



## A PROLIFERAÇÃO DOS SIMULACROS: VOZES, FORMAS, MEMÓRIA E HISTÓRIAS EM *A CIDADE AUSENTE*

Mario Cesar Newman de Queiroz <sup>1</sup>

<sup>1</sup>Doutor em Ciência da Literatura pela Faculdade de Letras da UFRJ.

### RÉSUMÉ

Le récit *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia nous offre la possibilité de penser trois thèmes majeurs pour les études culturelles: la production de la subjectivité, l'identité nationale et l'universalité de l'idée d'amour.

Dans l'opération de déterritorialiser et réterritorialiser des thèmes, des personnages et des récits de cultures diverses, la machine littéraire de Macedonio Fernández traduit et produit des simulacres mais, surtout, construit des différences irréductibles. Les villes et les cités sont ainsi perçues non seulement par ce qu'elles partagent en commun mais aussi par les absences avec lesquelles elles nous interrogent.

*A vida tem um logos que se aumenta a si mesmo.*  
Heráclito (frag.115)

### INTRODUÇÃO

O mais particular é o sujeito, o sujeito com suas dores, com seus silêncios, com seus afetos, com seu gozo, com seus sentimentos, seus pensamentos, com seus botões. Mas as dobras que fazem a subjetivação nada têm de muito particular, diz-nos Gilles Deleuze leitor de Foucault, "o lado de dentro do lado de fora" (1988, p. 104), como um grande tecido que, dobrado, fizesse um forro, e para além, ali e acolá do forro, continuasse extenso tecido. O forro guarda em si algumas reservas, no entanto elas são sempre passíveis de se desdobrarem bem como de se comporem em novas dobras.

O mais universal seria então o tecido que participa do maior número de dobraduras, está presente em mais forrações. Mas devemos pensar o forro também imaterialmente, como os movimentos que fazem as dobras, as forças que gesticulam os movimentos, reviram nas dobras e sequegem; contudo, deixam as marcas de sua presença: forças capazes de desmancharem as dobras, desfazendo o forro no fora; ou de reforçarem as dobras em novas dobras como numa memória.

*A cidade ausente*, do argentino Ricardo Piglia, narra-nos, inicialmente, a investigação de um jornalista (Júnior) sobre uma máquina misteriosa. Entretanto, informar-se sobre a máquina é descobrir a história de um homem (Macedonio Fernández) atravessado por uma potência que, desde sempre, podemos ver como formadora de subjetividade. O amor de um homem por uma mulher como algo capaz de ultrapassar a morte, de todos os heroísmos e desmedidas de que é capaz o apaixonado, forma dentro desta narrativa, então, um nó em que estão amarrados o mais particular e o mais universal.

Além disso, associa esse universal do amor, a um outro tema universal, àquele que Philippe Breton chamou de tradição do automatismo. O interessante na apresentação que P. Breton faz desse tema é que ele vê naquela tradição o fundamento do fenômeno recente da informática. Pois, para ele, aquela preocupação bastante antiga de construir máquinas que disponham de alguma autonomia "testemunha a preocupação de imitar a natureza no que ela criou de mais fantástico: o movimento da vida" (1991, p. 25); e a informática responde a esse antigo sonho.

O primeiro automatismo conhecido, lembra o autor, é a armadilha do caçador primitivo, não é propriamente uma máquina, mas é de uma sofisticação criativa considerável para os primeiros caçadores. Com ela o homem utiliza-se do conhecimento a respeito do comportamento dos animais para produzir um acontecimento quase mágico, em que o animal vem de *moto* próprio entregar-se morto ao caçador. Assim, imbricando o conhecimento e a técnica de produzir objetos, o homem produz o automatismo e, através dele, instrumentaliza o tempo e o movimento, podemos dizer também, copia a natureza e aproxima-nos do poder dos deuses.

A história do automatismo apresentada por P.

Breton é uma história em que se misturam nomes de relojoeiros, inventores, cientistas, filósofos envolvidos na construção de engenhocas: a clepsidra, o relógio mecânico, a máquina de calcular, autômatos para fins sexuais... aponta uma série de autômatos que chamaram atenção em suas épocas, o teatro de marionetes, autômatos dos mais diversos animais, bonecas falantes, homens a vapor, criadas de ouro, estátuas tornadas gente, gigantes de barro... simulacros realizados em automatismos mecânicos ou na literatura, nos sonhos ou pesadelos de filósofos, no imaginário das mais diferentes mitologias.

É interessante nos reportarmos a esse capítulo inicial da *História da informática*, onde P. Breton relaciona tal fenômeno recente de nossa cultura, tão aparentemente só pensável enquanto sofisticada tecnologia eletrônica, com desejos e sonhos que percorrem diferentes culturas desde o início da humanidade, pois ele nos dá, em resumo, a profundidade do material mítico, onírico, ancestral com que trabalha, também neste tocante, a narrativa de *A cidade ausente*. E nos dá, também, pela importância da informática nos dias de hoje, a noção da força atual desses desejos de controlar o tempo, dominar o movimento, criar a vida e, conseqüentemente, possuímos poderes quase mágicos.

## DE ENGENHOCAS E AUTÔMATOS

A narrativa de *A Cidade ausente* se desenvolve inteira em torno de uma máquina que se torna autônoma e foge a todo controle e previsibilidade. Mas, longe de ser uma criatura que trai o criador, ela, desse modo, realiza o objetivo do seu criador, que era o de construí-la para ocupar o lugar da amada morta. "Uma réplica rebelde da Eva futura" (1993, p. 67), definida a máquina desse modo, o narrador associa essa narrativa com *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam, em que se apresenta o drama de um jovem nobre apaixonado por uma mulher muito linda, mas vulgar, sendo resolvido por um engenheiro fabuloso, que constrói "a Eva do futuro", com a beleza da amada do jovem e programada com discos elétricos para ter um espírito nobre.

Mais adiante, em outra alusão literária, a máquina de Macedonio será comparada por Russo,

companheiro que o ajudou a construir a máquina, à Beatrice de Dante.

Ela foi sua Beatrice, foi seu universo, foi os círculos do inferno e as epifanias do paraíso. Existe uma versão herética da Divina Comédia, na qual Virgílio constrói para Dante uma réplica viva de Beatriz. Uma mulher artificial que ele encontra no final do poema, Dante acredita na invenção e destrói os cantos que escreveu. (1993, p. 126)

É muito importante observarmos essa alusão a uma *Divina Comédia* herética, porque a idéia de um homem que vai tentar tornar à vida a amada morta, remete-nos, de pronto, a duas passagens clássicas da literatura, Orfeu e Dante. Mas era preciso inserir o componente "máquina", por isso o torneio, citar uma versão herética. Não meramente o canto sobre a amada, nem tampouco a própria amada rediviva, mas uma "mulher artificial", uma réplica, pondo por sobre a alusão lógica, uma mais lógica ainda, de máquina para máquina, associando réplica com réplica.

Seguindo o caminho das construções mecânicas, da mesma forma como P. Breton apresenta na história da informática, antes de ajudar Macedonio a construir a máquina, o engenheiro Russo envolvia-se em produzir autômatos, colecioná-los, "era um dos maiores colecionadores de autômatos da Europa" (1993, p. 89). Ao se deparar com o pássaro mecânico, que, levíssimo, voava e servia para prever tempestades, o engenheiro vai começar a fazer uma réplica desse autômato. Mas, assim como seu romance com Carola Lugo, o pássaro-réplica resta inacabado. A sua obra maior será ser o Virgílio herético do Dante-Macedonio.

De toda feita, assim como na tradição do automatismo, aprendemos com Breton, é preciso que se insira um novo recorte, com a teoria da informação: para surgirem os primeiros computadores, é preciso que um outro paradigma se insira no horizonte do engenheiro para que ele construa a máquina.

No início tratava-se de autômatos. O *automaton* vence o tempo, a pior das pragas, a água que gasta as pedras.

Depois descobriram os nódulos brancos, a matéria viva onde se gravaram as palavras. Nos ossos a linguagem não morre, persiste a todas as transformações. (1993, p. 97)

Se o *automaton* é capaz de vencer a pior das pragas, que é o tempo, ele não é contudo capaz de ter vida, pois não é capaz de ter memória; forma aparentemente viva à qual as águas do rio da memória nunca tocaram: ela jamais experimentará uma experiência. O simples *automaton* não é capaz de trazer à vida a mulher amada, não é capaz de sê-la, somente produz uma burla: a perfeição falseada, como na *Divina comédia* herética.

Entretanto, o engenheiro já sabia que inventar uma máquina é fácil, basta "conseguir modificar as peças de um mecanismo anterior" (1993, p. 115). Um modelo havia na *Ève future*, é verdade, mas como programá-la com discos eletrônicos se ela deve vir a assumir as características exatas de uma determinada pessoa?

Será a partir da própria memória de Macedonio que o engenheiro reconstruirá Elena para seu amado, dos nódulos brancos de seus ossos, na linguagem gravada indelével nos nódulos brancos como uma herança genética.

Os nódulos brancos tinham sido, na origem, marcas nos ossos. O mapa de uma linguagem cega comum a todos os seres vivos. O único rastro desse idioma original eram os signos desenhados no casco das tartarugas marinhas. (...) A série de figuras era a base de um idioma pictográfico. A partir desses núcleos primitivos tinham se desenvolvido ao longo dos séculos todas as línguas do mundo. (...) No passado todos tínhamos entendido o sentido de todas as palavras, os nódulos brancos estavam gravados no corpo como uma memória coletiva. (1993, p. 66-7)

Ou como um relato mítico, metafórico do romance de Macedonio e Elena, de um naufrago que constrói uma mulher com os restos que o rio traz. E, depois que ele morre, ela permanece na ilha à espera dele, "louca de solidão" (1993, p. 88).

Ou, numa outra versão, do naufrago que inventa de sua própria voz, a voz da mulher amada (1993, p. 107).

#### DO WILLIAM WILSON AO STEPHEN STEVENSEN

Há um conto de Edgar Allan Poe chamado *William Wilson*. Nele, o relato de um homem, William Wilson, que desde de menino de colégio, “numa idade em que poucas crianças deixam de obedecer à disciplina” (1986, p. 78), sempre esteve deixado ao seu próprio livre-arbítrio. Assim, a sua vontade se torna imperiosa. Mas, o conto é motivado pela presença, desde os tempos de escola, de um outro, que não só possui uma certa semelhança física com William, como também é um seu homônimo.

Esse outro, incapaz de berrar, sempre sussurrante, aparecerá na vida de William Wilson a cada vez que este estiver para cometer um delito, outro que ronda os planos antiéticos do narrador para desbaratá-los e que, por isso, será assassinado por este. Ao assassinar o outro William Wilson, o narrador descobre que esse outro era uma projeção da sua consciência, o outro era ele mesmo enfim, encarnação de seu superego, e assassinando-o assassinava-se.

Será esse conto a ser entregue à máquina de Macedonio para que traduza, pois ela tinha sido inicialmente criada para ser uma máquina de traduzir. Mas a máquina “pegou o tema do duplo e o traduziu” (1993, p. 35), transformou a história numa outra história, intitulada Stephen Stevensen, que, em quase nada, se assemelha à original. A partir daí, nunca mais parou de produzir novos relatos, pois, possuindo memória, a máquina aprende com outras histórias e com as histórias que ela mesma produz.

#### DO SIMULACRO DA SEMELHANÇA AO SIMULACRO DA DIFERENÇA

Copiar, traduzir, simular, mal-copiar, duplicar, transformar, criar réplicas, produzir simulacros são ações fundamentais em *A cidade ausente*. As marcas são muitas, vão de meros detalhes às peças mais importantes da trama. A filha de Júnior é uma versão feminina dele; Júnior por sua vez já marca

uma repetição de nome; no mundo paranóico da perseguição política “todos pareciam viver em mundos paralelos”, “cada um fingia ser uma outra pessoa” (1993, p. 13); o contrabando, que segundo o japonês Fujita constitui a história da Argentina (1993:135), é um simulacro do comércio legal, um duplo pernicioso do comércio aos olhos da lei; um pai que conta todo dia, ao cair da tarde, a mesma história em múltiplas versões para a filha autista; a máquina de Macedonio a multiplicar histórias... Poderíamos nos estender por páginas a mostrar essas marcas, mas o paroxismo a que chega a produção de simulacros pode ser bem resumido e compreendido numa fala do Russo, “Não se deve tentar ser uma coisa para parecer outra, entende. Se o senhor é anarquista, banque o anarquista, assim vão tomá-lo por um policial disfarçado e nunca irá preso. Se a gente é o que é, todo mundo pensa que é outro” (1993, p. 115).

O fundamental é que o simulacro, a cópia que se desvia do original, não tem no texto de Ricardo Piglia um sentido *a priori* pejorativo. A máquina que traduz errado o texto de Poe, deformando-o, transforma-o num outro. Não há pesar nisso, mas júbilo. Ricardo Piglia confirma a assertiva de Gilles Deleuze de que o mundo moderno é o dos simulacros (1988, p. 16).

Para entendermos o simulacro como potência positiva é preciso que libertemos os simulacros do juízo platônico. Que os livremos das formas de representação que os remetem ao idêntico, ao Mesmo enquanto cópias mal feitas, deformações de um original. É preciso que afastemos o pensamento da noção de um simulacro medido pela semelhança, ou melhor dito, por sua má semelhança com a “coisa mesma”.

Por esse juízo, o juízo platônico, os simulacros são cópias muito distanciadas do modelo original. Enquanto pretendentes a assumir a posição do modelo, eles são pretendentes mal fundados. Deleuze chama a atenção para o método da divisão presente nos textos de Platão. Chama esse método de dialética da rivalidade (*amphisbetesis*), pois com ele Platão procura “filtrar as pretensões, distinguir o verdadeiro pretendente dos falsos” (1974, p. 260), apontar, por exemplo, no *Político*, quem é o verdadeiro pastor dos homens, no *Fedro*, quem é aquele tocado pelo verdadeiro amor. Essa tarefa distintiva somente é possível pela comparação dos

pretendentes com o modelo dado no mundo das idéias e do qual todos trazemos reminiscências em nossas almas.

Esse modelo visto antes da encarnação nos fornece o fundamento para o juízo, pois é pelo nível de participação de cada pretendente no modelo que devemos traçar a hierarquia das cópias. As cópias com maior participação do modelo, aquelas que, na melhor das hipóteses, participam em segundo grau, são as pretendentes bem fundadas. Essas formam-se à semelhança do modelo, mas as cópias por demais distanciadas, participantes em enésimo grau, cópias por demais degradadas, são os simulacros.

Os simulacros constroem-se a partir de uma dissimilitude, não mais a partir da semelhança, por isso são falsos pretendentes, são uma perversão. Seguindo, Deleuze aponta a motivação platônica como sendo a de distinguir a boa da má cópia, “assegurar o triunfo das cópias sobre os simulacros, de recalcar os simulacros” (1974, p. 262), impedi-los de subir à superfície e de se insinuarem por toda parte.

A semelhança que garante a precessão da boa cópia sobre as demais, contudo, não relaciona externamente a cópia ao modelo, ela garante a relação da cópia à Idéia da coisa, agindo, portanto, nas proporções constitutivas da essência interna da modelagem. Contrariamente, o simulacro é constituído por uma série de disparidades, ele interioriza uma dissimilitude.

Sob a óptica da semelhança, um simulacro é uma cópia de cópia de cópia..., imagem tremendamente degradada, que ameaça a boa instituição das cópias, pois ainda produz um efeito de semelhança; como em Stephen Stevensen, há um eco de William Wilson, “mas é um efeito de conjunto, exterior e produzido por meios completamente diferentes daqueles que se acham em ação no modelo” (1974, p. 263). Se o simulacro possui ainda um modelo, trata-se de um modelo do Outro, de que nos fala Platão no *Timeu* e que se opõe ao bom modelo do Mesmo. O simulacro é visto assim como potência demoníaca que deve ser alijada para não perturbar a ordem.

Essa primeira forma de encarar os simulacros pode ser encontrada ironicamente no relato do Stephen Stevensen,

A verdade é precisa como a cir-

cunferência de cristal que mede o tempo das estrelas. Uma leve distorção e tudo está perdido. (...) Quero dizer (dizia Stevensen), a verdade é um artefato microscópico que serve para medir a ordem do mundo com precisão milimétrica. (1993, p. 82-3)

Mas, sob a óptica da diferença, o simulacro adquire um outro valor. Trata-se aqui de uma reversão do platonismo, trazer o recalcado à superfície, deixar que a potência do simulacro destrua a hierarquização das cópias e a relação destas com os modelos. Agora, ao invés de preservar a idéia da Idéia, assegurar a existência de um modelo, mesmo que do Outro, abole-se o modelo, pois, fundado na diferença, nenhum modelo consegue firmar pé. A diferença irreduzível do Stephen Stevensen: o simulacro “encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução” (1974, p. 267).

Diferenciante que se diferencia, o simulacro reverte cópias e modelos, livra o erro da visão negativa que o circunda em nome do experimento: as narrativas incessantes da máquina de Macedonio, todas subversivas, narrativas desbaratadas que não formam muito bem um corpo organizado, hierarquizado, mas “um sistema que é pura energia” (1993, p. 88). Sistema que se funda na diferenciação, podemos até chamar essa diferenciação de erro, um sistema de produção de cópias erradas.

No início a máquina se engana. O erro é o primeiro princípio. A máquina desagrega ‘espontaneamente’ os elementos do conto de Poe e os transforma nos núcleos potenciais da ficção. Assim tinha surgido a trama inicial. O mito da origem. Todas as histórias vinham daí. O sentido futuro do que estava se passando dependia desse relato sobre o outro e o porvir. O real estava definido pelo possível (e não pelo ser). A oposição verdade/mentira devia ser substituída pela oposição possível/impossível. (1993, p. 82)

Diante do possível e não mais do ser, o erro torna-se fundador e não perversor, pois o possível,

contrário ao ser, configura-se na imanência mesmo das coisas do mundo, no entrecruzar das contingências com uma abertura para o amanhã, não para o já dado, como afirma o personagem Macedonio. "Fugir para os espaços indefinidos das formas futuras. O possível é aquilo que tende à existência. O que pode ser imaginado acontece e passa a formar parte da realidade". A máquina de Macedonio deve ser entendida, portanto, como uma produtora de simulacros, entendendo-se os simulacros nessa segunda acepção. Contra ela, a polícia repressora - a quem o narrador chama, com precisão, de os "servidores da verdade" (1993, p. 80), poderíamos também chamá-los de os guardiões do fundamento e da semelhança do Mesmo - age.

#### A MÁQUINA LITERÁRIA

"A máquina" de *A cidade ausente* é a máquina produzida pelo desejo de Macedônio de retornar à vida sua amada. O canto de Orfeu se refaz. Beatriz é retomada. Elena era o nome da amada de Macedonio, a sua morte motiva a criação da máquina que não pára de produzir histórias a partir de infinitas variações de um conto de Edgar Allan Poe, traduzido para o castelhano. O conto original trata do tema assustador do duplo: da identidade e da diferença. O nome Elena evoca inevitavelmente a Helena de Tróia, a Helena original, fundadora de todas as Helenas, que os Gregos pelejaram para reconquistar dos troianos como se, com ela, estes houvessem levado o bem mais precioso.

Helena é a própria cultura daquele povo que mais tarde veio a se chamar os helenos. Mas era possível mesmo na Antigüidade imaginar Helena como um duplo. Roberto Calasso, em *As núpcias de Cadmo e Harmonia*, chama atenção para esse dado sonhado por Homero, mas lembrado por Heródoto, de que a verdadeira Helena teria permanecido, por ordem do rei de Sidon, no Egito tendo Páris levado para Tróia apenas um fantasma, um simulacro de Helena, razão pela qual os troianos nunca puderam devolver Helena para os argivos: "Homero não quis divulgar o segredo de Helena, ou seja, sua natureza de simulacro, porque na superfície do verso poderia ser criado um vazio" (1990, p. 94).

O personagem Macedonio Fernández evoca um

outro Macedonio, agora da história da literatura argentina, o escritor Macedonio Fernández (1874-1952). Jorge Luis Borges já de certa feita havia comparado Macedonio a Adão (1998, p. 5-11), um Adão da literatura argentina. A máquina de Macedonio produz simulacros do texto de Pöe, e esses textos simulacros são histórias que circulam entre o povo e delas se apropriam todos os escritores argentinos; mesmo os contos de Borges são provenientes da máquina de Macedônio (1993, p. 119). A máquina de Macedonio é, desse modo, a máquina de toda a literatura argentina, contemplada e vigiada num museu, portanto dispondo de um lugar oficial, mas produzindo sem cessar histórias subversivas.

O Macedonio que ama Elena, esse amor e esses dois nomes são ricos em possibilidades de associações gregas. Afinal foi Alexandre, o grande, um macedônio, conquistador da Grécia e amante da cultura grega, um grande difusor desta pelo mediterrâneo e oriente. Alexandre, o macedônio, construiu uma nova "máquina" da "máquina" cultural grega e a disseminou pelo mundo. Assim, Macedonio cria, de um texto da cultura inglesa, sua máquina produtora de uma nova máquina cultural, máquina produtora de simulacros: uma nova máquina literária, que somente é capaz de criar e estar viva porque possui aquilo que os gregos tinham como essencial para a vida, a memória.

Este romance é também uma narrativa em louvor à memória, à atualidade da memória em movimento; e em movimento como os gregos a viam: aquática. E a água não se detém (porque não tem cabelos por onde a agarremos) nas repetições diferenciadoras, semoventes das narrativas recon-tadas até darem vida a estátuas, "A moça volta a viver graças aos relatos do pai. Narrar era dar vida a uma estátua, fazer viver quem tem medo de viver" (1993, p. 48-9), como, na mitologia homérica, as águas do rio da memória davam vida aos mortos.

"Tudo são máquinas", dizem G. Deleuze e F. Guattari, mas observam também que "jamais uma máquina é simplesmente técnica" (1977, p. 118). Quando pensamos no trabalho alienado, mecanizado, vemos nitidamente - ou pelo menos assim o vemos depois da insistência pertinente da ação do pensamento marxista em nossa percepção das coisas - o mecânico dispor e engolir de homens

e mulheres, das suas vidas, das suas humanidades, fazer convergir para as engrenagens da produção capitalista todos os desejos, todos os sonhos, assim como dispõe de coisas, estruturas, metais, pedras, madeiras. Vamos chamar essa situação do trabalho alienado de maquinal. Mas Deleuze e Guattari observam que na obra de Kafka, este que tão bem conhecia o trabalho alienado, a máquina nunca é tão somente isso que denominamos "maquinal", ela é mais que isso, a máquina é desejo.

Ver o desejo na máquina não é ver o desejo da máquina, ou por trás dela, algum humano desejo a operando, transferir humanidade à máquina, mas ver que o desejo não cessa em produzir máquina na máquina, de formar novos motores, novas engrenagens na máquina, mesmo que sejam peças aparentemente desbaratadas, discordantes. É ver que a própria máquina técnica é apenas uma peça num agenciamento social que a produz e que ela supõe. Sempre o desejo produzindo algo, produzindo, produzindo... isso a que os dois filósofos franceses chamam de "maquínico".

Num diálogo do doutor Arana, psiquiatra, com Elena, que busca controlar as suas próprias alucinações, bem vemos a oposição entre a pergunta conceitual do guardião da verdade e a resposta maquínica dessa que ninguém mais sabe o que é.

- O que é ser uma máquina? – perguntou o doutor Arana.

- Nada - disse ela. Uma máquina não é; uma máquina funciona. (1993, p. 56)

Para ela não há algo que se distingue de outra coisa por uma relação negativa, como um ser de um não-ser, tampouco há vazio, mas fluxos e cortes. Não há o produzir e o produto, conforme podemos ver em *O anti-Édipo*.

Porque na verdade - espantosa e negra verdade que surge no delírio - não há esferas nem circuitos relativamente independentes: a produção é imediatamente consumo e registro, e o consumo e o registro determinam diretamente a produção, mas determinam-na no seio da própria produção. De tal modo que tudo é produção: produção de produções, de ações e de reações; produções de

registros, de distribuições e de pontos de referência; produções de consumos, de volúpias, de angústias e dores. (S/d, p. 9)

Porém há mais ainda, a máquina Elena faz-se máquina literária, agenciamento de enunciados. Traduzindo, pervertendo, dissemelhando, incorporando enunciados de diversas procedências com o intuito desejante de retornar Elena à vida, a Máquina de Macedonio evidencia, assim como a obra de Kafka, Joyce e Beckett, para os dois filósofos franceses, que "o enunciado é sempre coletivo" (1977:121)<sup>2</sup>, nunca se reporta a um sujeito. O individual mais individual - o amor de Macedonio e Elena -, o indivíduo mais solitário - o militante irlandês Nolan desterrado na ilha, ilha da linguagem, inventando, solitário, da sua própria voz a voz da mulher amada -, "não é seu próprio ego o que conta, e sim sua Musa, seu canto universal" (1993, p. 108); aquilo que é enunciado é sempre um agenciamento coletivo, "o viver é uma trança que trança um sonho com o outro" (1993, p. 121).

O enunciado mais singular, o mais literário, o mais artístico, revolucionário ou submisso, participa das regras de montagem e desmontagem da máquina social, onde os mecanismos de enunciação são também máquinas, para tornar possível o funcionamento do conjunto ou para transformá-la. Assim, as máquinas-mulheres, criadas a partir da memória ou da própria voz dos seus homens-apaixonados, são engrenagens de agenciamentos da máquina técnica, dos desejos e de enunciações, onde esses homens se evidenciam também enquanto engrenagens, também eles máquinas-homens, engrenagens desejantes da máquina literária máquina subversiva traçando linhas de fuga, como os subterrâneos do Mercado do Prata permitem linhas de fuga da legalidade, mas, como estes, tendo seu espaço maquínico definido na máquina social.

#### DO SIMULACRO LITERÁRIO AO CIENTÍFICO E DESTE AO POLÍTICO: PARA ALÉM DO DOMÍNIO DA TV

A máquina literária se autopõe, se autodevora, mas não devemos ver nela, por isso, uma máquina autotélica. Nem mesmo neste texto de Piglia, texto especular da máquina, devemos vê-la como fecha-

<sup>2</sup> Aproveito para observar que, embora tratando especificamente de Kafka, Deleuze e Guattari fazem paralelos constantes deste com Beckett e Joyce, este último várias vezes aludido, por outro lado, em *A cidade ausente*.

da em metalinguagem, como se a metalinguagem fechasse a máquina de Macedonio sobre si mesma. Ela é uma máquina política, subversora, já se disse isto mais de uma vez aqui. “A máquina conseguiu infiltrar-se nas suas redes, já não diferenciam a história verdadeira das versões falsas” (1993, p. 52). Ela subverte o jogo do modelo e as suas cópias, em seu caráter de corrosão da instituição da verdade. Ela conspira contra a versão oficial, mais ainda, conspira contra as concepções hegemônicas, todavia ela tem uma outra forma de agir também, uma outra forma de ação política.

Sempre sutil em sua ação, a máquina literária com a sua produção dispersiva vai além da autorepresentação, da autoreferência, ela é mesmo crítica desse insulamento. Uma fala de Elena, louca máquina talvez sozinha no centro do museu, apresenta críticas a um jogo de autoreferência: de um olhar que recai sobre o outro para acabar recaído sobre si mesmo.

Eu sei que existe uma câmera que me vigia, o olho de uma câmera num canto do teto, posso imaginar o Fujita na sala de baixo, sua visão múltipla de todo o Museu nas pequenas telas do circuito fechado, vamos todos acabar desse jeito, uma máquina vigiando outra máquina, nos ângulos do teto os pequenos vídeos, presos a braços mecânicos, giram como olhos de vidro que varrem e filmam as salas e as galerias e às vezes também revistam as lembranças de Fujita ... Esse Museu se transformou no maior do país dedicado à arte da vigilância, somente máquinas de vigiar e um segurança que percorre as salas (1993, p. 129).

Esta visão tão foucaultiana do panoptismo (que será novamente apresentada na paranóia anti-terrorista do jogo de espelhos da casa do delegado Lugones) acaba por se concluir nesta outra, logo a seguir, não menos foucaultiana, da repressão como incitadora e produtora de discursos.

A narração, ele me dizia, é uma arte de vigias, sempre estão querendo que as pessoas contem seus segredos, dedurem os suspeitos, falem dos seus amigos, dos

seus irmãos. Então, dizia ele, a polícia e a assim chamada justiça fizeram mais pelo avanço da arte do relato que todos os escritores ao longo da história. E eu? Eu sou a que conta (1993, p. 131).

Mas para cair nas malhas do autotelismo discursivo que tão bem serve ao controle, à “arte de vigias”, o vigiado deve introjetar o olhar-vigia. A máquina Elena não o introjeta e apresenta uma linha de fuga àquela circunstância, ao recusar-se a compor o jogo proposto nos aparelhos de televisão.

“Só vêem o meu corpo, mas ninguém pode entrar em mim, a solidão do cérebro é imune à vigilância eletrônica, a televisão só reflete o pensamento daqueles que a assistem. Só se filma e se transmite o pensar das pessoas que voluntariamente se dispõem a olhar o que pensam. A isso dão o nome de programação televisiva diária, um mapa geral do estado mental” (1993, p. 129-30).

Esse *estado mental* contra o qual é preciso resistir, contra o qual Russo e Macedonio deliberam resistir com “uma máquina de defesa feminina” (1993, p. 117), e que significa uma “nova etapa na história das instituições”: estado da realidade imaginária, onde todos pensam e imaginam como quer o estado. Estado montado sobre a sofisticação tecnológica, a compor mais refinadamente “O grande irmão” de 1984, que não se priva de torturar em sua “aspiração ao saber”.

Assim, escapando dos limites da “arte dos vigias”, dos “servidores da verdade”, a outra forma de ação política da máquina literária é indireta, é insinuar-se por todos os meios até atingir os cientistas. Porque os políticos não acreditam nos romancistas, mas acreditam nos cientistas, estes por sua vez acreditam nos romancistas e, desse modo, os romancistas podem atuar diretamente na ciência e indiretamente na política.

Veja, disse, os políticos acreditam nos cientistas (Perón-Richter) e os cientistas acreditam nos romancistas (Russo-Macedonio Fernández). Os cientistas são os grandes leitores de romances, os últimos representantes do público do século XIX, os únicos que levam a sério a incerteza da realidade e a forma de um relato. Os físicos, dizia Macedonio,



batizaram as partículas elementares do universo de quarks em homenagem ao *Finnegans Wake*, de Joyce; o único amigo de Einstein em Princeton, seu único confidente, foi o romancista Hermann Broch, cujos livros, principalmente "A morte de Virgílio", ele citava de cor. O resto do mundo dedica-se a acreditar nas superstições da televisão (1993, p. 116).

## A CIDADE AUSENTE: VOZES, FORMAS, MEMÓRIA E HISTÓRIAS

Se dissemos antes que essa narrativa de Ricardo Piglia é um louvor à memória, devemos dizer também que ela empreende uma análise dos simulacros. Pois se há em Platão uma dialética da rivalidade, para separar a boa da má cópia, vê-se que no texto de Piglia há igualmente um confronto político, mas que não se trata agora de decidir pela hierarquização dos modelos sobre as cópias, de impedir que os simulacros se insiram em meio às boas cópias, não há um embate entre verdadeiro e falso, ou grau de proximidade da verdade, nem mesmo podemos dizer um confronto entre ideológico e não-ideológico, mas sim de resistir com os simulacros da máquina Literária aos simulacros uniformizadores da TV, embate entre simulacros que produzem sempre o plural e o inusitado e simulacros que produzem condições de controle.

Essa diferença entre uma análise dos simulacros e uma hierarquização das cópias tem como raiz uma diferença fundamental na concepção de memória, a memória da visão das formas no mundo das idéias que funda a hierarquização das cópias pertence à ordem da transcendência para um além mundo e à ordem da decadência. Por sua vez, a memória em *A cidade ausente* é da ordem da imanência à matéria constitutiva da vida, ela está gravada nos ossos, na escrita pictográfica dos cascos das tartarugas marinhas, mesmo a ausência é uma realidade material (1993, p. 125)<sup>3</sup>. Embora ela possa trazer marcas de um dia ter havido "um núcleo que é a origem de todas as vozes e de todas as histórias, uma língua comum que está como que gravada no vô das aves, no casco das tartarugas,

uma forma única" (1993, p. 121), ela não se presta a fazer o juízo das formas atuais. Ao contrário, ela é fundamental para a multiplicação das histórias, para colocar o "possível na essência do mundo", produzir o alargamento da realidade, para aceitar e produzir o surpreendente e o estranho.

No fragmentário, no dispersivo, no labirinto caótico da narrativa de Piglia, toda pretensão à totalidade se esfacela. A própria forma da narrativa põe em desalinho as formas dominantes da narrativa na literatura, no jornalismo, na técnica empresarial e científica: a novela, o conto, o romance, a reportagem, o relatório. Feita de desterritorializações das mais diversas procedências, dos mais diferentes saberes ou nacionalidades, reterritorializadas sem planos prévios de ocupação, alimentando uma produção de simulacros, a composição dessa memória fala de uma história que se inicia, que talvez esteja sempre por ser novamente iniciada. Para longe dos fantasmas terminais, o que se monta aqui é um início de histórias; um início de História também, conforme nos ensina Eduardo Portella, distinta da História fruto dos modelos totalizadores.

Toda história como dinâmica de modelos é impositiva. A dinâmica do processo se anula nas grades do modelo. O paradigma referencial do modelo é sempre o poder, e todo poder é total. Hegel, pensador do Império, foi o primeiro porta-voz desse paradigma auto-centrado, consagrado à totalização. A própria idéia emergente do fragmento foi arrastada pela voracidade da matriz hegemônica (1999, p. 121).

Aqui a força dos simulacros impede o exercício da hegemonia e da totalização, não há fim a partir do qual o modelo se instaure como regra anulando a dinâmica da proliferação das narrativas.

Por isso a máquina literária construída com a memória amorosa de Macedonio ocupará o lugar mítico da memória de onde todas as histórias provêm, mesmo a História oficial argentina e os contos de Borges, tornando-se uma multiplicadora de simulacros, pois a memória não surge aqui como uma potência fechada num passado modelar a se reconstituir. Surge sim como uma potência aberta

<sup>3</sup> A oposição ao pensamento dos filósofos é clara nesta fala de Russo lembrando-se de Macedonio: "Em geral, ele me diz, os filósofos se interessam ou pelas tautologias (ou seja, a matemática e a lógica formal) ou pelas evidências (os fatos e as verificações) e não pela realidade ausente. É como se o ouvisse com aquela voz suave, firme. - A ausência é uma realidade material, como um buraco no pasto".

<sup>4</sup>E ao terminar constato que todos os textos referidos neste trabalho foram originalmente produzidos em línguas estrangeiras. Agora, traduzidos para o português, lidos por um brasileiro, estudados e incorporados, compõem uma outra máquina, máquina de Alencar, talvez...

a novas assimilações, novas programações: memória não do fato e sim da experiência, memória viva de todo vivente, fluida como no pensamento originário dos gregos pré-socráticos, tecido que forma as dobras em "forrações" e as ultrapassa tanto para lá, quanto para cá, passível também de novas tecituras.

Poderíamos encerrar este trabalho retomando o aforismo de Heráclito em epígrafe; poderíamos também concluir com um trecho do longo monólogo final da máquina com seu derradeiro sim.

Esse era o conto, há outros, fecho os olhos e vejo, uma rua, ah, o real, a claridade a que estou exposta, a luz do dia, a densidade pura da experiência, o rio que desce nessa casa do Tigre. Eu sei que me abandonaram aqui, surda e cega e meio imortal, se pudesse apenas morrer ou vê-lo mais uma vez ou ficar verdadeiramente louca, às vezes imagino

que vou poder tirá-lo de mim, deixar de ser esta memória alheia, interminável, construo a lembrança e é só. Estou cheia de histórias, não posso parar, as patrulhas controlam a cidade e os locais da nove de Julho estão abandonados, é preciso sair, atravessar, encontrar Grete-Muller que olha as fotos ampliadas das figuras gravadas no casco das tartarugas, as formas estão ali, as formas da vida, eu as vi e agora elas saem de mim, extraio os acontecimentos da memória viva, a luz do real treme, fraca, sou a cantora, aquela que canta, estou na areia, perto da baía, no fio de água posso ainda recordar as velhas vozes perdidas, estou só ao sol, ninguém se aproxima, ninguém vem, mas eu vou seguir, adiante está o deserto, o sol calcina as pedras, eu me arrasto às vezes, mas vou seguir, até a beira da água, sim. (1993, p. 137) <sup>4</sup>.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORGES, J. L. In *Folha de São Paulo*, caderno Mais!, p. 5.11, 11/01/1998.  
BRETON, P. *História da informática*, trad. Elcio Tavares. São Paulo: UNESP, 1991.  
CALASSO, R. *As núpcias de Cadmo e Harmonia*, trad. Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.  
DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Forte. São Paulo: Perspectiva, 1974.  
———. *Foucault*. Trad. Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.  
———. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.  
DELEUZE, G., GUATTARI, F. *Kafka por uma literatura menor*, trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1977.  
———. *O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*, trad. Joana Moraes Varela, Manuel Carrilho Lisboa: Assírio & Alvim, s/d.  
HERÁCLITO. *Heráclito: fragmentos*, trad. int. e notas Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1980.  
PIGLIA, R. *A cidade ausente*, trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1993.  
POE, E. A. "William Wilson" in *Histórias Extraordinárias*, trad. Berenice Xavier. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.  
PORTELLA, E. *O começo da história*, trad. Frances Albernaz. In: *Revista Tempo Brasileiro*, 136. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999. p.117-123.