

Tropologias performáticas do exílio. Traoré, de Juan José Saer e A síndrome de Ulisses, de Santiago Gamboa.

Graciela Ravetti
FALE/UFMG/CNPq

Nas décadas de 1990 e 2000, na América Latina, surge um novo paradigma de ficções narrativas que tematizam os exílios e as topografias humanas em obras como a de Juan José Saer¹ e a de Santiago Gamboa². Tentando sintetizar seus pensamentos e conhecimento crítico sobre o fenômeno das geografias humanas produzidas pelos deslocamentos, pode se dizer que estes autores, entre outros, procuraram não apenas representar esses movimentos, mas considerá-los como um bom exemplo da incerteza e da indecidibilidade dos processos identitários e comunitários cuja experiência pode ser até pessoal e intensa mas cuja dimensionalidade é complexa e acaba resultando um claro limite do conhecimento. As lutas travadas nestas narrativas embaralham os discursos classificatórios das pessoas e dos grupos diaspóricos a causa dos desdobramentos que geram e não pelas equações compensatórias que propõem.

I – *Traoré*, de Juan José Saer.

O conto *Traoré*, do livro *Lugar* (2000), de Saer, parece fazer referência a uma rede com pontos de saída e de entrada no tempo e no espaço ao expandir experiências de migração, o que permite supor trajetos de linhas aleatórias: os africanos no centro de Paris, que esboçam uma heurística expandida se comparada aos mais antigos modelos de experiências e performances de exílio. Como nomear comunidades em deslocamento, de repente reterritorializadas (morar em Paris), mas claramente desprovidas de simbolizações que permitam dar conta, pelo menos, do mais trivial do cotidiano? Que tipo de tarefas comuns, no sentido de conjuntas, podem ser propostas, vista a peremptória necessidade de elaborar imaginários sociais, padrões de percepções, consensos sobre sentimentos e paixões? É evidente que a literatura, a partir de seu estrito e ancestral artesanato de exploração das possibilidades tropológicas da linguagem, está sempre explorando os limites dentro dos quais sua construção se efetua: os da experiência pessoal, os do conhecimento de outras formas de organizar o conhecimento da natureza/cultura, os do domínio das artes e os da permanente renovação retórica e crítica em compasso e em contradição, ao mesmo tempo, das transformações históricas.

Para formar uma cidade, dizia Sócrates no *A República*, necessita-se mais de uma pessoa. No conto de Saer, há duas. Entre o Saer que inscreve na literatura latino-americana a diáspora africana e o que *Finá Kamara*, uma das personagens, inscreve na tradição oral, enfraquecida pela proliferação de versões, estabelece-se um elo de contigüidade

não linear que permite relacionar a *imago comunidade* com o que possuem de político, também, os atos de falar narrando e de escutar, e suas conseqüências na formação de comunidades. O performático no conto marca a impossibilidade de esboçar uma fronteira definitiva entre o que significam a intervenção artística e a política porque a narrativa encena, embora de modo oblíquo, a querela sobre o destino da massiva dispersão migrante contemporânea, além de trazer a inquietação da performance na forma do sentimento de iminência das turbulências possíveis por conta das diásporas humilhadas. A escrita acolhe, além de uma previsão quanto à evolução futura da geografia cultural contemporânea, as gestualidades diferenciadas de dois homens imersos numa cena que nem sequer enxergam, sobretudo a performance de um griot, que é observado com nojo por um muçulmano, e o quase diálogo entre duas perspectivas de observação diferentes e deslocadas do contexto que lhes confere sentido.

Da multidão de griots que o conto revela como existente num passado remoto, morta em batalha, só sobrou um indivíduo; e do povo cuja visão do real estava poluída pelos véus permanentemente criados pelas narrações dos griots, jogados esses véus como uma cobertura sobre o real, só sobrou um. É esse o universo do conto: um griot e um cético muçulmano, africanos, vestidos com uniforme de faxineiros da *Place Vendôme*, rodeados pelo alto mundo das finanças, do poder administrativo e das mais desmesuradas rodas de consumo mundial. Diga-se de passagem, porém, que do que parece uma cena típica da paisagem humana urbana deste início do século XXI, as personagens em ação não tomam conhecimento, embora o leitor vá ganhando, aos poucos, a dimensão de um ponto mínimo, na paisagem afunilada por um zoom de efeito cinematográfico, que reflete a dramática incerteza da dimensionalidade cultural: a globalização e a conseqüente organização do mundo. Porém, esses minúsculos personagens remetem às palavras-título de outras narrações do mesmo autor – *cicatrices, imborrable* – que muito bem poderiam encontrar seus sentidos catacrésicos nos restos diaspóricos de culturas aparentemente acabadas, mas que retornam, na impassível intervenção literário-política de Saer, como resíduos figurados em torno da injustiça e das falhas expostas do sistema sem que nada permita que se espere uma reverberação emocional e muito menos piegas – apontam mais para a iminência de acontecimentos futuros de ruptura e à inevitabilidade de turbulências das que já o mundo rico não pode mais se dar ao luxo de ignorar.

Os africanos no conto, fazendo literalmente o trabalho sujo no primeiro mundo, em meio à indiferença generalizada, implicam claramente uma nova demarcação esticada de fronteiras. A anomia e a invisibilidade das personagens e a brutal individualização a que estão confinadas, cobrem a existência desses hoje em dia denominados refugiados, clandestinos, exilados, párias e de outras maneiras que funcionam como eufemismos tranquilizadores ou revoltantes – segundo seja o enunciador – que povoam as periferias dos centros do mundo civilizado. Não deixam de ser parte decisiva da força-trabalho do século XXI engolida pela obrigação do profissionalismo que estreita até o sufoco o espaço ocupado pelos que carecem da bagagem subjetiva necessária para construir um lugar próprio no ambiente no qual se encontram no presente.

Participar da fundação de uma nova comunidade é um ato performático por excelência, e a narração desse ato depende de muitos fatores e situações; tem sempre componentes do campo do verossímil e do fictício, do legal e do clandestino, do histórico e do lendário. Que essas narrações sejam inscritas como naturais e escutadas como fundadoras depende dos graus de legitimidade que possuam os portadores das vozes que narrem, e, no caso de serem eficazes, têm a chance de iniciar novos patamares de domínio, constituir-se em paradigmas hegemônicos. Os patamares de aceitação dessas narrativas consistem em amplas faixas que vão de elas serem escutadas ou lidas como devaneios e fantasias, apoiadas em personagens e fatos que poderiam ter tido existência da forma em que a tradição silenciosa afirma, até sua inscrição como normas naturalizadas de tipo oficial, com funções específicas de pacificação geral, autoridade social e com base nos interesses econômicos e no exercício do poder político. E é essa a dinâmica da invenção das tradições oficializadas.

No conto, as formas ancestrais dos relatos lendários e populares que o griot moderno pode recuperar são a única acessibilidade possível a uma cultura desintegrada. Não podemos enxergar as componentes mínimas de tempo e espaço que se combinam na composição das culturas; como os *quarks*, são inacessíveis à percepção simples e ingênua, embora seus efeitos sejam visíveis. Mas, os efeitos do quê? E sobre isso, a literatura não tem deixado de elaborar versões de saberes disponíveis à comunidade em geral, porque muitos e invisíveis são, também, os laços que interligam a literatura e as pessoas, até as que nunca leram nem virão a ler um livro.

As duas personagens do conto transportam consigo o ponto do mapa do qual saíram, e assim expõem as tensões espaciais e temporais que se reativam quando regiões naturalmente distantes acabam colocando-se em contigüidade. O espaço em si é tão plástico e imaterial como as próprias concepções do tempo, variando segundo os indivíduos, os povos, as épocas, e, principalmente, os pontos de vista. Não existe, a princípio, espaço nem tempo que possam ser mensurados com objetividade e autonomia de certas funções que determinam os processos de observação, as posições e os instrumentos – mentais ou tecnológicos – disponíveis. Existem diferentes modos e procedimentos para mensurar o espaço ‘bruto’ desprovido de significação, à espera da intervenção humana. De um mesmo espaço podemos produzir as mais diversas representações, como a do pintor, do arquiteto, do fotógrafo, do engenheiro, do médico, do poeta, do matemático. Mas, decerto, a somatória deles nunca retratará a experiência de cada um, apenas ampliará seus sentidos, mostrando a existência de diversas perspectivas.

Abandonamos nossas duas personagens na Praça Vendôme para retomá-las para a comprovação de que para que uma narrativa seja ouvida e validada como histórica é fundamental a existência, mesmo que como simples promessa, de uma comunidade; eles são a própria evidência de que partículas infinitamente pequenas podem, depois de uma aparente e total aniquilação, voltar a se reagrupar em novos pontos vivos; fazem pensar que o espaço se recria ao mando do desejo ininteligível do corpo; e que a história silenciosa e as pedras opacas incrustadas nos relevos criados pelas culturas oficiais, não só

estão aí para serem escrutadas como detalhes; na verdade, são partes integrantes e fundamentais da grande cultura. Esses dois africanos em Paris, excedentes e resíduos do que não deveria mais existir – os *griots* da Antigüidade africana, restos de verdadeiras batalhas teóricas travadas entre a suposta verdade da experiência e a condenada falsidade da ficção, são trazidas à escrita pelo narrador as custas de um manuseio tropológico que inclui interrupções, ironias, sarcasmos, elipses, escanções e cortantes mudanças de perspectiva. Como os imortais do conto de Borges, esses africanos têm agora aparência de trogloditas, espécie de monstros ignorados que limpam a sujeira de uma praça qualquer, qualquer uma, asseada e moderna, segura e inscrita nos parâmetros do consumo e do luxo, da política de complôs permanentes, moderna cidade de um mundo visível que, por casualidade, é Paris.

Contrariamente ao senso comum, em que um relato é um substituto do acontecimento, direcionado a quem não pôde presenciar os fatos, do mesmo modo que a representação substitui a coisa em ausência, no conto, a narrativa refere-se a um tempo em que a testemunha ocular só ficava sabendo do que estava acontecendo ante seus olhos mediante o relato dos *griots* e, mais precisamente, filtrados os fatos pelas lendas por eles criadas. Assim foi e assim continuará a ser, parece ser a moral da história. Já não são só os ausentes os que precisam da palavra de uma testemunha para saber do acontecido em qualquer situação; é a própria testemunha a que necessita das vozes alheias, as que sabem narrar, para conhecer e lembrar o que efetivamente presenciou ou, até, para simplesmente perceber o que está observando acontecer. Já não é a narração a que parte de uma experiência prévia e sim a experiência a que se baseia nas narrações. E se chamamos ficção à narração que não se embasa em experiências referenciadas, ou cujo narrador originário já não é uma testemunha presencial dos fatos, a aporia que a narrativa de Saer elabora se torna ainda mais chocante: para que a testemunha de um acontecimento possa elaborar um relato confiável dos acontecimentos dos que dá ciência, deve contar com as ficções alheias, com as lendas, com a memória mítica da comunidade para dar forma a seu discurso.

O relato do *griot* do texto de Saer, situado no início do século XXI, revela-se como um ato performático encenado na escrita, de tipo brumosamente recursivo, no qual a história banal que se conta funciona como a síntese da diáspora, da qual eles mesmos, relator e ouvinte, são indivíduos. O narrador tem que realizar uma leitura transversal que lhe permite um cruzamento de perspectivas, articulando o olhar e o sentir do muçulmano, que não pode menos que cair fascinado na teia da narração oral do *griot* e a impávida atividade narradora deste último que, com os detalhes com que enfeita e enforma a história, lhe confere exatidão e sensação de vida. A transformação do acontecido, na voz profissional do *griot*, transborda os textos técnicos da justiça e do jornalismo em uma versão na qual a antiga cultura volta em forma de rituais – *Traoré* é o nome de um assassino que cumpre ritos com o cadáver das vítimas – e de tropos lingüísticos que presentificam um passado que a História pretende morta e acabada.

Traoré, a personagem que se singulariza no caso que o *griot* conta, havia sido um Eleito, uma criatura sagrada, lá no sul de Dakar. Como imigrante na França tornou-se um

filho do diabo, traficante de drogas, resto humano assassinado. A indignidade de um ser humano singular, *Traoré*, narrada sem piedade nem sentimentalismos pelo griot desterritorializado, reinscreve a pequena história singular na História. Como performance, convida a recuperar um comportamento: uma forma de contar que se transforma em História, sobretudo porque a gestualidade do *griot* é encenada não para o leitor, mas para o muçulmano, a quem lhe provoca uma insuportável sensação de nojo e rejeição. A infância de *Traoré* é evocada para consolidar sua função de herói descomposto; funciona também como um significante à procura de um sentido, na tarefa de reconstrução do mundo.

A narrativa de Saer se contrapõe a uma tradição realista, colada à idéia de epopéia e, conseqüentemente, de comunidade coercitivamente formada. Sem abandonar a idéia de totalidade e, ainda, de representação sócio-histórica, a narrativa saeriana que tratamos aqui, atende à crise do senso comunitário estabelecendo uma ligação distante e corrosiva com a idéia de História. A tensão teórica das narrativas de restituição dá lugar a uma retórica que as transforma em sinédoque de todas as narrativas orais – de narradores de todo tipo, sem descartar os escritores modernos – produzidas pelas diásporas do capitalismo do século XX e XXI.

Traoré pode ser lido tanto como a alegoria de uma comunidade desgastada quanto como uma simples peripécia do presente, embora com algo de recuperação de um rito muito antigo e com muito de profecia de catástrofe. Particularmente inquietante é que, mais do que propriamente tentar instaurar a versão mais complexa e confiável de um fato passado é como se, no limite, a simplicidade da encenação – os dois africanos em Paris, refazendo a eterna cena do *griot* contando o que está acontecendo na contemporaneidade, desligado das histórias do passado, a outro que, munido de prevenções, cai no fascínio do poder da narrativa –, aparentemente inocente, no entanto, radicaliza o jogo de espelhamentos e de remissões que torna o leitor cúmplice e cativo. Os dois homens falam e, sobretudo, pensam de modos diversos, apesar da origem comum, e veiculam valores e significações que não possuem elementos claros de equivalência semântica com as culturas de chegada, por isso muitas palavras da língua de origem devem permanecer na grafia e pronúncia do idioma original. As trocas simbólicas permanecem, mas, por força dos novos estatutos que possuem os sujeitos da diáspora, devem adequar-se à condição fantasmática de invisíveis que é a dos estrangeiros do mundo pobre vivendo no mundo rico. Palavras como *ñamakalá*, *jèli* e *finá* permanecem no texto de Saer brilhando por sua referência antropológica e demonstração da impossibilidade de tradução total.

Na adequação do conto à realidade do aqui-agora, o procedimento mítico tematizado continua de forma íntegra. O *griot*, diferentemente do que os nostálgicos de hoje talvez preferissem, não conta histórias velhas de guerras, de príncipes ou de reis perdidos nas brumas das lendas *quase* históricas, não. O *griot*, refeito em suas partículas antes desintegradas, continua a contar as ocorrências da contemporaneidade, o que ele vê e quer fazer ver. O performático canto dos griots da Antigüidade era simultâneo ao ato que relatava, e sua concreção era a visibilidade e o registro do fato que estava acontecendo no exato momento em que a performance era realizada, transformando os even-

tos narrados em sucessos lendários que passariam à tradição. O procedimento essencial está a salvo. Há uma carga de dramaticidade no que falam e no espaço que circunda os africanos em Paris que colabora com a inteligibilidade que a fala do narrador, e logo a do próprio *griot*, dão aos objetos e acontecimentos, à sua seqüencialidade, para que as esperanças ainda não realizadas não caiam nos buracos negros da memória, embora a voz do *griot Finá Kamara* faça contraste com a memória revoltada do muçulmano que não quer ver sair das cinzas um passado que quer apagado.

É certo, afirma o narrador de *Traoré*, que em Dakar, em Babakó ou em Adifjean, ou ainda em Vagadudu, um branco que chega ao aeroporto, pode se deparar com uma personagem que, além de sua profissão habitual, pode também, em troca de algumas moedas, contar a história de como os griots caíram em um dos buracos negros da história. O mundo está agora – devidamente e com justiça, segundo alguns – convenientemente esvaziado dessas personagens. Assim como a comunidade sonhada por Sócrates-Platão no *A República* bania os fingidores “fraudadores da verdade” da sociedade do futuro, onde as novas gerações seriam educadas sem mentiras nem falsidades, também os *griots* foram banidos da comunidade originária, a força de sangue. É certo, continua o narrador, que eram tantos os narradores, que tinham adquirido uma espécie de invisibilidade que os tornara simples e magicamente em vozes incorpóreas, ocupados em cantar os atributos dos reis e de seus maravilhosos feitos, até conseguirem fazer desaparecer os próprios reis entre os jograis que os rodeavam. Os acontecimentos tornavam-se nítidos e visíveis, portanto, reais e aptos para serem lembrados, somente depois da transformação que os *griots* produziam sobre a matéria das ações: tornavam os fatos lendários e ao mesmo tempo habilitados para serem incluídos na tradição que as sucessivas gerações receberiam. É certo, ainda, que o mundo parecia estar sumindo por trás de todos esses relatos e cantos que pretendiam substituí-lo por uma versão mais nítida, continua explicando o narrador como em um murmúrio surdo, à maneira de um contracanto – nem nostálgico nem elegíaco nem melancólico –, que evidencia uma torção do tempo e do espaço. Não é nostálgico porque os *griots*, para bem ou para mal, não estão perdidos. Ninguém melhor que *Finá Kamara* sabe disso. Como nos buracos negros da física, as partículas permaneceram e, embora esmagadas, essas partículas voltaram a se juntar e aí estão, nas diásporas africanas na Europa, ou nas misérias do torrão natal, envolvendo o mundo, novamente, com suas histórias, estendendo o véu da incerteza por cima da suposta realidade dos fatos, impossível de dimensionar. Mas, a diferença é que no aqui e agora do conto as histórias não são lendárias nem laudatórias de reis e poderosos caciques. Aquela arte performática se reativou mantendo o mesmo objetivo que antigamente, e hoje narra, novamente, como antes fazia, o presente. *Finá Kamara*, o *griot*, perscruta os acontecimentos nos jornais, como faria qualquer sujeito da modernidade. Não é elegíaco porque não é necessário pensar no peso do passado como uma acumulação que exige algum tipo de restituição. Com naturalidade, o *griot* continua a contar histórias mais ou menos referenciadas, mais ou menos verossímeis, mais ou menos ficcionais. Não é melancólico porque nada foi perdido totalmente. Tanto que o muçulmano vive em tensão entre a repulsa que seu outro–semelhante lhe provoca e o fascínio que suas histórias lhe suscitam, porque o enredam como numa teia de aranha que, a sua revelia, lhe dá sentido

a sua vida atual e a sua História, lhe restitui uma linguagem que reconhece, de alguma forma, como própria. E os dois podem, talvez, ao arrulho das histórias, se sentir em casa no mundo. Não se trata nem de uma progressão nem de uma regressão; é uma performance da arte oral de narrar, que nomeia e dá forma aos fatos que narra. A narração que vem a fundar novas comunidades ainda impensáveis.

As sucessivas descrições dos buracos negros da física chegam à literatura como uma idéia da possibilidade, nas grandiosas dimensões do cosmos, de compressão violenta da matéria que neles possa por ventura cair, e promove a impressão estarrecedora do que poderia ocorrer à matéria que nessa abertura cósmica caísse: seria esmagada e sumiria para sempre. Mas, para consolo do homem comum, como as leis da física possuem certa simetria, nada impede pensar, segundo alguns físicos, em duas possibilidades muito atrativas por sua produtividade. Uma, que o que entra em um buraco negro pode sair a um universo desconhecido, transladar-se a outro universo. Outra, que as partículas do que foi esmagado permanecem e que, além de poder se reformular em outros objetos, pode ser possível que os buracos negros conservem não só a informação sobre as dimensões externas dos objetos destruídos, mas também o conteúdo das coisas engolidas. No caso do conto de Saer, pode se pensar que a enciclopédia que contém os signos que articulavam a cultura da qual as duas personagens de *Traoré* se desgarraram, antes de passar a integrar o ponto de encontro da diáspora africana em Paris, está conservada em alguma dimensão, embora ainda não possa ser totalmente recuperada, com o instrumental científico, lingüístico e cultural que há no atual estágio do conhecimento. Suas práticas sociais e discursivas permanecem vivas no imaginário dos seres humanos disseminados nas sociedades globalizadas, embora já contaminadas e transformadas pelas novas formas de vida assumidas.

II. *A síndrome de Ulisses*, de Santiago Gamboa.

O romance *El síndrome de Ulises* (2005), do colombiano Santiago Gamboa, está escrito com uma estrutura em parataxe na qual um conjunto de forças, errâncias dentro de errâncias, distribuem-se em três partes: “Histórias de fantasmas”, “Imigrantes & Co.” e “A síndrome de Ulisses”. O título desvenda seu significado quase no final do romance, numa súbita irrupção explicativa, quando comete suicídio Jung, o amigo coreano da personagem de maior responsabilidade narrativa no romance, oportunidade na qual o médico que o atende explica que há uma doença relacionada com os sintomas que a vítima apresenta. O narrador acrescenta que naqueles anos (1990) ainda não existia o nome para a doença do imigrante, que acabou com as esperanças de Jung: a síndrome de Ulisses. A morte de Jung é o momento da verdade que permite a nomeação que o título já encenava.

A estrutura em cantos justapostos permite que os diversos narradores realizem suas próprias performances sem necessidade da intervenção apaziguadora do narrador ou de qualquer outra figura narrativa que se apresente como mediadora. São todas vozes com textura autônoma cujos fragmentos mais emblemáticos o livro compila, razão pela

qual funciona, também, como um arquivo performático. As histórias que se engastam umas nas outras ocupam um lugar na seqüencialização em primeira pessoa que provoca um efeito cumulativo que realça as especificidades intelectuais e comportamentais do narrador e de seus amigos. As vozes performam sua própria formação, revelam as relações que os personagens desenvolvem na cidade, o Paris do exílio, sem a irrupção do narrador principal, que nunca ironiza nem a si próprio nem os outros falares, antes, cada tirada realiza a performance de uma subjetividade contemporânea mantendo um tom de compreensão, compaixão e desejo de justiça. Não é importante saber se esses nomes são ou não reais, se correspondem a pessoas concretas ou se são ficcionais. O que interessa são os discursos em oposição e convergência que evidenciam a alteridade, a diferença, as diversas alteridades, dos estrangeiros pobres na *cacodelphia*³ da tradicional cidade dos sonhos.

As histórias deixam ver algo que vai se transformando e convergindo, em seqüência diacrônica, nos espaços sombrios e indigentes do Paris visto pelo avesso do sonho latino-americano. Inscrito no aqui e agora dos anos 1990, o romance se centra na diáspora contemporânea, tendo como ponto de referência um lugar, Paris, onde as personagens encontram-se enredadas por seus trajetos e destinos surgidos do jogo entre as pulsões dos indivíduos, suas determinações pessoais e as forças sócio-históricas da época. Os operadores espaciais são dimensionados em ambientes internos e por objetos determinantes: a vida depende de ter um quarto de 20, 30 ou 35 metros quadrados, de dispor ou não de uma ducha de água quente, de restaurantes baratos onde comer, de um porão onde lavar a louça de um restaurante coreano de subúrbio, entre outros. Paris, identificada no imaginário de América latina com a sofisticação, o experimentalismo artístico e a história da arte moderna é o marco de ação de migrantes ordinários, indistinguíveis no meio da multidão, invisíveis e anônimos para a sociedade francesa. A cidade, assim, funciona como operador espacial que invoca tempos diversos, tanto do passado quanto do presente e do futuro.

Fantasmático, surge a lembrança do passado de muitas das personagens, envolvidas na guerrilha em América Latina, especialmente a colombiana; apresentam-se as ditaduras como partículas inarticuladas que acabam funcionando no imaginário encenado como um prenúncio, para os latino-americanos exilados, do que é, no presente da narrativa, a preparação e a deflagração da primeira guerra do Iraque. Esta guerra torna-se a nota dominante da nova ordem política, tratada no texto com uma repetida ironia dramática ao iterar a mesma idéia profética: ninguém poderia saber, naquele tempo, que testemunhava o acontecimento trágico da “primeira” guerra de Iraque, não da segunda; do “primeiro” George Bush, não do segundo. A singularidade dos percursos das personagens, sob a pressão do título, instaura um multifacetismo movediço entre o passado, o presente e o porvir e funciona como a escanção poética: serve como unidade de medida do ritmo da passagem do tempo histórico.

Prensado entre a reverência por certos nomes da tradição literária mais recente de América Hispânica e a consciência de que essa tradição é completamente desconhecida na Europa, o narrador principal passa a ter avidez por não cometer o mesmo erro. Ele,

que na universidade realiza seus estudos de doutorado sobre a obra do cubano José Lezama Lima – os romances *Paradiso* e *Oppiano Licario*, os ensaios e a poesia – à luz das teorias de Bakhtin, começa a se interessar pelas literaturas africanas, árabes, da Europa oriental, enfim, por tudo o que, na nova topografia cultural de contigüidades insólitas em que vive, está longe e perto ao mesmo tempo. Inicia, assim, um movimento estimulado por uma intensa paixão por ler obras de autores, reais e fictícios: de *Le nuit sacrée*, de Tahar Ben Jelloum, a *Moi L'aigre*, de Mohammed Khaïr-Eddine (um bereber, do Maghreb). Esse impulso o leva também a se interessar pelos diálogos com o amigo Salim, cujos interesses literários têm um profundo viés performático: não são as fronteiras entre o eu singular e o coletivo, o nacional telúrico e o universal, o privado e o comum as que determinam as intensas experiências de Salim a partir do literário. Pelo contrário, esta personagem é a que conhece muita literatura e está veementemente interessado, em especial, pela escrita que tematiza tanto a lembrança do perdido no tempo quanto a do que está longe no espaço, o mistério de aquilo que continua vivendo ainda quando o observador se afasta, como ocorre na obra paradigmática de Saint John Perse e V. S. Naipul. É com ele que o narrador vai ter os mais delicados diálogos de crítica literária.

A controvérsia principal dos diálogos versa sobre o valor de uma escrita (a hispano-americana) que, de tão específica e ensimesmada em suas fronteiras nacionais, estaria condenada a não ser lida fora dos contornos nacionais. Nesse sentido, o narrador opina que textos como *Huazipungo* (Jorge Icaza), *Tradições peruanas* (Ricardo Palma), *Cecilia Valdés* (Cirilo Villaverde) e o próprio *Adán Buenosayres* (Leopoldo Marechal⁴, livro de importância crucial no livro de Gamboa), não poderiam nunca ser comparados com autores como Balzac, Dostoiévski ou Martí, a “grande literatura”, aquela que todo mundo, em qualquer latitude, teria condições de ler. Só que o narrador dialoga com esse seu colega da universidade e depois amigo, Salim, o marroquino, que ama e conhece a literatura de América Hispânica e, ainda, acha que sua própria vida está regida pelo romance de Marechal, *Adán Buenosayres*, ao qual tem dedicado grande parte de sua energia de pesquisador. Uma tal evidência retira qualquer justificativa à hipótese do narrador, já que precisamente esse romance de Marechal tem todas as características de limitação cultural que, segundo o narrador, seriam um empecilho contundente para qualquer leitor que não compartilhasse tais códigos. A experiência de Salim é um elemento que pulveriza a intuição crítica do narrador.

Adán Buenosayres é um romance constituído por leituras pastichadas de autores clássicos como Dante, Joyce e o do próprio Homero, tudo no interior de uma teia entre literária e sócio-política cultural que se localiza temporalmente em algum ponto da década infame na Argentina (1930). 1926 é o ano da primeira viagem a Europa de Leopoldo Marechal (a segunda seria em 1929), financiada por seu trabalho como enviado jornalístico. É nessa época que o escritor argentino entra em contato com os redatores da paradigmática Revista de Occidente, dirigida por Ortega e Gasset, e inicia suas relações com o grupo de artistas argentinos do “Grupo de Paris”: Horacio Buttler, Emilio Basaldúa, Antonio Berni, Aquiles Badi, Raquel Forner, Lino Spilimbergo, Alfredo Bigatti, José Fioravanti. Paris, como centro do mundo cultural da modernidade, era, como se sabe, o objetivo da viagem típica do intelectual hispano-americano. Em reflexões sobre a viagem a Europa,

Marechal enfatiza sua necessidade de unir o americano e o universal, na busca de informações que “expliquem”, que ofereçam respostas existenciais. No romance *Adán Buenosayres*, a personagem *Adán* fala em “adquirir esse número”, uma medida que os antepassados europeus trouxeram quando realizaram seu próprio percurso de migração. A viagem, então, é a oportunidade de procurar formas de dimensionar, de encontrar bases para a construção intelectual, pois proporciona a possibilidade de deslocamento e de estabelecimento de posições de observação: concretizar o ato de presenciar, de ver com os próprios olhos tudo aquilo que se conhece por leituras, narrações, imagens. Em soma, a viagem a Europa permite a realização da confrontação de dois mundos. Afastado tanto da visão lúdica da vanguarda quanto da lógica colonialista, o discurso da viagem de Marechal procura a linha escorregadia entre o espaço real e o literário, o da história e o do mito, o do passado e o do presente.

Como mencionado antes, um dos fios narrativos que tematiza a teoria literária reúne a vida de Salim com a trama do romance *Adán Buenosayres*, embora se trate de um tipo de livro dos que o narrador considerava que só poderia ser lido dentro das fronteiras do país onde foi escrito – Argentina –, por sua linguagem e configuração auto referencial. Na insólita inscrição de um livro em outro, o de Marechal no de Gamboa, narra-se em um dos episódios de *A síndrome de Ulises* a procura vital de um jovem árabe e a ainda mais inesperada realização performática daquele livro antigo (1948), em uma aventura bizarra que Salim conta que realizou com seus amigos, guiado pelas aventuras de *Adán* e seu grupo na *Cacodelphia* latino-americana. E o que é, no livro de Marechal, um deboche irônico, simbólico e com um verniz de sobrenatural, torna-se, no livro de Gamboa, a encenação de um transbordar de limites que comprova os poderes da literatura de implodir todo tipo de respostas e colocações convencionalmente aceitas.

Embora o narrador e outros imigrantes sejam, como no conto de Saer, os encarregados de fazer o trabalho sujo e mal pago dos tempos globalizados, na verdade, a maioria das personagens de *A síndrome de Ulises* são universitários e intelectuais, escritores e burgueses, ex-guerrilheiros colombianos, pessoas expulsadas de seus lugares de origem por motivos políticos ou econômicos, cujas credenciais não são reconhecidas na Europa. Desqualificados pelo meio, corroídos pela falta, a carência vai se transformando em uma curva ascendente em direção a um fecho satisfatório para a trama, o desfecho que deixa que o leitor suture as discontinuidades para perceber que esses Imigrantes & Co., que sofrem a rejeição do mundo rico europeu, o que finalmente almejam é, simples e conservadoramente, o reconhecimento e a melhora de vida. No final, é tentador pensar que todo o romance pode ser relido como a preparação de um cenário e a elaboração de um melodrama, no qual, o grupo de excluídos, já parcialmente refeito, resgata uma vítima do terceiro mundo. E se o Ulisses do título induz a pensar em regresso, sabendo como sabemos que o Ulisses clássico realizou um longo e extenuante périplo de volta a casa, não é o que ocorre no romance de Gamboa. Com efeito, o nome próprio Ulisses é, neste romance, menos homérico e bastante mais conectado, explicitamente, com alguns textos da tradição latino-americana, como o próprio *Adán Buenosayres*, que fizeram uma utiliza-

ção joyceana do tema de Ulisses. Não há regresso, neste romance, há um processo de acomodação darwiniana.

O romance começa com as frases a futuro, características dos migrantes (quando eu seja, quando eu possa), como único instrumental tropológico: vir a ser, ser no futuro, ter, realizar um dia. Porém, termina com a imagem melodramática de um antigo documental de Fellini sobre o mundo do circo, especificamente lembrando a morte de Fru-Fru, um velho clown, que deixa só e estonteado a seu *partner*, que não pode entender o desaparecimento das pessoas pela morte. Trata-se de uma analogia com o estado de desespero em que fica o narrador pela ausência de seu amigo coreano, Jung, que acaba de cometer suicídio. O melodrama se completa com o narrador e uma amiga cumprindo o desejo do amigo morto de salvar sua esposa da opressão, levando-a a Paris. No entanto, a sensação que toma conta do narrador é a de que no aeroporto todos os presentes já se foram ou estão mortos, como se de um lugar povoado de fantasmas se tratasse.

Embora de maneiras diferenciadas, as duas narrativas (*Traoré* e *A síndrome de Ulisses*) debruçam-se, como vimos, sobre o ritmo violento das diásporas do mundo empobrecido em direção às cidades do mundo rico representado nestas duas narrativas pela cidade de Paris. E em ambos os casos o desfecho, de caráter ligeiramente melodramático, deixa em aberto desdobramentos que permitem visualizar, à distância, relações possíveis entre temas e formas aparentemente diferentes que insinuam uma nova perspectiva para pensar as errâncias e deslocamentos humanos e a criação, ainda incipiente, de novas comunidades.

Notas

¹ Juan José Saer (Serodino, Santa Fe, 1937-2005), escritor argentino, radicado na França desde a década de 1960. Suas principais obras estão relacionadas nas referências bibliográficas.

² Santiago Gamboa (Bogotá, 1965), escritor colombiano. Morou em Paris entre 1990 e 1997.

³ Refere-se a uma região, alvo de uma viagem de exploração, parte importante do romance *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal, relativa a uma excursão de ascensão e descida. Abaixo, a cidade infernal, sumida nos tormentos, *Cacodelphia*; acima, a cidade gloriosa, *Calidelfhia*. A descida das personagens se realiza com dois motivos, segundo o narrador, ciência e penitência, aprender e purificar.

⁴ *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal, foi publicado em 1948. Romance de importância capital nas letras argentinas, tem concitado crítica escassa em relação a seu mérito e relevância. Este romance produziu uma ficção que articula o nacional com o campo da mitologia clássica e a literatura universal, uma ruptura com os moldes até então legitimados. O romance, como produção textual, devora escritas diversas: literárias (*Vita Nuova*, *Ulisses*, *Odisséia* e outras); científicas, jornalísticas, estéticas, filosóficas, políticas, sociológicas, religiosas, mitológicas, antropológicas.

Bibliografia

GAMBOA, Santiago. *El síndrome de Ulises*. Barcelona: Editorial Seix-Barral, 2005. *A síndrome de Ulisses*. São Paulo: Planeta, 2006.

_____. *Perder es cuestión de método*. Bogotá: Norma, 1997.

_____. *Los impostores*, Bogotá: Seix Barral, 2002.

- SAER, Juan José. *El arte de narrar*. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1988.
- _____. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1997.
- _____. *El entonado*. México: Folios Ediciones, S. A., 1983a.
- _____. *El limonero real*. Buenos Aires: Alianza, 1996.
- _____. *La grande*. Buenos Aires: Seix Barral, 2005.
- _____. *La mayor*. Buenos Aires: Seix Barral, 1976.
- _____. *La ocasión*. Madrid: Ediciones Destino, 1987.
- _____. *La pesquisa*. Buenos Aires: Espasa Calpe/Seix Barral, 1994.
- _____. *Lugar*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- _____. *Narraciones/1*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983b.
- _____. *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.
- _____. *Unidad de Lugar*. Buenos Aires: Galerna, 1967.