



O Invisível em *La Ciudad Ausente* (*The Invisible in The Absent City*)

Livia Grotto*

Resumo

As maneiras de olhar a cidade permitem diversas considerações a respeito de *La ciudad ausente*, romance do escritor argentino Ricardo Piglia, publicado em 1995. Possibilitam, sobretudo, perceber mundos de pesadelo, como o de Elena, condenada a não parar de contar histórias sobre a violência invisível, constituinte da “cidade ausente”. Elena, a mulher-máquina, é a única capaz de preencher, por vezes contra a sua vontade, um arquivo a respeito da urbe.

Palavras-chave: Ricardo Piglia, Literatura Argentina, século XX, violência.

Abstract

The ways to look the city allow several considerations about *The absent city*, Ricardo Piglia's novel published in 1995. They make possible, above all, to notice nightmare worlds, as one of Elena, condemned to not stop counting histories from the invisible violence, constituent of the "absent city". Elena, the woman-machine, is the only capable to fill out a file on the city, for times against her will.

Keywords: Ricardo Piglia, Argentinean literature, Twentieth century, violence.

* Doutoranda em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas. Seu mestrado abordou a obra do escritor Ricardo Piglia. Entre seus últimos artigos está “Entre *Sur* y *Automoribundia*: apuntes sobre la guerra civil”, *Hologramatica*, año VI, n. 10, v. 3, 2009), p. 93-118. Endereço para correspondência: Rua Itu, 220/24, Cambuí, CEP: 13025-340 Campinas-SP, fone: (19) 3722-2006. E-mail: liviagrotto@gmail.com

Em *La ciudad ausente* confirma-se a apropriação iniciada a partir de *Nombre falso* e *Prisión perpetua*. São os espaços urbanos e obscuros, que se tornarão próprios da ficção de Ricardo Piglia: a Buenos Aires dos hoteizinhos baratos e das pensões velhas, dos bares e cafés onde se alinham conversas no limite da contestação e da loucura, dos pontos de ônibus, das estações ferroviárias, dos metrô, das ruas movimentadas do centro onde se vendem livros usados, das pequenas oficinas de reparo. Também algumas personagens são resultado dessa apropriação. Os inventores de engenhocas, jornalistas, engenheiros, professores e filósofos, todos eles profissionais desvalorizados em virtude de seus gênios desviantes; marginalizados de diversas escalas, como ladrõeszinhos, traficantes, gângsteres, assassinos, drogados; as mulheres prostitutas, amantes, loucas – encerradas num universo próprio que intui com mais clareza o que se passa no exterior – fortes o suficiente para denunciar e frágeis o bastante para sofrer as conseqüências mais drásticas. Cenários e personagens que, em princípio, ordenam a estrutura típica do romance negro, fornecendo às obras de Piglia certa unidade.

Nesse romance, no entanto, uma pergunta se reitera durante a leitura: qual a convenção instalada? O conteúdo de representação realista, reforçado pela linguagem coloquial e o uso do "voseo" argentino, a alusão a bares, ruas e edifícios, configuram cenas reconhecíveis como reais, mas delas se desprendem elementos estranhos e oníricos, que perturbam esse registro. O fantástico insinua-se, quando aparecem animais, alucinações, drogas, loucos, mulheres-máquina como Elena e Anna Livia Plurabelle, crianças às voltas com simpatias ou funcionando como um ventilador. Rastro do fantástico, a morte também ronda, na figura de Elena morta-viva, nos poços com restos mortais, no bezerro de olhos brancos antes da degola, no cemitério de antigas tribos embaixo de uma casa, no suicídio de um dos primeiros habitantes de uma ilha, Jim Nolan, personagem tomada do *Ulisses* de James Joyce. Imagens que sucedem com a leveza e a gratuidade onírica: sem justificativas. Espécie de arquivo como modelo narrativo, segundo os parâmetros descritos pelo autor: "(...) el archivo como modelo de relato, la tensión entre materiales diferentes que conviven anudados por un centro que justamente es lo que hay que reconstruir. Es una especie de novela policial al revés, están todos los datos pero no se termina de saber cuál es el enigma que se puede descifrar." (2000a: 98)

O percurso de *La ciudad ausente* por diversos gêneros não se encerra no fantástico. As viagens de Junior no início do texto, assim como a ilha cujo caminho se conhece através de um mapa, retomam a tradição do romance de aventuras: *A Ilha do*

Tesouro de Robert Louis Stevenson ou *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. Por outro lado, os relógios, dobradiças, cabos, tubos, engenhocas, pássaros mecânicos, rosas de cobre e demais aparatos; os experimentos com Elena e com animais, além da descrição de mundos paralelos como a ilha, a clínica de Arana e o “mayor centro de documentación y de reproducciones del museo de la novela” (PIGLIA, 1995: 108), aproximam o romance da ficção científica de H. G. Wells, *A Ilha do dr. Moreau* e *A Máquina do Tempo*, de Villiers d’Isle-Adam e seu *A Eva futura*; também de textos utópicos que propõem outra organização social. Por causa da adjetivação que altera negativamente o título ou pelo menos lhe confere anormalidade, sugere-se uma utopia negativa, semelhante à vigilância implacável narrada por George Orwell em *1984*. Característica, aliás, dos outros dípticos de Piglia: além da cidade que está ou é ausente, a respiração embora artificial, o nome falso, a prisão perpétua, o dinheiro ainda que queimado. Mundos de pesadelo, como o de Elena, condenada a não parar de contar histórias, sobretudo a respeito da violência invisível que constrói a “cidade ausente”. Essa mulher-máquina é a única capaz de preencher um arquivo sobre a cidade.

O romance representa o ápice de uma hibridez de gêneros, mostrando-se até o momento como a trama mais indiscernível elaborada por Piglia. Soma-se ao convite das diversas leituras, a confusão entre o narrador do romance e os narradores da máquina. Há uma diluição da figura daquele que narra, cuja voz é permanentemente emprestada a outros, como o faz a máquina em inúmeras ocasiões. Tal qual assinalaria Paul Ricoeur (1995), em suas considerações sobre o romance polifônico de James Joyce, desaparece a consciência autoral única. Por meio das vozes fragmentadas, o sentido desliza. Há interferências entre as histórias de cada personagem, há julgamentos feitos com os critérios de um, quando, na verdade, fazem referência a outro. Os olhos de Junior, por exemplo, “como pequeñas cámaras clandestinas, fotografiaron al instante el movimiento del auto que acababa de detenerse en la entrada de uno de los andenes para descargar los diarios de la mañana” (PIGLIA, 1995: 91). Controle automático, como se esperaria de uma máquina como Elena.

* * *

A narrativa onisciente é interrompida quando a mulher-máquina de *La ciudad ausente* se encontra trancada num museu. É para dar lugar a um último murmúrio solitário. Quem narra é a alma/memória de Elena, recriada por Russo, especialista em

autômatos, e por Macedonio Fernández, seu esposo, cujo desejo era resgatá-la da morte, como Orfeu a Eurídice. Piglia resume o núcleo da trama mencionando dois acontecimentos aparentemente inconciliáveis: “un hombre ha perdido a una mujer y en su lugar arma un complot” (2000a: 145). Essa conspiração, pode-se acrescentar, restituiria a cidade, na medida em que seus habitantes estão despojados de algo a que conferiam grande importância. Sentem falta, por exemplo, da antiga pátria, perderam um ente querido, possuem uma faculdade física ou mental que se debilita pouco a pouco.

A maneira de olhar a cidade possibilita diversas considerações a respeito desse romance. O olho que não apenas vê, mas imagina, diferentemente de uma câmera que não pode proteger-se ou escolher uma visão: “cierro los ojos y veo” (PIGLIA, 1995: 181), diz a máquina na penúltima página de *La ciudad ausente*. O olho que espia muitas vezes sem entender, ainda que não descarte uma insistência em desvelar e libertar. O olhar através do qual confiamos no que é verdadeiro e afastamos o que é ilusório, forma privilegiada de conhecer, ganha novos rumos e significados nos diversos momentos em que surge, como na frase que intitula um dos livros de Macedonio Fernández, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos*.

Algumas personagens de Macedonio e sua concepção do que é a literatura são apropriadas ou reformuladas em *La ciudad ausente*. Os poucos dados seguros a respeito da vida desse escritor, assim como ele próprio, transmitem-se em ficção. Desse modo, retoma-se parte dos versos que dedicou à esposa, Elena de Obieta, logo após a sua morte, em 1920. Intitulado “Elena Bellamuerte”, o poema sublinha a idéia de que não houve morte alguma. Como se tudo o que se passara fosse um sonho, um fingimento ou um capricho, a morte ganha aspas, pois Elena é a “menina do Despertar Amanhã”, do “fingido morrer”. Apesar de oculta, em seu “último humano querer”, submete a Luz, o Tempo e a Morte. Nos versos de Macedonio, também os olhos são convocados. Os de Elena, “olhos e almas tão donos do amanhã”, contrapostos aos de todo o resto, “secos teve seus olhos: tudo em torno chorava”. O *Museo de la novela de la Eterna* (editado postumamente, em 1967) sugere parte da história dessa “já hoje não humana”, que em *La ciudad ausente* torna-se máquina, guardada viva num museu, como uma relíquia. O conflito entre dois espaços no texto de Macedonio Fernández – aquele nomeado Romance, onde estão as personagens, situado no campo, “estância” do “Sonho” e do “Ser”, e a Cidade, centro do outro mundo, do lado da “Realidade” e do “Eu” – é

fundamental para o romance de Piglia, cujo trajeto agregaria os dois lugares como partes que edificariam a cidade.

* * *

Incomuns nos outros textos de Piglia, os animais se fazem presentes de maneira inusitada, num romance cujo cenário é sobretudo a cidade de Buenos Aires. Ora são motivo de pequenos relatos ou observações (como o gato do Hotel Majestic ou o bezerro de “El gaucho invisible”), ora reportam uma situação (os urubus em “La grabación”, sobrevoando os campos onde há poços mal tapados em que estão amontoadas pessoas exterminadas), ora são usados para experimentos (tartarugas, golfinhos), ora aparecem para explicitar o caráter das personagens.

Os animais se juntam à história como parte do repertório de elementos da máquina. Os relatos produzidos por ela entrecortam a narrativa, e são inicialmente intitulosados – “La grabación”, “El gaucho invisible”, “Una mujer”, “Primer amor”, “La nena”, “Los nudos blancos”. Depois, aparecem após uma linha em branco, iguais àquelas que anteriormente separavam o texto para indicar uma mudança de perspectiva ou de assunto. Passa-se, então, da alternância entre a história onisciente do romance e os relatos geralmente em terceira pessoa da máquina, para o cruzamento das duas narrativas. Duplicação formal do texto, que recobriria uma outra, a da memória de Elena, em que duas zonas se confundem: a de suas lembranças pessoais – a infância, o namoro, o casamento com Macedonio Fernández, os filhos, a enfermidade, a experiência prévia à morte – e a memória da cidade, na qual se transforma parcialmente.

Os bichos, mais próximos da memória impessoal de Elena, em algumas ocasiões são descritos pelo olhar. Assim, em “El gaucho invisible”, a máquina reproduz o episódio de afogamento de um bezerro, cuja vida Burgos, um tropeiro infeliz porque passa sempre despercebido entre os companheiros mais experientes, tenta inicialmente salvar. Os homens prestam atenção em Burgos apenas durante o resgate, que aos poucos se converte em tortura, uma vez que desse modo o tropeirinho capta olhares. Enquanto os olhos dos outros enxergam, os do animal estão brancos diante do terror do afogamento: “El animal boqueaba en el barro, con los ojos blancos de terror. Entonces uno de los paisanos se largó del caballo y lo degolló de un tajo”. (PIGLIA, 1995: 48)

* * *

As imagens filtradas pelo olhar duram como se estivessem fixadas para sempre e possibilitam observar a si como se fosse outro. Em "Primer amor", outra narrativa da máquina, um menino, transformado em narrador, afirma: "tengo la imagen de los dos", embora um deles seja ele próprio. O olhar permite uma distância para descobrir-se a si, perpassado pela perspectiva exterior, de um momento congelado, conferido pela observação de outros, "círculo sarcástico": "Una tarde hizo algo heroico y quebró todas las reglas y entró corriendo en el prohibido patio de los varones para venir a decirme que se la llevaban. Tengo la imagen de los dos en medio de las baldosas coloradas y el círculo sarcástico de los otros que nos miran." (PIGLIA, 1995: 53)

Neste relato, conta-se a história de um garoto que se apaixona por uma coleguinha de colégio, e sofre, logo em seguida, uma brusca separação. O menino, cheio de dor, lembra-se da mãe dizendo que é sinal de casamento quando, ao colocar um espelho debaixo do travesseiro, a imagem de quem se quer muito se reflete no sonho. Passados muitos anos, o antigo menino sonha. O espelho finalmente altera a relação da personagem com o mundo, oferecendo seu novo aspecto, depois de envelhecer, em contraste com a imagem da menina fixada pela memória: "Muchos años después, una noche, soñé que soñaba con ella en el espejo. La veía tal cual era de chica, con el pelo colorado y los ojos serios. Yo era otro, pero ella era la misma y venía hacia mí, como si fuera mi hija". (PIGLIA, 1995: 54)

A relação pai-filha que figurava na primeira página do romance – quando Junior se lamenta por não conseguir abandonar a lembrança da filha – ganha sugestão incestuosa em "Primer amor": o menino tornado homem vê a imagem da garotinha refletida em sonho. Ele poderia agora casar-se com ela (ou com sua imagem), se esta não fosse como uma filha. A reflexão dos espelhos denota a narração infinita da máquina, produzindo o novo a partir do mesmo – "soñé que soñaba" diz a história – assim como a reescrita permanente do romance, sempre com novos espelhamentos e ancoragens. O tema do pai e da filha ressurgue no relato seguinte da máquina, "La nena", história da pequena Laura que perde gradativamente a capacidade de reproduzir o mundo por meio da linguagem. Seu pai abandona o trabalho para dedicar-se exclusivamente a ela. Depois de algumas tentativas frustradas, resolve contar à filha todas as versões de uma mesma história: a da estátua de Vênus, que toma como esposo aquele que lhe coloca o anel de compromisso no dedo. Repetição como cura, *mise en*

abyeme da estratégia do romance, repetindo de várias formas histórias que procuram elucidar e assim remediar a cidade ausente.

Como todos os relatos de Elena-máquina, “La nena” é uma versão desviada de sua própria história. O título, inclusive, é um eco de seu nome: “La nena”/Elena. Sobre a menina, diz-se:

La preocupaban continuamente las maquinarias, sobre todo las bombitas eléctricas. Las veía como palabras, cada vez que se encendían alguien empezaba a hablar. Consideraba entonces a la oscuridad una forma del pensamiento silencioso. Una tarde de verano (a los cinco años) se fijó en un ventilador eléctrico que giraba sobre un armario. Consideró que era un objeto vivo, de la especie de las hembras. La nena del aire, con el alma enjaulada. Laura dijo que vivía “ahí”, y levantó la mano para mostrar el techo. Ahí, dijo, y movía la cabeza de izquierda a derecha. La madre apagó el ventilador. En ese momento empezó a tener dificultades con el lenguaje. (PIGLIA, 1995: 56)

Ambas estão condenadas às diferentes versões. Esse relato, entretanto, sublinha um impasse, ao desdizer a produção infinita de histórias, pois conta como a menina tornou-se uma “anti-Scheherezade” (PIGLIA, 1995: 61). A máquina é por vezes o espelho parcialmente invertido do romance, refletindo imagens opostas às que são contadas a seu respeito. Apesar da oposição mais evidente entre a máquina de narrar e a menina que deixa de falar, alguns elementos remetem duplamente a Laura e a Elena: a preocupação com maquinarias (o que no caso de Elena representaria atentar para o novo corpo), o olhar projetado sobre um objeto que conduz a relatos imaginários, a alma enjaulada do ventilador, que é como a da “nena” e a de Elena; o perigo de serem desligadas; o paralelo da luz que aciona um mecanismo cujo funcionamento produz linguagem a partir do que é observado.

* * *

A perplexidade estabelecida pelo entrar e sair dos relatos – ora do romance que diz sobre a história da máquina, ora da máquina que se diz ao funcionar – assim como a imprecisão desse deslocamento, são percepções tanto das personagens com relação às histórias, quanto do leitor com relação ao romance. Essas sensações, embora atribuídas a outros, formam o texto e são parte de seu conteúdo, da escrita sobre o que está

ausente, quase invisível. A forma de contar é implicada e se torna tema, como segredo parcialmente descoberto por detrás da referência primeira. É justamente assim que o narrador apresenta a situação de Junior depois de receber mais uma ligação anônima – e a do texto – ambas expostas como confusão e segredo: “Se estaba moviendo a ciegas. La información estaba muy controlada. Nadie decía nada”. (PIGLIA, 1995: 14)

A história de Laura, que supera a linguagem deficiente depois de escutar as versões do anel de Vênus contadas pelo pai, é, para Junior, símbolo do poder da ficção. O anel, em “La nena”, torna-se menos um compromisso ou um vínculo, do que símbolo do texto em espiral – “círculo de oro” – torcendo-se para, com os mesmos elementos, contar de novo a partir de deslocamentos sucessivos. Como se não bastasse o fato de o texto contar uma história que, por sua vez, reconta a história do texto, esse movimento repete-se nas obras citadas por Piglia. O livro de Robert Burton reelabora a narrativa do anel, o quadro de Albrecht Dürer reencena, ainda uma vez, uma variação da história.

A narrativa simula a ilusão de um saber abrangente, como sugeriu Maria Antonieta Pereira (1999), e, no entanto, oferece uma falsa objetividade, traz mais interrogações do que respostas. Na própria atividade da máquina, constatam-se mais histórias contíguas do que saberes articulados. Por maior que seja o número de interpretações, uma ressoa outra, de modo que não se excluam. Transitam pela narrativa valores díspares que indicam a impossibilidade do objetivo e do neutro. Em *La ciudad ausente*, criam-se mundos que contradizem a percepção e o critério do real construído pelo Estado, como afirma Edgardo Berg (1996). “Anti-mundos”, “mundos paralelos e alternativos”. Em constante transformação, a atividade da máquina é simulacro do modo de narrar: ela não pára de contar histórias, que se juntam umas nas outras, sem um controle do narrado.

A complexidade da organização do romance arremeda um mecanismo, embora desregulado e capaz de produzir qualquer efeito, inclusive a paranóia. Sob um discurso indireto-livre, registram-se hipóteses sobre o funcionamento de Elena: seus relatos partiriam sempre de um equívoco. Segundo conjectura o narrador, promovendo mais um dos tantos jogos de substituição elaborados no romance, esse princípio capcioso de composição altera o real definido pela máquina: “Lo real estaba definido por lo posible (y no por el ser). La oposición verdad-mentira debía ser sustituida por la oposición posible-imposible. El manuscrito original se enroscaba en un tambor de lata. Le costaba leer con los anteojos. Cada vez estoy más miope, pensó Junior (...)” (PIGLIA, 1995: 104)

A obra adquire a dupla função de narrar e de ser o que narra. Uma vez produzido, o relato da máquina se materializa no museu e Junior pode ver a lupa, o anel, a rosa azul. As palavras se tornam coisas palpáveis ou, pelo menos, visíveis. A ficção torna-se realidade porque está contida no possível, porque as histórias redesenham a cidade, formando constelações de sentido, emaranhados de relações cada vez mais complexas. O funcionamento irregular, além disso, faz com que a máquina descortine seu processo narrativo. O artifício se torna o jogo da ficção e, por vezes, o “como narrar” passa a interessar mais do que o “assunto” narrado.

* * *

Assim que Fuyita entra na trama, outra história da máquina se acrescenta, dentro de um envelope marrom. “Qualquer novo personagem significa uma nova intriga. Estamos no reino dos homens-narrativa”. É o que explica Todorov a respeito de *As Mil e Uma Noites*, exemplo de narrativa a-psicológica, pois na proposição “X vê Y” a relevância estaria em Y. Apesar do foco em *La ciudad ausente* não recair em nenhuma das variáveis, a descrição de como as intrigas de Scherazade se transformam em outras pode ser aproximada do romance de Piglia. “Uma segunda história é englobada na primeira”, continua Todorov, e “a este procedimento chama-se *encaixe*” (TODOROV, 1979: 85). A forma mais marcante do encaixe em *As Mil e Uma Noites* seria a dos homens-narrativa. Narrar, para Sherazade, faz avançar a ação e preservar a vida. Elena, por outro lado, conta porque reviveu e contará para sempre porque é máquina e porque é a “Eterna” de Macedonio.

Em *La ciudad ausente*, as histórias encaixadas servem para ilustrar os relatos produzidos por Elena e os passos da investigação de Junior. Além da máquina, são muitos os “homens-narrativa”: Junior, Emilio Renzi, Lucía, Arana, Grete, Reyes, Ana Lidia, Russo, Livia Anna, Carola Lugo, Lugones filho, Perón... Desse procedimento das narrativas que avançam com o fim de desnudar a narrativa anterior, resulta sublinhado o aspecto relativo do mundo visível, explicado através de encadeamentos que parecem aleatórios. Ganha força a multiplicação de dispositivos destinados a modificar o que se pressupõe verdadeiro. Transfigura-se o narrado, tornando o delírio paranóico, realidade.

Fuyita entrega a Junior, dentro do envelope marrom, um dos relatos da máquina. Estes ora se apresentam gravados, como se a voz de Elena soasse (“La grabación”), ora como um texto escrito, talvez transcrito, como “Los nudos blancos”, entregue por

Fuyita. Embora narrado em terceira pessoa, é o único relato intitulado em que Elena é protagonista: “Sabía que la Clínica era siniestra, pero cuando vio aparecer al doctor Arana se le confirmaron las premoniciones; parecía estar ahí para hacer reales todos los delirios paranóicos”. (PIGLIA, 1995: 70)

A clínica, descrita como lugar do engano, da prisão, da tortura clandestina, das cirurgias que alteram a memória, reúne o que é combatido por Arana, ou seja, a subjetividade pura, que denuncia o que tenta ser escondido pelo Estado e, quem sabe, por uma polícia política em ação: “La Clínica era la ciudad interna y cada uno veía lo que quería ver”” (PIGLIA, 1995: 73)

Os “doentes” vivem em seu mundo, com seus próprios delírios. Seus olhos denunciam esse isolamento: Tano fala “mirando fijo”, mulheres têm “ojos melancólicos”, um juvenzinho usa óculos de oito graus/””anteojos de ocho dioptrías”. Os internos são drogados com a finalidade de substituir a alucinação original por outra. A subjetividade é então falseada, pois o doutor Arana reinterpreta a primeira alucinação e, de algum modo, a traduz numa segunda narrativa, ilegítima, mas autorizada pelo Estado.

Elena tem um duplo propósito na clínica: investigar Arana e curar-se de suas alucinações. Seus objetivos estão inscritos no corpo, que alterna momentos de averiguação, quando se mostra uma máquina esquadrinhando a planta da clínica, 1995: suas portas falsas e alarmes, e outros, em que sente e tem medo, como se fosse humana. Logo percebe-se em risco e tenta fugir. Numa lanchonete da clínica, conversa com Luca Lombardo, conhecido como Tano/italiano, apesar de ser oriundo de Rosario:

— Hay que llegar a la isla – le dijo sin mirarlo –. Tengo un contacto, pero me vigilan.

— Nos vigilan a todos – le contestó él. Y le sonrió. Cuando sonreía parecía un loco. La miró con los ojos desviados –. (PIGLIA, 1995: 79)

A paranóia dos internos esboça uma verdade subjacente: impossível de ser vista, senão por meio das histórias da máquina, que concatena fatos do passado, do presente e do futuro. Nesse relato, por exemplo, há elementos de dois passados: um mais distante, com anarquistas como Macedonio, outro mais recente, com delatores de um lado e membros do ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) de outro. Elena-máquina lembra-se de Tano e reflete: “decía que era del ERP, pero ya no existía el ERP”

(PIGLIA, 1995: 76). Afinal, praticamente todo o grupo de guerrilheiros trotskistas fora liquidado em torno de 1978. O presente do romance e da máquina situar-se-iam à frente dessa data. Os microfones e as câmeras que oprimem a liberdade – a pele oxidada da máquina – conduzem a um futuro, embora não muito longínquo.

Em outros momentos, há indícios, contraditórios, da data em que o romance se desenvolve. Quando a máquina narra o primeiro relato, explica-se: “Macedonio tenía en ese momento cincuenta años” (PIGLIA, 1995: 44). Nascido em 1874, a máquina teria surgido em 1924, quatro anos depois da morte de Elena. Em “La isla”, comenta-se: “en casi cien años, desde que en 1939 empezó el registro de los cambios [de las lenguas]” (PIGLIA, 1995: 135), situando o texto em torno de 2039. No mesmo relato, ao descrever o original de onde são retiradas todas as cópias do livro considerado a bíblia da ilha, o *Finnegans wake*, diz-se: “Es una viejísima edición numerada de Faber & Faber, que tiene más de trescientos años” (PIGLIA, 1995: 141). O livro de Joyce, tendo sido editado pela primeira vez em 1939, conduziria a narrativa para o ano de 2239. Entretanto, quando Junior encontra Russo, este lamenta: “Hace quince años que cayó el Muro de Berlín y lo único que queda es la máquina y la memoria de la máquina y no hay otra cosa” (PIGLIA, 1995: 155). O encontro, datado assim, teria ocorrido em 2004. Futuro sobre o presente, o texto parece buscar, reconstruir e recordar uma cidade que se perdeu em ruínas. Para tanto, recorre a uma visão poderosa e artificial, a da máquina, capaz de conectar eventos de ficção e de realidade, histórias pessoais e coletivas.

Os olhares que perpassam o romance procuram instituir uma observação cujo caráter maléfico ou benéfico seja objeto de debate. Aquele que deseja ser observado, ao contrário, tem poder incontestável, como Perón. Junior vai ao encontro de sua informante sobre a máquina, Julia Gandini. Enquanto a espera, escuta uma conversa num bar de Retiro. Depois de um dos homens comentar que sua esposa ficou sem sair de casa uma semana porque se dizia desfigurada por uma verruga, um outro retruca:

— Y Perón con todas esas manchas y esos lamparones en la cara, que le decían el manchado y aparecía por todos lados y se hacía fotografiar de cerca, al aire libre, la cara de cuero.

— El que tiene poder, si tiene poder, quiere que lo miren. (PIGLIA, 1995: 93)

Aquele que espia excessivamente, por seu turno, sem nunca fechar os olhos e, por isso, conservando demasiada consciência, é taxado de louco. É o que conta Julia a

respeito de Russo/Richter: “— El Ingeniero no duerme nunca – dijo ella –, vive para sus experimentos. Y por eso dicen que está loco.” (PIGLIA, 1995: 97)

* * *

Junior, o jornalista-detetive, segue em direção à casa de Carola Lugo, esposa de Russo na juventude. Encontra-a com “unos ojos indecisos, de ciega” (PIGLIA, 1995: 121). Conhece o pássaro gigante, também cego, construído por Russo. Nesse lugar habitado pela escuridão quase completa, Junior descobre um “catalejo”/binóculo que faz a vista alcançar a planície interminável. Carola lhe apresenta, então, o olho da máquina, raio de sol que tudo engloba, espécie de *aleph*. Semelhante ao conto de Borges, a perda de Beatriz Viterbo se converte numa luz brilhando num porão:

En un costado había una escalera que llevaba a un sótano y en ese lugar había un punto de luz. Era un agujero que se reflejaba en un caleidoscopio y desde ahí se podían ver otra vez la llanura y todas las figuras de la casa y la laguna de Carhué. Ve este rayo de sol, dijo Carola. Es el ojo de la máquina. Ve, le dijo ella. En el círculo de luz vio el Museo y en el Museo vio la máquina sobre la tarima negra. (PIGLIA, 1995: 123-124)

O objetivo de Junior e, portanto, o percurso do romance, é o esclarecimento dos motivos que levaram à construção da máquina e o modo como esta funciona. Contudo, não é possível entendê-la com exatidão. Sabe-se apenas que Elena escava com palavras, no seio do que é excessivamente visível, as lacunas propícias à manifestação do invisível. Ação perigosa, que talvez justifique seu aprisionamento. Por mais nova e original como tecnologia e engenharia, mesmo em plena vitalidade, o lugar destinado a ela é o museu – fechado, inclusive, no último relato do romance. Ninguém irá visitá-la e, caso isso ocorra, esse contato nada mudará, uma vez que a máquina foi brutalmente colocada em relação com o passado. É deixada ao pó e ao abandono através dos quais se reconhece o espaço museológico em *A Máquina do Tempo* de H. G. Wells (2001: 90).

Elena está preservada no museu, classificada como um espécime raro, deslocada de qualquer possibilidade de interação com a cidade. Com o pretense intuito de conservação, realiza-se a violência de determinar um sentido que, já estabilizado, pode ser excluído da sociedade. A ação da máquina, no entanto, é interminável, ainda que vigiada por câmeras. Sua memória e as histórias que conta não podem ser controladas

porque seu olhar penetra o invisível. O olho continua pulsando e atravessa os vidros do museu para chegar à cidade:

La máquina está en el fondo de un pabellón blanco, sostenida por un armazón metálico. Tiene una forma achatada, octogonal, y sus pequeñas patas están abiertas sobre el piso. Un ojo azul late en la penumbra y su luz atraviesa la quietud de la tarde. Afuera, del otro lado de los cristales, se alcanza a oír el suave rumor de los autos que cruzan la avenida Rivadavia hacia el oeste. La máquina, quieta, parpadea con un ritmo irregular. En la noche, el ojo brilla, solo, y se refleja en el cristal de la ventana. (PIGLIA, 1995: 168)

A história não termina senão com mais um dos relatos de Elena. A concepção do museu de Piglia é tributária do “Museo” de Macedonio: lugar das musas, do inesquecível, do que vence a morte pela subtração do tempo, onde se pratica o “contínuo presente”. Espaço do impossível, que aniquila a ausência e por meio do qual é possível manter a correspondência com quem não está (PIGLIA, 2000: 64). Espaço que faz ver o invisível, porque distancia aquele que observa, para, assim, fazê-lo duvidar de sua própria realidade. Trata-se de uma experiência que inexistente, porém mais intensa do que qualquer outra vivida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERG, E. H. La conspiración literaria. In: *Hispanamérica*, año xxv, n. 75, 1996, pp. 37-47.
- PEREIRA, M. A. *A rede textual de Ricardo Piglia*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1999.
- PIGLIA, R. (ed.) *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*. São Paulo: Fondo de Cultura Económica, 2000,
- _____. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Planeta, 2000^a.
- _____. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Seix Barral/Biblioteca Breve, 1995,
- RICŒUR, P. *Tempo e narrativa*, tomo II. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.
- TODOROV, T. *Poética da prosa*. Trad. Maria de Santa Cruz, Alceu S. Coutinho. Lisboa: Edições 70, 1979.

WELLS, H. G. *A Máquina do Tempo*. Trad. Daniel Piza. São Paulo: Nova Alexandria. 2001.



Revista do Laboratório de
Estudos Urbanos do Núcleo
de Desenvolvimento da Criatividade



Para citar essa obra:

GROTTO, Livia. O Invisível em La Ciudad Ausente. RUA [online]. 2009, no. 15.

Volume 2 - ISSN 1413-2109

Consultada no Portal Labeurb – *Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade*

<http://www.labeurb.unicamp.br/rua/>

Laboratório de Estudos Urbanos – LABEURB

Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade – NUDECRI

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

<http://www.labeurb.unicamp.br/>

Endereço:

Rua Caio Graco Prado, 70

Cidade Universitária “Zeferino Vaz” – Barão Geraldo

13083-892 – Campinas-SP – Brasil

Telefone/Fax: (+55 19) 3521-7900

Contato: <http://www.labeurb.unicamp.br/contato>