos os casos e que a grande popularidade destes livros, que possuem público cativo, ajuda-nos a entender o descrédito de ambas as tradições perante parte da crítica literária. A última parte deste capítulo se dedica a analisar como Piglia se apropria do *Finnegans wake* de James Joyce, tornando-o a bíblia de uma ilha em que a língua não se fixa e a obra do escritor irlandês é a única que persiste.

O último capítulo, *Os tempos da cidade pigliana*, dedica-se à análise das principais características cronológicas de *La ciudad ausente* e a sua concepção de tempo, o que nos ajuda a compreender a representação do intelectual proposta por Piglia. Nesse ponto também aparecem alguns elementos de contato entre a ficção e a historiografia, mais um dado que reforça o cruzamento de leituras que compõe o texto pigliano.

Inicialmente, procedemos a uma dissecação dos dados que constituem o tempo da narrativa. Assim como já fora constatado no capítulo anterior, a repetição surge como elemento fundamental deste romance: as situações são reencenadas diversas vezes por diferentes personagens, os temas abordados nas narrativas da máquina de Macedonio são reprisados e, por vezes, tem-se a impressão de que nada muda. Entretanto, pequenas variações na construção dessas repetições indicam que não estamos diante de uma concepção de tempo cíclica ou estática. Após a análise, fica claro que as pequenas variações indicam possibilidades de mudança, mas que devem ser buscadas em uma escala de tempo maior e que comporte a manutenção de certos elementos fundamentais, *nudos blancos* ou cenas-chave, que indicam uma posição privilegiada para observar a passagem do tempo.

Identificamos certas proximidades entre a urdidura do tempo escolhida por Piglia e alguns conceitos advindos da ciência histórica. O autor é historiador de formação e sempre demonstrou grande interesse pela historiografia em seus escritos, sejam eles contos, romances ou ensaios. Em *La ciudad ausente*, percebe-se a proximidade temática por meio da eleição de diversos temas fundamentais para a trajetória argentina, desde a independência até os dias de hoje: a oposição entre campo e cidade, as guerras contra os indígenas no final do século XIX, as disputas entre peronistas e antiperonistas, bem como o terror perpetrado pelos militares durante o

último período de fechamento político. No entanto, o diálogo que se estabelece em *La ciudad ausente* é mais profundo, pois acreditamos que a maneira pela qual os personagens ligados à máquina entendem o tempo está estreitamente vinculada com o olhar histórico em especial com os conceitos de *longa duração* e de *múltiplas temporalidades*, o que lhes permite resistir à barbárie do presente de maneira crítica.

O olhar histórico de alguns personagens é contrário à maneira como a história é tratada na versão pós-moderna de Buenos Aires. Nessa cidade, o passado é mais uma narrativa, sendo assim, não se constitui como um dado central e compartilha o mesmo espaço que a ficção, processo que permite sua comercialização e, simultaneamente, impede ponderações sobre a trajetória histórica.

Em meio à tensão entre o tempo como vivido pela cidade e o tempo daqueles que resistem, surge a máquina de relatos, engenho que não para de produzir narrativas inquietantes que apontam para possibilidades distintas de entender a realidade, um convite à reflexão crítica sobre o intelectual e sua complexa relação com o presente.

Capítulo I - Escritores e marginais

O escritor e sua função na sociedade é uma questão recorrente dentro da reflexão de Ricardo Piglia. O objetivo deste capítulo é tentar entender como o autor trabalha com essa temática no romance *La ciudad ausente*. Serão analisados os personagens Macedonio e Russo, que podem ser compreendidos como figuras ideais, modelos de uma postura intelectual isenta; e Arana, um psiquiatra que se destaca por seu lugar a serviço dos defensores do *status quo*.

Ao longo de sua produção ensaística, o autor se refere, em mais de uma oportunidade, à maneira como literatura e vida pública se relacionam na Argentina, tendo como ponto de partida o século XIX e a própria origem da literatura em seu país. Considerando isso, analisarei os principais pontos dessa relação, como elas influenciaram e influenciam a obra de Piglia. Além disso, por outro lado, os homens de letras do Rio da Prata estão ligados com o restante do mundo, por isso, buscou-se estabelecer elos entre as reflexões elaboradas na Europa e as oriundas do contexto *rioplatense*. Após o esboço desse panorama, passarei à análise das personagens e de seu papel dentro do romance de Piglia.

I.

Escrevendo uma nação

Na Argentina da primeira metade do século XIX, a literatura estava intimamente ligada à política e o campo das letras se pautava em grande medida pela necessidade de lidar com questões relativas ao processo de independência e a criação de uma nacionalidade, ainda que por enquanto efêmera.

Tendo isso em vista, textos produzidos nas primeiras décadas após a independência, como *El matadero* de Esteban Echeverría (de 1839, embora publicado em 1871) e *Amalia* (1851) de José Mármol estavam profundamente marcados pela intensa disputa que envolvia unitários e federalistas, grupos que pautaram a vida política argentina até a consolidação de seu estado nacional, em 1880. Nesse contexto, destaca-se o livro de Domingos Faustino Sarmiento, *Facundo* (1845), que não se prende a nenhum gênero textual – etnografia, biografia, estudo sociológico, romance, ou prédica moral – e que foi escrito buscando uma intervenção direta no conflito de seu tempo.

Essa obra, para muitos iniciadora da literatura argentina³, foi escrita durante o exílio do autor no Chile, já que nesse momento era perseguido pelos federalistas liderados por Juan Manuel de Rosas, governador da província de Buenos Aires. Sarmiento pretendia atacar aqueles “bárbaros” que se opunham ao progresso, como Juan Facundo Quiroga, caudilho que governava a província de La Rioja e cuja vida é reconstituída passo a passo no livro.

O grupo de liberais mais importante de oposição a Rosas, do qual Sarmiento pode ser visto como tributário direto, ficou conhecido como *Generación del 37*. Esse grupo era formado por figuras como Esteban Echeverría e Juan Bautista Alberdi, além de um conjunto de pensadores que fundiam as preocupações sobre política e literatura e que buscavam na escrita um caminho que trouxesse a concórdia e a modernização para a Argentina⁴. A legitimidade desse projeto frente ao de Rosas se autoproclamava pelo saber de matriz europeia que se imiscuía na observação da realidade nacional para erigir um mundo novo.

Pode-se perceber na produção da Geração de 37 a ênfase numa adequação da literatura aos temas relativos à política. Portanto, quase não havia separação entre o discurso do escritor e o discurso do político, situação que se prolongaria quase durante todo o século XIX na Argentina⁵.

Os escritores desse período acreditavam que sua missão “sagrada” era combater o obscurantismo que dominava a maior parte da população da nação recém-criada. Segundo Pésico:

Poseedor de una verdad oculta para el resto de los mortales, el letrado adopta las vestiduras de un profeta laico; la trascendencia, en vez de apelar a religiones consagradas, se vincula con un nuevo tipo de mística cimentada en el modelo de las ciencias madres, la filosofía, para Alberdi, la historia, para Sarmiento (PÉRSICO, 1993, p. 6)

³ Em ensaios e entrevistas Piglia deixa clara sua proposição de que o *Facundo* inicia uma tradição argentina que relaciona intimamente a literatura com a política. PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001. p. 39 e 75.

⁴ “En el siglo pasado, las prácticas discursivas inventan lo que falta en el dominio de lo fáctico. En otras palabras, la literatura completa y reformula El plano histórico, realiza los pactos ausentes en la sociedad.” PALDAO, Carlos E. “Presentación” In PERSICO, Adriana Rodríguez. *Un Huracán llamado progreso: utopía y autobiografía en Sarmiento y Alberdi*. OEA, 1993. p. VI.

⁵ “En este contexto, el peso de lo político resulta decisivo para la constitución de otras esferas. La literatura trabaja con la fusión de ficción y acontecer histórico; los discursos aparecen contaminados por el objetivo primordial de eficacia y utilidad. Hasta la constitución del estado en 1880 configura un espacio de imbricación de discursos donde la política impone la función; y la literatura aporta formas específicas para una recepción más amplia de los proyectos.” Idem. p. 6.

Em seu romance de estreia, *Respiración artificial*, Piglia se apropria do imaginário dos escritores dessa geração, ao mesmo tempo em que busca estabelecer vínculos com os anos em que o romance estava sendo escrito, que corresponderia a última ditadura civil militar do século XX.

Uma das tramas de *Respiración artificial* lida justamente com a pesquisa feita pelo historiador amador Marcelo Maggi, tio do protagonista (e *alter ego* do autor em varias oportunidades) Emilio Renzi, em torno da documentação sobre Enrique Ossorio, personagem ficcional que é colocado ao lado dos fundadores do salão literário que deu origem à expressão Geração de 37⁶.

A figura de Ossorio é misteriosa e cheia de contradições: ao mesmo tempo em que frequentava o salão literário, tornou-se secretário de Rosas e, após a queda do ditador, saiu para um exílio do qual nunca retornaria. Sendo assim, não é possível saber ao certo se o sujeito foi um herói ou um traidor. Todas essas complexidades atraem a atenção de Maggi, o que de certa forma se explica pela proximidade existente entre ambos os personagens, além de que a busca do historiador carrega um desejo de auto compreensão.

Ossorio, criado em oposição a Sarmiento, buscou construir uma utopia, um texto que se configura como local de fuga e reflexão com relação à história e ao passado, valorizados pelo escritor de *Facundo* como formas de compreensão da situação de seu país. Mesmo com essa aparente postura escapista, o personagem ficcional ainda reflete uma situação típica dos escritores do século XIX: unir as preocupações estéticas e a reflexão sobre a forma de uma obra de arte com seu impacto no debate público, fazendo com que a ficção só seja considerada importante se estiver ligada diretamente às “questões de seu tempo”.

I.a.

Modernização e autonomia

Esse vínculo férreo entre escritura e política passou a se atenuar após a consolidação do estado nacional. A partir de então, percebe-se uma menor participação

⁶ “Hijo de un coronel de las guerras de la Independencia, Ossorio es uno de los fundadores del Salón Literario. Estudia leyes y se doctora junto con Alberdi, Vicente F. López, Frías y Carlos Tejedor. Mientras cursa la universidad se interesa en filosofía y sigue cursos privados sobre Vico y Hegel con Pedro de Angelis.” PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Barcelona, Anagrama, 2001. Pág. 27 – 28.

dos escritores nas questões relativas às disputas políticas e o aumento da preocupação sobre a autonomia da escrita. Esse fenômeno, segundo Rama, é característico de todo o espaço latino-americano por volta do último quartel do século XIX e se relaciona com a modernização que avançava nesse período, levando os representantes da *cidade letrada* a se dedicarem a outras preocupações:

Mas, à cidade letrada da modernização, estariam reservadas duas magnas operações em que ficaria demonstrada a autonomia alcançada pela ordem dos signos e sua capacidade para estruturar vastos desenhos a partir de suas próprias premissas, subtraindo-se às conjunturas e particularidades do funcionamento vivo da realidade. Uma delas teve que ver com o vasto contorno da Natureza e as culturas rurais que se vinham desenvolvendo autarquicamente. A outra com o próprio diagrama artificioso que constituía a cidade e que ainda seguia entravando a independência dos signos.
(RAMA, 1984, p. 87)

Compor obras que ajudassem a determinar o rumo das disputas entre unitários e federalistas não era mais o centro do trabalho dos escritores, mas sim encaminhar uma reflexão sobre o sentido da cultura e, em especial, sobre as marcas que diferenciavam o nacional do universal numa tentativa de reforçar as recém-nascidas identidades nacionais. Como apontado por Rama, esse esforço se vinculou, em diversos momentos, à busca pelas culturas rurais, o que no caso argentino se refletiu em uma vasta produção que tinha como ponto de partida a figura do *gaucho*.

Em *Martin Fierro* (1872), uma das obras que encabeçam a genealogia de autores elencada por Ricardo Piglia, pode-se perceber com clareza a busca pelo nacional que se volta para o campo (e que encontra práticas rurais em via de desaparecer por conta da modernização), ao mesmo tempo em que ainda são visíveis as marcas de um compromisso político. No entanto, esse compromisso não se vincula diretamente com um partido ou grupo político, mas sim com a defesa da justiça em relação à cultura dos gaúchos sendo destruídos em nome de interesses econômicos.

Neste momento, já se pode destacar um dilema que se colocava para qualquer escritor durante o final do século XIX e que também atravessou o século XX: “qual seu papel perante as questões políticas?”. Esta pergunta se desdobra na questão de como o artista deve trabalhar com a ética e a política dentro de suas proposições estéticas. Ademais, esta inquietação se fez presente em inúmeros momentos, porém, adotou sua

forma arquetípica em um célebre debate francês da década de 1890, o affair Dreyfus, evento catalisador que influenciou escritores muito além das fronteiras francófonas.

II.

A gênese da oposição entre pureza e compromisso

Percebendo a série de injustiças e mentiras relacionadas ao processo de traição montado contra o oficial do exército Alfred Dreyfus, Émile Zola escreveu seu manifesto, *Eu acuso* (1898), no qual atacava de maneira direta os responsáveis pela ação. O tom utilizado pelo escritor é bastante combativo, como fica claro no título, que transforma os detratores de Dreyfus em criminosos que atentaram contra a verdade e a justiça, ideais que estariam acima dos interesses imediatos. As palavras de Zola remetem: “É meu dever: não quero ser cúmplice. Todas as noites eu veria o espectro do inocente que expia cruelmente torturado, um crime que não cometeu. Por isso me dirijo a vós gritando a verdade com toda a força da minha rebelião de homem honrado⁷”.

A defesa de Dreyfus não se coloca como uma opção, mas como um dever moral daqueles que acreditam na verdade e na justiça e que não podem ficar calados perante determinadas situações. Uma defesa baseada na negação, pois o escritor não pode aceitar as coisas como estão, e na crítica, tendo em vista a argumentação de maneira lógica e violenta contra os representantes de uma ordem, no seu entender, injusta.

A maneira como essa defesa se realizou foi uma das discussões mais acaloradas entre os *intellectuais*, nome dado aos que apoiaram Dreyfus, e aqueles que os atacaram. Neste sentido, podemos perceber já duas posturas sobre a função do escritor: a primeira, que defende o afastamento em relação aos interesses de grupos como forma de garantir a pureza dos ideais; e a segunda, que afirma a tomada de posição em relação aos assuntos do dia em uma clara opção pelo engajamento.

⁷ ZOLA, Emile. *J'accuse! A verdade em marcha*. Trad.: Paulo Neves. Porto Alegre, L&PM Pocket, 2010.

II. a.

Acima das paixões mundanas

Talvez a mais famosa defesa da pureza e do afastamento seja a proposta no livro *La trahison des clercs* (1927) de Julien Benda. Escrita durante a ascensão dos regimes de tipo totalitário como o nazismo, o fascismo e o stalinismo, a obra ostenta como princípio a postura adotada por Zola: o pensador deve ser o guardião dos ideais universais de verdade, justiça e razão, para além das “paixões momentâneas”, ou dos interesses pontuais.

A opção de Benda por nomear o grupo como *clercs* (clérigos) aponta para sua concepção sobre as obrigações que os aproximam de uma missão sagrada, tornando-os intermediários entre o mundo real e uma espécie de plano superior, quase platônico, onde habitariam os valores sustentados por eles.

[...] Todos aquellos, cuya actividad, en sustancia, no persigue fines prácticos, pero que, al solicitar su alegría para el ejercicio del arte, o de la ciencia, o de la especulación metafísica, en suma, para la posesión de un bien no temporal, dicen en cierto modo 'mi reino no es de este mundo' (BENDA, 1941)

Para Benda, o clérigo deve ser uma figura diferenciada e superior ao “realismo” das massas. Além disso, a tarefa do homem de letras é lidar com aqueles saberes que dizem respeito ao espírito, mantendo uma postura crítica sobre os interesses imediatos que desconsiderem os valores universais. Portanto, isso deve levar o “verdadeiro” escritor a se afastar de grupos que defendam as paixões de partido, de classe ou de nação.

A traição, da qual o título do livro fala, seria a dos sujeitos que, devido às já citadas paixões, teriam abandonado sua posição elevada e se rebaixado a lidar com questões mundanas. Essa posição é compreensível dentro do contexto do autor: vários filósofos, escritores e artistas haviam dado apoio aos regimes totalitários, tanto de esquerda quanto de direita, o que para Benda era um sinal de que tinham abandonado sua missão sagrada num ato de traição que seria extremamente danoso para a cultura ocidental.

Em princípios do século XX, no contexto argentino, podemos encontrar homens de letras que se afastaram dos debates e discussões acalorados da vida pública e dedicaram suas obras às preocupações estéticas e literárias, manifestando-se sobre as

causas públicas apenas em alguns momentos, em especial quando se sentiam ameaçados em seus direitos de liberdade e da perda de espaços para a criação artística.

O grupo mais estreitamente ligado às ideias de Benda na Argentina foi o que se reuniu em torno da revista *Sur*, criada por Victoria Ocampo em 1931, e da qual fizeram parte nomes fundamentais da literatura argentina, como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Oliverio Girondo. A maior parte dos membros desse grupo optou por uma posição ligada ao nacionalismo, mas com forte viés antifascista, e no contexto argentino, antiperonista. De certa maneira isso demonstra como, ao optar por uma arte refinada, *Sur* decidiu se encaminhar para uma postura de afastamento de grupos populares tomados pelas paixões criticadas pelo intelectual francês⁸.

Em meio à grave crise econômica, política e social pela qual passava a Argentina da década de 1930, a posição de afastamento era um desafio, tendo em vista o fato de que muitos escritores consideravam essa postura como um ato de covardia ou acreditavam que o afastamento era um sinônimo de incompreensão do lugar do homem de letras, em seu momento de tensão.

II.b.

Imerso no seu tempo

Os defensores da postura engajada ou mais ativa também encontram no período de ‘Entre guerras’ um de seus textos fundamentais. Na década de 1920, Antonio Gramsci publicava *Os intelectuais e a cultura*, texto em que interpretava qual seria o papel dos pensadores dentro da luta de classes a partir da teoria marxista.

Segundo Gramsci, existem dois tipos de intelectuais: os *tradicionais* e os *orgânicos*. Os *tradicionais* correspondem àqueles que representam a continuidade histórica e não percebem o seu papel de reprodutores de uma determinada ordem social (ele usa como exemplo o clero da Igreja Católica durante o feudalismo). O outro tipo, que seria o *orgânico*, tem vínculo com uma classe social e um papel nas lutas pelo poder.

Cada grupo social, nascendo no terreno originário de uma função essencial no mundo da produção econômica, cria para si, ao mesmo tempo, de um modo orgânico, uma ou

⁸ TERÁN, Oscar. *Historia de las ideas en la Argentina: diez lecciones iniciales, 1810 – 1980*. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 2010. p. 240.

mais camadas de intelectuais que lhe dão homogeneidade e consciência da própria função, não apenas no campo econômico, mas também no social e no político
(GRAMSCI, 1949/1968, p. 3)

O intelectual orgânico funciona como “comissário” de uma classe social, assumindo papel central dentro da luta pela hegemonia em uma sociedade. Por este motivo, Gramsci entende como uma necessidade dos partidos políticos a criação de grupos de pensadores para defender a causa do partido dentro dos debates de ideias. Ademais, compreende que aquele que não assume uma posição dentro da luta pela hegemonia não percebeu seu papel dentro da sociedade. O pensador italiano defende uma filosofia da práxis que evidencie certo pragmatismo epistemológico no qual doutrina e prática não se afastam da luta contra a burguesia.

A postura de Gramsci ganhou força após o final da Segunda Guerra Mundial, quando a defesa da “pureza”, como era apreendida por Benda, não tinha impedido a ascensão dos regimes de tipo totalitário. Soma-se a isso o papel de destaque da União Soviética na luta contra o nazi-fascismo, que ajuda a entender a posição esquerdista de um grande número de acadêmicos que viam no comunismo um caminho para fazer com que os ideais universais pudessem operar na realidade.

Em Jean-Paul Sartre se encontra um modelo de intelectual engajado que fez de sua vida e obra uma defesa da posição de compromisso com o seu tempo.

Não queremos ter vergonha de escrever e não temos vontade de falar para não dizer nada. Aliás, não o conseguiríamos mesmo que quiséssemos: ninguém pode conseguir. Todo escrito possui um sentido, mesmo que este sentido esteja muito longe daquilo que o escritor tinha pensado. Para nós, de fato, o escritor não é nem Vestal, nem Ariel: ele está ‘na jogada’, faça o que quiser, marcado, comprometido, até seu mais longínquo refúgio. (SARTRE, 1945/2002, p. 128)

Estar no mundo e participar do presente, pela ótica sartreana, é possível por meio do diálogo entre o particular e o universal: as lutas do momento, particulares, nas quais o pensador deve tomar partido, fazem com que a busca dos universais se concretize, pois é tarefa do escritor (o intelectual para Sartre está intimamente ligado ao mundo da escrita) fazer com que em meio às disputas políticas e sociais transpareçam os valores universais. Tais ideias não estão muito distantes daquilo que Zola havia defendido meio século antes.

A leitura de Sartre foi criticada porque limitava a função do homem de ideias⁹. Para o autor, o “verdadeiro” intelectual está sempre opinando, lidando com os debates públicos, não podendo nunca adotar uma postura de distanciamento, considerando que a reflexão silenciosa pode ser entendida como inação e abandono de sua função e, como consequência, sua decorrente transformação em intelectual “falso”. O cientista político italiano, Norberto Bobbio sintetizou a posição sartreana da seguinte forma:

Falsos são os que desempenham uma função que para Sartre é negativa, e é negativa unicamente porque não desempenham a função que segundo ele deveriam desempenhar. Assim, será verdadeiro intelectual o revolucionário; falso o reacionário; verdadeiro será aquele que se engaja; falso aquele que não se engaja e permanece fechado na torre de marfim. (BOBBIO, 2007, p. 14)

Tal modelo de escritor teve o seu ápice nos anos 1960 e 1970, quando a maior parte da intelectualidade na Europa, e também na América Latina, ligou-se à esquerda e ao comunismo, fato compreensível dentro do quadro histórico da Revolução Cubana, da Guerra Fria e do auge das utopias de esquerda por uma sociedade mais justa.

Para entender a penetração de Sartre na Argentina, é importante atentar para o contexto interno que se ligava a um dos temas fundamentais dentro da história política desse país no século XX: o peronismo.

Após a queda do segundo governo de Juan Domingos Perón, em setembro de 1955, a intelectualidade argentina passou por um processo de revisão do “fenômeno” peronista, pois, em termos culturais, o peronismo foi bastante conservador. Em relação à intelectualidade, trabalhou na maior parte do tempo com a imagem de que os escritores e demais homens de letras eram arrogantes, viviam imersos em livros e discussões sem sentido e, por conta disso, eram distantes da realidade nacional e dos problemas do “povo”. Essa postura afastou a maior parte dos agentes culturais da esfera de influência do governo durante o período do primeiro governo do general, fazendo com que sua queda fosse recebida com entusiasmo por grande parte dos setores intelectualizados.

⁹ A mais notória crítica a concepção sartreana de intelectual foi feita por Merleau-Ponty nos anos 1950. Para o autor, o engajamento como concebido por Sartre limita a liberdade do intelectual, forçando-o a apoiar o Partido Comunista em nome da defesa do proletariado. Em contraposição ao engajamento Merleau-Ponty, vale-se da figura de Sócrates, aquele que toma posições seguras de seus princípios sem contudo compartilhar suas crenças com a comunidade, levando os cidadãos a duvidarem das certezas e se afastando dos preconceitos. MERLEAU-PONTY, Maurice. *Elogio da filosofia*. Lisboa: Guimarães editores, 1962.

Todavía, o governo que se seguiu, apoiado por políticos de esquerda e direita, buscou eliminar o peronismo de maneira bruta, ou seja, com perseguições, censura e violência policial¹⁰. Essa postura se ligou a um conservadorismo em termos culturais e sociais, o que impulsionou inúmeros escritores a se afastar dos *gorilas*, nome pejorativo dado aos anti-peronistas, e tentar entender o peronismo sobre uma nova ótica, diferente daquela preconizada pelos liberais e pelo partido comunista.

Esse esforço de releitura se relacionou a grupos como os das revistas *Centro* e *Contorno*¹¹, que buscavam fugir da dicotomia na maneira de entender o peronismo. Nesse momento, em meados da década de 1950, começava a surgir uma nova intelectualidade de esquerda, impulsionada por escritores e filósofos como David Viñas, Noé Jitrik, Oscar Masotta e Tulio Halperin-Donghi, que expandiram a reflexão marxista:

Se verifica entonces que existió en la Argentina un sector de intelectuales que adhirieron a un marxismo matizado por influencias hegelianas, gramscianas o sartreanas, y que en general la difusión de esta ideología entre la intelectualidad crítica formo parte de la emergencia de esa nueva izquierda. (TERÁN, 1991, p 106-107)

Tais influências determinaram que novos artistas se afastassem cada vez mais da leitura do partido comunista, intimamente ligado às diretrizes stalinistas vindas de Moscou. Entretanto, fatores externos levaram a uma crise no papel do intelectual que acertou em cheio a geração de escritores que despontava nos conturbados anos de 1960/1970 e da qual Ricardo Piglia talvez seja o mais destacado representante no atual cenário literário hispano-americano.

¹⁰ O famoso livro de Rodolfo Walsh, *Operación masacre*, foi escrito como uma forma de denunciar a resposta brutal da polícia a uma tentativa de golpe de Estado engendrada por grupos peronistas, ocorrida na cidade de Buenos Aires em 9 de junho de 1956.

¹¹ TERÁN, Oscar. *Op. cit.*, 2010. p.264

II. c.

Desencanto e fechamento político

Como apontam Terán¹² e Gilman¹³, nas décadas de 1960 e 1970, a política invadiu praticamente todos os campos de discurso, tanto dentro como fora da academia e dos círculos eruditos. Nesse contexto, a Revolução Cubana (1959) marcou profundamente o imaginário de toda uma geração¹⁴, em especial na América Latina, que acreditava na possibilidade de mudança imediata para uma realidade menos injusta e conservadora.

Aqueles que não se propusessem aderir aos ventos da mudança inexorável deixariam de ser ouvidos e ficariam para trás. Terán afirma que essa oposição entre *ação x reflexão* vem de longa data dentro do cenário hispano-americano, sendo as décadas de 1960 e 1970 um momento de particular polarização da antiga disputa¹⁵.

A trajetória do escritor e jornalista Rodolfo Walsh (1927 – 1977) pode ser percebida como um paradigma durante esse período: no começo de sua carreira, demonstrava pouco interesse pela política, aproximando-se em termos estéticos e temáticos de escritores como Bioy e Borges¹⁶. Entretanto, em meados dos anos 1950, apoiou o golpe civil-militar que derrubou o peronismo, porém, passou a fazer ressalvas ao anti-peronismo após os eventos que o levaram à escritura de *Operación massacre*.

Os prólogos, introduções e epílogos do livro servem como termômetro para o posicionamento político de Walsh, no qual pode se perceber a progressiva tomada de posição do autor que parte de uma perspectiva esperançosa, em que acredita na justiça vinda do Estado, até chegar a uma postura radical marcada pela revisão do peronismo como fenômeno nacional e pela adesão a Revolução Cubana¹⁷.

¹² Idem

¹³ GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

¹⁴ Em janeiro de 1973 uma entrevista que Rodolfo Walsh concedeu a Piglia foi publicada como prólogo ao livro *Un oscuro día de justicia*. Seu expressivo título aponta para a politização daquele período: “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política”. WALSH, Rodolfo. *Un oscuro día de la justicia*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1973, p. 9-29.

¹⁵ “En este punto se percibe que el momento histórico aquí analizado se proyecta sobre un fondo mucho más arcaico. Porque lo que se activaba de esa manera, era el vasto tema del anti intelectualismo en tierras hispanoamericanas, la vieja diatriba entre pueblo y doctores, entre políticos prácticos y letrados presuntamente colocados a espaldas de su verdadera realidad.” TERÁN, Oscar. *Op. cit.* 2010. Pág. 289.

¹⁶ JOZAMI, Eduardo. *Rodolfo Walsh, la palabra y la acción*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006. p. 56.

¹⁷ WALSH, Rodolfo. *Operação massacre*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 13 – 21 e 205 – 245.

A Revolução Cubana fascinou o escritor por seu caráter anti-imperialista e sua forma popular, significando um modelo que poderia se espalhar por toda a América Latina e que dependia de uma militância ativa. Isto levou a mudanças na produção de Walsh, que passou a adotar uma estética muito mais “realista” intencionando um maior diálogo com as massas. Naquele momento:

“El campo del intelectual es por definición la conciencia”, afirmaba el Programa del primero de mayo de la CGT de los Argentinos, señalando como ‘una contradicción andante’ a quien no comprende lo que pasa en su tiempo y su país. El texto difundido en 1968 no sólo expresaba el clima de radicalización ideológica que entonces parecía extenderse por todas partes sino también una concepción del intelectual, forjada a lo largo de los años 60, que reservaba ese nombre sólo a los escritores y artistas que asumían un fuerte compromiso político con las propuestas más avanzadas. Se pensaba entonces que ‘la izquierda tenía todas las ideas’, a tal punto que la fórmula intelectual progresista podría considerarse como una redundancia. (OZAMI, 2006, p. 157)

Mesmo quando as perseguições e injustiças perpetradas em Cuba vinham à tona, demonstrando que apesar de seu caráter inovador, alguns métodos utilizados pelo governo de Fidel Castro ainda estavam ligados ao antigo stalinismo¹⁸, a postura de Walsh era, assim como a de diversos contemporâneos, ignorar tais aspectos e enaltecer a relevância da luta de libertação que estava sendo travada¹⁹. Afinal, segundo esse discurso, para construir um novo mundo, alguns sacrifícios teriam de ser feitos.

Entretanto, os adversários da revolução e os setores mais conservadores do exército, da Igreja católica e do empresariado estavam se organizando para barrar a onda de mudança que surgia no horizonte. Este “bloqueio à modernidade” possuía algumas causas principais²⁰. A primeira delas foi a avaliação equivocada dos pensadores da época que superestimaram a capacidade de modernização da sociedade argentina, bastante interessada pela novidade, mas avessa à mudanças profunda, sendo assim, compondo uma sociedade muito mais modernista do que moderna.

¹⁸ O caso do poeta cubano Heberto Padilla (1932 – 2000) aponta para esses mecanismos de censura e coerção: após fazer críticas à revolução ele foi preso, o que gerou grande comoção internacional. Solto alguns dias depois ele leu uma carta na qual se arrependia do que havia escrito e pedindo desculpas por sua postura “contrarrevolucionária”.

¹⁹ “Los errores, injusticias y aspectos criticables del proceso cubano no pueden parangonarse con el significado épico de la lucha de liberación; este debe ser también el gran tema para la creación de los escritores y artistas”. JOZAMI, Eduardo. *Op.cit.* p. 123.

²⁰ TERÁN, Oscar. *Op.cit.* p. 281 – 304.

A segunda causa se encontra dentro do aparato repressor do Estado argentino que passou a agir de maneira muito mais violenta, perseguindo quaisquer sinais de modernização dos costumes e de mudanças políticas. Grupos paramilitares, como a *Alianza Anticomunista Argentina (Triple A)*, passaram a caçar *montoneros*, comunistas, líderes sindicais e membros do peronismo “radical”. Nesse cenário, não apenas os militantes políticos eram alvos da perseguição, mas também todos aqueles que demonstrassem ligação com tendências “modernas”, como os jovens de cabelos longos inspirados por John Lennon ou pelos Rolling Stones.

Tal situação antecede o golpe militar de 1976, no período da terceira presidência de Perón e de sua sucessora Isabel Perón (1973 – 1976), que marcou não só um aprofundamento das lutas dentro das fileiras do peronismo (naquele momento um movimento com múltiplas tendências, tanto de esquerda quanto de direita, o que está por trás da tragédia de Ezeiza em 20 de junho de 1973), mas também um momento de decepção da militância com os resultados reais de sua prática política.

II.d.

A crise do intelectual engajado

A desesperança perante o fechamento político não foi exclusividade da Argentina. Os sucessivos golpes militares levaram à progressiva diminuição do espaço de debate e de circulação de ideias em vários países da América Latina, fazendo com que essa geração repensasse seu próprio papel. A sensação de derrota e de que a libertação havia sido perdida marcou profundamente a *intelligentsia* do tempo, o que provocou o abandono da esquerda e das discussões políticas, diante da impossibilidade de poder formular qualquer pensamento crítico frente ao terror perpetrado pelos militares e seus aliados.

A filósofa brasileira Marilena Chauí aponta o avanço do ceticismo combinado com o afastamento do intelectual da vida pública como fatores que levaram ao esvaziamento do espaço para o debate dentro da sociedade, mesmo após a redemocratização. Pensadores filiados à esquerda brasileira, como Fernando Henrique Cardoso, tornaram-se defensores do neoliberalismo e da privatização do espaço

público²¹, o que tornou qualquer reflexão profunda um preciosismo e algo desnecessário em um mundo pautado pela eficiência do mercado.

Dentro de um contexto mais amplo, o isolamento das utopias dialoga diretamente com a crise do conhecimento e dos valores universais de verdade, justiça e razão, iniciado na década de 1960, o que ajuda a explicar o enfraquecimento do papel público dos escritores e intelectuais.

Esse processo foi promovido pelos próprios filósofos e pensadores que passaram a rever suas certezas teóricas de maneira mais aguda, percebendo os vínculos existentes entre o conhecimento e as disputas dentro de uma sociedade, o que levou ao progressivo desgaste de ideias que eram tidas até então como universais.

O conceito de campo intelectual, tal como é definido por Bourdieu²², demonstra o impacto desse olhar crítico sobre o fazer dos acadêmicos. Ao caracterizar a ação dos intelectuais como um espaço em disputa diretamente vinculado a outras esferas da sociedade (como o mercado, as agências financiadoras do governo, as instituições universitárias), o autor francês demonstra que as lutas simbólicas do conhecimento não possuem como armas apenas a razão objetiva e científica, sendo mais importantes aspectos como a filiação a grupos e instituições. Essa configuração, para Bourdieu, lembra um tabuleiro de xadrez: em jogo se encontra o controle do poder simbólico dentro do campo intelectual, porém mais importante do que a razão é o grupo ao qual o pensador se filia, fato que abala a confiança no poder do conhecimento. Isto é, os “vencedores” são aqueles que detêm as melhores posições dentro das universidades e editoras, embora nem sempre sejam estes os que apresentam as melhores ideias.

Outro fator que contribuiu para a crise dos valores de base da intelectualidade foi a presença dos estudos pós-coloniais que apontavam para o caráter particular dos ideais defendidos pelos pensadores. Nessa tradição, o homem de ideias deixa de ser um modelo universal e passa a ser um exemplo da razão ocidental, a mesma que organizou a exploração dos colonizados. Sendo assim, suas reflexões não podem ser entendidas como universais, mas como características de uma cultura e de um momento histórico

²¹ CHAUI, Marilena. “Intelectual engajado: uma figura em extinção?” In ADAUTO, Novaes (org.). *O Silêncio dos Intelectuais*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

²² BOURDIEU, Pierre. “Campo intelectual e projeto criador” In POUILLON, Jean (org.) *Problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968 (Ano de publicação: 1965)

em que justiça, verdade e razão não atenderiam a todos, seriam apenas expressões de uma razão ocidental i.e. europeia, e não serviriam aos povos “explorados”²³.

A expansão dos referentes culturais, processo que se acelerou vertiginosamente a partir da década de 1970, contribuiu para o fenômeno do relativismo cultural que abalou a posição de destaque que os acadêmicos detinham até então. Analisando essa situação, o filósofo e poeta brasileiro Antonio Cícero percebe um vínculo entre o “silêncio” dessa figura e a expansão de um tipo específico de relativismo.

Segundo Cícero, certo relativismo está na base do pensamento moderno, pois já encontramos em Montaigne e em Descartes a defesa da reflexão crítica, de maneira a assegurar a razão como força capaz de derrubar as certezas assentadas em preconceitos e na tradição. Esse relativismo, que ele chama *apocrítico*²⁴, está baseado em dois polos distintos: um deles positivo, no qual se situam as afirmações, o particular e aquilo que é relativo; e o outro o negativo, situando-se nele a negação do polo positivo em uma chave universal e irrestrita. O relativismo *apocrítico* permite a crítica ativa de uma cultura ou sociedade, pois existem certos termos universais, como a defesa da liberdade, de uma sociedade aberta ao diálogo racional e a manutenção do Direito e da lei como garantias da liberdade, que fazem parte do polo negativo e que podem relativizar o polo positivo, sem serem eles mesmos relativos. Nas palavras do autor:

O relativismo apocrítico, sendo avesso da afirmação do absoluto, escapa das aporias do relativismo vulgar, que afirma simplesmente que “tudo é relativo”. Uma tal afirmação incorre no velho Paradoxo do Mentiroso. Este se dá quando alguém diz, por exemplo, “minto”. Se essa pessoa estiver dizendo a verdade, estará mentindo, e se estiver mentindo estará dizendo a verdade. Do mesmo modo, quando afirmo que tudo é relativo, então, posso, por um lado, entender que também a proposição “tudo é relativo” seja relativa, e, nesse caso, nem tudo é relativo; por outro lado, posso entender que essa proposição seja relativa, e, também nesse caso, nem tudo é relativo. De qualquer modo, a afirmação da relatividade universal não consegue escapar de uma espécie de reviravolta (peritropé, dizia, em contexto semelhante, Sextus Empiricus, citando Demócrito e Platão) que a neutraliza..(CÍCERO, 2006, p. 186)

Para Cícero, o relativismo dos universais se propaga na segunda metade do século XX e está associado ao pensamento de Martin Heidegger. O filósofo alemão teria

²³ SAID, Edward W. *Representações do intelectual: conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 40 a 53.

²⁴ CÍCERO, Antonio. “A sedução relativa” In NOVAES, Adauto. *Op. cit*, 2006. p. 182.

proposto uma crítica ao polo negativo do relativismo *apocrítico* moderno, uma crítica mais radical que levaria à abolição das noções de sujeito e da própria categoria de *cogito*, que para Heidegger seria o fruto da secularização característica da Época das Luzes que colocou no lugar de uma verdade revelada por Deus, a verdade racional. Ao negar a validade de categorias pretensamente universais, como ‘sujeito’ e ‘razão’, surgia espaço para o particularismo, a valorização da comunidade em oposição à sociedade, a defesa da diversidade sem a possibilidade de um diálogo entre culturas, tendo em vista a ideia de que as comunidades são fechadas em si mesmas e só podem ser entendidas dentro de seus próprios referentes culturais.

Cícero identifica reminiscências do relativismo heideggeriano em correntes como o historicismo, o perspectivismo, o pragmatismo e, em especial, o pós-estruturalismo. Praticamente nenhum dos grandes pensadores associados a essas matrizes de pensamento, como Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Michel Foucault ou Richard Rorty se afirmaram como relativistas, mas são tributários do pensamento de Heidegger, o que o leva a nomeá-los como “criptorelativistas”²⁵.

O último eixo que pode ser vinculado à crise ou ao fim dos intelectuais seria aquele referente à sua progressiva profissionalização, fruto da demanda cada vez maior de profissionais com curso superior, o que atingiu as universidades e demais instituições de formação de pensadores. Nos últimos trinta anos, o aumento de vagas em cursos superiores, perceptível em todo o espaço latino-americano, aconteceu de maneira impressionante, porém a quantidade de profissionais formados por essas instituições de ensino, em especial na área de humanidades, foi maior do que a capacidade de absorção do mercado de trabalho.

Nessa conjuntura, a moderação e o comodismo se tornam algo comum entre aqueles que vivem do trabalho com as ideias, pois reflexões mais agudas podem despertar o desconforto de universidades e instituições de fomento à pesquisa²⁶. Termos como “acadêmico” e “pesquisador” estão cada vez mais vinculados ao trabalho dentro das universidades, tornando-se, por vezes, sinônimos de intelectual, indicando uma cobrança por neutralidade, imparcialidade e cientificidade nos trabalhos. Esse movimento acaba aumentando o fosso entre esses profissionais e o debate público, pois seu trabalho se desliga das demandas éticas e políticas do presente imediato, gerando

²⁵ Idem. p. 191

²⁶ SAID, Edward W. *Op.cit.* p.80

um conhecimento inócuo que faz com que se coloque em xeque a necessidade deste saber para além dos muros da universidade²⁷.

III.

Os intelectuais da cidade pigliana

A experiência histórica vivenciada pelos escritores latino-americanos, em especial pelos argentinos, é parte fundamental de *La ciudad ausente*, pois, alguns dos personagens que giram em torno da máquina de Macedonio são representativos de uma visão sobre esta figura, seu saber e função. Além disso, estão em diálogo direto com outras obras de Ricardo Piglia, como *Respiración artificial* e *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, o que mostra a centralidade desse tema dentro do conjunto de sua produção.

Refletir sobre a maneira como esses aspectos são caracterizados dentro da obra é um exercício importante para entender como o autor tenta responder à “crise” pela qual passavam, e de certa forma ainda passam, os homens de letras.

III. a.

Macedonio, um escritor e sua máquina

Construído como uma óbvia referência ao escritor de mesmo nome, Macedonio Fernández, na trama é o responsável pela invenção da máquina produtora de relatos, sendo fundamental para Junior em sua investigação com vistas a entender de alguma forma as motivações, os interesses e a personalidade deste “filósofo y poeta”²⁸.

O personagem Macedonio apresenta uma série de características que o aproximam de sua contraparte real: a paixão profunda e o casamento com Elena Obieta, a perda da mulher ainda na meia idade, o desejo de eterniza-la, o interesse pela filosofia e a esparsa produção textual, são traços que aproximam as duas figuras, tanto do contexto histórico real quanto o da ficção, resultando com que seja possível confundi-las tamanha a proximidade.

²⁷ MATOS, Daniel. “Para além da academia: práticas intelectuais latino-americanas em cultura e poder”. In MARGATO, Izabel e GOMES, Renato Cordeiro (organizadores). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

²⁸ PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama, 2003. p. 146

Macedonio Fernández (1874 – 1952) foi um dos mais importantes escritores argentinos do século XX. Além disso, foi amigo pessoal de Jorge Guillermo Borges, pai de Jorge Luis Borges que tinha grande admiração por ele e nunca deixou de tratá-lo como seu mestre. Suas publicações em vida foram relativamente poucas, apesar dos inúmeros anúncios de publicação (que incluem sua obra-prima, *Museo de la novela de la Eterna*, romance póstumo editado pelo filho Adolfo de Obieta em 1967 e que era aguardado desde meados da década de 1920), com isso, demonstrando a prática de uma escrita em execução permanente e que nunca se satisfaz, pautada na crença da infinitude da obra literária e de sua reescrita. Essa ideia é fundamental na produção de muitos autores, como a do próprio Borges, e algumas de suas concepções estéticas serão exploradas com maior atenção no próximo capítulo. Mesmo no final da vida, quando optou por uma frugalidade caseira, Macedonio não deixou de manter contato e de ser procurado por grandes escritores. Ademais, do já citado Borges, Oliverio Girondo, Raúl Scalabrini Ortiz, Enrique Fernández Latour, Ricardo Molinari e Ramón Gómez de la Serna estavam entre aqueles que gravitavam a sua volta.

Assim como outros grandes autores, Macedonio Fernández foi uma figura que atraiu o interesse de diversos artistas que conviveram com ele, ou leram sua obra e foram responsáveis pela criação do mito em torno da vida e das condições de escrita do autor de *Museo*. No entanto, muitas das características atribuídas ao Macedonio ficcional, personagem do livro de Piglia, estão mais ligadas ao mito macedoniano e sua reprodução do que à pessoa real.

Como apontado por Álvaro Abós, autor de uma extensa biografia de Macedonio Fernández, muitas características atribuídas a ele são, em parte, criadas por aqueles que conviveram com o escritor durante a vida, com destaque especial para Borges²⁹.

Abós relativiza a imagem de Macedonio como um autor *oral*, dedicado a conversações e encontros boêmios e que pouco teria produzido em termos textuais, esse seu argumento se sustenta nas quase duas mil páginas de suas *Obras completas*³⁰. Entretanto, o que mais o marca é na maneira como viveu após a morte de Elena Obieta, assim como no papel da perda da esposa dentro de sua produção. O viúvo Macedonio

²⁹ Em 1961 Borges escreveu o prólogo de um volume intitulado *Macedonio Fernández*, uma antologia de textos do escritor. Nesse prólogo, segundo Abós, se cristaliza o mito macedoniano. ABÓS, Álvaro. *Macedonio Fernández: la biografía imposible*. Buenos Aires: Plaza & Janes, 2002. p 233.

³⁰ “Macedonio fue durante toda su vida escritor tenaz y prolífico. ¿Acaso un “descuidado” pudo haber llenado nueve tomos de escritura abigarrada como los que conforman su *Obra completa*, con un total de dos mil páginas? Macedonio escribió, reescribió, corrigió sin tregua una producción que, si bien se compone básicamente de un largo texto fragmentario, tiene también zonas elaboradas en un diseño preciso y minucioso” Idem. p 118.

deixou os filhos aos cuidados de parentes e passou a viver em pensões de Buenos Aires nas quais levava uma vida reservada, porém não sem contato com outras mulheres. Em 1929, conheceu Consuelo Bosch de Sáenz Valiente, uma viúva de 36 anos e 19 anos mais nova que ele, pertencente a uma família tradicional de Buenos Aires. Os dois mantiveram um relacionamento sigiloso até a morte do autor em 10 de fevereiro de 1952. Sendo assim, os temas da perda da mulher amada e da escrita como formas de não deixar a memória dela desaparecer não estariam ligados a Elena Obieta em todos os momentos, como se a Eterna, personagem/musa que sintetiza esse desejo na poética macedoniana, tivesse se transmutado em uma nova Eterna.³¹

A primeira referência ao personagem em *La ciudad ausente* é feita por Emilio Renzi, de maneira indireta, comparando as atitudes do pai de Junior com as atitudes tomadas por Macedonio. Desta forma, Emilio Renzi tenta explicar o interesse de Junior pela máquina por meio das semelhanças entre seu pai e o inventor da máquina. Segundo Renzi:

El padre de Junior era como Junior, un delirante y un acooplejado, que se pasaba las noches blancas de la Patagonia escuchando las emisiones en onda corta de la BBC de Londres. Quería borrar los rastros de su vida personal y vivir como un lunático en un mundo desconocido, agachado a las voces que le llegaban de su país. Esa pasión paterna explicaba, según Renzi, la velocidad con que Junior había captado las primeras transmisiones defectuosas de la máquina de Macedonio.

(PIGLIA, 2003, p.11)

Mr. Mac Kensey, pai de Junior, é um estrangeiro no meio da Patagônia abandonado pela mulher e que passa o restante da vida conectado às vozes vindas do país natal por meio do rádio. A transmissão da BBC de Londres acaba assumindo um papel de “voz do passado”, maneira pela qual ele consegue se desligar do presente por alguns momentos, visto que se põe submerso no mundo de sua memória. Alguns

³¹ “La escritura infinita de Macedonio, todos sus libros, sus cartas, su obra entera, tienen algo de exorcismo por el cual un hombre escribe sin parar un interminable texto porque teme que, si deja de hacerlo, se le escapará la Eterna, como se le escapó Elena al amante esposo Macedonio una noche de 1920 o se irá Consuelo a la que ahora tiene. Ese exorcismo también puede ser visto como una máquina, la máquina de narrar, en la que bellamente lo ha transformado Ricardo Piglia en la novela que tiene a Macedonio como personaje: *La ciudad ausente* (1992). La máquina de narrar siguió haciendo su tarea reparadora e inventó a una nueva Eterna, que existió bajo la identidad de Consuelo, para mitigación y goce de Macedonio y para sobresalto de quienes quisieron poner punto final a sus invenciones. La máquina de Macedonio nunca se detiene porque su función no es otra que narrar artísticamente asuntos inventados por otros escritores o bien por la misma realidad que también practica, a veces, la belarte, neologismo macedoniano que sintetiza Bellas Artes” In Idem. p. 156.

paralelos com Macedonio Fernández nesse ponto já são evidentes e servem para anunciar a descrição que será feita nos capítulos seguintes: os dois personagens foram abandonados por suas esposas, nos dois casos temos um vínculo forte com o passado anterior a essa perda, o distanciamento deles em relação à sociedade, além do papel central de uma máquina na elaboração de uma realidade alternativa.

O fato de Mac Kensey ser um engenheiro também é importante dentro do paralelo que Renzi estabelece, pois podemos perceber um vínculo entre a maneira de agir do ficcionista (Macedonio) e do engenheiro. A língua, “matéria” a qual se dedica o homem de letras, parece ser tratada como um engenho, algo maleável que pode ser manipulado desde que se conheçam as regras de seu funcionamento, tal como um engenheiro é capaz de moldar/construir, a partir da compreensão das propriedades dos materiais com os quais venha a trabalhar. Esse paralelo oferece um caráter concreto ao fazer literário, pois tanto os prédios quanto os livros são capazes de alterar a realidade, apesar de fazê-lo de maneiras distintas.

Um contato mais “direto” com a personagem de Macedonio se dá no capítulo II, quando Junior visita o museu onde se encontram a máquina e alguns de seus relatos. No caso, as aspas não são um exagero, posto que Junior encontra no museu somente entrevistas, fotografias e trechos de declarações à imprensa feitas por Macedonio. Seu contato com ele nunca se dá de maneira direta, mas por meio de uma mediação que naturalmente deforma aquilo que é dito ou feito por ele, em um procedimento que emula e dissimula o que Piglia faz ao se apropriar da figura histórica do escritor argentino.

Entrando no museu, Junior se depara com o seguinte tipo de informação espalhado pelas paredes:

La primera obra, había dicho Macedonio, anticipa todas las que siguen. Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias. Tomó el tema del doble y lo tradujo. Se la arreglas como puede. Usa lo que hay y lo que parece perdido lo hace volver transformado en otra cosa. Así es la vida. (PIGLIA, 2003, p 41-42)

A proximidade traçada por Renzi entre o engenheiro e o escritor sofrerá uma fratura a partir deste momento, sendo assim, gerando certa ambiguidade que marcará o personagem de Macedonio por toda a obra.

A máquina inventada por Macedonio não seguiu sua vontade e, fugindo do controle, passará a exercer uma função para a qual não havia sido projetada originalmente. O personagem aceita isso, “*Así es la vida*”. A razão que lhe permitiu criar a máquina não demonstra ser controladora e parece respeitar em alguma medida a “vontade” do aparelho. Entretanto, existem elementos que nos permitem afirmar que o inventor não pretendia originalmente dar liberdade plena a sua criatura.

Em vários momentos do livro se alude ao fato de que a máquina carregaria em sua estrutura a “essência” de Elena Obieta, esposa de Macedonio. Nesse caso, o engenho do escritor/inventor encarnaria a Eterna. Trata-se do desejo de impedir que a memória da mulher amada se perca com o passar dos anos na tentativa de adiar o inexorável esquecimento. Sendo assim, a “alma” de Elena se encontra ligada ao aparelho, presa a seus mecanismos de forma a continuar transformando suas experiências em relatos que sustentem a memória. O ato salvador de Macedonio para resgatar do oblívio a memória de sua esposa demonstra não ser movido apenas pela paixão, mas sim pelo desejo de controle do personagem que, ao preservar Elena, acaba por aprisioná-la.

A fratura entre a imagem do engenheiro e a do escritor resulta não sendo plena e indica como Piglia tende a enxergar na razão ordenadora, que em certa medida permite a criação da máquina, um potencial aspecto controlador que invariavelmente levará a uma limitação da liberdade. No caso em questão, o artefato de Macedonio permite que sua esposa sobreviva, mas, paralelamente, lhe tira a possibilidade de optar pela morte.

A ambiguidade também ocorre quando pensamos na máquina e em sua função, pois o próprio conceito de um engenho artificial nos remete ao campo da engenharia e de atividades tangíveis. No entanto, na narrativa, ela se liga aos fazeres do campo literário, tradução e duplo, conceitos centrais dentro de *La ciudad ausente*, assim como a ideia de repetição que indica a tentativa de esconder, em meio à fala de Macedonio, uma chave de leitura para o texto, procedimento que será analisado de maneira mais clara nos próximos capítulos.

Ademais, na relação de Macedonio com os poderes político e econômico podemos perceber certa ambiguidade:

Macedonio tenía en ese momento cincuenta años. En los recortes y las fotos de los diarios se veía su cara apacible y maliciosa dando explicaciones. No había querido vender la patente, porque no había nada que vender. Pensaba perfeccionar el aparato

(lo llamaba así) con la intención de entretener a los paisanos en los pueblos. Me parece un invento más divertido que la radio, decía, pero todavía es prematuro cantar victoria. Pedía discreción y se negaba a aceptar el apoyo del gobierno. (PIGLIA, 2003, p.42)

Os adjetivos utilizados para descrever a face do escritor, “*apacible*” e “*maliciosa*”, remetem ao ponto de que o personagem está se valendo de um subterfúgio enquanto fala ao público; isto é, ele parece estar escondendo algo daqueles para quem fala e, portanto, não sendo possível acreditar plenamente em suas declarações. Por exemplo, quando diz que não havia o que vender e que por isso não requereu a patente da máquina, podemos entender como uma demonstração de desprezo pelas regras de mercado, já que aquilo que não pode ser vendido deixa de ter valor dentro do capitalismo, tornando-se inútil. Embora essa posição pareça humilde, o tom de ironia e “malícia” de sua feição indicam certo desdém por uma avaliação comercial e financeira, de seu invento (ou de um escrito).

Quando trata do poder político, a palavra de ordem é “*discreción*”, o que reforça a posição de afastamento do personagem e de sua procura pelo anonimato. Isso, somado à maneira como a declaração é feita e ao papel atribuído pelo próprio narrador ao Estado parece ser uma advertência de que chamar a atenção pode ter um preço muito elevado. Considerando isso, estar longe, à margem do poder político é uma forma de evitar a associação com essa força perniciosa. Nesse ponto, o aviso do escritor está vinculado à percepção de que o poder, seja ele qual for, tenta esconder seus interesses verdadeiros, enquanto utiliza o capital intelectual dos indivíduos para atender seus propósitos.

Apesar de se afastar dos poderes político e econômico, a declaração de intenções de Macedonio deixa claro que ele deseja visibilidade, em especial entre os setores mais populares, os “*paisanos en los pueblos*”, numa preocupação por estabelecer diálogo com o povo, principalmente com aqueles que se encontram no campo, no pampa. Essa questão é um tema recorrente dentro do imaginário literário e político da Argentina desde o século XIX e do *Facundo*. Ademais, na mesma passagem, o autor ainda faz uma alusão ao rádio que não pode ser tida como gratuita: a comparação da máquina com o rádio. No caso, ao favorecer a primeira, estabelece semelhanças entre o discurso da mídia, supostamente comprometido com a “verdade”, e o discurso literário, o espaço por excelência da ficção ou do “irreal”. Tudo isso evidencia como é complexo criar uma

linha divisória entre estes tipos de discurso e provoca desconfiança perante as “certezas” defendidas na mídia.

Essas preocupações de Macedonio apontam, em princípio, a encarmos o personagem como uma espécie de simulacro ficcional do protótipo de escritor “engajado” dos anos 1960/1970, pensado por Sartre e vivenciado por diversos intelectuais durante o período. Entretanto, existem certos elementos que não parecem se encaixar de maneira coerente, fazendo crer que Macedonio não se ajusta perfeitamente nesta tipologia do agente social.

O primeiro indício decorre em algumas páginas à frente, após o relato *El gaúcho invisible*, em que prosseguem as digressões sobre Macedonio e sua obra:

Macedonio siempre estaba recopilando historias ajenas. Desde la época en que era fiscal en Misiones había llevado un registro de relatos y de cuentos. ‘Una historia tiene un corazón simple, igual que una mujer. O que un hombre. Pero prefiero decir igual que una mujer’, decía Macedonio, ‘porque pienso en Scheherezade’
(PIGLIA, 2003, p. 46)

A ocupação do personagem, fiscal em um *pueblo* do interior, aliada à maneira como trata do cânone literário, no caso *As mil e uma noites*, além de sua preocupação por compilar a cultura popular por meio da recolha de narrativas orais, semelhantes a “El gaúcho invisible”, permitem perceber uma maneira de agir não tão distante dos intelectuais *tradicionais* gramscianos do começo do século XX. Entretanto, na América Latina, o desligamento do intelectual em relação às questões políticas nunca se deu de maneira plena, existindo sempre vínculos que relacionavam as letras ao governo, o que levou Angel Rama a cunhar o seu conceito de *letrado*³².

Ademais, as motivações do personagem para construir a máquina indicam certa diferença em relação ao modelo de intelectual dos anos 1960/1970:

En esos años había perdido a su mujer, Elena Obieta, y todo lo que Macedonio hizo desde entonces (y ante todo la máquina) estuvo destinado a hacerla presente. Ella era la Eterna, el río del relato, la voz interminable que mantenía vivo el recuerdo. Nunca aceptó que la había perdido. En eso fue como Dante y como Dante construyó un mundo para vivir con ella. La máquina fue ese mundo y fue su obra maestra
(PIGLIA, 2003, p. 46)

³² RAMA, Angel. *A cidade das letras*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

A máquina surge como um elemento para mitigar a dor pela morte da amada Elena, ao mesmo tempo em que permite a manutenção de sua memória. Sua função parece muito distante de qualquer caráter político. Tal fato se soma à citação de Dante Alighieri e à *Divina Comédia*, que assim como *As mil e uma noites*, integram a biblioteca de outro argentino, Jorge Luis Borges, quem estabelece uma postura praticamente oposta a de outros escritores que viveram durante o mesmo período: enquanto o intelectual “engajado” se envolvia com as causas políticas, buscava dialogar com a massa e pensava no caminho para a revolução, Borges optava por pensar questões éticas e estéticas, distanciar-se de alguma forma da cultura de massas – um dos motivos de seu desprezo pelo peronismo - e assumia uma postura “alheia” aos debates políticos.

Sendo assim, Macedonio parece ser colocado no meio do caminho entre o intelectual tradicional e o intelectual orgânico, por vezes dando a impressão de que sua obra carrega o potencial para um uso político, apesar de não ter sido pensada nesses termos, o que contribui com a ideia de que a arte está além das intenções de seu autor. Essa potencialidade para uma leitura que expanda os sentidos fica evidente quando o personagem se propõe a pensar naquilo que sua máquina é capaz de gerar:

“Huir hacia los espacios indefinidos de las formas futuras. Lo posible es lo que tiende a la existencia. Lo que se puede imaginar sucede y pasa a formar parte de la realidad”. Macedonio no intentaba producir una réplica del hombre, sino una máquina de producir réplicas. Su objetivo era anular la muerte y construir un mundo virtual
(PIGLIA, 2003, p.46)

A dupla possibilidade de leitura da frase atribuída ao personagem está ligada à defesa de que a ficção pode ser um reservatório da memória, um porto seguro frente ao esquecimento, apontando também para o fato de que, além de resguardar as lembranças, ela também pode mudar a realidade e produzir um futuro; o que parece indicar um impacto que está além do pessoal. Macedonio não dá sinais de pensar sua invenção de maneira política, sendo esse o papel de outro personagem também envolvido na criação da máquina.

III. b.

Russo, engenheiro da resistência

Já na primeira fala de Macedonio “*Queríamos una máquina de traducir y tenemos una máquina transformadora de historias*”³³ fica claro que seu trabalho não foi feito de maneira solitária, pois não envolve apenas o “*nosotros*” de seu pronunciamento. Essa figura misteriosa começa a ser desvendada no capítulo II, “El museo”, aparecendo de maneira oblíqua no diálogo de Junior com o chefe da segurança do museu, o imigrante Fuyita. Este chama o parceiro de Macedonio pelo nome de Richter, afirmando ser ele um físico de origem alemã. Ainda no capítulo II, Fuyita entrega ao protagonista o relato “Los nudos blancos”³⁴, no qual se faz referência a um engenheiro, chamado Mike ou Mac, que estaria coordenando a resistência.

Junior toma esse relato como uma pista para descobrir quem é o homem que, junto com Macedonio, teria construído a máquina, partindo atrás de mais informações a respeito dele. Essa busca se desenrola no capítulo III, “Pájaros mecánicos”, e termina ao fim no último capítulo, “En la orilla”, quando o investigador finalmente entrevista Russo, a figura que está por trás dos boatos sobre um engenheiro de origem europeia que teria ajudado Macedonio a construir sua máquina e agora luta para mantê-la funcionando, apesar da pressão de grupos que pretendem tirar seus relatos de circulação.

Russo constitui um dos segredos a serem desvendados pelo protagonista de *La ciudad ausente*, o que parece servir de metáfora quando pensamos na figura do intelectual segundo Piglia: assim como Junior tenta saber *quem* é Russo e *qual* o seu papel, nós, leitores, tentamos compreender como o escritor responde a esses questionamentos no mundo contemporâneo. O leitor, assim como Junior, torna-se um detetive³⁵ que tem como ponto de partida a produção ficcional de Piglia. O caminho de

³³ PIGLIA, Ricardo. *Op. cit.*, 2003. p. 41 - 42

³⁴ Idem. p. 66 - 81

³⁵ Ricardo Piglia aproximou a figura do escritor com a do detetive, um indivíduo erudito e capaz de perceber as nuances da realidade de forma a desvendar seus segredos, alguém que, diferentemente do letrado tradicional, utiliza sua capacidade para empreender alguma ação sobre a realidade. Assim como os intelectuais, os detetives se encontram em meio de textos, pois são leitores eruditos que buscam o isolamento para poderem resolver problemas de lógica. A tensão entre erudição e ação, característica aos dilemas dos intelectuais desde a época de Zola, também se apresentam quando observamos as duas grandes matrizes do gênero policial: na tradição analítica encontramos Auguste Dupin, o detetive ermitão de Edgar Allan Poe, que tentava ao máximo fugir da multidão e do convívio social para se dedicar ao raciocínio elaborado; na tradição “dura” situa-se Phillippe Marlowe, o homem de ação e de poucas palavras de Raymond Chandler, que tentava agir em meio ao ambiente corrupto da sociedade norte-americana. Em ambos encontramos o isolamento, a desconfiança em relação às autoridades, a crítica a sociedade e a suas deficiências, que demonstram vínculos entre estes indivíduos e os intelectuais. Nas

Junior, como o de um crítico leitor, é marcado por incertezas e nem mesmo o seu encontro com Russo consegue esclarecer uma série de dúvidas que surgem para ele no caminho. Logo, não podemos esperar uma resposta precisa ou simples para questões ambíguas que apontam para o enigma final.

O personagem Russo nunca é descrito. Nesse sentido, não podemos precisar exatamente sua idade, nacionalidade, nem aparência, só podemos ter noção de suas ideias, o que favorece a impressão de que seus ideais estão acima de questões pontuais. Isso remete à pretensão de universalidade contida naquilo que ele diz, colocando-o em um patamar próximo aos postulados do manifesto de Émile Zola que consistiam na defesa de valores maiores que os da contingência. A dificuldade de fixar o personagem em termos cronológicos aumenta ainda mais quando nos deparamos com a existência de *duas* figuras que recebem o mesmo nome:

Dicen que lo vieron llegar una tarde en el charré y entrar en el pueblo, y que enseguida lo llamaron el ruso, pero parece que era húngaro o checoslovaco, y cuando estaba borracho juraba que había nacido en Montevideo. Para abreviar y evitarse problemas, la gente de campo a todo el que habla raro le dice ruso. Él fue ruso y a su hijo le pusieron Russo cuando nació. Pero para eso falta (PIGLIA, 2003, p 107).

Russo, como ficou conhecido, foi o homem que veio parar num vilarejo da província de Buenos Aires no inverno de 1956, mas também é o nome do filho dele com Carola Lugo, a mulher que vive no museu onde se encontra o aparelho que dá nome ao terceiro capítulo do livro. Esse dado dificulta a situação de Junior, assim como a do leitor que acompanha sua investigação, pois não é possível saber ao certo qual dos dois “Russos”, o pai ou o filho, é o personagem que aparece no capítulo final. Esse efeito ajuda na composição de uma história cíclica em que o filho se confunde com o pai: ambos têm o mesmo nome, são detentores de um grande conhecimento sobre máquinas, admiram Macedonio Fernández e são “estrangeiros” na Argentina. O que coincide, não

palavras do próprio autor: “Dupin es una versión del poeta maldito, un solitario hombre de letras, un artista que vive en la pura autonomía y por ese motivo va a poder intervenir en el mundo social y ayudar a la sociedad de la cual se ha alejado. Y Marlowe es su reencarnación modernizada. Está hundido en el mundo de la pura acción, ya casi no se ven él los rastros del lector y del hombre de letras, pero algunos índices se filtran. De ahí su melancolía; ha sido expulsado voluntariamente. Podríamos decir, entonces, que la serie que se abre en una oscura librería de la rue Montmartre en París, en 1841, adonde Dupin va a buscar un libro y se encuentra con el género (o al menos con su narrador), se mantiene oculta durante el desarrollo del relato policial hasta que sale a la luz y se cierra en la pieza de un motel en Phoenix donde Marlowe lee, escandalizado, una novela policial barata.” In PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Barcelona, Anagrama, 2010. p. 101 – 102.

por acaso, com a situação do próprio Junior e de seu pai, assim, transformando a busca pelo engenheiro em uma jornada de entendimento de seu próprio papel perante o presente histórico.

O caminho até Russo é longo e passa por uma série de informantes que pouco sabem sobre o engenheiro, seus interesses e seu papel na construção da máquina de Macedonio. Com exceção de Fuyita, todos são mulheres (Julia Gandini, Ana e Carola Lugo) que se encontram em locais decadentes i.e. periféricos dentro da Buenos Aires futurista: a estação Retiro e os seus arredores³⁶, as passagens subterrâneas da Avenida 9 de Julio onde fica a livraria de Ana³⁷, o pequeno *pueblo* da província de Buenos Aires que abriga o museu e o pássaro mecânico guardado por Carola Lugo³⁸. Tais características assumem papel simbólico dentro do caminho de Junior, pois a escolha dos informantes e dos locais de encontro com eles aponta para a associação do intelectual com uma posição de marginalidade, de *outsider*³⁹. Tudo isso culmina com a situação do próprio Russo, que vive numa ilha no Delta do rio em Tigre, um capítulo cujo título é significativamente, “En las orillas”.

Se a opção de Macedonio é pela *distância* em relação ao poder político e econômico, em uma mistura de desconfiança e desinteresse malicioso, Russo aponta para a *oposição* a essas instâncias da sociedade. Os agentes da polícia querem prendê-lo sob acusação de “irresponsabilidad y locura criminal⁴⁰” que chamam a atenção porque “locura” remete a alguém fora da razão, no caso a razão do Estado, um indivíduo que vive sob outra lógica, e de maneira “irresponsável”, que representa um perigo para si e para as autoridades.

O encontro na ilha é marcado por um longo monólogo em que Russo faz a defesa de suas posições para Junior/jornalista⁴¹, que se comporta como um ouvinte ideal sem levantar nunca a voz para contestar ou questionar o narrador que está a sua frente. O primeiro contato entre os dois é um marco dentro do livro e merece análise:

³⁶ Idem. p. 86 - 96

³⁷ Idem. p. 103 - 107

³⁸ Idem. p. 113 - 117

³⁹ SAID, Edward W. *Op. cit*, 2005. p. 10.

⁴⁰ PIGLIA, Ricardo. *Op.cit*, 2003. p. 92.

⁴¹ É interessante notar que o personagem Junior assume diversos papéis durante o desenrolar da narrativa: jornalista, detetive, escritor, historiador, crítico literário. Em certo sentido, podemos afirmar que Junior acaba encarnando a trajetória do próprio Piglia, que nunca se contentou em desenvolver uma única atividade, nos permitindo entender esse personagem como uma espécie de *alter ego* do escritor, papel desempenhado por Emilio Renzi em outras narrativas do autor. Isso demonstra, mais uma vez, como a obra de Piglia se constitui em uma urdidura complexa, na qual real e ficcional se misturam de maneiras sutis, longe da obviedade de um espelhamento mimético entre essas duas esferas.

Soy Russo. Usted es el periodista, le pido discreción y le pido que no tome fotografías. Siéntese conmigo. – Le mostró un sillón de mimbre en la galería abierta que rodeaba la casa -. Ellos – dijo – creen que la han desactivado, pero eso es imposible, está viva, es un cuerpo que se expande y se retrae y capta lo que sucede. (PIGLIA, 2003, p.92)

Este encontro também pontua o primeiro momento em que um intelectual fala diretamente ao protagonista e, por consequência, ao leitor de *La ciudad ausente*. Essa figura “escondida” durante três quartos do livro tem como primeira atitude se afirmar, deixar claro quem é, num ato que parece servir como demonstração de confiança em relação a Junior. Essa impressão desaparece logo em seguida, quando Russo pede para não tirar fotos. O motivo desta desconfiança é fruto da relação com o Estado, citada na mesma sequência para marcar a diferenciação entre o eu, Russo, e um eles, “ellos”, não muito bem definido que representa os poderes político e econômico. De forma paralela, o personagem parece reproduzir a concepção defendida por Piglia em textos anteriores, como no ensaio “Sobre el género policial” (1976), de que o poder político sempre é de tipo criminoso⁴², isto é, como se os representantes da “ordem” fossem uma quadrilha que tenta manter sua identidade oculta por trás de máscaras para poder garantir a impunidade. Sendo assim, Russo não pode definir ao certo quem são seus inimigos e, para isso, usa um pronome indefinido.

É importante notar que após sua apresentação e o aviso para não tirar fotos, a primeira pronúncia de Russo não é uma afirmação, mas sim um tipo de *negação*. Ele diz que o estado não conseguirá desativar a máquina, o que serve para demonstrar que seu papel está diretamente ligado à negação da certeza.

A opção de Russo é estimular a máquina, que serve como metáfora da literatura, para garantir a sobrevivência de alternativas e, assim, transformar a ficção em um campo de possibilidades perante a razão política⁴³.

Ao lado dessa posição, bastante explicitada durante todo o capítulo IV, aparece outra que é menos trabalhada e que trata da defesa da incerteza como princípio da verdade científica em oposição a certeza institucional e sua razão total. Ao pensar a relação entre políticos e cientistas, Russo faz a seguinte proposição:

⁴² PIGLIA, Ricardo. *Op cit.* 2001. p. 59 – 62.

⁴³ “Si la política es el arte de lo posible, el arte del punto final, entonces la literatura es su antítesis. Nada de pactos, ni transacciones, la única verdad no es la realidad. Frente a la lengua vigilante de la *real-politik*, la voz argentina de Macedonio Fernández.” *Idem.* p 123

Vea, dijo, los políticos les creen a los científicos (Perón – Richter) y los científicos les creen a los novelistas (Russo – Macedonio Fernández). Los científicos son grandes lectores de novelas, los últimos representantes del público del siglo XIX, los únicos que se toman en serio la incertidumbre de la realidad y la forma de un relato. Los físicos, decía Macedonio, le pusieron quark a la partícula básica del universo, en homenaje al Finnegan's Wake de Joyce; el único amigo que tuvo Einstein en Princeton, su único confidente, fue el novelista Hermann Broch, cuyos libros, sobretudo La muerte de Virgilio, citaba de memoria. (PIGLIA, 2003, p. 141)

O romancista cria a possibilidade da experiência, enquanto ao cientista compete decodificar as possibilidades da ficção e explicitá-las como propostas para uma nova realidade, o que explicaria a diferença entre Macedonio e Russo. Essa distinção entre os que produzem as ideias, no caso os romancistas, e aqueles que as “transmitem” para além das páginas dos livros permite refletir sobre como se estabelece a conexão entre conhecimento e mundo real⁴⁴.

Ao basear a produção do cientista na obra do ficcionista, Piglia está invertendo a forma como normalmente pensamos a literatura, em especial a ficção científica como gênero literário, dando ênfase ao substantivo ‘ficção’ e não ao adjetivo ‘científica’⁴⁵. A ficção, campo gerador de um saber que não é preciso em parâmetros científicos, seria base para o pensamento dos cientistas, além disso, ela provém da defesa que Piglia faz de uma ciência que admita a incerteza, em clara oposição com as certezas institucionalizadas. A incerteza científica é pensada aqui como sinônimo de inconstância, transformando a física einsteiniana e a mecânica quântica, da relatividade universal e da a-causalidade, em um caminho libertário.

O Russo do “presente” acredita estar vinculado de maneira direta a Macedonio e possivelmente ao Russo do “passado”, no sentido em que reconhece nessa figura um ponto de origem. Isso dialoga com a ideia do escritor engajado nos moldes dos anos

⁴⁴ BOBBIO, Norberto. “Política e cultura” In *Norberto Bobbio: o filósofo e a política*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.

⁴⁵ “En un sentido, con *La ciudad ausente*, Piglia continúa su línea de experimentación con los géneros; ahora, cruzando ciertas marcas del policial con algunos motivos del *fantasy* contemporáneo o la ciencia ficción. [...] La recurrencia en el tópico de la desintegración de la memoria privada por la acción de los aparatos de control del Estado nos recuerda algunos relatos de Philip Dick llevados al cine de Hollywood, como “Do androids dream of electric sheep?”, en *Blade Runner*, de Ridley Scott, o “We can remember it for you wholesale”, en *Total recall*, más conocida como *El vengador del futuro*, de Paul Verhoeven. También es visible la utilización de ciertas teorías o ficciones teóricas – como el teorema de Kurt Gödel sobre la “incompletud” del mundo, las reflexiones de Alfred Tarsky sobre los bordes de lo real, la teoría de los *quarks* que sostiene la incertidumbre de lo real, los juegos lingüísticos de Wittgenstein o los del propio Macedonio Fernández –, para la configuración de los mundos paralelos e hipotéticos.”. BERG, Edgardo H. “El relato ausente” In FORNET, Jorge (org.). *Ricardo Piglia*. Bogotá: Casa de las Américas, 2000. p. 76 – 77.

1960/1970⁴⁶. Entretanto, é possível sentir duas diferenças entre a posição adotada por ele e as dos homens de ideias dos anos anteriores. Em primeiro lugar, Russo se encontra num tempo posterior ao das utopias, num futuro ficcional, no ano de 2004 (pensado a partir dos anos 1990, quando o Muro de Berlim já não mais existia), com isso, afastando a possibilidade de uma revolução:

Claro que ahora, después de años y años de tortura sistemática, de campos de concentración destinados a hacer trabajar a los arrepentidos en tareas de información, han triunfado en todos lados y nadie se los va a infiltrar, sólo es posible crear un nudo blanco y empezar de nuevo. No queda nada, nada de nada, sólo nosotros, para resistir, mi madre y yo, esta isla y la máquina de Macedonio. (PIGLIA, 2003, p.74)

Resistir é a palavra de ordem na distopia futurista apresentada em *La ciudad ausente*, a revolução não tem mais espaço, o sonho acabou.

III. c.

Conexões entre as duas gerações

Uma das armas do escritor é a invenção de precursores. Ele deve olhar para o passado e detectar os *nudos blancos*, pontos fundamentais das narrativas, e identificar possibilidades para a construção de relatos desestabilizadores. Essa maneira de agir lhe permite conectar passado e futuro, pois as possibilidades dependem da interpretação e da defesa de uma tradição literária para enxergar simbolicamente os caminhos do futuro. Sendo assim, o escritor passa a ser a *retaguarda* da resistência, no sentido de que guardar a tradição serve como base que assegura a perseverança frente ao horror do presente.

A forma como Piglia trabalha dentro de *La ciudad ausente* indica sua tentativa de traçar um perfil do caminho percorrido pela intelectualidade argentina no século XX. A disposição dos personagens dentro do livro demonstra isso: inicialmente Macedonio é uma constante na obra, citado por diversos personagens até o capítulo II, quando aparecem as primeiras referências a Russo. Macedonio será colocado em uma posição menor no capítulo III, dominado pela busca por Russo, que será encontrado no capítulo IV, quando o engenheiro transforma a vida do escritor e sua obra, a máquina, em eixos

⁴⁶ GILMAN, Claudia. *Op. Cit.*, 2003. p. 74

fundamentais de seu monólogo. Esse trajeto indica a maneira como Piglia pensa os escritores do início do século passado como *antecessores*, homens que lidaram com temas legados pelo século XIX – a modernização, a relação da Argentina com a Europa, a *gauchesca* -, dando-lhes novo sentido.

Sob essa ótica, Russo pode ser entendido como uma figura que, em parte, representa a geração de Piglia. A opção de Russo por manter a luta apesar de desistir da revolução indica transformações mínimas dessa personagem que continua longe do poder político, sendo perseguida e desafiando as autoridades apenas com suas ideias. O que muda é o papel da tradição literária que passa a ocupar o centro das atividades do escritor.

III. d.

Dr. Arana, um falso intelectual

Enquanto Macedonio e Russo apontam um caminho, outra figura dentro do livro lhes serve como contraponto indicando o que pode acontecer com os detentores do conhecimento quando associados diretamente ao poder político, trata-se do Dr. Arana.

O personagem aparece apenas em dois relatos, “La nena” e “Los nudos blancos”, que compõem parte do capítulo II, com pouco destaque no primeiro, mas como figura central no segundo. O texto “Los nudos blancos” é atribuído à máquina e trata de maneira mais direta da violência e da perseguição, em clara referência ao passado recente da Argentina.

Sem nenhuma sutileza, a começar pelo nome do personagem Arana que em espanhol arcaico é sinônimo de “embuste, trampa, estafa”⁴⁷, Piglia deixa claro o papel ocupado por aqueles que se associam ao poder político.

Esse distanciamento entre as duas posturas se constrói pela maneira como Arana é retratado, pois, enquanto é difícil precisar a aparência, origem e trajetória de Russo, o mesmo não se pode dizer de Arana. Sabemos que ele é “*Ph.D. en Psiquiatria. Discípulo de Carl Jung. Estudios en Alemania y en Suiza*”⁴⁸, além disso sua aparência é descrita em alguns pontos do segundo relato, deixando transparecer aspectos perturbadores: crânio de vidro, ossos e veias visíveis sob a pele e dentes de alumínio feitos por uma

⁴⁷ DICCIONARIO de la lengua española. RAE. Disponível em http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=arana. Consultado em 06/03/2012

⁴⁸ PIGLIA, Ricardo. *Op.cit* 2003. p. 66

grife de luxo. Uma aparência que explicita os vínculos de *La ciudad ausente* com a ficção científica de tipo *cyberpunk*, além de estabelecer em nível corpóreo a relação de Arana com a racionalização, tendo em vista que seu ser é composto por elementos tecnológicos e próteses mecânicas que, além de lhe dar uma aparência sinistra e intimidadora, nos permitem entendê-lo como um sujeito desumanizado e próximo da precisão mecânica.

A lógica do psiquiatra não está aberta a negociação, muito menos a outras possibilidades, como fica claro em sua primeira aparição dentro do relato “La nena”:

La llevaban dos veces por mes a un instituto en La Plata y seguían las indicaciones del doctor Arana, que la sometía a una cura eléctrica. Le explicó que la nena vivía en un vacío emocional extremo. Por eso el lenguaje de Laura poco a poco se iba volviendo abstracto y despersonalizado [...] Era claro que al trastocar los nombres y al abandonar los pronombres personales estaba creando un lenguaje que convenía a su experiencia emocional. Lejos de no saber cómo usar las palabras correctamente, se veía ahí una decisión espontánea de crear un lenguaje funcional a su experiencia del mundo. El doctor Arana no estuvo de acuerdo, pero el padre partió de esa comprobación y decidió entrar en el mundo verbal de su hija. (PIGLIA, 2003, p. 53-54)

A avaliação de Arana soa terrível, pois retira de Laura (a “nena” que sofre de distúrbio psicológico e dá nome ao relato) os sentimentos, transformando-a em um ser vazio e com a qual não é possível dialogar. Por isso, a opção pela “cura elétrica” talvez seja uma forma de preencher o “*vacío emocional extremo*” por meio da dor. Quando o pai de Laura decide “entrar en el mundo verbal de su hija”, por não acreditar que ela esteja vazia, o psiquiatra se opõe⁴⁹.

Aquele que é considerado detentor pleno de suas faculdades mentais, o pai de Laura, recebe *indicaciones* quanto ao tratamento da menina, ouve *explicaciones* sobre o quadro da filha e quando decide “entrar” na mente dela, Arana apenas demonstra *no estar de acuerdo*. Laura, que não parece possuir um discernimento igual, é *submetida* aos choques. No primeiro caso, o médico usufrui da posição de superioridade auferida por seu título de doutor para fazer valer sua interpretação sobre a “doença”, mas o faz de

⁴⁹ “El padre intenta primero por medio de la música ‘incorporarle una memoria temporal, una forma vacía, hecha de secuencias rítmicas y de modulaciones’. Luego comienza a contarle una historia que repite con variaciones y con ella le ofrece un modelo de mundo. Donde fracasa la música, a pura forma, triunfan las palabras, porque la repetición del relato organiza las experiencias de la niña. Sólo a partir de esos bloques de sentido, Laura puede salir de círculo, zafar de la estructura paranoica”. PERSICO, Adriana Rodríguez. “Introducción” In PIGLIA, Ricardo. *Cuentos morales: antología 1961 – 1990*. Buenos Aires:, Espasa Calpe, 1995. p. 18 – 19.

maneira sutil, dando a impressão de que dialoga com o pai de Laura. Já com a menina não existe a necessidade de criar a farsa do diálogo: ela é submetida à violência que servirá para “seu próprio bem”, sem que em nenhum momento possa expressar sua vontade, pois, para Arana, ela não tem nada a lhe dizer, já que está vazia.

No segundo relato, “Los nudos blancos”, o psiquiatra acaba tendo posição de destaque, pois é na Clínica administrada por ele que Elena busca tratamento e informações em meio a seu delírio. Logo no início somos apresentados aos procedimentos curativos adotados na Clínica: “*El tratamiento consistía en convertir a los psicóticos en adictos. Las drogas se administraban cada tres horas. La única manera de normalizar un delirio era construirle una dependencia extrema.*”⁵⁰.

É interessante destacar o fato de Arana não estar *curando* ou *tratando* seus pacientes, mas sim buscando sua *normalização*, ou seja, colocar seus delírios dentro da norma e não acabar com eles. A maneira como esse objetivo é procurado, transformando os psicóticos em viciados, pode ser vista como uma referência sutil ao livro de Aldous Huxley, *Admirável mundo novo*, no qual a estabilidade social é mantida por meio do soma, droga capaz de acabar com as dúvidas dos cidadãos e mantê-los felizes⁵¹.

Com o desenrolar do relato, os procedimentos do psiquiatra ficam cada vez mais evidentes e brutais. Elena e o leitor penetram em um ambiente com janelas fechadas por barras, com fotografias e pinturas de Arana, além de câmeras de vídeo que lembram muito mais um presídio do que uma clínica de tratamento psiquiátrico, com isso, explicitando a proximidade destes ambientes. O local está em oposição direta com aqueles outros ambientes como o pampa (no caso de Macedonio), a ilha (aquela em que Russo se esconde) ou os ambientes marginais dos informantes de Junior que conseguem criticar o *status quo*. Na Clínica prevalece a claridade, os espaços fechados e ordenados, enquanto Macedonio e Russo transitam por locais amplos (o pampa), cheios de desordem (as ruas do bairro de Retiro e as galerias subterrâneas da Nueve de Julio) e imersos na escuridão (o quarto de Fuyita).

Em meio aos pavilhões, Elena é jogada nas alucinações que se misturam com a realidade, enquanto Arana tenta extrair algumas informações sobre Mac, sujeito que faz parte do “delírio” da psicótica e que seria o cientista líder de um grupo disposto a resistir ao governo. Na caça a informações que misturam o “real” (estabelecido pelo

⁵⁰ PIGLIA, Ricardo. *Op. Cit.*, 2003. p. 66

⁵¹ HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. São Paulo: Editora Globo, 2011.

psiquiatra “são”) e o “imaginário” (vivenciado por Elena) aparece um sujeito que tenta auxiliar Arana, um homem vestido em farda branca de oficial da marinha:

- Tranquila – dijo [Arana] – Tiene que colaborar con nosotros, si se quiere curar. El capitán la va a ayudar a recordar. Es un especialista en la memoria artificial.
- Señora – dijo el oficial -, nos intenta saber quién es Mac. (PIGLIA, 2003, p.72)

A parceria com a marinha remete diretamente ao terror da última ditadura militar⁵², o que indica que em *La ciudad ausente* o trânsito entre distintas temporalidades – o futuro da ficção científica e o passado histórico – é algo comum, pois o que surge desse conluio é a violência que, ironicamente, trata a tortura como “técnica mnemônica” eficaz em casos de “esquecimentos políticos”.

Dessa forma, Piglia parece reconhecer a existência de tipos diferentes de intelectuais: enquanto alguns se dedicam a criar princípios norteadores que servem como balizas para a ação (como Macedonio), outros empregam seus conhecimentos como meios para a realização de objetivos espúrios e mesquinhos (no caso Arana). Tal divisão remete àquela estabelecida por Norberto Bobbio entre os ideólogos, representantes do primeiro grupo, e os *experts*, que compõem o segundo⁵³. Para o pensador italiano ambos são intelectuais, pois podem ser entendidos como *men of ideas*, sujeitos que dedicam sua vida profissional à produção, i.e. à reflexão sobre as ideias e não sobre as coisas.

Se por um lado a visão de Piglia se aproxima a de Bobbio, por outro, afasta-se dela de maneira acentuada, pois o autor argentino não concebe os intelectuais “verdadeiros” quando posicionados dentro das estruturas de poder do Estado. Sempre que se encontra a serviço do Estado, aquilo que o historiador brasileiro Reis Filho chama de estatista ou intelectocrata⁵⁴, o intelectual abandona seu papel propositor de novas possibilidades para a sociedade.

Tal perspectiva aproxima a posição de Piglia daquela defendida por Sartre nos anos 1950 e, posteriormente, reelaborada pela intelectualidade latino-americana dos anos 1960 e 1970 de *engajamento* e *compromisso*, colocando o escritor no centro da

⁵² A referência à marinha, e não às outras forças que compõem o Exército, é bastante simbólica dentro do contexto argentino: um dos principais centros de detenção clandestino utilizados durante a última Ditadura civil militar foi a *Escuela de Mecánica de la Armada* (ESMA), pela qual passaram diversos presos políticos e desaparecidos.

⁵³ BOBBIO, Norberto. *Op.cit.*, 2007. p. 73

⁵⁴ REIS FILHO, Daniel Aarão (org). *Op. cit.*, 2000. p. 12 - 13

vida política de sua época. Entretanto, ao se prender à necessidade de liberdade de pensamento, que segundo a ótica pigliana só seria possível por meio do desligamento completo entre intelectual e Estado, temos uma situação paradoxal na qual o primeiro se encontra cada vez mais distante da sociedade que deseja mudar, assim como Macedonio e Russo. Quando se aproxima do segundo, como no caso de Arana, acaba se tornando “falso”, um traidor de sua função, o que nos remete diretamente à terminologia utilizada por Julien Benda na década de 1920.

Os personagens de Piglia optam por manter a luta contra o poder, apesar da esperança no sucesso da revolução ter acabado. Arana é um reforço dessa posição, já que explicita a falta de uma figura intermediária para dialogar com a sociedade sem “trair” a função que o autor atribui aos intelectuais. Seu isolamento, como o de Russo, aparece como consequência inevitável desse compromisso.

Capítulo II –Textos espalhados por uma cidade

Em *La ciudad ausente* a literatura é tema recorrente nas falas de personagens e narradores. Em meio aos relatos da máquina, encontram-se referências diretas à obra ou vida de escritores como Macedonio Fernández, James Joyce, Edgar Allan Poe e José Hernández. Além disso, alguns livros e autores são citados de maneira oblíqua, numa espécie de “biblioteca subterrânea” composta por nomes ecléticos, entre eles Raymond Chandler e William Gibson.

Neste capítulo, pretende-se analisar como o autor lida com a eleição de precursores⁵⁵ dentro de *La ciudad ausente*, pensando essa relação em dois níveis: primeiramente analisando como Macedonio Fernández e sua obra, em especial o *Museo de la novela de la Eterna*, compõem o ponto de partida da narrativa pigliana, espécie de *nudo blanco* gerador de temas e de estruturas que serão desdobrados no romance de Piglia e, a partir da leitura feita da obra de Macedonio, pode-se avançar para um segundo nível, o daqueles autores que influenciam de maneira mais indireta a constituição do romance e que servem como matéria com a qual a obra é urdida.

I.

A função da biblioteca na obra de Ricardo Piglia

Antes da análise da intertextualidade em *La ciudad ausente*, faz-se necessário entender como o autor se apropria de outras obras em sua produção ficcional e crítica.

A preocupação de Piglia de propor uma interpretação da literatura argentina ocorre desde o começo de sua carreira e marca sua escrita até o presente momento. Por meio de ensaios críticos e de entrevistas, expôs - e ainda expõe - seu ponto de vista sobre escritores argentinos e estrangeiros num esforço por compor uma genealogia própria com a qual dialogar. Autores como Roberto Arlt, Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández, Rodolfo Walsh, entre os argentinos, e figuras como Witold Gombrowicz,

⁵⁵ Piglia adota, como leitor de Borges, a ideia de “eleição de precursores”, proposta pelo escritor argentino no ensaio *Kafka y sus precursores*. Nas palavras de Borges “*En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o rivalidad. El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. En esta correlación nada importa la identidad o la pluralidad de los hombres.*”. BORGES, Jorge Luis. *Kafka y sus precursores*. Disponível em <http://lanarrativabreve.blogspot.com.br/2011/06/kafka-y-sus-precursos.html> . Acessado em 01/02/2013. (Data de publicação: 1951)

Raymond Chandler, Dashiell Hammet, William Faulkner e Franz Kafka são alvos da análise de Piglia em diversas oportunidades. Cabe ressaltar que algumas dessas leituras alcançaram bastante repercussão dentro e fora da academia⁵⁶.

Sua escolha pela forma ensaio se explica devido a maior flexibilidade que o gênero permite, num território liberado onde o autor não se esconde por trás de um narrador ou de personagens e no qual ele não precisa lidar com os pressupostos de uma tradição que o antecede⁵⁷. Essa forma descentrada do ensaio, que não se encaixa em hierarquias, oferece a ele ferramentas para mostrar o caráter desestabilizador da cultura, podendo, assim, questionar e afrontar os saberes institucionalizados⁵⁸. Piglia se vale dessa liberdade como veículo para desenvolver algumas das ideias que pontuam sua ficção, o que mostra como as preocupações conceituais a atravessam, em um movimento de ida e volta, a ficção penetra nos ensaios.

Todavia, convém pensar que estes textos não são o único espaço utilizado por Piglia na exposição de sua biblioteca. Borrando a fronteira entre os gêneros textuais, o autor busca imiscuir a crítica em meio à ficção, transformando a própria literatura em tema importante dentro de contos e romances, por meio de debates acalorados entre personagens i.e. digressões de seus narradores. Tal procedimento gera um veículo híbrido para expor suas considerações sobre a literatura e o trabalho do escritor⁵⁹.

Alguns exemplos, anteriores a *La ciudad ausente*, servem para ilustrar esse procedimento dentro da sua obra.

Em *Nombre falso*, romance publicado em 1975, a trama gira em torno da posse do último texto inédito de Roberto Arlt, que passou por décadas de esquecimento até

⁵⁶ Em sua maioria ensaios breves, tais textos jogam luz sobre temas recorrentes na obra do autor. Entre os mais conhecidos podemos citar (em ordem cronológica): “Sobre el género policial” (1976), “Ideología y ficción en Borges” (1979), “Tesis sobre el cuento” e “Nuevas tesis sobre el cuento”, “Ficción y política en la literatura Argentina” (1987), “La lengua de los desposeídos” (2008). Piglia também se mostra bastante aberto ao diálogo por meio de entrevistas, sendo muitas delas reunidas no volume intitulado *Crítica y ficción*, entre as quais se destacam: “Parodia y propiedad” (1980), “La lectura de la ficción” (1984), “Borges como crítico” (1997) e “Conversación en Princeton” (1998).

⁵⁷ AIRA, César. *El ensayo y su tema*. Disponível em http://www.celarg.org/int/arch_public/airab9.pdf. Acessado em 20/04/2013

⁵⁸ “É por isso que a lei formal mais profunda do ensaio é a heresia. Apenas a infração à ortodoxia do pensamento torna visível, na coisa, aquilo que a finalidade objetiva da ortodoxia procurava, secretamente, manter visível” ADORNO. Theodore W. “O ensaio como forma” In *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 45.

⁵⁹ “Parafraseando un diálogo entre dos personajes de la última novela del autor [*La ciudad ausente*], podríamos preguntarnos cómo funciona la máquina narrativa de Piglia. En primer lugar, como una máquina de repetir y conectar los grandes nombres propios de la literatura, generando así filiaciones y alianzas tácticas. Pero, también, como una máquina que cambia esa red de palabras y enunciados extranjeros, produciendo giros laterales y extravagantes: leer a Arlt desde Borges y viceversa, o cruzarlos como escrituras simétricas y paralelas.” BERG. Edgardo. H. “El relato ausente” In FORNET, Jorge. *Op. Cit.*, 2000. p 69.

que o personagem Emilio Renzi, o recorrente alter-ego de Piglia, descobre que ele se encontra em mãos de um amigo de Arlt, Kóstia, quem por sua vez “como todos neste país, também tinha uma teoria sobre Roberto Arlt”⁶⁰. Nesse texto, Renzi encarna a figura do intelectual comprometido com a descoberta de uma verdade, como um investigador nos moldes de Rodolfo Walsh, no entanto, o “crime” em questão não é um assassinato, mas sim a autoria de um texto.

Em meio à trama são feitas considerações sobre a obra de Arlt: o desprezo pela sociedade burguesa e por seus padrões morais que lhe permitiu escrever textos amorais, o uso das personagens marginais (loucos, prostitutas, anarquistas, criminosos) que explicitam as contradições sociais e o papel central do dinheiro, ao mesmo tempo motor e valor que sustenta o mundo contemporâneo. Este último leva a uma reflexão sobre o roubo e sua função como ato primordial de contestação do *status quo*.

As análises feitas em *Nombre falso* não se limitam somente às ideias enunciadas por Renzi. Podemos perceber que suas reflexões se desdobram dentro da trama por meio do roubo, elemento central na obra de Arlt, e um dos eixos que impulsionam o relato (lembremos que o tema vai ser central também em *Plata quemada*, de 1997). O crime é duplicado na narrativa que se segue a *Nombre falso*, “Luba”, um relato que tenta imitar a linguagem e o estilo do autor das *aguafuertes*⁶¹, mas que, na verdade, é baseado em “Las tinieblas”, conto do escritor russo Leonid Andreiev⁶². Sendo assim, Piglia pratica um duplo plágio: de Arlt, no que diz respeito ao uso da língua e ao estilo, e de Andreiev, no que tange ao tema de “Luba”, o que apresenta como consequência um jogo contestatório sobre a ideia de autoria. O autor se refere a um “roubo”, o que indica uma apropriação da ideia de plagio como procedimento literário, ferramenta importante para relativizar a originalidade como valor a ser atribuído à obra de ficção. Piglia usa o argumento borgeano da impossibilidade da originalidade para entender um escritor considerado completamente distinto de Borges, como é Arlt.

⁶⁰ PIGLIA, Ricardo. *Nome Falso*. São Paulo: Iluminuras, 2002, p. 46.

⁶¹ O “plágio” de Piglia chegou a enganar alguns especialistas em Roberto Arlt que atribuíram e analisaram “Luba” como um relato produzido por Arlt. Como exemplo pode-se citar a crítica escrita por Aden W. Hayes em 1987: “Más de cuarenta años después de la muerte de Roberto Arlt, la ficción del escritor argentino continúa siendo descubierta al mundo [...] Más recientemente, Ricardo Piglia localizó un manuscrito dejado por Arlt en su taller mecánico en el momento de su muerte. (Cabe señalar que a Arlt le interesaba tanto la invención mecánica como la invención literaria.) Hace ya casi una década que Piglia publicó el cuento de Arlt, “Luba”, como apéndice a su propia colección de cuentos, *Nombre falso*”. Apud FORNET, Jorge. *Op. Cit.*, 2000. p. 256.

⁶² McCRAKEN, Ellen. “El metaplagio y el papel del crítico como detective: Ricardo Piglia reinventa a Roberto Arlt” In FORNET, Jorge *Op.cit.* p. 98.

Em seu primeiro romance, *Respiración artificial*, também se encontram algumas reflexões sobre literatura e o esforço de eleger precursores, em especial na segunda parte do livro, “Descartes”, composta de dois longos relatos que giram em torno de obras e autores. O primeiro deles é narrado sob a ótica do polonês Tardewski que envolve Emilio Renzi e algumas figuras da diminuta cena cultural da cidade fronteiriça de Concórdia, na província de Entre Rios. Entre os diversos temas de conversação estão as figuras de Borges e Arlt, além da possível relação entre seus trabalhos. Renzi defende a ideia de que Borges conhecia a obra de Arlt e que, apesar das inúmeras diferenças de escrita que as separam (o primeiro sempre prezou o bom uso da língua espanhola, já o segundo cometia diversos “erros gramaticais”), teríamos a homenagem do primeiro ao segundo por meio do conto “El indigno”, que faz parte da coletânea *El informe de Brodie* (1970). A leitura de Renzi se justifica com o argumento exposto no momento anterior do diálogo, no qual o interlocutor explica onde se assenta a verdade das opiniões de Borges sobre o escritor Paul Groussac:

Un periodista de quinta categoría; aquí, en cambio, era el árbitro de la vida cultural. Este personaje, no sólo antipático, sino paradójico, era en realidad un síntoma: en él se expresaban los valores de toda una cultura dominada por la superstición europeísta. Pero, sin embargo, Borges, me dice Renzi, se ríe de él. ¿De Groussac?, le digo, no parece. Claro, no parece, dice Renzi. Por un lado Borges hace los elogios que le conocemos, dice cosas sobre Groussac. Pero la verdad de Borges hay que buscarla en otro lado: en sus textos de ficción. Y “Pierre Menard, autor del Quijote”, no es, entre otras cosas, otra cosa que una parodia sangrienta del Paul Groussac. (PIGLIA, 2001, p. 127)

De maneira explícita, Piglia faz com que seu texto olhe no espelho e reflita sobre si mesmo, pois aquilo que ele aponta na poética de Borges é o que encontramos em seu romance, a saber, o uso da ficção como veículo para a crítica e a análise de escritores argentinos e estrangeiros⁶³. Nesse momento, o leitor recebe um “mapa” capaz de guiá-lo por meio das inúmeras referências e citações feitas em *Respiración artificial* e em

⁶³ O segundo relato de “Descartes” é narrado sob a ótica de Renzi e retrata as teses de Tardewski sobre Kafka e a relação de sua obra com o nazismo. Segundo Tardewski, Kafka teria conhecido pessoalmente o *führer* quando este ainda era um pintor sem talento que circulava por Praga, mas que já apresentaria o discurso delirante que compõem o *Mein Kampf*, e que Kafka teria sido aquele que prestou atenção em sua fala, antevendo os campos de concentração e o horror nazista. Na tese de Tardewski se encontra a crença de que o artista é capaz de perceber as contradições de seu tempo em um nível tão profundo que, de maneira quase inconsciente, poderia antever aquilo que esta sendo gestado no nível do discurso. PIGLIA, Ricardo. *Op. Cit.*, 2001. p. 207 – 208.

outros textos ficcionais do autor, engenho interpretativo que pode salvá-lo em meio aos múltiplos arquivos que compõem a ficção do autor⁶⁴.

Esta chave de leitura parece muito eficiente, porém, guarda um perigo inerente. Por meio dela, o autor pretende deter o controle sobre a interpretação de seus escritos, guiando o leitor por meio de caminhos seguros e previamente estabelecidos sem deixar que ele perceba os pontos obscuros, paradoxos e silêncios presentes no texto literário.

Usando a terminologia de Umberto Eco, podemos afirmar que, nesse caso, o autor modelo, Ricardo Piglia, não coincide com o autor empírico e tenta criar algumas “clareiras”, em meio ao bosque ficcional, ao apontar caminhos a serem percorridos pelo leitor, fazendo com que ele acredite, erroneamente, ter descoberto os segredos do texto cheio de citações e referências. Ainda nos valendo do conceito de Eco, é possível perceber como essa estratégia do autor-modelo Piglia consegue iludir o leitor-modelo de “primeiro nível”, aquele que quer saber como a história termina, mas que, ao cair na armadilha narrativa do autor, acredita ser um leitor-modelo de segundo nível, aquele que entende, após muitas leituras, qual o tipo de autor-modelo e qual o leitor-modelo que ele pede⁶⁵.

Diante dessa situação, é necessário fazer o discernimento crítico para evitar adotar diretamente as reflexões propostas dentro do texto pigliano como se fossem enunciados isentos de intencionalidade. O autor não só elege seus antecedentes, mas também tenta impor uma interpretação sobre eles, o que serve para justificar seu local de inserção dentro de uma tradição e sua leitura particular desta⁶⁶.

Esta constatação não deslegitima as reflexões literárias propostas por Piglia dentro de seu texto ficcional, mas servem de aviso para tomar os devidos cuidados e não acreditarmos que sejam expressões totais da poética do autor. Elas são pontos de partida para entrarmos no texto e servem mais como bússola do que como mapa, visto

⁶⁴ “En Piglia, la novela puede ser concebida según el modelo del archivo que, como un grafema o indicador escriturario básico, representaría el lugar y el espacio de colección, generación y transformación de enunciados posibles”. BERG, Edgardo H. “Fuera de la ley” In PERSICO, Adriana Rodríguez (org). *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004, p. 214.

⁶⁵ ECO, Umberto. *Seis paseos pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

⁶⁶ “Nos romances de Piglia os enredos, notavelmente engenhosos, demandam essas perguntas teóricas. A narração está tão amarrada à reflexão metaliterária que seus romances de certo modo, esvaziam de antemão o comentário, enganando-o e forçando-lhe a confessar que já havia sido lido pela própria narrativa que pretendia analisar. O texto de Piglia se oferece como isca que seduz o leitor e da qual ele deve escapar por meio da crítica, como forma de não se converter em alimento do texto, mero grão absorvido e previsto pela ficção. Desse modo convida-se o comentário crítico a ocupar os lugares que o texto não preenche e desde os quais poderia potencialmente, descrever seu funcionamento” In AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 106.

que, nelas podemos encontrar uma possível direção para onde seguir dentro do grande manancial de referências literárias presentes na ficção pigliana, porém, sem a falsa esperança de que o caminho seja uma linha reta que nos leva até um local seguro dentro do texto.

II.

Nas mãos de Piglia, o coração de Macedonio

Macedonio Fernández, como analisado, é um dos modelos privilegiados dentro de *La ciudad ausente*: sua autonomia em relação ao poder estabelecido, a liberdade de pensamento, a não inserção dentro da Academia e seus modelos hierarquizantes e a maneira irônica de expressar a agudeza de suas inferências levam Piglia a transformar o personagem homônimo em um dos antecessores diretos daqueles que se mobilizaram contra o *status quo*. Considerando isso, é possível entender por que razões o autor se baseou na escrita de Macedonio para estruturar alguns dos elementos mais importantes de seu livro.

Entre as obras de Macedonio que serviram como base para *La ciudad ausente* é inegável o papel central de *Museo de la novela de la Eterna*. Convém aqui nos aproximarmos com maior detalhe.

II. a.

Estética inventiva e repetição: *Museo de la novela de la Eterna*

Composto por um total de 62 prólogos e 19 capítulos não é possível afirmar que *Museo de la novela de la Eterna* seja um romance convencional, pois até mesmo classificá-lo como tal é difícil⁶⁷, tendo em vista sua singularidade. A obra não é narrativa nem descritiva em praticamente nenhum momento, fugindo o máximo possível das referências ao real, da verossimilhança ou de qualquer atributo que possa ligar a obra a uma estética realista. Apesar de pouco preciso, é possível afirmar que se constitui como um amálgama de romance, conto, poesia, tratado estético e debate metafísico, urdido de forma complexa, densa e que soa em muitos momentos como prosa poética.

⁶⁷ Nos Dados internacionais de catalogação na publicação (CIP) da edição brasileira (2010) o livro é classificado como “ficção”, nome amplo e que demonstra as dificuldades para lidar com a obra.

Como resultado, essa mistura gera um mosaico, no qual prólogos e capítulos assumem o aspecto de pedaços de cerâmica e provocam o efeito de unidade na diversidade característica deste tipo de representação pictórica: não é possível compreender totalmente cada um dos “fragmentos” narrativos quando isolados dos restantes, a partir disso, a necessidade de tentarmos observá-los em conjunto, de forma a podermos ter uma visão mais clara, porém, ainda assim, fragmentária do todo que compõem.

Entre as características que mais se destacam nesta obra e que influenciam diretamente a escrita de Piglia, encontra-se a defesa daquilo que Macedonio chama *estética inventiva* e *estrutura repetitiva* do texto. A estética inventiva é enunciada em vários dos prólogos⁶⁸, girando em torno de alguns trechos em que o autor expôs sua preocupação de se distanciar o máximo possível da “realidade”:

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

O narrador deixa claro que seus personagens e as situações pelas quais eles passam não possuem nenhuma vida, sendo puro engenho narrativo, ou seja, ficções em seu sentido mais puro (fingimento, i.e. invenções). Tal procedimento serve para quebrar a ilusão de realidade presente na ficção ao cortar qualquer vínculo empático entre leitor e personagem ao impedir que aquele que lê se coloque dentro da narrativa ou procure soluções de autoajuda, pois as regras da ficção são de natureza distinta daquelas do mundo “real”.

⁶⁸ Mais acentuadamente nos prólogos “Andando” (7), “O autor também fala” (8), “Novo prólogo a minha pessoa de autor” (15), “Prólogo que acredita saber algo, não do romance, que isso não lhe é permitido, mas de Doutrina de Arte” (16), “Um personagem antes de estreiar” (23), “Guia para os prólogos” (27) e “Prólogo de desesperança do autor” (43) In FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museu do romance da Eterna*. São Paulo, Cosac Naify, 2010.

A tentativa estética presente é uma provocação à escola realista, um programa completo de desacreditamento da verdade ou realidade do que o romance conta, e somente a sujeição à verdade da Arte, intrínseca, incondicionada, autoautenticada. O desafio que persigo à verossimilhança, ao disforme intruso da Arte, a Autenticidade – está na Arte, faz o absurdo de quem se acolhe no Sonho e o quer Real [...] Quero que o leitor saiba sempre que está lendo um romance, e não vendo um viver, não presenciando “vida”. No momento em que o leitor cair na Alucinação, ignomínia da Arte, eu perdi, não ganhei leitor. O que quero é outra coisa, é ganhá-lo como personagem, quer dizer, que por um instante ele mesmo creia não viver. Essa é a emoção que deve me agradecer e que ninguém pensou proporcionar-lhe. (FERNÁNDEZ, 2010, s/p).

A cisão entre real e ficcional se aprofunda nesse trecho, tendo em vista a reafirmação de que o romance se encontra no campo da Arte, portanto, distante do princípio de verdade que rege a realidade. Tal conclusão poderia levar a uma crença de que a ficção se constituiria como um local de fuga, espaço para a qual o leitor pode escapar quando bem entende. Macedonio descarta essa possibilidade ao deixar explícito que aquilo que busca não é a aproximação dos personagens com a realidade, mas que os leitores se aproximem da ficção, deixando de lado a realidade e adentrando no espaço da não existência do romance.

Aparentemente, o autor apenas altera a ordem da sobreposição entre ficção e realidade, pois o resultado final seria aproximadamente o mesmo (a contaminação da realidade do leitor pelo “mundo” do romance e de seus personagens). Essa conclusão é um equívoco, considerando que a maneira como este deslocamento ocorre é distinta em cada um dos casos.

Na estética que Macedonio chama de realista existe a crença de que o narrado corresponde ao real, o que sugere a ilusão de tranquilidade no leitor, que passa a acreditar que as regras que organizam o ordenado mundo da ficção também se aplicam à sua realidade e, por consequência, são respostas para seus dilemas cotidianos. Tal situação transforma a leitura de um romance em um exercício prazeroso e reconfortante, no qual o leitor se deleita ao aprender as verdades da vida reveladas por meio da pena do bom escritor, que ocupa nesse tipo de estética um lugar privilegiado devido a sua capacidade de observação da realidade e de transposição desta para a forma ficcional.

Já no que Macedonio chama *estética inventiva*, estamos diante do esforço por fazer com que o leitor consiga suspender sua vida, numa espécie de *suspension of*

desbelief, e acredite que ele próprio é um personagem de ficção. Nessa posição, o leitor pode experimentar outras possibilidades de ordenação (ou de suspensão da ordem), outras verdades e retornar ao mundo “real” com uma sensação não de tranquilidade, mas de incômodo. Suas certezas foram abaladas por essa ficção que foi capaz de lhe mostrar uma lógica distinta da cotidiana⁶⁹, fazendo com que ele saísse de si para tentar entender o outro, tornando a ficção um espaço em que não é possível encontrar respostas, apenas mais questionamentos em relação a si mesmo e à realidade.

Como parte constituinte da “estética inventiva”, encontra-se a ideia de *repetição* perceptível no nível da enunciação e também da forma, com a qual Piglia dialoga diretamente dentro de *La ciudad ausente*. Difusa durante todo o texto, esta característica aflora em certos momentos de maneira mais evidente⁷⁰, embora nunca desapareça de todo.

A repetição está associada à ideia de que não existe originalidade, tendo em vista a concepção de que todas as narrativas, todos os argumentos e todas as histórias são “versões” de temas antigos, que também possuem uma origem que não seria possível discernir de maneira clara:

Tudo foi escrito, tudo foi dito, tudo foi feito, Deus ouviu que lhe diziam e ainda não havia criado o mundo, então não havia nada. Isso também já me disseram, replicou talvez do velho e rachado Nada. E começou.

Uma romena cantou um trecho de música do povo e depois encontrei dez vezes o trecho em diferentes obras e autores dos últimos quatrocentos anos. É indubitável que as coisas não começam; ou não começam quando são inventadas. Ou o mundo foi inventado antigo (FERNÁNDEZ, 2010, s/p)

Dessa forma, nenhum autor pode se considerar criador de obras “originais”, posto que está se valendo de algo que não pertence a ninguém em específico. Essa postura destrói a crença na propriedade do autor e insere a produção artística em um ciclo de eterna repetição com o qual todos os artistas devem lidar em algum sentido. Esta ideia fascinou Jorge Luis Borges, que chamava Macedonio de “mestre” e que não

⁶⁹ Na obra de Julio Cortázar, mais um dos tributários da escrita macedoniana, encontra-se o mesmo apreço pelo texto urdido de forma a romper os limites da realidade e produzir estranhamento no leitor: “Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de nome melhor, e se opõem a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII” IN CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974 p. 148.

⁷⁰ Podemos destacar: “Prólogo à eternidade” (4), “Lar da não existência” (12) e “Um personagem, antes de estrear”, além dos Capítulo III e IX In FERNÁNDEZ, Macedonio. *Op.cit.* 2010.

se cansou de tratar do tema da repetição e da impossibilidade de originalidade durante toda a sua obra⁷¹.

A repetição associada à ficção moderna foi analisada exaustivamente por Gilles Deleuze em seu livro *Diferença e repetição*. O autor francês se vale de um conjunto amplo de pensadores (como os filósofos Kierkegaard, Nietzsche e Péguy, além dos psicanalistas Freud e Lacan), para analisar o fenômeno. Segundo Deleuze, a repetição é da ordem do antinatural e opera fora das leis da natureza, transgredindo-a, aproximando-se mais do milagre⁷². Partindo disso, o autor afirma que só se repete o extremo, o exagerado, aquilo que foge do comum para se colocar em um patamar superior. Sendo assim, na repetição encontramos a força que permite o avanço e se opõe à mera mediação do conhecimento, numa clara oposição entre os pensadores que rompem com a sociedade e aqueles que a reproduzem. Se valendo de Borges, o filósofo francês faz a defesa de que não existe um começo ou um fim para a repetição, sendo ela a condição geral do saber humano.

Na obra de arte moderna, ainda segundo Deleuze, a repetição ajuda a transmitir um sentido profundo, algo perceptível nas microvariações presentes em cada um dos componentes do conjunto, o que se torna claro quando atentamos para o todo formado por ele. Esse efeito totalizante está relacionado à possibilidade de múltiplas e simultâneas visões sobre o que foi lido, efeito capaz de gerar um cosmos caótico, como o das obras de Mallarmé, Proust e Joyce⁷³.

⁷¹ Entre alguns exemplos podemos citar os contos “Pierre Menard autor do Quixote”, “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, “O sul”, “O fim” e “A morte a bússola”.

⁷² “Se a repetição é possível, é por ser mais da ordem do milagre que da lei. Ela é contra a lei: contra a forma semelhante e o conteúdo equivalente da lei. Se a repetição pode ser encontrada, mesmo na natureza, é em nome de uma potência que se afirma contra a lei, que trabalha sob as leis, talvez superior às leis. Se a repetição existe, ela exprime, ao mesmo tempo, uma singularidade contra o geral, uma universalidade contra o particular, um relevante contra o ordinário, uma instantaneidade contra a variação, uma eternidade contra a permanência”. DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. p. 13. Disponível em <http://sal.uniriotec.br/livros/DELEUZE,%20Gilles.%20Diferenc%CC%A7a%20e%20Repetic%CC%A7a%CC%83o.pdf> (acessado em 17/02/2012)

⁷³ “Quando a obra de arte moderna, ao contrário, desenvolve suas séries permutantes e suas estruturas circulares, ela indica à Filosofia um caminho que conduz ao abandono da representação. Não basta multiplicar as perspectivas para fazer perspectivismo. É preciso que a cada perspectiva ou ponto de vista corresponda uma obra autônoma, dotada de um sentido suficiente: o que conta é a divergência das séries, o descentramento dos círculos, o “monstro”. O conjunto dos círculos e das séries é, pois, um caos informal, a-fundado, que não tem outra “lei” além de sua própria repetição, sua reprodução no desenvolvimento do que diverge e descentra. Sabe-se como estas condições já se encontram efetuadas em obras como o *Livre*, de Mallarmé, ou *Finnegans Wake*, de Joyce: elas são, por natureza, obras problemáticas. Nelas, a identidade da coisa lida se dissolve realmente nas séries divergentes definidas pelas palavras esotéricas, assim como a identidade do sujeito que lê se dissolve nos círculos descentrados da multileitura possível.” DELEUZE, Gilles. Idem p. 75

Como metáfora principal da repetição em *Museo de la Eterna*, podemos citar o renascimento da mulher amada, a Eterna, superando a morte e se reencontrando com aquele que a ama:

Quer dizer que meu romance tem o sagrado, a fascinação de ser o Onde, ao qual descenderá fresca a Amada voltando de uma morte que não lhe foi superior, de que Ela não precisou para purificar, e sim somente para inquietar o amor, e por isso descenderá fresca de morte, não ressuscitada mas renascida, sorridente como partiu e com apenas um só ontem de sua ausência de anos (FERNÁNDEZ, 2010, s/p)

O renascimento da mulher amada só é possível pelo fato do amor ser *sagrado*, um sentimento poderoso e capaz de romper com as leis do ciclo da natureza. Ela renasce, pois é superior a morte, sendo assim, podendo estabelecer o milagre e assegurar que a vontade supere a condição humana que está fadada ao fim.

A repetição não se encontra apenas nos temas (constatação do autor da impossibilidade de “originalidade” e do renascer da mulher amada), mas também na forma do livro e no desenvolvimento da narrativa. Quando atentamos para isso, percebemos que a reiteração não é procedimento simples, já que gera formas sutis de alteração que apontam para transmutações da trama que se mesclam à repetição, com isso, impedindo sua estagnação e levando ao encadeamento da narrativa.

Podemos notar essas alterações mínimas no relato envolvendo o mensageiro que foi enviado a Buenos Aires com uma vela que não pode apagar. O personagem é ignorado pelos passantes e acaba se queimando. Este relato aparece em dois pontos diferentes do livro: no oitavo prólogo intitulado “O autor também fala” e novamente no capítulo IX “No tempo entre duas expulsões de Frederico, que se aproxima vinte vezes por dia de “O Romance” deserto”. No primeiro dos trechos lê-se:

E também se lerá como foi que a Eterna, em um dia sem vento de Buenos Aires, despachou para cruzar toda a cidade um mensageiro com um braço com tala e uma mão parálitica, que levava apertada numa contração dos dedos uma vela acesa, que transportou até se queimar porque ninguém se ofereceu para soprá-la e o mensageiro não tinha fôlego para fazê-lo porque era personagem do presente romance [...] Feito cinzas heroicas o mensageiro ficou em um relicário, mas não porque o portenho não seja o mais benévolo e apiedado dos homens e sim porque tanto catedrático, quanto escritor, jornalista, político, capitalista, comunista, novas e velhas religiões, penitencialistas, temos portenhos tão cheios de promettimentos e carentes de realidades

e sinceridades que desconfiaram do mensageiro! Que desconfiaram da Eterna! E ao mensageiro mais encantador que jamais houve mesquinham o mínimo, que é um sopro de ajuda (FERNÁNDEZ, 2010, s/p)

No segundo se encontra o seguinte relato:

E talvez esse mensageiro tenha cruzado com outro que o brincalhão do Quiçagênio lançou através da cidade: um trombonista que de um lado tinha paralisada a respiração e de outro, numa mão parálitica também, levava acesa e apertada entre os dedos uma vela que não podia apagar soprando, nem soltar; e que com súplica gesticulada de que alguém a apagassem, para não se queimar, percorreu muitas quadras e acabou chamuscando os dedos, como havia anunciado Quiçagênio, que quis fazê-lo acreditar no assombroso egoísmo de toda a, da qual ninguém se ofereceu para apagar a vela; com isso se propôs a lançar uma brincadeira ruim ao prestígio de fraternidade ou de benevolência da população, quando na realidade essa atitude negativa se devia ao receio dos transeuntes de tratar-se de uma brincadeira, o medo portenho da gozação (FERNÁNDEZ, 2010, s/p)

Em ambas as passagens os elementos principais são os mesmos: o local onde a história se passa (Buenos Aires); o mensageiro com a mão paralisada; sua impossibilidade de assoprar a vela; a desconfiança dos transeuntes e o fato dele se queimar com a chama da vela. Entretanto, existem mudanças, alterações mínimas que demonstram as possibilidades criativas dentro de uma estrutura repetitiva.

Muda quem envia o mensageiro: no primeiro trecho é a Eterna e depois é o “brincalhão” Quiçagênio; alteram-se também os mensageiros que compartilham apenas o fato de terem o braço paralisado. O que se encontra no prólogo evidencia o fato de o mensageiro ser um personagem de ficção, já no segundo isso não é referido. Além dessas e de outras pequenas alterações, muda o tom das narrativas: na primeira uma tragédia, o que se percebe pela introdução do relato “E também se lerá como foi que a Eterna”, que remete a um tipo de narrativa grandiloquente, o que é reforçado pelo desfecho da história, quando somos informados que o mensageiro “ficou em um relicário”, espécie de demonstração do resultado da injustificada desconfiança dos portenhos de qualquer origem ou classe social; esse tom dramático é completamente estranho à segunda narrativa, em que encontramos um mensageiro deformado em uma situação tragicômica, a de ser um trombonista com parte da respiração paralisada,

enviado por Quiçagênio e que, ao final da narrativa, tem apenas seus dedos queimados, não pela desconfiança dos locais, mas pelo medo de ser alvo de gozação.

Essas alterações demonstram como a repetição de uma estrutura narrativa pode levar a mudanças em um processo de acumulação, no qual o ciclo que é aparentemente fechado demonstra se parecer mais com uma espiral que comporta a constante reinvenção do tema de base.

II. b.

Piglia observa o museu macedoniano

Em diversos momentos, Ricardo Piglia colocou Macedonio Fernández e sua produção no centro das reflexões sobre a literatura e seu papel perante a sociedade. Em várias oportunidades, com maior intensidade a partir de meados da década de 1980, Piglia expôs sua leitura da obra macedoniana. Ao observar a cronologia destes textos, percebe-se o desenvolvimento de posições que encontram em *La ciudad ausente* um ponto de chegada para aquilo que estava presente de forma dispersa.

Em 1987, o autor fez uma intervenção no congresso “Cultura y democracia en la Argentina”, promovido pela Universidade de Yale. No texto “Ficción y política en la literatura argentina”, de maneira breve, traçou as principais linhas da relação entre o poder político e a literatura em seu país, utilizando Macedonio Fernández como momento de inflexão no início do século XX e como figura com a qual todos os escritores que vieram depois tiveram de dialogar.

Até o século XIX, segundo a leitura pigliana, ficção e política ocupavam lugares diametralmente opostos dentro da sociedade argentina, sendo o ficcional, o espaço do imaginário, daquilo que não é real, do ócio e do feminino. Ao passo que a política ocupava o espaço da verdade, dos fatos, da moral, do masculino e da certeza. No *Facundo* de Domingos F. Sarmiento, encontrar-se-iam condensadas as principais características dessa tensão⁷⁴.

Macedonio encarna a antítese de Sarmiento, pois, em sua obra, a impossibilidade e a utopia são as bases sobre as quais se constrói sua narrativa e na leitura pigliana essa

⁷⁴ “La ficción aparece como antagónica con un uso político del lenguaje. La eficacia está ligada a la verdad, con todas sus marcas: responsabilidad, necesidad, la moral de los hechos, el peso de lo real. La ficción se asocia con el ocio, la gratuidad, el derroche de sentido, lo que no se puede enseñar; se asocia con el exceso, con el azar, con las mentiras de la imaginación como las llama Sarmiento. La ficción aparece como una práctica femenina, una práctica, digamos mejor, antipolítica.” In PIGLIA, Ricardo. *Op. cit.*, 2000, p. 121.

maneira de fazer a ficção está vinculada com a percepção que se tem da política argentina, criando uma “contrafigura utópica” que se opõe ao presente e, ao mesmo tempo, propõe um Estado futuro baseado na ficção.⁷⁵

Piglia se apropria de *Museo de la novela de la Eterna* com um olhar político, ao utilizar a estética inventiva de Macedonio como arma:

No se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción (realismo), sino de ver la presencia de la ficción en la realidad (utopía). El hombre realista contra el hombre utópico. En el fondo son dos maneras de concebir la eficacia y la verdad (PIGLIA, 2000, p.123)

A ficção serve como espaço privilegiado de crítica justamente por não se propor à realidade: nela encontramos a impossibilidade que leva ao confronto entre aquilo que temos como real (no presente) e o utópico (que corresponde ao futuro). Por essa oposição passariam todos os grandes escritores da literatura argentina, como Borges, Arlt e Walsh, o que acentua o destaque para a obra de Macedonio Fernández.

No ano seguinte ao desta comunicação, Piglia publicou “Anotações sobre Macedonio em um diário” (1988), texto que seria parte do diversas vezes anunciado diário que o autor vem escrevendo há muito tempo e que pretende publicar postumamente. “Anotações”, texto híbrido de crítica literária e ficção, serve como veículo de exposição de uma série de opiniões do escritor que, se confiarmos nas datações, percorre um período de quase duas décadas (entre 5 de junho de 1962 e 9 de setembro de 1980). Nessas opiniões encontramos reflexões sobre a utopia macedoniana, sem caráter político tão marcado e que remetem ao uso que o autor faz da língua castelhana, um uso pessoal e pontuado por elementos da fala popular argentina, por vezes quase ilegível, uma utopia linguística⁷⁶, extensão da estética inventiva no nível da sintaxe. Esses apontamentos sobre a língua utilizada por Macedonio são feitos por Emilio Renzi, o que demonstra como Piglia brinca com os procedimentos da estética macedoniana: Renzi é um personagem ficcional que tem sua fala “citada” como se ele e o autor estivessem conversando em um bar sobre literatura. Para o autor, não basta constatar a presença de um tema, este deve se fundir à forma do texto, o que demonstra

⁷⁵ Idem, p. 122

⁷⁶ PIGLIA, Ricardo. “Anotações sobre Macedonio em um diário” In *Prisão perpétua*. São Paulo: Iluminuras, 2002. p. 84.

a indissociável relação entre forma e conteúdo que garante uma base mais sólida e profunda para a defesa das proposições interpretativas.

O autor também mostra como a construção de utopias se condensa em um “clichê narrativo”, no caso a perda da mulher amada e que funciona como gatilho para a busca de mundos alternativos. Segundo Piglia, esse tema é base de outros textos centrais da literatura argentina como *El Aleph*, de Borges, *Los siete locos*, de Arlt e *Rayuela*, de Cortázar. O delírio filosófico e a inventividade se ligam a um elemento feminino que está distante. Nessa busca do homem por tentar restabelecer esse vínculo ocorre uma mudança na percepção do personagem que lhe permite ter uma visão mais clara da realidade e de seus segredos⁷⁷.

Nas “Anotações” são feitas breves alusões ao procedimento repetitivo dentro do texto de Macedonio, mas em nível microscópico, por meio da utilização do suspense folhetinesco, como se cada página contivesse em si miniaturas de folhetins em uma repetição quase infinitesimal, o que permite o apelo de Macedonio nos prólogos do *Museo*, ao leitor salteado que encontra um caminho de leitura em meio às repetições⁷⁸.

Por fim, é importante notar que Piglia refletiu sobre a biografia de Macedonio e sobre sua admiração em relação aos autores que se encontram nas margens. Segundo o autor, Macedonio acreditava que a posição central, o meio-termo, traz consigo a acomodação e o conformismo, o que garantiria a ignorância do pensador incapaz de denunciar e escancarar as crenças dominantes. Com isso, a defesa da margem, zona isolada dos artistas que conseguem, assim, iluminar os seus arredores, apesar de permanecerem em meio às trevas⁷⁹.

Ambos os textos de Piglia, assim como as entrevistas que antecedem a publicação de *La ciudad ausente*⁸⁰, podem ser entendidos como tentativas do autor de “conduzir” as leituras que serão feitas sobre sua obra, fazendo parte do já apontado esforço para garantir uma leitura dentro dos marcos por ele estabelecidos, sendo assim, uma tentativa de que os leitores vinculem sua obra à genealogia que o autor mesmo propõe.

⁷⁷ Idem, p. 87.

⁷⁸ “A leitura macedoniana: salteada, parcial, episódica, suspensa. Seus textos provocam microscopicamente o suspense: são folhetins, em miniatura. Quero dizer que usam a técnica do folhetim de suspender a ação, mas a usam atomizada e condensada ao máximo e repetida várias vezes na mesma página”. In Ibidem, p. 87.

⁷⁹ Idem, p. 83

⁸⁰ “Novela y utopia” (1985) In PIGLIA, Ricardo. *Op.cit*, 2000. p. 87 – 100.

II. c.

O museu dentro da cidade

A relação entre política e ficção na Argentina, como apontada pelo autor na intervenção de 1987, será uma das bases sobre as quais se estrutura *La ciudad ausente*. Piglia busca estabelecer ligações entre as proposições de Macedonio Fernández e a situação vivida na Argentina após o final da última ditadura militar⁸¹.

A máquina produtora de relatos, originalmente uma tradutora, foi colocada dentro de um *museu*. Sendo assim, além de remeter diretamente ao nome do romance de Macedonio, esse espaço pode ser visto como uma tentativa de silenciar os relatos e as diversas vozes que eles disseminam, por meio de seu confinamento num lugar ordenado e local de cultura que o Estado tenta controlar de maneira estrita.

El museo quedaba en una zona apartada de la ciudad, cerca del parque y atrás del Congreso. Había que subir una rampa y cruzar un corredor con paredes de acrílico para desembocar en el salón circular donde se exhibía la máquina. Se la veía al fondo, sobre una tarima negra. En las paredes había diagramas, fotografías, reproducciones de los textos. Junior anotó algunos datos en la libreta y dio una vuelta por el salón siguiendo la historia en las vitrinas.(PIGLIA, 2003, p.41)

Conforme aponta a descrição do fragmento o museu se encontra *apartado*, distante da cidade, porém, ao mesmo tempo, próximo do Congresso, de costas para ele e coberto pela sombra da instituição que é parte fundamental do poder político. A arquitetura do museu em que as paredes de acrílico permitem a visualização da máquina, que se encontra no seu centro, não só retrata a disposição das peças dentro de um museu, mas também joga com a noção de pan-óptico: a máquina está em um ambiente onde pode ser vigiada desde a entrada por qualquer figura que enxergue através das paredes acrílicas, pois dão visão total da invenção e de seus “movimentos”.

Em outro sentido, podemos entender o museu como metáfora do desejo de diminuir o poder de penetração do engenho macedoniano na sociedade, pois, ao ser

⁸¹ Avelar observa a maneira como Piglia lida com a obra de Arlt, sendo possível fazermos uma extensão desses procedimentos no que se vê com relação à Macedonio: “O procedimento historicista, ao reconstruir uma imagem reconfortante da tradição lê seus momentos bárbaros, seus momentos de violência, como testemunhos que reforçam a riqueza da cultura. Um estudo da pós-ditadura [como o de Piglia], por definição, pelo próprio gesto de ler o presente como *pós-ditatorial*, não pode senão adotar o outro protocolo, e tentar ler em cada documento de cultura a barbárie que o tornou possível” In AVELAR, Idelber. *Op.cit.* 2003. p. 118

“honrada” com um lugar de destaque no espaço institucional, ela não deixa de se tornar “coisa de museu”, uma antiguidade que se encontra fora de seu tempo e, por isso, deve se manter também distante do convívio cotidiano.

Ao circular por esse ambiente, Junior encontra trechos de narrativas e reproduções de cenas que são descritas nos relatos ficcionais da máquina e de outros escritores como, por exemplo, o local onde Erdosain, personagem de Roberto Arlt que protagoniza o díptico *Los siete locos* (1929) e *Los Lanzallamas* (1931), havia se matado. Estas salas transpõem para a realidade as narrativas que se encontram apenas no campo verbal, o que pode ser entendido como uma tentativa de submeter a estética inventiva de Macedonio à narrativa lógica do Estado.

As salas do museu tentam reconstruir os textos da máquina na realidade, algo que nos remete à noção macedoniana de que a ficção deve transbordar para o real, provocando no leitor a sensação de que ele é uma personagem de ficção. Ao se deparar com estas reproduções, Junior reflete sobre o caráter delas e seu significado:

En una sala lateral estaba la pieza del Majestic y el ropero donde la mujer había buscado el frasco de perfume. Lo asombraba la fidelidad de la reconstrucción. Parecía un sueño. Pero los sueños eran relatos falsos. Y éstas eran historias verdaderas. Cada uno aislado en un rincón del Museo, construyendo la historia de su vida. Todo era como debía ser. (PIGLIA, 2003, p. 49)

O poder político tenta controlar a maneira como essa transposição ocorre por meio das salas fabricadas com o maior grau de fidelidade possível em relação às descrições extraídas dos relatos, entretanto, é possível perceber como essa tentativa é diametralmente oposta àquilo que está na base da produção desses textos. A reação de Junior perante as réplicas aponta para certo estranhamento, como se, ao invés de tentar demonstrar outras possibilidades, aquilo que a estética inventiva de Macedonio nos sugere, o que ela obtém, fosse apenas a reafirmação da verdade instituída, já que as salas lembram os “sonhos”, ou seja, uma instância que não guardaria nenhum grau de verdade. Isto não se aplica às narrativas da máquina que representam outras verdades distantes da “única” verdade racional. A própria oposição entre o *sonho/falso* x *real/verdadeiro* demonstra a tentativa de limitar a interpretação por meio de uma chave binária que esconde zonas intermediárias nas quais sonho e realidade se tocam gerando áreas que mesclam dois registros não antagônicos.

O Estado, instância que na narrativa de *La ciudad ausente* acaba sendo misteriosa e representada por policiais, militares e profissionais como Arana, assume uma função aparentemente similar a do Presidente em *Museu do romance da Eterna*, a de tentar criar um espaço para a ficção. Todavia, o que motiva a criação destes espaços é bastante diferente em cada um dos casos. O Presidente é motivado pelo amor à Eterna, já que tenta fazer com que ela renasça num lugar que nunca deixa de se afirmar como ficcional durante toda a obra. Já os motivos do Estado estão ligados ao controle criminoso que tenta desempenhar sobre a sociedade. O poder político, dentro da lógica pigliana, acaba por fazer mais uma inversão daquilo que foi proposto por Macedonio, pois aqui as narrativas são parte fundamental do controle sobre a sociedade. Um dos personagens que expõem esta concepção de maneira clara é Fuyita, o informante japonês que Junior encontra dentro do museu:

El poder político es siempre criminal – dijo Fuyita -. El presidente es un loco, sus ministros son todos psicópatas. El Estado argentino es telepata, sus servicios de inteligencia captan la mente ajena. Se filtran en el pensamiento de las bases. Pero la facultad telepática tiene un inconveniente grave. No puede seleccionar, recibe cualquier información, es demasiado sensible a los pensamientos marginales de las personas, lo que los viejos psicólogos llamaban el inconsciente. Ante el exceso de datos, amplían el radio de represión. La máquina ha logrado infiltrarse en sus redes, ya no distinguen la historia cierta de las versiones falsas. (PIGLIA, 2003, p. 63)

Fuyita, assim como outros personagens ligados à resistência, entendem os relatos da máquina como partes de uma luta política, o que reforça ainda mais a leitura que o autor de *La ciudad ausente* impõe sobre a obra de Macedonio Fernández: textos que se opõem ao Estado. A maneira como Piglia se apropria do texto macedoniano está ligada às suas reflexões acerca do ofício de escritor (exploradas no capítulo anterior) e ao seu papel dentro de um mundo que é injusto, mas no qual a esperança de uma revolução desapareceu do horizonte de expectativas de sua geração, com isso, restando ao homem de letras apenas a função de *resistir*, como forma de mostrar que a “vitória” da ordem estabelecida não é incontestável. Enquanto o Estado tenta fazer com que as narrativas sejam esquecidas, ou ao menos lidas de forma controlada, a máquina insiste em produzir relatos de restituição da memória.

Se nas frases dos personagens – Fuyita e Russo fundamentalmente – encontramos o desejo de se manter em alerta, nas estruturas narrativas vemos certos

elementos que remetem ao pessimismo, gerando certa contradição que se conecta de maneira clara ao momento de incerteza pelo qual passam os intelectuais de finais do século XX e início do século XXI.

É possível perceber como o capítulo II de *La ciudad ausente*, intitulado com o expressivo nome de “El museo”, conecta-se à ideia de repetição que faz parte do *Museo*, ocasionando um efeito de incompletude que se espalha pelo texto de Piglia de maneira a construir uma atmosfera de desesperança. Na visita ao museu, Junior encontra o maior número de relatos da máquina em todo o livro (cinco ao todo). Esses relatos, diferentes no que se refere à temática, conectam-se por meio da presença de uma relação conturbada entre homem e mulher, marcada pela incompreensão e pela incapacidade de vivenciar plenamente o amor, seja por meio do abandono ou da morte.

Esse elemento de ligação, sutil no primeiro relato e progressivamente mais importante nas narrativas que se seguem, é reforçada por uma característica que se encontra externa aos relatos, sendo perceptível na maneira como o narrador e Junior os apresenta e interpreta. O papel do narrador parece ser o de antecipar a narrativa, dando elementos ao leitor da história que virá na sequência do livro, de forma a fazer com que ele já esteja a par dos caminhos percorridos dentro do museu.

Os trechos que antecedem os relatos funcionam como prólogos do narrador ou de Junior. Esses prólogos, assim como os de Macedonio Fernández, acabam anulando a possibilidade de uma conclusão que restitua o sentido da experiência vivida, pois todos os dados já foram postos à vista do leitor que observa a repetição constante dos elementos que foram previamente anunciados pelos personagens, i.e, pelo narrador. Por exemplo, no relato “El gaucho invisible”, primeiro a ser apresentado dentro do capítulo II, podemos perceber tal efeito de antecipação que, no caso específico, se encontra no final do capítulo anterior.

Quando Junior conversa com a mulher do Majestic⁸², aparecem referências ao campo e à gauchesca, espaço e tradição com os quais o relato se relaciona diretamente. Nesse momento, o diálogo de Junior com a personagem é longo e podemos perceber em suas palavras uma crítica ao campo, “*Para donde una mira hay droga y basura*”⁸³, o que se constitui numa visão oposta daquela que atribui ao espaço rural argentino

⁸² PIGLIA, Ricardo. *Idem*. p. 19 a 30

⁸³ PIGLIA, Ricardo. *Idem*. p. 25

características como a liberdade e a pureza idílicas⁸⁴. A gauchesca ou a vida no campo argentino também aparecem na cena que encerra o capítulo I, “La grabación”, narrada por um gaúcho que observa o terror de encontrar covas clandestinas em meio ao pasto⁸⁵.

Estes trechos do capítulo I se somam à introdução do que o segue, na qual o narrador explica a primeira versão da história da máquina macedoniana, sua transmutação de tradutora para produtora de relatos, seu vínculo com o tema do duplo e o acúmulo de experiências que a máquina possui, sendo assim, fazendo com que se incorpore novos elementos à sua produção a cada vez. Trata-se de uma espécie de prólogo que antecede “El gaucho invisible”, dando ao leitor um relato que não pretende surpreendê-lo, nem tampouco gerar um clímax.

Burgos, um jovem *gaucho* de ascendência indígena, passa por uma situação de exclusão dentro de uma tropa, antes de ser aceito por seus companheiros como parte do grupo. A narrativa, essencialmente simples, já havia sido anunciada por meio das referências ao pampa e aos *gauchos*, assim como ao viés violento desse espaço, seja por meio de sua manifestação física - a degola do animal laçado por Burgos -, ou da discriminação que o personagem sofre por parte de “companheiros” que ignoram sua existência durante quase todo o relato.

Esta situação demonstra a presença de certo preconceito com relação ao indígena que só poderá ser aceito pelo grupo após demonstrar que não é “valeroso”, ou seja, quando se torne aquilo que o grupo espera de alguém de sua origem. Esse preconceito se mistura à tradição do companheirismo presente em um tipo de narrativa na qual se exalta a coragem, a perícia sobre cavalo, a virilidade e a irmandade entre os homens, o que aponta para o fato do relato apresentar críticas ao gênero da gauchesca, porém, sem romper profundamente com sua tradição.

A juventude de Burgos e sua ascendência indígena são elementos que o desqualificavam perante o grupo, o que torna o seu sucesso um elemento destabilizador capaz de colocar em xeque os preconceitos do universo gauchesco. Ao não romper com estes preconceitos, o final se torna um anticlímax que reestabelece as relações de poder aceitas pelo grupo e assegura que as contradições sejam expostas, ainda que sem sinalizar para mudanças significativas.

⁸⁴ BARRENECHEA, Ana Maria. “Inversión del tópico del *beatus ille* en *La ciudad ausente*”. In PERSICO, Adriana Rodríguez (org). *Op.cit.* p. 85- 99.

⁸⁵ PIGLIA, Ricardo. *Op. cit.* p. 31 – 38.

Assim como “El gaucho invisible”, as outras narrativas do capítulo II são constantemente anunciadas por Junior e pelo narrador: os comentários sobre a natureza de uma história igual ao coração de uma mulher⁸⁶ anunciam “Una mujer”; a metáfora psicanalítica do amor narcísico “En la pared del fondo estaba el espejo, y en el espejo, la primera historia de amor”⁸⁷ é utilizada como prólogo de “Primer amor”; o abutre mecânico do século XIX que está no museu, “Un pájaro de metal estaba erguido sobre un tronco y se picoteaba las alas”⁸⁸, funciona como pista do comportamento maquinal e isolado de Laura, em “La nena”; e ainda, o diálogo de Fuyita e Junior em que se estabelece o caráter criminoso do Estado⁸⁹ é a chave de leitura para “Los nudos blancos”.

Não seria equivocado associar o uso dos prólogos macedonianos à situação em que se encontrava a intelectualidade latino-americana, em especial a argentina, no final dos anos 1980. Com o término das ditaduras e a volta a uma ordem democrática sem que os torturadores e assassinos fossem punidos, deflagrou-se um clima de derrota entre aqueles que viviam esse momento de pós-ditadura e percebiam o fim dos sonhos nutridos durante as décadas anteriores, que chegavam a término junto com o terror.

Acreditamos que é possível estabelecer um vínculo entre a questão da derrota da geração de Piglia e a análise que Avelar faz do uso das alegorias no contexto pós-ditatorial. Para o crítico brasileiro, a alegoria não é fruto de um esforço de dissimulação para enganar a censura, visto que ela surge em resposta a um contexto de crise em que se percebe a transição do Estado para o Mercado, situação intimamente ligada a uma menor participação dos intelectuais na esfera pública e à ascensão do profissionalismo técnico⁹⁰. Segundo Avelar:

Demonstra-se assim que a alegoria não tem nada a ver com uma simples sobrecodificação de um conteúdo idêntico a si mesmo que se camuflaria para escapar à censura. Por oposição a essa visão instrumentalista, propomos que o giro em direção à alegoria equivale a uma transmutação epocal, paralela e coextensiva à impossibilidade

⁸⁶ PIGLIA, Ricardo. *Op.Cit.*, 2003. p. 46

⁸⁷ Idem, p. 49

⁸⁸ Idem, p. 51

⁸⁹ Idem, p 61 a 65.

⁹⁰ Está situação também é constatada por Said: “Por profissionalismo eu entendo pensar no trabalho do intelectual como alguma coisa que você faz para ganhar a vida, entre nove da manhã e cinco da tarde, com um olho no relógio e outro no que é considerado um comportamento apropriado, profissional – não entornar o caldo, não sair dos paradigmas ou limites aceitos, tornando-se, assim, comercializável e, acima de tudo, apresentável e, portanto, não controverso, apolítico e “objetivo”.” SAID, Edward. *Op. cit.* 2005. p. 78.

de representar-se o fundamento último, kantiano: derrota constitutiva da produtividade do literário, instalação, enfim, de seu objeto de representação enquanto objeto perdido (AVELAR, 2003, p. 25)

Esse sentimento de derrota é expressado no balanço histórico feito por Russo durante seu encontro com Renzi em “La isla”. Esse personagem, já analisado no capítulo anterior, representa uma figura que sobreviveu ao controle do Estado e conseguiu manter a luta contra a hegemonia discursiva em marcha. Entretanto, em nenhum momento ele afirma uma possível vitória ou a capacidade de gerar uma mudança. O Estado é vencedor e controla até mesmo o pensamento dos cidadãos: “*Tienen todo controlado y han fundado el Estado mental, dijo Russo, que es una nueva etapa en la historia de las instituciones. El estado mental, la realidad imaginaria, todos pensamos lo que ellos quieren que imaginemos.*”⁹¹.

Nesse contexto, não restou nada e as cidades e o campo estão marcados pela violência promovida pelo Estado. A máquina de Macedonio que repete dia e noite as ficções contra estatais, é o mecanismo que resiste sem nenhuma esperança de vitória, ao aniquilamento do espaço para essa memória dos derrotados.

A postura de Russo de resistir sem almejar uma vitória pode indicar uma mudança na forma como os escritores e intelectuais da década de 1960 auto avaliam seu papel perante a história nacional argentina. Doze anos separam *Respiración artificial* de *La ciudad ausente*, mas é possível perceber essa transição quando atentamos para o desaparecimento do paralelo feito entre a geração dos anos 1960 (na qual se inclui o próprio autor) e a *geração de 1837*.

No romance de 1980, em uma das cartas que passa pelo crivo do censor Arocena, um autor anônimo pergunta: “*¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?*”⁹². Tal questionamento aliado a diversas outras passagens do livro demonstra a conexão que o escritor tenta estabelecer entre sua geração e a de Alberdi, Echeverría e Sarmiento⁹³. Ao realizar essa aproximação, Piglia sugere a possibilidade de mudança

⁹¹ PIGLIA, Ricardo. *Op. cit.*, 2003. p. 144.

⁹² PIGLIA, Ricardo. *Op cit.*, 2001. p. 78.

⁹³ O historiador argentino Tulio Halperin Donghi fez duras críticas a essa associação, afirmando que o texto de Piglia se constitui como um *mea culpa* dos intelectuais da década de 1960/1970, grupo que se sentiu incapaz de agir para evitar o horror de Estado, tornando-o uma característica intrínseca da história argentina. HALPERIN DONGHI, Tulio. “El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina” In *El espejo de la historia: problemas argentinos y perspectivas hispanoamericanas*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998

porque o terror não seria uma novidade para os homens de letras argentinos que foram capazes de supera-lo.

Pouco mais de uma década depois que a cidade presenciou inúmeras mortes e desaparecimentos, aproximar-se da *geração de 1837* se tornou mais difícil, como se Russo enxergasse apenas a repetição das perseguições e da censura, mas não a chance de superar essa história que, assim como numa espiral, progride infinitamente em suas voltas que arrastam aqueles que se levantam contra a ordem. Nesse sentido, sempre haverá aquele que resiste, mas no fim, a injustiça não poderá ser superada.

Ao olhar para sua trajetória, a personagem não enxerga nada a não ser a derrota, o que traz consigo a necessidade de avaliar os limites de mudança dentro dessa estrutura repetitiva.

III.

Indo além do museu: autores de língua inglesa

Embora a influência da obra de Macedonio Fernández em *La ciudad ausente* seja central, não podemos restringir a análise dos aspectos intertextuais apenas a um autor ou a uma tradição literária. Durante sua leitura, podem ser percebidas diversas outras influências que ajudam a compor esse texto fragmentário e polifônico.

Para fins explicativos, iremos nos concentrar nos autores de língua inglesa dividindo esse conjunto em duas vertentes: a norte-americana, com destaque para Edgar Allan Poe e Raymond Chandler, mas também com espaço para a tradição da ficção científica; o outro conjunto concentra-se na literatura irlandesa, em que desponta James Joyce.

III. a.

“La literatura norteamericana es toda la literatura universal en un solo idioma, me decía”

Ricardo Piglia nunca omitiu o grau de influência que os escritores norte-americanos exerceram sobre seu gosto estético, sendo esse um ponto de concordância entre os críticos especialistas⁹⁴. Podemos encontrar referências a Hemingway, Faulkner,

⁹⁴ “La literatura norteamericana es una presencia constante en Piglia; su fascinación por ella surge de la combinación entre rigor formal y melodrama que ya se insinúa en Poe. La estructura y los protagonistas

Fitzgerald, Chandler e Hammett em grande parte das entrevistas e textos produzidos pelo autor nos últimos quarenta anos.

Segundo ele próprio, sua relação se iniciou pouco antes de sua ida à universidade, quando o pai se mudou por motivos políticos para Mar del Plata em 1957. O jovem Piglia decidiu iniciar a escritura de um diário e, simultaneamente, acabou encontrando um tutor perdido nos bares da cidade. Este homem era chamado “O Inglês”, porém, na verdade, era um escritor de Nova York que se chamava Steve Rattlif. Uma espécie de *looser*, um sujeito que teve um começo de carreira literária brilhante, mas que por motivos misteriosos tinha saído de sua terra natal para nunca mais voltar, e nunca conseguiu publicar um livro.

Fora daquilo que Piglia relata, nada mais sabemos sobre Rattlif⁹⁵. Levando em conta o fato de que muitas dessas informações foram retiradas de notas do seu diário, podemos afirmar que a existência real de Rattlif é, no mínimo, duvidosa. Como já afirmamos em trecho anterior, o diário pigliano é um misto de experiência vivida e de ficção, sem compromisso algum com a verossimilhança⁹⁶, o que torna difícil saber se o sujeito existiu ou não.

Para além da (in)existência de Rattlif, é interessante notarmos como o autor atribui sua iniciação às letras a um mestre de origem estrangeira⁹⁷, como se estivesse tentando confirmar na prática a teoria apresentada por ele mesmo antes das entrevistas (embora muito tempo depois da escrita do diário, em *Respiración artificial*): a de que na Argentina os escritores nacionais se ligam a “tutores” europeus, o que faz com que sua escrita se expanda e não seja apenas uma expressão de características locais, mas um

del melodrama son el modelo que Piglia usa en estos textos; las situaciones y las actitudes perfilan intencionalmente el estereotipo; los textos se moldean sobre clichés y aun los que postulan una mayor aproximación a la vida alertan al lector contra identificaciones indeseables. El narrador muestra habilidad y soltura para aprovechar lo mejor del género: lenguaje parco y cotidiano, acciones límites con un instante culminante trasgresor, personajes esquemáticos, desenlaces efectistas.” PÉRSICO, Adriana Rodríguez. “Introducción a Ricardo Piglia” In FORNET, Jorge (org.). *Op. cit.*, 2000. p. 56.

⁹⁵ Rattlif é citado por Piglia em duas entrevistas “El laboratorio de la escritura” (1982) e “Novela y utopía” (1985), além de ser um dos personagens centrais da narrativa “Prisión perpetua” (1988).

⁹⁶ “En esos días, en medio de la desbandada, en una de las habitaciones desmanteladas empecé a escribir un Diario. ¿Qué buscaba? Negar la realidad, rechazar lo que venía, la literatura es una forma privada de utopía” In PIGLIA, Ricardo. *Prisión perpetua*. Barcelona, Anagrama, 2007. p. 16.

⁹⁷ “Sin él [Steve Rattlif] yo no sería escritor; sin él o no habría escrito los libros que escribi. Por él conocí la literatura norteamericana y por él me puse a aprender la lengua en la que estoy hablando con ustedes. Fue el primero que me habló de William Faulkner y el primero que me habló de Henry James y de Hortense Calisher y de Robert Lowell. Una tarde me trajo *The Great Gatsby* en una vieja edición de Scribner’s y se empezó a reír cuando me dijo que ésa era la mejor *nouvelle* que se había escrito nunca” In. *Idem* p. 19.

diálogo entre o particular e o universal, ao mesmo tempo provocando certo “complexo de inferioridade” em relação às literaturas do Velho mundo⁹⁸.

Por se tratar de um escritor norte-americano, percebe-se o desejo de confirmar a tradição da associação “mestre estrangeiro – aprendiz argentino”, porém, de maneira distinta. Isso indica uma alteração, já que a relação se dava tradicionalmente entre a literatura argentina e a literatura europeia.

Também em *La ciudad ausente*, quando pensamos na interação entre Russo e Macedonio Fernández, encontramos essa situação, sendo que o fruto desse encontro é a criação da máquina gerada a partir da dor e do gênio criativo de Macedonio. No entanto, ela é sustentada pelo esforço do abnegado Russo que luta para impedir o fechamento do museu e o esquecimento da Eterna⁹⁹.

III. b.

Que me seja permitido, no momento, chamar-me Stephen Stevensen

No início do capítulo II, Junior se encontra dentro do museu e, logo após a primeira volta dentro do local onde está confinada a obra de Macedonio, somos apresentados a uma possível origem da máquina:

Primero habían intentado una máquina de traducir. El sistema era bastante sencillo, parecía un fonógrafo metido en una caja de vidrio, lleno de cables y magnetos. Una tarde le incorporaron William Wilson de Poe para que lo tradujera. A las tres horas empezaron a salir las cintas de teletipo con la versión final. El relato se expandió y se modificó hasta ser irreconocible. Se llamaba Stephen Stevensen. Fue la historia inicial. Más allá de sus imperfecciones sintetizaba lo que vendría. (PIGLIA, 2003, p.41)

⁹⁸ “Yo [Tardewsky] era, según Maggi, el último eslabón de esa cadena: un intelectual polaco que había estudiado filosofía con Wittgenstein y que terminaba en Concordia, entre Ríos, dando clases privadas. En este sentido, le digo, mi situación le parecía al profesor la metáfora más pura del desarrollo y la evolución subterránea del europeísmo como elemento básico en la cultura argentina desde su origen. Todas las contradicciones de esa tradición se encarnaban en esos intelectuales europeos que habían vivido en la Argentina y yo no era más que el ejemplo final de su paulatina disgregación” PIGLIA, Ricardo. *Op. Cit.* 2001. p 113

⁹⁹ Faz-se necessária uma ressalva: Macedonio Fernandez teve pouca relação com escritores estrangeiros residentes na Argentina, nem sequer passou longos períodos fora do país estabelecendo contato com outros homens de letras. Sua relação com escritores estrangeiros existiu, pode-se citar o espanhol Ramón Gómez de la Serna, porém se deu em geral *após* a “formação” de Macedonio como escritor. Piglia parece contribuir para a manutenção do “mito” em torno do autor de *Museo de la novela de la Eterna*, criando um vínculo entre ele e um obscuro homem de origem europeia (Russo), que nunca existiu, mas que faz com que Macedonio se encaixe de maneira orgânica a teoria de Piglia e, por conseguinte, a sua leitura sobre a tradição literária argentina.

A escolha obviamente não foi feita ao acaso e serve como uma indicação para o leitor penetrar nesse museu, uma porta bem sinalizada, pela qual o autor (fazendo às vezes de guia) tenta conduzir os “visitantes”.

Assim como a grande maioria dos escritores que interessam a Piglia, a vida de Poe foi marcada por certa dose de marginalidade: ele nunca chegou a concluir uma universidade, publicou em vida, participou de revistas, foi editor, mas praticamente todos os seus projetos editoriais tiveram duração limitada, em grande parte devido à sua visão do que seria a boa literatura que entrava em choque com a de seus contemporâneos. Sua postura de ataque a figuras centrais dentro da nascente literatura norte-americana, como Ralph Waldo Emerson e Henry David Thoreau, representantes do movimento literário que ficou conhecido como transcendentalismo, além de uma especial aversão a Rufus Griswold, respeitado na época e hoje quase desconhecido,¹⁰⁰, levaram Poe a certo isolamento em relação ao “centro” da vida intelectual norte-americana de meados do século XIX.

Piglia se apropria de dois temas amplamente trabalhados por Poe em seus contos e poemas: o duplo e a perda da mulher amada, elementos fundamentais na composição de *La ciudad ausente*.

A figura do duplo, ou doppelgänger, aparece em diversos autores da literatura ocidental, ganhando destaque nos trabalhos de E.T.A. Hoffman, Gogol, Stevenson e outros. Poe se valeu desse tema em alguns de seus contos mais famosos, com especial destaque para aquele traduzido pela máquina de Macedonio, o “William Wilson”.

Nesse conto, um narrador em primeira pessoa, William Wilson, na verdade um pseudônimo, relata de maneira tortuosa os horrores pelos quais passou desde sua infância, quando no colégio encontrou um menino com o mesmo nome que o dele. As semelhanças entre o narrador e o “segundo William Wilson” se tornavam cada vez mais gritantes, resultando com que tentasse por todos os meios fugir de sua presença que, de maneira implacável, apontava para os erros cometidos pelo “primeiro William Wilson”. Passam-se os anos e, por fim, o narrador, após mais uma reprimenda de seu duplo, golpeia-o mortalmente e descobre que, ao fazê-lo, golpeou a si próprio¹⁰¹.

¹⁰⁰ A não ser pela sua histórica oposição a Poe. Ver em: PEEPLES, Scott. *Edgar Allan Poe revisited*. New York: Twayne publishers, 1998. p.77.

¹⁰¹ “- Venceste e eu me rendo. Mas, de agora em diante, também estás morto... morto para o Mundo, para o Céu e para a Esperança! Em mim tu existias... e vê em minha morte, vê por esta imagem, que é a tua, como assassinaste absolutamente a ti mesmo.” In POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Abril Cultural, 1981. p. 107.

Poe se vale do duplo como desdobramento da consciência do narrador, algo que sempre o incomoda, espécie de superego psicanalítico do qual o personagem jamais pode fugir ou se esconder e que, ao ser eliminado, leva a morte uma parte de si mesmo e ao esvaziamento da vida. William Wilson, por mais que não goste, só está completo ao lado do seu duplo.

O “Stephen Stevensen”¹⁰², de acordo com a tradução da máquina, não demonstra inicialmente relações tão claras com a “matriz”. Nela, o narrador Stephen, que é “nieto y bisnieto y tataranieto de marinos”¹⁰³ e nascido na cidade de Dublin, é chamado por um homem com o mesmo nome para comparecer na Argentina. As diferenças se aprofundam ainda mais, pois no lugar do medo e do ódio de William Wilson, encontramos certa admiração do narrador em relação a seu duplo, visto por ele como um filósofo, um estudioso da natureza e do comportamento humano que parece estar envolvendo o narrador em um experimento em que ele é fundamental, sem que o pesquisador apareça de fato.

Mais do que uma tradução, o “Stephen Stevensen” se apresenta como um tipo de adaptação ao contrário, em que o narrador não é acossado por seu duplo-consciência e espera de maneira ansiosa encontrá-lo. Em um mundo onde a consciência parece ter se perdido, assim como as esperanças de revolução, esta busca se transforma em uma tentativa de atribuir sentido às experiências vívidas. O duplo existe, mas se encontra escondido.

Esse tema, com diversas variações que giram em torno da busca de sentido da experiência, está presente em muitos dos relatos da máquina: em “Primer amor”, o narrador busca, nas brumas da memória infantil, sua primeira amada, duplo de si que lhe permite dar sentido à relação com todas as mulheres que vieram após ela; “La Nena” expõe uma criança, Laura, que não consegue se comunicar com o mundo e que encontra em uma máquina, um ventilador, o sentido de sua linguagem e o caminho para expressar sua experiência (de forma louca e incompreensível para os outros), fazendo com que seu pai se dedique à repetição constante das variações de um mesmo tema para que a menina possa finalmente falar por meio da duplicação das histórias em sua linguagem; inclusive, a máquina, como expressão do duplo, vai estar na base de “Los

¹⁰² O título do conto também pode ser visto como uma referência a R. L. Stevenson, ficcionista escocês que também lidou com o tema do duplo em seu mais famoso livro *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886). Borges era um profundo admirador de Stevenson, como atesta o trabalho de Daniel Balderston *El precursor velado: R. L. Stevenson en la obra de Borges* (1982), o que aponta para uma via de transmissão que consegue chegar até Piglia.

¹⁰³ PIGLIA, Ricardo. *Op. cit.* 2003. p. 97.

nudos blancos” em que Elena acredita que sua consciência se encontra aprisionada em um mecanismo artificial.

O duplo também pode ser associado à criação de Macedonio, que duplica a consciência de sua amada, Elena Obieta, em um estratagema que permite a ele continuar vivendo, pois a mulher amada é o seu duplo, o completa e norteia a sua existência, sendo impossível para ele prosseguir sem a presença dela, mesmo que se trate apenas de uma presença virtual, constituída por relatos que dão sobrevida à memória da amada e garantem que ela não se esvaeça no tempo.

Por meio do tema do duplo, ou completando ele, chegamos em outra das temáticas de Poe que marcam profundamente a narrativa de *La ciudad ausente*: a perda da mulher amada. Apesar de estar mais ligada à poesia do que à prosa de Poe, com especial destaque para “O Corvo”, esta temática também ocorre em contos como “Berenice”.

A melancolia dessas obras, aliada ao clima de desesperança e fatalidade, provoca um sentimento de finitude, como se a morte da amada levasse ao esvaziamento da vida daquele que ainda se encontra, de maneira fantasmagórica, entre os vivos.

Na obra de Piglia, o desencontro entre homem e mulher é uma constante, marca a trajetória de Junior e de seu pai, assim como a de diversos personagens, o que não significa dizer que ocorre da mesma forma, ou com o mesmo tom trágico como acontece na ficção de Poe.

Nota-se que existem “escalas” no sofrimento dos homens da cidade pigliana: no local mais alto se encontra o próprio Macedonio que, assim como o eu lírico de “O corvo”, não deseja esquecer a mulher que ama, usando seu invento como um tipo de canto que tenta se opor ao “Nevermore” proferido pela ave do título. Em outro extremo, percebe-se Junior, que é abandonado pela esposa e pela filha. Essa separação faz com que o personagem tenha um olhar cínico em relação às mulheres e, após chorar a perda, não querer mais se afeiçoar ao sexo oposto. Entretanto, Junior não deixa de ser tocado por algumas mulheres como Julia Gandini, sua informante “arrepentida”¹⁰⁴, e Ana, a herdeira do “*mayor centro de documentación y de reproducciones del museo de la novela que había em Buenos Aires*”¹⁰⁵, com a qual se relaciona de maneira bastante tensa.

¹⁰⁴ Idem, p 91.

¹⁰⁵ Idem, p. 102.

Nesse caso, percebe-se um procedimento semelhante ao adotado por Piglia quando lidou com o duplo: a tradução destes “temas” levou à sua transformação, dando outros sentidos a esses textos, tornando-os vivos e significativos para o escritor e seus leitores, que enxergam as temáticas de Poe sob um olhar marcadamente ligado ao presente e à tradição argentina, como se “O corvo” de Poe estivesse encontrando o tango¹⁰⁶.

A introdução do “William Wilson” na máquina parece não ter marcado apenas o conteúdo das narrativas que compõem *La ciudad ausente*, pois, como vimos ao analisarmos a obra de Macedonio Fernández, podemos afirmar que Piglia se apropriou também de características constitutivas da *forma* de narrar do escritor norte-americano.

Poe não se dedicou apenas a produzir literatura, mas também se propôs a escrever *sobre* literatura. De fato, alguns dos textos do autor são fundamentais dentro das reflexões sobre o fazer literário desde o século XIX até os dias de hoje. Dois desses textos parecem influenciar diretamente a elaboração dos relatos da máquina macedoniana: “A filosofia da composição” (1846) e “Review of Hawthorne: Twice-Told Tales” (1842).

O primeiro é bastante conhecido: defende a brevidade das obras de arte, a noção de unidade e a busca de um efeito, sendo todos os elementos compositivos de um poema voltados para a obtenção deste efeito¹⁰⁷. Para isso, Poe diseca “O corvo” para explicar como o poema foi elaborado e, com isso, deixa de lado a ideia de “inspiração”. Nessa linha, a obra literária passa a ser entendida como um procedimento metódico, calculado e no qual rompantes não possuem lugar.

O segundo texto é uma resenha na qual Poe se vale do comentário da obra de Nathaniel Hawthorne para defender aspectos de sua própria composição, ao mostrar a proximidade entre a maneira de elaborar poesia e prosa, em especial o conto¹⁰⁸.

¹⁰⁶ “Trata-se na realidade da tradição do tango. O homem que perdeu a mulher olha o mundo com olhar metafísico e extrema lucidez. A perda da mulher é a condição para que o herói do tango adquira essa visão que o distancia do mundo e que lhe permite filosofar sobre a memória, o tempo, o passado, a pureza esquecida, o sentido da vida.” In PIGLIA, Ricardo. *Op. cit.* 2002. p. 87.

¹⁰⁷ POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. In http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/poe/index64.html. Acessado em 14/03/2012.

¹⁰⁸ “But it is of his tales that we desire principally to speak. The tale proper, in our opinion, affords unquestionably the fairest field for the exercise of the loftiest talent, which can be afforded by the wide domains of mere prose. Were we bidden to say how the highest genius could be most advantageously employed for the best display of its own powers, we should answer, without hesitation — in the composition of a rhymed poem, not to exceed in length what might be perused in an hour. Within this limit alone can the highest order of true poetry exist. We need only here say, upon this topic, that, in almost all classes of composition, the unity of effect or impression is a point of the greatest importance”

As teses do autor, além de suas temáticas, foram importantes para o desenvolvimento da forma do conto em quase toda a literatura Ocidental, assim como nas literaturas hispano-americanas. Em Horácio Quiroga¹⁰⁹, Jorge Luis Borges¹¹⁰ e Julio Cortázar¹¹¹, para citar apenas alguns dos mais conhecidos contistas do século XX, percebe-se a relação direta com as ideias do escritor norte-americano e com Ricardo Piglia não é diferente.

Em “Tesis sobre el cuento” (1986), Piglia defende que todos os elementos constitutivos de um conto devem servir para que o autor consiga atingir o ápice da narrativa. O que o autor faz é acrescentar à ideia de Poe sua teoria de que todo conto narra na verdade duas histórias, uma subterrânea e outra superficial, e que a arte do contista está em urdir ambas de forma sutil, sendo o final o momento de encontro das duas.¹¹²

POE, Edgar Allan. “Review of Hawthorne -- Twice-Told Tales” In *Graham's Magazine*, May 1842, p. 298-300. Disponível em: <http://www.eapoe.org/works/criticism/gm542hn1.htm>. Acessado em 10/03/2012.

¹⁰⁹ “Realizava-se assim, na Buenos Aires do início do século, sem alarde, nas páginas sequer numeradas daquela revista de variedades, um singular encontro: o horror suscitado pelos contos do norte-americano Edgar Allan Poe entranhava-se na pluma ainda mais contida do uruguaio Quiroga, no espaço apertado de uma página e meia, duas colunas, duas ilustrações, para o medonho deleite dos incautos leitores portenhos. A influência de Poe em Quiroga ainda sofreria metamorfoses, principalmente quando Quiroga mudasse o ambiente de seus contos de Buenos Aires para a distante e inóspita selva de Misiones (na fronteira com Brasil e Paraguai), produzindo páginas memoráveis como *A la Deriva* (1912) e *Un Peón* (1918)”. ALVES-BEZERRA, Wilson. Centenário de um clássico de Horacio Quiroga: “O Travesseiro de Pena”. In Revista USP, nº 75. São Paulo, novembro de 2007. Disponível em: http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S0103-99892007000400012&script=sci_arttext (acessado em 20/05/2012)

¹¹⁰ “Poe foi um projetor de múltiplas sombras. Quantas coisas surgem de Poe? Poder-se-ia dizer que existem dois homens sem os quais a literatura atual não seria o que é. Esses dois homens são americanos, e do século passado: Walt Whitman — dele deriva o que denominamos poesia civil, deriva Neruda, derivam tantas coisas, boas ou más — e Edgar Allan Poe, de quem deriva o simbolismo de Baudelaire, que foi seu discípulo e que o invocava todas as noites. Derivam dois fatos que parecem muito distanciados e que, no entanto, não são; são fatos afins. Derivam a ideia da literatura como fato intelectual e a narrativa policial. O primeiro — considerar a literatura uma operação da mente, e não do espírito — é muito importante. O outro é mínimo, não obstante tenha inspirado grandes escritores (pensamos em Stevenson, Dickens e Chesterton, o herdeiro de Poe). Essa literatura pode parecer subalterna e de fato está declinando; atualmente foi superada ou substituída pela ficção científica, que também tem em Poe um de seus possíveis pais.” BORGES, Jorge Luis. “O conto policial” In *Borges, oral. Obras completas. (Vol. IV)*. São Paulo: Globo, 1999. p. 222.

¹¹¹ “Um escritor argentino, muito amigo do boxe, dizia-me que nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock out*. É verdade, na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases.” CORTÁZAR, Julio. Op.cit. 1974. p. 152.

¹¹² “V. El cuento es un relato que encierra un relato secreto. No se trata de un sentido oculto que depende de la interpretación: el enigma no es otra cosa que una historia que se cuenta de un modo enigmático. La estrategia del relato está puesta al servicio de esa narración cifrada. ¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra? Esa pregunta sintetiza los problemas técnicos del cuento.” PIGLIA, Ricardo. *Tesis sobre el cuento*. Disponível em <http://fba.unlp.edu.ar/apreciacion/wp-content/uploads/2011/05/Formas-Breves-Piglia.pdf>. Acessado em 01/05/2012

É interessante notar como a análise desenvolvida por Piglia em “Tesis sobre el cuento” se vale como exemplo principal, além de Tchekhov, Hemingway e Kafka, de Borges, o que nos ajuda a perceber uma linha de transmissão dentro da literatura argentina pela qual Borges funciona como intermediário entre as concepções do escritor norte-americano e os argentinos.

Como a unidade do relato consegue conciliar com a narrativa fragmentária de matriz macedoniana? Piglia parece resguardar a unidade dentro dos pequenos fragmentos, os relatos da máquina, de forma a transformar cada um deles em “micro-contos” fechados em si mesmos, desprovidos de elementos desnecessários e caracterizados pela brevidade, aproximando-se muito da teorização de Edgar Allan Poe sobre as formas breves.

Sendo assim, a máquina macedoniana que narra de forma fragmentária e polifônica, ainda carrega parte do ideal de unidade atribuído à matriz de Poe, porém agora sem nenhuma grandeza: a unidade é limitada, a beleza pode surgir em meio a uma realidade ainda mais ágil do que a da modernidade vista pelo escritor do século XIX, que não será negado, mas sim lido numa chave interpretativa que não se quer mais totalizante e nem acredita na possibilidade de uma verdade unívoca, ou seja, um cruzamento de leituras e de tradições.

Essa ruptura é perceptível em grande medida quando Piglia se propõe a trabalhar com um tipo de relato que foi concebido por Poe e que foi adotando muitas formas durante o século XX: a narrativa policial, em especial sua vertente norte-americana, o policial *hard boiled*.

III. c.

Junior, um detetive em *La Ciudad ausente*

Em 1842 Poe, dava início à história detetivesca moderna com “Os crimes da Rua Morgue”, protagonizado pelo excêntrico Auguste Dupin. O conto é celebre e pode ser resumido com o seguinte argumento: o narrador encontra Dupin em uma livraria de Paris e passa a viver sob o mesmo teto que ele. Certo dia, os jornais divulgam um assassinato terrível no qual mãe e filha foram mortas com selvageria. Por meio dos depoimentos de transeuntes de diversas nacionalidades, da análise da cena do crime e de seu raciocínio superior, Dupin consegue desvendar o mistério e, além disso, aponta o

inesperado assassino, um orangotango que havia fugido de seu tratador horas antes do crime.

“Os crimes da Rua Morgue” pode ser lido como marco das preocupações que afligiam uma sociedade que passava pela industrialização em meados do século XIX. O temor de se viver em uma cidade cheia de desconhecidos já havia sido retratado por Poe em “O homem da multidão” (1840), como o aumento da criminalidade nas regiões degradadas da urbe e a “invasão” de milhares de migrantes que fraturaram a sensação de comunidade¹¹³. Sob essa ótica, Auguste Dupin encarna o desejo pela ordem, o indivíduo que por meio da razão é capaz de conter o caos informe da multidão, decifrar seu mistério e garantir a manutenção da civilização capaz de conter a barbárie (assim como o domador acorrenta o símio).

O detetive aparece em mais dois contos do autor norte-americano, “O assassinato de Marie Roget” (1842) e “A carta roubada” (1844). Esses são os relatos que lançam as bases fundamentais da narrativa policial analítica: a presença de um narrador em primeira pessoa que acompanha a lógica do investigador e se surpreende com sua sagacidade; o alto grau de erudição do detetive que se expressa por meio do conhecimento profundo das mais diversas ciências e artes produzidas pela civilização Ocidental; sua excentricidade ao optar por uma vida solitária sem família e muito distante do casamento; o completo desinteresse do investigador em obter benefícios pecuniários com sua grande inteligência, o que os diferencia ainda mais daqueles a sua volta. Dupin é um raciocinador puro e expressa o desejo de que a razão possa vencer o caótico mundo do crime das grandes cidades.

O policial analítico ou de enigmas, como ficou conhecida esta tradição do gênero criado por Poe, desdobrou-se em diversos outros textos, gerando alguns dos

¹¹³ “A narrativa policial nasceu, segundo muitos autores, sob o signo da industrialização e da metropolização. O nascimento das fábricas, tema exaustivamente explorado pela bibliografia das mais diferentes perspectivas historiográficas, desencadeou um conjunto bastante grande e violento de transformações nas relações interpessoais e nas associações dos habitantes com o espaço urbano. Um de seus mais notáveis desdobramentos foi o surgimento das metrópoles — os “monstros urbanos” — com sua população que ultrapassava um milhão de habitantes e seu ritmo acelerado. Michelle Perrot observa que, até meados do século XIX, tempos de forte expansão urbana, os operários europeus — notadamente franceses e ingleses — preferiam o espaço público ao privado: a casa à rua. A rua era, afinal, lugar de circulação, de lazer e de encontros. Mas a cidade tinha problemas resultantes de seu crescimento desordenado e descontrolado: vias confusas, indefinição entre o espaço de circulação de pessoas e de veículos, insalubridade; a bebedeira era constante e a apropriação do espaço urbano pelas festas, regular. Seus habitantes eram nômades, no sentido de que descobriam e desvendavam aos poucos o tecido por onde circulavam ininterruptamente e onde viviam a maior parte do tempo.” PIMENTEL, Julio. *A pista e a razão: leituras da ficção policial na História*. São Paulo, Tese de Livre-Docência apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010. p. 14 - 15

personagens mais famosos da literatura de língua inglesa como Sherlock Holmes, de Arthur Conan Doyle, e Hercule Poirot, de Agatha Christie. Os herdeiros dessa tradição, em sua maioria autores ingleses, popularizaram a narrativa policial, transformando-a em um negócio rentável para os editores desde o final do século XIX. Entretanto, nas primeiras décadas do século passado, o romance de enigmas passou por profundas transformações que, assim como seu fundador, vinham dos EUA.

Em “A simples arte de matar” (1944), Raymond Chandler, talvez o mais importante escritor de narrativas policiais de meados do século XX, traça um panorama ácido sobre o gênero até o aparecimento de seu grande mestre Dashiell Hammett¹¹⁴.

A narrativa policial estava engessada. Valendo-se de modelos herdados do século anterior, os escritores de textos de mistério, sem criatividade, repetiam as mesmas fórmulas que só serviam para agradar a “velhas senhoras perturbadas” que estavam dispostas a lerem sempre a mesma história sob roupagens diferentes. Hammett conseguiu romper com isso, ao imprimir novos ares realistas ao gênero:

Duvido que Hammett tivesse deliberadamente quaisquer objetivos artísticos; ele estava tentando ganhar a vida escrevendo sobre coisas sobre as quais ele dispunha de informações de primeira mão. Alguma coisa foi inventada; todos os escritores fazem isso; mas sua base estava em fatos; ela era construída de coisas reais. A única realidade que os escritores ingleses de histórias de detetive conheciam era o sotaque coloquial de Surbiton e de Bognor Regis [...] Hammett tirou o assassinato de dentro do vaso veneziano e jogou-o numa ruela qualquer (CHANDLER, 2009, p. 22)

Para Chandler, Hammett foi o escritor que trouxe uma nova linguagem para o gênero policial, que consistia em estar mais próxima da fala popular e violenta da periferia das grandes cidades, um estilo que não era percebido como tal. Além disso, estilo que, segundo Chandler, constitui-se como a marca da “linguagem americana”: sem insinuações, ágil e violenta.

Nessa forma norte-americana do romance de detetive, o dinheiro é base de tudo. A escrita e publicação de um *best-seller* de qualidade duvidosa¹¹⁵, assim como o

¹¹⁴ “A criação do “policial duro” é normalmente atribuída a Dashiell Hammett e à sua colaboração, desde o final de 1922, para as revistas *The Smart Set* e, principalmente, *The Black Mask*, revista de contos policiais. O primeiro texto, “O caminho para casa”, mostra a aventureiro detetive Hagerdon, que corre o mundo atrás de um criminoso. No lugar do detetive reflexivo, fechado em seu escritório, instaura-se um personagem ativo, ágil, inserido no mundo e sujeito, portanto, às dúvidas e aos riscos do cotidiano vivido ao lado do crime: Hagerdon chega a receber uma oferta de suborno, que o tenta durante parte da trama. As novas figuras de detetives, além de aventureiros, passam ao largo, pelo menos na aparência, da absoluta incorruptibilidade dos investigadores da narrativa policial clássica.” Idem p. 156

assassinato de uma prostituta em um quarto de hotel, obedecem à mesma lógica. Esse é o mundo:

[...] em que gângsteres podem governar nações e quase governam cidades, em que hotéis e edifícios de apartamentos e restaurantes famosos são de propriedade de homens que fizeram suas fortunas com bordéis, em que um astro de cinema pode ser o informante de uma família de mafiosos, e o vizinho simpático é o chefe de uma rede de extorsões; um mundo onde um juiz com uma adega cheia de bebida contrabandeada pode mandar um homem para a cadeia por ter meio litro de uísque no bolso [...]
(CHANDLER, 2009, p. 25)

No universo de corrupção e de violência, a esperança de alguma redenção não desaparece, pois há um personagem que vai encarnar um homem de caráter, coragem e idôneo: o detetive.¹¹⁶ Nesse ponto, podemos perceber outra transformação dentro do gênero, pois os detetives deixam de ser os mantenedores da ordem social e passam a ocupar o papel amargurado de cavaleiros com armaduras sujas de sangue em um mundo que deixou a honestidade de lado.

Hammet e Chandler, ao lado de outros escritores norte-americanos como Rex Stout e Horace McCoy, conformaram outra tradição dentro do gênero policial, o chamado policial duro, *noir* ou *hard-boiled*, que se diferenciaria da matriz inglesa devido ao realismo, ao apreço pela narrativa em primeira pessoa que é conduzida pelo próprio investigador, a violência de cidades torpes e atravessadas pelos conflitos da pesada fervura da sociedade.

As diferenças entre os chamados ‘policial analítico’ e ‘policial duro’ são grandes, o que indica que Sam Spade não é o herdeiro direto de Dupin. O policial duro, ou *hard boiled*, tem conexões profundas com as narrativas de faroeste do século XIX, em especial quando se percebe a proximidade do detetive com a figura do xerife. O pesquisador brasileiro, Julio Pimentel, anota que ambos vivem em um mundo onde o limite entre o lícito e o ilícito é mais poroso, o que os leva a agir de forma violenta em seu trabalho de busca pela verdade¹¹⁷.

É importante fazer ao menos duas ressalvas sobre o texto de Chandler. “A simples arte de matar” deve ser entendido como um manifesto contundente sobre o

¹¹⁵ CHANDLER, Raymond. *A simples arte de matar* (vol. 1). Porto Alegre, L&PM, 2009. p. 8

¹¹⁶ Idem. p. 26.

¹¹⁷ Idem. p.165.

gênero policial, escrito por um dos autores mais destacados do gênero, que serve, portanto, para lhe assegurar um estatuto de importância.¹¹⁸ A segunda ressalva se refere ao “realismo” deste tipo de obra, aquilo que Chandler valoriza como uma das grandes marcas diferenciadoras da história de enigma criada nos EUA, em relação ao que se fazia antes. Segundo Pimentel:

O realismo do hard-boiled, tão defendido por aqueles que o propuseram e o desenvolveram, foi, no entanto, visto por parte da crítica (e não apenas a composta por “velhas senhoras de todas as idades e sexos”) como igualmente mistificador. A implausibilidade de muitas histórias e a tendência ao clichê corroíam, para muitos comentadores, o realismo efetivo que elas buscavam. Independentemente da disposição à denúncia impressa nos textos e nas consciências de autores e de detetives, a Pulp fiction — com sua preocupação primordial com a venda de muitos exemplares das revistas, com o atendimento do interesse de leitura rápida e baldia e com a ocasional transposição dos relatos para o cinema — buscava uma emulação da realidade, mas, na prática, produzia um submundo fictício. Inventavam-se subúrbios e ambientes sórdidos, colorindo-os com tintas próprias para o gosto de quem não os frequentava, e com maior ou menor eficácia, conforme a qualidade narrativa, produzia um efeito de realidade que mais encobria o vivido do que o revelava. Em outras palavras, o “efeito de real” era obtido pela repetição da fórmula, e não pela disposição mimética da experiência real. Para os críticos, o próprio Hammett reconheceu mais de uma vez as limitações do modelo e de sua escrita e, por isso, abandonou-os e buscou outros caminhos de denúncia — principalmente ao planejar sua obra definitiva, e nunca consumada. (PIMENTEL, 2010, p. 167)

O autor aponta para o fato de que o policial *hard boiled* está muito mais ligado a um ideal de realismo do que à prática do mesmo, o que indica que a mistificação da escrita realista esconde certa limitação, apesar de que significa uma mudança profunda no gênero a partir de então.

Nos anos 1960, Piglia estava envolvido com a tradução e publicação da “Serie negra”, uma coletânea de histórias policiais de origem norte-americana, sendo que ele próprio é um profundo conhecedor e admirador da obra de Raymond Chandler. De fato, é possível perceber em “A simples arte de matar” um dos textos bases para a elaboração do artigo “Sobre el género policial” (1976) no qual Piglia tentou fazer a divulgação de seu trabalho editorial, mas que não deixa de ser uma importante fonte de informações sobre a posição do escritor a respeito do gênero.

Como dito acima, o autor de *Plata Quemada* parte da leitura de Chandler, mas soma a ela os apontamentos de Bertold Brecht¹¹⁹, ocasionando numa interpretação bastante política da narrativa policial de matriz norte-americana e que passa a ocupar lugar privilegiado na sua crítica à sociedade. O enigma não se resume em saber quem é

¹¹⁸ PIMENTEL, Julio. *Op. cit.* 2010. p. 167

¹¹⁹ BRECHT, Bertold. “De la popularidad de la novela policial”. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona:, Península, 1973. p. 165

o assassino, mas sim em entender como a lógica capitalista penetra em todos os aspectos da vida dos personagens¹²⁰.

Muitas marcas dessa leitura podem ser percebidas na elaboração de *La ciudad ausente*: um personagem, Junior, que se propõe a desvendar o mistério; sua caracterização como um homem solitário, que não se envolve com mulheres e que não tem vínculos familiares; a investigação que avança por uma cidade torpe, decadente, e cheia de ambientes “perigosos” (como os arredores da estação Retiro); a percepção de que o crime se liga intimamente ao Estado; e, ao fim da “investigação”, a impossibilidade de levar os responsáveis ao encontro da justiça. Todas essas características podem nos levar a uma questão: estamos diante de um romance policial? Edgardo H. Berg afirma que:

Lo que se mantiene, y esto es recurrente en Piglia, es la utilización de ciertas estrategias narrativas que provienen del policial para la construcción de sus textos. La investigación de un no saber inicial pone en funcionamiento la máquina narrativa; pero ahora, los relatos circulantes hacen las veces de las huellas o pistas del policial clásico. (BERG, 2000, p. 74)

Talvez a marca mais profunda da narrativa policial em todo o livro seja a figura de Junior, que possui uma moral semelhante àquela que Chandler atribuiu aos detetives em seu ensaio, entretanto, o personagem de Piglia não consegue encarnar a virilidade e a força desses protagonistas. Tal situação fica clara quando o personagem chega à recepção do hotel Majestic, onde pretende encontrar Fuyita:

- Soy Junior – dijo - . Necesito a ver Fuyita.
- ¿Y? – preguntó el viejo con su sonrisita recelosa.
- ¿Sabe si está?
- ¿El señor Fuyita? No sé decirle. Hable con el administrador.
- Lindo gato – dijo Junior, y agarró el gato del lomo con un gesto rápido. Lo apretó contra la madera y el animal gritó aterrorizado.
- ¿Qué hace? – dijo el viejo, y se protegió la cara con una mano.
- Un número – dijo Junior - . Trabajo en el circo.

¹²⁰ “En última instancia (pienso en *Cosecha roja* de Hammett, en *El pequeño César* de Burnett, en *¿Acaso no matan los caballos?* De McCoy) el único enigma que proponen – nunca resuelven – las novelas de la serie negra es el de las relaciones capitalistas: el dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única “razón” de estos relatos donde todo se paga” “Sobre el género policial” In PIGLIA, Ricardo. *Op. Cit.* 2000. p. 62

El viejo se había replegado contra la pared y miraba a Junior como si quisiera hipnotizarlo. Los ojos eran dos huevitos de codorniz en la cara arrugada.

- Lo único que tengo en la vida es este animal – rogó el viejo -, no me lo lastime.

Junior soltó el gato, que dio un salto y se alejó maullando como un bebé. Después sacó un papel de mil pesos doblado al medio.

- Necesito el número de la pieza. (PIGLIA, 2003, p. 22)

A maneira como o personagem obtém a informação após ameaçar fisicamente o gato de um porteiro velho soa patética em comparação com os modos de agir de Sam Spade ou de Philip Marlowe, os detetives de Hammett e de Chandler. Junior não consegue desempenhar o papel de “homem de ação”, pois, parece fraco e incapaz de prosseguir com a tortura do animal diante do pedido emocionado do dono, e acaba conseguindo o número do quarto de Fuyita por meio do suborno, que mais parece um pedido de desculpas pelo seu ato de crueldade.

Sua incapacidade de obter informações de forma direta se soma à incerteza dos testemunhos que lhe são dados, o que leva o personagem a mergulhar na trama de relatos produzidos pela máquina. Junior busca indícios textuais, marcas que indiquem os segredos, aquilo que a máquina tentou mascarar, mas que ainda pode ser percebido por um leitor atento. Esse procedimento remete a uma ideia recorrente nas proposições de Piglia: a aproximação entre o trabalho do detetive e o do leitor aponta para a fusão entre os dois modelos de detetive¹²¹.

Essa intersecção demonstra, mais uma vez, como o autor articula ensaios e produção ficcional, fazendo com que muitas de suas reflexões críticas sejam amparadas pela ficção, o que fortalece sua visão da literatura policial e do papel do leitor¹²².

¹²¹ “Do ponto de vista narrativo, a ficção policial de Piglia interrompe o ritmo habitual do gênero (que caminha invariavelmente para um desfecho elucidador e o privilégio) e recusa-se a submeter o fechamento do texto à expectativa de um final eloquente ou decisivo: reforça, dessa maneira, o caráter precário de toda conclusão, de seus resultados ou implicações. No lugar da linearidade lógica que marca a maioria das tramas policiais, propõe, em moldes não por acaso borgeanos, um raciocínio labiríntico. Em vez dos ambientes sórdidos em que transcorre a ação especialmente do romance policial americano, Piglia oferece outro labirinto: o dos impasses intelectuais e das dúvidas históricas. A matriz do policial convencional é redefinida, seja para percebê-lo em suas variações e para ampliar as leituras possíveis (variando e evitando o clássico protocolo de leitura do romance policial, que leva o leitor à busca de explicações), seja para conectá-lo mais direta e explicitamente à experiência histórica sobre que ele pretende refletir. Daí a mencionada condição anfíbia do crítico, historiador e ficcionista, metaforizar-se na figura do detetive: procura o passado, identifica “os desajustes do presente” e sugere a crítica social.” PIMENTEL, Julio. *Op.cit.*, 2010, p. 213

¹²² O conceito de campo intelectual, como proposta por Bourdieu, pode ser, em algum grau, aplicado a essa situação. Piglia parece se preocupar em assegurar sua leitura sobre a ficção policial na Argentina, usando para isso tanto a crítica como contos e romances. Essa estratégia tornou sua interpretação bastante difundida, dentro e fora de seu país, demonstrando o alcance de sua reflexão dentro deste campo de saber.

Os cruzamentos entre narrativa policial de matriz analítica e de matriz *hard boiled* se mostram em diversas passagens do texto pigliano. Quando Junior transita pelo museu macedoniano, encontra referências livrescas ou eruditas, tais como Dante Alighieri¹²³, Roberto Arlt¹²⁴, Albrecht Dürer¹²⁵ e Robert Burton¹²⁶, além do já referido Edgar Allan Poe. Essas referências se multiplicam no decorrer do livro, sugerindo que Junior não seria apenas um “homem de ação” mal sucedido, mas alguém que carrega em si aspectos de um “raciocinador”. O personagem transita nos recônditos mais sórdidos de Buenos Aires com sua alta cultura letrada e os procedimentos de um leitor, como se o personagem tentasse a todo o momento desvendar um enigma que guarda uma realidade profunda, uma trama secreta que se esconde nas formas breves.

Ao final da investigação, após descobrir de maneira obtusa quem são os responsáveis pelo fechamento do museu e da tentativa de calar a máquina produtora de relatos, o que resta a Junior é *escrever* sobre o crime, já que o inimigo é o próprio poder estabelecido e, por isso, não é possível acreditar em uma punição por vias legais. Solução semelhante já havia sido utilizada por Piglia em um texto anterior, “La loca y el relato del crimen” (1988) que aponta para a impossibilidade de se calar perante a injustiça¹²⁷.

O uso do policial pelo autor se vincula com a tradição política da literatura argentina em especial quando pensamos na figura de Rodolfo Walsh que escreveu contos desse gênero no início de sua carreira e que levou alguns dos elementos do romance de enigma para suas reportagens investigativas como *Operación masacre* e *¿Quién mató a Rosendo?*. O limite entre o ficcional e o não ficcional no texto de Walsh está ligado diretamente à intenção política do autor, indicando que, nesse caso, a referência ao real não pode ser tomada como único fator para determinar o “realismo” dessas narrativas¹²⁸.

Podemos afirmar que nos deparamos mais uma vez com o sentimento de derrota da intelectualidade latino-americana na virada dos anos 1980 – 1990. Em *La ciudad*

Para maiores informações sobre o conceito de campo intelectual conferir BOURDIEU, Pierre. “Campo intelectual e projeto criador” *Op. cit.* 1968.

¹²³ PIGLIA, Ricardo. *Op. cit.*, 2003. p. 46

¹²⁴ Idem. p. 47.

¹²⁵ Idem. p. 59

¹²⁶ Idem. p. 59

¹²⁷ “O policial surge, assim, como central e inevitável na exposição dos mecanismos que movem o tecido da sociedade; mostra que o gênero reúne história e ficção, associa temporalidades, define o lugar privilegiado do crítico — mesmo quando não é ouvido.” PIMENTEL, Julio. *Op. Cit.*, 2010 p. 204 - 205

¹²⁸ JOZAMI, Eduardo. *Op. Cit.* 2006. p. 146

ausente a perspectiva de punição dos criminosos não se coloca como possível. Naquele momento, ano de 1992, o governo democrático ainda não havia levado torturadores e assassinos para o banco dos réus. A anistia era defendida como necessária para que ambas as partes, militares e grupos de esquerda, deixassem suas diferenças de lado e constituíssem o Estado democrático de direito.

Esse sentimento de derrota pode ser percebido no monólogo solitário da máquina de Macedonio que encerra a obra. O museu foi fechado e as narrativas elaboradas por ela parecem não ter alcance, já que faltam-lhes um público que possa fazer os relatos circularem e atribuírem sentido:

¿Es usted, Richter? ¿Hay alguien ahí? Por supuesto que no puede ser Richter. Dije eso porque estaba demasiado asustada. Si está ahí, no me importa quién es. ¿Y si no hubiera nadie? ¿Y si estuviera sola? Ya no viene nadie. Hace días y días que ya no viene nadie. Un espacio vacío y circular con ventanales que dan sobre la saliente de piedra, en una tarina, me han abandonado. ¿A quién le importa lo que digo? La soledad cerebral. La soledad es una enfermedad cerebral.(PIGLIA, 2003, p.157)

Nesse extenso monólogo, a máquina de narrar mistura diversas temporalidades, cruza referências da história argentina com personagens ficcionais e faz alusões a uma sociedade vigiada. A máquina foi abandonada e as patrulhas da polícia tomam conta das ruas, porém ela insiste em contar suas histórias. Para a invenção de Macedonio, é impossível deixar de narrar, as recordações que lhe servem como matéria são “las formas de la vida”¹²⁹, que não poderão ser destruídas, embora já não possuam mais força para gerar a mudança, como se a própria vida tivesse sucumbido ao desejo de ordem da sociedade.

A figura de Junior, que investiga as narrativas da máquina e as expõe, é a do sujeito que não pode deixar o silêncio se alastrar sobre o passado¹³⁰. Tendo em vista que a vitória da revolução não é mais possível, não sendo sequer formulada pelo

¹²⁹ PIGLIA, Ricardo. *Op. Cit.* 2003. p.156 – 168.

¹³⁰ “El problema, empezamos a ver, consiste en escribir sobre el crimen, por eso los artículos de Junior, publicados en el diario, son textos arrojados como anzuelos para generar otros textos que amplíen la memoria del presente y derrote, en el preciso instante en que se convierte en pasado, el olvido” IGLESIA, Cristina. “Crimen y castigo: las reglas del juego” In PERSICO, Adriana R. (comp.) *Op. cit.*, 2004, p. 104.

personagem, resta resistir, tornar-se um dos focos na luta de resgate dos relatos que tratam do passado e participar ativamente desta guerra da memória¹³¹.

No momento da elaboração e publicação de *La Ciudad ausente*, a questão da memória sobre a ditadura e o debate sobre a justiça em relação aos crimes perpetrados estavam afastados da esfera pública. Durante os anos entre o início da redemocratização e a primeira metade do governo de Raúl Alfonsín, como constata Lvovich¹³², o Estado argentino tentou promover alguns atos de justiça, ao mesmo tempo em que evitava um conflito aberto com as forças armadas. A Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), responsável pela elaboração do informe *Nunca más*¹³³, expressava a posição oficial a *teoría dos dois demônios*. Essa interpretação sobre o período da ditadura defendia pontos centrais: a violência política na Argentina seria anterior ao golpe de 1976, sendo comum aos grupos de esquerda e aos militares; os desaparecidos não seriam “subversivos inimigos da pátria”, mas apenas vítimas de uma repressão brutal; a ação política dos desaparecidos e a luta armada da esquerda foram deixadas de lado; a sociedade, amedrontada com a violência, ficou passiva perante o terrorismo de Estado¹³⁴.

Esse ideal de conciliação a custas da memória se tornou o centro da política de Estado a partir do final dos anos 1980 e deu o tom do governo de Carlos S. Menem, apontando para uma defesa da ideia do “olhar para frente” e, como consequência, a instauração de duas leis (*Ley de Obediencia Debida* e *Ley de Punto Final*) que objetivavam encerrar os processos jurídicos contra o exército para tentar “virar a página da história”.

Em 1989, Menem promulgou o primeiro de uma série de indultos para libertar militares que tinham sido condenados e, portanto, fortalecer ainda mais a ideia de que daquele momento em diante, o esquecimento e não a memória deveria ser a base do novo regime democrático. Em reação, surgiram grupos de luta pelos direitos humanos,

¹³¹ “Os textos existem. Não me refiro apenas a discursos fortemente referenciais, como o relatório da Comissão Nacional de Direitos da Pessoa e os autos dos julgamentos. Há romances, poemas, depoimentos, num leque que vai da mais extrema representação realista até as transformações mais distanciadas. São obstáculos contra o convite ao esquecimento, contra sua possibilidade ou imposição; teimam em opor-se à hipocrisia de uma reconciliação amnésica que pretende calar o que, de qualquer modo, já se sabe.” IN SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*. São Paulo, EDUSP, 1997. p.32.

¹³² LVOVICH, Daniel. *La cambiante memoria de la dictadura: discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires, 2008.

¹³³ Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. *Nunca más: informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: EDEUBA, 1984.

¹³⁴ LVOVICH, Daniel. *Op. Cit.* 2008 p. 36

como as Madres de Plaza de Mayo, presentes desde o ano de 1977 e que mantiveram sua posição, exigindo justiça. Porém, esses grupos eram tidos como intransigentes que não estavam preparados para uma nova ordem política, ademais eram considerados inconsequentes e animados pelo “ódio da vingança”. Era um momento de derrota:

Los organismos de derechos humanos repudiaron las leyes de Punto Final y Obediencia Debida, cuestionando la política gubernamental al respecto. Aunque continuaron a reclamar “verdad y justicia”, su poder de convocatoria comenzó de modo paulatino a decrecer, como uno de los signos del fin de la ilusión democrática. En contrapartida, comenzaron a escucharse nuevamente las voces reivindicativas de los sectores militares. (LVOVICH, 2008, p. 49)

As figuras que orbitam ao redor da máquina de Macedonio, como Russo, aproximam-se dessa postura, que diz respeito ao desejo pela verdade e justiça. Ao entrar em contato com essa posição, Junior expõe a tensão entre aqueles que desejam manter a memória¹³⁵ e aqueles que apoiam o esquecimento, pois temem ser punidos por seu envolvimento com os crimes do passado¹³⁶.

III. d.

Cyber-Buenos Aires: as marcas e os usos da ficção científica

Alguns dos escritos que se imiscuem na busca de Junior são evidentes, já que aparecem citados pelos próprios personagens ou então pelo narrador, tais como o *Museo de la novela de la Eterna*, os escritos de Poe e de Joyce, ou a tradição do policial *noir*. Entretanto, certos diálogos intertextuais são subterrâneos e não são citados diretamente pelos personagens, nem aludidos pela menção a textos ou autores. É possível perceber sua presença na cidade e nos relatos da máquina, porém, de forma difusa, como que escondida do leitor.

¹³⁵ Na obra de Piglia existe outro personagem que se empenha em compreender o passado como forma de contribuir com o presente. Marcelo Maggi, de *Respiración artificial*, enquanto troca cartas com Emilio Renzi demonstra sua preocupação com a história, a necessidade de não deixar que alguém substitua o passado, para que não entendamos o presente como algo absolutamente novo, pois ao entendermos a história somos capazes de perceber as rupturas e continuidades de nossa sociedade. PIGLIA, Ricardo. Op. Cit. 2008, p.18 – 19.

¹³⁶ JELIN, Elizabeth. “Gestión administrativa y gestión histórica: ocultamientos y descubrimientos de los archivos de la represión” In CATELA, Ludmila da Silva y JELIN, Elizabeth (comps.) *Los archivos de la represión: Documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo Veintiuno, 2002. p. 8.

A seguir, pretendemos analisar os elementos que apontam para o uso que Piglia faz da ficção científica, tradição literária que, assim como a narrativa policial, encontra-se à margem da academia e da crítica literária. Examinaremos seu diálogo com alguns autores fundamentais da segunda metade do século XX, como Philip K. Dick e William Gibson, e tentaremos compreender como o escritor argentino se aproxima e ao mesmo tempo se afasta dessa tradição.

III. d. I.

Da utopia a distopia.

É difícil precisar de maneira exata o momento do surgimento da ficção científica, ou qual seria o primeiro escritor nessa linhagem literária¹³⁷. Apesar de sua longa trajetória, o gênero ficou por muito tempo à margem dos debates acadêmicos sobre a literatura, pois os livros de H.G. Wells, Julio Verne e outros autores eram tidos como “ingênuos”, carentes de elaboração estética e ligados exclusivamente a questões de mercado, o que não poderia ser levado a sério pelos críticos literários.

A expansão do gênero nos países de língua inglesa, a partir do início do século XX no momento que ficou conhecido como *magazine era*¹³⁸ ou *pulp era*¹³⁹, foi marcado pelo surgimento de um grande público leitor que consumia narrativas em publicações baratas, as revistas *pulp* (as mesmas que traziam as histórias de Hammett), e que priorizavam narrativas de ação e aventura. Autores populares como Edgar Rice Burroughs (famoso por sua série de romances ambientados no planeta Marte, além de ser o criador do personagem Tarzan) e, posteriormente, Isaac Asimov ajudaram a cristalizar uma imagem que confirmava a “ingenuidade” atribuída à ficção científica: mundos futuros, nos quais a humanidade teria se espalhado pelo universo por meio de tecnologias maravilhosas, a libertação do trabalho fabril graças aos robôs e o progresso ilimitado de nossa sociedade¹⁴⁰.

¹³⁷ Para um estudo bem fundamentado sobre o tema, conferir a Introdução do trabalho de Roberto Causo sobre a ficção científica no Brasil (que apesar de se focar no caso brasileiro, faz ampla sistematização da ficção científica de seus primórdios até a segunda metade do século XX). CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 – 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

¹³⁸ ATTEBERY, Brian. “The magazine era: 1926 – 1960” IN JAMES, Edward. MENDLESOHN, Farah (Edit.). *The Cambridge companion to science fiction*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2003..p. 32 – 47.

¹³⁹ CAUSO, Roberto de Sousa. *Op. Cit.* 2003. p.233 – 294.

¹⁴⁰ Asimov era um entusiasta do progresso, acreditando que a máquina não poderia ser ruim, apenas o uso que eventualmente venhamos a fazer dela. Para ele os malefícios de uma tecnologia, como o uso da energia nuclear, impreterivelmente serão superados pelos benefícios que ela nos traz. ASIMOV, Isaac.

Essa visão passou a ser criticada em meados da década de 1960 quando alguns escritores passaram a por em xeque a “ideologia do progresso” que permeava os textos de ficção científica. Nesse contexto, o medo de que os avanços da tecnologia levassem o homem para sua autodestruição atravessava a produção desse período¹⁴¹.

A mudança da perspectiva sobre o avanço tecnológico e humano veio acompanhada de uma série de preocupações estéticas. Autores que despontavam nesse momento, como Philip K. Dick, tentaram inovar a forma de suas obras e incorporaram elementos característicos das vanguardas literárias¹⁴², como a fragmentação narrativa, o uso de múltiplas temporalidades e o fluxo de consciência.

As dúvidas e inquietações trazidas pelos escritores da chamada *New wave*, que receberam esse nome em contraste com a *Nouvelle vague* do cinema francês, seus questionamentos sobre a natureza da realidade, a essência humana e o debate sobre a relação *homem x máquina* estavam na base de sua produção, o que aponta para um maior senso crítico em relação à sociedade, aliado a um grande apuro estético. Por isso, o novo rumo na arte coincide com a “descoberta” da ficção científica por parte da academia, que passou a revisar tanto os textos da geração dos anos 1960, quanto a dos escritores da geração anterior¹⁴³.

As mudanças ocorridas no final dos anos 1970 e 1980, tais como o fortalecimento do discurso neoliberal, a crise final do socialismo soviético, o desenvolvimento de novos e modernos meios de comunicação, a adoção do modelo toyotista de produção e outras transformações político econômicas ajudam a explicar as modificações da ficção científica na segunda metade dos anos 1980. Segundo o escritor e crítico canadense John Clute:

After 1980, there was some sense that sf was running on inertia, that too many of its creative thinkers had decamped. Until the information explosion began dramatically to impact upon our lives in the 1980s, sf as a genre may have been wrong in many advocacies of the future, but it had never been outmoded. [...] The only form of sf to

“Os robôs, os computadores e o medo” In ASIMOV, Isaac (org.). *Histórias de robôs (volume 3)*. Porto Alegre: L&PM, 2007p.10.

¹⁴¹ “While atomic weapons still had limited capabilities, public perception was of a world facing imminent destruction, and people daily suppressed their anticipation of radioactive doom from the skies. That terror had been manifest, in disguised form, in earlier sf tales and movies of monsters, horrific transformation and alien invasion.” In BRODERICK, Damien. ‘New Wave and backwash: 1960 – 1970’. IN JAMES, Edward. MENDLESOHN, Farah (Edit.). *The Cambridge companion to science fiction*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2003. p.48

¹⁴² . Idem, p.55.

¹⁴³ Idem, p.61 – 62.

grapple imaginatively with at least some aspects of the dizzying new order was Cyberpunk, a term coined by sf writer Bruce Bethke in 1983 to describe novels and stories about the information explosion of the 1980s (hence 'Cyber', from cybernetics), most of them picturing a dense urban, confusing new world in which most of us will find that we have been disenfranchised from any real power (hence 'punk'). (CLUTE, 2003, p. 67)

O *cyberpunk* seria a vertente da ficção científica que conseguiu captar as mudanças durante aquele período ao modificar a visão de futuro que se tinha na tentativa de levar em conta o papel que a informação, seu controle e manipulação teriam no mundo vindouro.

As cidades futuristas não estavam mais em outros planetas e passaram a ser grandes metrópoles marcadas pela sobreposição de temporalidades, por um grande número de marginais no submundo degradado e violento, pelo desaparecimento do Estado em detrimento de grandes corporações multinacionais e pela presença da diversidade cultural em todos os níveis¹⁴⁴. Por esses espaços, circulavam anti-heróis, sujeitos que agiam segundo sua própria vontade, ao mesmo tempo em que tentavam se livrar do poderio das corporações detentoras do sistema financeiro e das informações.

Mesmo antecedendo a criação do termo em dois anos, é possível afirmar que o filme *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, carrega diversos elementos da estética *cyberpunk*, sendo, portanto, um dos mais conhecidos exemplos desse tipo de narrativa: a obsessão por referências ao Oriente, em especial ao Japão; a paleta de cores acinzentada e marcada por luzes artificiais; a quase inexistência de elementos naturais; a fusão entre tecnologia e corpo pela engenharia genética e os implantes cibernéticos. O filme é uma adaptação de *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), romance escrito por Philip K. Dick. Apesar de não ser considerado um escritor de *cyberpunk*, os livros de Dick já tratavam de um dos principais dilemas que os escritores dos anos 1980 tinham à sua frente, o de saber o que é humano e se o desenvolvimento científico é capaz de alterar nosso corpo e nossa mente.

¹⁴⁴ “Linked with this network, of information that defines and delimits human existence, Gibson’s novels display a postmodern flash of cultures and languages jumbled together, a polyglot world of objects and discourses. The Sprawl, Night City, Chiba, Freeside, and every other zone, though differentiated by name and geographic place, all ultimately blend together in a panculture that has by and large effaced all local or ethnic differences.” SPONSLER, Claire. “Cyberpunk and the dilemmas of postmodern narrative: the example of William Gibson”. *Contemporary Literature*, Wisconsin: University of Wisconsin Press, Vol. 33, n° 4, 1992. p.629

O exemplo mais bem acabado do *cyberpunk* é o romance *Neuromancer* (1984) de William Gibson, no qual todos os elementos citados se fazem presentes. Chama a atenção o fato de que aparece o conceito de ciberespaço, uma rede de informações a disposição dos usuários que deveriam entrar nesse “espaço” por meio dos computadores. O protagonista do livro, Case, é um cowboy do ciberespaço e usa suas habilidades para lidar com uma série de conspirações envolvendo grandes corporações. Gibson, sem grande conhecimento técnico¹⁴⁵, foi capaz de propor uma visão que apontava para a conexão de todas as informações em uma rede, uma visão que se aproxima ao conceito da internet, que utilizamos atualmente.

O *cyberpunk* também chamou a atenção da crítica literária, que apontou para a conexão entre estas obras e o pós-modernismo. Segundo Fredric Jameson:

Essas narrativas, que primeiro tentaram encontrar expressão através da estrutura genérica do romance de espionagem, só recentemente se cristalizaram em um novo tipo de ficção científica, denominado cyberpunk, que é tanto uma expressão das realidades das corporações multinacionais como da própria paranoia global: as inovações representacionais de William Gibson, de fato, distinguem seu trabalho como uma excepcional realização literária em meio a uma produção pós-moderna predominantemente oral e visual. (JAMESON, 1996, p. 64)

A ficção científica de tipo *cyberpunk* seria a expressão mais bem acabada do pós-modernismo na literatura, um tipo de representação que adota uma postura incrédula com relação aos grandes discursos (como a pátria, a religião ou o progresso)¹⁴⁶ e apela para o uso da sátira e da ironia em um jogo multicultural marcado pela propagação de referências fora de seu contexto original (como o uso de estruturas

¹⁴⁵ “Gibson was notoriously ignorant of computer technology, and certainly did not work on one when he wrote the novel; his sorting of a storyable version of the inside of the world information was essentially a *literary coup*: cyberspace is a literary metaphor of very considerable brilliance, and if the world in 2003 in some ways resembles the world he created – and if its writers’ obsessional use of counterfactual images of downloading seems to have translated that metaphor into an article of faith – then it is because the world, and the writers who articulate the world, have *imitated* Gibson.” CLUTE, John. Op. cit. 2003. p.. 72 – 73.

¹⁴⁶ “For Jameson a postmodern text is not a critical representation of an authentic reality, but is a simulacrum, a copy without an original. Style and fashion are much more important than content, surface more important than depth. The work is ironically performing, rather than sincerely expressing, emotions or feelings of the artist – not that there is a stable identity which is the artist’s self-identity any more, as she or he pastiches the style of others.” BUTLER, Andrew M.. ‘Postmodernism and science fiction’. IN JAMES, Edward. MENDLESOHN, Farah (Edit.). *The Cambridge companion to science fiction*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2003. p. 141.

da narrativa policial, em *Blade Runner* e *Neuromancer*, ou de aspectos do horror gótico, em *Alien, o oitavo passageiro*)¹⁴⁷.

III. d. II.

Elementos da ficção científica em *La ciudad ausente*.

O potencial de crítica social que a ficção científica possui, no sentido de que propicia mundos imaginários que operam com uma lógica diferente daquela em que vivemos, talvez tenha sido o que chamou a atenção de Piglia.

O primeiro elemento que remete ao universo da ficção científica é a posição de centralidade que a máquina de Macedonio possui dentro da trama de *La ciudad ausente*. O aparelho inicialmente dedicado à tradução passou a produzir relatos, que consistiam em narrativas que se relacionam com as perseguições e crimes perpetrados no poder. Essa situação teria levado a máquina para o centro de uma disputa entre os que desejam silenciá-la e os que advogam para que ela continue a produzir textos.

Feitas essas considerações, dois aspectos desse engenho remetem à ficção científica. O primeiro se refere ao potencial que a máquina tem de criar discursos e, com isso, como eles são capazes de modificar a percepção que aqueles à sua volta têm da realidade. É possível estabelecer um paralelo entre a máquina de Macedonio e o “jornal homeostático” criado por Philip K. Dick, no conto “Se Benny Cemoli não existisse” (1963).

O conto de Dick se passa em uma terra que foi arrasada pela guerra nuclear. A narrativa se inicia quando humanos vindos de outra galáxia decidem ajudar os sobreviventes a reconstruir o planeta Terra. O jornal *New York Times* é reativado numa tentativa de unificar a cultura que teria se quebrado com a guerra, porém, o jornal é produzido por um imenso computador que “capta” a realidade e a transforma em textos jornalísticos. Este jornal *homeostático*, como é chamado pelos personagens do conto, passa a anunciar um movimento fascista liderado por Benny Cemoli (o nome é uma referência a *Il Duce* Benito Mussolini) que estaria tomando o poder nos EUA. Como as narrativas não correspondem com a realidade, os personagens vindos de fora da Terra

¹⁴⁷ “E aí a grande referência é o escritor Raymond Chandler. Certamente o hacker Case herdou várias características de seu detetive Marlowe. Como Chandler fez com o policial *noir* nos anos 40, Gibson se apropriou de um gênero regado e retratou, dentro dos limites dele, o grande impasse ético da humanidade.” ANTUNES, Alex. “Prefácio a edição brasileira” IN GIBSON, William. *Neuromancer*. São Paulo: Aleph, 2006 p. 8.

não encontram os “milhares de partidários” de Cemoli e passam a acreditar que o computador enlouqueceu. Essa hipótese é abandonada quando certas pistas indicam que o jornal não está falando do presente e que suas reportagens seriam ecos de um passado distante, anterior ao início da guerra. Caso Cemoli esteja vivo ele poderá ser preso e julgado pelo genocídio de milhões de pessoas, o que motiva o início de uma caçada ao personagem e seus antigos colaboradores. O conto tem uma reviravolta surpreendente com a troca de foco narrativo, pois nos permite descobrir que as notícias sobre o movimento fascista e todas as pistas encontradas pelos personagens até então foram inventadas pelos sobreviventes terráqueos, num estratagema que tinha como objetivo fugir das punições de uma investigação sobre o conflito.

Tanto o texto de Piglia, quanto o de Dick trabalham com a noção de que uma máquina está moldando a percepção dos indivíduos sobre a realidade. Em ambos os casos, os engenhos operam de maneira “enlouquecida”, ao não conseguir lidar com a realidade à sua volta de maneira direta e se valendo de narrativas que se conectam com outras temporalidades para conseguir atingir o presente. Outra semelhança está no fato de que, tanto o jornal *homeostático*, quanto a máquina de Macedonio criam personagens inexistentes como Benny Cemoli e o Engenheiro Richter que acabam sendo perseguidos pelo Estado como se fossem reais.

O escritor argentino, assim como o estadunidense, atribui à informação um imenso poder, como se os discursos que circulam na sociedade fossem capazes de criar a realidade. Por esse motivo, os inimigos da máquina produtora de relatos tentam silenciá-la, pois, sem os relatos, seria como se os crimes não tivessem ocorrido. Dick opera na mesma lógica, porém, de maneira um pouco mais perversa: ao infiltrar-se no computador do *New York Times*, aqueles que estão no poder conseguem moldar os discursos, *criando* um novo passado e atribuem a culpa pela chacina da população mundial a um fantasma virtual¹⁴⁸.

Outro ponto de contato entre o texto pigliano e a ficção científica se refere à maneira como as informações da máquina circulam. No diálogo de Junior com Ana, uma das especialistas nos relatos produzidos pela máquina macedoniana, temos um vislumbre de como os relatos se expandiram de maneira subterrânea por toda a

¹⁴⁸ “Dick se mostra mais pessimista que Asimov ao considerar que o homem há de sempre usar a inteligência da máquina sem critério, pois segundo seu ponto de vista, a natureza humana está imbuída de um elemento destrutivo que a leva, com grande frequência, a empregar mal o poder que as invenções cibernéticas colocaram ao seu alcance. Um dos temas que repete com mais frequência é o de que o homem se transforma cada vez mais, na máquina ou robô criados por eles.” WARRICK, Patrícia S. “Prólogo ao conto *Se Benny Cemoli não existisse*”. In ASIMOV, Isaac (org.). *Op. cit.*, 2007. p. 189.

cidade¹⁴⁹. O jornalista percebe que existem diversas oficinas que estão copiando e distribuindo os relatos, sejam eles originais ou apócrifos, como se formassem uma rede de informações com a qual os que tentam manter as narrativas circulando se conectam. Essa concepção de que a informação é um poder imenso e de que, para agir contra o Estado é necessário criar espaços de circulação, remete-nos à ideia de ciberespaço que os narradores do *cyberpunk* criaram.

No ciberespaço, como concebido por Gibson em *Neuromancer*, circulam milhares de dados e informações que fogem do controle dos agentes do *status quo*, mas que podem ser usados pelos cowboys, como o protagonista Case, para criar realidades virtuais, mundos alternativos fora do controle das autoridades estatais ou das grandes corporações capitalistas.

Essa rede de informações conecta espaços distantes entre si, fazendo com que as personagens estejam em contato com referências de diversos locais, ao mesmo tempo em que tendem a desaparecer as marcas da especificidade local. Personagens como o japonês Fuyita, o chefe da segurança do museu, ou o engenheiro britânico Mac Kensey, pai de Junior, correspondem à presença de elementos de outros povos/culturas que circulam pelo espaço da urbe. O encontro de povos e línguas chega a seu ápice no relato “La Isla”, no qual podemos ver o apagamento da identidade nacional ligada ao local de origem, em detrimento de uma concepção de identidade multicultural, que está ligada à língua (tema que será abordado de forma aprofundada na sessão que versa sobre a influência joyceana em *La ciudad ausente*)

Outra característica importante na definição do espaço em *La ciudad ausente*, que se conecta com a tradição da ficção científica, é a presença de ambientes marcados por elementos artificiais e decadentes. A luz elétrica predomina, de dia ou de noite, numa tentativa de sobrepor a vontade humana ao ciclo da natureza. O protagonista se sente vigiado em uma atmosfera paranoica que penetra nas relações pessoais, pois Junior não sabe ao certo em quem pode ou não confiar, já que todos podem ser agentes a serviço daqueles que querem suas investigações encerradas. A decadência pode ser percebida em espaços como o Hotel Majestic¹⁵⁰, ou nas galerias da estação 9 de Julio:

[Junior] Se bajó en la 9 de Julio. Los pasillos estaban cubiertos de puestas y kioskos de lata donde vendían miniaturas y revistas de la guerra. Jóvenes conscriptos se

¹⁴⁹ PIGLIA, Ricardo. *Op.cit.* 2003, p 103.

¹⁵⁰ Idem. p. 19 – 30.

detenían ante los pornoshops y los microcines, las galerías de tiro al blanco, los bares baratos con fotos de rubias, galpones de lata y locales que se habían ido acumulando en los corredores, aprovechando el tránsito continuo de los que viajaban en subterráneo. Los jóvenes habían invadido los salones, con sus crestas y sus Levi's rotos, las navajas en la funda de las botas, hacían sonar el heavy metal en los audios, vestidos con las poleras negras de Metrópolis.(PIGLIA, 2003, p. 103)

As múltiplas referências culturais, marcadas pela importância do mercado e das marcas famosas¹⁵¹, relacionam-se a bares com fotos de mulheres nuas e lojas de pornografia. Este retrato dos túneis subterrâneos de Buenos Aires, com jovens que usam roupas *punk* e escutam rock, poderia ser encontrado nas descrições de Gibson sobre as áreas degradadas de Chiba City ou de Istambul, dois dos espaços pelos quais os personagens de *Neuromancer* circulam.

Como último indício que aponta para a presença de elementos da ficção científica dentro do livro de Piglia, podemos citar a maneira como a tecnologia se conecta e se confunde com o corpo dos indivíduos. Esta marca de escrita se torna mais visível no relato “Nudos Blancos”.

No texto, que trata da loucura de Elena Fernández e de sua passagem pela clínica de Arana (personagem analisado no Capítulo I), temos algumas referências diretas à fusão entre corpo e engenho humano. Elena acredita que sua mente, ou sua “alma” foi transplantada para uma máquina, um corpo artificial feito de circuitos eletrônicos. O delírio da personagem invade a narrativa não sendo possível discernir o que compõe sua imaginação e o que de fato acontece, porém, se ligarmos “Nudos blancos” com o monólogo que encerra o livro, percebemos como o tema da mulher que teve sua consciência preservada na máquina é forte, transformando Elena em uma espécie de *ciborgue*, que consiste numa mistura de ser vivo e partes eletrônicas.

Além disso, o psiquiatra Arana também é descrito como um híbrido entre carne e metal: “*Cráneo de vidrio, las venas rojas al aire, los huesos blancos brillando bajo la luz interna. Elena pensó que el hombre era un imán donde se incrustaban las limaduras de hierro del alma*”¹⁵². Em outro trecho podemos ler que: “*Arana sonrió y la luz se le*

¹⁵¹ “As Gibson’s conception of technology depends on appropriating religious metaphors, here too the metaphors turn on capitalism’s seizure of theology: the moral and corporeal are replaced by the mordant and the corporate, *Logos* replaced by logo. What is a logo if not the signature of authenticity, the inscription of authority? This is cyberpunk’s colophon: the logo of simulated, manufactured transcendence.” EASTERBROOK, Neil. “The arc of our destruction: reversal and erasure in cyberpunk”. *Science fiction studies*. SF-TH Inc, vol. 19, nº 3, 1992. p. 384 – 385.

¹⁵² PIGLIA, Ricardo..Op.cit, 2003, p. 66.

deslizó por la piel. Tenía los dientes de aluminio, una costosa corona ultraliviana que sólo hacía el artista Gucci en las clínicas de Belgrano R.”¹⁵³

Arana promete acabar com o delírio de Elena por meio do uso de drogas, como efeito, trocando suas alucinações pela dependência química. Quando isso parece não resolver o caso, o psiquiatra indica a possibilidade de fazer uma intervenção sobre a memória da paciente, que consistiria em apagar o seu passado e lhe dar novas fantasias e alucinações. Essa relação com a memória humana, mostra a personagem como a peça de um mecanismo, aproximando-a de maneira clara com o que se vê em um computador, que pode ter sua memória apagada e refeita quantas vezes o “usuário” desejar.

III. d. III.

Proximidades e afastamentos

Percebemos uma relação entre a ficção científica e o romance policial: ambos os gêneros passaram por um longo período de descaso dentro dos estudos literários. A ficção científica, assim como as histórias de detetive, segundo a tradição literária, não teriam grande apuro estético, o que explicaria sua popularidade entre leitores “simples”, que não compreendem as narrativas “sérias” feitas para um público treinado em entender referências e apto a perceber a nuance dos textos dos “grandes mestres”.

O escritor argentino consegue dar outro olhar para essa tradição, atribuindo-lhe a capacidade de apontar para as “falhas” da sociedade, ao ressaltar a injustiça e acreditando na grande capacidade crítica desse tipo de registro. Neste aspecto, Piglia estabelece um ponto de ruptura com a crítica literária mais tradicional.

A ficção científica, produzida a partir dos anos 60, com a qual o autor trabalha em *La ciudad ausente*, também denuncia esses aspectos de corrupção e de reprodução de privilégios que vemos presentes em contos e romances de Dashiell Hammett e Raymond Chandler. Todavia, a crítica que a ficção científica propõe não se restringe somente a uma variação do policial *noir*.

Essas obras ambientadas em um futuro, distante ou próximo, tendem a estabelecer uma poderosa crítica ao presente por meio do uso da *utopia*, ou de sua contraparte negativa, a *distopia*. O desafio ao presente é feito como se o ficcionista

¹⁵³ Idem, p. 72.

projetasse um futuro em que os males do presente fossem todos solucionados, no caso da utopia, ou então se potencializassem e fossem capazes de produzir um futuro de medo e de sobrevivência incerta, quando pensamos na distopia¹⁵⁴.

Os futuros distópicos caracterizaram boa parte da ficção científica, tanto da *New Wave*, quanto da *cyberpunk*, e notamos traços desse aspecto na narrativa pigliana. *La ciudad ausente*, escrito durante a segunda metade dos anos 1980 e publicado em 1992, projeta o tempo da narrativa no começo do século XXI, no então distante ano de 2004. Em seu universo, a democracia pouco se diferencia de um regime ditatorial, com prisões e supressão da liberdade de expressão, a Guerra das Malvinas é uma chaga ainda aberta e a memória da ditadura está sendo suprimida pelos agentes do Estado.

A tecnologia aparece como um instrumento a serviço do poder estabelecido. As câmeras de segurança nas estações de metrô¹⁵⁵, a engenharia de panóptico do museu¹⁵⁶ ou as partes mecânicas do corpo de Arana, são elementos que indicam como a racionalidade foi utilizada para produzir um mundo sob controle no qual os indivíduos não se opõem ao que foi previamente estabelecido. Toda a primeira parte do diálogo entre Junior e Russo¹⁵⁷ sintetiza essa posição: o Estado é um mecanismo que tratou de estender seu domínio sobre os discursos, limitando-os e cerceando aquilo que pode ser dito e controlando o pensamento por meio da manipulação da memória e da informação.

Entretanto, a tecnologia também pode contribuir para a resistência nesse contexto. A máquina de Macedonio é o engenho que consegue despertar a fúria dos repressores, justamente por ser capaz de por em funcionamento toda uma rede de informações alternativas às que provem do Estado. Trata-se de relatos que se reproduzem, multiplicam-se e geram outras narrativas capazes de manter a possibilidade de sobrevivência de um tipo de interpretação da realidade que não passe pelo racionalismo estatal sufocante¹⁵⁸.

¹⁵⁴ “Science fiction writers, by asking such unanswerable questions, have extended the horizons of utopia, and helped to acclimatize it to a world in which the future has so many more possibilities and uncertainties than Sir Thomas More could ever have imagined.” JAMES, Edward. ‘Utopias and anti-utopias’ IN JAMES, Edward. MENDLESOHN, Farah (Edit.). *The Cambridge companion to science fiction*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2003. p. 228.

¹⁵⁵ Idem, p.. 68 – 69.

¹⁵⁶ Idem p. 41.

¹⁵⁷ idem, p. 137 – 149.

¹⁵⁸ “Os novos fenômenos aglutinam o duplo desafio representado por esse “fantástico” que confronta tanto o paradigma da percepção da realidade quanto o paradigma literário do mero efeito de estranhamento. Eles oferecem um desafio aos limites dos modos de pensar ocidentais, inclusive e especialmente aqueles expressos na literatura e na crítica cultural. O *caráter subversivo do fantástico* – que nos envolve em uma realidade alternativa à nossa – é empregado duplamente.” CAUSO, Roberto de Sousa. *Op. Cit.*, 2003. p. 28 [grifo nosso].

O peso da ficção científica na Buenos Aires de *La ciudad ausente* é grande, porém, não podemos dizer o mesmo sobre seu impacto nos protagonistas e nas suas ações.

Personagens como Case, de *Neuromancer*, ou Rick Deckard, de *Blade Runner*, não apresentam nenhum tipo de motivação para além de seus interesses pessoais. Isso pode ser visto em outros protagonistas de livros e filmes de tipo *cyberpunk*: personagens marcados por um olhar cínico, sem compromissos com a sociedade e fundamentalmente egoístas. São indivíduos que parecem próximos de tipos como Philip Marlowe e Sam Spade, nos quais vários desses “heróis” *cyberpunk* se baseiam, mas, na verdade, estão muito distantes pelo fato de não salvaguardarem o senso ético comum dos detetives do policial duro. Toda a retórica revolucionária que utilizam não se concretiza, o que serve para esconder seu desejo de ascensão social e comodismo perante os problemas da sociedade¹⁵⁹.

As figuras que circulam pela narrativa pigliana, em especial aquelas ligadas à máquina, como Russo, Macedonio e Junior se afastam profundamente deste tipo de postura. Os personagens são perseguidos pelo poder estabelecido, pois sabem dos relatos produzidos pela máquina e tentam mantê-los em circulação, o que os faz sofrerem ameaças de agentes da lei. Esses sujeitos não são militantes como os dos anos 1960 que acreditam na revolução e na possibilidade de mudança, mas vivem para manter uma contranarrativa que sirva de alternativa à proposta pelo Estado.

III. e.

A ilha de Joyce

O compromisso com o ato de lembrar, parte essencial do trabalho de Junior e daqueles que defendem a máquina de Macedonio, não se transforma em um simples canto fúnebre de testemunho dos sobreviventes. As narrativas tendem a assumir caráter alegórico e misturam diversos tempos e locais: o século XIX argentino encontra a Ditadura militar e esbarra numa urbe futurista do século XXI.

¹⁵⁹ “Despite the rhetoric of resistance, Case loves the *ecstatic feral intensity* of treating the mind as meat; he openly prefers the way things are, prefers to live parasitically as a criminal stealing data as opportunities permit, prefers to exist in a way possible only by offering obeisance to the *status quo*. Case exists less as parasite than as symbiot: learning to love himself as metonym, he completes “the arc of his self-destruction”. Like the ambiguously emancipated AIs, Case is commodity *par excellence*: the evolutionary *product* of Tessier-Ashpool’s all-too-corporate dream.” EASTERBROOK, Neil. “The arc of our destruction: reversal and erasure in cyberpunk”. *Science fiction studies*. SF-TH Inc, vol. 19, nº 3, 1992. p. 392.

A Buenos Aires retratada em *La Ciudad ausente* é um lugar onde o sol sempre está disputando espaço com as luzes artificiais das lâmpadas, no qual a maior parte das pessoas parece viver nos subterrâneos do metrô, em meio a paredes velhas, descascadas e cheias de pichações que se referem a Tóquio, Nova York, Cidade do México e outras metrópoles. Estamos diante de uma sobreposição espacial que tenta superar o aspecto nacional da obra e se concentra na fusão da capital argentina com Dublin.

A referência a Irlanda, constante na totalidade do romance e especialmente marcada no relato “La isla”, não é aleatória e tem um significado bem claro. Dublin é a terra natal de James Joyce, cidade na qual circulam Stephen Dedalus e Leopold Bloom, uma das influências diretas sobre esta obra.

O autor do *Ulysses* (1922) também é visto como um intelectual exemplar, alguém que em mais de uma oportunidade se manifestou contra a violência e os excessos do nacionalismo. Essa opção vem reafirmar como a leitura política de Piglia atravessa sua interpretação do cânone literário, mesmo quando passa por autores e obras que inicialmente não demonstram uma intensa politização.

James Joyce (1882 - 1941) nasceu em uma Irlanda que era parte do poderoso Império britânico, educado em um colégio jesuíta e criado em meio a uma família politizada. Em sua obra não é difícil perceber críticas ao domínio inglês, à Igreja Católica e à situação miserável da população irlandesa. Seu romance de estreia, *O retrato do artista quando jovem* (1916), é recheado de discussões políticas entre os personagens e ataques aos religiosos que se misturam aos dilemas estéticos, éticos e familiares do personagem Stephen Dedalus. As inquietações do jovem Dedalus serão retomadas no *Ulysses* por um personagem que se debate contra a história de sua pátria, de sua religião e de sua família¹⁶⁰ resultando numa tentativa de superar dilemas legados por aqueles que o antecederam, em um claro processo de libertação, sintetizado na famosa sentença “A história, Stephen disse, é um pesadelo de que eu estou tentando acordar”¹⁶¹.

¹⁶⁰ FAIRHALL, James. *James Joyce and the question of history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. p. 9.

¹⁶¹ Em *Respiración artificial* Marcelo Maggi faz uma inversão desse aforismo, “La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar” o que demonstra o “olhar histórico” proposto pelo personagem em oposição à descrença de seu sobrinho, Emilio Renzi, um profundo admirador de Joyce e de seus “jogos com a língua”.

A escolha de Joyce¹⁶² e de sua obra não é estranha dentro do âmbito de *La ciudad ausente*, entretanto, a releitura que é feita parte de um dos escritos mais herméticos do autor e que aparenta grande distância de temas políticos: *Finnegans Wake* (1939), romance que encontramos na base do mais longo relato produzido pela máquina de Macedonio: “La isla”.

O texto é dividido em treze sessões de tamanho variado, com um narrador que mistura relatos da viagem de Boas, personagem que visitou a ilha do título, e análises sobre os moradores do local, sua origem e, em especial, sua língua. O resultado dessa mistura lembra um ensaio antropológico/etnográfico sem muita precisão ou rigor acadêmico, o que agrega certo grau de paródia à narrativa.

O grande desafio para entender a ilha se encontra na linguagem, pois seus habitantes mudam de língua do dia para a noite de maneira inadvertida e sem controle dos moradores, que são reféns dessas transformações abruptas, devido ao fato de só poderem dominar uma língua por vez (sendo assim, pode-se dizer que o trabalho de tradução é uma impossibilidade para os nativos).

Esse estado de “monolinguismo mutável” dificulta o entendimento pleno do passado (as mensagens escritas anos atrás não são compreendidas pelos leitores do presente) e leva ao afastamento de pessoas (casais que se amavam em uma língua se odeiam em outra). A situação reforça o caráter impreciso da linguagem, vista como uma maldição em relação a um passado lendário, uma “*época en la que las palabras se extendían con la serenidad de la llanura. Era posible seguir el rumbo y vagar durante horas sin perder el sentido (...)*”¹⁶³.

Nesse sentido, parece que Piglia está se apropriando do estado inicial descrito pelo mito babélico: um tempo em que todos se entendiam em uma única língua. O autor trata deste mito, porém, atribuindo o caos e os equívocos à estrutura da própria língua e não à existência de outras línguas.¹⁶⁴

¹⁶² Como no caso de Macedonio e de Poe, não interessa a Piglia apenas a obra de Joyce, mas também sua figura pessoal e o mito ao redor do escritor: o autoexílio que o afastou de sua terra natal, a vida em Trieste, o trabalho como professor de inglês, as dificuldades financeiras pela qual passou com a família, o drama da loucura de sua filha (tema de certa forma ilustrado pelo relato “La nena”, na qual o pai decide tratar os problemas da filha através da linguagem) e o desprezo dos escritores “conservadores”, ajudou a transformar Joyce em um dos intelectuais modelos do escritor argentino.

¹⁶³ PIGLIA, Ricardo. *Op. Cit.* 2003. p. 118

¹⁶⁴ Podemos ver ideia semelhante na obra de Jacques Derrida, que se apropria dessa metáfora bíblica não apenas para tratar da multiplicidade de línguas e da impossibilidade de uma tradução “verdadeira”, mas também da falta de coesão e dos limites dentro da própria língua. DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

Tal instabilidade só é percebida por aqueles que vieram de fora da ilha e entraram em contato com sua situação singular. Mais uma vez, o autor trabalha com a concepção de que o indivíduo que se coloca “fora” de uma cultura é capaz de perceber seus mecanismos de funcionamento de maneira mais clara, no entanto, nesse ponto, leva essa posição a um nível mais profundo, como se a língua se situasse na base da noção de pertencimento do indivíduo a um grupo¹⁶⁵.

Ao explicar a situação dos estrangeiros, o narrador afirma:

En la isla no conocen la imagen de lo que está afuera y la categoría de extranjero no es estable. Piensan la patria según la lengua (“La nación es un concepto lingüístico”). Los individuos pertenecen a la lengua que todos hablaban en el momento de nacer, pero ninguno sabe cuándo volverá a estar ahí. (PIGLIA, 2003, p. 122)

Na ilha da linguagem fluída todos acabam sendo permanentemente estrangeiros, mas, esse deslocamento não oferece aos seus habitantes maiores capacidades para entender sua própria cultura, pois falta a eles um “outro” (no caso outra língua) com o qual se relacionar, por isso, a categoria de estrangeiro não pode ser definida com clareza. É interessante notar como para Piglia a língua parece ser um dado central na constituição da identidade de um indivíduo (“La nación es un concepto lingüístico”), sendo assim, língua e pátria acabam se vinculando de maneira direta para o autor.

Há muito tempo que tanto os estudos históricos quanto os literários atentam para o fato de que as línguas foram, e ainda são, centrais no processo de consolidação dos projetos políticos de diversos governos¹⁶⁶. Lidar com outras línguas e outras tradições literárias poderia ser uma maneira de atacar a língua oficial, aquela que passou pela normatização da escola e da academia e, com isso, apontando para outras possibilidades que vão além daquilo que foi predeterminado pelas “autoridades” da língua.

¹⁶⁵ O local do exilado e o processo de revisão de sua língua e de sua cultura é tema recorrente em uma série de autores do século XX, período marcado por grande número de conflitos e perseguições que levaram a inúmeros processos de deslocamento forçado. Como exemplos podemos pensar as obras de George Steiner e de Vilém Flusser, com a qual tomamos contato durante o curso “Deslocamentos linguísticos e literários na literatura hispano-americana do século XX”, ministrado pelo professor Dr. Pablo Fernando Gasparini, no 2º semestre de 2011. STEINER, George. *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990. FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo, Annablume, 2007.

¹⁶⁶ AMÉRY, Jean. *Mas allá de la culpa y la expiación*. Valencia: Editorial Pre-textos, 2004. p. 109 – 138.

Entender a origem dos habitantes da ilha pode esclarecer a maneira como a comunicação opera neste lugar, mais do que isso, mostrar a concepção de língua do autor:

Algunas sectas genealógicas aseguran que los primeros habitantes de la isla son desterrados que fueron enviados hacia aquí remontando el río. La tradición habla de doscientas familias confinadas en un campo multirracial en los arrabales de Dalkey, al norte de Dublín, detenidos en una redada en los barrios y los suburbios anarquistas de Trieste, Tokio, México DF y Petrogrado.(PIGLIA, 2003, p. 124)

Os primeiros moradores foram exilados, pessoas expulsas de seus lares devido a questões políticas (o anarquismo) e obrigadas a se instalar em uma nova terra. A ideia de uma “ilha de anarquistas” reunidos pela perseguição dos governos do mundo todo abrange uma das razões pelas quais a língua deste lugar é tão diversificada: o encontro linguístico feito sem o controle do Estado não limitou os caminhos da fala.

Na terra onde não se pode traduzir, a capacidade de lidar com diversas línguas ao mesmo tempo é tida como um dom de caráter divino. O único capaz de fazê-lo é Bob Mulligan que “*Hablaba como un místico y escribía frases desconocidas y decía que ésas eran las palabras del porvenir*”¹⁶⁷.

Bob Mulligan é capaz de encontrar os pontos comuns das línguas, como num ato quase religioso, pois a este homem é dada a capacidade de compreender um sentido profundo, algo que poderia unir aquilo que a princípio se encontra separado. Além de retornar ao mito babélico, a noção de um ponto comum com uma origem ancestral (diálogo direto com outro relato da máquina, “Los nudos blancos”), o autor trabalha com a ideia de que as línguas, apesar de suas diferenças, estariam unidas por características comuns à comunicação humana.

O nome do personagem pode ser referência a Buck Mulligan, personagem que participa da narrativa de *Ulisses*, e aponta para as conexões entre a língua na ilha e o uso que Joyce dá à palavra em sua obra. Nesse espaço imaginário, um livro ganha destaque:

En realidad, el único libro que dura en esta lengua es el Finnegans [Wake], dijo Boas, porque está escrito en todos los idiomas. Reproduce las permutaciones del lenguaje en escala microscópica. Parece un modelo en miniatura del mundo. A lo largo del tiempo

¹⁶⁷ PIGLIA, Ricardo. *Op. cit.* 2003. p 124.

lo han leído como un texto mágico que encierra las claves del universo y también como una historia del origen y la evolución de la vida en la isla. (PIGLIA, 2003, p. 132)

O *Finnegans Wake*, último e mais complexo texto do autor irlandês, que quase expulsa seus leitores¹⁶⁸, é tomado como chave para a compreensão do universo dos habitantes de um espaço sem governo e construído por exilados perseguidos do mundo todo.

Piglia atribui certas características a essa obra (destruição das fronteiras entre as línguas, compromisso mínimo com a verossimilhança e distanciamento de uma ordem linear clara) e constrói um espaço ficcional regido por elas, no qual o livro assume lugar de bíblia para os moradores.

O *Finnegans* passa a ser lido pelo autor argentino como uma obra capaz de contestar o autoritarismo dos governos, pois em suas páginas se encontra uma linguagem que não se conforma com nenhuma gramática e é um ataque aos “bons” usos da escrita. Ela pode servir para derrubar qualquer monopólio sobre a comunicação exercido por meio das escolas, universidades e demais órgãos que instituem aquilo que é “certo” e “errado” em relação à palavra¹⁶⁹.

Além disso, Piglia retoma mais uma vez a ideia de que a autoridade estatal invade todos os aspectos da vida pessoal dos indivíduos, sendo necessário ao escritor se preparar para resistir a esse poder. Ao apropriar-se da obra de James Joyce para elaborar um relato, a máquina macedoniana faz um ataque a essa autoridade, pondo abaixo a noção de literaturas nacionais fechadas em si mesmas¹⁷⁰.

O diálogo entre particular e universal ocorre na medida em que se percebe a fusão do mito macedoniano e da comunidade anarquista em uma ilha¹⁷¹, com a escrita

¹⁶⁸ “Frente a la nitidez cotidiana de *Ulisses*, la pesadilla de *Finnegans Wake*, que nos coloca ante un horizonte críptico donde la narración pierde sus últimos contactos con la realidad. “El libro de Kells” y las lecturas de Vico inciden en esta obra para hacer de ella un monumento al rechazo contra el lector.” IN GÁLLEGO, Cándido Pérez. *James Joyce o la revolución de la novela*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1987.

¹⁶⁹ “Podríamos decir que no hay peor destierro que el de la propia lengua, según cómo o dónde se sitúe un escritor en relación a esta cuestión. Si bien Joyce no es Shakespeare y establece otra relación con la lengua el conflicto territorial y lingüístico es también político: la lucha entre el nacionalismo irlandés y el dominio inglés” “Joyce: la lengua de los proscritos” IN GUZMÁN, Luis. *La ficción calculada*. Buenos Aires: Norma, 1998.

¹⁷⁰ “In the fluid, non-sequential universe of *Finnegans Wake*, nations have no place, even though the book sounds with echoes of “boarder incidents” and long-time national rivalries. The *Wake* deconstructs not just the individual but the national subject. A product of Joyce’s engagement with both Irish and European history, it is a profoundly anti-nationalist, anti-racist, and (as Sollers points out) anti-Fascist work.” IN FAIRHALL, James. *Op. Cit.* 1993. p. 229.

¹⁷¹ Esse mito, mais um dos que circulam sobre a figura de Macedonio Fernandez, se refere a uma viagem feita pelo autor em algum ponto dos anos 1890 ao lado de Julio Molina y Vedia e Arturo Muscari.

multilíngue joyceana. Essa dupla matriz (nacional e estrangeira) alimenta a manutenção da máquina e daqueles que a defendem.

Estaríamos diante de um tema que é constante ou de uma repetição? Os temas em *La ciudad ausente* parecem estar sempre reaparecendo em um processo que nos leva a pensar que da primeira à última página a história e os personagens pouco se alteram. Para sabermos de maneira mais clara qual o papel que Piglia propõe para o escritor perante sua época, será necessário investigarmos quais são as ideias de tempo construídas dentro do livro, quais são as estruturas temporais e como elas se ligam a concepções específicas sobre a História. Sobre esse tema nos debruçaremos no próximo capítulo.

Supostamente eles teriam fundado uma comuna, entretanto tudo indica que esse evento jamais aconteceu de fato. Álvaro Abós identifica a origem desse mito em um texto escrito por Borges, em 1921. IN ABÓS, Álvaro. *Op. Cit.* 2002. p.39 - 51

Capítulo III – Os tempos da cidade pigliana

As estruturas temporais de *La ciudad ausente* parecem não dizer respeito apenas a questões literárias e estéticas. O forte diálogo com a ciência histórica, tanto do ponto de vista temático como do teórico, pode ser percebido em boa parte deste romance e de outras obras de Ricardo Piglia. Esse fato nos leva a afirmar que para ele o tempo é um dado central dentro de sua poética, penetrando através dos diálogos, dos ambientes apresentados, dos temas e da forma escolhida para contribuir ao desenvolvimento da temporalidade na narrativa.

Este capítulo se organiza em três partes. Na primeira, elencaremos as principais características da estrutura temporal do romance. Em seguida, passaremos a pensar possíveis formas de diálogo entre o tempo ficcional e o tempo dos historiadores. Na terceira e última parte, analisaremos as tensões entre o espaço e o tempo na ficção pigliana.

I.

O entrecruzamento temporal e as repetições

Não é possível precisar com absoluta certeza, mas algumas descrições presentes no livro compreendem que a narrativa se desenrola em um período de aproximadamente uma semana (sete dias). Contudo, esse tempo não é dividido de maneira uniforme ao longo da obra: os capítulos I e II representam o primeiro dia da investigação, enquanto o capítulo III concentra aproximadamente 4 dias, restando ao último capítulo 2 dias.

Por meio de uma frase breve, apresentada no capítulo IV do livro¹⁷², é possível inferir que os acontecimentos se dão no ano de 2004, sendo assim podemos afirmar que este livro se constitui como uma obra de ficção futurista, que também estabelece diálogos com a ficção científica (como debatido no capítulo anterior).

O tratamento dado ao tempo é linear e *ab ovo*, ou seja, partindo do começo da investigação em direção ao seu final, e essa linha é atravessada constantemente pelos relatos da máquina, de outros personagens e por informações dadas pelo próprio

¹⁷² “Hace quince años que cayó el Muro de Berlín”. PIGLIA, Ricardo. *Op.cit*, 2003, p. 144.

narrador “principal”, o que acaba provocando um efeito de sobreposição de temporalidades.

No início do livro encontramos referências ao passado histórico, resultado de sua apropriação pelo narrador e pelos personagens. O primeiro e longo parágrafo se estende por mais de três páginas e nos apresenta o protagonista Junior. Em meio a essa exposição, o narrador insere uma referência ao século XIX¹⁷³, rapidamente abandonada para que voltemos à exposição dos dados sobre a origem do personagem, seguida por mais uma alusão ao século XIX argentino¹⁷⁴ e, por fim, o parágrafo trata da situação do jornalista no começo de sua investigação.

Ainda no primeiro capítulo, o século XIX atravessa o presente da narrativa por meio do diálogo entre Lucia e Junior. A mulher do Majestic e o protagonista falam de diversos assuntos, envolvendo o pampa argentino. Nas falas de ambos os personagens ecoa a oposição entre campo e cidade: para Lucia o pampa é sinônimo de violência, drogas e sujeira¹⁷⁵. No contexto argentino, a posição da personagem nesse debate nos remete diretamente ao enfrentamento entre civilização e barbárie, contenda iniciada pelo *Facundo*, de Sarmiento, e chegando a *El gaucho Martín Fierro*, de Hernández.

Nos demais capítulos, as referências ao século XIX se diluem e passam a se concentrar em alguns relatos da máquina como “El gaucho invisible”¹⁷⁶, fortemente ligado à temática da gauchesca, ou “La isla”¹⁷⁷ no qual se fazem referências ao anarquismo e a grupos rebeldes do final do século XIX, como os nacionalistas irlandeses.

A experiência histórica do século XX argentino também é marcante em *La ciudad ausente*, visto que invade o presente da narrativa. Os métodos utilizados para trazer à baila as temáticas históricas do século passado são essencialmente os mesmos que podemos observar quando Piglia decide abordar o século XIX, como os relatos da máquina, a fala dos personagens e referências à obras marcantes da ficção.

¹⁷³ “Cuando decía ingleses pensaba en los viajeros ingleses del siglo XIX, en los comerciantes y contrabandistas que abandonaban sus familias y sus conocidos para recorrer los territorios donde todavía no había llegado la revolución industrial.” Idem, p. 9.

¹⁷⁴ “Paraba en pensiones, en edificios del Rotary Club, en la casa de los cónsules ingleses, y trataba de mirar todo con los ojos de un viajero del siglo XIX.” Ibidem.

¹⁷⁵ “Sí – dijo ella – Lo que yo digo. En el campo no duermo. Para donde mira hay droga y basura.” Idem, p. 24.

¹⁷⁶ Idem, p. 43 – 46.

¹⁷⁷ Idem, p. 118 – 134.

Em “La grabación”¹⁷⁸, primeiro relato da máquina que chega nas mãos de Junior durante a narrativa, podemos perceber de forma clara como o passado recente, a última Ditadura civil militar, é tematizada pelo engenho macedoniano, sendo assim, demonstrando como este transcorrido ainda se faz vívido dentro da cidade pela qual circulam os personagens, não permitindo que as testemunhas possam esquecer. Esse período é citado em outras passagens do livro, como no diálogo de Junior com um grupo de policiais (em que se aborda a Guerra das Malvinas)¹⁷⁹ ou na extensa entrevista com Russo.¹⁸⁰

Outro fenômeno do século XX argentino que está presente na obra é o peronismo e a mitologia criada em torno de Juan D. Perón e Evita. Muitos personagens possuem vinculação com o peronismo: Emilio Renzi, que neste livro nos é apresentado como um veterano no meio jornalístico e se recorda do pai ouvindo fitas contrabandeadas com os discursos de Perón¹⁸¹; Russo também faz parte deste grupo, posto que “Russo pai”, o sujeito misterioso que chegou a um pequeno vilarejo da província de Buenos Aires em 1956 conseguiu roubar uma carta de recomendação que foi expedida por participação nas lutas contra o peronismo durante a “Libertadora” em 1955¹⁸²; e, por fim, Elena, no papel de máquina e de louca que supõe ser uma máquina, que tem sua imagem ligada por diversas vezes a outras mulheres, entre elas Eva Perón¹⁸³, processo pelo qual Elena encarna os signos do feminino em oposição ao racionalismo e à violência, uma metempsicose que aproxima Eva Perón, Elena Obieta e Molly Bloom.

O diálogo entre os séculos XIX, XX e XXI é marcado pela sobreposição dessas temporalidades de maneira confusa, deixando o leitor desnortado em relação ao momento histórico ao qual o narrador ou personagem está se referindo. Um exemplo disso se encontra logo no começo, quando somos apresentados a Junior e sua história familiar:

No tenía treinta años pero parecía un viejo de sesenta, con el cráneo afeitado y la mirada obsesiva, típicamente inglesa, los ojitos estrábicos cruzados en un punto

¹⁷⁸ Idem, p. 31 – 38.

¹⁷⁹ Idem, p. 93 – 94.

¹⁸⁰ Idem, p. 137 – 155.

¹⁸¹ “Me hace acordar, dijo Renzi, los tiempos de la resistencia, cuando mi viejo se pasaba las noches en blanco escuchando las cintas de Perón que le traía clandestinamente un enviado del Movimiento.” Idem, p. 11.

¹⁸² Idem, p. 109.

¹⁸³ Idem, p. 81 e 165.

*perdido del océano. El padre, según Renzi, había sido uno de esos ingenieros fracasados a los que mandaban desde Londres para vigilar el embarque de ganado en los trenes que venían de las estancias de invernada. Vivieron diez años en Zapala, donde terminaban las vías del Ferrocarril Sur. Después estaba el desierto, el polvo de los huesos que había dejado en el viento la matanza de los indios. Mister Mac Kensey era jefe de estación y se hizo hacer un chalet de tejas rojas igual al que tenía en Inglaterra. La madre era una chilena que se escapó con su hija menor y se fue a vivir en Barcelona*¹⁸⁴.

A cronologia apresentada pelo narrador é inverossímil ou até mesmo impossível: Junior tem por volta de trinta anos em 2004, o que significa que teria que ter nascido em meados da década de 1970, embora seu pai seja descrito como um engenheiro inglês ligado à construção de ferrovias que se instalou no interior. A rede ferroviária argentina foi construída com a participação de empresas inglesas, porém, isso se deu na segunda metade do século XIX, sendo assim Mr. Mac Kensey seria muito velho para estar vivo na época em que Junior teria nascido¹⁸⁵.

O absurdo dessa cronologia não nos parece um erro de cálculo do autor. Este procedimento demonstra, em primeiro lugar, o desejo de tornar a narrativa de *La ciudad ausente* menos atrelada a uma única época ou período histórico, tornando uma trama que se estenda para além do momento em que foi escrita e publicada. Em segundo lugar, cremos que esta sobreposição de temporalidades explicita uma forte tendência à repetição dos acontecimentos e personagens envolvidos, um tempo que parece se fechar em si mesmo de maneira cíclica.

Essa visão cíclica da história é perceptível na organização geral da obra. Os capítulos *I - El encuentro*, *II - El museo* e *III - Pájaros mecánicos*, iniciam-se com o narrador descrevendo a situação de Junior. Após algumas reflexões do personagem, o detetive se encontra com informantes ligados à máquina de Macedonio, ao fim, entra em contato com uma narrativa longa que encerra o capítulo. Em termos de organização, o que diferencia cada uma das partes é o número de relatos da máquina que serão intercalados durante o desenvolvimento, pois no capítulo I e no capítulo III as narrativas aparecem de maneira difusa, surgindo por meio da fala dos personagens que dialogam com Junior. Já no capítulo II, o personagem as encontra nas paredes do museu onde o

¹⁸⁴ Idem, p. 10

¹⁸⁵ Junior não é o único personagem que cronologicamente é inverossímil. Julia, uma de suas informantes, é descrita como uma garota com não mais que vinte anos de idade, porém se refere a uma vivência política que se passa durante os anos 1970. Idem, p. 90 – 93.

artefato macedoniano foi colocado, o que pode ser entendido como uma demonstração de que, mesmo com o empenho do Estado por controlar as narrativas, elas se mantêm em circulação, espalham-se de maneira apócrifa, descontrolada e caótica, desligam-se do espaço institucional e resguardam o senso crítico e a memória contrária ao poder estatal.

As situações vividas pelos personagens acabam se repetindo durante todo o livro. O caso de Junior é emblemático nesta condição, pois, a começar pelo nome, passando pela relação conturbada com a esposa (que o abandona e leva a filha embora) e seu olhar “estrangeiro” sobre o mundo à sua volta, é possível dizer que o personagem vivencia de maneira muito semelhante aquilo pelo qual seu progenitor também passou. O pai de Junior foi um engenheiro inglês que viveu na Argentina após ser abandonado pela esposa e pela filha, e carrega em seu nome a marca de continuidade familiar (Mac Kensey, no caso, a partícula “mac” vem do gaélico, significando algo como “filho”, muito semelhante ao uso dado para Junior).

Diversos outros homens passam por situações semelhantes durante a obra: Richter, Fuyita e Nolan possuem grande conhecimento técnico, são estrangeiros e acabam tendo uma relação trágica com as mulheres amadas. Assim como os homens, as mulheres também têm destinos similares: muitas delas, como Lucia Joyce, Elena, Julia Gandini, Ana Lúcia e Carola são misteriosas e oferecem informações aos homens com os quais se relacionam, mas, invariavelmente, são vistas em situações de exclusão em ambientes marginais e decadentes.

A repetição é reforçada pelo dado extratextual com que certos procedimentos adotados por Ricardo Piglia em livros anteriores aparecem em *La ciudad ausente* e continuam a ter eco na produção do autor, anos após a escrita de seu segundo romance. Alguns exemplos incluem o fato de Piglia usar a ficção como uma forma de crítica literária, apresentando uma leitura para o cânone argentino por meio de personagens que refletem sobre este tema dentro do livro. As obras de Arlt e de Borges passam por essa releitura em *Respiración artificial*, já Macedonio Fernandez é reavaliado em *La ciudad ausente* e em ambos os casos isso ocorre no final do livro durante um “diálogo”. A tentativa é de fazer do próprio livro um esforço de interpretação da obra e a valorização de personagens exilados i.e. marginais (como os protagonistas de *Plata quemada*).

Temos a impressão de que estamos diante de uma estrutura cronológica na qual o tempo se repete *ad infinitum*, dobrando-se sobre si mesmo e levando os personagens a vivenciarem de maneira constante as mesmas situações, o que explica a sobreposição de

temporalidades. Pois, se a história é um constante redizer, não importa a qual momento a narrativa esteja se referindo, ele é igual ao anterior e antecipa aquele que se dará na sequência.

Entretanto, não é correto afirmar que a repetição seja um processo estático dentro do texto de Piglia. Para perceber isso, é necessário, mais uma vez, observar a organização do livro, os personagens e situações vividas por eles e, além disso, atentar-se para o lugar de *La ciudad ausente* dentro do conjunto da obra de Piglia.

O último capítulo do livro, *IV – En la orilla*, rompe com a estrutura dos anteriores. Nesse fragmento, Junior não encontra um informante, mas sim um dos responsáveis pela criação da máquina, o homem que ajudou Macedonio a lutar contra o esquecimento de sua mulher. Após essa entrevista, a narrativa transita entre a voz do narrador e a voz da máquina. Com isso, a estrutura é rompida: pela primeira vez uma voz feminina assume o centro, apresentando em um caleidoscópio de citações as narrativas, personagens e momentos históricos que atravessam a obra, trata-se de um esforço final por manter a memória apesar da fragmentação.

O ciclo foi vencido, mas certos elementos foram mantidos para que a história continue. Portanto, essa estrutura se aproxima mais de uma espiral do que de um círculo fechado, pois as voltas que parecem ser iguais, na verdade, levam a trama a um novo patamar, em que podemos encontrar repetições dos acontecimentos pregressos, mas que não implicam na estagnação do tempo.

No que tange aos personagens, é interessante notar que a situação inicial do pai de Junior não será repetida da mesma forma por todos os homens do livro. Mr. Mac Kensey, um estrangeiro, detentor de saber, abandonado pela mulher amada funciona como um eixo, um núcleo central compartilhado por outros e que os fundamenta, sendo possível perceber que os personagens apresentados acabam lidando de maneiras distintas, apesar dos pontos em comum, com essas situações, agregando variações a este mesmo núcleo narrativo.

Como já exposto no início do capítulo anterior, Piglia tenta dar as ferramentas de leitura para que a crítica interprete sua obra, o que nos remete aos *nudos blancos*, de *La ciudad ausente*. Os *nudos blancos* que literalmente formam a linguagem são a base das pesquisas do Dr. Arana e parecem ser o centro do funcionamento da máquina de Macedonio. Eles servem como metáfora para o procedimento com o tempo: existiriam elementos comuns em qualquer comunicação que seriam perceptíveis na própria natureza, sendo as diferentes linguagens humanas variações destes núcleos. Dessa

forma, as possibilidades narrativas são finitas, porém a maneira como elas se desenvolvem permitiria algum grau de variação dentro destes eixos. Vale lembrar que esta é uma concepção eminentemente borgeana a respeito da questão da originalidade dentro da ficção.

Tendo em mente os *nudos blancos*, é possível agregar outra característica do tempo dentro nesta obra: a noção de cena-chave, momento no qual se daria o desvendamento de uma série de acontecimentos.

Esta ideia central é atribuída ao próprio Macedonio Fernández, estando sintetizada em um dos textos com que Junior se depara no museu pelo qual transita no capítulo II:

Primero habían intentado una máquina de traducir. El sistema era bastante sencillo, parecía un fonógrafo metido en una caja de vidrio lleno de cables y de magnetos. Una tarde le incorporaron William Wilson de Poe para que lo tradujera. A las tres horas empezaron a salir las cintas de teletipo con la versión final. El relato se expandió y se modificó hasta ser irreconocible. Se llamaba Stephen Stevensen. Fue la historia inicial. Mas allá de sus imperfecciones sintetizaba lo que vendría. La primera obra, había dicho Macedonio, anticipa todas las que siguen [...] La clave, dijo Macedonio, es que aprende a medida que narra. Aprender quiere decir que recuerda lo que ya ha hecho y tiene cada vez más experiencia. No hará necesariamente historias cada vez más lindas, pero sabrá las historias que ha hecho y quizá termine por construirles una trama común. (PIGLIA, 2003, p.41- 42)

Essa proposta de compreensão da máquina vai ser retomada por Junior no capítulo seguinte, quando ele se dedica a analisar o sentido da máquina:

Había un mensaje implícita que enlazaba las historias, un mensaje que se repetía. Había una fábrica, una isla, un físico alemán. Alusiones al museo y a la historia de la construcción. Como si la máquina se hubiera construido su propia memoria. Esa era la lógica que estaba aplicando [...] Narra lo que conoce, nunca anticipa. Volvió a Stevensen. Ya estaba todo ahí. El primer texto mostraba el procedimiento. (PIGLIA, 2003, p. 97)

O procedimento é basicamente o mesmo em ambos os momentos. As narrativas são analisadas com o distanciamento de um observador que pode dispor da série completa dos relatos, estudando-os e identificando o ponto em comum que os une ao

grupo. Com isso, pode dizer ao certo quais traços já estariam presentes desde o começo do processo e que, apesar das transformações, não deixaram de se manifestar em cada um dos termos que compõem o conjunto. Sendo assim, este observador se encontra em uma posição privilegiada, afastado cronologicamente da origem, utilizando-se da posição do historiador que pode construir cronologias e conectando eventos em uma série.

Tal maneira de encarar as narrativas ficcionais não é exclusiva de *La ciudad ausente*. Como dito no capítulo anterior a ficção e a ensaística de Piglia se aproximam de muitas formas. Nesse sentido, proponho a reflexão sobre os procedimentos que ele usa em um campo para iluminar o outro, por isso nos voltamos para a coletânea de ensaios *El último lector* (2005), talvez o livro que contenha o mais claro uso desta prática de leitura. Nela o autor faz apontamentos sobre o papel do leitor na literatura e sobre como as obras desenvolvem determinadas formas de ler. Além de praticar ali a ficcionalização da leitura dentro da literatura, tendo como ponto de partida o Quixote, passando por Auguste Dupin, Emma Bovary, Anna Karenina, Philip Marlowe e chegando a leitores “reais” como Kafka e Ernesto Guevara¹⁸⁶.

El último lector se aproxima da ciência histórica, já que o diálogo com o tempo se faz presente em todas as suas análises, contribuindo para a elaboração das figuras do leitor que Piglia tenta caracterizar durante os seis capítulos/ensaios que compõem a obra. Em inúmeros momentos, deparamo-nos com o uso da cena-chave, que nos leva a refletir sobre as possibilidades que este conceito oferece ao escritor.

Em primeiro lugar, vemos que a cena-chave não necessariamente se encontra na origem de uma determinada série de eventos, já que pode estar em qualquer ponto dela. Isso indica que esse momento deve ser potente o suficiente para se conectar, tanto aos eventos do passado, garantindo assim que este seja percebido como parte componente do evento em questão, quanto aos acontecimentos que se darão posteriormente, posto que aquilo que se explicitou não deixa de existir no futuro com o qual ela se conecta. Sendo assim, a cena-chave é usada por Piglia de forma a se projetar tanto ao passado

¹⁸⁶ “Buscamos, entonces, las figuraciones del lector en la literatura; esto es, las representaciones imaginarias del arte de leer en la ficción. Intentamos una historia imaginaria de los lectores y no una historia de la lectura. No nos preguntaremos tanto qué es leer, sino *quién* es el que lee (dónde está leyendo, para qué, en qué condiciones, cuál es su historia.” PIGLIA, Ricardo. Op.cit. 2005, p. 24.

quanto ao futuro, agindo como um ponto que condensa a totalidade do conjunto, e age de forma independente de sua posição no mesmo¹⁸⁷.

Outro uso dessa ideia está ligado à possibilidade de a cena-chave servir como marco de uma virada, ponto em que uma mudança estrutural acontece, levando a série de eventos a um novo rumo e rompendo com aquilo que estava em funcionamento até então. Essa associação sem retorno se faz presente em diversas passagens de *El último lector*, talvez sendo uma das mais emblemáticas aquela que aborda Ernesto Guevara:

*El momento clave y un poco azaroso, notable como metamorfosis, se da – como dijimos – en julio de 1955, cuando encuentra a Fidel Castro en México y se suma a su proyecto de desembarcar clandestinamente en Cuba y luchar contra Batista. [...] Si uno lee las cartas de Guevara de esos días, más que la decisión, encuentra la incertidumbre. En julio de 1955, Guevara está en disponibilidad, no sabe muy bien lo que va a hacer, y entonces aparece Fidel Castro. Es uno de los de la dramatización histórica en la América Latina. Castro lo encuentra a las ocho de la noche y lo deja a las cinco de la mañana convertido en el Che Guevara. Esa conversación que dura toda la noche es un punto de viraje, una conversión.*¹⁸⁸

Nos dois usos da cena-chave, como momento de síntese de uma série e como ponto de virada, é fundamental perceber que o observador não se encontra em meio aos acontecimentos que analisa, pois ele possui todos os dados de que precisa, já que pode ter uma visão de conjunto. Ele é apenas um olhar que se estende sobre a totalidade, ou se aproxima dela, sendo capaz de identificar qual momento poderia ser caracterizado como uma cena-chave. Como dito anteriormente, esta posição privilegiada remete à figura do historiador, um sujeito posicionado a certa distância dos acontecimentos que é capaz de identificar as continuidades e rupturas do devir histórico.

Voltando a nos debruçar sobre *La Ciudad ausente*, percebemos que a cena-chave e os *nudos blancos* são parte da estratégia narrativa da qual Piglia se vale para enredar o seu leitor na visão que ele próprio elabora sobre seu romance, contribuindo com um elemento extremamente ardiloso: se a leitura que fizemos privilegia a cena-chave, deixam-se de lado as variações e incongruências que fogem de alguma maneira do conjunto, o que faz com que a leitura cíclica do tempo se fortaleça e, em movimento

¹⁸⁷ Esta concepção é explicitada por Piglia na análise que ele faz da cena em que Marlowe, o principal detetive de Chandler, é seduzido por Linda Loring no romance *The Long Goodbye*, uma dos últimos romances do escritor norte-americano, e que é tomado como ponto central para entender sua obra. Idem, p. 95 – 99.

¹⁸⁸ Idem, p. 129 – 130.

simultâneo, crie certo imobilismo temporal, na medida em que, ao ficarmos atentos para aquilo que se mantêm idêntico, não damos grande atenção às transformações que se escondem por trás da estabilidade.

II.

O tempo longo da História¹⁸⁹

Como concebida na obra de Piglia, a repetição comporta variações e mudanças, não se associando à noção de estagnação ou de ciclo fechado. O que se repete é o *nudo blanco*, elemento narrativo básico que podemos isolar em cada momento, mas que mantém uma relação tão profunda com o contexto a sua volta que acaba se adaptando a ele, sendo assim, criando fissuras que levam a diminutas variações dentro dessa repetição. Assim como o uso da cena-chave nos mostra, podemos afirmar que a transformação ocorre de forma lenta, condensando-se em alguns pontos de transição, em geral dramáticos, nos quais a ruptura ainda se liga aos acontecimentos que os precederam e que os sucedem.

Tal maneira de lidar com o tempo nos afasta de uma história cíclica fechada ou mítica, em que a repetição ocorre de forma invariável apontando para uma visão de mundo estática e fadada à eterna re-encenação das mesmas tragédias humanas. Tampouco acreditamos que seja possível ligar de maneira simples esse uso do tempo com uma concepção cíclica apoiada nas proposições de filósofos que refletiram sobre o devir histórico e que lidaram de certa forma com a ideia de repetição, como Giambattista Vico, G. W. F. Hegel ou Oswald Spengler: no caso do filósofo italiano, a proposição de uma história dividida em ciclos não parece se adequar ao que vemos acontecer com o tempo na narrativa de *La ciudad ausente* (muito mais interconectado do que dividido em etapas claras e separadas entre si); já a história da realização do Espírito e o caráter teleológico da análise hegeliana nos parecem pouco afins ao tom de luto que atravessa boa parte do romance pigliano; em Spengler, deparamo-nos com uma concepção de que a História é altamente previsível e sem espaço para variações, posto

¹⁸⁹ É importante atentarmos para um dado biográfico: Piglia é formado em História pela Universidad de La Plata, fato que explica seu conhecimento profundo sobre o passado argentino, além de nos dar pistas sobre as leituras que o autor fez durante sua formação universitária. Efetivamente ele nunca publicou nenhum texto como historiador, porém o contato com a historiografia pode ser sentido desde os contos do início de sua carreira como “Las actas del juicio” (que ficcionaliza o julgamento do assassino do caudilho Justo J. de Urquiza) e “Mata-Hari 55” (em que temos uma interessante trama de espionagem envolvendo elementos da resistência peronista), prosseguindo como uma constante até seu último romance *Blanco nocturno*.

que o desenvolvimento que leva uma *cultura* a se consolidar como *civilização* é tido como inexorável pelo filósofo alemão, uma proposta que nos parece demasiado estática em comparação com aquilo que se pode inferir em nosso objeto de estudo.

Não nos atermos à leitura feita por esses filósofos não significa negar suas importantes contribuições relativas à questão da repetição na História, sendo possível perceber ecos distantes na estrutura temporal que é desenvolvida em *La ciudad ausente*. A proposição de Vico de que o desenvolvimento humano comporta um *curso* (o caminho de realização dos anseios de uma civilização) e um *recurso* (momento na qual o caminho dessa civilização venha a ser rompido pela barbárie) indica uma percepção de que a civilidade é bastante frágil e pode ser destruída a qualquer momento pela violência¹⁹⁰, o que, de certa forma, lembra a situação vivida pela sociedade argentina no último quarto do século XX. Apesar de Hegel ter uma concepção de história essencialmente teleológica, podemos afirmar que a noção de ciclo adotada pelo filósofo alemão, de que a história se desenvolveria como uma espiral, dando voltas sobre si mesma ao mesmo tempo em que “avança” na direção da realização do Espírito, parece-nos próxima de uma concepção de repetição que comporta mudanças¹⁹¹. O autor de *A Decadência do Ocidente*, por outra parte, sugere-nos um alto grau de incomunicabilidade entre as culturas. Entretanto, é interessante notar que sua metodologia envolve a comparação entre os “ciclos” de desenvolvimento dos diversos povos¹⁹², implicando em uma análise que busca encontrar pontos em comum em suas trajetórias e que de certa forma nos remete aos *nudos blancos* piglianos.

Propomos nessa análise um maior diálogo entre as concepções de tempo engendradas pelo autor argentino e conceitos advindos da historiografia do século XX. A perenidade dos *nudos blancos*, sua capacidade de fornecer um “lastro” para os acontecimentos em uma série que se alonga pelo tempo e pelo espaço e que, simultaneamente, não produz o engessamento da história, aproxima-os de dois conceitos importantíssimos para a historiografia do século XX, as múltiplas temporalidades e a longa duração como pensadas por Fernand Braudel (1902 – 1985).

A trajetória de Braudel é bastante conhecida: sua filiação à *École des annales*, o contato com Lucien Febvre, a passagem por Argel e pelo Brasil (experiências essas que contribuíram para um olhar menos eurocêntrico dentro de suas análises), a sofrida

¹⁹⁰ VICO, Giambattista. *Ciência Nova*. Lisboa, Fundação Calouse Gulbenkian, 2005.

¹⁹¹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A Razão na História: uma introdução geral à Filosofia da História*. São Paulo, Editora Moraes, 1990.

¹⁹² SPENGLER, Oswald. *A decadência do ocidente*. Rio de Janeiro, Zahar editores, 1964.

redação de sua maior obra, *O Mediterrâneo e o mundo Mediterrâneo na época de Filipe II*, durante a Segunda Guerra Mundial e o papel central que desempenhou dentro da historiografia francesa no último século¹⁹³.

Segundo alguns críticos dos *Anais*, como Paul Ricoeur¹⁹⁴, historiadores como Marc Bloch, Lucien Febvre, Jacques LeGoff e Georges Duby não se preocuparam em entrar numa discussão epistemológica sobre a questão do tempo e da narrativa dentro da história, pois voltaram-se para o debate sobre o método de trabalho dos historiadores para garantir, assim, um espaço hegemônico dentro da universidade francesa, influência que também pode se sentir em países ligados à tradição intelectual francófona (como grande parte dos países latino americanos). Braudel talvez tenha sido o historiador ligado a este grupo que mais se destacou pelos estudos de cunho econômico e contribuiu para a cristalização da posição de relevo dos *Anais* no século XX.

Para o historiador francês, o tempo histórico deve ser entendido como uma somatória de três níveis de história. O primeiro nível é aquele que se aproxima da geografia e trata das relações do homem com o meio que o cerca, sendo quase estático, devido à lentidão das mudanças. O segundo nível é o do tempo social, o da história lentamente ritmada e que aborda as transformações sociais e econômicas. Por fim, o terceiro nível é marcado pelos acontecimentos imediatos, pelos eventos e está intimamente ligado à história dos indivíduos.

Todas essas temporalidades poderiam ser analisadas por um historiador – *O Mediterrâneo e o mundo Mediterrâneo*, é um trabalho monumental que aborda os três níveis extensivamente -, porém Braudel privilegia o segundo nível, aquele marcado pelas lentas transformações sociais e econômicas, pois as instituições e grupos de uma sociedade não são o pano de fundo no qual os “grandes homens” da história atuam, mas sim a sua verdadeira matéria, o que implica que a História é uma ciência que busca o homem em sua coletividade, como o autor deixa claro na aula inaugural do *College de France*, proferida em 1950¹⁹⁵.

Esse texto, e outros em que o historiador desenvolve tal posição, devem ser entendidos dentro da crítica a historiografia positivista do final do século XIX, que priorizava os indivíduos e os acontecimentos políticos:

¹⁹³ DAIX, Pierre. *Fernand Braudel: uma biografia*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

¹⁹⁴ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa (tomo I)*. Campinas: Papirus, 1995. p. 137 – 155.

¹⁹⁵ “Posições da história em 1950”. IN BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a história*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 24.

O problema não consiste em negar o individual a pretexto de que foi afetado pela contingência, mas em ultrapassá-lo, em distingui-lo das forças diferentes dele, em reagir contra uma história arbitrariamente reduzida ao papel dos heróis quintessenciados: não cremos no culto de todos esses semideuses, ou, mais simplesmente, somos contra a orgulhosa palavra unilateral de Treitschke: “Os homens fazem a história”. Não, a história também faz os homens e talha seu destino – a história anônima, profunda e amiúde silenciosa, cujo incerto mas imenso domínio, é preciso abordar agora.(BRAUDEL, 1978, p. 23)

Essa proposta amplia consideravelmente o alcance da ciência histórica que passa dos indivíduos singulares para o estudo das “entidades sociais” (a arquitetura, a classe social, as balanças comerciais e etc.). Esses fatores acrescentam uma série de fontes ao trabalho do historiador, pois este terá de observar novos documentos que lhe permitam abordar uma realidade complexa e plural, formada por diversos elementos que até então eram deixados de lado das análises historiográficas. Ao observar o passado, os historiadores terão de ter em mente essa multiplicidade de temporalidades e as inter-relações que articulam os três níveis da passagem do tempo, sendo essa a principal contribuição da ciência histórica ao conjunto das ciências do homem¹⁹⁶.

O primado do tempo social indica que o trabalho dos historiadores poderá abarcar cronologias mais longas, levando a escala temporal a se deslocar do dia, do mês e do ano (as medidas de tempo adequadas à análise política) para uma mensuração baseada em décadas e séculos (mais adequados ao estudo da história de uma instituição ou de uma cidade). Sendo assim, podemos afirmar que a longa duração, ou o tempo longo, torna-se a escala de tempo por excelência dessa perspectiva teórico-metodológica¹⁹⁷.

O conceito de longa duração e a valorização da história social e econômica feita por Braudel e seus seguidores sofreu críticas. A princípio, devido ao fato de ignorar

¹⁹⁶ “Uma razão a mais para assinalar com vigor, no debate que se instaura entre todas as ciências do homem, a importância, a utilidade da história, ou antes, da dialética da duração, tal como ela se desprende do mister, da observação repetida do historiador; pois nada é mais importante, a nosso ver, no centro da realidade social, do que essa oposição viva, íntima, repetida indefinidamente entre o instante e o tempo lento a escoar-se. Que se trate do passado ou da atualidade, uma consciência clara dessa pluralidade do tempo social é indispensável a uma metodologia comum das ciências do homem.” “A História e as outras ciências do homem” IN BRAUDEL, Fernand. *Op. cit.*, p. 43.

¹⁹⁷ “Mas sobretudo, houve alteração do tempo histórico tradicional. Ontem, um dia, um ano podiam parecer boas medidas para um historiador político. O tempo era uma soma de dias. Mas, uma curva dos preços, uma progressão demográfica, o movimento dos salários, as variações da taxa de juro, o estudo (mais imaginado do que realizado) da produção, uma análise precisa da circulação reclamam medidas muito mais amplas.” Idem, p 47.

aparentemente a presença dos indivíduos e suas vontades, já que, como aquilo que importa ao historiador são as entidades sociais e a coletividade, não seria necessário se voltar para as decisões particulares que um homem possa tomar, posto que seus atos seriam apenas “eventos”, acontecimentos fugazes, ou flashes de luz que não poderiam iluminar a história de maneira eficaz, o que só seria possível quando se está atento à longa duração e a passagem do tempo lento.

Essa crítica nos parece pouco elaborada, pois não considera que a longa duração está em uma relação constante com o tempo breve, com os acontecimentos, por isso, não podendo ser desvinculada do cotidiano e do caráter essencialmente humano do conhecimento histórico. Por mais que historiadores como Jacques Le Goff e Georges Duby, ligados de alguma forma à perspectiva histórica de Braudel tenham privilegiado o estudo do tempo longo e das grandes entidades sociais, não deixaram de lidar com o acontecimento, aquilo que Ricoeur chama de intrigas, fazendo com que sua história não deixe de ser uma narrativa atravessada pelos indivíduos:

Talvez se possa dizer que com o acontecimento breve o episódio continua a prevalecer nas intrigas embora altamente complexas e que o longo prazo marca a presença da configuração. Mas o surgimento de uma nova qualidade factual, ao termo do trabalho de estruturação da história, soa como uma lembrança. A saber, que mesmo às estruturas mais estáveis algo acontece. É por isso que, apesar das suas reticências, Braudel não pôde deixar de terminar sua magnífica obra pelo quadro de uma morte, não, certamente, a do Mediterrâneo, mas sim a de Felipe II. (RICOEUR, 1995, p. 320)

A longa duração serviu como contraponto para a historiografia do século XIX que se baseava no estudo dos “grandes homens”, deixando de lado a maior parte da população que era vista como “espectadora”: alvo das ações de imperadores, generais e políticos, mas nunca agente do processo histórico.

III.

Tensões entre a cidade e o tempo

Para os personagens deste romance, a História é fundamental para se extrair algum sentido da experiência vivida, o que explica a preocupação pelo fechamento do museu e o eventual silêncio da máquina. Sem as narrativas fabricadas com a ficcionalização do passado, o presente se esvazia. Esta postura aponta para a

divergência entre a concepção de tempo daqueles que se reúnem em volta dos relatos da máquina e a maneira como se organiza a Buenos Aires de *La ciudad ausente*.

Como apontamos no capítulo anterior, a cidade pela qual Junior circula é uma versão ficcional de Buenos Aires que dialoga com as diversas tradições literárias: a estética inventiva de Macedonio Fernández, a contística de Poe, a narrativa policial do *hard boiled*, os malabarismos linguísticos de James Joyce e o *cyberpunk*. Parte da crítica estabelece vínculos entre a ficção científica dos anos 1980 e a pós-modernidade, principalmente quando se aponta para a maneira como a urbe é trabalhada nessas obras: a ausência de centro, a decadência do espaço urbano, a excessiva especulação sobre o real, a fragmentação dos referentes culturais e o fim das certezas em diversos níveis, que apontam para um cenário de crise da modernidade, ainda mais dramático numa condição marginal como a da Argentina¹⁹⁸.

Na obra de Piglia, as ficções se chocam com a História e turvam a divisão entre o real e o imaginado. Trata-se de um entrecruzamento de textos e leitores que rompe com hierarquias rígidas e faz com que os relatos de exilados se encontrem com o *Finnegans wake*, ou seja, num processo que amplifica a sensação de deslocamento dos personagens que transitam pela urbe, além de os colocar na posição de viajantes que observam o seu entorno de um ponto de vista descentrado.

Em seu estudo sobre as cidades na literatura hispano-americana, Cristian L. C. Ampuero caracteriza a Buenos Aires de *La ciudad ausente* como uma cidade pós-moderna:

La escena posmoderna que describe Sarlo tiene las características de una catástrofe de la cultura, llevada a cabo en tiempos de paz pero con todos los efectos de una guerra. La nación “fracturada y empobrecida”, lejos de haber sido azotada por una guerra total, sufre los efectos de ingresar a un panorama de globalización económica y comunicacional sin estar preparada para ello. De ahí que en la obra de Piglia coexistan los gauchos con los agentes de la represión y el tango con el rock de origen irlandés; la catástrofe de la cultura es un arruinamiento de los servicios urbanos en su funcionamiento y en su espíritu; la nostalgia por los buenos tiempos se expresa en el

¹⁹⁸ “Estamos no fim do século e na Argentina. Luzes e sombras definem uma paisagem conhecida no Ocidente, mas os contrastes sobressaem, aqui, por dois motivos: nossa marginalidade quanto ao “primeiro mundo” (daí o caráter tributário de muitos processos cujos centros de iniciativa se encontram em outro lugar); e a solene indiferença com que o Estado entrega ao mercado a gestão cultural, sem estabelecer para si uma política de contrapeso. Como outras nações da América, a Argentina vive o clima do que se chama de “pós-modernidade” no marco paradoxal de uma nação fraturada e empobrecida.” In SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e video-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997. p. 7.

mundo novelesco como el retorno casi obsesivo a los íconos de la elite argentina de los años '30 y 40 (Borges, Arlt, Macedonio Fernández) y del siglo XIX (José Hernández). (AMPUERO, 2011, p. 150 – 151).

O que o crítico caracteriza como nostalgia ou retorno obsessivo ao passado, parece-nos ser um dos elementos que apontam para a tensão entre a cidade, caracterizada como pós-moderna, e os personagens, ligados a uma visão de mundo que não se satisfaz com uma abordagem nostálgica do passado.

Como dito em capítulo anterior, o passado é parte integrante das narrativas *cyberpunk* dos anos 1980, imiscuindo-se entre o presente do autor e o futuro elaborado por ele. Para alguns autores, a maneira como o passado aparece nesse tipo de texto é uma das marcas que apontam para a inscrição dos mesmos no que se convencionou chamar de Pós-modernismo. Nessas obras, o passado é utilizado de maneira descompromissada, pois aquilo que se diz sobre ele pode servir como uma referência, mais uma entre as outras, podendo ser alteradas, suprimidas e utilizadas da maneira que melhor se encaixar dentro da obra de ficção. O discurso histórico, assim como todos os outros, não deve ser levado a sério¹⁹⁹, já que seu uso é paródico.

Os personagens que lidam com a máquina não adotam essa atitude. Sua máquina dispara contra o discurso de Estado e as políticas que pretendem transformar a história em “apenas mais um discurso”, em uma narrativa como tantas outras, que poderiam ser manipuladas e urdidas como num pastiche, ao serem entremeadas com outros discursos.

Os personagens de Piglia estão comprometidos com a manutenção da memória, que à época da escrita e publicação da obra estava em xeque devido às ações estatais que visavam o estabelecimento de uma “nova era” na política argentina. Isso se refletia na tentativa de um progressivo apagamento do passado recente, em especial das violações de direitos humanos ocorridas na ditadura imediatamente anterior. Russo, Macedonio, Junior e os outros indivíduos ao redor da máquina não demonstram esperanças de mudar esse quadro, porém, não deixam de lado sua posição, uma

¹⁹⁹ “Hoje em dia, para muitos, são as ideias “racional e universalmente válidas” de nossa tradição humanista liberal que estão sendo questionadas. E a arte e a teoria pós-modernas estão desempenhando um papel nesse questionamento, embora ainda reconheçam que, inevitavelmente, porém involuntariamente, fazem parte dessa tradição. Em outras palavras, elas ainda não se viram como estando na posição “daquela que antes delas estava no governo”, e por isso não precisaram “idealizar” sua posição, mas se contentaram, isso sim, com um desafio feito a partir de dentro, embora a partir das margens.” HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 238.

profissão de fé que os afasta dos protagonistas autocentrados da ficção científica, identificada com a “apoteose pós-moderna”²⁰⁰.

Russo pode ser visto como o caso extremo desta inadequação à condição nostálgica e descompromissada da pós-modernidade, o que lhe força a optar por um autoexílio que, de certa forma, explicita a contradição que o livro vai gerar: ao escolher a posição marginal, encontra-se livre para manter seus altos ideais de justiça e verdade, porém, essa opção implica em um afastamento cada vez maior do espaço público que ele mesmo despreza. A intransigência que assegura a salvaguarda da ética também impossibilita a construção de alternativas para a decadência celebrada pelos “vencedores” do Pós-modernismo.

A tensão entre a maneira como os personagens entendem o tempo e como ele transcorre na cidade encontra nos relatos da máquina de Macedonio sua síntese mais bem acabada. Os testemunhos, narrativas e contos da máquina se multiplicam durante a obra, não sendo mais possível saber quais são originais e quais são apócrifos. Tal procedimento rompe a fronteira entre ficção e história, ao incorporar uma concepção de tempo histórica para o ficcional. A máquina não se compromete a fazer denúncias, mas também não celebra o fim da História. O engenho continua seu trabalho de produzir textos com a consciência de integrar uma tradição em diálogo interminável consigo mesma, uma metáfora da própria literatura que por meio da palavra não se cansa de questionar-se e ao seu tempo.

²⁰⁰ “All of the ambivalent solutions of cyberpunk works are instances/myths of bad faith, since they completely ignore the question of whether some political controls over technology are desirable, if not exactly possible. Cyberpunk is then the apotheosis of bad faith, apotheosis of postmodern.” CSICSERY-RONAY, Istvan. “Cyberpunk and neuromanticism”. *Mississippi Review*, University of Southern Mississippi, vol. 16, nº 2/3, 1988 p. 277.

Considerações finais

A busca do protagonista deste romance o leva a sair do artificialmente iluminado centro de Buenos Aires e vivenciar os ambientes decadentes da urbe, essa margem espacial e social que concentra sujeitos incapazes de se adequar à normalidade e aos parâmetros estabelecidos. Nesse espaço no qual a regra é mais flexível, Junior acaba se deparando com diversos relatos, em que alguns deles são provenientes da máquina de Macedonio, outros são claramente apócrifos e a grande maioria oriundos de uma zona indeterminada em que a noção de autoria é posta em dúvida. Esse fator contribui para colocar em crise todas as narrativas, mesmo aquelas que não transitam de forma tão clara entre o ficcional e o real.

O museu abandonado ao qual o protagonista retorna após a conversa com Russo, momento em que fica mais clara a posição deste personagem em relação aos poderes que desejam calar o engenho macedoniano, encontra-se fechado e nele a máquina continua seu trabalho de produzir narrativas que dialogam entre si, ao mesmo tempo em que tangenciam outros textos, tempos e lugares.

O ponto de chegada de Junior nos ajuda a refletir sobre a questão disparadora de nosso trabalho, a representação do intelectual proposta em *La ciudad ausente*, como se o próprio personagem estivesse buscando entender o percurso da *intelligentsia* argentina para poder compreender a maneira como deve aderir ou negar esta tradição.

Durante todo o romance, deparamo-nos com uma imensa quantidade de referências a textos e autores, um conjunto amplo de antecedentes que não constitui um mero malabarismo intelectual e que abarca escritores laureados pela Academia até aqueles considerados produtores de uma literatura “menor”. Ao eleger uma tradição, Piglia parece usar como um de seus critérios a concepção de intelectual que se expõe no conjunto de sua obra e, em especial, neste romance.

Na acepção pigliana, como dito no capítulo I, o “verdadeiro” homem de ideias é aquele sujeito que mantém a capacidade crítica e a autonomia em relação ao poder estabelecido, mesmo que isso o leve a adotar uma posição de isolamento, posto que seu compromisso para com a verdade, a justiça e a memória não pode ser relativizado.

Essa maneira de ver o papel do intelectual influencia de maneira profunda a seleção dos autores citados ao longo de *La ciudad ausente*. Em todos os casos, observamos um tipo de leitura que relaciona texto e biografia, resultando com que a

ficção não esteja de todo descolada da vida de quem a produz. Fica evidente que Piglia se apropria principalmente do imaginário que existe em relação aos escritores escolhidos, espécie de mitologia que paira sobre a vida desses ficcionistas. Nesse processo, percebe-se a invenção de uma tradição que conecta a todos e que se baseia na maneira como autores e obras rompem com uma tradição, atitude que os leva, muitas vezes, a ocupar uma posição de marginalidade dentro da sociedade.

A associação entre a posição marginal e o trabalho intelectual é articulada de duas maneiras: em um primeiro plano temos os personagens que se congregam em volta dos relatos da máquina, que se esquivam constantemente do centro e optam pela margem e pela visão privilegiada que esta lhes fornece. Num outro plano, de forma um tanto velada, encontramos a biblioteca que Piglia nos apresenta durante o romance como espaço no qual seus autores serão associados à contestação das hierarquias literárias e linguísticas. Mediante este processo se propicia o encontro da arte com os debates públicos.

De ambas as maneiras, pode-se afirmar que a postura crítica e independente perante a sociedade, vista pelo narrador como essencial para a ação do intelectual, assenta-se em uma tradição que ele deve conhecer e valorizar. Não podemos esquecer que o romance foi publicado no contexto do pós-ditadura, por isso, é importante lembrar que a interlocução com os antecedentes pode ser entendida como uma tentativa de compreender o sentido da derrota recente, de resistir ao horror do presente.

O passado é uma constante na vivência destes intelectuais dispostos a manter seu juízo crítico, o que nos remete ao importante papel da repetição na estrutura formal deste romance. Em todo o momento, os acontecimentos, temas e personagens reaparecem, ocasionando a impressão de que tudo se encontra estagnado em um arranjo cíclico que impossibilita qualquer escapatória. Só é possível suportar este ciclo quando se atenta para o passado, observando o passar do tempo através de ferramentas conceituais refinadas como as múltiplas temporalidades e a longa duração. É isso o que não nos permite vislumbrar os *nudos blancos*, temas e conflitos essenciais que se projetam por grandes intervalos de tempo e que indicam a impossibilidade de compreender o presente, a partir unicamente dele, sem a interferência da leitura de outros tempos.

Tomando como ponto de partida os valores estabelecidos desde o princípio da modernidade, a busca da verdade, a necessidade de justiça e a liberdade de expressão, os personagens se propõem a fazer uma crítica da sociedade e do Estado. Isso os afasta

de qualquer relativismo pós-moderno, apontando para o fato de que Piglia é um articulador de leituras que aproxima tradições literárias bastante diversas e conecta escritores argentinos e estrangeiros, com base em sua evidente preocupação a respeito do papel social do escritor.

A opção pelo ponto vista localizado nas bordas da sociedade se justifica, pela maneira privilegiada que tal posição proporciona. Ao se colocar na margem, sua voz se encontra cada vez mais distante e tende a não ecoar de maneira ampla. O distanciamento contribui para a liberdade crítica, porém, acaba dificultando a comunicação entre o pensador e os outros agentes da sociedade. O intelectual marginal, um *outsider* como diria Edward Said, cai no dilema: quanto mais fiel às suas ideias ele for, mais afastado se encontra em relação ao restante da sociedade, menor o alcance de suas proposições; caso se torne mais flexível, passa a ter maior visibilidade, porém, isso implica que aquilo que ele diz perde o potencial para gerar mudanças.

Esse dilema persiste na Argentina atual, como pode ser verificado na entrevista com o autor, em anexo. Desde 2003, com a ascensão do governo de Nestor Kirchner e posteriormente sua esposa Cristina, o Estado argentino vem elaborando uma política da memória que possui grande aceitação entre setores de esquerda, principalmente entre aqueles grupos que sempre estiveram ligados ao esclarecimento dos crimes cometidos durante a última ditadura civil-militar²⁰¹. Por um lado, isso trouxe um maior empenho na busca por consolidar os direitos humanos na base da sociedade democrática, entretanto, não se pode negar certa instrumentalização da memória no campo político, que passa a servir como marca de filiação a um grupo ou partido, com isso, impossibilitando o diálogo objetivo sobre a memória e o passado.

Nesse contexto, a obra de Ricardo Piglia ganha ainda mais importância, pois coloca a todo o momento a incômoda questão da necessidade de autonomia por parte do intelectual. Quando o centro ouve a periferia, o dilema se instaura mais uma vez: associar-se para tentar operar mudanças ou manter distância e salvaguardar a objetividade crítica?

Quando, no final do romance, Junior observa a máquina macedoniana e reflete sobre sua trajetória, por meio de seu narrador, Piglia parece estar dizendo que o intelectual deve elaborar seus antecedentes e compreender o local que ocupa dentro de uma determinada tradição cultural.

²⁰¹ LVOVICH, Daniel. *Op. Cit.* 2008. p. 81.

A modo de coda final, gostaria de dizer que a experiência desta investigação me levou a uma curiosa constatação a respeito da minha própria escrita. A repetição sendo um mecanismo tão constante na composição de *La ciudad ausente* ultrapassou a própria obra e passou a atingir o andamento desta dissertação. Relendo a estrutura do trabalho, fica evidente, para mim, que certos *nudos blancos* se tornaram recorrentes aqui também, formando uma espiral em cujo centro há certos temas constantes que retornam, não de maneira idêntica, mas agregando elementos novos à análise e contribuindo para a compreensão de alguns aspectos.

Anexo: ¿Cómo gana la vida un escritor?

Por intermédio de Adriana Rodríguez Pérsico, encontré-me con Ricardo Piglia durante minha estada em Buenos Aires no dia 01 de julho de 2012. O autor me recebeu em seu escritório, na rua Marcelo T. de Alvear, com as paredes abarrotadas de livros.

Márcio: *¿Qué es ser un intelectual para usted y cuál es su rol en la sociedad?*

Piglia: Desde luego le digo que la respuesta ha cambiado. Yo viví, digamos, la construcción de la cultura de izquierda alternativa al Partido Comunista. Creo que ese era el debate intelectual central en Argentina en los años 60. ¿Cómo construir una versión marxista que no estuviera ligada a la versión soviética y a las políticas que los partidos comunistas desarrollaban? Esto ponía en el marco del arte y de la cultura un debate muy específico sobre la vanguardia, porque básicamente el “pensamiento cultural” de los partidos comunistas se fundamentaba en recuperar las tradiciones, no sé si podemos llamarlas burguesas, o las tradiciones con las cuales se estaban haciendo ciertas alianzas, y dejar de lado lo que se consideraban culturas que no eran aceptables como tales, junto con las posiciones de Lukács, gran teórico anti vanguardista.

Nosotros resistíamos desde luego a esa posición y en ese enfrentamiento aparecían algunas diferencias como Gramsci, que era para nosotros muy importante, y también la experiencia de la vanguardia rusa, de los años 20, que estaba conectada con el formalismo ruso. Por lo tanto, nosotros leíamos eso con mucha intensidad. Ese momento que yo creo que para todos es extraordinario, lo que va desde la revolución hasta la muerte de Maiakóvski digamos, más o menos esa etapa. Donde aparece también el formalismo ruso, el cine de Eisentein, el teatro de Meyerhold. Todas esas cosas nos interesaban mucho. Paralelamente con eso, había mucho interés en Brecht y Benjamin, que para nosotros eran muy ligados.

Entonces la función del intelectual era construir una cultura alternativa, más que intervenir en la cultura establecida. De modo que nosotros hacíamos revistas, creábamos centros de discusión cultural, interveníamos en teatros alternativos, ese era un poco el movimiento en el cual los intelectuales se definían. Paralelamente a eso, había formaciones, todavía muy precarias, de organizaciones de izquierda alternativas al Partido Comunista, había como una cultura, como una sociedad paralela; una sociedad

con sus bares, sus restaurantes, su sociabilidad, su economía propia, y en ningún momento eso tenía para nosotros ninguna conexión con lo que era la cultura dominante.

Nosotros mirábamos con mucha distancia, sin ningún interés en la intervención, en los suplementos culturales, los diarios. Ese es el marco en el cual yo me fui formando, aparte de mi formación como historiador. En un momento determinado, eso se conecta con la Revolución Cubana y posteriormente, después de 68, cuando Fidel Castro acepta la invasión soviética en Checoslovaquia, con los chinos. No porque nosotros estuviéramos muy al día con lo que estaba pasando allí, sino porque los chinos se enfrentaban a los soviéticos con una posición que era muy importante en ese momento, porque ellos eran el poder que había triunfado, no era una idea como Trotsky.

Yo nunca estuve ligado a ningún grupo político directo y tampoco fui peronista, porque mi familia había sido peronista y me había criado en una familia peronista. Y en un momento dado, el peronismo va ser muy importante como en el interior de lo que podríamos llamar la política burguesa. Eso es un gran movimiento en el interior de los debates, cómo organizar el Estado del punto de vista de la situación establecida.

Yo estuve en revistas literarias desde el año 63 hasta el año 83, en que me fui de *Punto de vista*, pero no he hecho como otros escritores que han hecho una literatura social, que han llevado adelante una concepción de vanguardia, si se puede hablar así, del modo en que el arte puede intervenir en la discusión social, no temáticamente, de un modo inmediato. Ese sería más o menos el criterio como puede haber sido escrita *Respiración artificial* o como puede haber sido escrito el *Homenaje a Roberto Arlt*, o como lo fue la *Ciudad ausente*.

Márcio: *Durante la década de 90 se habló mucho del fin de los intelectuales. ¿Hoy se puede decir que hay intelectuales? ¿Qué cambió en su papel?*

Piglia: Me parece que el elemento de crisis de la función de los intelectuales está ligado al desarrollo de los *mass media* y de la tecnología. Desde los años 70 hasta hoy, los periodistas se han convertido en los intelectuales y muchos intelectuales empezaron a actuar como periodistas. El ámbito del periodismo es el ámbito del “debate intelectual” más visible en Argentina.

¿Y qué quiere decir la posición del periodista? Quiere decir un tipo de discurso simplificado, un discurso que no tiene para nada en cuenta el tipo de escritura, que puede generar una discusión, sino más bien simplifica con esa noción que tienen los periodistas de que todo debe ser comprendido, no se sabe bien por quien, lo que supone,

además, un grado de esquematismo en las posiciones que lleva adelante ese enfrentamiento.

No hay términos medios, pero ese es resultado del esquematismo de la prosa. Si fueran tipos que trabajaran sobre cuestiones un poco menos inmediatas y más complejas para entender el fenómeno, no aparecerían los bandos tan identificados de una manera tan esquemática. Esa es la cuestión que yo veo con mayor preocupación.

En ese sentido, yo valoro mucho el mundo académico, en el sentido que el mundo académico es uno de los pocos lugares donde esas discusiones se dan todavía en planos de complejidades mayores, incluso las discusiones sobre literatura que se dan en el ámbito académico suelen ser mucho más sutiles, más allá de todas las diferencias y las cuestiones. ¿Y por qué? Porque el mundo académico está fuera del sistema del medio de comunicación, es el único lugar preservado, que tiene su propio mercado, su propio sistema legitimario, pero tiene la virtud de no considerar el *mass media* como el lugar de la legitimidad y de la identidad de los intelectuales. Me parece que en términos de lo que sería la posición de los intelectuales, los *mass media* y el mundo académico son dos espacios, que funcionan autónomamente.

Eso para mí fue muy importante en Estados Unidos. La Universidad de Princeton y la Universidad de California, donde estuve, son lugares de discusiones intelectuales muy intensas. A ellos les faltaba el grado de conexión que nosotros tenemos en las universidades en nuestros países, que estamos mucho más conectados con la vida real. En Norteamérica, algunos académicos están en un departamento que estudia literatura latinoamericana y muchos de ellos no tienen idea de cómo es la cultura real de esos países.

Márcio: *Cuando miramos su obra, hay muchos personajes que de cierta manera tienen rasgos, marcas de intelectuales o personajes que hacen una crítica muy fuerte al Estado y a sus instituciones, como los ladrones en Plata quemada. Todos esos personajes tienen como un dado común la cuestión de estar en los márgenes de la sociedad. ¿Puede decirse entonces que la mirada crítica es una mirada de los marginales? ¿Es posible tener una mirada crítica en el “centro”?*

Piglia: Sí, creo que sí. La ficción tiene su propia manera de ordenar un poco el espacio. Y me parece que hoy mismo la opción margen-centro es una cuestión que se está discutiendo, que deberíamos discutir. Es muy común ver figuras que pueden considerarse marginales, por ejemplo, para pensar el mundo que uno conoce, escritores

muy minoritarios o artistas muy del *off* que aparecen en la tele como una cosa importante, eso es muy dinámico.

Uno debe imaginar, sin embargo, que aquellos sectores que son expulsados de los espacios más iluminados tienen siempre algún tipo de mirada que uno puede recuperar o reconstruir. Me parece que Renzi es un poco ahí el que ocupa ese espacio, en el sentido que él es un periodista, cosa que para mí ha sido siempre interesante. Porque te cuenta también los obstáculos y las dificultades que surgen en ese tipo de función, de modo que ese sería, me parece, un poco el modo en que yo veo lo que podemos llamar de primero punto. Ahí la cuestión de la marginalización está conectada con el modo como la ficción construye el espacio. La ficción construye espacios que no necesariamente reproducen de una manera fiel la construcción de los espacios en la sociedad, que suelen ser más fluidos y más cambiantes.

Márcio: *Hablando sobre la Ciudad ausente, la cuestión de la máquina, en una de las entrevistas de Crítica y ficción hay una pregunta acerca de los elementos de ciencia-ficción y dijiste que no había vínculos tan fuertes acerca de eso. Pero es difícil no pensar en los elementos de ciencia-ficción en esta novela. ¿Qué es para ti la ciencia-ficción? ¿Cuál es tu relación con los escritores de esa tradición y que piensas de William Gibson, Philip K. Dick y en especial de los cyberpunk?*

Piglia: Me gusta mucho Philip K. Dick. Yo siempre leí la ciencia-ficción como el policial. Primero como grande crítico del capitalismo. Me parece que son los géneros populares los más visiblemente críticos. En el caso del policial, es una crítica a la corrupción capitalista y este género llega muy lejos en este punto, porque la corrupción no es un individuo corrupto, sino que es evidentemente un sistema cultural. Y es un poco ese el “eje” sobre el cual trabaja el policial norteamericano básicamente, es una crítica muy de fondo al sistema capitalista.

En el caso de la ciencia-ficción también me parece a mí el lugar donde uno encuentra una crítica muy violenta al presente del capitalismo, a esa superposición de objetos inútiles, a ciertos elementos de la técnica también y a ciertos registros de poder político; porque la ciencia-ficción, como sabemos, se refiere al presente siempre. Sobre todo esa ciencia-ficción que no está ligada a las máquinas que van a otro mundo, sino que habla sobre mundos paralelos, sobre realidades alternativas, como es el caso de Gibson.

Márcio: *En mi opinión el vínculo más claro con la ciencia ficción, en La ciudad ausente es la cuestión de la memoria. Como se lidia con una memoria que puede ser la de una computadora, memorias que podrían ser cambiadas, borradas...*

Piglia: Exacto. Por un lado, la cuestión de la memoria no tenía en los años 90 el estatuto tan fuerte que tiene ahora. En ese momento era una lucha. Por otro lado, yo digo *ahora*, y ese es siempre el riesgo de la ciencia-ficción, el riesgo y la suerte que tuve, porque *La ciudad ausente* es una novela que no se podría escribir ahora, cuando existe la Internet porque es una especie de Internet familiar la que aparece ahí.

Esas conexiones, esas redes que se organizan, una máquina que emite como una especie de percepción de algo que después fue evidente. Porque muchos de los chicos hoy utilizan, en la web, un poco el mismo sentido que la novela tiene en ese asunto de la contracultura. Entonces eso prueba que la novela estaba conectada, como pasa con la ciencia-ficción, con una cuestión que tiene que ver con la técnica, con la tecnología, con el avance de la tecnología. De una manera completamente inesperada para mí, en el sentido que yo empecé a escribir esa novela mucho antes, pero eso sería una pauta de la existencia de la ciencia-ficción en el libro. La ciencia-ficción siempre ha estado conectada con algunos elementos técnicos que ya existen o que están postergados.

Márcio: *Es interesante pensar como en la literatura argentina la idea de la máquina es una idea recurrente, muy marcada. Podemos decir que, por ejemplo, la máquina de Macedonio en La ciudad Ausente tiene conexiones, de alguna manera, con la máquina de La invención de Morel ¿Qué piensas de Bioy como escritor, como autor?*

Piglia: Me gusta mucho ese libro y la primera etapa de la obra de Bioy, como “Plan de Evasión” y “La trama celeste”, que son los primeros y son marcadamente borgeanos. Después, cuando él empieza a avanzar en una línea de un costumbrismo aristocrático, llamar la atención a ciertos usos verbales, quiere mirar con ironía a sectores populares, ahí ya me dejó de interesar. Pero el primer momento es muy productivo. Y me gusta mucho *La invención de Morel*, es una novela notable. Entonces me parece que en el sentido que uno no puede imaginar esas cosas, no digo que no haya un diálogo, pero es una novela que siempre ha estado presente para mí. Después también es una marca de cultura de época, la máquina como ejemplo de lo que sería una modernidad, previo de la computación, digamos.

Márcio: *Volviendo al marco de los intelectuales, es interesante que varios de los autores, tanto en los libros de ficción como en su obra como crítico, vivieran en condiciones difíciles, como por ejemplo Joyce. Son vidas de una cierta marginalidad en algunos momentos.*

Piglia: Para mí una pregunta muy importante para hacer en América Latina básicamente es, una pregunta que se hace poco, pero que me parece importante para entender muchas cosas de ahora, es ¿cómo se gana la vida un escritor? Me parece que es una pregunta que tendríamos que empezar a hacer y que teníamos que poner siempre en juego en las investigaciones.

Para mí un ejemplo clásico de esto es Borges, que es visto como una especie de aerolito, pero si uno mira como Borges se ganó la vida, ve que hacía prólogos, que hacía traducciones y colaboraba en revistas muy diversas, daba muchas conferencias, daba clases, y eso está en su obra. También aquello con lo cual uno se gana la vida empieza después a intervenir en lo que escribe.

Márcio: *¿Qué piensas del trabajo de traducción y más allá de eso, cómo lidia el escritor con la tradición extranjera? ¿Cómo opera eso? ¿Se puede decir hoy, en un mundo tan conectado, que hay tradiciones extranjeras?*

Piglia: Borges tiene razón cuando dice que una literatura nacional es básicamente un modo de leer, más que un modo de escribir, y que cada tradición nacional lee a su modo las tradiciones que circulan a su alrededor. Yo creo que eso es así. Que cuando uno está hablando de literatura nacional, está hablando de un contexto de lectura básicamente, de un modo en el cual esos textos están funcionando, porque los textos no funcionan en abstracto.

Creo que eso funciona incluso en estos momentos de gran circulación de la cultura mundial. Habrá siempre un aspecto que pondrá en tensión la cultura mundial y la región. Me parece que esta tensión es muy contemporánea, quizás es una tensión que rompe con una cadena nacional, con las fronteras nacionales en el sentido más político, y que son más bien áreas.

Cada vez pienso más que América Latina está ligada a ciertas áreas que tienen su propia tradición colonial y su propio espacio cultural, como puede ser La Plata, como puede ser Brasil, como puede ser el Caribe, como puede ser la región andina. Me parece que tiene más sentido hablar de ese tipo de organización, incluso en Brasil con

distintas regiones, por ejemplo el sur de Brasil, que uno lo podía a veces incorporar a eso que llamamos de Río de La Plata.

Me parece que tendemos cada vez más hacia una concepción de la literatura latinoamericana como compuesta de distintas áreas, que se auto relacionan, más allá de la aspiración de que América Latina esté unida. Me parece que eso tiene que ver con la cultura de plantación, esclavitud y presencia africana, y con la tradición prehispánica que existía, ¿no es cierto? Que tipos de organización política surgieron después de las guerras de independencia, me parece que ahí es donde se definen determinados tipos de contextos con los cuales podríamos entonces empezar a refinar un poco la noción de nacional.

Márcio: *Hablaste de la cuestión de la historia, y yo recuerdo tu formación como historiador en la Universidad de La Plata, en los años 60, y me interesa pensar en tu punto de vista ¿cómo surgen las marcas de la formación como historiador en tu obra crítica y de ficción?*

Piglia: No sé si puedo identificar las marcas. Creo que *Respiración artificial* es una manera de elaborar ese conflicto, porque era un conflicto para mí. En la época en que yo estudiaba, tenía un maestro de quien siempre hablo, que es un historiador, Enrique Barba, un historiador muy bueno en Argentina. Especializado en el modo que Rosas había llegado al poder. Él conocía cinco años de historia como nadie. Y al mismo tiempo era un hombre de mucho prestigio como historiador, era el director del archivo de la provincia de Buenos Aires, que es un archivo increíble. Tenía las llaves del archivo, entonces era como que el dueño. Y nos llevó ahí, y él siempre decía “usted cuando se canse de estos cuentitos”, me decía a mí, cuando empecé a publicar, “dedíquese a algo serio, y no siga con esto”.

Me parece que *Respiración artificial* secretamente está en la elaboración de esta cuestión, porque es la literatura y la historia que están ahí en lucha. Como que es Maggi que lo educa a Renzi que solo piensa en literatura. Es como que la historia va ganando un lugar ahí, en contra de la figura del otro, es como la mirada literaria continúa. Quiero decir que para mí ha sido un conflicto, como si yo hubiera podido ser dos personas, hubiera hecho por un lado este trabajo tan maravilloso de los historiadores. Hay un lugar donde se cruzaron estos principios, que es un cuento “Las actas del juicio”, hecho con mucho trabajo histórico previo.

Siempre leo historia y me ha quedado la fascinación por la investigación del historiador que parte del nada, parte de hipótesis a veces muy frágiles, y tiene que buscar a ciegas en un archivo algo que no sabe si hay ahí. Eso ha sido siempre para mí un modelo de narración, de construcción de un relato.

Márcio: *¿Nunca escribiste nada de historia o de historiografía?*

Piglia: No. Escribí unas reseñas de libros de historia, pero he trabajado mucho el siglo XIX argentino, que es un siglo muy difícil. Digamos si uno trabaja literatura del siglo XIX, tiene que ser un historiador. Esta literatura es hecha por figuras políticas muy decisivas y a mí me ha interesado mucho Sarmiento, ya que en realidad mi horizonte era hacer una tesis sobre Sarmiento, después vino el Golpe de 66 y todos quedamos afuera de la Universidad, y a mí eso me terminó de decidir también.

He enseñado muchas veces Sarmiento, *Facundo* y el siglo XIX, con una bibliografía muy conectada con lo que un historiador leería para reconstruir esa época. Cualquiera que trabaje sobre el siglo XIX en Argentina tiene que tener conocimientos de historia o tiene que, digamos, ponerse a leer las cosas básicas, en el sentido que viene muy ligado, casi no hay autonomía entre lo literario y el político, están muy ligados.

Márcio: *Pensando esa cuestión de la historia, leíste a varios historiadores durante tu formación, ¿quién apuntarías como historiadores que crees que fueron importantes? ¿Hasta hoy lees historiadores?*

Piglia: Bueno, Carlo Ginzburg y Roger Chartier. Después, en un momento me han interesado mucho los historiadores ingleses. Por supuesto Thompson, no tanto Raymond Williams, y también Hobsbawn, que no es un gran historiador, pero es un gran divulgador de la historia y un gran constructor.

Pero yo fui muy influido por Braudel, cuando estaba en la facultad. Empezamos a leer Braudel en ese momento y para nosotros fue muy importante esta idea de las temporalidades múltiples. La afirmación de que era posible trabajar con tiempos más lentos de transformación. Eso recuerdo muy bien porque el libro de Braudel, *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo* se lee muy bien, siendo uno latinoamericano o argentino, por la cuestión de la plata de la colonia, todo ese universo que él reconstruye muy bien. El espacio Atlántico es en realidad el espacio América. Así que era un libro que leíamos en la facultad casi como si fuera un libro sobre lo que nosotros mismos estábamos discutiendo sobre España y las colonias.

Después un historiador que me gustó mucho, yo lo cito en *Respiración artificial*, porque lo estaba leyendo, no sé si todavía sigue funcionando, se llama Le Roy Ladurie. El libro es *Montaillou, village occitan*, en que trabaja sobre las actas de la Inquisición y las distintas versiones que daban los interrogados. Eso le permitió reconstruir la vida cotidiana de la gente, porque la gente les contaba a los tipos de la Inquisición donde iban. Entonces hizo un trabajo extraordinario de reconstrucción, no tanto del sentido único de esa investigación, que estaba haciendo la Inquisición, sino que logró leer ahí una reconstrucción muy notable de la vida cotidiana de una aldea francesa.

Márcio: *¿Tiene algun gusto por las cuestiones de la filosofía de la historia?*

Piglia: Bueno, me parece que Braudel es alguien que ha teorizado sobre la cuestión, y después, me parece que el marxismo. Si del marxismo ha quedado algo, me parece que ha quedado una hipótesis de la historia. Digamos, esa es una gran transformación del pensamiento historiográfico. No tanto las hipótesis de Marx sobre el futuro, que tampoco están tan claras en él, sino el modo como él trabajaba sobre ciertos tipos de determinaciones de una manera mucho más fluida y flexible que sus propios epígonos.

Yo cito siempre, a veces sin nombrarlo, una cosa que decía Foucault: “historiador marxista es un pleonismo”, en el sentido de que, en fin, el historiador mal o bien siempre tiene que tener en cuenta elementos que forman parte de la trama misma de la sociedad y, por lo tanto, éste no deja de ver la existencia de clases subalternas, de relaciones sociales, en fin, cosas que por ahí en la superficie de la sociedad no están tan claras.

Márcio: *¿Piensas que la repetición es una marca del momento de escritura?*

Piglia: Me interesa mucho la repetición. Yo creo que básicamente a partir de la experiencia de escribir un diario. Porque uno cuando lee un diario, lo que encuentra son situaciones que se repiten, que uno ni siquiera percibió que se repetían. A veces pienso que tendría que organizar el diario sobre todas las veces que me he encontrado con los amigos, que me encontraba en tales bares y que hablábamos a la larga como una sola conversación que se reproducía, durante años, o las veces que íbamos a unos restaurantes. Hay como situaciones que uno las vive cotidianamente y no se da cuenta, que cuando uno mira, encuentra como la vida de uno está armada con ciertos acontecimientos que se repiten de un modo más o menos cíclico.

Márcio: *¿Crees que la repetición se relaciona con cierto sentimiento de derrota? De que en aquel momento no quedaban expectativas de un cambio y querías retomarlo todo...*

Piglia: Yo creo que en las dos novelas, digo en *Respiración artificial* y en *La ciudad ausente*, hay una marca casi involuntaria, en el sentido que en *Respiración artificial* hay una reflexión sobre el fracaso. Y en el caso de *La ciudad ausente* es un mundo acabado. Como si yo hubiera visto ahí la continuidad de la dictadura en los años 80 y en los años 90 y, por lo tanto, la continuidad de una derrota y de la imposición de un sistema que achataba a cualquier voz alternativa. Entonces me parece que por ahí hay algo, respecto a esa noción de una derrota que era política también.

BIBLIOGRAFIA

ABÓS, Álvaro. *Macedonio Fernández: la biografía imposible*. Buenos Aires: Plaza & Janes, 2002.

ADAUTO, Novaes (org.). *O Silêncio dos Intelectuais*. São Paulo: Cia das Letras, 2006

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

AIRA, César. *El ensayo y su tema*. Disponível em http://www.celarg.org/int/arch_publici/airab9.pdf. Acessado em 20/04/2013

ALÍ, Alejandra. “Ricardo Piglia: la trama de la historia” In *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid: nº 607, enero 2001, pp. 113 – 122.

ALTAMIRANO, Carlos. “Introducción” In SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo o Civilización y barbarie*. Buenos Aires: Colécción Austral, 1995

ALVES-BEZERRA, Wilson. Centenário de um clássico de Horacio Quiroga: "O Travesseiro de Pena". In Revista USP, nº 75. São Paulo, novembro de 2007. Disponível em: http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?pid=S0103-99892007000400012&script=sci_arttext (acessado em 20/05/2012)

AMARANTE, Dirce Waltrick do. *Para ler o Finnegans Wake de James Joyce*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

AMÉRY, Jean. *Mas allá de la culpa y la expiación*. Valencia: Editorial Pre-textos, 2004.

AMPUERO. Cristián L. Cisternas. *Imagen de la ciudad en la literatura hispanoamericana y chilena contemporánea*. Santiago de Chile: Universitaria, 2011. p. 144 – 159.

ANTUNES, Alex. “Prefácio a edição brasileira” IN GIBSON, William. *Neuromancer*. Trad.: Alex Antunes, São Paulo: Aleph, 2006

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad.: Baby Abrão, São Paulo: Editora nova cultura, 1999.

ARRIGUCCI JUNIOR, Davi. “Literatura, exílio e utopia” In *Enigma e comentário. Ensaaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1987, PP. 189-190.

ASIMOV, Isaac (org.). *Histórias de robôs (volume 3)*. Trad.: Milton Persson. Porto Alegre: L&PM, 2007.

ATTEBERY, Brian. “The magazine era: 1926 – 1960” IN JAMES, Edward. MENDLESOHN, Farah (Edit.). *The Cambridge companion to science fiction*. Reino Unido: Cambridge University Press, 2003..p. 32 – 47.

AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

AZUBEL, Ester. “Narrar la experiencia: notas acerca de la literatura argentina de los 80” In *Reflejos*, Departamento de Estudios Españoles y Latinoamericanos, ARLO, Israel, FH – Universidad Hebrea de Jerusalén, nº 4, Dic. 1996

BALDERSTON, Daniel. *The Historical novel in Latin America*. Gaithersburg, MD, U.S.A.; [New Orleans, La.]: Ediciones Hispamérica: Roger Thayer Stone Center for Latin American Studies, Tulane University, 1986

BALDERSTON, Daniel. *El precursor velado: R.L. Stevenson en la obra de Borges*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética (a teoria do romance)*. Trad.: Aurora Fornoni Bernardini, São Paulo: Editora Hucitec, 1990.

BARBOSA, João Alexandre. *A leitura do intervalo*. São Paulo: Iluminuras, 1990

BENDA, Julien. *La traición de los intelectuales*. Trad.: L. A. Sánchez Santiago de Chile: Edicionesercilla, 1941.

BOBBIO, Norberto. “Política e cultura” In *Norberto Bobbio: o filósofo e a política*. Trad.: José Fernández Santillán. Rio de Janeiro: Contraponto, 2003.

BORDIEU, Pierre. “Campo intelectual e projeto criador” In *POUILLON, Jean (org.) Problemas do estruturalismo*. Trad.: Rosa Maria Ribeiro da Silva Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

BORGES, Jorge Luis. “O conto policial” In *Borges, oral. Obras completas*. (Vol. IV). Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999.

_____. *Kafka y sus precursores*. Disponível em <http://lanarrativabreve.blogspot.com.br/2011/06/kafka-y-sus-precursores.html>. Acessado em 01/02/2013. (Data de publicação: 1951)

BRANDÃO, Luis Alberto. “Tramas possíveis – o imaginário histórico: Ricardo Piglia” In *Grafias de Identidade: literatura contemporânea e imaginação nacional*, Belo Horizonte: Editora lamparina, 2005.

BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a história*. Trad.: Jacó Guinsburg e Teresa Cristina Silveira da Mota. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *O mediterrâneo e o mundo mediterrâneo na época de Filipe II*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

BRECHT, Bertold. “De la popularidad de la novela policial”. *El compromiso en literatura y arte*. Barcelona: Península, 1973.

BRODERICK, Damien. ‘New Wave and backwash: 1960 – 1970’. IN JAMES, Edward. MENDLESOHN, Farah (Edit.). *The Cambridge companion to science fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003

BUTLER, Andrew M.. ‘Postmodernism and science fiction’. IN JAMES, Edward. MENDLESOHN, Farah (Edit.). *The Cambridge companion to science fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006

CATELA, Ludmila da Silva y JELIN, Elizabeth (comps.) *Los archivos de la represión: Documentos, memoria y verdad*. Madrid: Siglo Veintiuno, 2002

CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 – 1950*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CHANDLER, Raymond. *A simples arte de matar (vol. 1)*. Trad.: Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2009.

CLUTE, John. 'Science fiction from 1980 to the present'. IN JAMES, Edward. MENDLESOHN, Farah (Edit.). *The Cambridge companion to science fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 64 – 78.

Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas. *Nunca más: informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: EDEUBA, 1984.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Trad.: Davi Arrigucci Junior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CSICSERY-RONAY, Istvan. "Cyberpunk and neuromanticism". *Mississippi Review*, University of Southern Mississippi, vol. 16, nº 2/3, 1988

DAIX, Pierre. *Fernand Braudel: uma biografia*. Trad.: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 1999.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad.: Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad.: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Disponível em <http://sal.uniriotec.br/livros/DELEUZE,%20Gilles.%20Diferenc%CC%A7a%20e%20Repetic%CC%A7a%CC%83o.pdf>. Consultado em 17/02/2012.

DICCIONARIO de la lengua española. RAE. Disponível em http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=arana. Consultado em 06/03/2012

EASTERBROOK, Neil. "The arc of our destruction: reversal and erasure in cyberpunk". *Science fiction studies*. SF-TH Inc, vol. 19, nº 3, 1992.

ECO, Umberto. *Interpretação e Superinterpretação*. Trad.: MF. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *Obra Aberta*. Trad.: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2003

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad.: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das letras, 1994.

FAIRHALL, James. *James Joyce and the question of history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museu do romance da Eterna*. Trad.: Gênese Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. Trad.: Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2007.

FORNET, Jorge (org). *Valoración Múltiple: Ricardo Piglia*. Bogotá: Fondo editorial casa de las Américas, 2000

_____. *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007

FOUCAULT, Michel. *História da loucura: na Idade Clássica*. Trad.: José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2008

GÁLLEGO, Cándido Pérez. *James Joyce o la revolución de la novela*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1987.

GANCEDO, Daniel Mesa (org). *Ricardo Piglia: La escritura y el arte de la sospecha*. Sevilla: Secretariado de publicaciones Universidad de Sevilla, 2006.

GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a cultura*. Trad.: Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro, Ed: Civilização brasileira, 1968.

GIBSON, William. *Neuromancer*. Trad.: Alex Antunes. São Paulo: Aleph, 2006

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo veintiuno, 2003.

GINZBURG, Carlo. “Sinais. Raízes de um paradigma indiciário”. *Mitos, emblemas, sinais. Morfologia e história*. Trad.: Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, PP. 143 – 179

_____. *O Queijo e os vermes*. Trad.: Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das letras, 2002

GONZÁLEZ, Susana Inês. *Descubrir a un escritor: Piglia y el secreto*. São Paulo: Tese de doutorado defendida no Departamento de Letras da Universidade de São Paulo, 2004.

GUZMÁN, Luis. *La ficción calculada*. Buenos Aires: Norma, 1998.

HALPERIN DONGHI, Túlio. “El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la história argentina” In *El espejo de la historia: problemas argentinos y perspectivas hispanoamericanas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A Razão na História: uma introdução geral à Filosofia da História*. Trad.: Beatriz Sidou. São Paulo, Editora Moraes, 1990.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad.: Ricardo cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Trad.: Lino Vallandro e Vidal Serrano. São Paulo: Editora Globo, 2011

IGLESIA, Cristina. “Crimen y castigo: las reglas del juego. Notas sobre La Ciudad Ausente de Ricardo Piglia” In *Filologia*. Buenos Aires: Instituto de filologia y literaturas hispánicas, FFYL – UBA, año XXIX, 1 – 2, 1996

JAMES, Edward. ‘Utopias and anti-utopias’ IN JAMES, Edward. MENDLESOHN, Farah (Edit.). *The Cambridge companion to science fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad.: Maria Elisa Cevalco e Iná Camargo Costa. São Paulo: Ática, 2007.

JAKOBY, Russell. *Os últimos intelectuais*. Trad.: Magda Lopes São Paulo: Trajetória Editorial/Edusp, 1990.

JENNINGS, Jeremy e KEMP-WELCH, Anthony. *Intellectuals in politics: from the Dreyfuss affair to Salman Rushdie*. Londres: Routledge, 1997.

JOYCE, James. *Ulysses*. Trad.: Caetano Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

- JOZAMI, Eduardo. *Rodolfo Walsh, la palabra y la acción*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2006.
- KIBERD, Declan. “Introdução” In JOYCE, James. *Ulysses*. Trad.: Caetano Galindo. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. p. 13 – 91
- LIMA, Luiz Costa. *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006
- MANSILLA, H.C.F. (org.) *Os intelectuais e a política na América Latina*. Rio de Janeiro: Fundação Konrad Adenauer, 2003
- MATOS, Daniel. “Para além da academia: práticas intelectuais latino-americanas em cultura e poder”. In MARGATO, Izabel e GOMES, Renato Cordeiro (organizadores). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Elogio da filosofia*. Antonio Braz Teixeira. Lisboa: Guimarães editores, 1962.
- MIRANDA, Wander Melo. “Ficção Virtual” In *Revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, vol 3, Faculdade de Letras UFMG, outubro de 1995, pp. 9 – 19.
- MORAES, Alexandre Jairo Marinho. “Respiração Artificial: história, tradição e hibridismo em textos de Ricardo Piglia” In *Ipotesi – Revista de estudos literários*, UFJF, Brasil, vol. 6, nº 2, jul/dez de 2002, PP. 51-58.
- PEEPLS, Scott. *Edgar Allan Poe revisited*. New York: Twayne publishers, 1998.
- PEREIRA, Maria Antonieta. *Ricardo Piglia y sus precursores*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2001
- PÉRSICO, Adriana Rodríguez. ”Introduccion” In PIGLIA, Ricardo. *Cuentos Morales*. Buenos Aires: Compañia Editora Espasa Calpe, 1995.

_____ (comp.). *Ricardo Piglia: uma poética sin limites*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2004.

PINTO, Julio Pimentel. *A leitura e seus lugares*. São Paulo: Estação liberdade, 2004.

_____. *A pista e a razão: leituras da ficção policial na História*. São Paulo, Tese de Livre-Docência apresentada ao Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2010.

PIGLIA, Ricardo. *La Ciudad ausente*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003.

_____. *Crítica y ficción*. Barcelona: Ed. Anagrama, 2001.

_____. *Cuentos Morales*. Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe, 1995.

_____. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. “Ideología y ficción en Borges” In *Punto de vista*. Año 2, número 5, Buenos Aires, 1979, PP. 3 – 6.

_____. *La invasión*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2006

_____. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *Nombre falso*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.

_____. *Plata Quemada*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

_____. *Prisión perpetua*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.

_____. *Respiración artificial*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.

_____. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 2001.

_____. *El último lector*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. In http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/poe/index64.html. Acessado em 14/03/2012.

_____. *Histórias extraordinárias*. Trad.: Brenno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1981

_____. “Review of Hawthorne -- Twice-Told Tales” In *Graham's Magazine*, May 1842, pp. 298-300. Disponível em: <http://www.eapoe.org/works/criticism/gm542hn1.htm>. Acessado em 10/03/2012.

PRADO, Maria Ligia Coelho. “Prefácio à edição brasileira” In SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo – Civilização e barbárie*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1996

_____. “Mora e Echeverría: duas visões da soberania popular no século XIX” In *História – Unesp*. São Paulo, V. 11, 1996, PP. 93 – 102

QUIROGA, Hugo. “Intelectuais e política na argentina: Notas sobre uma relação problemática” In *Os intelectuais e a política na América Latina*. Rio de Janeiro: Fundação Konrad Adenauer, 2004, PP. 99 – 123.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Trad.: Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1984.

RAMOS, Julio. *Desencontros da modernidade na América Latina: literatura e política no século XIX*. Trad.: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

REIS FILHO, Daniel Aarão (organizador). *Intelectuais, história e política*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa (tomo I)*. Trad.: Claudia Berliner e Márcia Valéria Martinez de Aguiar. Campinas: Papirus, 1995.

RICUPERO, Bernardo. “As nações do romantismo argentino” In *Revoluções de independência e nacionalismos nas Américas – Região do Prata e Chile*. São Paulo: Paz e Terra, 2007, PP. 215 – 299.

ROMANO THUESEN, Evelia. “Marcelo: el presente sin presencia en Respiración Artificial de Ricardo Piglia” In *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XLI, nº 1, 1993, CELL, El colégio de México, PP. 279-291

ROMERO, Luis Alberto. *Breve história contemporânea de la Argentina (1916 – 1999)*. Buenos Aires: Fondo de cultura econômica de Argentina, 2001

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

_____. *Representações do intelectual: conferências Reith de 1993*. Trad.: Milton Hatoun. São Paulo, Companhia das Letras, 2005

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*. Trad.: Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Edusp, 2005

_____. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Trad.: Sergio Alcide. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000

_____. *Tempo passado – Cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad.: Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARTRE. Jean-Paul. *Em defesa dos intelectuais*. Trad.: Sergio Goês de Paula. São Paulo: Ática, 1994.

_____. “Os Tempos Modernos - apresentação” In BASTOS, Elide Rugai e RÊGO, Valquiria D. Leão (organizadoras). *Intelectuais e política*. São Paulo: Olho d’água, 2002. Pág. 128 (Ano de publicação: 1945)

SPENGLER, Oswald. *A decadência do ocidente*. Trad.: Herbert Caro. Rio de Janeiro, Zahar editores, 1964.

SPONSLER, Claire. “Cyberpunk and the dilemmas of postmodern narrative: the example of William Gibson”. *Contemporary Literature*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, Vol. 33, nº 4, 1992.

SAZBÓN, José. “La Reflexión literária” In *Punto de Vista*, año IV, nº 11, Buenos Aires: Marzo-Junio de 1981, PP. 37-44.

TERÁN, Oscar (coord.) *Ideas en el siglo: intelectuales e cultura en el siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI editores Argentina, 2004.

_____. *Historia de las ideas en la Argentina: diez lecciones iniciales, 1810 – 1980*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2010.

VICO, Giambatista. *Ciência Nova*. Trad.: Sebastião José Roque. Lisboa, Fundação Calouse Gulbenkian, 2005.

WALSH, Rodolfo. *Operação Massacre*. Trad.: Hugo Mader. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

_____. *Un oscuro día de la justicia*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1973

WARRICK, Patrícia S. “Prólogo ao conto *Se Benny Cemoli não existisse*”. In ASIMOV, Isaac (org.). *Histórias de robôs (volume 3)*. Trad.: Milton Persson Porto Alegre: L&PM, 2007.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad.: Alípio Correa de Franca Neto e Antonio de Paula Danesi. São Paulo: Edusp, 2001.

ZANETTI, Susana. “Historia y ficción en la novela hispanoamericana contemporanea” In *Revista de lengua y literatura*, Nº 2, Universidad Nacional de Comalme, 1987, PP. 4 – 14.

ZOLA, Emile. *J'accuse! A verdade em marcha*. Trad.: Paulo Neves. Porto Alegre, L&PM Pocket, 2010.