

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

**DIÁLOGOS EM TRANSE: A FICÇÃO DE RICARDO PIGLIA
COMO ALTERNATIVA DE QUESTINAMENTO
DO DISCURSO HISTÓRICO OFICIAL**

Maria Fernanda Garbero de Aragão

UFJF
Programa de Pós-Graduação em Letras
Mestrado em Teoria Literária

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

Instituto de Ciências Humanas e Letras

Departamento de Letras

Programa de Pós-Graduação em Letras

Mestrado em Teoria Literária

DIÁLOGOS EM TRANSE: A FICÇÃO DE RICARDO PIGLIA COMO ALTERNATIVA
DE QUESTIONAMENTO DO DISCURSO HISTÓRICO OFICIAL

Maria Fernanda Garbero de Aragão

Dissertação apresentada ao
Curso de Pós-Graduação
em Letras, como requisito
para a obtenção do grau de
mestre em Teoria Literária
da Universidade Federal de
Juiz de Fora.

Juiz de Fora – Minas Gerais
2005

A Washington Garbero,
luz do meu vogar...

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por sua luz e companhia. Aos meus pais, Fátima e Maurício, pelo caminho; a minha irmã Lailah, por seu sorriso; a minha avó Emília, por acreditar sempre em meus sonhos e à Rita, por suas palavras e amizade.

À minha orientadora Terezinha Scher, que soube acreditar naquela menina de dezenove anos que queria estudar literatura porque gostava de Drummond. À Professora Jovita Gerheim, por seus conselhos.

Aos professores e colegas do Mestrado da Universidade Federal de Juiz de Fora, em especial à Angela Guida, por ter me apresentado a *O Laboratório do escritor*, do, até então para mim desconhecido, Ricardo Piglia. Às professoras Maria Luiza Scher, Cândida Leite Georgopoulos, Neiva Pinto Ferreira e Sônia Bitencourt, orientadoras durante meu período de graduação.

Ao meu amigo Cristiano Mirandella, agradeço por esses dez anos de cumplicidade, compreensão e eterna briga contra a miopia do senso comum; à querida e terna amiga Heliane Miscali, por nossas angústias, nossas dúvidas, vontade de fugir, mas saber e conseguir chegar até aqui. A Gustavo Dix, por sua voz que me traz a paz.

À minha amiga e professora Silvina Carrizo, a argentina mais brasileira que conheço. Obrigada, Silvi, por me orientar e por compartilhar comigo questões que tocam nossos países e nossas emoções. “Catala catala trégu trégu..”

À minha querida família argentina, “Mami” Mabel Ciappini, Ceci e Naty León, que eu aprendi a amar, por me acolherem sempre em sua casa e em seus corações. A Fernando Rosenberg, por me mostrar uma Buenos Aires que eu não conhecia e abrir meus olhos para a história de seu país.

Aos companheiros Christian, Mariano, Hernán e Fabrício, do Hostel International de Mendoza, com os quais, em noites de *charlas*, mates e *vinos* pude me entender e me reconhecer parte de uma angústia e de uma busca latino-americana.

Aos senhores Cruz e Lavazza, por saberem me ouvir, me dar às mãos e, em seus constantes silêncios, me trazerem força.

Às pessoas que passaram em minha vida, deixando importâncias, lembranças e saudades. Agradeço pelo tempo em que estivemos juntos e pelo respeito ao meu sonho, embora sonhar tenha sido muito mais forte do que suas presenças. Hoje, feitas em ausências.

Quero terminar, agradecendo à luz da presença de meu avô Washington Garbero, a quem dedico este estudo e que, desde uma tarde de inverno de julho de 1998, é meu olhar ao céu. Obrigada, “Vozão” querido! Obrigada por me ensinar que nada acaba ou se desfaz no ar e me ajudar a seguir até o final, sempre sabendo que isso é apenas mais um começo.

SUMÁRIO

Introdução

- I. Diálogos em transe – Ricardo Piglia e as alternativas de se pensar um discurso latino-americano
 - I.I. “No olvidaremos, ni perdonaremos”: a voz se faz na Praça.
 - I.II. Nas telas do cinema argentino: Buenos Aires e o saldo de suas fraturas.

- II. Nas linhas da R.A: *Respiração Artificial* ou a outra história da República Argentina.
 - II.I. Cartas apócrifas e biografias de um futuro imaginado.
 - II.II. Alucinações de um percurso sombrio.
 - II.III. *O Processo* e *A Metamorfose* de uma história artificial.

- III. Fragmentos de histórias: *A cidade ausente* e *Plata quemada*.
 - III.I. Lúcida loucura ou o eterno retorno do presente.
 - III.II. *Plata quemada* e a perda reiterada.

Conclusão

Referências Bibliográficas

“O segredo, disse Macedonio, é que ela aprende à medida que vai narrando. Aprender quer dizer que ela lembra o que já fez e tem cada vez mais experiência”.

Ricardo Piglia

INTRODUÇÃO

Pensar o silêncio derivado da impossibilidade da fala é pensar nas políticas que sancionam o direito de expressão. Na justificativa da busca de uma ordem homogênea, busca esta que, ao se traçar um ideal de integração identitária, anula as diferenças e retira das páginas da história o que não pode ser “o nacional”, ou seja, aquilo que não deve pertencer ao imaginário simbólico de nação, vê que a história que se forma como narrativa de um povo é uma ficção com o estatuto de realidade. Apagar as diferenças, para o discurso do poder é estabelecer, a duras penas, um silêncio baseado no medo, na ameaça e no engano.

É por pensar nesta perspectiva que abarca as alternativas de construção de um discurso que possa dar voz ao que a história procurou calar, que este estudo busca verificar a importância da presença do intelectual argentino Ricardo Piglia – hoje, radicado nos Estados Unidos, lecionando na Universidade de Princeton – para o contexto histórico-cultural de seu país e, partindo daí, pensá-lo em sua inserção num diálogo que se constrói sobre a América Latina.

Com base nos contextos da Argentina em dois momentos de sua história: durante seu período de ditadura militar (1976/1983) e o da abertura político-econômica ocorrida na “Era Menemista” (1989/1999), verificar-se-á, a presença de um discurso ficcional que falará e dará voz a temas e personagens que fazem parte porém não podem estar na cena do grande discurso oficial ou, como Piglia considera, a verdadeira ficção: a sociedade política (o que abarca também a idéia de uma nação criada por mitos e tradições inventadas).

Desta forma, este trabalho se propõe a refletir sobre alternativas de expressão e preservação de uma memória que será encontrada não só nas prosas de ficção de Ricardo Piglia, mas também em gêneros que existem à margem do cânone literário, como os testemunhos, letras de músicas e produções cinematográficas.

Em relação a Ricardo Piglia, o *corpus* escolhido compreende os três romances do escritor. São eles: *Respiração artificial*, escrito em pleno regime militar, *A cidade ausente* e *Plata quemada*, escritos durante a década de 90. A escolha dessas obras é motivada pela diversidade temática – a loucura, a marginalidade, o exílio – que o autor encontra como formas contestatórias de seu tempo. Ao escrevê-las, ele resgata e faz a história que não pode ser esquecida, o que se constitui como um compromisso com a memória.

Parte de uma Argentina que vive sob um regime totalitarista, que censura, rasura e exclui o discurso que deixa entrever suas fissuras, o relato de Piglia se situa num “entre-lugar”, ou seja, em um lugar de fronteira, onde são requisitadas articulações e negociações discursivas que possibilitem sua existência.

É nesse clima de tensão que surge seu primeiro romance: *Respiração artificial* (1980). Através de um jogo metonímico e cheio de referências históricas, a personagem central, o professor de história Marcelo Maggi, representa o terror dos desaparecidos no período militar e a impossibilidade de se falar o que a experiência de uma época traria como dívida para o futuro.

Nesse romance, pode-se perceber as angústias do autor por ser testemunha de seu tempo e não poder expressá-lo. Para ilustrar tal tensão, há referências às figuras de Franz Kafka e Adolf Hitler, através das quais Piglia faz uma comparação entre os livros *Minha luta*, do ditador alemão, e o *Processo*, do escritor tcheco. Em uma relação

interdiscursiva, aparecem as alusões ao “Processo de Reorganização Nacional”, ou mais conhecido como a última ditadura militar Argentina.

Para narrar essa história, só mesmo como James Joyce e seus jogos lingüísticos, e é assim que o romance se escreve. Como uma grande ficção, em que elementos como cartas apócrifas, personagens loucos e fracassados, escritores em crise e um professor desaparecido, é construída uma alternativa de linguagem que, além de questionar a leitura dessa dita história oficial, mostra como o silêncio também pode pronunciar um “estado de afasia”.

Pelo resgate de memória, o autor cria uma saída discursiva, envolvendo a figura de seu precursor literário Roberto Arlt. Ao fazer isso, Piglia declara quão importante é a presença desse escritor para a identidade Argentina, que tem seu passado criado sob o signo da tradição européia, como a maioria dos países da América Latina.

Os outros dois romances em estudo já aparecem em um momento de abertura política. Frutos de uma sociedade neoliberal, na qual o consumismo lembra às pessoas, constantemente, que não há mais tempo para as experiências e o tempo é o do efêmero, o autor resgata histórias que fazem parte do passado argentino. Em *A cidade ausente* (1992), a recuperação das presenças do escritor Macedonio Fernández e de sua esposa Elena permite que o leitor, através das linhas da ficção, se encontre com a memória de seu país. Em tempos de fragmentação e apagamento das tradições para dar lugar ao que é novo, Piglia reconhece na literatura um viés de preservação de uma história que não pode ser esquecida, tampouco apagada.

E, por último, *Plata quemada* (1997) que narra o famoso assalto a um carro forte, ocorrido em meados da década de sessenta, que ficou conhecido não só pela fortuna roubada, mas, principalmente, pelo destino dado a ela: o dinheiro é, literalmente, queimado.

Narrar esta história mais de trinta anos após seu acontecimento é mais que recuperá-la; é pôr em questão uma sociedade consumista que vê, no dinheiro, o objeto de ascensão social e de poder.

O título do livro merece um comentário: *plata* pode ser uma referência ao Rio da Prata, o maior rio argentino, ou também ao dinheiro, que neste país é chamado assim, uma vez que sua maior riqueza mineral é a prata. Mais do que o ato de queimar papéis, o título sugere a “história queimada”, ou seja, o assalto do passado voltando para explicar uma fraude atual e uma de década da impunidade. Pela presença do rio, surge a hipótese acerca do atual caráter das fronteiras, que se não mostram mais como limites, ao assumirem uma idéia líquida e flutuante nos tempos de globalização e apagamento das heterogeneidades.

São por essas biografias fictícias que podemos ter acesso a uma história que não foi contada. Os relatos da margem que não aparecem no discurso da história oficial estão presentes nas narrativas de Piglia para questionar e apontar, incessantemente, as falhas de um sistema que busca homogeneizar-se, anulando o que não reconhece.

Os estudos de Michel Foucault acerca da interdição e exclusão do discurso permitem pensar a veiculação de outros relatos que coexistem às margens. Textos das latino-americanas Nelly Richard e Beatriz Sarlo apresentam importantes contribuições ao tema do discurso feminino – visto como relato subalterno – e para tratar de questões que tangem às estratégias desenvolvidas para possibilitar articulações dialéticas que se insiram num diálogo global.

Tentar-se-á mostrar, nas obras em análise, o surgimento de uma voz, que, sob a forma da aporia, da loucura e da perda da identidade, insiste em existir e se tornar necessária na sociedade contemporânea, onde é preciso falar de si e da agonia finissecular.

Uma vez que o silêncio consegue suprir e suprimir a narrativa da experiência, é na narrativa feminina que isso pode ser resgatado.

Com base em estudos teóricos desenvolvidos pelos autores Homi Bhabha e Walter D. Mignolo acerca do local de enunciação e sua relação com a história, Hugo Achugar, sobre a situação e produção do discurso intelectual periférico, Beatriz Sarlo, sobre a cultura “*massamidiática*” e ensaios sobre a sociedade de consumo, buscar-se-á trabalhar a questão da margem e da subalternidade, pontos imprescindíveis para a reflexão sobre as personagens presentes em Ricardo Piglia, visto que o lugar de onde falam não é o “centro”.

Os textos históricos relativos às Mães da Praça de Maio – grupo formado por mulheres que perderam seus filhos durante o período militar argentino – bem como os poemas escritos por elas e uma entrevista realizada em Buenos Aires, também entram neste estudo, pois podem ser vistos como relatos que surgiram da urgência em se criar novas possibilidades restauradoras de identidades e vivências.

A questão do gênero do testemunho também se torna um importante objeto para este estudo, uma vez que possibilita o estudo de discursos produzidos através do relato da experiência e que não pertencem ao cânone literário.

Além dos textos ficcionais de Ricardo Piglia presentes neste estudo, baseando-se em seus textos críticos, como ensaios e entrevistas, tentar-se-á incitar alguns questionamentos acerca do papel da literatura na atualidade, enquanto linguagem promotora de reflexões e possível lugar de imaginação do futuro.

Buscar-se-á pensar na questão do intelectual Ricardo Piglia em dois momentos, como já foi mencionado anteriormente. O primeiro, quando há a necessidade de narrar, mas isso é dificultado pela opressão. E, num segundo momento, quando a necessidade de falar

permanece, e, apesar de já se ter recuperado a liberdade política, aparece uma crise de interlocução, relacionada a “para quem se vai falar”.

Para abordar esse tema, as reflexões de Alberto Moreiras são muito importantes, pois tocam no papel do intelectual inserido na atualidade que perdeu seus referenciais e paradigmas, e suas estratégias de negociação para sair desse impasse.

Personagens loucos, mulheres, desaparecidos, homossexuais fazem-se presentes em Piglia para dar voz aos que não podem falar e nem fazer a história de seu país. Mães da Praça de Maio, escritores incompreendidos e presidiários são encarnados por personagens que, através de relatos cifrados, contam uma história que não pode ser esquecida, a história que não é contada, de um povo que guarda seus resíduos como via de resistência.

Um povo, um país, uma angústia latino-americana e suas estratégias de sobrevivência.

Plateado sobre plateado

Charly García

*Vi la luna chorreando sin parar
su luz de catedral y un barco viejo
cruzando el mar de Sudamérica a Europa
sobre un espejo lleno de sal.
Aeroplanos cortando el celofán
de un cielo tropical
abriendo un surco suave a llevar hacia el exilio dan vueltas
a los que ya no aguantaron más.*

Huellas en el mar

sangre en nuestro hogar
tenemos que ir tan lejos para estar acá, para estar acá.
Nos quedamos por tener fe
nos fuimos por amar.
Ganamos algo y algo se fue.
Algunos hijos son padres
y algunas huellas ya son la piel
Huellas en el mar
sangre en nuestro hogar
tenemos que ir tan lejos para estar acá, para estar acá.

**1 DIÁLOGOS EM TRANSE - RICARDO PIGLIA E AS ALTERNATIVAS
DE SE PENSAR UM DISCURSO LATINO-AMERICANO**

“Mi mente tuvo dudas y fingí que ya las vi.
Ya no quiero vivir así
repetiendo las agonías del pasado
con los hermanos de mi niñez
es muy duro sobrevivir
aunque el tiempo ya los ha vuelto desconfiados.
Tenemos algo para decir
no es la misma canción de 2 x 3
las cosas ya no son como las vez.”

Charly García, “Canción del dos por tres”

A idéia de estudar os romances do intelectual argentino Ricardo Piglia foi motivada em grande parte pela maneira como ele constrói suas narrativas. Capaz de mesclar vários gêneros em um mesmo livro, esse autor consegue, como poucos, mediar em suas ficções histórias que remontam ao passado de seu país e combiná-las ao que está em processo de criação.

Uma das grandes dificuldades quando se pensa em Piglia é delimitar seguramente qual gênero literário em que ele se destaca. Autor de ensaios, romances e conto, ele mistura em seus textos aspectos que podem ser vistos sob a perspectiva de hibridismo, na qual vários gêneros possibilitam o ato narrativo.

A combinação de diferentes discursos é uma presença constante nas obras desse autor. Em um mesmo romance, pode-se identificar aspectos que remetem ao testemunho, ao texto jornalístico, à história, às tradições que evocam o imaginário nacional e, até mesmo, encontrar longos períodos nos quais o autor disserta sobre crítica literária.

Mesmo que este estudo não se destine a uma abordagem biográfica do autor, há alguns aspectos que precisam ser reconhecidos em relação à sua vida e ao seu percurso intelectual.

Ricardo Piglia nasceu em Adroque, província de Buenos Aires em 1941. Aos quatorze anos, mudou-se com a família para Mar de Plata, onde descobriu a literatura e a amizade com o americano Steve Ratliff, uma das pessoas mais importantes para sua formação literária, uma vez que foi considerado pelo autor como o seu primeiro leitor. Hoje, além de seus vários livros publicados em muitos países e línguas, é Professor Titular da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires e dá aulas nas universidades norte-americanas de Harvard e Princeton, onde está atualmente.

A trajetória acadêmica de Ricardo Piglia é um tema relevante para se pensar em sua escritura. Em uma entrevista preparada por Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano presente em *O Laboratório do escritor* (1992), Piglia fez a seguinte declaração:

“Fui estudar História em La Plata porque queria me transformar em escritor e pensava (com razão) que se estudasse Letras ia ser difícil continuar interessado em literatura.”¹

Em sua bibliografia, destacam-se as seguintes obras: *A Invasão* (1967), *Nome Falso* (1975), *Respiração Artificial* (1980), *Prisão Perpétua* (1988), *A Cidade Ausente* (1992), *O Laboratório do escritor* (1992), *La Argentina en pedazos* (1993)², *Plata Quemada* (1997), *Crítica y Ficción* (1986/2000)³, *Formas Breves* (1999) e *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández* (2000)⁴.

Além de seus livros, em sua carreira, o trânsito por outras formas narrativas também está presente. Para o cinema, durante a década de noventa, escreveu o roteiro de “*Foolich heart*”, do diretor Héctor Babenco; “*Comodines*”, de Jorge Nisco (1997); “*La sonámbula, recuerdos del futuro*”, de Fernando Spiner (1998); realizou a adaptação de “*El astillero*”, de Juan Carlos Onetti (1999) e de “*Coração iluminado*”⁵ de Héctor Babenco, (1998).

Em suas obras, Ricardo Piglia consegue captar a realidade de uma maneira "distinta", ao dar um acento pessoal quando foge das convenções formais e cria um discurso que requisita um leitor atento às questões que ele propõe.

Os escritos de Piglia revelam uma forte tensão entre o rigor crítico e as projeções imaginárias. São ensaios que tocam em questões presentes na literatura

¹ PIGLIA, 1992, p. 83.

² Não há tradução em português.

³ Idem.

⁴ Idem.

⁵ “*Foolich heart*”.

contemporânea, sem que haja um enquadramento ou meras simplificações absurdas. Além disso, pode-se aproximar a crítica literária e a autobiografia, já que, tanto em Piglia como em outros escritores da atualidade, escrever significa deixar sua vida no interior do texto.

Com isso, surge a metáfora da literatura como elemento mediador entre a criação literária e a formação imaginária das personagens. Nesse sentido, a literatura se alimenta de seu próprio código, valendo-se da sedução provocada pelo mundo dos livros, assim como encenam o maior ou menor grau de distância ou de proximidade das personagens com o mundo da imaginação.

A presença da tradição literária é um tema recorrente na obra desse escritor argentino. Escritores como Roberto Arlt, Macedonio Fernández e Jorge Luis Borges são alguns dos inúmeros precursores de Ricardo Piglia, que projeta em sua escritura a importância deles para a sua formação intelectual e para a memória histórica argentina.

Além de pensar na literatura nacional, o autor reflete acerca dos clássicos da modernidade como Joyce, Kafka e Gombrowicz; sobre as relações entre literatura e psicanálise; a natureza do conto; sobre a política e as alternativas discursivas presentes no diálogo intelectual.

Uma das questões mais frequentes em seus textos é sobre o ato de narrar. O constante questionamento da interpretação aparece em planos narrativos, nos quais o autor flutua entre diversos gêneros, questionando, indagando e propondo discussões para se pensar a ficção e sua relação com a verdade.

No ensaio “Teses sobre o conto”⁶, ele argumenta que, no conto clássico, existem duas histórias: uma em primeiro plano e outra que vai se construindo em segundo plano. Nessa segunda, é que está o espaço para a imaginação e para a alusão. O relato é

⁶ PIGLIA, 1992.

construído pelo “não-dito”, pelo que se supõe. Isso se remete à idéia acerca da “teoria do iceberg”⁷, de Hemingway, na qual o mais importante nunca se conta, porém está presente por todo o texto.

Ao partir de uma perspectiva de polifonia, não há uma delimitação de fronteiras em seus textos, pois eles incorporam variados discursos, nos quais a história, a biografia, o ensaio, o diário e a ficção convivem em heterogenia abrindo possibilidades para que se discuta a relação entre ficcionalidade e veracidade daquilo que está sendo narrado. Além dessas mediações discursivas, Piglia usa a linguagem como um instrumento capaz de se mostrar irônico, ao inserir citações e alusões bibliográficas – quando usa um registro mais erudito – e, simultaneamente, uma linguagem coloquial.

Ao combinar essas variantes, o autor negocia sua tradição herdada pelos cânones da literatura com a fala que está presente no cotidiano das pessoas. Com isso, as literaturas consideradas “secundárias” ou “menores” têm a possibilidade de dar às tradições literárias um tratamento irreverente e questionador. Nesse contexto, a falsificação, a tradução como plágio, a combinação de registros e o roubo aparecem como uma tradição, reiterando a presença de Roberto Arlt⁸ para a formação do percurso literário de Piglia.

Por meio de suposições e filiações ocultas que reinventam a vida de “personagens reais”, ele exerce a crítica literária. A imaginação está sempre presente como o centro do pensamento crítico. Sendo assim, a crítica é ressemantizada como um gênero literário tão inventivo quanto o romance, ou a poesia. Por pertencer à literatura, ela seria sua criação artística.

⁷ Idem, p.39.

⁸ Em relação a esse autor, cabe destacar o seu caráter de marginalização na Literatura Argentina. Como uma espécie de “escritor do fracasso”, suas personagens são pessoas que convivem numa condição de deslocamento social, tentando sobreviver a seus problemas e à exclusão que as lega a um “não-lugar”.

Nas obras de Piglia, as reflexões podem ser tão complexas e sofisticadas quanto numa obra filosófica, porém com a condição de que pareçam falsas. É como se a ilusão da falsidade fosse a própria literatura, na qual pode-se expressar pensamentos complexos, mas sob a condição de que eles ainda não tenham sido pensados.

Essa forma ensaística permite o gesto de apagar e rasurar textos que se superpõem, pois está em consonância com a reflexão narrativa que aposta nas pausas e nas lacunas do saber. Nesse quadro, estão presentes os signos que se remetem ao precário, ao que ainda está se formando. Ao se optar por fragmentos biográficos, histórias de vidas comuns, o que se percebe em Piglia é uma valorização da escrita como enunciação, abordada em desalinho com o discurso da ciência. É como se o relato fosse uma possibilidade alternativa de resposta à inoperância dos grandes textos, circunscritos a projetos de natureza totalitária e globalizante.

Sem pensar o saber narrativo dos pequenos relatos como uma força legitimadora, percebe-se a presença de um pluralismo discursivo, no qual várias vozes, de diferentes referenciais e vivências, se inserem num diálogo para construir uma rede mais ampla.

Para esse contexto, Piglia trabalha com a relação entre a criação literária e o gênero policial. Em seus escritos, está presentificada a interessante articulação entre política e ficção, crítica e ficção, teoria e ficção, mediada pela metáfora do relato policial. Essas formas discursivas se ficcionalizam na negociação do entrecruzamento de narrativas próprias ao universo político, literário ou histórico, marcado pela marginalização, por crimes e complôs organizados por criminosos e policiais. Isso se configura em uma perspectiva metanarrativa, em que as figuras do autor e do crítico se espelham e se encontram nos textos clandestinos e nas citações roubadas ou falsas.

A novela policial é, em Piglia, a grande forma ficcional da crítica literária. Essa transformação na visão do objeto histórico permite o questionamento dos antigos paradigmas, centrados em datas impostas pelo discurso oficial, em grandes fatos ou na valorização dos nomes consagrados pela mitologia política. Vidas comuns e, aparentemente, sem graça para a composição das cenas históricas passam a participar desse quadro das pequenas narrativas, paralelamente responsáveis pela formação do sentido subjacente da história.

Para esse novo enfoque acerca do objeto literário, no qual as fronteiras disciplinares estão sendo diluídas e há um surgimento de narrativas ficcionais com valor enunciativo, há o aparecimento de outras áreas, o que significa uma literatura liberta dos da academia. Dessa maneira, a dramatização e o performático suplantam o epistemológico, pois favorecem a encenação de subjetividades. Tal fato, ao aliar-se com o narrativo, possibilita uma escritura na qual o sujeito literário e o sujeito crítico interagem e, ao mesmo tempo, se distanciam do objeto para poder narrá-lo. Piglia, assim, ultrapassa os limites do texto e se insere num espaço biográfico, histórico e cultural.

Além trabalhar nessa linha fronteira entre realidade e ficção, uma das presenças mais marcantes nas narrativas de Piglia é em relação a uma espécie de *bovarismo* que a literatura proporciona. Segundo o autor, a memória cultural seria como um livro cheio de referências bibliográficas, no qual as cenas lidas voltariam e interagiriam com a vida das pessoas, num tipo de “Eterno retorno”, de Nietzsche. Em relação a isso, há um relato presente em *O laboratório do escritor* que parece oportuno para ilustrar essa idéia de que a narrativa literária pode ser pensada como produtora de ficções vivenciadas:

“Uma das cenas mais famosas da história da filosofia é um efeito do poder da literatura. A comovedora situação em que Nietzsche, ao ver como um cocheiro castigava brutalmente um cavalo caído, se abraça chorando ao pescoço do animal

e o beija. Foi em Turim, no dia 3 de janeiro de 1888, e essa data marca, num certo sentido, o fim da filosofia: com este fato começa a loucura de Nietzsche que, como o suicídio de Sócrates, é um esquecimento inesquecível na história da razão ocidental. O notável é que a cena é uma repetição literal de uma situação de Crime e castigo de Dostoiévski (Parte I, Capítulo 5), na qual Raskolnikov sonha com uns camponeses bêbados que batem num cavalo até matá-lo. Dominado pela compaixão, Raskolnikov se abraça ao pescoço do animal caído e o beija. Ninguém parece ter reparado no bovarismo de Nietzsche, que repete uma cena lida. (A teoria do Eterno Retorno pode ser vista como uma descrição do efeito de memória falsa que a leitura causa.)⁹.

O *bovarismo* – atitude que explica o acontecimento acima – representaria o fascínio do sujeito pela experiência do outro, numa ilusão de estar deslocado de si, exilado. Com a frase sobre o fim da filosofia e o início da loucura de Nietzsche, Piglia mostra o poder de mimetização da vida em relação à literatura. O mistura de momentos textuais com os vividos possibilita pensar a noção de um texto – não só exclusivo na palavra escrita – que engloba outras experiências, que podem ser lidas como integrantes de um universo simbólico em transformação. Assim, o interdiscurso, além de se referir ao diálogo entre textos, desloca o texto ficcional para o aspecto biográfico.

A estratégia de Piglia, ao construir em sua narrativa um gesto de distanciamento e de proximidade com o objeto, coloca-o em uma relação de herdeiro literário da poética de Jorge Luis Borges, pois a prática discursiva sobre a memória alheia passa a ser trabalhada na experiência literária. Isso provoca o deslocamento e redimensionamento de lugares antes reservados ao autor, ao diluir a concepção de texto primeiro e criatividade.

As narrativas resgatam a tradução, o exilar-se de si para criar, assim como revisitam a tradição cultural como um arquivo em transformação constante. Ao compor a dramatização da fala pessoal pelo viés da experiência do outro, os relatos elaboram procedimentos relacionados a uma autobiografia alheia ao autor.

⁹ PIGLIA, 1992, p.62.

Em relação a esse caráter tradutório mencionado acima, vale lembrar a questão da relação entre a tradição da literatura argentina e a tradução, uma vez que se encontra a “importação” de citações da palavra do outro para a construção de discursos e de palavras roubadas e ressemantizadas que desmistificam o texto original ao se imporem em condição de moeda falsa. Nessa literatura, os roubos, assim como as recordações, nunca são inocentes.

Quando Piglia afirma em suas narrativas o fim das experiências, ele propõe ao leitor que a memória do outro seja vista como um componente capaz de suprir a falta de narrativas pessoais ou a inexistência de fatos novos para se contar. A apropriação de relatos alheios permite aos textos a hipótese de que todas as histórias estariam atravessadas pelo olhar do outro.

Nessa ficção que pode ser vista sobre o ainda problemático prisma da pós-modernidade, o "voyeurismo" e o roubo aparecem como alternativas para sair da banalidade e do vazio de suas experiências. Imitar e inventar são formas de contar uma história que precisa existir para contar outra história, o que remete a sua idéia acerca do conto, que conta sempre duas histórias, continuamente reiterada em sua obra. A leitura é vista como uma realidade, processada através de negociações imaginárias da literatura.

Dessa forma, a inserção de Piglia em um cenário intelectual latino-americano torna-se uma questão que abre para a criação de um discurso que, em uma situação de margem, aponta para alternativas de construção de um diálogo em rede.¹⁰

A composição de uma narrativa que apaga as fronteiras acerca dos gêneros e intercala novas formas discursivas lhe permite “andar” por espaços que estão em transição, abordando questões que, pelo caminho da ficção, preparam um discurso que convida o

¹⁰ SARLO, 2001, p.225.

leitor a pensar sobre temas e problemas que estão na agenda do pensamento intelectual ocidental em uma época de crise dos paradigmas.

Ao romper com as amarras que prendiam a literatura a normas e conceitos que a inseria no campo das *belles – lettres*, Piglia usa o testemunho, as cartas, as personagens que vivem em situações de deslocamento e emigração, o apócrifo e o roubo para dar voz a situações que requisitam um redimensionamento acerca do discurso produzido num território em processo de formação.

Portanto, é partindo dessa premissa que há uma outra forma de inserção discursiva no diálogo global – não presente no cânone – em que sujeitos e vozes, na ficção e na realidade, constroem caminhos de resistência para que uma história de memória possa ser restituída e presentificada em uma época de perdas e danos decorrentes de processos de homogeneização e apagamento de alteridades.

1.1 No olvidaremos, ni perdonaremos: a voz se faz na praça

“Mamá la libertad, siempre la llevarás
dentro del corazón
te pueden corromper
te puedes olvidar
pero ella siempre está
Ayer soñé con los hambrientos, los locos,
los que se fueron, los que están en prisión
hoy desperté cantando esta canción
que ya fue escrita hace tiempo atrás.
Es necesario cantar de nuevo,
una vez más.”

Serú Girán, “Inconciente Colectivo”

Analisar o discurso do corpo como resistência e o testemunho como um processo de escrita viável para o resgate da alteridade e preservação da memória são caminhos que possibilitam pensar na existência de uma voz que não se constrói no chamado “centro”. Entretanto, ela consegue alcançá-lo numa perspectiva desestabilizadora

do sistema hegemônico que visa ao apagamento das diferenças ao propor rearticulações dialógicas.

Ao se ter como base a presença das “Madres de Plaza de Mayo”¹¹ na Argentina, buscar-se-á neste momento verificar a importância da permanência dessas mulheres para o contexto político-cultural, bem como os discursos que elas produzem.

Sejam em formas de poemas, críticas, manifestos, biografias ou entrevistas, o gênero do testemunho requisita seu lugar de existência / resistência, pois se analisa um movimento social composto por mulheres que, em decorrência da experiência da perda, resolveram ir à luta e falar de si. A permanência delas no cenário de Buenos Aires ainda hoje sinaliza para a emergência de se construir, às margens de estruturas que privilegiam os valores sócio-masculinos¹², relatos que possam expressar a dor, a morte e, sobretudo, requisitem seu espaço num contexto que propõe o esquecimento como estratégia de dominação.

“*Les folles de la Place de Mai*”¹³, como são chamadas na França, não pejorativamente, mas pelo papel que desempenharam frente a um regime repressivo, essas mulheres que tiveram seus filhos desaparecidos durante a última ditadura militar Argentina saíram da esfera privada e foram para a praça construir um discurso na contra mão do poder.

O movimento que, a princípio, seria formado por apenas algumas mães que se reuniam em frente ao palácio do governo, A Casa Rosada, para estarem juntas e, nessa angústia compartilhada, buscarem notícias de seus familiares levados pelo terror, ganhou

¹¹ No presente estudo, trabalharemos com as mães da “Asociación Madres de Plaza de Mayo”. Sobre este tema, é importante ressaltar que há duas linhas: uma composta pelas mães dessa associação e outra chamada “Línea Fundadora”. Embora ambas tenham uma história de vida importante para contar, a opção feita é motivada pela resistência delas em relação ao governo.

¹² RICHARD, 1996.

¹³ As loucas de Praça de Maio (a tradução dos textos são de minha autoria)

uma dimensão enorme. Até os dias de hoje, na mesma praça, as Mães se reúnem semanalmente, todas as quintas-feiras, e fazem a ronda ao redor da pirâmide, levantando polêmicas e bandeiras acerca da política atual daquele país.

Ao término desse percurso que, temporalmente não passa de trinta minutos, elas vão para frente da Casa Rosada e uma Mãe lê um texto de crítica e combate às posições do governo, sempre lembrando que a presença delas ali é para que não se apague uma história de luta.

Quando esse pronunciamento termina, elas e as pessoas que as acompanham – alguns estudantes, outros turistas que passam pela principal praça de Buenos Aires – começam a cantar juntos o que elas estão buscando: “Alerta, alerta que camina, milicos asesinos por América Latina. Alerta, alerta que camina, aparición con vida y castigo a los culpables”.¹⁴

Faz mais de vinte e cinco anos que muitos desapareceram. Os números são terríveis, beirando trinta mil pessoas. Estar na praça até hoje gritando por justiça e por vida é a maneira que elas encontraram de fazer com que essa história permaneça viva.

O terror na Argentina se instaurou alguns anos antes do golpe militar de 76. Dois anos antes, já havia ameaças e algumas pessoas já estavam desaparecendo. As mulheres que estavam grávidas, durante o processo, foram levadas para os centros clandestinos de detenção, tiveram seus filhos roubados e, muitos destes, foram entregues à adoção a diversas pessoas ligadas ao governo.¹⁵

¹⁴ “Alerta, alerta que caminha, milicos assassinos por América Latina. Alerta, alerta que caminha, aparición con vida e castigo aos culpados”.

¹⁵ É importante ressaltar que o termo empregado ao que foi feito com essas crianças é “apropriação”, o que confere um caráter de ilegalidade e contravenção ao ato.

Portanto, era nesse clima de medo e ameaça que o país se encontrava. O que poderia ser apenas mais um agrupamento de algumas mães na praça, em 1977, torna-se a Marcha, após policiais lhes gritarem “Circulem, circulem”, e essas mulheres começarem a dar voltas. O lenço branco que usam, até hoje, é a maneira que encontraram de se reconhecerem. Uma vez que é comum que as mães tenham alguma fralda de recordação de seus filhos, o lenço era isso: a lembrança, o resgate e o reconhecimento na dor.

Desacreditadas inicialmente pelos governantes, estas Mães da Praça de Maio sabiam do perigo que representava a voz que elas ecoavam. Muitas foram reprimidas e houve casos de seqüestros, como o de Azucena Lidia Villaflor De Vincenti, criadora do movimento das Mães da Praça de Maio, desaparecida em 1977.

O desaparecimento de Azucena e as constantes ameaças ratificaram a necessidade de se fazer presente na praça. Perseguidas, chamadas de loucas – argumento óbvio quando é necessário anular a alteridade, visto que o discurso do “louco” é interdito socialmente – elas resistiram.

Muitas foram presas e, já no período neoliberal de Carlos Menem, quando protestavam acerca de seu plano econômico e faziam várias marchas relacionadas a assuntos políticos, o então presidente disse uma frase terrível:

“advertiu aos pais dos estudantes que se manifestavam que se não deixassem de marchar, de lutar, de denunciar, ia haver muito mais Mães da Praça de Maio na Argentina”.¹⁶

¹⁶ Texto original: “advirtió a los padres de los estudiantes que manifestaban que si no dejaban de marchar, de luchar, de denunciar, iba a haber mucho más Madres de Plaza de Mayo en la Argentina”. (*Historia de las Madres de Plaza de Mayo*, Bs As, 1996, p.51)

Em janeiro de 1989, Hebe Bonafini, a presidente da Associação, finalizou seu discurso dizendo que quando as Mães morressem poderiam dizer: “aqui jaz uma iludida, aqui jaz uma louca, mas jamais aqui jaz uma que traiu os princípios”.¹⁷

Infelizmente, as ameaças não pararam por aí. O ano de 1991 foi de vários assaltos às residências das Mães, com roubos de todas as fotos que elas tinham dos militares acusados de tortura durante o período militar. Sobre tal episódio, pode-se perceber o posicionamento de resistência delas diante de fatos assim:

“Cremos que era o objetivo final de seus atos: porque, no fundo, apesar de tanta violência e tanta força bruta, são muito covardes, e têm medo de nós”.¹⁸

Além de resistirem com seus corpos em protestos, elas fundaram em 1996 a Universidade Popular da Associação das Mães da Praça de Maio, onde oferecem um lugar aberto para discussões e produção intelectual.

Se a ditadura tentou apagar o “perigo” que via naqueles jovens revolucionários românticos que desapareceram, talvez os militares não tivessem tido idéia do legado às avessas que eles deixariam: suas mães. O espaço que elas passaram a ocupar tomou uma grande dimensão, pois a história está sendo reescrita. Nas lutas, nas marchas, ou em seus escritos produzidos nas oficinas literárias, o relato e o testemunho se fazem presentes para reabrir uma ferida que não pode ser fechada. Pedir aparição com vida é mais que uma simples frase. É requisitar da história a parte de uma memória coletiva.

Neste momento, a presença da performance surge como alternativa dialética, uma vez que as rondas ao redor da pirâmide nos dias atuais ganharam um outro sentido. Por

¹⁷ Texto original: “Aquí yace una ilusa, aquí yace una loca pero jamás aquí yace una que traicionó los principios”. Idem, p.53.

¹⁸ Texto original: “Cremos que era el objetivo último de sus actos: porque, en el fondo, a pesar de tanta violencia y tanta fuerza bruta, son muy cobardes, y nos tienen miedo.” Idem, p.53.

mais que elas saibam do destino trágico que tiveram seus filhos, elas continuam na Praça redesenhando o quadro político da Argentina e criando novas alternativas de discurso.

O texto a seguir é o prólogo do livro *El corazón en la escritura*, publicado pela Associação das Mães da Praça de Maio, a partir da Oficina de Escritura que elas realizaram entre os anos de 1993 e 1996, sob o incentivo e orientação do escritor Leopoldo Brizuela. Nesta parte, entende-se a importância da experiência para a composição da escritura realizada pelas Mães. A palavra surge-lhes como um instrumento mediador entre a perda dos filhos e o reencontro com a vivência. A literatura possibilita uma linguagem derivada da emoção, na qual a identidade dessas mulheres pode ser expressada e reconquistada.

“Quando no início de 1994, depois de um longo tempo dedicado a “aprender a escrever” na liberdade do jogo e imaginação, decidimos “escrever a luta”, propus às Mães que pela primeira vez se fizessem reportagens entre elas; e quando começamos a elaborar entre todos um possível questionário, a primeira pergunta unânime foi “como pôde continuar vivendo?” O livro que o leitor tem entre as mãos é, a princípio, a resposta a essa pergunta, a história de uma ressurreição; mas também é a indispensável ressurreição dos desaparecidos, sua aparição com vida na palavra, desde o mesmo amor que os trouxe ao mundo; e uma vez mais, assim, a ressurreição de nós mesmos desde o silêncio e a infâmia dos tempos que nos tocou viver, graças a essas mulheres do povo que se definiram pelo feito de dar vida, que inventaram a Praça para defendê-la, e que seguem dando-nos, ainda hoje, como elas dizem, “não só a memória, mas a memória em luta”.¹⁹

Os poemas e textos narrativos autobiográficos deste livro permitem identificar a luta e a descoberta da palavra escrita como protesto e recuperação. A literatura feita por

¹⁹Texto original: “Cuando a principios de 1994, después de largo tiempo dedicado a “aprender a escribir” en la libertad del juego y imaginación, decidimos “escribir la lucha”, propuse a las Madres que por primera vez se hicieran reportajes entre ellas; y cuando empezamos a elaborar entre todos un posible cuestionario, la primera pregunta unánime fue “cómo pudiste seguir viviendo?” El libro que el lector tiene entre manos es, en principio, la respuesta a esa pregunta, la historia de una resurrección; pero también es la indispensable resurrección de los desaparecidos, su aparición con vida en la palabra, desde el mismo amor que los trajo al mundo; y una vez más, así, la resurrección de nosotros mismos desde el silencio y la infamia de los tiempos en que nos tocó vivir, gracias a estas mujeres del pueblo que se definieron por el hecho de dar vida, que inventaron la Plaza para defenderla, y que siguen dándonos, aún hoy, como ellas dicen, “no sólo la memoria, sino la memoria en lucha”. BRIZUELA, 1997.

elas representa um resgate de alteridade, esta que foi, primeiro, imputada aos seus filhos e, por extensão, deixou-lhes uma marca que não pôde ser esquecida. Ao contrário: semanalmente, é ressemantizada em luta, em amor, em escritura.

Mis manos - Hebe

*Mis manos
acunaron sueños. Mis manos
acunaron niños. Mis manos
acariciaron
mucho. Mis manos
Sembraron la tierra.
se vaciaron mis manos
un día. Se llenaron de
horribles silencios. Pero un día
mis puños cerrados
devolvieron la fuerza
y los sueños.
Con mis manos escribo
a mis hijos. Con mis manos
abrazo los días. Con mis manos
aprieto las otras
que me tiende
generosa
la vida.²⁰*

Em relação ao poema acima, é possível pensar no que a escritora Nelly Richard chama de “revalorização da experiência”²¹, que aparece como a base material-corporal, ao sustentar um conhecimento vivenciado desde a natureza (corpo) ou desde a biografia, não sendo mediado pela ideologia da razão – aspecto tão comumente imposto pelo meio falocêntrico no qual essas personagens latino-americanas estão inseridas.

²⁰ Tradução: “Minhas mãos cunharam sonhos. Minhas mãos cunharam crianças. Minhas mãos acariciaram muito. Minhas mãos semearam a terra. Esvaziaram minhas mãos um dia. Encheram de horríveis silêncios. Mas um dia meus punhos fechados devolveram as forças e os sonhos. Com minhas mãos escrevo a meus filhos. Com minhas mão abraço os dias. Com minhas mãos aperto a outras que me têm generosa a vida”.

²¹ RICHARD, 1996, p. 735.

O testemunho, assim, aparece como um gênero capaz de dar voz a essas identidades que se inscrevem num “entre-lugar”. É por sua inserção nesse cenário que se requisitam novas articulações e diálogos.

Em uma dupla situação de marginalidade – mulheres e latino-americanas – reconhecer esses relatos é uma urgência política que acompanha o discurso crítico, que deve cumprir, neste momento, uma tarefa duplamente descolonizante, ao ter em sua agenda questões que tocam os preconceitos sexuais e as mutilações de dependência cultural.

Segundo o escritor espanhol Alberto Moreiras, em *A exaustão da diferença*²², o testemunho, ao ser visto como uma nova forma de inscrição discursiva, permite um favorável “abandono” do cânone literário em favor de um novo parâmetro que abarca a experiência subalterna. Com isso, restabelecem-se novos valores para a secular tradição literária, o que reitera a necessidade supracitada em relação ao processo de descolonização.

Para os intelectuais ocidentais – em destaque, os latino-americanistas – que vivem a crise dos paradigmas decorrente do período que se instaurou após o término da Guerra Fria, ou seja, ter que viver num mundo globalizado, onde as diferenças precisariam ser apagadas para que se desce início a um sinistro projeto de igualdade e “anulação” de problemas, o gênero do testemunho emerge como uma possível saída dialética, na qual o relato da experiência ganha um lugar privilegiado nos estudos da academia.

A este contexto de homogeneização, a política identitária possibilitou contestações à globalização sócio-econômica imposta à esfera cultural.

Estudar essas personagens e seus relatos é uma alternativa de possível resgate do debate acadêmico a fim de se inserir em temas que tocam à sociedade em seus problemas.

²² MOREIRAS, 2000

A relação de tal aspecto com as Mães da Praça de Maio surge quando se aborda a questão da resistência. Com seus atos performáticos e seus relatos de experiências inseridos socialmente, estudados e, sobretudo, respeitados por seu valor histórico, abrem-se possibilidades de investigação acerca de um fenômeno que questiona às estruturas de poder e, assim, é consolidado.

No fragmento abaixo, extraído do livro *A exaustão da diferença*, Moreiras argumenta sobre a importância dessa política que busca, na identidade subalterna, um caminho para se refletir acerca dessa nova ordem:

“A dimensão cultural da política identitária é sobretudo comprometida com representações de identidade que não passam mais pela revolução ou pelas alegorizações nacionais/individuais e que são melhor, mas não exaustivamente, entendidas como resistência contra a força homogeneizadora da pós-modernidade global, mesmo que mediadas necessariamente pelas configurações de poder no nível nacional ou intranacional.”²³

Ainda que o estatuto da literatura de testemunho seja uma questão altamente discutida, é imprescindível pensar nesse caráter literário como “uma presença constante e irreduzível no texto testemunhal”.²⁴

Como mediadora, a poética revela o momento extraliterário, no qual toda simbolização se suspende para que exista uma biografia que expresse o relato de vozes que se encontram em uma condição de subalternidade. Como já mencionado, mulheres, latino-americanas e chamadas de “loucas”, as Mães da Praça de Maio constroem em seus textos linhas que questionam a narrativa que é dada ao povo como a sua história oficial.

²³ Idem, pág. 252.

²⁴ Idem, pág. 253.

Os relatos delas ainda permitem lembrar a figura de Scherazade, que é resgatada para que apareça uma voz que requisita ser ouvida e, desta forma, haja uma memória preservada. É preciso resistir “aos ditames do rei”²⁵, neste caso representado pelas políticas que encerram o ideal de homogeneização, em detrimento de um sistema globalizado implantado horizontalmente, sobretudo nos países latino-americanos, após a derrubada do Muro de Berlim.

Sintomaticamente, as Mães produzem uma revista crítica chamada “Locas”. Esse epíteto tido no início um sentido pejorativo, produzido pelos militares, com o tempo ganhou um aspecto de desafio, que dissemina o fruto proibido das versões que não estão escritas e das confabulações estético-políticas, que permitem a emergência de histórias escritas nas margens e de um outro e possível jeito de viver, ser e narrar.

Em seu ensaio, “*Intelectuales hoy: ni afitrones, ni turistas*”, Adriana Pérsico fala sobre a importância do gênero feminino e de sua valorização no âmbito intelectual, como viabilizadores de uma crítica que – imersa na crise de valores – possa rever e se dar conta dessas vozes e testemunhos que interagem numa relação desestabilizante com as esferas de poder. No excerto abaixo, expressam-se as posições da autora acerca desse novo quadro:

“A máquina, a mulher, a louca Argentina, Amalia, Elena, Molly Bloom, Ana Livia Plurabelle, Hipólita, Eva Péron: todas, personagens literários e históricos, nomes próprios e anônimos – loucas argentinas, mães de Praça de Maio – têm idêntico estatuto ao aceitar a primeira tarefa encomendada: ser testemunhas, contar, cantar. Em síntese, é a literatura, mulher e máquina, a encarregada de conservar a memória comunitária: um belo anacronismo imortal, questionador que salva ao mundo ao dar-lhe um sentido, a ordem do relato.”²⁶

²⁵ PIGLIA, 1994. p. 63.

²⁶ Texto original: “La máquina, la mujer, la loca Argentina, Amalia, Elena, Molly Bloom, Ana Livia Plurabelle, Hipólita, Eva Péron: todas, personajes literarios y históricos, nombres propios y anónimos – locas argentinas, madres de Plaza de Mayo – tienen idéntico estatuto al aceptar la primera tarea encomendada: ser testigos, contar, cantar. En síntesis, es la literatura, mujer y máquina, la encargada de conservar a memoria

Para ilustrar melhor o caráter testemunhal presente no discurso das Mães, abaixo está transcrita uma entrevista realizada na “Asociación Madres de Plaza de Mayo”. Nela, pode-se ler e perceber a importância da experiência como uma alternativa que resgata a identidade e, ao mesmo tempo, requisita de seu leitor – que não é o sujeito testemunhal – um pacto de solidariedade, em que ambos se encontrem – ele e a testemunha – como agentes de um processo que suprimiu alteridades e que, agora, reivindica novas articulações que possibilitem um diálogo ético e restitutivo. Segundo Moreiras, esse leitor que escolhe o testemunho é porque prefere a vida à ficção. E nesse sentido, ele se torna cúmplice (co-autor) do texto testemunhal.

Questionamentos acerca do papel político desempenhados por elas; posições críticas em relação à política que se instaurou na América Latina durante e pós o período ditatorial e o percurso até chegar à escritura que lhes permitiu serem inseridas no gênero do testemunho – pois passaram a produzir textos escritos – são alguns dos momentos que aparecem na entrevista a seguir:

Entrevista realizada em 11/06/2004, com Beba (Evel Petrini), na “Asociación Madres de Plaza de Mayo”, Buenos Aires, Argentina.

- 1) **Entrevistadora:** Por favor, o que a senhora pensa em relação à “história oficial” e o que realmente aconteceu durante a última Ditadura Militar na Argentina?

Beba: *Bem, os políticos que estavam aí, os militares, os terroristas do Estado, por meio da mentira, do horror, do terror, da repressão e da morte, para aniquilar os opositores políticos e a fim de implantarem um plano político que, nesse momento, mantinham com os Estados Unidos e com grandes empresários, bancos, Igreja – que foi muito cúmplice e participante da Ditadura -, todo esse conjunto de horror, pintaram-nos como os grandes salvadores da pátria, os grandes democratas que, em realidade, foram os grandes assassinos e vendedores da pátria, que espalharam tanta mentira, não só em nosso país, mas em toda América Latina, como Brasil, Uruguai, Chile e etc. Foi um projeto político desenvolvido com os Estados Unidos, que preparou os militares na “Escola das Américas” na morte e no horror do desaparecimento, aliados com todo o establishment para implantar na América Latina uma dívida impressionante que não era para o povo, senão para os assassinos e para eles terem, depois, o povo dominado por meio desse espantoso clima que estamos vivendo hoje em todos os países latino-americanos.*

2) **E:** Quando e como vocês começaram a fazer algo, a se reunirem?

B: *Quando, foi em distintas épocas. Nós, Mães, somos produto do maior horror que pode viver um ser humano, que é o desaparecimento de nossos filhos, e cada uma começou a participar ou a se mobilizar para saber por onde eles andavam. Nos lugares onde íamos fazer as denúncias ou falar sobre os horrores que estávamos vivendo – que nos haviam levado o filho – onde nos encontrávamos, onde nos reuníamos, porque, logicamente, iríamos para os mesmos lados, justiça, igreja, polícia, exército, marinha, todos os lugares onde cada uma havia sofrido a repressão e o desaparecimento dos filhos. Então, aí, nós fomos nos encontrando. Distintos lugares, distintas vezes, distintas mães, até que chegou um momento em que uma das mães, hoje também*

desaparecida como nossos filhos, Azuzena Villaflor De Vincenti, que era uma mãe muito lutadora e vinha da luta política, disse-nos “Bom, vamos levar uma carta a Videla” e, pela primeira vez, fomos à Praça, em 30 de abril de 1977. Assim que, a partir daí, começamos com poucas, eram quatorze mães e, depois, fomos nos encontrando, informando-nos, indo à Praça. No início, custou-nos muito, havia muito medo, éramos reprimidas, tiravam-nos dali, levavam-nos presas, marcavam-nos, ameaçavam-nos, chamavam a mães de terroristas, horrores muito terríveis. Eles implantaram o medo, mas era muito mais importante o problema que tínhamos: saber onde estavam nossos filhos. Portanto, seguimos nos juntando e, desgraçadamente, cada vez éramos mais, até que chegou um momento em que já éramos um grupo bastante grande, e a polícia nos retirou, dizendo que havia “estado de sítio”, que não se podia reunir, daí começamos a caminhar. Não nos fomos. Caminhamos. E, assim, começamos. A Praça foi o lugar onde víamos que não nos separávamos, onde estávamos com o mesmo problema e, além disso, aí passava muita gente, a quem poderíamos informar sobre o que, em realidade, estava se passando no país. Esse foi o começo e, depois, recentemente, nos organizamos. Somos um dos únicos organismos que primeiro saiu para brigar e depois se organizou, quando nos demos conta de que não ia ser fácil encontrá-los. Nós nunca pensamos que iriam desaparecer, nunca iriam se ver mais. Daí, passo a passo, à medida que as circunstâncias nos levaram, é que nós fomos nos organizando. Não há uma data estipulada para dizer: “Isso se formou tal dia”.

3) **E:** E como é, até hoje, seguir lutando?

B: *Lutamos muito. Nós, há 27 anos, nos reunimos na Praça, todas as quintas-feiras. Temos esta casa, temos uma universidade, um café literário e uma livraria, uma biblioteca, uma editora, edição de livros,*

um jornal, tudo muito arrumado para a educação, para a participação das pessoas, para que juventude tenha um lugar onde se manifestar, onde pensar. Assim que, estamos ao lado de todas as lutas do povo, vamos a todas as manifestações que consideramos que são justas e defendemos a liberdade das pessoas. Estamos ao lado de todos aqueles que lutam pela liberdade e independência do povo. Consideramos que cada povo tem o direito de escolher e que ninguém tem o direito de parilo. Estamos totalmente contra o imperialismo e os Estados Unidos, este país mais assassino do mundo, que tudo soluciona matando e o único que importa é o dinheiro. Bem, esse é o feito das Mães.

4) **E:** Como é a relação entre o governo argentino e vocês atualmente?

B: *Bom, hoje, posso te dizer que temos uma boa relação com este governo, que vemos que fez coisas que não fez nenhum governo, como as determinações que tomou com os militares, com a polícia, com a corte suprema, com isso de denunciar constantemente toda a máfia. Mas há coisas de que não gosto. Consideramos que isto de mandar tropas ao Haiti não está certo, pois não se tem o direito de invadir um lugar, sobretudo porque estão com os Estados Unidos. Nações Unidas são Estados Unidos, por mais que lhe ponham outro rótulo, e este país, quando pede as tropas, nós já sabemos para que as pedem. Não as pedem pela paz; pedem-nas pela morte. Nós, mães, não queremos, sobre nenhum ponto de vista, que nosso país participe com a morte de outro país. Estados Unidos não conhece a paz.*

5) **E:** Aqui tenho dois livros que são poemas e contos que vocês escreveram. Como começaram a escrever?

B: *Nós mães somos muito corajosas (risos). Metemos-nos em qualquer coisa e nos atrevemos a qualquer coisa. Um dia veio um jovem muito*

amigo nosso, que é um grande escritor e poeta, Leopoldo (Leopoldo Brizuela), e nos disse “Mães, não se animariam a fazer uma oficina literária?” “Sim”, dizemos, “por que não?”. Ele vinha e nos ensinou muito, aprendemos muito com ele, escrevemos três livros, nos ensinou muita coisa. O primeiro não se editou, foi como um caderninho. Depois que começamos e fizemos os caderninhos, ele disse “e se fizermos um livro?”, e dizemos “bom, faremos um livro!” (risos). O que dizer? Na verdade, foi uma experiência muito linda. Nós, companheiras, nos sentimos mais juntas, porque começamos a manifestar, na escritura, um monte de coisas que tínhamos dentro e não dizíamos. E aprendemos, porque a maioria de nós é mulheres que não foram muito à escola, então, aprendemos o lindo que era se expressar pela idéia da literatura e, bom, foi uma experiência muito linda. Estivemos dez anos com a oficina.

6) **E:** Para finalizarmos, eu gostaria de saber como a senhora vê isso para memória? Porque o que está escrito permanecerá.

B: *Isso é muito bom para a memória. Ainda que não fique palavra por palavra, sempre te fica o espírito e o conceito do que se disse e se escreveu, depois, também, há as histórias que surgem. É como ser capaz de manifestar, nas palavras, o que não se é capaz de expressar na voz. Algumas pessoas têm facilidade de poder se manifestar na escritura, outras não. Se você vai a uma oficina e te ensinam que tudo é possível, não tendo que ser tão didático, nem tão literato para que você possa escrever, você se anima. Então, isso aconteceu com muitas de nós, eu dentre elas. Eu sempre tive muito respeito à escritura e à literatura, não me atrevia. Mas, depois, você se dá conta de que não tem que ser tão rigoroso, que não tem que ser muito “intelectualóide”, a escritura nasce. Às vezes, de uma forma que você menos pensa, e fica bom.*

Se antes a escritura aparecia como “um obscuro objeto de desejo”, após começarem a escrever, Evel relata que lhes foi permitido trabalhar melhor o que sentiam e a elaborar textos que, através da poesia, revelavam testemunhos de mulheres que encontraram no grupo a força para construir um discurso de resistência e voltarem a se sentir capazes de dialogar com seus problemas e angústias.

Mesmo não sendo consideradas intelectuais como Ricardo Piglia, por exemplo, pode-se refletir a produção dessas mulheres como uma saída que surge fora das esferas de legitimidade, porém toca nelas ao se desejar interlocutor, mediando o que se entende como história e testemunhos que revelam vidas, biografias coletivas onde se lêem narrativas de um país que foi vítima de um colapso em nome da dominação e do poder.

As Mães funcionariam como o “intelectual orgânico” para Gramsci. Através de uma analogia com o conceito do pensador italiano, pode-se ler essas personagens como lideranças urbanas de seus grupos sociais que exprimem uma contestação ao poder estabelecido. Elas no seu desempenho cotidiano atualizado e verbalizado se inserem organicamente na esfera da luta e da contestação.

1.2 Nas telas do cinema argentino:

Buenos Aires e o saldo de suas fraturas

“Estamos ciegos de ver
cansados de tanto andar
estamos hartos de huir
en la ciudad.
Nunca tendremos raíz
nunca tendremos hogar
y sin embargo, ya vés,
somos de acá(...)”

Serú Girán, “Los sobrevivientes”.

Nos tópicos anteriores, as abordagens acerca do papel do intelectual latino-americano e o discurso que se produz em “*las orillas del mundo*” permitiram pensar em como esses relatos existem e sobrevivem numa perspectiva de resistência ao contexto globalizado no qual se encontra a América Latina após a tumultuada década de 90.

Ao se ter como base o filme argentino de Adolfo Aristarain, “Lugares Comuns” (2002), uma outra questão vem à tona: consciente de seu papel e de seu lugar de produção discursiva, qual seria o legado que a sociedade propõe na esfera do reconhecimento ao intelectual (no caso do filme, o professor universitário Fernando Robles)?

A imagem da Mitologia Grega mostrada por Alberto Moreiras²⁷, em sua obra já citada nesse estudo, se insere nesse momento: Sísifo, condenado a empurrar ladeira acima uma pesada pedra, tem consciência da falta de sentido de sua ação. A lucidez de Sísifo é seu maior castigo e é através dela que se pode pensar na relação com o filme argentino, pois, ao longo de toda a narrativa, também se relata a dor da personagem central por ser uma pessoa lúcida e ciente de sua condição precária nesse contexto argentino.

A história começa tendo como cenário uma Buenos Aires imersa na crise econômica herdada dos governos ditatoriais e pós-ditatoriais. O filme se passa na data de

²⁷ MOREIRAS, 2000, p.121.

hoje, em que o passado perdeu sua característica de memória e o futuro a sua de ilusão de esperança. O presente que se mostra é o da consciência do saldo das perdas simbólicas e materiais.

Fernando Robles, o professor universitário vivido pelo artista Federico Luppi, aposentadoria compulsória. Em relação a isso, é necessário destacar que, ao contrário da ainda um pouco privilegiada situação brasileira, na Argentina, a aposentadoria de uma pessoa com a carreira de Fernando não passa de um salário mínimo, ou seja, aproximadamente trezentos e cinquenta pesos mensais.

Além de o fator financeiro que se agrava proporcionalmente durante o filme, pesa a questão da inutilidade sentida por Fernando. Ele passa a questionar os anos em que trabalhou na universidade e o futuro incerto que se lhe abre.

Logo no início, quando se tocam em temas sobre a escrita e a figura do escritor, algumas reflexões acerca do papel do intelectual já indicam o caminho que será percorrido pelos relatos do narrador. No fragmento a seguir, extraído da cena que abre o filme, pode-se ver as angústias que precedem o destino da personagem. Neste momento, Fernando começa a escrever um livro, ou melhor, um “Caderno de notas”, que teve como primeiros títulos “O assassino difuso” e “O que não foi”:

“o escritor escreve: alguém que aprende a escrever para se tornar uma pessoa que escreve, pode chegar a ser uma pessoa que escreve, mas nunca um escritor”, segundo Raymond Chandler, então sou um escritor, já que escrevo. Só falta saber se eu sei escrever bem, se tenho um estilo próprio. O estilo não se procura. Ou você tem ou não tem, não se sabe o porquê. Ninguém melhor do que eu para saber se escrevo bem ou não. Eu vivo disso. Vivo de criticar e analisar o que os outros escrevem. Ensino literatura.”

Ao situar-se no vasto campo da crítica e da ficção com a frase “Ensino literatura”, a personagem traça seu laço com Sísifo. Consciente de sua tarefa, o escritor diz viver disso. Sua missão se torna uma pedra pesada empurrada ladeira acima quando a aposentadoria compulsória vem e, junto com ela, a falta de reconhecimento de um trabalho de crítica e produção intelectual. A tristeza de seu percurso se revela quando a personagem diz que o que escreve não será reconhecido, e talvez lido por poucas pessoas; seu filho, sua esposa Lili e poucos amigos que se interessarem. Ainda como a personagem grega citada por Alberto Moreiras, a do filme argentino, com sua dor, prossegue em seu caminho solitário.

Paralelas à vida de Fernando e a seus relatos sobre a importância da lucidez, as reflexões sobre o seu lugar de enunciação têm um valor importante, uma vez que possibilitam discutir a emergência de um contexto que desfaz e rechaça o pensamento crítico. Momentos como o do excerto abaixo, permitem ao expectador enxergar as físsuras e decepções decorrentes desse sistema desagregador:

“Eu sei que há desordem, decepção, desconcerto. Há um país que nos arrasa e um mundo que nos expulsa, um assassino difuso que nos mata todos os dias sem percebermos. Eu não tenho uma resposta. Escrevo desde o caos, em plena escuridão.”

“Escrever desde o caos, em plena escuridão” situa o lugar onde esse discurso está sendo produzido. Segundo o teórico uruguaio Hugo Achugar, em seu texto *“Repensando la heterogeneidad latinoamericana”*,²⁸ o que se vê construir na América Latina é um pensamento crítico que precisa situar-se consciente do lugar de onde se fala e se escreve.

²⁸ ACHUGAR, 1996.

À América Latina, o legado de ser um lugar reconhecido como “periférico” não qualificaria nem desqualificaria, porém exige, retomando ao que Ricardo Piglia chama de “mirada estrábica”²⁹, pensar este lugar também de fora, ver o que nele se processa e como. Numa perspectiva “dentro-fora”, o que surge é uma crítica que viabiliza discussões sobre os “*loci* de enunciação”.³⁰

Pensar nesse discurso de forma regionalista faz com que não se enxergue os problemas e as saídas que podem surgir derivadas do diálogo entre as realidades e as diferenças do “subúrbio do mundo”³¹ com as da Europa e as dos outros centros.

Numa dissonância histórica que faz da América Latina ter seu passado datado de 500 anos, ou seja, como se aqui a história começasse com a dominação espanhola, ver a Europa como um referencial não deixa de ser comum, afinal, como destaca o escritor cubano Fernando Ortiz³², este continente conta com cinco milênios de uma idéia histórica.

Nesse sentido, a transculturação é o risco e o destino inevitável que se processou e ainda se faz em nosso continente, porém é preciso que haja uma relação de reconhecimento de que aqui se constrói um pensamento próprio, – muitas vezes baseado na experiência da dominação e na condição de subalternidade que foi deixada – a começar por aqueles que escrevem desde aqui.

Tal aspecto ganha pertinência no filme em questão quando Fernando e Lili vão à Espanha visitar Pedro. O contexto bem sucedido do filho promove reflexões no professor acerca da precariedade argentina, mas, ao mesmo tempo, delatam a impossibilidade que

²⁹ Em “Memoria y tradición”, Piglia propõe a mirada estrábica como uma opção de olhar dos países latino-americanos em relação aos europeus. Numa espécie “antropofágica”, a proposta consiste em reconhecer aspectos relevantes do contexto externo e intercambiá-los a realidades presentes nos contextos periféricos.

³⁰ MIGNOLO, 1995.

³¹ PIGLIA, 2001.

³² ORTIZ, 1978.

Fernando tem em fugir dessa realidade, a qual ele considera sua, como a sua história e de seu filho também, embora Pedro tenha “conseguido” escapar.

Numa Madri “linda, brilhante e acolhedora”, segundo as palavras do narrador, pensar em Buenos Aires é também se lembrar da incerteza que o espera, da aposentadoria forçada e de como sobreviver com esses problemas.

Em uma das passagens em que conversa com Pedro, Fernando questiona o caminho escolhido pelo filho, que lhe propõe deixar a Argentina para viver na próspera Espanha, com argumentos de que ali é “outro mundo”, jogando com o estereótipo de “um país sério”. O narrador, no entanto, se exalta e toca em fissuras que tangem à dicotomia existente entre a Europa e a América Latina, emersas em justificativas que recaem sobre a própria trajetória de Pedro. A cena a seguir se passa num bar, onde o encontro da família pode ser enxergado como conflitos de ideologia e de senso de pertencimento:

Fernando: “você não pode controlar o futuro. Você é um “sudaca”³³ que está tirando um emprego de um espanhol. Quando a recessão atingir sua empresa, o primeiro que vai levar um chute no traseiro é você, resta alguma dúvida?

Pedro: “não sou nenhum “sudaca”. Sou espanhol. Tenho nacionalidade espanhola”.

Fernando: “estou me lixando para a pátria, a bandeira e os símbolos nacionais. Você se vendeu. Você renunciou ao seu país por dinheiro. Você não é espanhol. É outra coisa”.

Essa outra coisa a qual Fernando se refere ao seu filho “sudaca” revela a decepção e a angústia de ver em Pedro um projeto de vida (ele tinha sido escritor também) sucumbido aos ideais de bem-estar econômico que lhe fizeram renunciar a seu talento.

³³ “Sudaca” é uma expressão pejorativa usada pelos espanhóis para designarem os sul-americanos que trabalham na Europa.

Em relação a essa renúncia de Pedro, o que se nota é o deslocamento e a troca de uma Argentina que, mesmo com suas dificuldades, segundo seu pai, ainda lhe permitia ser consciente de seus valores. À Espanha, metaforicamente, cabe o lugar da “venda”, do deslumbramento. Pedro não é espanhol, contudo reconhece ali seu lugar.

A identidade fragmentada de Pedro se revela num terreno complicado, no qual ele não se sente argentino e também não pode ser considerado espanhol. Na mescla de um sujeito difuso em relação às suas raízes e de alguém que quer pertencer a um outro contexto – no caso, o europeu – o que permanece é uma identidade flutuante.

A respeito desse assunto, cabe mencionar outros dois contextos cinematográficos atuais argentinos. A situação de Pedro pode ser comparada à de Ariel, personagem principal de “O abraço partido” (2004), de Daniel Burman e à de Elsa, de “Um dia de sorte” (2002), de Sandra Gugliotta.

Com ressalvas e exceções, Pedro, Daniel e Elsa se encontram em situações migratórias, nas quais sair da Argentina - o lugar de nascimento - é a condição de uma sobrevivência viável.

Em relação ao longa-metragem “O abraço partido”, Ariel é um descendente de judeus, que vive com a mãe em Buenos Aires. Na sombra do pai de foi embora do país há mais de vinte anos – o motivo não é totalmente declarado na narrativa –, Ariel tenta migrar aparentemente atrás de suas origens. Essa busca, na verdade, é um percurso burocrático, com objetivos de conseguir um passaporte de alguma nacionalidade ancestral, que lhe permita entrar em território europeu, ou seja, construir uma esperança possível.

Sua tentativa acaba sendo postergada quando seu pai retorna e traz, para aquele meio, sua história de vida, de alguém que migrou para a Europa por um ideal e também teve inúmeras dificuldades.

O filme se passa no subsolo de uma das galerias do bairro Once, onde a maioria das lojas é de judeus. Nesse ambiente de subterrâneo, pode-se perceber as margens que se formam dentro da própria margem, como destaca Hugo Achugar em seu texto mencionado neste estudo.

Segundo o autor uruguaio, a dicotomia “centro x periferia” torna-se muito mais ampla quando, ao se pensar desde aqui, se percebe que há contextos que dividem o mesmo espaço, entretanto vivem em extrema disparidade.

Em um local onde várias diferenças se encontram e convivem no campo da sobrevivência, querer ir embora, escapar ou, até mesmo, fugir se transformam nas utopias de jovens latino-americanos, que encontram em sua pátria e em sua identidade símbolos que não são mais garantias de futuro.³⁴

No caso de Elsa, protagonista de “Um dia de sorte”, o laço europeu herdado de seus antepassados que migraram para a Argentina também se mostra como um fator que pode retirá-la da pobreza e da desilusão da Buenos Aires que divide o contexto com Pedro e Ariel. Elsa é uma jovem que não conseguiu terminar seus estudos secundários e, junto com sua amiga Laura, sobrevive de trabalhos temporários em Buenos Aires, submetendo-se aos baixos salários e às humilhações.

Enquanto a personagem perambula pelas ruas da capital argentina, a diretora Sandra Gugliotta retrata com fidelidade uma cidade reconhecida em suas misérias atuais. Em conversas íntimas entre as personagens identificam-se uma geração sem esperanças e uma classe social média empobrecida, com jovens que fantasiam se libertar do trabalho sem reconhecimento, que, muitas vezes, os levam ao delito.

³⁴ SARLO, 2001.

O sonho de Elsa é viajar à Sicília e se encontrar com Candy, um italiano por quem se apaixonou em uma fugaz relação. Essa Sicília outrora empobrecida da qual emigrou seu avô é a porta de saída que torna possíveis os sonhos da personagem. Como um jogo sinistro, os descendentes retornariam ao lugar de partida.

Entretanto, nesse jogo perverso em que a fuga e a perda da identidade são os mediadores do caminho do deslocamento, Elsa passa por momentos muito difíceis na Itália, pois lá, sem estudos, ela é apenas mais uma imigrante latino-americana à procura de ilusões perdidas.

Na última cena do filme, a vida da personagem se associa ao tortuoso momento pelo qual passa a Argentina no fim do ano de 2001, quando a falsa idéia que equiparava o peso argentino ao dólar acaba e o país se vê com cinco presidentes em um mês.

Ao mesmo tempo em que os famosos “panelaços” que tomaram conta das ruas de Buenos Aires são mostrados no filme, Elsa faz uma ligação para seu avô que, nesse momento, se encontra desesperado frente à situação econômica do país. Com todas as turbulências que permeiam a cena, Elsa desliga o telefone e vai até a “Fontana de Trevi”, onde atira uma moeda e faz um pedido. O filme termina e, assim, abrem-se angústias que saem da tela para entrar no cotidiano de um povo que vive o saldo de uma década de impunidade³⁵.

Itália, Polônia e Espanha são os destinos que as personagens dessas três narrativas escolhem para sair de um país que vive o caos, a escuridão.

Fernando Robles, retomando a narrativa de Aristarain, decide ficar neste lugar e, quando retorna de sua viagem à Espanha, volta a se questionar sobre o que ainda o mantém naquele contexto:

³⁵ CANCLINI, 2002.

“Como tantas outras ocasiões, comecei a me perguntar que bobagens estávamos fazendo aqui, o que esperávamos, por que não íamos embora de uma vez. E, como muitas vezes, não achei a resposta. Só sei que ficamos onde estávamos”.

A crise do casal se agrava e Fernando e Lili decidem vender o apartamento de Buenos Aires e irem viver em uma chácara em Córdoba, há 798 quilômetros da Capital Federal. Nos momentos em que arrumam a mudança, Lili escreve uma carta para Pedro, na qual a dor trazida pela consciência retorna como chave para a compreensão do estado das personagens:

“A mudança foi para melhor. É melhor começar de novo. Tudo isso ajudou a recuperar a lucidez. A gente sabe, mas esquece que nada é para sempre e só o que nos pertence são as ilusões e é isso que nos impulsiona”.

Já em Córdoba, uma outra passagem do filme ilustra a desilusão de Fernando em relação à sua carreira e aos seus ideais que foram achacados pelo sistema que o excluiu. Neste novo espaço, o velho professor tenta retomar seus ideais da Revolução Francesa. Longe da escuridão e do caos portenho, igualdade, liberdade e fraternidade são crenças que ainda podem ser sonhadas.

O ano 1789 é o tempo da esperança que se choca com um século XXI fracassado. Para coroar essa ilusão, a personagem prega em sua casa uma placa com a data da Revolução. Mais que um número ou um nome, a data significa, naquele momento, um possível reencontro com ideais que lhe fazem acreditar que há uma possibilidade de resistência.

Em conversa com Alicia, a filha do caseiro, Fernando lhe dá de presente *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll. A pequena menina o questiona sobre os vários livros que ainda estão nas caixas e ele lhe responde que não tem onde colocá-los. Mais que

uma mera resposta, a fala da personagem vem como emblema para a sua consciência, ao relatar: “quantas palavras para o mesmo desconcerto”.

O significante *desconcerto* volta a ser usado pela personagem. Viver neste mundo desconcertante é o legado para quem dedicou uma vida à produção intelectual, porém sair não é o caminho.

Num duplo de resistência e lucidez, o percurso de Fernando revela a condição de vários intelectuais latino-americanos. É preciso ter a consciência de que aqui se produz um discurso e que é premente fazer com que isso seja inserido num diálogo global, colocá-lo na rede, para que a identidade que aqui existe não seja mais escrita entre aspas³⁶, nem seja fruto de uma tradição criada ou herdada de símbolos inventados que já não se sustentam. Resistir torna-se um imperativo de reconhecimento.

O fragmento abaixo é do escritor argentino Néstor García Canclini. Em realidade, são os últimos parágrafos que encerram seu livro *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo*³⁷, no qual o autor deixa a seus leitores uma reflexão acerca de “*nosotros*”, ou seja, dessa identidade que se encontra num “entre-lugar” e vive num tempo de gerúndio. Ainda não consolidada, “sendo” é a forma verbal que expressa a flutuação presente nessa condição.

“Se chegamos até aqui é pelo que temos sido capazes de escutar da memória própria e dos diálogos de outros. Porque o Fórum Social de Porto Alegre se tornou mundial ao ser simultâneo com o Fórum Econômico de Davos e teleconferenciando com eles. Porque Pedro Almodóvar soube ouvir Chavela Vargas, Ry Cooder ouviu o Buena Vista Social Club e Win Wenders se deu conta de que tinha que filmá-los.

Buscar outro lugar. Não encontrar, às vezes, mais que promessas. Ser assaltado em terras novas por outros poderosos que protegem as mesmas leis inéditas, analfabetas, que conhecemos em nosso mercado. Contar o que fantasiemos e planejamos fazer antes de tropeçar com os ladrões, ou com os

³⁶ Idem., p. 107.

³⁷ CANCLINI, 2002.

meios apurados em converter o último assalto em *reality show*: imaginar a cultura como esse relato, a iminência do que ainda não ocorreu, a queda que talvez ainda se pode evitar. Contar com a experiência possível dos outros. Contar com os outros.”³⁸

O filme termina e deixa uma esperança presentificada em Lili, a esposa, amiga e companheira, que dá continuidade ao novo projeto de Fernando – longe da Academia, ele começa a pensar no cultivo de lavandas para criar perfumes.

A relação dos dois remete à noção da *philia* grega, apresentada pelo escritor espanhol Francisco Ortega em *Genealogias da Amizade*³⁹, obra na qual o autor propõe que a amizade é um fenômeno público, que precisa do mundo e da visibilidade dos assuntos humanos para florescer. Segundo ele, há uma distância necessária nesse laço, o que favorece o espaço da liberdade e do risco. Tais fatores seriam uma alternativa viável contra o domínio imposto pelo sistema, pois “intensificando nossas redes de amizade podemos reinventar o político”⁴⁰. Ortega abre para a reflexão de que esse é o caminho possível para se pensar na posição atual do intelectual ocidental, nesta época de deslocamento e hegemonia de um neoliberalismo que fez desaparecer as idéias revolucionárias e, com isso, as utopias.⁴¹

³⁸ Texto original: “Si llegamos hasta aquí es por lo que hemos sido capaces de escuchar de la memoria propia y de los diálogos de otros. Porque el Foro Social de Porto Alegre se volvió mundial al ser simultáneo con el Foro Económico de Davos y teleconferenciando con ellos. Porque Pedro Almodóvar supo oír a Chavela Vargas, Ry Cooder al Buena Vista Social Club y Win Wenders se dió cuenta de que tenía que filmarlos.

Buscar outro lugar. No encontrar, a veces, más que promesas. Ser asaltado en tierras nuevas por otros poderosos a los que protegen las mismas leyes inéditas, analfabetas, que conocimos en nuestro mercado. Contar lo que fantaseamos y planeamos hacer antes de tropezar con los ladrones, o con los medios apurados por convertir el último asalto en *reality show*: imaginar a cultura como ese relato, a inminencia de lo que todavía no ocurrió, el derrumbe que talvez aún puede evitarse. Contar la experiencia posible dos otros. Contar con los otros.”³⁸ Idem, p. 107-108.

³⁹ ORTEGA, 2002.

⁴⁰ Idem, p. 162.

⁴¹ SARLO, 2001.

A narrativa argentina ainda pode ser relacionada à canadense “As Invasões Bárbaras” (2002), de Denys Arcand. As personagens de “O Declínio do Império Americano” (1996) voltam para o reencontro do protagonista Rémy (Rémy Girard), o professor universitário que se encontra gravemente doente num hospital superlotado. Ao viver o caos da assistência pública – o que é claramente atacado pelo diretor – sua condição só melhora quando o filho, assim como em “Lugares Comuns”, vem da Europa e proporciona ao pai condições para seu tratamento.

Instituições como o Estado, a polícia, a Igreja e a família são postas em cena com ironia e questionamento acerca de suas funções atuais, ou melhor, de suas falências. O que se sustenta e permanece, como uma mensagem, é a importância dos amigos na vida de Rémy, pois a amizade se mostra como a saída que permite a resistência a todos esses sistemas e micro-sistemas em crise. Entre seus pares, o diálogo pode ser construído com o respeito que preservaria a alteridade, o discurso do outro.

Como uma cerimônia do adeus, esse intelectual se despede da vida e de todos os seus ideais de revolução esquerdista. Em uma relação análoga a de Fernando, é possível pensar essas narrativas como amostras da instabilidade do discurso intelectual no contexto da especulação financeira e do capitalismo triunfante que vingou após a queda do Muro de Berlim.

Distantes em seus lugares de enunciação – América do Norte e América do Sul – Fernando e Rémy representam, no cinema, o problema do lugar do intelectual ocidental, que perde a Academia como o seu lugar de discussões e busca dar voz aos problemas sociais. No oxímoro da *voz universal que toma partido*⁴², esses sujeitos sem reconhecem em um tempo de mudanças de valores, no qual a honra perde seu espaço para a singela

⁴² Idem, p. 202.

necessidade da moral, para a construção de vozes que possam ecoar reflexões e serem ouvidas pela sociedade.

Encerrar este capítulo com uma citação de Beatriz Sarlo parece oportuno, uma vez que a autora – agora fora da Universidade de Buenos Aires (UBA) – tem dedicado grande parte de seu tempo e de suas obras no exercício de reflexão sobre esse discurso. No fragmento a seguir, percebem-se suas propostas como alternativas para o caminho da crítica e da produção intelectual:

Ser intelectual hoje não é ser profeta, mas não é também ser intérprete que traslada simplemente os valores de um lado a outro com a esperança de que as pessoas que crêem em valores diferentes, em lugar de brigarem se compreendam. O intelectual, como o cidadão, é parte desse conflito de valores e defende valores ainda que, ao mesmo tempo, tenha a respeito dos valores uma perspectiva relativista.⁴³

Dessa forma, o intelectual está dentro da vida e compartilha com outros cidadãos de um projeto utópico, no sentido de “otimista”, em que sobressaiam valores de solidariedade e diálogo.

Canción de Alicia en el país

Serú Girán

*Quién sabe Alicia, este país
no estuvo hecho porque sí.
Te vas a ir, vas a salir
pero te quedas,
¿dónde más vas a ir?
Y es que aquí, sabés,
el trabalenguas trabalenguas,*

⁴³ Texto original: Ser intelectual hoy no es ser profeta, pero tampoco interprete que traslade simplemente los valores de un lado a otro con la esperanza que la gente que cree en valores diferentes, en lugar de pelearse se comprenda. El intelectual, como el ciudadano, es parte de ese conflicto de valores y defiende valores aunque, al mismo tiempo, tenga respecto de los valores una perspectiva relativista. Idem, p. 228.

*el asesino te asesina
y es mucho para ti.
Se acabó ese juego que te hacía feliz.*

*No cuentes lo que viste en los jardines, el sueño acabó.
Ya no hay morsas ni tortugas.
Un río de cabezas aplastadas por el mismo pie
juegan cricket bajo la luna.
Estamos en la tierra de nadie, pero es mía.
Los inocentes son los culpables, dice su señoría,
el rey de espadas.*

*No cuentes lo que hay detrás de aquel espejo,
no tendrás poder
ni abogados, ni testigos.
Enciende los candiles que los brujos
piensan en volver
a nublarnos el camino.
Estamos en la tierra de todos, en la mía.
Sobre el pasado y sobre el futuro,
ruinas sobre ruinas,
querida Alicia.*

*Quién sabe Alicia, este país
no estuvo hecho porque sí.
Te vas a ir, vas a salir
pero te quedas,
¿dónde más vas a ir?
Y es que aquí, sabés,
el trabalenguas trabalenguas,
el asesino te asesina
y es mucho para ti.
Se acabó.
Se acabó.
Se acabó ese juego que te hacía*

2 NAS LINHAS DA R.A: RESPIRAÇÃO ARTIFICIAL OU A OUTRA HISTÓRIA DA REPÚBLICA ARGENTINA.

Lançada em 1980, curiosamente o mesmo ano da publicação de *Respiração Artificial*, romance com o qual este estudo se propõe trabalhar, a canção “Canción para

Alicia en el país” resgata a história de Lewis Carroll, o autor de Alice no país das maravilhas, e suplanta o termo que indicaria qual seria o país, que na música não se identifica se é o das maravilhas ou dos espelhos. Porém, o que se vê é que, na omissão de um termo, cria-se uma atmosfera de horror e medo na qual esta nova Alice argentina, ou melhor, a traduzida Alicia, está inserida, e junto com ela, compartilhando este mesmo país de perigo, onde “um rei de espadas” condena os inocentes, estão os músicos, como fica claro na seguinte estrofe que diz:

“Estamos na terra de ninguém, mas é minha. Os inocentes são os culpados, diz sua senhoria, o rei de espadas(...)”.⁴⁴

Nesse país dos músicos de Serú Girán e Alicia, não há saída, pois os trava-línguas realmente travam línguas e os assassinos te assassinam. Este país, chamado “Argentina durante o Processo de Reorganização Nacional”, é o mesmo no qual vive Ricardo Piglia e Emílio Renzi, respectivamente, o autor e sua personagem principal do romance em análise.

Diante desta impossibilidade de fala, pois até mesmo os códigos podem ser decifrados, Piglia constrói em sua narrativa um jogo joyceano, no qual mesclas de histórias nacionais antigas se fundam com as histórias relacionadas ao período ditatorial, em uma espécie de jogo de espelhos, no qual se diz uma coisa querendo afirmar outra.

“(…) A ficção trabalha com a crença e neste sentido conduz à ideologia, aos modelos convencionais de realidade e, logicamente, também às convenções que fazem verdadeiro (ou fictício) um texto. A realidade está tecida de ficções. A

⁴⁴ Texto original: “Estamos en la tierra de nadie, pero es mía. Los inocentes son los culpables, dice su señoría, el rey de espadas”

Argentina destes anos é um bom lugar para ver até que ponto o discurso do poder adquire aos poucos a forma de uma ficção criminal. O discurso militar teve pretensão de ficcionalizar o real para apagar a opressão”.⁴⁵

Uma outra questão que é preciso abordar, já que se trata de representação de discursos em crise, é a da alegoria. Para o filósofo alemão Walter Benjamin, este conceito se representa pela idéia de dizer uma coisa para significar outra. No prólogo do célebre ensaio *Origem do drama barroco alemão*, Sérgio Paulo Rouanet dá a seguinte definição para o processo de narrar quando o autor encontra-se sob pressão:

“(…) O alegorista arranca o objeto do seu contexto. Mata-o e o obriga a significar. Esvaziado de todo brilho próprio, incapaz de irradiar qualquer sentido, ele está pronto para funcionar como alegoria.”⁴⁶

Ao representar o alegorista, Ricardo Piglia escreve sua trama negociando sentidos e reiterando, continuamente, a figura do jogo de pôquer, como afirmava uma personagem do conto “Prisão Perpétua”, presente no livro homônimo:

“Narrar é como jogar pôquer, todo segredo consiste em fingir que se mente quando se está dizendo a verdade”.⁴⁷

É pensando nesta perspectiva, na qual há uma verdade que subjaz a intenção de se criar uma ficção, que serão analisados alguns aspectos de *Respiração artificial* – livro escrito em pleno regime militar – em que falar sobre o que acontecia, retratar ou tentar

⁴⁵ Texto original: “La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a lo modelos convencionales de realidad y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. La realidad está tejida de ficciones. La Argentina de estos años es un buen lugar para ver hasta qué punto el discurso del poder adquiere a menudo la forma de una ficción criminal. El discurso militar ha tenido la pretensión de ficcionalizar el real para borrar la opresión”. (Piglia, 1986, p.10)

⁴⁶ BENJAMIN, 1925, p. 40.

⁴⁷ PIGLIA, 1989.

mostrar o que se passava na história da Argentina poderia ser algo muito perigoso, ainda lembrando a canção citada de Charly García (líder do grupo musical):

“Não contes o que há detrás daquele espelho, não terás poder, nem advogados, nem testemunhas”.⁴⁸

Atrás desse espelho, há uma realidade que não pode ser apagada, há histórias de desaparecidos, de torturas e mentira, no entanto esta se apresenta ao povo como história. Como sua História Oficial.

É difícil pensar na situação de Ricardo Piglia. Como pode um historiador se encontrar numa época assim? Na qual se é testemunha e agente de uma história que não é a sua, pois a sua mesmo não pode ser dita? Para o que não pode ser falado, talvez o melhor caminho seria o silêncio, e Piglia o escolhe. Também.

A narrativa de *Respiração artificial* tem seu início em 1976, no mesmo ano em que se instaura a última ditadura militar. Emílio Renzi recebe uma carta do irmão de sua mãe, o professor de história Marcelo Maggi, com uma foto de 1941, quando o sobrinho, ainda bebê, estava no colo do tio. O que se torna de grande interesse neste episódio não é a fotografia, mas sim o comentário que Renzi faz sobre o que viera escrito atrás:

“A foto é de 1941; atrás ele havia escrito a data e depois, como se quisesse orientar-me, transcreveu as duas linhas do poema que serve de epígrafe a este relato”.⁴⁹

O que aparece é um trecho de um poema do escritor inglês T.S. Eliot, que diz: “Nós tivemos a experiência mas perdemos o sentido, e a aproximação ao sentido restaura a

⁴⁸ Texto original: “No cuentos lo que hay detrás de aquel espejo, no tendrás de poder, ni abogados, ni testigos.”

⁴⁹ PIGLIA, 1980, pág.11.

experiência”⁵⁰ . Neste momento percebe-se o caráter da ficção que se estabelece com a função mediadora de contar uma outra história que vai além da narrada por Emílio Renzi. Se o medo e a opressão fizeram com que as testemunhas da história nacional não pudessem expressar seu terror, as personagens de Piglia se fazem presentes para restaurar, de alguma forma, esta perda. Como historiador que é, o autor resgata e reabilita um relato, sobretudo, de memória.

Após o episódio da carta, dá-se início à narrativa. Renzi decide reencontrar o tio que praticamente não conheceu, mas que teve uma vida muito peculiar, pois foi acusado de roubar a ex-mulher, fugir com uma prostituta colombiana e depois viver ensinando história argentina em Concórdia, uma cidade no litoral da província de Entre Rios, a, aproximadamente, 465 quilômetros da Capital Federal.

Além da carreira de professor, Maggi pretendia escrever um livro com as cartas escritas por Enrique Ossorio, um exilado político do século XIX – época da ditadura de Juan Manoel Rosas, iniciada na Argentina de 1835 – que suicidou em um Hotel em Nova Iorque. O livro não é escrito, mas Renzi procura dar continuidade ao trabalho proposto pelo tio.

O sobrinho, então, decide ir até Concórdia se encontrar com Marcelo, porém isso não ocorre e, nessa angústia pela espera de alguém que não virá, personagem e leitor se encontram com o terror da ditadura. Marcelo Maggi é um dos desaparecidos durante o processo.

⁵⁰ Texto original: “We had the experience but missed the meaning, and approach to the meaning restores the experience”.

Ainda que isso não se inscreva no texto de Piglia, a aporia reivindica que se preencha o espaço deixado pela ausência do professor de história e, através disso, surge a possibilidade de falar da experiência, ainda que com outro sentido.

No encontro que nunca ocorre, Renzi encontra personagens que o ajudam a compor um relato das margens: um exilado polonês, um escritor fracassado e um andarilho que se reúnem em um clube para jogar xadrez, amigos de Marcelo Maggi.

Essas figuras marginalizadas escolhidas pelo autor como narradores reiteram o papel da ficção ao qual Piglia se dedica, ou seja, dando-lhes voz, uma outra história se faz presente. Derivado da sanção, o que vemos surgir é um discurso dialético que se opõe ao maniqueísmo do ditatorial.

Em um artigo de Beatriz Sarlo, intitulado “Política, ideología y figuración literaria”, presente no livro *Ficción y política. La narrativa Argentina durante el proceso militar*⁵¹, a autora afirma o seguinte acerca desse discurso que será produzido como alternativa crítica:

“(…) em um período donde se havia suprimido ‘a heterogeneidade em nome da identidade’, a literatura parecia em condições de propor uma ‘restauração da diferença e da não-identidade’. Nesta colocação, sem dúvida difícil nos tempos sombrios da ditadura, a literatura pode ler-se como discurso crítico ainda que se adote (ou precisamente porque adota) a forma da elipse, da alusão da figuração como estratégias para o exercício de uma perspectiva sobre a diferença”⁵².

Em um período no qual o projeto de construção de identidade nacional se firmava no apagamento das diferenças, sejam estas quais forem e a custa do que for

⁵¹ SARLO, 1985.

⁵² Texto original: “(…) en un período donde se había suprimido “la heterogeneidad en nombre de la identidad”, la literatura parecía en condiciones de proponer una “restauración de la diferencia y de la no identidad”. En esta colocación, sin duda difícil en los tiempos sombrios de la dictadura, la literatura puede leerse como discurso crítico aunque se adopte (o precisamente porque adopta) la forma de la elipsis, la alusión y la figuración como estrategias para el ejercicio de una perspectiva sobre la diferencia”. Idem, p. 126.

necessário para tal empreendimento, vê-se surgir, através do viés ficcional, uma saída, ou ao menos uma opção discursiva, na qual a não-identidade e a heterogeneidade irão colaborar para que a história de um povo não se perca e, com isso, seja pensado um aspecto identitário, que visa à preservação da memória.

A necessidade de expressar a experiência, ainda que com outro sentido, lembrando a epígrafe de T.S.Eliot, vem como forma de resistência ao processo ditatorial.

É nessa atmosfera do não-dito, da não-identidade e do alusivo que se expressa a narrativa de Piglia. O ar “artificial” se faz necessário para falar sobre o que oficialmente não pode ser relatado. Se respirar artificialmente é a única saída para poder estar vivo e contar sua experiência, o autor argentino entrega a seus leitores um jogo no qual é preciso ser audaz e, principalmente, cúmplice de seu projeto, pois o pacto estabelecido entre eles – autor e leitor – se consistirá em descobrir, nas entrelinhas desta história artificial, a história da República Argentina em seus anos mais duros e sombrios.

Vale lembrar a quem Ricardo Piglia dedica seu livro: “*Para Elías e Rubén, que me ajudaram a conhecer a verdade da história*”. Em um artigo de Daniel Balderston, da Universidade de Tulane, intitulado “El significado latente en *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia y *En el corazón de junio*, de Luis Guzmán”⁵³, ao mencionar esta parte que inicia o romance, o autor coloca, em nota de roda-pé, uma informação muito importante para a leitura de *Respiración Artificial*:

“Piglia me informou recentemente que o Elías e o Rubén da dedicatória são dois dos milhares desaparecidos”⁵⁴

Se em Piglia o relato encontra-se como único viés que redime a história do objeto perdido e a noção de que toda restituição é impossível, e o perdão não passa de um

⁵³ GUZMÁN, 1986.

⁵⁴ Texto original: “Piglia me informó recientemente que el Elías y el Rubén de la dedicatoria son dos de los miles de desaparecidos”. Idem, p. 153.

pedido retórico, encontra-se também o reconhecimento da impossibilidade de restituição como seu gesto mais restitutivo⁵⁵. Desta forma, resgatar Elías e Rubén é trazê-los de volta à cena da outra história que está sendo escrita. Dedicar o livro a eles é recuperar a memória de uma nação que conta com inúmeros de desaparecidos em nome de um projeto de poder, o qual para instituir-se teve o silêncio como base, pois, segundo Michel Foucault, em *A ordem do discurso*:

“Se é necessário o silêncio da razão para curar os monstros, basta que o silêncio esteja alerta, e eis que a separação permanece.”⁵⁶

Durante o processo militar, várias estratégias de esquecimento foram desenvolvidas pelo governo argentino. Cabe ressaltar a “*plata dulce*”, um plano econômico que favoreceu o ideário da classe média de comprar em Miami; como também a incrível onda nacionalista em decorrência da vitória na Copa do Mundo de 1978 e a invasão das Malvinas. Era preciso abafar o terror que estava acontecendo nos centros clandestinos de detenção, local para onde eram levados os “subversivos”.

Mortes, desaparecimentos e ameaças pintavam um quadro de repulsa nacional, então, para enfrentar qualquer perigo que pudesse atingir o projeto militar, o silêncio foi considerado como único caminho de segurança e sobrevivência. Houve um momento em que o lema era “*Há que esquecer, não saber*”.⁵⁷ Quanto menos o povo se conscientizasse acerca de o que estava ocorrendo, mais fácil seria para o governo montar o seu discurso oficial.

Portanto, se as linhas da história da celeste República Argentina retirava de suas páginas as vozes que poderiam dizer algo que não estivesse em consonância com o regime,

⁵⁵ AVELAR, 2003, p.145.

⁵⁶ FOUCAULT, 1970, P.13.

⁵⁷ Texto original: “Hay que olvidar; no saber” (AVELAR, 2003, p. 145)

nas linhas de *Respiração Artificial*, vê-se na escritura de Piglia o resgate de personagens marginalizados por uma sociedade que exclui o que é diferente e possivelmente ameaçador a suas fissuras e lacunas preenchidas com sangue de “inocentes-culpados”, com ordens de sua senhoria, o rei de espadas ou o general de um sistema ditatorial.

2.1 Cartas apócrifas e biografias de um futuro imaginado

“Los amigos del barrio pueden desaparecer
los cantores de radio pueden desaparecer
los que están en los diarios pueden desaparecer
la persona que amas puede desaparecer.
Los que están en el aire pueden desaparecer en el aire”

Charly Gracia, “Los dinosaurios”.

Uma vez que resistir torna-se palavra de ordem em um contexto no qual o medo e as ameaças são as insígnias, Ricardo Piglia cria, em *Respiração Artificial*, biografias ficcionais que, em uma perspectiva metonímica, reiteram o papel da ficção e retiram das margens vozes e agentes excluídos da História Oficial.

Assim como o roqueiro Charly García com sua “Alicia”, o autor do romance em análise elege certos tipos biográficos em sua narrativa para falarem (sob o viés da imaginação) da memória coletiva, na tentativa e alcance de não deixar que as ameaças de um período ditatorial ponham em risco e anulem uma voz que, mesmo às margens, existe para apontar o silêncio imposto pelo regime.

Ao fazer isso, Piglia traz – por diversos momentos de seu relato – a presença de Elías e Rubén, os desaparecidos a quem ele dedica o livro. Se a presença deles foi apagada para suprimir qualquer perigo de uma voz que falasse o que não se poderia ouvir, ele a

resgata na personagem de Marcelo Maggi, reitera com o exilado polonês Tardewski e a afirma com todo a aporia que envolve a trama. É importante lembrar que o silêncio vem não como falta de o que dizer, mas sim como alternativa discursiva, na qual o não-discurso se apresenta como saída possível para a crítica.

Piglia, então, ao construir sua ficção com suas personagens biográficas, ressemantiza o real que está se passando na história de seu país e propõe uma nova leitura desses signos, possibilitando uma alternativa dialética, na qual a ruptura com o esperado é o que se espera.

Através da personagem de Marcelo Maggi, percebe-se a necessidade da escritura de uma “contra-história”, visto que, se o real se apresenta como horror, “a história é o único lugar onde consigo descansar desse pesadelo de que tenho que acordar”⁵⁸, como afirmava a personagem supracitada.

Maggi decide escrever a biografia de Enrique Ossorio, um político que se exilou em Nova Iorque e depois suicida, durante a ditadura Rosista. Essa figura do político que fracassou em seu projeto na Argentina, onde foi secretário particular do já mencionado Rosas, é acusado de ser espião a serviço de Lavalle⁵⁹. Daí, ele foge e tenta ficar rico com o garimpo de ouro nos Estados Unidos.

Considerado por Maggi como símbolo da nacionalidade argentina, Ossorio é um resgate das personagens de Roberto Arlt, um dos mais fortes escritores que marcaram o percurso literário de Ricardo Piglia. Perdido da utopia de Domingos Sarmiento que buscava através de sua clássica dicotomia entre civilização e barbárie “europeizar” a Argentina e

⁵⁸ PIGLIA, 1980, p.16.

⁵⁹ Lavalle foi um importante político do quadro político argentino.

também sem o projeto de Rosas fundado no mito da nacionalidade, Ossorio se exila e, com isso, o exílio se apresenta como a única utopia.

Como Erdosain, personagem que aparece em *Os Sete Loucos*⁶⁰, de Roberto Arlt, Enrique Ossorio também espera a grande chance, a grande fortuna que o fará rico. Entretanto, diante da vida que se mostra tão exaustiva e banal, o suicídio se apresenta como o grande golpe, em que o ponto final é dado pela própria personagem, não ficando à mercê da sorte ou de Deus. A vida para ambos, Erdosain e Ossorio, é uma trajetória de fracasso.

Avô de Dom Luciano Ossorio, ex-sogro de Marcelo Maggi, Enrique Ossorio se transforma em uma biografia que o fascina. Porém, o único acesso que o historiador terá à vida desta personagem são suas cartas escritas no exílio.

Sobre o desejo de ter essas cartas, Emilio Renzi, o “alter-ego” de Piglia, chega a pensar que o tio se casou com Esperancita somente por ela ser bisneta do político suicida. Tal fato, na narrativa, não é totalmente desmentido por Maggi, pois a afinidade com o contador de histórias Dom Luciano e a perspectiva de estar com as cartas que pudessem narrar uma história de traição e política fizeram com que o historiador se interessasse mais pela caixa de documentos do que pela própria mulher.

Ao perceber que seu trabalho será interrompido, Maggi passa ao sobrinho a missão de continuá-lo. Ainda que de forma indireta, percebe-se, nesse momento, que há um projeto de história que precisa ser parado, mas que não pode ser esquecido, pois, segundo o historiador, aquela seria a história de seu país.

No fragmento abaixo, pode-se notar como surge o interesse de Renzi por essas cartas de Enrique Ossorio:

⁶⁰ ARLT, 1929.

“Na realidade, por trás dessas notícias, por trás das polêmicas paródicas que travávamos de vez em quando, o que acabou se transformando no centro da correspondência de Maggi comigo foi seu trabalho sobre Enrique Ossorio. Fazia tempo que estava escrevendo aquele livro e os problemas com que se deparava começaram a permear suas cartas. Estou me sentindo com se estivesse perdido em sua memória, escrevia-me, perdido numa selva onde tento abrir caminho para reconstruir o rastro dessa vida entre os restos e os testemunhos que proliferam, máquinas do esquecimento.(...) De fato, a história de Enrique Ossorio foi-se constituindo para mim pouco a pouco, fragmentariamente, entremeadas às cartas de Marcelo. Porque ele nunca me disse explicitamente: Quero fazer você conhecer essa história, quero mostrar a você qual o sentido que ela tem para mim e o que penso fazer com ela. Nunca me disse isso diretamente, mas deu a entender, como se em certo sentido já tivesse me nomeado seu herdeiro, como se previsse o que ia acontecer, ou com se o temesse. O fato é que fui reconstituindo, fragmentariamente, a vida de Enrique Ossorio”⁶¹.

O caráter fragmentário é destacado por Renzi duas vezes no excerto acima. Uma vez que esses textos lhe são passados pelo tio, que também recebeu de Dom Luciano, projeta-se uma relação de abismo, na qual as fontes vão se perdendo. A Renzi fica o projeto de restituir uma possível história biográfica. Para Maggi, escrever sobre essa figura era como falar de um Rimbaud, “que se distanciou das avenidas da história para melhor testemunhá-la”.

Essas cartas, como já dito anteriormente, são da época em que Enrique Ossorio estava exilado nos Estados Unidos. São textos imaginários, que, como um delírio, projetam a Argentina por volta dos anos 70, época em que se instaurou a sua última ditadura militar.

Em um período entre quatro a trinta de julho de 1850, Enrique Ossorio, “o traidor de Rosas”, em seu exílio escreve inúmeras cartas, endereçadas a remetentes imaginários, como seus antepassados e, ainda em seu projeto sem futuro, data de 1979 uma carta que seria escrita por uma mulher, Echervane Angélica Inés, personagem que reaparece no conto “A louca e o relato do crime”⁶².

⁶¹ Idem, p.23.

⁶² PIGLIA, 1989.

Ossorio acredita que suas cartas estão sendo interceptadas por Arocena, um censor que procura identificar e descobrir o que está escrito nelas, usando cálculos numéricos.

Ao construir tal circunstância em sua narrativa, Piglia remete o leitor à situação em que a Argentina se encontra. Censores por todos os lados procuram calar as mensagens que podem “subverter” a tão dura e ilusória ordem. Contudo, através desse jogo proposto pelo autor com base na figura do escritor de cartas de um futuro imaginado, percebe-se o pacto que se estabelece entre quem conta a história e quem precisa entendê-la. Ainda que cifrada, imaginada e, por vezes, apócrifa, narrá-la é sair do pesadelo do qual se tem que acordar.

Logo na primeira carta, datada de quatro de julho de 1850, o narrador a dirige aos seus compatriotas e, ao falar de sua desilusão em relação à revolução, afirma que suas cartas de remeterão ao futuro, pois não quer se lembrar do passado. Abaixo, segue transcrito o trecho de tal referência:

“Compatriotas: Eu sou aquele Enrique Ossorio que lutou incansavelmente pela Liberdade e que agora reside na cidade de Nova York, numa casa do East River. Agora já sou todos os nomes da história (...)”⁶³

E, um pouco mais adiante, toca na questão política que o fez ser reconhecido com traidor:

“(...) Vocês acham que a libertação da República está tão próxima, acham que a queda de Rosas está tão ao alcance da mão, que se iludem com uma liberdade que, não obstante, não chegará. Agora unidos em torno de dom Justo José, vocês procuram nele a força capaz de realizar, de dentro do país, o que sempre sonhamos. Mas isso irá acontecer? Prevejo:

⁶³ PIGLIA, 1980, p.63.

dissensões, divergências, novas lutas. Interminavelmente. Assassinatos, massacres, guerras fratricidas. Estou sozinho na cidade de Nova York e pergunto-me: o que terá mudado?(...) ⁶⁴

Espectador e personagem desse projeto de desilusão e fim de uma utopia, Enrique Ossorio encontra no exílio o lugar para poder falar. Distante de seu país geograficamente e temporalmente, suas cartas se propõem a idealizar o que ainda não aconteceu:

“Pensei em escrever uma utopia: ali tratarei de narrar o que imagino que há de ser o futuro da nação. Estou numa posição impossível de melhorar: desligado de tudo, fora do tempo, um estrangeiro, tecido pela trama do desterro. Como será a pátria dentro de cem anos? Quem irá lembrar-se de nós? De nós, que irá lembrar-se? Escrevo sobre esses sonhos”.

“Assim, tratarei de escrever sobre o futuro porque não quero lembrar o passado. A gente pensa no que irá acontecer quando diz para si mesmo: como é possível que eu não tenha sido capaz de ver *naquele tempo* o que agora parece tão evidente? E como vou fazer para ver no presente os signos que anunciam a direção do porvir? Comecei a refletir sobre isso e também sobre minha vida, por isso escrevo-lhes(...)” ⁶⁵

No mesmo capítulo em que essas cartas aparecem, Piglia intercala as cartas de Marcelo Maggi destinadas a dom Luciano. Em uma espécie de justaposição que se complementam no sentido, uma vez que Maggi – também exilado – compartilha a experiência de narrar sua história através de cifras e distância:

“Quanto mais próximos estamos dos acontecimentos, mais complexos e distantes nos parecem. E isso não impede que neste país tudo seja tão claro quanto a água cristalina (...)” ⁶⁶

Um outro aspecto que provoca a interseção entre esses exilados é sua proximidade com as personagens de Roberto Arlt. Acusados por crimes que talvez nem

⁶⁴ Idem, p.64.

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ Idem, p.65

tenham cometido, mas que foram assumidos por eles, o envolvimento com prostitutas e a fuga constante remetem o leitor ao cenário de *Os sete loucos*, no qual, imersos em um projeto alucinante de poder e dominação, três figuras centrais se reúnem, praticam um seqüestro e matam um homem. Erdosain, um sujeito que rouba seiscentos pesos e sete centavos da empresa açucareira em que trabalha, um astrólogo e um rufião, chamado Rufião Melancólico que vive de prostituir mulheres. Essas são as três figuras que permeiam o universo de Arlt e se tornam os precursores dos contrabandistas de Piglia.

Marcelo, acusado de roubar a herança de Esperancita – crime que assume sem mesmo ter feito – e Enrique Ossorio, acusado de traição, estabelecem uma relação com o cenário de Arlt, onde as situações cotidianas imergem seus agentes numa atmosfera na qual o desvio e o deslocamento se tornam soluções para sobrevivência nas periferias do mundo, sejam num prostíbulo portenho, ou numa cidade qualquer na América Latina.

À margem, esses tipos sociais produzem um discurso enviesado, em que o certo e errado perdem seus conceitos de julgamento moral para se tornarem alternativas de vida. A ficção lhes vem como forma de relato, pois, assim como bom ou ruim, o conceito de verdade ou mentira sucumbe a uma necessidade maior: expressar uma agonia.

As cartas de Enrique Ossorio refletem não só o seu lugar de enunciação; o exílio, mas, também, a necessidade de presentificar sua história, mesmo que esta esteja deslocada de tempo ou lugar, reiterando a idéia de alegoria proposta por Benjamin. Seus sujeitos são os mesmos; frutos de uma opressão que os faz descobrir através do roubo, do ilegal e do falsificado o que lhes pode dar condições de estar e ser num mundo onde tudo se apresenta banalizado:

“Quanto a mim, nasci Enrique Ossorio, mas deixei de lado essa partícula cujas ressonâncias ofendem a razão

de meu tempo: as virtudes da linhagem não me parecem à altura dos tempos, nem de minhas ambições, e prefiro tudo dever a mim mesmo”.

“Quanto a mim, Enrique Ossorio, fui um traidor e um espião e um amigo desleal e é assim que serei visto pela história, tal como agora sou julgado (...)”.⁶⁷

Quando Renzi afirma em uma carta endereçada ao tio Marcelo Maggi que este estava envolvido com contrabando, o sobrinho recebe a seguinte resposta:

“De modo ao que me dedico ao contrabando? Por que não? Ao fim e ao cabo este país deve sua independência graças ao contrabando. Nestas paragens todos se dedicam a isto numa boa; mas eu, como você vai ver, contrabandeio outras ilusões (...)”.

O roubo, despojado da idéia de julgamento, é uma saída para os excluídos. Num lugar de margem, a Argentina recorrentemente tem como tipos sociais homens que vivem nas ruas praticando pequenos furtos e planejando o grande golpe que poder salvá-los da condição subalterna em que se encontram. Tal aspecto será discutido no terceiro capítulo, no qual se analisará esse aspecto no romance *Plata quemada*.

Um paralelo pode ser traçado com o mito urbano presente no livro *Mentiras verdaderas – 100 historias de horror, lujuria y sexo que alimentan la mitología urbana de los argentinos*⁶⁸, do jornalista portenho Jorge Halperín, onde este narra uma história chamada “Primer fantasma oficial”⁶⁹.

⁶⁷ Idem, p.68.

⁶⁸ *Mentiras Verdadeiras – 100 histórias de horror, luxúria e sexo que alimentam a mitologia urbana dos argentinos*. HALPERÍN, 2000.

⁶⁹ “Primeiro fantasma oficial”. *Idem*, p. 70.

Juan de Osorio, um viajante da expedição de Pedro de Mendoza que partiu em 1535 de Cadiz com dezesseis navios e dois mil homens, envolve-se em uma rede de intrigas coordenadas por Juan de Ayolas, um outro navegador e braço direito de Pedro, e é apontado como subversivo e traidor. Ayolas, então, convence Pedro de que deveriam livrar-se de Osorio. Em uma emboscada durante a noite, ele morre a facadas. No entanto, conta a lenda que a alma do navegante assassinado seguiu o rumo da expedição marítima.

Lenda ou não, mito ou verdade, o que se torna curioso é a proximidade dos nomes Enrique Ossorio e Pedro Osorio. A grafia parecida do sobrenome permite pensar a hipótese de que eles possam ser identificados como personagens argentinas que, ao representarem algum topo de ameaça aos rumos que as relações de poder precisam ter para se afirmarem, foram julgados como subversivos e traidores. Personagens que, basicamente, são traídas pela história de uma pátria que os anula e lhes apresenta a morte como saída. Em um plano mítico, eles retornam para mostrar que há uma ferida não cicatrizada e escondida.

Ao retomar a presença de Roberto Arlt, pode-se encontrar o início da idéia que tematiza uma identidade constituída através do roubo e da apropriação. Nessa narrativa de Piglia, o mencionado aspecto aparece na voz desses marginais epistolares.

A essa sociedade que impõe a decepção aos que, por algum momento da história, tiveram ilusões, ambos autores apresentam o discurso que, às margens e através do relato falso e do inesperado, faz com que seja escrita uma outra versão, requisitando um leitor atento, que saiba ler nas linhas da ficção um projeto de resgate de agentes e memórias.

Há uma outra figura não poderia ficar de fora dessa margem imposta socialmente: o louco. Em um cenário vitoriosamente capitalista, agravado pelo pragmatismo financeiro que impede políticas de estado mais humanizadas, ter ilusões, utopias, e defendê-las é estar no “fio da navalha”, com o seu discurso sempre sendo rechaçado pelo poder.

Em delírio, Enrique Ossorio escreve uma das cartas mais intrigantes à proposta de verificação desse estudo e que será discutida no próximo tópico.

2.2 Alucinações de um percurso sombrio

“Cuánto tiempo más
de paranoia y soledad
despertar aquí
es como morir
con la propia destrucción.
Y qué es lo que hay que hacer
para evitar enloquecer?
No pensar que se es
o que se ha sido
y no volverlo a pensar jamás”

Serú Girán, “Paranoia y soledad”

Uma das figuras mais instigantes presente em *Respiração artificial* é Echevarne Angélica Inés, ou Anahí, que no romance se situa como um heterônimo de Enrique Ossorio.

No emaranhado de cartas que ele escreve, uma recebe o título “1979” e, como epígrafe, a seguinte frase aludida ao escritor e historiador francês especialista em Revolução Francesa: “*Cada época sonha a anterior. Jules Michelet*”. Quem a assina seria essa suposta mulher, Anahí.

O que se torna interessante nessa carta são os inúmeros fatores que – aos olhos de um leitor atento – podem ser desvendados como cifras que remetem a uma linguagem que está sendo interdita. É produzido um discurso que, nas entrelinhas, pede socorro e denuncia o horror pelo qual está passando a Argentina naquele ano.

Em um processo análogo ao do escritor George Orwell, em 1984⁷⁰, esta carta, supostamente escrita no exílio, em 1850, se projeta mais de cem anos, e “imagina” como estaria o país em tal momento, assim como o escritor inglês, criando em sua narrativa uma sociedade controlada pelo estado, que oprimia e dominava as pessoas sob uma rígida repressão lingüística ao instaurar a “Novilíngua”.⁷¹

Piglia, em 1980, traça um percurso semelhante ao de seu precursor inglês que, em 1950, pensou no que a repressão totalitarista poderia transformar a sociedade descrita em 1984. Através da personagem de Enrique Ossorio, é produzido um discurso que caminha na linha limítrofe entre a razão e a loucura e faz ecoar uma voz desesperada.

⁷⁰ ORWELL, 1950.

⁷¹ No livro de George Orwell, a língua que o povo passa a falar é a “Novilíngua”, que consistia em um processo de redução lexical, no qual o uso de afixos era vastamente explorado. Ao adotar tal língua, as pessoas restringiam seu vocabulário e, assim, o que queriam expressar ficava reduzido ao que era possível nesse instrumento de dominação ideológica.

“Encarnada” na presença de uma mulher, é delata uma tripla condição de subalternidade: louca, mulher e latino-americana.

A carta começa com a seguinte explicação de Enrique Ossorio:

“Falo sobre o tema de meu relato com Lisette. Ela me diz: você vai colocar nele uma mulher como eu, que saiba ler o futuro no vôo dos pássaros noturnos? Talvez, digo-lhe, coloque em meu relato uma adivinha, uma mulher como você, que saiba olhar o que ninguém consegue ver”.⁷²

Páginas antes, é explicado ao leitor quem é Lisette, ou seja, a amante de Enrique Ossorio e que, segundo ela, possuía uma arte divinatória, consistida em descobrir o futuro através do vôo dos pássaros.

Dotados de uma falta de credibilidade, os discursos que se apóiam no que ainda está para acontecer, como esses produzidos pelas adivinhações, recebem o *status* de loucura, ou seja, ver o que ninguém vê e ouvir o que ninguém ouve deixa de ser um dom para ser um desvio. Dessa maneira, quem o tem deveria ser banido da sociedade e enclausurado, para que não se criem problemas ao evidenciar a falibilidade das relações de poder.

Em relação a essa incômoda presença do louco, cabe ressaltar o pensamento do filósofo francês Michel Foucault, que estudou durante anos o papel desse sujeito e seu (não)lugar na sociedade:

“Desde a alta Idade Média, o louco é aquele cujo o discurso não pode circular como o dos outros: pode ocorrer que sua palavra seja considerada nula e não seja acolhida, não tendo verdade

⁷² PIGLIA, 1980, p. 73

nem importância, não podendo testemunhar na justiça, não podendo autenticar um ato ou um contrato, não podendo nem mesmo, no sacrifício da missa, permitir a transubstanciação e fazer do pão um corpo; pode ocorrer também, em contrapartida, que se lhe atribua, por oposição a todas as outras, estranhos poderes, *o de dizer uma verdade escondida*, o de pronunciar o futuro, o de enxergar com toda a ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber (grifo nosso)”.⁷³

Ao presentificar a loucura em seu romance na pele da personagem heteronímica Anahí, Piglia lhe confere a capacidade de enxergar e dizer o que está sendo calado. Ainda que seu discurso seja construído em uma perspectiva apócrifa e futura, na narrativa em questão ele tem um lugar muito importante, pois são nessas entrelinhas da loucura e da ficção que o autor deixa as pistas que se referem aos centros de detenção clandestinos que existiram na Argentina durante a Ditadura Militar.

Em um apelo desesperado, essa mulher imaginária escreve uma carta pedindo ajuda ao Ministro⁷⁴. Ela diz que está sendo perseguida por uns gêmeos que usam botinas pretas – referência esta que pode ser facilmente aplicada a qualquer descrição cifrada de um policial, visto que todos usam uniformes e botinas pretas.

Além disso, deixa uma direção de onde eles poderiam ser encontrados:

“Sul-Sudeste em direção ao Oeste (como se fosse na direção de Munro)”.⁷⁵

A direção do lugar indicado, *a priori*, poderia estar ali apenas como mais um artifício borgeano, no qual as direções se bifurcam em fontes imaginárias que retomam os

⁷³ FOUCAULT, 1970. p.10

⁷⁴ Durante a carta, o tratamento dado ao destinatário muda várias vezes. Ora é chamado de Ministro, ora Prefeito, sempre com o uso de termos que se remetam a uma posição política.

⁷⁵ PIGLIA, 1980, p.74.

labirintos de “O Aleph”⁷⁶. Porém aqui se trata de uma narrativa que precisa ser escrita, ao pedir socorro e exigir que exista.

Portanto, ao procurar se esse lugar no livro escrito sobre o informe da Comissão Nacional de Desaparecimento de Pessoas⁷⁷ (CONADEP), *Nunca Mas*⁷⁸ - onde são relatados casos de desaparecimentos que ocorreram durante o período ditatorial, bem como as descrições dos centros clandestinos para onde os presos políticos eram levados – pode-se supor a referência a um dos maiores centros de tortura clandestino, a Escuela de Mecánica de la Armada⁷⁹, mais conhecida como “ESMA”. Ainda que um pouco distante, a direção deste também é ao norte da Capital Federal.

Infelizmente, trata-se de um capítulo muito doloroso da história Argentina. Isso remete ao fato de que, além desse centro clandestino citado acima, esse país teve espalhado por todo seu território lugares onde eram praticadas as mais atroz torturas. Em vários bairros, províncias e cidades, o terror se alastrava como uma epidemia, contaminando pessoas e levando vidas.

Ainda com referência a esses locais, vale lembrar que as pessoas eram pegas independente de sexo. Homens e mulheres podiam estar trabalhando normalmente, em qualquer setor, e serem “chupados”⁸⁰.

A ameaça teve uma dimensão tão grande que até os filhos desses desaparecidos tiveram a história de suas vidas bruscamente borrada por esse horror. As grávidas presas tiveram os filhos retirados e entregues à adoção clandestina que, em inúmeros casos, era

⁷⁶ BORGES, 1961,p.117.

⁷⁷ Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas.

⁷⁸ Edeba, 1985.

⁷⁹ Escola de Mecânica da Marinha.

⁸⁰ “Chupados” é termo que era empregado aos que morriam desaparecidos pela ditadura militar.

negociada por alguém ligado ao governo militar. Algumas crianças pequenas também foram levadas de seus pais e tiveram destinos como filhos adotivos, ou melhor, “apropriados”.

O filme argentino “A História Oficial” (1985), ganhador do Oscar de melhor filme estrangeiro, retrata com muita clareza este período. Nele, é narrada a história de um casal – uma professora de história e um funcionário do governo – que tem uma filha adotada, Gaby. O que, a princípio parecia normal, com o desenrolar da narrativa, vai se transformando numa história de desaparecimento, na qual Alicia (Norma Aleandro) descobre que a menina foi roubada e seu marido, Roberto (Héctor Alterio), o mediador desse crime.

O diretor Luis Puenzo consegue captar com muita sensibilidade o clima de tensão pelo qual passava a Argentina durante o processo. Alicia é uma professora de história que desconhece o que estava acontecendo ao seu redor. Ao entrar em contato com o professor de literatura Benitez e com Ana – uma amiga que havia sido exilada – ela começa a conhecer a realidade de seu contexto, até chegar às mães e avós da Praça de Maio, e encontrar a verdadeira avó de Gaby.

O filme termina com a noção de que, a partir dali, uma outra história começa e que a História Oficial precisa ser questionada. Sempre.

Em um processo análogo ao de Ricardo Piglia, pode-se ver a ficção apontando as falhas da narrativa histórica. No filme, o professor de literatura começa a questionar Alicia acerca do que ela está ensinando aos seus alunos (vale lembrar que ambos dão aula em uma escola de segundo grau). Benitez encontra na literatura uma possibilidade dialética que, na história de Alicia, está fechada. Em um processo duplo, a ficção reitera o papel de

relatar sua época. Através de um filme e de um professor de literatura, outros discursos são construídos para “preencher” as lacunas do processo.

Ao trazer essa dor dos desaparecidos políticos para a sua narrativa na voz de uma personagem delirante e fictícia Ricardo Piglia continua a reescrever a história. Anahí tem em seu discurso o medo dos que estavam ameaçados e sabiam do perigo que corriam. No fragmento a seguir, extraído de *Respiração Artificial*, pode-se pensar, com as alegorias que o texto precisa, em alguns procedimentos que eram realizados pelos agentes do processo ditatorial:

“Acontece o seguinte, senhor Intendente: fizeram-me uma incisão e me colocaram um aparelho transmissor escondido entre as arborescências do coração. Enquanto eu estava dormindo puseram-me o tal aparelhinho, pequenino assim, para poder transmitir. É uma cápsula de vidro, igual a um Dixie, todo de cristal, e ali se refletem as imagens. Vejo tudo por esse aparelhinho que me colocaram, como uma telinha de TV. A gente olha para o descampado e não faz idéia do que eu vi: quanto sofrimento”.⁸¹

Angustiado por estar sendo testemunha dessas terríveis cenas, Anahí pede que a ajudem e façam com que essas imagens possam acabar. Nesse relato entrecortado pela realidade da Argentina militar e pela ficção, são delatadas as torturas e lugares onde isso poderia estar acontecendo.

“Se digo as imagens que passam pelo Dixie, ninguém acredita. Por que eu? Por que tem que ser eu a pessoa que vê tudo? (...) Fui designada como testemunha de toda essa dor. Não agüento mais, Excelência. Fecho os olhos para não ver o mal. E aí canto para não ver todo o sofrimento. Sou a Cantatriz oficial e quando canto não vejo as misérias deste mundo”.⁸²

⁸¹ PIGLIA, 1980. p. 74.

⁸² Idem.

Ao mesmo tempo em que se torna portadora do discurso do porvir, ela passa a não ter mais crédito, ou seja, a relação de poder que se estabelece, contra a sua vontade denota o caráter velado do discurso feminino no contexto sócio-masculino, onde os testemunhos de emoções ou experiências são protelados em detrimento de uma razão legada à representação masculina.

Em seu relato alucinógeno, uma realidade é denunciada: à margem, o louco produz seu discurso no cruzamento de sua patologia e de sua exclusão social. Ao ser interdita, há a crença de que se afasta o perigo, isolando-se um discurso que – num contexto paranóico apoiado na máscara da normalidade para sobreviver – questiona as fissuras de uma estrutura que não dá conta de si mesma.

Marginalizada e vetada pela loucura e pelo sexo, Anahí declara sua angústia em relação ao que vê, sabe e não pode pronunciar. Fechar os olhos para não ver o mal e calar-se para não falar de sua experiência é o que o Estado, como uma figura centralizadora de poder e vigilância, procura instaurar em seus limites. Portanto, consciente dessa realidade, Anahí só tem uma saída: pedir socorro ao Ministro.

Com o fragmento anteriormente mencionado, pode-se perceber não somente o desespero da personagem em questão. Vê-se, também, a dupla relação de dominação que se estabelece: ele, o homem do domínio, ocupa uma situação que lhe possibilita dispor do poder. Não só portador do discurso masculino, ele é o portador da razão. Uma vez que a loucura não se faz presente em sua voz, ele não corre o risco de ameaçar a ordem.

Mais adiante, Piglia constrói seu enredo fazendo uma comparação à situação da Polônia durante o nazismo de Adolf Hitler. Nesta parte, a narradora faz uma referência às torturas pelas quais os judeus passavam e cita Belém, na Palestina, como o local onde eram cremados esses corpos.

Contudo, algo de provocador é inserido nesse momento do relato. Como se essa mulher estivesse confusa – atitude comumente ligada aos distúrbios mentais – ela “mescla” a localidade supracitada com a de Belém, província de Catamarca, localizada ao norte do território argentino.

“Vi as fotografias: matavam os judeus com arame. Os fornos crematórios localizavam-se em Belém, Palestina. Ao Norte, bem ao Norte, em Belém, província de Catamarca. Os pássaros voam sobre as cinzas (...)”.⁸³

Novamente, tomando o livro *Nunca Mas* como referencial, pode-se encontrar a menção feita ao massacre ocorrido na localidade de Margarita Belen, na província de Chaco (também mais ao norte do país), onde vários presos políticos foram mortos por policiais durante o traslado da cidade de Resistência para Concórdia, em 13 de dezembro de 1976.

Resguardado pela loucura da personagem criada e pelo deslocamento temporal, visto que essas cartas são escritas anos antes pelo exilado Enrique Ossorio, Ricardo Piglia evidencia, na entrelinhas de uma escritura artificial, o pânico de uma época e reproduz o terror. Isso ocorre em decorrência de como o discurso será produzido, pois a atmosfera de medo e os subterfúgios que precisam ser criados para (sobre)viver nela são os mediadores essenciais para a sua narrativa.

Anahí, com sua biografia fictícia, é a testemunha que foi designada para falar e pedir socorro sobre o que está vendo. Quando canta para não ver o sofrimento, entoia o hino pátrio, o que o remete diretamente à situação pela qual a Argentina está passando. As torturas e os desaparecimentos são embalados e ocultados pelas trilhas do discurso do

⁸³ Idem

poder, por emblemas que remetem a uma tradição inventada por um ideal civilizatório de nacionalismo.

No fragmento a seguir, ela pede ao Ministro que lhe designe como a “Cantatriz oficial”. Ser cantora é fazer com que sua voz seja escutada; atriz, com que sua imagem seja vista, e oficial, creditada. Um dado que não pode deixar de ser mencionado é a referência feita à figura histórica de Eva Perón que era atriz de rádio e cabarés, antes de ser casada com Juan Domingos Perón, presidente da Argentina na década de 40. A presença dessa mulher na constituição identitária da mulher argentina é muito forte, uma vez que era dela a voz que o povo ouvia de Perón.

“(…) Os pássaros voam sobre cinzas. Por acaso Evita Perón não disse? Ela também via tudo e lhe arrancaram as vísceras e encheram-na de panos, como se fosse uma boneca⁸⁴. A metástase, como teia de aranha azul, sobre a pele. Deitado numa cama de ferro, por que a pessoa que precisa vê-lo sofrer tem que ser eu? Fui designada como testemunha de toda essa dor. Não agüento mais, Excelência. Fecho os olhos para não ver todo o mal. E aí canto para não ver todo o sofrimento. Sou a Cantatriz oficial e quando canto não vejo as misérias deste mundo(…)”⁸⁵.

Nesse misto de delírio e realidade, ser quem pode relatar o que vê oficialmente é dar voz ao testemunho que escreve relatos de memória sob as vias da ficção.

Porém, nesse momento, o texto da experiência sucumbe à voz do poder. Dado que não é permitido narrar a dor que presencia, ela pede a proteção do governo e o direito por sua voz, embora ela não seja mais produtora de seu próprio discurso e seja reprodutora de uma linguagem que ecoa de uma sociedade marcada pelo falocentrismo e pela intolerância.

⁸⁴ O corpo de Evita Perón foi embalsamado para que não se decompusesse. Hoje ele se encontra no mausoléu de sua família, Os Duarte, no Cemitério da Recoleta, em Buenos Aires. Aclamada como diva do povo argentino, seu funeral parou o país. Milhares de pessoas, extremamente comovidas, acompanharam o cortejo fúnebre pelas principais vias da Capital Federal.

⁸⁵ PIGLIA, 1980, p. 74.

Fruto desse meio obsessivo por uma necessidade de estabilidade que não ameace uma possível ordem, Anahí faz parte de um contexto que, incansavelmente, marginaliza e exclui o que lhe parece estranho, usando um termo de Sigmund Freud, “*unheimlich*”.

O exerto a seguir é retirado do texto homônimo. Nele, o psicanalista alemão analisa a sensação de estranheza decorrida por circunstâncias que, inconscientemente, foram recalçadas. Por remeterem a algo familiar, porém não reconhecido imediatamente, elas provocam afastamento e atração:

“(…) o estranho não seria realmente nada novo, porém algo que sempre foi familiar à vida psíquica e que só se tornou estranho mediante o processo de sua repressão (…) o estranho seria algo que, devendo ter ficado oculto, se manifestou”.⁸⁶

Ao sentir que algo lhe pode parecer ameaçador – pois há o reconhecimento – a sociedade veta e exclui os discursos que não são produzidos pelos centros de dominação e poder. Abafa-se uma voz que questiona a estrutura viciada pela busca da ordem. Com isso, ao contrário de estabelecer uma possível paz, se provoca ainda mais segregação e desrespeito.

De um centro, surge um discurso autoritário que é imposto verticalmente aos relatos que se encontram à margem. Acerca disso, Michel Foucault supõem que, em toda sociedade, há procedimentos encarregados de sancionar discursos que podem ser perigosos para as instâncias de poder que controlam, selecionam, organizam e distribuem a história esquiva de “sua pesada e temível materialidade”.⁸⁷

⁸⁶ Texto original: “(…) lo siniestro no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión (…) lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado.”⁸⁶ FREUD, 1919. p. 2498.

⁸⁷ FOUCAULT, 1970. p. 9.

A necessidade ilusória de apagamento das diferenças a fim de que se mantenha a idéia de unidade como algo estável, marginaliza o discurso que não se enquadra nessa arquitetura de dominação. Dessa forma, na narrativa em questão a presença de Anahí vem apontar a precariedade desse sistema que descarta os sujeitos ao não admitir a heterogenia.

Echevarne Angélica Inés se despede em *Respiração artificial* para voltar no conto “A louca e o relato do crime”, presente no livro *Prisão Perpétua*.

É inserida nessa perspectiva de resistência que ela (re)surge tecendo um relato em que se misturam realidade e alucinação e se reconstrói seu discurso psicótico.

Sua volta nove anos depois continua a sinalizar a fraqueza dessa ordem. Echevarne Angélica Inés é a única testemunha de um assassinato e tem no seu relato a oportunidade de revelar a verdade. Contudo, devido novamente à sua patologia, seu discurso será interdito e creditado apenas pelo jornalista Emilio Renzi, quem utiliza métodos de lingüística para chegar à conclusão do caso, já que o testemunho se apresenta como uma carta enigmática. Mesmo assim, a impossibilidade de circulação desse testemunho provoca a condenação de um inocente.

No fragmento abaixo, pode-se perceber o cruzamento entre a dificuldade de crença e a ironia que surge a partir dos meios que Renzi usa para desvendar o mistério do caso:

“(...) três horas depois, Emilio Renzi estendia sobre a surpreendida escrivainha do velho Luna uma transcrição literal do monólogo da louca, sublinhado com lápis de diferentes cores e cheio de marcas e de números.

– Eu tenho a prova de que Antuñez não matou a mulher. Foi um outro, um sujeito de que ele falou, um tal de Almada, o gordo Almada.

– Mas que ótimo! – disse Luna, sarcástico. – Quer dizer que Antuñez diz que foi Almada e você acredita.

– Não. É a louca quem diz isso, a louca que repete há dez horas a mesma coisa sem dizer nada. Mas justamente por repetir a mesma coisa é que dá para entender o que ela diz. Tem uma

série de regras de lingüística, um código que se usa para analisar a linguagem psicótica.
– Escuta aqui, garoto – disse Luna lentamente. – Você está me gozando? (...)”⁸⁸

Ao repetir durante horas a mesma narrativa, pode-se pensar não só na hipótese de estabelecimento de um discurso psicótico, mas de uma resistência que beira a exaustão decorrente da necessidade de relatar. Ainda sobre Anahí, Renzi continua:

“ – Calma, me deixe falar um minuto. Num delírio o louco repete, ou melhor, se vê obrigado a repetir certas estruturas verbais que são fixas, como um molde, percebe? Um molde que ele vai enchendo com palavras. Para analisar essa estrutura temos 36 categorias verbais que são chamadas operadores lógicos. São como um mapa, o senhor põe sobre o que dizem e vê que o delírio tem uma ordem, *o que não é possível classificar, o que sobra, o desperdício,, é o novo: é o que o louco está tentando dizer apesar da compulsão repetitiva.*(grifo nosso)(...)”⁸⁹

É através da impossibilidade de classificação e do reconhecimento de algo suplementar que o relato de Anahí existe. Louca, mulher e latino-americana, ela traz em si as marcas que segregam as vozes em um contexto no qual o discurso, além de vir do centro, vem carregado de preconceito e discriminação cultural.

O caminho da ficção escolhido por Ricardo Piglia permite pensar uma realidade que – embora abafada – não deixa de existir e resiste se instalando à margem. Ainda conforme este autor, cabe à ficção dizer a verdade, na qual o relato se desloca para uma situação concreta, possibilitando falar e ver o que está velado.

É através desse movimento de deslocamento que pode se dar voz ao relato da experiência, ao testemunho. No fragmento abaixo, Piglia comenta sobre a importância

⁸⁸ PIGLIA, 1989. p. 122.

⁸⁹ Idem.

dessa alternativa e sobre o aspecto restitutivo que a ficção pode oferecer em contextos marginalizados:

“Um deslocamento para o outro, um movimento ficcional, diria eu, à cena que condensa e cristaliza uma rede múltipla de sentido. Assim se transmite a experiência, algo que está muito mais além da simples informação. (...) a distância, o deslocamento, o câmbio de lugar. Sair do centro, deixar que a linguagem fale também na borda, no que se ouve, no que chega de outro (grifo nosso).”⁹⁰

Como se vê, o deslocamento é o caminho que possibilita a formação de sentidos dentro desse âmbito no qual é preciso dar voz à experiência. Olhar para as margens e buscar as vozes que se constituem aí é a maneira que, na ficção de Piglia, se encontram os relatos e vivências que não se inscrevem nas cenas dos diários oficiais.

2.3 O Processo e A Metamorfose de uma história artificial

“Están pasando demasiadas cosas raras para que todo pueda seguir tan normal. Desconfío de tu cara de informado y de tu instinto de supervivencia. Hace tiempo que no leo ni veo nada porque me ofende que todo esté tan mal. Y hasta las personas lindas me dan rabia y los chicos y las chicas no hacen nada por cambiar. Porque algún día se va a abrir esta trampa mortal pero hasta entonces llevarás en tu cara una sombra.”

Serú Girán, Bancate ese defecto.

“A pergunta sobre o passado de um homem desencadeia o relato: a verdade dessa vida é um enigma que as personagens procuram decifrar através de uma pesquisa que os inclui e os perturba. Na aventura dessa busca, o romance vai ampliando seu núcleo inicial até integrar em sua trama os materiais mais

⁹⁰ Texto original: “Un desplazamiento hacia el otro, un movimiento ficcional, diría yo, hacia una escena que condensa y cristaliza una red múltiple de sentido. Así se transmite la experiencia, algo que está mucho más allá de la simple información. (...) la distancia, el desplazamiento, el cambio de lugar. Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro”. PIGLIA, 2001. p.8

heterogêneos: a reconstrução da violenta biografia de um possível traidor, um encontro misterioso entre Franz Kafka e Adolf Hitler, discursos alucinados, sonhos utópicos e a transcrição de determinadas cartas onde ecoam vozes do passado e ouvem-se vozes do futuro. O romance move-se em estilos e registros diversos, até transformar-se na grande metáfora desses tempos sombrios, em que homens parecem precisar de um ar artificial para poder sobreviver.”⁹¹

O fragmento acima corresponde ao comentário presente na contracapa de *Respiração artificial*.

Se, ao invés de tentar traçar algumas linhas sobre esse romance, tivessem tentado resumir brevemente a história, poderia ter sido assim: um homem ouve falar de seu tio, um professor de história, de quem há muitos anos não recebe notícias. Em viagem para tentar encontrá-lo, esse sobrinho começa a conhecer pessoas que fazem parte do passado de seu tio e que, através de suas narrações e metáforas literárias, ele pode entender o que lhe aconteceu: a ditadura se encarregou de apagá-lo do cenário histórico.

Como uma alegoria de um arqueólogo, que sai em busca de fósseis tentando recuperar alguns traços de seu passado, Emílio Renzi vai à procura de Marcelo Maggi, o tio que nas entrelinhas se lê ser um desaparecido. Contudo, em uma atmosfera sufocante, na qual, diariamente, várias pessoas somem como se fossem provas que precisam ser queimadas para não delatarem um borrão presente na escrita de um país, o trabalho desse arqueólogo é encontrar-se com o fracasso. Ainda que se reconstrua a história, ela não pode ser dita, pois é velada pelo discurso oficial, por um sistema frágil e obsoleto que insiste na afasia como tentativa de “calar os monstros”.

Sobre a seleção dos discursos que circulam socialmente, Foucault diz:

“(…) em toda a sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por

⁹¹ Iluminuras, 1980.

certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu conhecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade. (...)”⁹²

E, um pouco mais adiante, conclui:

“Se é necessário o silêncio da razão para curar os monstros, basta que o silêncio esteja alerta, e eis que a separação permanece”.⁹³

Em um contexto como este no qual a Argentina estava inserida, preservar a história só era possível na ficção, possibilitando ao historiador Ricardo Piglia transformar seu texto para que os fatos não se perdessem, assim como os desaparecidos, nos fétidos porões da ditadura.

Kafka, Hitler e Descartes saem da realidade para se tornarem personagens dessa trama que respira um ar filtrado e artificial. A paranóia de narrativas como *A metamorfose* e *O Processo*, o horror do Holocausto e a busca por uma razão que exclua qualquer dúvida, para que não sejam vistas as fraudes dessa sociedade vulnerável, dialogam formando vozes de medo e apreensão ante esse pesadelo que se mescla com a vida, impossibilitando distinguir o onírico do real.

Quando questionado em entrevista sobre qual seria a especificidade da ficção, Piglia retoma algumas posições acerca do discurso produzido pela ditadura:

“Sua relação específica com a verdade. Interessa-me trabalhar nessa zona indeterminada em que se cruzam a ficção e a verdade. Antes de mais nada, porque não há um campo próprio da ficção. De fato, tudo pode ser ficcionalizado. A ficção trabalha com a crença e nesse sentido leva à ideologia, aos modelos convencionais de realidade e, naturalmente, também às convenções que tornam verdadeiro (ou fictício) um texto. A realidade é tecida de ficções. A Argentina atual é um bom lugar para ver até que ponto o discurso do poder freqüentemente

⁹² FOUCAULT, 1970. p. 9.

⁹³ Idem, p. 13.

adquire a forma de uma ficção criminal. O discurso militar teve a pretensão de ficcionalizar o real para apagar a opressão.”⁹⁴

Numa metáfora de compromisso com a história do povo argentino, ou seja, a história de presos políticos, de mães e avós da Praça de Maio e de outros movimentos e figuras emblemáticas deste tortuoso período, o relato ficcional aparece na narrativa de Ricardo Piglia com a função de desvelar os fatos.

Uma vez que a realidade está entrecortada pela ficção, o discurso do poder também se instala neste campo. Na literatura, a ficcionalidade serve de instrumento de reflexão e estratégia para enganar a censura militar. Já, na política ditatorial, ela é tida como um instrumento de batalha capaz de apagar os danos reais e transformá-los em narrativas ufanistas, nas quais homens tentam defender o Estado do poder corrosivo que o questionamento e a crítica podem representar. Um procedimento não muito diferente do que foi feito pelo *Führer* na época do nazismo alemão.

Isso faz com que se produza uma narrativa por uma nação que, para falar de si, precisa desconsiderar os rastros de desigualdade presentes em sua composição, revelando-se artificial e falaciosa. Em relação a esse aspecto, Luis Alberto Brandão dos Santos, em seu texto “Máquinas de retramar”⁹⁵, propõe reflexões que tocam às tensões acerca das inverdades produzidas pelo discurso nacionalista. Ele aborda, também, as discussões sobre as tradições inventadas e sua imposição ao povo. No fragmento a seguir, pode-se verificar as posições desse autor:

“Na opção pela recusa do Horror, não é apenas a Razão que se revela destroçada. Também se destroça a concepção de nação enquanto reduto de identidades essenciais a serem isoladas e preservadas através do extermínio de toda e qualquer impureza interna ou ameaça externa. Destroça-se, ainda, a concepção de história como progresso, como processo contínuo de conquista

⁹⁴ PIGLIA, 1994. p.68.

⁹⁵ SANTOS, 1997.

do futuro, de colonização do acaso pela previsibilidade. Passa a ser possível, então, que se comece a difundir o quanto há de *inverdade* na constituição da nação enquanto força simbólica e, como consequência, do quanto há de manipulação no modelo aparentemente natural da nação enquanto modelo concreto de organização social. Torna-se possível, assim, passar a perceber as tradições nacionais como tradições inventadas; a nação como narrativa”.⁹⁶

A questão de tradição, em Piglia, é muito presente, já que, em seu texto, são inseridos os escritores Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Edgar Allan Poe, Kafka, Fitzgerald, James Joyce e outros tantos que, nessa “biblioteca a que os outros chamam universo”, fazem parte da formação intelectual do autor de *Respiração Artificial*.

Autor de romances, contos e ensaios, Piglia dialoga com a tradição, ao resgatar os fragmentos e tentar reconstruir a memória cultural, sendo esta associada à literária. Como dito anteriormente, ao encontrar na literatura uma outra forma de falar e questionar a história, ele elege seus precursores e traça uma realidade mediada pela ficção:

“Para um escritor a memória é a tradição. Uma memória impessoal, feita de citações, donde se falam todas as línguas. Os fragmentos os tons de outras escrituras voltam como recordações pessoais”.⁹⁷

Ao falar que a memória é a tradição e que as leituras voltam como recordações pessoais, Ricardo Piglia, antes de se situar como escritor, se posiciona como leitor, permitindo identificar a necessidade de que os textos têm de dialogarem entre si. Em um movimento de recuperação e preservação, este autor faz de sua escritura o laboratório do possível, onde Borges, com sua “Biblioteca de Babel”, encontra-se com Edgar Allan Poe, para que “juntos” possam escrever uma história.

⁹⁶ Idem, p.95

⁹⁷ Texto original: Para un escritor la memoria es la tradición. Una memoria impersonal, hecha de citas, donde se hablan todas las lenguas. Los fragmentos y los tonos de otras escrituras vuelven como recuerdos personales” PIGLIA, 1988.

Para o escritor que busca revisitar os textos que constituíram sua formação de leitor, a memória ao ser resgatada e associada à noção literária permite que sua escritura seja uma ponte com a tradição perdida, um elo entre o passado e o presente que não se liga a uma noção teleológica do tempo, mas a uma noção disjuntiva⁹⁸, na qual os temas do passado não devem ser vistos como algo já ocorrido, os do presente como algo que acontece e os do futuro como fruto dessas duas conjunções. Em *Respiração artificial*, Borges, Kafka, Descartes e Roberto Arlt aparecem mesclando o tempo e a história para com Ricardo Piglia, ao permitirem que apareça a narrativa em questão e demonstrar o diálogo intermitente que se estabelece.

Em *O laboratório do escritor*⁹⁹, ao ser questionado em entrevista a Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano acerca de qual seria o seu leitor ideal, Piglia relata:

“O leitor ideal é aquele produzido pela própria obra. Uma escrita também produz leitores, é assim que a literatura evolui. Os grandes textos são os que transformam o modo de ler. Todos nós trabalhamos a partir do espaço de leitura definido pela obra de Macedonio Fernández, de Leopoldo Marechal, de Roberto Arlt.”¹⁰⁰

O leitor ideal – ao contrário do que se cria na época da crítica bibliográfica e do auge do estruturalismo – não é mais mero receptáculo de informações presentes nos livros. Para Piglia, o ideal é o leitor que, ao interagir com o texto, consegue modificá-lo, atualizá-lo, num processo parecido com o que ocorre à máquina de narrar de Macedonio Fernández, presente em *A cidade ausente*. Transformar o texto lido é ter o poder de se inserir na tradição, recortando-a e a adaptando ao texto que será escrito. É usar alegoricamente o legado histórico para recuperar um contexto fraturado pelo tempo da inverdade.

⁹⁸ BHABHA, 2001.

⁹⁹ PIGLIA, 1994.

¹⁰⁰ Idem.

Essa concepção de leitor pode ser relacionada à de “leitor informado” de Fish, que consistia na pretensão de descrever os processos em que os textos são atualizados pelo leitor e verificar os efeitos que o texto poderia produzir neste quando se é capaz de colocar em prática suas competências e relacioná-las ao que está sendo lido.¹⁰¹

Ainda que em Piglia não se encontre uma preocupação em traçar e nomear o leitor, a visão de Fish não se distancia da do autor argentino, pois, assim como este, há a possibilidade de interação entre quem lê e o texto lido, provocando uma constante ação de transformação tanto do objeto quanto do agente.

Sem se aprofundar tentando formular uma teoria crítica, porém sem deixar de falar, esse tema se apresenta recorrente nos textos de Ricardo Piglia. Nas narrativas analisadas neste estudo há presenças de personagens que, através da memória literária, conseguem tecer relatos nos quais se é possível ouvir os ecos da tradição.

Em *Respiração artificial*, há a suposição de que há uma linha de continuidade entre *O discurso do método*, de René Descartes, e *Minha luta*, de Adolf Hitler, e que seriam – na verdade – “um só livro”.¹⁰² *A posteriori*, este último se relacionaria à ficção Kafkiana, claro que esta pensada como uma alternativa apresentada pela literatura para criticar uma época de terror.

Para Tardewski, a personagem que fala sobre tal idéia, um mesmo princípio básico norteia o filósofo francês e o *Führer*: “o princípio de uma verdade absoluta que se alimenta de sua própria infalibilidade. A ação nazista representaria a atualização concreta do racionalismo europeu (...)”.¹⁰³

¹⁰¹ ISER, 1996. p.67

¹⁰² PIGLIA, 1980, p.174.

¹⁰³ SANTOS, 1997. p.94.

Um pouco mais adiante ele relaciona o pavor apresentado na ficção de Kafka ao livro de Hitler:

“Kafka faz em sua ficção, antes de Hitler, o que Hitler lhe disse que ia fazer. Seus textos são a antecipação daquilo que via como possível nas palavras perversas daquele Adolf, palhaço, profeta que anunciava, numa espécie de sopor letárgico, um futuro de uma maldade geométrica. Um futuro que o próprio Hitler via como impossível, sonho gótico onde chegava a transformar-se, ele, um artista piolhento e fracassado, no Führer. Nem o próprio Hitler, tenho certeza, acreditava em 1909 que aquilo fosse possível. Mas Kafka sim. Kafka, disse Tardeewski, sabia ouvir. Estava atento ao murmúrio enfermiço da história”¹⁰⁴

A última frase do excerto supracitado torna viável o pensamento no qual o escritor de ficção não se aliena dos fatos. Ao contrário, ele, através de seu relato, pode captá-los nas entrelinhas do discurso histórico, antecipando-os ou transformando-os a fim de que o leitor possa entrever nessas fissuras as outras histórias que também fazem parte desse discurso. Uma vez que é preciso um olhar mais objetivo para relatar os fatos históricos, à ficção cabe instigar e negociar tensões que, muitas vezes, estão presentes em abafamento nos textos da história oficial.

Já no outro romance em estudo, *A cidade ausente*¹⁰⁵, Ricardo Piglia traz a figura de Macedonio Fernández – autor argentino que influenciou também a geração de Borges – transformando-o em personagem de sua ficção ao lado de Elena Fernández, sua esposa. Sobre este assunto, no terceiro capítulo do presente estudo será feita uma análise mais abrangente.

Tanto em *Respiração artificial* quanto em *A cidade ausente*, o autor, antes de situar-se como escritor, delata sua eterna condição de leitor. Relacionar os textos de René Descartes, Hitler e Kafka, não só é criar uma nova ficção a partir de sua leitura, mas é transformar esses textos ao perceber que há um interdiscurso entre eles. Tal capacidade está

¹⁰⁴ PIGLIA, 1980, p.190.

¹⁰⁵ PIGLIA, 1992.

em consonância com a visão de leitor de Piglia já mencionada anteriormente e que pode ser comparada ao “leitor informado” de Fish.

Assim como a narrativa histórica que nunca se fecha, ou seja, cada fato pode ser contado de diversas maneiras, o romance de Ricardo Piglia tenta traçar um caminho parecido, podendo ser lido como uma versão para os fatos. Uma versão que, pelo caminho da ficção, possibilita rever a história e – nos fatos não narrados e nos relatos não ouvidos – ser reconstituída, sem que se tente apagar suas diferenças e se excluam suas personagens secundárias, como faz o discurso oficial.

Ao eleger a memória literária como memória cultural, o autor Ricardo Piglia coloca os textos oficiais, os documentos e as biografias dos mitos que constituem a história da nação em igualdade com os textos de Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Macedonio Fernández e outros escritores que participam da história da literatura argentina.

Resgatá-los em uma narrativa que busca ser uma nova versão para se pensar e questionar a falência do discurso do poder é expandir os limites que os prendiam à história da literatura e os inserir na história que não pretende ser hegemônica, uma vez que a escolha da ficção já indica uma desconfiança acerca da existência realidade. Sobre esse aspecto, Piglia destaca:

“Se a política é a arte do possível, a arte do ponto final, então a literatura é sua antítese. Nada de pactos, nada de transações, a realidade não é a única verdade. Frente à língua vigilante da *realpolitik*, a voz argentina de Macedonio Fernández. “Emancipemo-nos dos impossíveis”, dizia, “de tudo o que buscamos e, às vezes, acreditamos que não existe, e, pior ainda, que não pode existir. Nada, então, deve nos deter na busca da solução plena, sem restrições, nem ressaibos irreduzíveis”. A ficção argentina é a voz de Macedonio Fernández, um filete de água na terra seca da história. Além da barbárie e do horror que vivemos, em algumas páginas de nossa literatura persiste uma

memória que nos permite, penso eu, não nos envergonharmos de ser argentinos”¹⁰⁶

Personagens como Joseph K. e Gregório Samsa, respectivamente, as figuras centrais dos romances *O Processo* e *A Metamorfose*, de Franz Kafka delatam, metonimicamente, o desespero pelo qual passavam os presos durante o Processo de Reorganização Nacional. Todos os dias, várias pessoas eram levadas a interrogatórios, culpadas por crimes que não cometeram e presas sem saber o porquê.

O início da narrativa de Kafka pode ser lido como um texto de ficção referente aos procedimentos adotados pelos militares quando invadiam uma casa em busca de algo que pudesse incriminar alguém:

“– Desejo falar com a senhora Grubach – exclamou K., e fazendo um movimento como para livrar-se dos dois homens que, contudo, se encontrava a uma considerável distância dele, tentou deixar a sala.

– Não – retrucou o homem que já estava junto à janela, deixando seu livro sobre uma mesinha e pondo-se de pé. – Você não pode sair; está detido.

– É o que parece – disse K. –, e por quê?– perguntou depois.

– Não nos cabe explicar isso. Volte para seu quarto e espere ali. O inquérito está em curso, de modo que se inteirará de tudo em seu devido tempo. Saiba que exorbito de minhas atribuições ao falar-lhe tão amistosamente. Confio, porém, em que apenas me ouça Franz, o qual, igualmente, infringindo todas as regras, mostra-se-lhe muito cordial. Se você continua tendo tanta sorte como na designação de seus guardas pode alimentar esperanças.”¹⁰⁷

Como Joseph K. que é inserido em um processo e até o término da narrativa não é dado nem ao leitor nem à personagem o conhecimento de qual seria o delito (se é que o houve), em *Respiração artificial* algo muito próximo ocorre com Marcelo Maggi.

Ainda numa recuperação do legado Kafkiano, a sensação provocada pela condição subumana na qual se encontra Gregório Samsa é análoga à das pessoas que

¹⁰⁶ PIGLIA, 1994, p. 93.

¹⁰⁷ KAFKA, 1925, p.39.

perderam sua identidade, seja por um regime ditatorial, ou pelas estratégias de sobrevivência que precisaram ser desenvolvidas.

A personagem Tardewski, um exilado polonês amigo de Maggi, é quem deixa passar nas entrelinhas de Piglia, a relação paralela existente entre o romance de Kafka e o regime nazista de Hitler. Em uma projeção que permite deslocar tempo e espaço, pode-se pensar na hipótese de o ditador alemão encarnar qualquer outro ditador, até mesmo o parecido General Videla, uma das figuras mais representativas do período do Processo argentino:

“O senhor leu *O Processo*, diz Tardewski. Kafka sobre ver até no detalhe mais preciso como o horror estava se acumulando. O romance apresenta de maneira alucinante o modelo clássico do Estado transformado em instrumento de terror. Descreve a maquinaria anônima de um mundo onde todos podem ser acusados de culpados, a sinistra insegurança que o totalitarismo insinua na vida dos homens, o tédio sem rosto dos assassinos, o sadismo furtivo. Desde que Kafka escreveu esse livro, a pancada noturna chegou a inúmeras portas e o nome dos que foram arrastados para morrer *como um cão*, como Joseph K., é legião.

Kafka faz em sua ficção, antes de Hitler, o que Hitler lhe disse que ia fazer. Seus textos são a antecipação daquilo que via como possível nas palavras perversas daquele Adolf, palhaço, profeta que anunciava, numa espécie de sopor letárgico, um futuro de maldade geométrica. Um futuro que o próprio Hitler via como impossível, sonho gótico onde chegava a transformar-se, ele, um artista piolhento e fracassado, no Führer. Nem o próprio Hitler, tenho certeza, acreditava em 1909 que aquilo fosse possível. Mas Kafka sim. Kafka, Renzi, disse Tardewski, sabia ouvir. Estava atento ao murmúrio enfermiço da história.”¹⁰⁸

Para se construir um possível discurso, uma possível narrativa, Piglia faz um jogo joyceano, no qual as trocas lingüísticas permitem que o sufoco de uma época possa ser dito. Ainda que muitas vezes o desespero seja inefável, nas malhas da ficção ele ganha uma voz que pede socorro.

¹⁰⁸ PIGLIA, 1980, p.190.

Demoliendo hoteles

Charly García

*Yo que crecí con Videla
yo que nací sin poder
yo que luché por la libertad
y nunca la pude tener,*

*yo que viví entre fascistas
yo que morí en el altar
yo que crecí con los que estaban bien
pero a la noche estaba todo mal.*

*Hoy pasó el tiempo,
demoliendo hoteles
mientras los plomos juntan los cables
cazan rehenes.*

*Hoy pasó el tiempo
demoliendo hoteles
mientras los chicos allá en la esquina
pegan carteles.*

*Yo fui educado con odio
y odiaba la humanidad
un día me fui con los hippies y
tuve un amor y mucho más.
Ahora no estoy más tranquilo,
y por qué tendría que estar
todos crecimos sin entender
y todavía me siento un anormal*

*Hoy pasó el tiempo,
demoliendo hoteles
mientras los plomos juntan los cables
cazan rehenes.*

*Hoy pasó el tiempo
demoliendo hoteles
mientras los chicos allá en la esquina
pegan carteles.*

3 FRAGMENTOS DE HISTÓRIAS: A CIDADE AUSENTE E PLATA QUEMADA

Escrita na segunda metade da década de oitenta, a música “Demoliendo hoteles”, também de Charly García, serve para ilustrar os contextos que se inscrevem numa época de crise de paradigmas que se instaurou após o término da chamada Guerra Fria.

Dessa maneira, a canção se apresenta em uma condição análoga às narrativas de Ricardo Piglia, uma vez que as crenças estão em suspenso e a ilusão de uma mudança em decorrência do término de um período repressor se instalou num plano idealizado.

Se, em *Respiração Artificial*, havia a presença de um “ar”, mesmo diante da precariedade do artificial, o que se passa a ver a partir da ótica neoliberal presente na América Latina durante a década de 90 é o surgimento de novos olhares que direcionam a história como páginas de um arquivo em constante perigo. Como se o clima fosse de sufocamento.

Com o término do Processo de Reorganização Nacional (1983) e com a escolha de Raúl Alfonsín para assumir o cargo de presidente da Argentina, a democracia – em seu sentido idealizado por aqueles que lutaram por seu resgate – parecia ter voltado.

Então, o que parecia velado, ao que tudo indicava, poderia desvelar-se. O cifrado, compreendido, e a história, reescrita.

Contudo, uma dúvida ressurge: é possível reescrever a história? Se esse processo implica em apagar ou corrigir o que antes fora escrito e entendido como a

narrativa de um povo, agora isso precisa ser revisto. Os símbolos que antes representavam segurança e estabilidade há muito se tornaram emblemas de mentira e falsidade.

Revisto e reescrito. Ver e, novamente, tentar escrever.

Nesse duplo trabalho reside uma angústia do intelectual que produz após um período de repressão e de censura. Tal idéia se presentifica na incerteza sobre a possibilidade de uma possível saída que lhe permita pensar uma história – talvez não verdadeira, uma vez que este conceito também está em crise – aproximada de algo que seja mais verossímil aos olhos daqueles que estiveram presentes como agentes de um período que, por um longo tempo, requisitou o silêncio e a mentira como formas de expressão.

Pelo viés da dupla tarefa de “rever e reescrever”, elementos apócrifos, fragmentos de uma memória ausente e páginas de uma história queimada se coadunam, em uma “mirada estrábica”, o que permite, por alegorias, uma saída dialética.

Portanto, os romances de Piglia, *A cidade ausente* (1992), e *Plata quemada* (1997), pode ser pensados como alternativas de linguagem que o autor encontra para dar voz à sociedade caótica e sem referenciais da década de 90.

A canção “Alicia en el país”, de Charly Garcia, apresentada na abertura do capítulo anterior possibilita uma releitura neste contexto em análise. Agora, o país que antes não se sabia qual era, porém se encontrava nos escombros das sombras argentinas, deu lugar a um espaço demolido em sua memória, como a representação de “Demoliendo hoteles”, do mesmo músico.

Se durante o período ditatorial, o jogo e o sonho que faziam Alicia feliz acabaram, agora só resta o saldo de uma época que, além de contabilizar todas as atrocidades já mencionadas, vive de um pretérito: acabou.

Diante desse impasse, escrever algo sobre ruínas é a saída. E aqui se pode evocar Benjamin com seu conceito de alegoria, segundo o qual o novo elemento que surge para permitir a ressignificação de um sentido que se dará através de palavras e figuras – deslocadas de seu sentido original – permeadas de inferências, requisitando um leitor atento para compreendê-las.

Ainda acerca da canção supracitada, sobre o passado e sobre o futuro só restam ruínas e, nesse contexto paranóico e fragmentado, Alicia não tem para onde ir.

“(…)Se acabó ese juego que te hacía feliz (…)
(…)No cuentes lo que viste en los jardines, el sueño
acabó(…)
(…)Sobre el pasado y sobre el futuro,
ruinas sobre ruinas, querida Alicia.

(…)Quién sabe Alicia, este país
no estuvo hecho porque sí.
Te vas a ir, vas a salir
pero te quedas,
¿dónde más vas a ir?
Y es que aquí, sabés,
el trabalenguas trabalenguas,
el asesino te asesina
y es mucho para ti.
Se acabó.
Se acabó.
Se acabó ese juego que te hacía”

Como a personagem de Charly García, estão as de Ricardo Piglia nas narrativas *A cidade ausente* e *Plata Quemada*, ambas escritas na década de noventa, ou seja, após um longo período de medo e aporia, falar torna-se um imperativo. Porém, a liberdade da palavra vem mesclada com a sua ausência. Fragmentos de uma memória perdida precisam ser encontrados para que um sentido possa ser recuperado.

Sobre esse aspecto, é inevitável não se lembrar da imagem da mitologia grega, na qual Sísifo é condenado a empurrar uma pesada pedra ladeira acima, já mencionada no presente estudo. A tarefa, mesmo árdua e “sem importância”, precisa ser cumprida.

Pelo viés da memória literária como memória cultural e de histórias policiais de décadas anteriores, Piglia recria dois contextos viáveis na tentativa de uma reescrita daquilo que foi perdido e amputado durante os longos sete anos de domínio militar.

Numa Buenos Aires ausente, uma história cheia de referências literárias emerge para contar um presente constituído por ruínas do passado. Figuras marginais se mesclam com personagens históricos ao construírem narrativas que apontam as falhas de um sistema implantado com uma narrativa pedagógica, ou seja, com um discurso que se formou suplantando alteridades e anulando performances.

Roberto Arlt, Macedonio Fernández e Domingos Sarmiento se encontram na Biblioteca de “Piglia-Babel” com Edgar Allan Poe, Robert Louis Stevenson e James Joyce, onde – numa perspectiva borgeana de herança e troca, pelas linhas da alegoria – a história de memória possa ser representada. A ficção, desprovida da materialidade creditada na verdade, possibilita uma reflexão acerca da angústia que se abre com a ausência de referenciais sobre uma época de censura e ameaça.

A estratégia de reconhecimento dessa tradição literária vista como chave para a recuperação da memória cultural se apóia na representação alegórica da perda. Entre realidades européias, norte-americanas e latino-americanas, aparecem embates que se tocam, ao demonstrar contextos que compartilham fragilidades e problemas internos.

Em uma idéia de reconhecimento de uma tradição perdida, ou inventada – tese que serve para a história dos países latino-americanos – a literatura permite uma linguagem que sai dos limites de fronteira para inserir-se num diálogo amplo, no qual a memória se faz de citações compostas de vivências literárias, em duplas criadas por Piglia entres os

escritores argentinos e seus precursores. Sobre o tema da tradição, pode-se reconhecer as argumentações do autor no fragmento abaixo:

“Para um escritor a memória é a tradição. Uma memória impessoal, feita de citações, onde se falam todas as línguas. Os fragmentos e os tons de outras escrituras voltam como recordações pessoais. Com mais nitidez, às vezes, que as recordações vividas.(...) São imagens entrevadas no fluir da vida, uma música inesquecível que ficou marcada na língua. A tradição tem a estrutura de um sonho: restos perdidos que reaparecem, máscaras incertas que encerram rostos queridos. Escrever é uma tentativa inútil de esquecer o que está escrito. (Nisto nunca seremos suficientemente borgeanos.) Por isso em literatura os roubos são como as recordações: nunca totalmente deliberados, nunca demasiado inocentes.”¹⁰⁹

Num conflito entre algo que se pareça estranhamente familiar e por isso se torna estranho, o que se escreve pode ser visto como algo já escrito, ou seja, temas recorrentes que voltam para reafirmar sua presente existência, seguindo a perspectiva de Ricardo Piglia.

Trazer alegoricamente as presenças dos autores e de suas personagens, como, por exemplo, Roberto Arlt e o tortuoso Erdosain (protagonista de *Os sete loucos*), demanda ao leitor identificar na literatura algo que lhe pertence, que faz parte não só de sua constituição e condição como tal, mas de suas experiências, de sua história e identidade. O roubo, o golpe e “a grande chance” retornam em Piglia demonstrando a presença de características – herdadas de uma tradição que se entrega em sua condição de tradução

¹⁰⁹ Texto original: “Para un escritor la memoria es la tradición. Una memoria impersonal, hecha de citas, donde se hablan todas las lenguas. Los fragmentos y los tonos de otras escrituras vuelven como recuerdos personales. Con mas nitidez, a veces, que los recuerdos vividos.(...) Son imágenes entrevadas en el fluir de la vida, una música inolvidable que ha quedado marcada en la lengua. La tradición tiene la estructura de un sueño: restos perdidos que reaparecen, máscaras inciertas que encierran rostros queridos. Escribir es un intento inútil de olvidar lo que está escrito. (En esto nunca seremos suficientemente borgeanos.) Por eso en la literatura los robos son como los recuerdos: nunca del todo deliberados, nunca demasiado inocentes.” Idem.

européia e invento – que permeiam a sociedade Argentina e já haviam sido exploradas pelo universo Arltiano.

Em *Plata quemada* essa questão está representada nas figuras das personagens centrais, Nene Brigone e Gaucho Dorda, que formam o casal de homossexuais responsáveis, junto com Cuervo Mereles, pelo assalto a um banco em San Fernando, província de Buenos Aires. A narrativa retoma um fato da história Argentina ocorrido em 1965.

Esse casal trava ao longo do romance um diálogo entrecortado por vozes que denotam paranóias e tensões sobre seus mundos e vidas sempre à margem e marcadas pela ausência de saída. Frutos e produtos de uma sociedade excludente, seus caminhos são ditados pelo deslocamento e pelo desenraizamento que situam esses sujeitos em uma condição de subalternidade.

O relato de *Plata quemada* torna-se vertiginoso. O assalto, a fuga, a resistência, o tiroteio e multidão nas ruas corroboram para modificar o sistema narrativo. Nessa mescla, a ficção e a realidade dessa história se enquadram em um jogo de espelhos e trazem à tona um fato ocorrido há mais de trinta anos, porém ressignificado na política neoliberal do então presidente Carlos Menem.

A queima do dinheiro e a perda dos valores humanos, representados pelas mortes ao longo do romance, rememoram uma atualidade que continua “queimando” suas provas, borrando um passado e o recriando desprovido de consciência histórica. Com os assaltantes, “morrem” o dinheiro e a esperança de fuga de um sistema que encurrala e faz de seus habitantes eternos dependentes de uma respiração artificial.

O ar asfíxiante deste romance traz para o quadro de 1997 assuntos que, sob a alegoria de uma história que poderia ter se limitado às páginas policiais de um jornal,

readquirem um sentido de questionamento. Inexorável e sem trégua, uma história de amor e traição serve de pano de fundo para mostrar as falhas e falcatruas de um sistema econômico enganador em franca decadência.

A tênue linha escrita por Piglia ao negociar, permanentemente, ficção e realidade traz personagens históricos, como Elena Fernández¹¹⁰, Nene Brigone, Gaucho Dorda e Lucia Joyce¹¹¹ em constante interação com Emilio Renzi, Enrique Ossorio, Marcelo Maggi e Anahí. Reais ou não, sua condição revela o caráter subalterno do cidadão latino-americano que, às margens – ou como o autor se refere: no “subúrbio do mundo” – tenta escrever sua história. Nesse caminho, a ficção se desprovê do rótulo da mentira e se ressemantiza como saída. “A literatura é a festa e o laboratório do possível”.¹¹²

3.1 Lúcida loucura ou o eterno retorno do presente

“(…) Alguien trató de hacerte mal
alguien trató de ocupar tu lugar
pero soy lo que herís

que si es que estás tan loca
pensás que estás muy sola
pero a veces (eh!)

¹¹⁰ Personagem de *A cidade ausente*

¹¹¹ Idem.

¹¹² BLOCH, in: PIGLIA, 1994.

sabés bien quien soy
Lo que ves es lo que hay

Lo que ves es lo que hay
(todo el mundo quiere olvidar)
pero vos sos lo que tenés
todo el mundo quiere
todo el mundo quiere olvidar (...)

Serú Girán, “Lo que ves es lo que hay (todo el mundo quiere olvidar)”

Nesse contexto que novamente vem ser compartilhado com os músicos argentinos do grupo Serú Girán, onde “o que se vê é o que há e todo mundo quer esquecer”, Ricardo Piglia constrói a personagem de Elena, a figura central e enigmática de *A cidade ausente*, que se revela em uma mescla de várias referências. A mais nítida dessas é em relação à Elena Fernández, esposa de Macedonio Fernández, que após a morte de sua esposa, escreve *El museo de la novela de la eterna*¹¹³, um livro composto por inúmeros prólogos que não encerram narrativa alguma, no entanto abrem espaços para várias histórias que podem ser escritas, o que reitera a idéia de uma novela eterna, ou seja, de um romance que nunca terminaria.

Imortalizada na obra do marido, Elena é a personificação póstuma de uma narrativa sem fim, que readquire “sua eternidade” nas multifacetadas personagens femininas do romance de Ricardo Piglia. Com ela, resgata-se também a figura de Lucia Joyce, a filha diagnosticada como psicótica do escritor irlandês James Joyce.

A partir do relato presente no livro e intitulado “Os nódulos brancos”¹¹⁴, surge a hipótese de que se tratará de uma mulher internada em um manicômio. Ao acreditar ser

¹¹³ FERNÁNDEZ, 1975.

¹¹⁴ PIGLIA, 1992, p.55.

Elena Fernández e ter sido transformada numa máquina construída por um homem que a amou (Macedonio), ela teria se tornado eterna.

Em ambos os caminhos existentes entre tantos outros que se bifurcam, ao se trabalhar com a idéia de que se trata de uma mulher e sua alucinação, não se exclui uma hipótese acerca da possibilidade alegórica de criação de uma máquina de relatos, pois essa personagem faz parte de um contexto no qual inúmeros discursos se espalham com uma rapidez mecânica, gerando a perda da capacidade de reter a memória e, principalmente, refletir sobre ela.

No momento, será pensado o primeiro caminho: a questão da loucura, retomada no presente romance de Piglia, para a elaboração de uma tensão discursiva que, na metáfora de uma mulher, expressa a paranóia das metrópoles.

Como um “Aleph borgeano”, Piglia trabalha a imagem da cidade, associando-a a um manicômio que, em meio a esse contexto psicótico, metamorfoseia-se na figura de um museu – lugar de proteção da memória – remetendo ao passado cultural. Através de fragmentos representativos, de certa maneira, é permitida a tentativa de reconstruir uma totalidade. Em decorrência disso, a geografia da cidade desaparece para dar ênfase a esse outro lugar, ou seja, o espaço da experiência é deslocado para o espaço da imaginação, onde Buenos Aires se transforma numa espécie de labirinto urbano.

O diálogo constante com a tradição promove um cruzamento entre a realidade – a história desse casal – e a ficção que se estabelece. A “Elena” de Macedonio é repersonificada por uma mulher que está internada em um hospício e acredita ser uma máquina criada para traduzir relatos. Com isso, surge uma relação análoga à de Anahí, personagem do romance *Respiração Artificial*, quando ela pensava que lhe haviam

colocado um aparelho transmissor, como abordado no capítulo anterior e retomado no excerto abaixo:

“Acontece o seguinte, senhor Intendente: fizeram-me uma incisão e me colocaram um aparelho transmissor escondido entre as arborescências do coração. Enquanto eu estava dormindo puseram-me o tal aparelhinho, pequenino assim, para poder transmitir.”¹¹⁵

No fragmento a seguir, percebe-se a relação que se constrói com *A cidade ausente*:

“Elena internou-se com o duplo propósito de realizar uma investigação e de controlar suas alucinações. Estava convencida de já ter morrido e de que alguém tinha incorporado seu cérebro (às vezes dizia sua alma) a uma máquina.”¹¹⁶

Nesta narrativa, a paranóia da personagem reitera a questão acerca da perda da identidade. Além de crer que é uma máquina, há uma troca de personalidades por vários momentos, o que impossibilita afirmar que o nome dela realmente seja Elena, pois isso pode ser derivado de mais um de seus delírios.

A história atual se cruza com histórias que lhe precedem, revisitando a tradição, modificando-a e, assim, preservando a memória literária. Daí, agir como o mecanismo da “Máquina de Macedonio”¹¹⁷, que em seu início é criada para traduzir os cânones e depois passa a transformá-los e a criar suas próprias narrativas, seus testemunhos, misturados com passagens literárias que precederam esse processo.

¹¹⁵ Idem, p.74.

¹¹⁶ PIGLIA, 1992. p. 55.

¹¹⁷ Idem

A tradução ganha, na ficção de Piglia, o aspecto teórico antes desenvolvido em seu ensaio “Memoria y tradición”¹¹⁸, no qual o autor aborda a tradição de tradução presente na composição narrativa da Argentina.

Segundo o autor, nesse “*suburbio del mundo*”¹¹⁹ a consciência de não se ter uma história e se trabalhar com uma tradição esquecida e alheia promovem a sensação de se estar em um lugar deslocado e desatualizado. Obrigado a cruzar a fronteira entre a sua pátria e o discurso pedagógico que se criou acerca de uma simbologia do nacional, a mirada estrábica surge como uma alternativa latino-americana para se inserir num diálogo global.

Ao colocar em seus livros personagens como Lucia Joyce e Elena Fernández – em um processo metaforicamente paralelo ao da paranóia – surge um interdiscurso entre Joyce e Piglia. Assim, criam-se laços de proximidade que a literatura pode estabelecer e a ficção pode subverter, uma vez que não se questiona o estatuto de verdade.

No conto “Citação privada”¹²⁰, presente no livro *O laboratório do escritor*, Piglia narra um episódio envolvendo o escritor James Joyce e sua filha. Sua presença na obra do escritor argentino possibilita ler as proximidades interativas entre eles. A seguir, é narrada a passagem em questão:

“Richard Ellmann conta que Joyce nunca quis admitir que sua filha Lucia estava psicótica. Adaptava-se às manias da garota e tentava entendê-la e a seguia durante horas em estranhas conversas nas quais pareciam usar uma língua desconhecida. Animava-a a desenhar e a escrever. Mas não podia suportar que Lucia não o reconhecesse e que o insultasse e o chamasse de *Mister Shit*. Por isso pediu uma entrevista a Carl Jung, que admirava sua obra e que escrevera um artigo exaltando *Ulisses*. Joyce, que nesse momento escrevia *Finnegan’s Wake*, mostrou-lhe vários textos de Lucia. ‘Ela usa a linguagem como eu’, disse. ‘Sim’, respondeu-lhe Jung, ‘mas ali onde você nada, ela se afoga’”¹²¹.

¹¹⁸ PIGLIA, 1988.

¹¹⁹ PIGLIA, 2001.

¹²⁰ PIGLIA, 1994, p.59

¹²¹ Idem, p.62.

No momento em que essa personagem aparece com o nome de Lucía¹²² Joyce, no romance, aparece, também, a seguinte expressão: “a linguagem mata”, dialogando com o episódio supracitado que envolve o escritor irlandês. Com base em tal afirmativa, emerge o problema acerca da exclusão do discurso do louco e do perigo que ele pode representar ao fugir dos parâmetros socialmente estabelecidos, aspecto trabalhado no item “Alucinações de um percurso sombrio”, presente no segundo capítulo deste estudo.

Anahí, em *Respiração artificial*, e a “louca” de *A cidade ausente* crêem, devido a uma paranóia imposta pelo próprio ambiente que se lhes apresenta sufocante, ter visões de acontecimentos que ocorrerão. No início deste romance, essa personagem, aparentemente presa no manicômio, mantém um contato por telefone com o jornalista Júnior, dando-lhe informações sobre fatos que denotam o clima de ameaça que permanece rondando a atmosfera argentina.

“No início pensaram que ele trabalhava para polícia, porque publicava a matéria antes que os fatos se produzissem. Era só ele pegar o telefone com duas horas de vantagem.(...) Uma desconhecida vivia ligando para ele e passando dicas como se fossem dois amigos da vida toda.”¹²³

Se no romance escrito em 1980 Ricardo Piglia usa jogos de linguagem e cifras para poder se salvar e salvar a história, agora, em seu livro publicado doze anos depois, pode-se perceber que a linguagem se reafirma numa perspectiva de resistência. Num contexto onde tudo parece ter mudado, as aparências continuam enganando o leitor que não está preparado para ler as linhas de uma história que está sendo reescrita.

Reescrita, sim. Esquecida, não.

¹²² A diferença da grafia do nome Lucia para Lucía, escrita castelhana, retoma a idéia da máquina que, ao traduzir, transforma.

¹²³ PIGLIA,1992. p. 10.

O tenso estado de censura e repressão lingüística permanece em *A cidade ausente*. O perigo que a linguagem ou que ela pode representar significa um legado o luto e a perda. Para uma sociedade de controle, como numa ditadura responsável por inúmeros desaparecimentos, esse é o presente que se inscreve.

Em uma época que se acredita sã e salva desse período e procura apagar os traços do terror, destruindo com eles a memória, uma história perdida e fragmentada se apresenta ao povo como sua.

Nesse contexto, torna-se propícia a metáfora relacionada à figura do esquizofrênico preso num manicômio, o que possibilita traçar uma analogia relativa a essa sociedade que vive um tempo de saldo devedor. Nessa perspectiva, a memória quando mais distante menos ameaçaria às instâncias que organizam o poder, já que um povo sem lembranças não questiona as narrativas que lhe são impostas.

Com essas circunstâncias estabelecidas, os agentes da história estariam inseridos em um processo de afasia. Para pensar em uma alternativa viável de saída desse estado, o que surge é uma hipótese de restituição lingüística, na qual a representação alegórica proposta por Piglia insere uma idéia de que somente através do relato esse caminho se torna possível.

Acerca desse tema e da pertinência de Ricardo Piglia nesse projeto, o historiador Idelber Avelar argumenta da seguinte maneira:

“A tarefa que a arte do relato enfrentaria seria, então, oferecer restituição sabendo perfeitamente que toda restituição é impossível, fazer do reconhecimento da impossibilidade de restituição o seu gesto mais repositivo”.¹²⁴

¹²⁴ AVELAR, 2003, p. 145.

Restituir é algo que se torna impossível – como em *Respiração artificial*, em que Marcelo Maggi é o porta-voz dessa tentativa em vão – porém necessário, o que é expresso na ausência da personagem constante por toda a narrativa. Através do silêncio sobre o destino do professor, Piglia propõe ao leitor que se encontre com a história da Argentina de 1980.

Para esse quadro de metáforas e ambivalências, a “Máquina de Macedonio”, de *A cidade ausente*, surge como um aparelho que precisa ser desativado e, assim, parar de espalhar relatos que desvelarão – através de Elena – as narrativas que se constituem às margens das instâncias de controle.

Elena ou qualquer “*persona*” que ela passe a adotar são representações de personagens melancólicas, que têm como experiência uma história de perda. Ressemantizado através da fala, o objeto perdido (a memória) pode ser visto numa dimensão metonímica, na qual o discurso continua trazendo sua pesada carga de materialidade, como já alertava Michel Foucault.¹²⁵

A mesma linguagem que pode matar – como no exemplo da filha de James Joyce que, incapaz de elaborá-la como o pai, se “afoga” e enlouquece – também pode salvar. Elena e Anahí, mesmo com seus discursos vetados pelas representações que encarnam nos romances as instâncias de poder, conseguem elaborar um discurso do qual emerge a precisão de sua existência através de repetições e contextos aparentemente deslocados e sem sentido.

O tema de depressão pode ser inserido a esse contexto, quando pensado segundo a abordagem da psicanalista húngara Julia Kristeva, em que se promove o aparecimento de uma palavra repetitiva e monótona, desencadeada e interrompida.

¹²⁵ FOUCAULT, 1970.

Contudo, são por essas irrupções e interrupções que o sentido se estabelece, lembrado a epígrafe de T.S.Eliot em *Respiração artificial*: “Nós tivemos a experiência, mas perdemos o sentido, e a aproximação ao sentido restaura a experiência”.

A citação abaixo abre o capítulo intitulado “Vida e morte da palavra”, no qual Kristeva elabora um amplo estudo acerca da fala produzida pelo melancólico que, segundo a psicanalista, vive imerso em uma temporalidade descentrada:

“Lembrem-se da palavra do deprimido: repetitiva e monótona. Na impossibilidade de encadear, a frase se interrompe, esgota-se, pára. Mesmos os sintagmas não chegam a ser formular. Um ritmo repetitivo, uma melodia monótona, vem dominar as seqüências lógicas quebradas e transformá-las em litâneas recorrentes, enervantes. Enfim, quando, por sua vez, essa musicalidade frugal se esgota ou simplesmente não consegue se instalar por força do silêncio, o melancólico, com o proferimento, parece suspender qualquer ideação soçobrado no branco da assimbolia o excesso de um caos ideatório não ordenado.”¹²⁶

As personagens, tanto de *Respiração artificial* como de *A cidade ausente*, vivem num tempo deslocado, onde a impossibilidade de fala transpassa o período ditatorial e, ao mesmo tempo, se instaura antes, como no exemplo metafórico das cartas escritas por Enrique Ossorio, personagem do primeiro romance, em 1850 no exílio. Elena e Júnior, personagens do segundo romance, travam um diálogo no qual o tempo e o lugar são coadjuvantes para as questões que permeiam a narrativa.

Os deslocamentos desses referenciais de temporalidade e espaço permitem ao autor tocar em temas que precisam ser pensados e, sobretudo, requerem reflexões. Portanto, ao traçar a metáfora entre o manicômio e o museu (lugar em que essa mulher-máquina acredita estar) é viável pensar na hipótese da agonia em que as pessoas das grandes cidades

¹²⁶ KRISTEVA, 1987, p.39.

estão inseridas. Em um ambiente esquizofrênico, o mecanismo das capitais desestabiliza e desintegra cotidianamente seus habitantes ao funcionar como uma máquina. Supõe-se que a cidade desaparece e surge um hospício em seu lugar, onde uma mulher tenta, exaustivamente, falar de si e, por saber que é impossível, constrói um relato no qual afirma quererem desativá-la, pois ela guarda em si uma memória.

Em relação a esse assunto, o crítico literário Renato Cordeiro Gomes apresenta uma visão muito interessante. Ele aborda a discussão sobre a perda da experiência que as metrópoles promovem ao inserir seus habitantes em um ambiente de atrofia e caos referenciais, decorrentes de signos ressemantizados constantemente pela fugacidade do tempo. No excerto a seguir, retirado do livro *Ricardo Piglia y sus precursores*¹²⁷, ele mostra como esse processo pode ocorrer:

“Para Renato Cordeiro Gomes, a cidade grande “é o palco da atrofia progressiva da experiência substituída pela vivência de choque que provoca a perda dos paradigmas comuns, a impossibilidade de integração do homem comum a uma tradição cultural”. A atrofia progressiva da experiência desencadeada pela alta rotatividade de tempos, espaços e culturas faz do cidadão um exilado permanente. Nesse contexto, a eterna confusão de vozes dos centros urbanos apenas encobre a solidão na qual de fato vive seu habitante(...). Em *A cidade ausente*, as citações excessivas de nomes de províncias, estações de metrô, praças, ruas, ilhas e subsolos compõem o mapa de uma cidade submergida numa avalanche de signos. A memória dos narradores se desloca nessa geografia como se fosse uma tela de computador na qual com só apertar uma tecla se altera todo cenário.”¹²⁸

Elena é portadora de um relato da memória e, sem poder falar de si, ela enlouquece. Buenos Aires é metonimicamente o “Aleph” de Piglia, que é quem enxerga por

¹²⁷ SANTOS, 2001, P.17.

¹²⁸ Texto original: “Para Renato Cordeiro Gomes, la ciudad grande “es el palco de la atrofia progresiva de la experiencia substituida por la vivencia de choque que provoca la pérdida de los eslabones comunales, la imposibilidad de integración del hombre común a una tradición cultural”. La atrofia progresiva de la experiencia desencadenada por la alta rotatividad de tiempos, espacios y culturas hace del ciudadano un exilado permanente. En ese contexto, el eterno vocerío de los centros urbanos apenas encubre la soledad en la que de hecho vive su habitante (...). En *La ciudad ausente*, las citas excesivas de nombres de provincias, estaciones de subterráneo, plazas, calles, islas y subsuelos componen el mapa de una ciudad sumergida en una avalancha de signos. La memoria de los narradores se desplaza en esa geografía como se fuese una pantalla de computadora en la cual con solo apretar una tecla se altera todo escenario”. Idem, p. 17.

fragmentos a clausura que essa grande máquina urbana ocasiona, na qual a interdição e exclusão das peças “com defeito” fazem parte de um mecanismo à procura de uma ordem homogênea e desprovida de riscos.

Refletir sobre o passado e respeitá-lo, através dos relatos de experiência e do diálogo com a tradição, pode comprometer o Estado, pois, para calar, é imprescindível anular a memória, que precisa ser superada todos os dias, fato que produz um presente atemporal e perdido de referências.

O olhar de historiador de Ricardo Piglia lhe possibilita buscar através desses rastros tentativas de se pensar a sociedade atual. Ao criar sua ficção, ele retoma antigos debates que permitem aos seus leitores questionarem o funcionamento e o alcance de um discurso que não condiz com as experiências vividas pelo povo.

Às pessoas que fazem a história, ou seja, o povo, é legado um processo de alienação que se impõe através de novas práticas culturais¹²⁹. Nessa avalanche de signos que convivem em campos desintegrados, vários fatores agem como colaboradores. A escola; programas de televisão e filmes estrangeiros que tentam representar outras culturas através de estereótipos são alguns desses exemplos que geram o desencadeamento de uma falta de conexão generalizada entre as pessoas e a sua história.

No entanto, privadas da consciência histórico-política – possível somente através da crítica e de um diálogo real com o Outro – as pessoas perdem a capacidade de refletir sobre seus problemas e, numa falsa sensação de bem-estar promovido pela verticalização da mídia, um discurso de imposição se estabelece.

¹²⁹ NORONHA, 2003, p.42.

Inconscientemente, frases que denotam preconceito em relação às diferenças surgem para sedimentar cada vez mais a segregação entre as figuras marginalizadas socialmente e as que “fazem parte” no chamado centro.

Na contra-mão dessa realidade, Piglia constrói na literatura um caminho de questionamento acerca dessa alienação imposta ao senso comum. Como personagens de Manuel Puig – escritor argentino também precursor de Piglia – Elena repete um relato que é entrecortado pelo pedagógico¹³⁰ e pela crítica, ou seja, a personagem é fruto de um contexto imerso no caos, porém é, também, habitante de um tempo que tem uma memória, uma história.

Nessa mistura, os relatos se cruzam num sentido paranóico ao denotar que é preciso, acima de tudo, narrar. A escritura e o cuidado do escritor para mostrar essa necessidade são fundamentais para a criação de uma narrativa que se propõem – ainda que silenciosamente – ter características restitutivas, uma vez que a quebra, o hiato e a perda estão presentes nesse contexto real, ao qual o escritor se remete para ficcionalizar o seu tempo.

Segundo Adriana Rodríguez Pérsico, entre continuidade e quebras, há um núcleo que se preserva e permanece: o cuidado com a escritura como forma de memória coletiva, histórica e cultural.¹³¹

Lucía Joyce, Elena e Anahí são alternativas que o autor aponta para um novo discurso. Mulheres e loucas, elas produzem um relato que tem algo mais a dizer, algo que o grande discurso do poder não abarca. A memória é a experiência dessas personagens. Não lhes ouvir a voz é fazer parte dessa máquina que não mais funciona.

¹³⁰ BHABHA, 2001.

¹³¹ PÉRSICO, 1996

Através da literatura, Piglia abre a discussão para tensões veladas. Relegadas ao caráter ficcional, é por este viés que críticas e reflexões retomam questionamentos que tocam às margens e se presentificam por toda sociedade. Problemas sociais, exclusões e tentativas enganadoras de propostas inclusivas se defrontam com uma narrativa que chama a atenção dos leitores para esse quadro de realidade, onde o apócrifo e a mentira são os relatos da História Oficial.

O crítico argentino Nicolás Bratosevich e um grupo de estudo formado por membros da Universidade de Buenos Aires fizeram uma interessante pesquisa sobre a obra de Ricardo Piglia, relacionando-a ao seu caráter de contravenção, ou seja, a como essa escritura se processa na contra-mão do poder e, ao mesmo tempo, o questiona reiteradamente.

No capítulo “A ficção como história e política”¹³², o autor disserta sobre o constante clima de ameaça presente em *A cidade ausente* e como Piglia consegue trabalhar tal aspecto na ficção, esta pensada como uma alternativa dialética de interlocução com a política, como pode ser visto na citação abaixo:

“Zonas de exclusão, marginalização forçada ou forçosa com respeito a discursos e comportamientos públicos, que pretende ser o das evidências, o da circulação “normal” dos cidadãos normais. Então o que sucede não é o que sucede nem a verdade é a verdade, e então a palavra narrativa abre resquícios para o oculto, ou conta o que o oculto disse, ou (re)vela ocultando o que não se pode dizer à plena luz, ou não atina a dizê-lo melhor porque os tempos são de desorientação.”¹³³

¹³² Título original: “La ficción como historia y como política”. BRATOSEVICH, 1997, p. 151.

¹³³ Título original: “Zonas de exclusión, marginamiento forzado o forzoso con respecto a discursos y comportamientos públicos, que pretende ser el de las evidencias, o de la circulación “normal” de los ciudadanos normales. Entonces lo que sucede no es lo que sucede ni la verdad es la verdad, y entonces la palabra narrativa abre resquicios hacia lo oculto, o cuenta lo que lo oculto dice, o (re)vela ocultando lo que no puede decirse plena luz, o no atina a decírselo mejor porque los tempos son de desorientación.” Idem, p. 168.

A voz de Elena é dada por Junior, um repórter do jornal *El Mundo*, a quem ela faz ligações secretas e passa informações antes de essas mesmas acontecerem, como um jornal que emite notícias do porvir.

“A mulher sabia de tudo. Tinha os dados. Mas tomava Júnior por um amigo de seu marido. Às vezes de noite ela o acordava para lhe contar que não conseguia dormir(...). Falava em código, naquele tom alusivo e levemente idiota dos que acreditam em magia e predestinação. Tudo queria dizer uma outra coisa, a mulher vivia numa espécie de misticismo paranóico”.¹³⁴

Há uma semelhança entre Elena e Anahí, o que já foi mencionado. Entretanto, os interlocutores são diferentes. Em *Respiração artificial* – primeira aparição de Anahí – e “A louca e o relato do crime” – que marca sua volta – quem lhe permite falar e tenta perceber as sutilezas das entrelinhas de seu relato é Emilio Renzi. No conto, ele não só a ouve, mas tenta defender seu direito de fala, quando descobre, através de estudos de lingüística, que seu relato poderia salvar da condenação um inocente.

Em *A cidade ausente*, Renzi larga o posto de repórter para ser o diretor do jornal onde trabalha Junior. Além desse deslocamento hierárquico, o que se vê também é um deslocamento de crenças, o que já era antecipado em *Respiração artificial* quando se falava do fim das utopias. Renzi não dá crédito às informações de Elena. Ao contrário, ele a chama de louca e trata Junior com deboche quando este se refere ao diálogo com essa mulher.

Em 1980, o relato de Anahí ainda pôde aparecer, mesmo que preso às teias do regime ditatorial. Após a abertura, em 1992 ele pode ser dito, porém continua sendo interdito pelas instâncias que fazem parte do poder. A essa protelação, o que surge como alternativa é “desativá-lo”, o que se relaciona na narrativa em questão com o afastamento da “Máquina de Macedonio”.

¹³⁴ PIGLIA, 1992, p. 13.

Numa década em que a *massmedia*¹³⁵ transforma os agentes da história em espectadores de uma cultura de massa e sem reflexão, o espaço da memória se estabelece numa perspectiva sem relação com o futuro ao ser visto como um elo perdido e condenado a museus. Através desse clima de desapego e desinteresse, a ficção de Piglia resgata a questão que está presente na maioria de suas narrativas: como (re)escrever uma história?

A angústia que neste momento se instaura aparece nas indagações que abrem esse estudo. Se antes não se podia falar, pois havia um Estado que controlava e calava as pessoas que procurassem entender ou contar o que acontecia, agora se crê que é permitido relatar. No entanto, os interlocutores se encontram submersos em uma multiplicidade de discursos, nos quais não se é possível encontrar os referenciais que se identifiquem com suas próprias vozes.

As atrações baratas da televisão e o computador com seus programas mirabolantes se apresentam como (obscuros) objetos de desejos, e a ferida permanece aberta: a quem pode interessar a história com sua pesada memória e sua dívida?

Nesse contexto sombrio deixado pelo passado de “presente” do presente, galerias de shoppings aparecem como a pílula “*prozac*” da sociedade de consumo. Desintegradas e perdidas de referenciais que as conectem, as pessoas passam seus anos numa busca desenfreada pelo ter, embora não importe o quê. “Esquizofrênicos” e desconectados, os valores mudam de *status*. Os bens simbólicos, como a cultura e o saber, cedem, involuntariamente, um amplo espaço aos bens materiais, na crença ilusória de que esses promovem o bem-estar.

Na metáfora de um centro urbano como Los Angeles, onde vários signos são explorados desprovidos de sua semântica, as cidades – que sofreram esse processo de “angelenização”¹³⁶ – perdem sua noção de “centro” como um lugar para onde as pessoas

¹³⁵ SARLO, 2000.

¹³⁶ Idem.

possam se deslocar em busca de suprirem suas necessidades de consumo. Em seu lugar, o que se vê surgir são simulacros, no quais o ilusório é o principal fator de uma identidade híbrida, processada por valores em falência e transformação.

Acerca desse tema, as reflexões de Beatriz Sarlo ajudam a compreender esse processo relacionado às trocas produzidas pelos meios culturais, bem como sua extensão para uma idéia de mudança no comportamento das pessoas que fazem parte desse quadro:

“As distâncias se encurtam, não só porque a cidade deixou de crescer, mas porque as pessoas já não se deslocam por ela, de ponta a ponta. (...) Ir ao centro não é o mesmo que ir ao shopping center, ainda que o significante “centro” se repita nas duas expressões. Em primeiro lugar pela paisagem: o shopping center, seja qual for sua tipologia arquitetônica, é um simulacro de cidade de serviços em miniatura, onde todos os extremos do urbano foram liquidados: as intempéries, que as passarelas e arcadas do século XIX apenas interromperam, sem anular, os ruídos, que não correspondiam a uma programação unificada; o claro-escuro, produto da colisão de luzes diferentes, contrárias, que disputavam, reforçavam-se ou, simplesmente, ignoravam-se umas às outras(...). Esses traços, produzidos às vezes por acaso, às vezes por design, são (ou eram) a marca de uma identidade urbana.”¹³⁷

A anulação das diferenças e a busca por retirar tudo que possa ser incômodo à vida das pessoas formam um processo de mão dupla: ele não ocorre direcionado só a mudar ou excluir socialmente os indivíduos que não se enquadram, segundo essa premissa, dentro da chamada “normalidade”. Cruelmente, ele promove uma visão distorcida – sob a ótica de diferenciada ou melhorada – do modo de vida e dos anseios dos agentes envolvidos nesse mecanismo. A idéia de uma máquina feita para funcionar perfeitamente se inscreve no ideal de uma sociedade fanática pela crença na ordem e na paz.

Os significantes “funcionar”, “otimizar” e “homogeneizar” se sobrepõem aos que denotam falhas, desestabilizações e diferença.

¹³⁷ Idem, p. 14.

Num espaço assim, letreiros luminosos interagem com os desejos de seus habitantes e, nessa pseudointeração, um diálogo alucinante emerge, segregando as figuras marginalizadas em seus não-lugares.

A ficção de Ricardo Piglia vai às margens para ouvir histórias que remetem à tradição oral da Argentina, nesse âmbito em que os traços remetentes ao aspecto popular também precisam ser apagados. Narradas por personagens que se encontram nesse espaço descentralizado, os relatos aparecem como questionamento e recuperação de identidades.

Elena, a habitante dessa máquina de traduzir relatos, é uma das personagens que narra sua paranóia consistida na repetição e aponta os vários espaços de uma Buenos Aires que se perde para dar lugar a uma cidade sem laços com a história. Isso promove uma crise de reconhecimento de seus habitantes e, paralelamente, uma sensação de deslumbre e fetiche com o que se lhes mostra como novo.

A mirada estrábica de Piglia retorna ressemantizada numa mescla de crítica e fascínio em relação a esse novo modelo. É importante lembrar a presença da tradição europeia para a constituição do imaginário argentino. O país considerado como um dos mais europeus da América Latina – onde a arquitetura teve a influência direta de engenheiros franceses desenhando uma cidade parisiense às margens do “*Plata*” – está sendo redimensionado por valores que prometem um diálogo globalizado, entretanto continua excluindo e controlando o que pode (ou não) ser entregue às pessoas.

Em *A cidade ausente*, Piglia capta tal aspecto com muita perspicácia, uma vez que retrata o cotidiano dessa sociedade neoliberal em desenvolvimento e sedimentação.

Através de uma personagem chamada Ana Lúcia, Junior tem acesso a fitas secretas que poderiam conter os relatos da Máquina de Macedonio. Para chegar até ela, o repórter cruza a principal avenida portenha: “*La Nueve de Julio*”¹³⁸. Todavia, para se chegar até

¹³⁸ Nove de Julho é a avenida que corta grande parte de Buenos Aires. Nesta via, está presente o obelisco, um dos principais símbolos nacionais. É também por esta avenida que se pode ter acesso às províncias da capital portenha. Por ela, o centro desenvolvido pode ser ligado ao interior.

a loja de Ana, é preciso quase um feito secreto. Sob o aspecto de uma livraria onde livros compartilham o mesmo espaço com emaranhados antigos, a memória está sendo preservada em fitas que ela esconde com medo da repressão política, o que pode ser visto na citação a seguir:

“Por ter um teto muito alto e estar ligado ao metrô o local era gélido. Os livros se amontoavam sem ordem e o lugar produziu nele uma instantânea sensação de bem-estar. Uma grande foto de Macedonio Fernández cobria a parede ao fundo”.¹³⁹

Junior é uma personagem que vive numa situação de desenraizamento, explicado pela hipótese de ser filho de imigrantes ingleses. Ele é a figura do argentino que convive com o laço europeu perdido no “subúrbio do mundo”. Nessa metáfora, encontrar-se bem num lugar gélido e em desordem é também se reconhecer parte de um cenário deslocado, no qual a personagem “*displaced person*”¹⁴⁰ caminha por guetos e subsolos em busca de si, como personagens retiradas das narrativas de Roberto Arlt.

A literatura como memória cultural se retoma também através da foto de Macedonio na parede. Como no *Museu da novela eterna*, em que vários prólogos se abrem para inúmeras narrativas do porvir, a loja aparece como várias hipóteses para se refletir sobre esse novo espaço urbano. Como num labirinto onde pode se encontrar ou se perder, o lugar de Ana reflete o caminho duplo que pode se seguir em busca da história. Perdê-la ou achá-la é uma tarefa para Piglia, que capta, nos resíduos, os silêncios calados pelos perigos dos monstros que podem emergir.

3.2 Plata Quemada e a perda reiterada

“Yo nunca fui a New York
no sé lo que es París
vivo bajo la tierra
vivo dentro de mi
Yo no tengo un espejo
no tengo un souvenir

¹³⁹ PIGLIA, 1992, p. 86.

¹⁴⁰ SANT’ANNA, 1992.

la lágrima me habla
y está dentro de mi

Yo solo tengo esta pobre antena
que me transmite lo que decís
una canción, mi ilusión, mis penas,
y este souvenir...

Y no te olvides nunca que...
Esta canción durara por siempre
por eso mismo yo la hice así
una canción sin amor
sin dolor
la canción sin fin.”

Serú Girán, “Chipi Chipi”

Escrita em meados da década de noventa, a narrativa de *Plata Quemada* se abre para várias questões que apontam para a crise de uma sociedade em declínio de seus valores e ideologias.

Como já dito nos tópicos anteriores, tratar dessa época é abordar um período de perda de referenciais, no qual, após a queda do Muro de Berlim – fronteira física e imaginária que dividia o mundo em dois blocos, um capitalista e outro socialista – as diferenças que se instalaram com o fim da Guerra Fria pareciam ter acabado. Surgia, então, a ilusão de um contexto de homogeneidade de direitos e pluralismo.

Sobre esse tema, as reflexões de Beatriz Sarlo acerca da *massmedia*, ou seja, da cultura de massa e da exploração midiática presente na Argentina e nos países latino-americanos de uma maneira geral, são de extrema importância para se pensar na “espetacularização” dos corpos e na transformação dos signos dessa sociedade de consumo em franco desenvolvimento.

Não precisou passar muitos anos após o início da década de 90 para se perceber que uma nova ordem se instaurava. No silêncio e com o apoio publicitário que vendia um

período de igualdade e perda das barreiras de enfrentamento político-ideológico, a globalização se tornou um signo conhecido mundialmente.

O que para alguns países possibilitou uma ponte comum de interesses comerciais e vantagens, para outros –como os da América Latina – adquiriu um aspecto problemático em relação à dominação do capital global. Dívidas, bloqueios econômicos e parâmetros impostos por países - nunca retirados da condição central que os privilegia no cenário geopolítico – ditam regras que, cotidianamente, provocam perdas e falências de pessoas que são obrigadas a entrar nesse quadro neoliberal.

Numa idéia de deslocamento temporal, ao escrever *Plata Quemada*, Piglia retoma um fato que abalou a Argentina em meados da década de sessenta. Novamente, agentes de uma memória já esquecida retornam através da literatura para, metaforicamente, mostrarem a instabilidade e a precariedade de vidas que se situam à margem e convivem com a impossibilidade de uma mobilidade social que as retire de contextos como o que é representado na narrativa.

A história é baseada num assalto ao Banco de San Fernando, província de Buenos Aires em 1965. Diferente de um mero roubo, o que marcou tal episódio foi a maneira como ele foi planejado e o destino que foi dado a fortuna de mais de sete milhões de pesos: após longos dias de fuga e perseguição, os assaltantes queimam o dinheiro.

Numa mistura de delírio, perda do referencial lingüístico e resgate de tipos narrativos presentes em Roberto Arlt, as personagens elaboram um discurso agonizante, o que permite ao leitor encontra-se com a situação marginal na qual eles se inserem.

Questões que remetem a desvalorização da vida, em um ambiente onde o capitalismo se reafirma nos corpos das pessoas, estão presentes na narrativa de Ricardo

Piglia. Do início ao final, o autor disserta sobre o motivo que o teria interessado por esse caso presente na história argentina.

Gaicho Dorda, Nene Brigone, Cuervo Mereles e Malito são os responsáveis pela execução do crime. Extremamente organizado, o assalto era a promessa de fortuna e bem-estar das pessoas envolvidas. Além dos quatro citados acima, estavam envolvidas pessoas ligadas à política, ao exército e à polícia, fora alguns empresários que participaram da idealização.

Nas entrelinhas dessa história resgatada por Piglia, essas figuras que compõem o privilegiado cenário público aparecem, apesar de não haver uma afirmação explícita que as condene. O autor deixa marcas para que o leitor possa preencher as lacunas sobre discussões que permeiam toda a narrativa, como por exemplo, a aquisição do arsenal de armas que os criminosos portavam; armas que somente o exército ou a polícia poderiam fornecer.

A atuação da polícia na narrativa é vista como uma instância que exerce seus poderes numa perspectiva confusa, que procura esconder suspeitos ou associá-los a temas que podem servir de “cortina de fumaça”, para esconder seu possível envolvimento com os assaltantes. No fragmento abaixo, pode-se perceber dois desses momentos:

“a situação era confusa; a polícia tratava de ocultar o que sabia, pareciam estar desorientados e tendiam a ligar o assalto com os grupos de direita do peronismo”¹⁴¹

“Mas a polícia (argentina) procurava algo mais. O mais provável é que tenha querido matá-los e não agarrá-los vivos para impedir que incriminassem aos oficiais que (segundo a

¹⁴¹ Texto original: “La situación era confusa; la policía trataba de ocultar lo que sabía, parecían estar desorientados y tendían a ligar el asalto con los grupos de derecha peronista.” PIGLIA, 1997, p. 65

mesma fonte) haviam participado secretamente no operativo sem receber a parte do acordo que havia sido pactuada”¹⁴².

No entanto, com o desenvolvimento da trama, as polícias argentina e uruguaia criam um cerco que não deixa escapatória aos ladrões. Os que conseguem resistir até as últimas páginas à prisão acabam com um final trágico: dos três – Dorda, Mereles e Nene – só o primeiro consegue sobreviver.

A banalização da vida se reitera e se afirma ao tratar a morte como a saída possível quando não se há mais para onde fugir.

Em relação à escrita de *Plata Quemada*, nota-se uma fuga ao estilo naturalista de algumas obras que tratam de episódios históricos. Piglia usa uma linguagem na qual o gênero jornalístico se mescla com outros discursos para construir um relato que se encontra numa fronteira entre a ficção e a realidade. Elementos falsos ganham o aspecto de reais na trama para apontar a instabilidade de um discurso que se situa num lugar de desconforto e problema.

Há três referenciais que norteiam o romance: a droga, a sexualidade e o dinheiro, vistos pelo autor como os signos que regem a sociedade atual.

Nessa tríade, a droga é encarada como uma mercadoria por excelência, um “lugar” onde a sociedade condensa a relação entre consumidor e produto; como se todas as relações traçadas pelo mercado buscassem construir figuras viciadas. Repudiada pela sociedade, a droga seria, ao mesmo tempo, sua metáfora mais perfeita. Longe de um caráter

¹⁴² Texto original: “Pero la policía (argentina) buscaba algo más. Lo más probable es que haya querido matarlos y no agarrarlos vivos para impedir que incriminaran a los oficiales que (según la misma fuente) habrían participado secretamente en el operativo sin recibir la parte del botín que había sido pactada”. Idem, p. 141.

moralizante, o que se torna interessante em Piglia é a noção de que assim se constitui um paralelo para entender essa transformação social.

O mesmo poderia ser pensado em relação às identidades sexuais. Ao colocar um casal de homossexuais – Dorda e Nene – exibindo gestos de virilidade e machismo e desempenhando atos heróicos, o autor põe em xeque a capacidade de haver entre esses homens relações sentimentais. Dessa maneira, a cultura gay seria uma espécie de espelho do que a sociedade se estabiliza como um tipo de relação normalizada. As personagens do romance fugiriam a esse parâmetro, ou melhor, elas não se estabelecem em modelos de comportamento ou cultura, o que as (de)formam como figuras descentradas.

E, por último, o dinheiro, que teria um sentido literário, metafísico e metafórico, pois ele funciona como o mal, como uma versão contemporânea do demônio. Piglia, ao colocar esses elementos como base para a construção de seu relato, conta de novo uma história – a princípio simples – que teria sido contada inúmeras vezes, no entanto consegue abrir para novos significados que podem ser acrescentados.

Ao ter em mente esse poder derivado do consumo, Piglia insere em sua narrativa vários momentos no quais o dinheiro se apresenta como o culpado pela condição das personagens. A epígrafe do dramaturgo Bertold Brecht é o mote ilustrativo a idéia que norteia a direção percorrida pelo romance: “O que é roubar um banco comparado a fundá-lo”.

A emblemática frase de Brecht retira da narrativa a conotação moral presente no roubo e aponta para problemas que fazem parte da sociedade, porém isentos de julgamento. Com isso, permite-se pensar na banalização da vida em decorrência da super valorização da moeda no contexto atual.

Nos fragmentos a seguir, esse aspecto é relacionado em paralelo à droga:

“O dinheiro é como a droga, o fundamental é *tê-lo*, saber que está, ir, tocá-la, revisar no guarda-roupa, entre a roupa, a bolsa, ver que há meio quilo, que há cel mil mangos, ficar tranquilo. Então, logo se pode seguir vivendo”.¹⁴³

“Se o dinheiro é o único que justificava as mortes e se o que fizeram, fizeram por dinheiro e agora a queimam, querem dizer que não têm moral, nem motivos, que atuam e matam gratuitamente, pelo gosto do mal, por pura maldade, são assassinos de nascimento, criminosos insensíveis, inumanos”.¹⁴⁴

“E depois de todos esse intermináveis minutos nos que viram arder os bilhetes como pássaros de fogo ficou uma pilha de cinza, uma pilha funerária dos valores da sociedade (declarou na televisão um dos testemunhas”.¹⁴⁵

A vida aparece como uma condição e um desejo inviáveis. Nesse clima, o aspecto humano é relegado à sorte da sobrevivência, a qual se impõe às personagens como uma ordem de resistência para existirem dentro desse contexto. Às margens, elas constroem alternativas de vidas que não estão de acordo com modelos ou regras. O acaso e o azar são os caminhos que as permitem seguir adiante. Perdidas de referenciais e conscientes de seu fatalismo, essas figuras resistem vivendo e sem saber aonde ir:

“o havia matado porque sim, o Gaúcho Dorda, não porque o policial significasse uma ameaça”.¹⁴⁶

“A maldade – dizia Dorda, muito acelerado com a mescla da anfetamina e a coca – não é algo que se faça com a vontade, é uma luz que vem e te leva”.¹⁴⁷

¹⁴³ Texto original: “La plata es como la droga, lo fundamental es *tenerla*, saber que está, ir, tocarla, revisar en el ropero, entre la ropa, la bolsa, ver que hay medio kilo, que hay cien mil mangos, quedarse tranquilo. Entonces recién se puede seguir viviendo”. Idem, p.44

¹⁴⁴ Texto original: “Si la plata es lo único que justificaba las muertes y si lo que han hecho, han hecho por plata y ahora la quemam, quieren decir que no tienen moral, ni motivos, que actúan y matan gratuitamente, por el gusto del mal, por pura maldad, son asesinos de nacimiento, criminales insensibles, inhumanos”. Idem, p.190 P. 190.

¹⁴⁵ Texto original: “Y después de todos esos interminables minutos en los que vieron arder los billetes como pájaros de fuego quedó una pila de ceniza, una pila funeraria de los valores de la sociedad (declaró en la televisión uno de los testigos)”. Idem, p. 193.

¹⁴⁶ Texto original: “lo había matado porque sí, el Gaucho Dorda, no porque el policía significara una amenaza.” Idem,, p.40

“Havia certo fatalismo em todos eles e ninguém podia imaginar o giro inesperado que iam tomar os acontecimentos. Os que vivem baixo pressão, em situação de extremo perigo, perseguidos, acossados, sabem que o azar é mais importante que a coragem para sobreviver a um debate”.¹⁴⁸

“Não esperam nada, só querem resistir”.¹⁴⁹

Assim como as personagens do precursor Roberto Arlt, as de Piglia seguem numa perspectiva de surpresa, em que planos ou projetos são signos deslocados de seus destinos.

Erdozain, de o *Os sete loucos*, ganha sua representação em vários momentos da narrativa *Plata Quemada*. Como sujeitos que habitam as margens porque no centro não há lugar para suas existências, Dorda e Nene têm suas vidas narradas pela expressão da impossibilidade de mudança. Para isso, só a sorte ou as surpresas podem lhes servir de ajuda, uma vez que não há esperança nem ideais que os envolvam numa utopia de mobilidade social:

“só tinham a favor a surpresa”.¹⁵⁰

“As coisas nunca saem como um as imagina, a sorte é mais importante que a coragem, mais importante que a inteligência e as medidas de segurança. O azar, paradoxalmente, está sempre ao lado da ordem estabelecida e é (junto com a delação e a tortura) o meio principal que tem os investigadores para fechar o laço e agarrar os que tratam de se fazer invisíveis na selva da cidade”.¹⁵¹

Piglia faz uma negociação entre gêneros discursivos e escreve uma literatura política sem falar diretamente de política. Assim, a literatura se distancia da denúncia

¹⁴⁷ Texto original: “La maldad – decía Dorda, muy acelerado con la mezcla de la anfetá y la coca – no es algo que se haga con la voluntad, es una luz que viene y que te lleva”. Idem, p. 73

¹⁴⁸ Texto original: “Había cierto fatalismo en todos ellos y nadie podía imaginar el giro inesperado que iban a tomar los acontecimientos. Los que viven bajo presión, en situación de extremo peligro, perseguidos, acosados, saben que el azar es más importante que el coraje para sobrevivir en un combate”. Idem, p.98

¹⁴⁹ Texto original: “No esperan nada, sólo quieren resistir”. Idem, p. 175.

¹⁵⁰ Texto original: “sólo tenían a favor la sorpresa”. Idem, p.15

¹⁵¹ Texto original: “Las cosas nunca salen como uno las piensa, la suerte es más importante que el coraje, más importante que la inteligencia y las medidas de seguridad. El azar, paradójicamente, está siempre del lado del orden establecido y es (junto a la delación y a la tortura) el medio principal que tienen los investigadores para cerrar el lazo y atrapar a los que tratan de hacerse invisibles en la selva de la ciudad”. Idem, p. 58

social, o que a deixa livre de um aspecto moralizante e, concomitantemente, permite tocar em feridas abertas da sociedade a qual ela se refere.

Narrar o assalto ao banco em *Plata Quemada* ou o clima tenso de *Respiração Artificial* pode ser como uma discussão filosófica, na qual os temas se alternam para indicar os problemas da perda de identidades e o deslocamento dos valores.

É interessante pensar em uma narrativa que por todo tempo demonstra instabilidade discursiva, o que se reflete nas características das personagens centrais. Além das dificuldades relacionadas à elaboração da linguagem, os relatos que compõem a trama estão sempre em questão sobre a sua veracidade.

Frases como “Dizem, nunca se sabe”; “Disseram os diários”; “Dizem as testemunhas”; “Segundo informações de último momento” e “Segundo o cronista de *El Mundo*”, expressam a precariedade com a qual o autor percebe as versões que estão presentes nas representações da história. Através de testemunhos criados, surgem expressões que denotam a necessidade de um olhar que desconfie da noção de verdade acerca desses relatos.

As marcas discursivas presentes nesses verbos que remetem a um sujeito indeterminado – *dizem, disseram* – ou em marcadores que remontam a outras fontes alheias ao contexto narrativo – *segundo* – se inserem para indicar as falhas nas crenças direcionadas a uma única versão. Dessa maneira, é criado um jogo polifônico no qual a multiplicidade de vozes narra uma mesma história com diferentes experiências e intenções.

Em relação às testemunhas presentes para contar o fato, Piglia também demonstra o caráter instável que elas podem representar. Nos fragmentos abaixo, essa hipótese pode ser percebida:

“As testemunhas se contradizem como sempre acontece, mas todos coincidem em que o rapaz parecia um ator e tinha um olhar extraviado”.¹⁵²

“Um era moreno e o outro era loiro, os dois eram jovens e com cortes de cabelo tipo militar. Havia um terceiro com uma meia de mulher na cara”. Todas as descrições coincidem mas não servem para nada”.¹⁵³

“Uma versão marca que alguns policiais de facção no edifício municipal alcançaram intercambiar disparos com os pistoleiros mas isto não pôde ser confirmado”.¹⁵⁴

“As informações dos diários circulavam entre linhas e havia muitas operações de contra-inteligência no meio das notícias”.¹⁵⁵

“O cronista não o sabe mas maneja várias hipóteses”.¹⁵⁶

As passagens que mais chamam a atenção sobre a precariedade discursiva estão presentes nos relatos de Dorda (o criminoso que sofria alucinações) e nos comentários narrativos sobre ele.

Como Anahí, a personagem já tão mencionada de *Respiração artificial* e de “A louca e o relato de crime” ou como Elena, de *A cidade ausente*, Dorda também escuta vozes que projetam falas em sua cabeça como um rádio sintonizado com um espaço alheio ao que ele está presente:

“Sentia como um murmúrio na cabeça, uma rádio de onda curta que tratava de se filtrar nas placas do crânio, transmitir na parte interna do cérebro, algo assim. Às vezes havia

¹⁵² Texto original: “Los testigos se contradicen como siempre sucede, pero todos coinciden en que el chico parecía un actor y que tenía una mirada extraviada”. Idem, p. 15.

¹⁵³ Texto original: ““Uno era morocho y el otro era rubio, los dos eran jóvenes y con cortes de pelo tipo militar. Había un tercero con una media de mujer en la cara.” Todas las descripciones coinciden pero no sirven para nada.” Idem, p. 51.

¹⁵⁴ Texto original: “Una versión señala que algunos policías de facción en el edificio municipal alcanzaron a intercambiar disparos con los pistoleros pero esto no pudo ser confirmado.” Idem, p.42.

¹⁵⁵ Texto original: “las informaciones en los diarios circulaban entre líneas y había muchas operaciones de contrainteligencia en medio de las noticias.” Idem, p.54

¹⁵⁶ Texto original: “El cronista no lo sabe pero maneja varias hipótesis”. Idem, p.136.

interferências, ruídos estranhos, gente que falava em línguas desconhecidas, sintonizavam, vai saber do Japão por aí, da Rússia. Não lhes dava importância porque lhe vinham passando desde que era pequeno”.¹⁵⁷

Dotado de uma patologia que reforça sua exclusão, a personagem alia sua condição marginal ao seu estado psicológico. Numa dupla interdição¹⁵⁸, o crime ganha a dimensão de existência que a vida em sociedade não lhe permitiu ter.

Como uma sina, o caminho de Dorda é um trajeto alucinante, onde a linguagem sempre se lhe mostrou como um instrumento difícil de ser manejado. Através da afasia e de atos brutais, sua vida foi conduzida à deriva. No excerto abaixo, há um relato no qual a personagem denota sua agonia por não conseguir elaborar um discurso que o salve. Como Lucía Joyce, ele se afoga em uma situação desesperadora e caótica:

“ – eu vou mal – dificultoso para expressar-se, o Gaucho Rubio – venho mal desde pequeno. Não sei me expressar, doutor”¹⁵⁹.

Além da loucura de Dorda e de sua incapacidade de concretizar uma elaboração lingüística capaz de inseri-lo socialmente, um outro referencial discursivo é presentificado na narrativa como uma alternativa de voz a esse contexto fraturado. A linguagem midiática é usada não só para colaborar com o gênero policial, criando uma verossimilhança em relação às narrativas assim. A mídia é tratada como a produtora de vozes que a sociedade pode e quer ouvir.

¹⁵⁷ Texto original: “Sentía como un murmullo en la cabeza, una radio de onda corta que trataba de filtrarse en las placas del cráneo, transmitir en la parte interna del cerebro, algo así. A veces había interferencias, ruidos raros, gente que hablaba en lenguas desconocidas, sintonizaban, vaya saber, de Japón por ahí, de Rusia. No le daba importancia porque le venía pasando desde que era chico”. Idem, p.63.

¹⁵⁸ FOUCAULT, 1979.

¹⁵⁹ Texto original: “- yo voy mal – dificultoso para expresarse, el Gaucho Rubio – vengo mal desde chico. Yo soy desgraciado. No sé expresarme, doctor”. PIGLIA, 1997. p.225

Em relação aos momentos finais da trama – quando os assaltantes estão reclusos em um apartamento de Montevideu e cercados pela polícia – a televisão e as rádios noticiam ao vivo todos os passos desse processo sombrio.

Como num *reality show*, as vidas de Nene, Dorda e Mereles se tornam espetáculos de um público ávido por experiências alheias e cenas instantâneas que prometem não entediar seus expectadores, como pode ser percebido no fragmento a seguir referente a um acontecimento que antecedeu às dezesseis horas de resistência:

“(...) secretamente admirado pela difusão da desgraça que em devorada com ansiedade por milhões e milhões de leitores”¹⁶⁰.

O relato acima é sobre a atitude de Malito – um dos quatro envolvidos que desaparece ao longo da história – quando ainda estavam em Buenos Aires, ou seja, quando a polícia se intera do crime.

Esse comportamento da mídia pode ser associado ao que Beatriz Sarlo chama de *televisibilidadade*, ou seja, ao fluído que daria consistência à televisão ao assegurar e garantir um reconhecimento imediato do público. Desse modo, ocorre uma improvisação televisiva que responde à lógica da produção seriada, à sociedade de consumo, sem se preocupar com questões estéticas ou problematizações mais rigorosas.

Ao narrar os acontecimentos de forma simultânea e grotesca, vê-se surgir características que condizem muito mais com estereótipos consagrados do senso comum do que com temas que mostram a falibilidade estrutural de uma sociedade imersa em signos flutuantes. Segundo Beatriz Sarlo, isso colabora para que se retire a carga de materialidade dos problemas que tocam tanto “as margens” como “o centro”:

¹⁶⁰ Texto original: “(...) secretamente admirado por la difusión de la desgracia que es devorada con ansiedad por miles y miles de lectores.” Idem, p.57

“O maniqueísmo psicológico e moral baixa o nível de problematidade e costura as fendas de desestruturação formal e ideológica”.¹⁶¹

Falar dessa desestruturação e não relacioná-la à Argentina seria deixar de lado aspectos que remetem a dúvidas sobre o tema da identidade dessa nação.

Assim como já mencionado tantas vezes nesse estudo, a presença de Roberto Arlt é um fator que permeia a trajetória literária de Ricardo Piglia. Autor de tipos deslocados e desterritorializados, Arlt permite pensar numa identidade criada na mescla da tradição apropriada de um contexto forasteiro com a idéia de um golpe grandioso capaz de reabilitar esses sujeitos que habitam “o subúrbio do mundo”.

Essas identidades atravessam processos de constante fragmentação, pois há no presente a noção de instabilidade em decorrência da desaparecimento de certezas tradicionais e pela erosão da memória. Por isso, há as quebras de parâmetros aceitos, cujas fragilidades apontariam para a escassez de valores e propósitos comuns. Sobre isso, Sarlo acrescenta:

“A instabilidade da sociedade moderna se compensa no lar dos sonhos, onde com retalhos de todos os lados conseguimos operar a “linguagem de nossa identidade social”.¹⁶²

Nesse “lar dos sonhos” ao qual a autora se refere, o roubo, a mentira e o engano são fatores que se coadunam para ilustrar tipos sociais que procuram sair da margem através da ilegalidade, uma vez que não encontram na sociedade símbolos e diálogos que lhes garantam uma perspectiva de melhora ou, até mesmo, de futuro.

Numa relação análoga aos contextos de Piglia e Arlt, aparece o filme argentino “Nove Rainhas” (2000), de Fabián Bielinsky, que retrata uma Buenos Aires distante

¹⁶¹ SARLO, 2000, p.65.

¹⁶² Idem, p.25.

temporalmente do assalto de 1965 e do contexto marginal de Arlt, no entanto muito próxima das fissuras que ainda existem no imaginário dos argentinos.

A capital argentina é o cenário para um crime de dois malandros em busca de quinhentos mil dólares. Através de golpes consecutivos, eles tentam falsificar selos e vendê-los como originais a um possível colecionador. Contudo, o que se desenrola ao longo da trama é um conjunto de enganações, nas quais os envolvidos na idealização do projeto golpeiam entre si, ou seja, nem mesmo a condição marginal que os alia seria um viés seguro de cumplicidade.

Diferentes do casal Dorda e Nene – que mantiam uma relação de homoerótica de pacto de amor – Marcos (Ricardo Darín) e Juan (Gastón Pauls) travam um acordo que se revela como um grande golpe, no qual todos os atos não passavam de uma armadilha para enganar a um dos próprios golpistas.

O jogo pela sobrevivência é mediado pela corrupção e pela burla, o que retoma uma frase presente em *Plata Quemada*, na qual Nando, uma das inúmeras figuras envolvidas no crime, afirma que:

“um grupo de tipos arrojados podem fazer muito neste país”
(...) Os bandidos são muito confusos. Um grupo com ordem e disciplina, um grupo de malandros bem armados, chega onde quer, aqui.”¹⁶³

O fragmento acima possibilita uma hipótese relacionada ao comportamento das elites políticas na América Latina, que atuam sempre em prejuízo do interesse público.

Nas entrelinhas dessa história resgatada por Piglia da década de sessenta e presentificada em pleno governo do presidente Carlos Saúl Menem, há uma direção que aponta para o papel dos políticos que regem essa sociedade fraudada em seus bens simbólicos e materiais.

¹⁶³ Texto original: “Un grupo de tipos arrojados pueden hacer mucho en este país. (...) los chorros son siempre muy despiolados. Un grupo con orden y disciplina, un grupo de malandras bien armados, llega donde quiere, acá.” PIGLIA, 1997, p. 64.

Dessa forma, a metáfora de um roubo e a queima do dinheiro como a prova do crime permitem pensar nas alegorias da prosa de ficção para poder falar de política. Um romance literário aparece como uma alternativa de questionamento de uma história que coleciona discursos deslocados de sua realidade, no entanto com o gabarito e o respaldo que a capacita para ser oficial.

No epílogo de *Plata Quemada*, Piglia introduz uma frase que pode ser vista como chave para a situação a qual ele se refere:

“Sempre serão misteriosas para mim as razões pelas que algumas histórias se resistem a anos ser contadas e exigem um tempo próprio”¹⁶⁴.

Esse tempo próprio é o mesmo ao qual Beatriz Sarlo se volta para falar da Argentina atual:

“Como outras nações da América, a Argentina vive o clima do que se chama “pós-modernidade” no marco paradoxal de uma nação fraturada e empobrecida”¹⁶⁵.

Fraturada e empobrecida, essa nação tem sua perspectiva de resistência através de metáforas, alegorias, mentiras ficcionais e estratégias narrativas que atuam como peças de um quebra cabeça ao montar – sob as vias da ficção – o retrato de governantes falaciosos, de uma sociedade que coleciona enganos como símbolo de memória e legado subalterno.

A luta que se trava é para não ser derrotado, não para vencer.

Nas periferias do mundo, há a certeza de que é preciso resistir aos ditames dos poder. É preciso falar de si, de sua história e construí-la às margens, em discursos performáticos nos quais os corpos lutam em “panelaços” por seus direitos e dão vozes a

¹⁶⁴ Texto original: “Siempre serán misteriosas para mí las razones por las que algunas historias se resisten durante años a ser contadas y exigen un tiempo propio”. Idem, p.251.

¹⁶⁵ SARLO, 2000, p.7

angústias que marcam, diariamente, sua condição latino-americana num espaço regido por leis e línguas representantes de uma realidade alheia e omissa aos problemas de *nosotros*.

CONCLUSÃO

“(…)Entre lujurias y represión
bailaste los discos de moda
y era tu diversión
burlarte de los ilusionistas.
No llores por las heridas
que no paran de sangrar.
No llores por mí, Argentina
te quiero cada días más”.

**Charly García,
“No llores por mi, Argentina”**

O discurso produzido na América Latina se tornou um importante objeto de análise no meio acadêmico ao se estudar sua característica performática e sua necessidade de resistência.

Dentro dessa perspectiva, este estudo se propôs a pensar na Argentina, tendo em mente esse país como o local de verificação acerca da enunciação discursiva e produção intelectual dentro de um cenário global.

A escolha de Ricardo Piglia foi derivada de sua escrita possibilitar a existência de inúmeros gêneros discursivos que travam entre si diálogos e formam uma escritura que sai das esferas impostas pelo cânone literário. Como dito anteriormente, biografias, cartas apócrifas, diários, relatos alucinantes e mitos urbanos são inseridos em um texto que dialoga com a tradição literária em uma idéia de negociação e transformação.

Ao partir da idéia de um gênero canônico – o romance de ficção – e abordar outras perspectivas de relato, as narrativas de Piglia colaboraram para que a hipótese de

alternativas que questionassem reiteradamente o caráter de verdade presente no discurso do poder pudesse ser elaboradas.

Este trabalho possibilitou um início de compreensão da contribuição que a América Latina pode dar ao mundo globalizado. Sua dimensão de acatamento tanto da alta ficção e da crítica de Piglia, quanto da performance “corporal” das Mães e dos filmes, culminou na leitura de que a resistência de um local latino-americano se dá tanto pelo pedagógico como pelo performático.

Entre o conceito e a prática nos situamos e damos nossa contribuição enquanto intelectuais da vida.

A análise de *Respiração Artificial* norteou grande parte desse trabalho, em decorrência de sua importância em um contexto no qual a linguagem teve um de seus piores momentos de censura e repressão. Por ser o primeiro romance do autor, esse livro traz para a cena literária a presença de um intelectual que pensa sua realidade através do *status* de mentira legado a ficção.

Diferente de um conto ou um ensaio, a mescla discursiva – o que inclui o silêncio que permeia a obra – e as inserções de problemas que tangem à Argentina daquele momento reafirmam a tese sobre uma escrita da história de um povo que se encontra privado de sua memória.

As discussões que aparecem em *Respiração Artificial* permaneceram nos outros dois romances desse trabalho – *A cidade ausente* e *Plata Quemada* – ressemantizadas nos temas presentes nos anos noventa. O discurso midiático e o seu poder persuasivo foram inseridos nessa análise para mostrar a transformação ideológica de uma sociedade em fraturas.

O tema sobre o local de produção discursivo foi a idéia inicial que abriu as possibilidades de estudo sobre tensões como “centro e periferia”, uma vez que estas foram pensadas em consonância com autores que escrevem desde aqui (Beatriz Sarlo, Hugo Achugar e Canclini); outros que produzem sobre aqui ou sobre a condição subalterna deixada como herança aos países marginalizados (Homi Bhabha, Alberto Moreiras), além das reflexões crítico-ficcionais que situam Piglia em sua “mirada estrábica”, ou seja, num olhar enviesado por essas duas realidades.

É numa perspectiva de não conclusão que este trabalho é concluído. Seu material principal foi as análises de performances – sejam elas na realidade ou na ficção – o que implicou falar de sujeitos e condições de existência.

Uma vez que se tratou de uma abordagem acerca do lugar do relato latino-americano e de suas formas de representação, a noção de formação de identidades num gerúndio não permite que se encerre um discurso que está sendo produzido por resistências e tentando entrar num diálogo em rede.

Expressões com “sendo” e “tentando”, por mais que signifiquem uma perspectiva de algo incompleto e inacabado, são o que delineiam essas linhas de uma América Latina incerta de suas fronteiras e origens.

“Los intereses son otros estos días. Hablemos de la deuda. La deuda, lo no hecho, lo pendiente, lo que permanece como un residuo taladrando las noches – porque de noche es peor el balance – y sin embargo la necesidad de tener como horizonte la obligación de la deuda, la compulsión de la escritura, la incontinencia verbal, la inundación como frente al silencio, a la muerte (...)”¹⁶⁶

¹⁶⁶ ACHUGAR, 1996.

Sob a perspectiva de verbalizar uma dívida presente na história e mostrada na ficção, falar disso é ter a vida, a palavra, a imagem e o corpo como alternativas de enfrentamento ao silêncio, à morte.

ANEXO



FIGURA 1 – Lenço das Mães da Praça de Maio desenhado no piso da própria Praça (2002).



FIGURA 2 – Ronda da Associação das Mães da Praça de Maio (2004).



FIGURA 3 – Mãe da Praça de Maio – Linha Fundadora (2004).



FIGURA 4 – Evel Petrini (Beba) em entrevista na Associação das Mães da Praça de Maio (2004).



FIGURA 5 – Avenida Córdoba, uma das principais do centro portenho no período pré-eleitoral para presidente (2003).



FIGURA 6 – *Panelaço* realizado pelos aposentados na Rua Florida, centro urbano de Buenos Aires (2003).



FIGURA 7 – Criança tocando *bandoneón* em San Telmo, tradicional bairro de tango portenho (2002).



FIGURA 8 – Marta, senhora que canta em inglês com instrumentos improvisados, pedindo dinheiro na Rua Defensa, San Telmo, Buenos Aires (2004).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACHUGAR, Hugo. Repensando la heterogeneidad latinoamericana (a propósito de lugares, paisajes y territorios). In: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, 1996.

ARLT, Roberto. *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Bs.As: Editorial Losada, 1994.

_____. *El jorobadito*. Bs.As: Editorial Losada, 1994.

_____. *Los siete locos*. Bs.As: Editorial Losada, 1994.

BARTHES, ROLAND. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 3 ed. 1999.

_____. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1998.

BHABHA, Homi K. A questão do "outro": diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: HOLANDA, Heloísa Buarque de. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro : Rocco, 1991.

_____. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2ª reimpressão, 2003.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 5. ed., 1989.

_____. *Antología Personal*. Barcelona: Editorial Sol 90, 2001.

CANCLINI, Néstor García. *Intelectuales buscando lugar en este siglo*. Buenos Aires: Piados, 2002.

CÂNDIDO, Antônio. Literatura e subdesenvolvimento. In: MORENO, F. (org.). *América Latina en su literatura*. México: Siglo Veintiuno, 1972.

DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris : P.U.F., 1969.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris : Minuit, 1975.

FERNÁNDEZ, Macedonio. *Museo de la novela de la eterna*. Obras completas. Tomo VI. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 8. ed. 2002.

_____. *Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FREUD, Sigmund. *Obras Completas*. Tradução L.L.B. Torres. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, v. - , ano --, p...: “Lo siniestro”.

HALPERÍN, Jorge. *Mentiras Verdaderas*. Buenos Aires: Atlantida, 2000.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura*. São Paulo: Editora 34, 1999. Vol. 2.

KAFKA, Franz. *A Metamorfose*. Tradução Torrieri Guimarães. Prólogo Jorge Luis Borges. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

_____. *O Processo*. Tradução Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2004.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro, depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 2. ed. 1996.

MADRES DE PLAZA DE MAYO. *Cantos de vida, amor y libertad*. Buenos Aires: Rafael Cedeño, 1985.

_____. *Historia de las Madres de Plaza de Mayo*. Buenos Aires: Asociación Madres de Plaza de Mayo, 1996.

_____. *El corazón en la escritura*. Buenos Aires: Asociación Madres de Plaza de Mayo, 1997.

_____. *Luchar siempre*. Buenos Aires: Asociación Madres de Plaza de Mayo, 2002.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e políticas das semelhanças. In: CHIAPPINI, Lígia e et. *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: EDUSP, 1993.

_____. *Decires fuera de lugar: sujetos dicentes, roles sociales y formas de inscripción*. In: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Lima/Berkeley, n. 41, 1995.

MIRANDA, Wander M. Imagens da memória, imagens da nação. *Scripta*, Belo Horizonte, v.1, n. 2, 1998.

MORAES, Alexandre Jairo Marinho. *Respiração Artificial: história, tradição e hibridismo em textos de Ricardo Piglia*. In: *Ipotesi - Revista de Estudos Literários*. v.6, n. 2, Juiz de Fora : Editora UFJF, 2002.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Uma vida em ato: a autobiografia intelectual de Patrick Chamoiseau*. Tese (doutorado). Niterói: UFF, 2003.

ORTEGA, Francisco. *Genealogias da amizade*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Ayacucho, 1978. Del fenómeno social de la “trasculturación” y de su importancia en Cuba.

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

PEREIRA, Maria Antonieta; SANTOS, Luis Alberto Brandão. *Palavras ao Sul*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

PÉRSICO, Adriana Rodríguez. “Intelectuales hoy: ni anfitriones ni turistas”. In: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, 1996.

PIGLIA, Ricardo. *A cidade ausente*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2. ed. 1997.

_____. *A ficção paranóica*. In: Caderno Mais!, Folha de São Paulo. São Paulo: 15/06/2003.

_____. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.

_____. *La Argentina em pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.

_____. *Memoria y tradición*. In: CONGRESSO ABRALIC, 2º Belo Horizonte, 1990. *Anais*, v. 1, Belo Horizonte: UFMG, 1991.

_____. *Respiração Artificial*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1987.

_____. *O laboratório do escritor*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *Prisão Perpétua*. Trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2. ed. 2002

_____. Una propuesta para el nuevo milenio. In: *Márgenes*, Caderno de Cultura, n. 2, Belo Horizonte, Mar del Plata, Buenos Aires, 2001.

RAMA, Ángel. “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”. In: *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

RICHARD, Nelly. Feminismo, experiencia y representación. In: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII, 1996.

SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SANTOS, Luis Alberto Brandão dos. Máquinas de retramar. In: *Anuario brasileiro de estudios hispánicos*, n. 7, 1997. Embajada de España en Brasil.

SARLO, Beatriz. Argentina: nada será como antes. Trad. Sebastião Nascimento. In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 61, nov. 2001.

_____. *Cenas da vida pós-moderna*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

_____. Memoria Cultural, Memoria Política: la imaginación del futuro. In: CONGRESSO ABRALIC, 2º Belo Horizonte, 1990. *Anais*, Vol. 1, Belo Horizonte: UFMG, 1991.

_____. *Tiempo Presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores Argentina S.A., 2001.

SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. BH/RJ: Autêntica, 1999.

STUDART, Heloneida. *Mulher objeto de cama e mesa*. Petrópolis: Vozes, 14 ed. 1983.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América. A questão do outro*. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VOLPE, Miriam L. *Fronteiras da nação: lugares e representações*. Geografia de exílio: Mario Benedetti, um intelectual latino-americano. Tese (doutorado) UFMG. Belo Horizonte, 2001.

REFERÊNCIAS DE MATERIAIS MULTIMEIOS

FILMES

A HISTÓRIA Oficial. Título Original: *La historia oficial*. Direção: Luis Puenzo. Roteiro: Aída Bortnik e Luis Puenzo. Elenco: Héctor Alterio, Norma Aleandro, Chela Ruiz, Chunchuna Villafañe, Hugo Arana, Patricio Contreras, Guillermo Battaglia, Leal Rey. Música: Atilio Stampone. Fotografia: Félix Monti. Produtora: Historias Cinematográfica, 1985. Argentina. 110 min., son., color., 35mm.

NOVE Rainhas. Título Original: *Nueve Reinas*. Direção Fabián Bielinsky. Produção: Cecilia Bossi e Pablo Bossi. Roteiro: Fabián Bielinsky. Elenco: Ricardo Darín, Gastón Pauls, Leticia Brédice, Óscar Núñez, Tomás Fonzi, Ignasi Abadal. Fotografia: Marcelo Camorino. Direção de Arte: Marcelo Salvioli. Música: César Lerner. Estúdio: Industrias Audiovisuales Argentinas S.A. / FX Sound / J.Z. & Asociados / Kodak Argentina S.A. / Naya Films S.A. / Patagonik Film Group. Distribuição: Buena Vista International, 2000. Argentina. 115 min., son., color., 35mm.

UM DIA de sorte. Título Original: *Un día de suerte*. Direção: Sandra Gugliotta. Produção: Marcelo Schapces. Roteiro: Sandra Gugliotta, Marcelo Schapces, Julio Cardoso. Intérpretes: Valentina Bassi, Fernán Mirás, Darío Vittori, Damián de Santo, Lola Berthet. Fotografia: Alberto Ianuzzi. Direção de arte: Fabiana Piotti. Música: Diego Frenkel, Sebastián Schachtel. Produtora: Barakacine, INCAA, El Mecanismo Encantado, 2002. Argentina, 94 min., son., color., 35mm.

AS INVASÕES bárbaras. Título Original: *Les Invasions Barbares*. Direção: Denys Arcand. Produção: Daniel Louis e Denise Robert. Roteiro: Denys Arcand. Elenco: Rémy Girard, Stéphane Rousseau, Dorothee Berryman, Louise Portal, Dominique Michel, Yves Jacques, Pierre Curzi, Marie-Josée Croze, Marina Hands, Toni Cecchinato, Mitsou Gélinas, Johanne-Marie Tremblay, Denis Bouchard, Micheline Lanctôt, Markita Bóies, Isabelle Blais, Denys Arcand. Estúdio: Astral Films / Centre National de la Cinématographie / Cinémaginaire Inc. / Le Studio Canal+ / Harold Greenbury Fund / Productions Barbares Inc. / Pyramid Productions / Société Radio-Canada / Téléfilm Canada/ Société de Développement des Entreprises Culturelles. Distribuição: Miramax Films / Art Films, 2003. Canadá, 99 min., son., color., 35mm.

O ABRAÇO partido. Título Original: *El abrazo partido*. Direção: Daniel Burman. Elenco: Daniel Hendel, Adriana Aizemberg, Sergio Boris, Jorge D'Elía, Silvina Bosco, Diego Korol. Distribuidora: Art Films, 2003. Argentina. 99 min., son., color., 35mm.

LUGARES comuns. Título original: *Lugares Comunes*. Direção: Adolfo Aristarain. Roteiro: Rodolfo Aristarain e Kathy Saavedra. Elenco: Federico Luppi, Mercedes Sampietro, Arturo Puig, Carlos Santamaría, Valentina Bassi, María Fiorentino, Claudio Rissi, Osvaldo Santoro, Pepe Soriano, Graciela Tenenbaum. 110 min., son., color., 35mm. Baseado no romance homônimo de Lorenzo F. Aristarain.

SITES

<http://www.demoliendohoteles.com.ar>

<http://www.rock.com.ar>

<http://www.comisionporlamemoria.org/>

<http://www.cineindependiente.com.ar/panorama>

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)