
O heterodiscurso em A cidade ausente, de Ricardo Piglia

Juciane dos Santos Cavalheiro⁸

Mariana Vieira Cardoso⁹

RESUMO: A fonte primária deste estudo, *A cidade ausente*, de Ricardo Piglia, foi escrita em 1992, 10 anos após o primeiro governo democrático pós-ditatorial argentino. De acordo com Avelar (2003), esta obra é uma alegoria do luto e da (re)construção da memória pós-ditatorial, visto que Elena, personagem deste romance, é uma mulher-máquina ameaçada de perder vários relatos importantes para a polícia argentina. Júnior, personagem central do romance, assim como a massa populacional após a ditadura, não tem muitas informações acerca da importância destes relatos testemunhais. Ademais, a narrativa conta que o estado falsifica as histórias em um museu, muda o nome das testemunhas, faz com que as pessoas que estão vivas sejam alucinadas a pensar que viveram outras histórias e não as suas verdadeiras. Aos poucos o leitor adentra neste quebra-cabeça ficcional e compreende que muitos relatos já foram perdidos. Apresentaremos, a partir dos conceitos bakhtinianos de plurilinguismo/heterodiscurso, dialogismo, hibridização e alegoria, essencialmente, o mosaico de vozes/discursos presentes no romance eleito para esta análise. Portanto, este trabalho analisa *A cidade ausente* como heterodiscurso desenvolvido em uma cidade cuja ausência é identificada por uma alienação advinda da falta de elaboração ou inconsciência do luto.

PALAVRAS-CHAVE: heterodiscurso; Ricardo Piglia; literatura latino-americana; literatura pós-ditatorial

RESUMEN: La fuente primaria de este estudio, *La Ciudad Ausente*, de Ricardo Piglia, fue escrita en 1992, 10 años después del primer gobierno Postdictadura en Argentina. De acuerdo con Avelar (2003), esta obra es una alegoría del luto y la (re)construcción de la memoria Postdictadura, debido a que Elena, personaje de esta novela, es una mujer-máquina con la amenaza de perder varios relatos importantes para la policía argentina. Júnior, protagonista de la novela, del mismo modo que el grueso de la población tras la Dictadura, no tiene muchas informaciones acerca de la importancia de estos relatos testimoniales. Además, la narrativa trata sobre la falsificación por parte del Estado de las historias en un

⁸ Doutora em Linguística pela UFPB; Mestre em Linguística Aplicada e Graduada em Letras, ambas pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos - UNISINOS-RS. Professora do curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas - UEA.

⁹ Graduada do curso de Letras da Universidade do Estado do Amazonas. Voluntária de Iniciação Científica da FAPEAM. Bolsista de Iniciação à Docência, com bolsa pela CAPES.

museo, alterando el nombre de los testigos, y haciendo creer a las personas que están vivas que sus historias no fueron aquellas que vivieron sino otras creadas a conveniencia. Al poco tiempo, el lector se adentra en esta pérdida de cabeza ficcional y comprende que muchos de los relatos ya se perdieron. Presentaremos, a partir de los conceptos bajtinianos de plurilinguismo/heterodiscurso, dialogismo, hibridación y alegoría, esencialmente, el mosaico de voces/discursos presentes en la novela escogida para este análisis. Por lo tanto, este trabajo analiza *La Ciudad Ausente* como heterodiscurso desarrollado en una ciudad cuya ausencia es identificada por una alienación que es producto de la falta de elaboración o inconciencia del luto.

PALABRAS CLAVE: heterodiscurso; Ricardo Piglia; literatura latino-americana; literatura Postdictadura

1 Introdução

Foi durante o curso da década de 1960 e no início da de 1970 que teve lugar, no âmbito da cultura ocidental como um todo, o que se convencionou chamar de *boom* da literatura latino-americana ou, mais especificamente, das literaturas hispano-americanas. Conforme um de seus mais notórios representantes, o então futuro Nobel de Literatura Gabriel García Márquez, “A revolução [cubana] virou um artigo de consumo. A América Latina entrou em moda. Descobriram que existiam romances latino-americanos suficientemente bons para serem traduzidos e equiparados ao resto da literatura mundial” (GARCÍA MÁRQUEZ, 1989, p. 338). Uma vez descoberta e passando a ocupar um lugar de relevo no cânone ocidental, a literatura do *boom* – num primeiro momento, marcadamente composta por seus elementos fantásticos e maravilhosos – manterá o lugar conquistado, mas sofrerá transformações advindas da necessidade imposta pela situação política e social em que submergem os países da América Latina. Com a queda da Unidade Popular de Salvador Allende, através do golpe e da instauração da ditadura militar de Pinochet, no Chile, tornou-se urgente desnudar a literatura do véu metafórico que a envolvia. Assim, considera-se 11 de setembro de 1973 como a data limite para a literatura do *boom*, mas em hipótese alguma para seus autores. É deste ano, por exemplo, *Chile, el golpe y los gringos (Crónica de una tragedia organizada)*, em que *los gringos* são militares do Pentágono que, segundo García Márquez, teriam sido responsáveis pela “organização” do golpe de Pinochet, tema ao qual retornaria com alguma frequência, pois “*as ditaduras esvaziariam a modernização de todo conteúdo progressista libertador*” (AVELAR, 52 •

2003, p. 48, grifo do autor), de que participavam – ao menos até então – quase todos os autores remanescentes do *boom*.

As narrativas pós-ditatoriais evidenciam o luto sobre as vítimas de seus respectivos regimes ditatoriais. A preservação deste luto é o que garante a preservação da memória de tudo quanto as ditaduras buscaram ocultar, olvidar, silenciar e destruir, suscintamente: desde a identidade coletiva latino-americana, como um todo, afunilando para as identidades nacionais hispano-americanas – para nos restringirmos ao que concerne ao presente trabalho –, até chegar à identidade do indivíduo, tendo sido este vítima, omissos ou algoz. O luto, de acordo com Freud (1917 [1915]), enumera fases a partir da negação do fato propulsor do próprio luto, passando pela melancolia ou pela revolta, a depender do caso, até completar-se com uma elaboração das reações suscitadas pela perda, que, em alguns casos, desaguará na aceitação, não do fato, mas do inegável fato de ter ocorrido. Desta forma, o fato permanece vivo, afirmado, naturalmente não para voltar ao fato – o que seria patológico –, mas, sim, para, através da memória elaborada, construir um discurso coerente com o objetivo final e reiterado de impedir que sequer se conjecture a possibilidade de se retornar ao fato ou, em outras palavras, do fato retornar através de outrem. Neste sentido, a elaboração do luto caminha junto com a instrução do sujeito, que passa, portanto, por um processo de sucessivas ressignificações identitárias.

Neste sentido, na Argentina foram criadas ficções para o período ditatorial – incluída aí, necessariamente, sua queda – e, através da literatura, pôde visitar o passado, mas *necessariamente enquanto* passado. Portanto, ao contrário do que a ditadura pretendia, sem negar o que aconteceu neste período – pois negar o fato é estar, no mínimo, vulnerável ao fato –, o regime foi literariamente recriado para, assim, manter vivas as memórias das atrocidades ditatoriais e das consequências nefastas deste tipo de regime. A partir destas considerações, pode-se considerar a narrativa pós-ditatorial argentina como literatura de resistência à possibilidade de retrocesso ao totalitarismo.

A fonte primária desta investigação, *A cidade ausente*, de Ricardo Piglia, teve sua primeira edição publicada em 1992, praticamente dez anos após a ditadura civil militar argentina (1976-1983), depois do primeiro governo democrático pós-ditatorial. De acordo com

Avelar (2003), esta obra é uma alegoria do luto e da elaboração deste mesmo luto, como motores para a reelaboração da memória pós-ditatorial agir como forma de (re)construção da mesma: por exemplo, a personagem Elena, uma *mulher-máquina* ameaçada de perder vários relatos importantes para a polícia argentina, então, ao menos, supostamente, antiditatorial. Júnior, personagem central do romance – assim como a massa populacional posterior à ditadura – não tem muitas informações acerca da importância destes relatos testemunhais. Ademais, a narrativa conta que o estado falsifica as histórias em um museu, muda o nome das testemunhas, faz com que as pessoas que estão vivas sejam alucinadas a pensar que viveram outras histórias e não as suas próprias, num processo de dessubjetivação coletiva. À medida em que o leitor é inserido neste quebra-cabeça ficcional, passa a compreender que muitos relatos já foram irremediavelmente perdidos. Além disso, esta máquina que aloja o cérebro de Elena é criada a partir do luto de Macedonio, seu viúvo, por conta da impossibilidade de Elena tornar à vida. Para suprir o espaço deixado pela perda, no caso, dos relatos, de forma brilhante, “Piglia dissemina o luto como relato apócrifo” (AVELAR, 2003, p. 156). Ao proceder a esta operação, mesmo que não se conheça mais o fato, ou seja, ainda que o fato seja *deletado* – para utilizar uma linguagem ainda mais contemporânea, por ser mais precisa – como memória, o luto permanece ainda que através de uma suposta falsificação ficcional inserida na narrativa, gerando uma espécie de reminiscência. É desta forma que, através da literatura, a narrativa de Ricardo Piglia contorna o período ditatorial para manter suas sequelas presentes, mas na memória, não na vida.

Em *A cidade ausente*, são verificáveis as presenças do luto, do silenciamento coletivo, da memória, da morte e da importância do relato como heterodiscurso, desenvolvido em uma cidade cuja perda – assinalada no título do romance como ausência – é identificada através da alienação coletiva, num momento em que a população ainda não tinha tido o tempo necessário para a elaboração consciente de um luto igualmente coletivo. Se, por um lado, a possibilidade de ressubjetivação do indivíduo estava, em partes, conquistada, por outro, a coletividade ainda permanecia objetificada.

A cidade ausente é ambientada em uma Buenos Aires, com pensões envelhecidas, hotéis baratos e espaço urbano com cafés e pontos de metrô. Júnior, personagem central, é um jornalista de carreira admirável, pelo simples fato de redigir notícias policiais de forma rápida e ampliada – donde se depreende uma ficcionalização do fato policial, ainda que relativa. O que poucos sabem é que uma mulher lhe antecipa as informações através de telefonemas. Quando o romance se inicia, Júnior está por decidir-se a investigar a identidade desta mulher, bem como qual seja sua ligação com um grande falatório que percorre a cidade e especula a hipótese de que haja uma máquina ou, mais precisamente, uma mulher-máquina, tradutora de relatos.

Júnior inicia sua investigação e, ao longo da narrativa, vai tendo acesso a várias gravações de relatos obtidos através desta mulher-máquina, o que o leva a perceber que o que está sendo narrado, em cada um dos relatos, é a própria história da mulher-máquina, em fragmentos. Na sequência, descobre que esta mulher-máquina pertence a Macedonio – identificado como Macedonio Fernandez, antigo escritor argentino, atuante em período anterior ao da ditadura e mestre de Jorge Luis Borges –, cujo amor por Elena o leva, quando de sua morte, a procurar um engenheiro para implantar o cérebro do cadáver de Elena em uma máquina, o que desperta a cobiça do poder público. Assim, Júnior é levado a uma ilha estranha e misteriosa, onde junta as peças deste intrincado quebra-cabeça através da narrativa da não elaboração do luto amoroso de Macedonio pela perda de Elena e, naturalmente, das consequências acarretadas a partir disso. Nota-se, no romance, aos poucos, a dificuldade das personagens para lidar com mortes, perdas e, conseqüentemente, lutos, cujos discursos são sempre contrapostos ao midiático que, por ser único, passa por verdade absoluta, o que mina a subjetividade dos indivíduos, no caso, personagens. A indissociabilidade entre mídia e mercado, leva à seguinte consideração de Avelar:

A mercantilização nega a memória porque a operação própria de toda nova mercadoria é substituir a mercadoria anterior, lançá-la à lata de lixo da história. (...) A literatura pós-ditatorial testemunharia, então, esta vontade de reminiscência, chamando a atenção do presente a tudo o que não se realizou no passado, recordando ao presente sua condição de produto de uma catástrofe anterior, do passado entendido como catástrofe. (AVELAR, 2003, p. 238).

O heterodiscurso das personagens e a elucidação das questões acerca do luto e da melancolia na Argentina, por sua vez, são representados pela ausência de personagens cidadãos, visto que todos vivem em cidades internas, ou seja, em mundos individuais ao invés de coletivos.

2 Silenciamento e memória: a ausência dos cidadãos

O silêncio como sintoma de patologias provocadas por vivências em estados de exceção, como as ditaduras latino-americanas e as guerras mundiais, é analisado por Benjamin em *O narrador* (1936): “Com a [primeira] guerra mundial tornou-se manifesto um processo que continua até hoje. No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha” (BENJAMIN, 1994, p. 198). Esta ausência de relatos reflete o luto ainda não elaborado, naturalmente, não em relação à guerra, mas, sim, às perdas ocorridas durante a guerra, e encontrará paralelo no período das ditaduras na América Latina, pois já não havia possibilidade de retorno ao que antes era tido como identidade, nem mesmo de compreensão dos fatos vivenciados que impuseram esta impossibilidade de retorno. Cabe ressaltar que, em casos extremos, o luto nem sempre é elaborável.

Beatriz Sarlo (2012) evidencia que a construção da memória em produções comunicativas tem sido encarada como um dever para a Argentina posterior à ditadura militar, assim como para a maioria dos países latino-americanos. Conforme Sarlo, a solução é a recordação, devido à necessidade de entender as memórias construídas, dando uma resposta ao que ainda não pode estar elaborado conscientemente ou não. Nestas narrativas, compreende-se a transmissão do que ocorreu outrora através da publicação de relatos subjetivos, visto que isto representa a morte de um indivíduo para o renascimento de um sujeito e para ressurreição coletiva do estado civil. Por um lado ou por outro, pode-se dizer que o exercício militar é estranho ao essencialmente humano, sendo a civilidade inerente ao mesmo, em contraposição.

Deste modo, o narrador do relato, tal qual Júnior em *A cidade ausente*, empresta sua voz a outras personagens, representando uma cidade inteira que não teve voz para relatar o que lhe

ocorreu durante o período de regime militarizado, durante o qual o humano sobrevive e morre à força. Neste passo é necessário esclarecer que apenas se considera humano o ser provido de ou com possibilidades de alcançar sua subjetividade, donde se depreende que, aqui, não se está a considerar o elemento humano biologicamente, mas, sim, subjetivamente. Sarlo nomeia este tipo de empréstimo, a partir da leitura de Agamben, de:

problemática de un sujeto ausente, [pois] “no puede representar a los ausentes y en esta imposibilidad se alimenta la paradoja del testigo: el que sobrevive a un campo de concentración sobrevive para testificar y toma la primera persona de los que serían los verdaderos testigos, los muertos”¹⁰ (SARLO, 2012, p. 44).

No romance de Piglia, Renzi dá gravações para Júnior ouvir, gravações estas que seriam os últimos relatos da máquina de Macedonio. Ao mesmo tempo, ligações sem identificação levaram o jornalista a Fujita, uma das personagens que pode atestar a existência da máquina e explicar seu conteúdo. Ao chegar ao Museu em que Fujita trabalha como segurança, Júnior entra em contato com relatos e objetos destes testemunhos. Neste momento narrativo, o leitor é informado de como é esta máquina:

Primeiro eles tinham tentado uma máquina de traduzir. (...) O relato se expandiu e se modificou até ficar irreconhecível. (...) O segredo, disse Macedonio, é que ela aprende à medida que vai narrando. Aprender quer dizer que ela lembra o que já fez e tem cada vez mais experiência.¹¹ (PIGLIA, 1993, p. 35-36)

Alguns relatos expressam, justamente, a mordaza comunicativa que a Argentina sofreu durante o período ditatorial, bem como a experiência do luto pós-ditatorial – não elaborado –,

¹⁰ Problemática de um sujeito ausente, pois não se pode representar os ausentes e nesta impossibilidade se concentra o paradoxo do testemunho: o que sobrevive a um campo de concentração, sobrevive para testemunhar e se apropria, em primeira pessoa, dos que seriam os verdadeiros testemunhos, os mortos”. (SARLO, 2012, p. 44, tradução nossa).

¹¹ Primero había tentado una máquina de traducir. (...) El relato se expandió y se modificó hasta ser irreconocible. (...) La clave, dijo Macedonio, es que aprende a medida que narra. Aprender quiere decir que recuerda lo que ya ha hecho y tiene cada vez más experiencia. (PIGLIA, 2013, p. 39-40)

buscando, assim, a recuperação da voz através da memória: “estas eram histórias verdadeiras. Cada um insulado num canto do Museu, construindo a história da sua vida. Tudo era como devia ser”¹² (PIGLIA, 1993, p. 41).

De acordo com Sarlo (2012), o tempo das recordações é o presente e mesmo que ocorra a proibição social ou política em revelar algumas memórias, o passado continua sendo vivenciado e contribuindo para que o presente seja interpretado. Além disso, essas visões do passado são construções que também influenciarão o terreno futuro de nossas ações, de nossas consciências e até mesmo de nossos inconscientes. O silenciamento e a influência midiática em torno da memória são uma herança desta crise subjetiva argentina nas relações políticas e em outros processos relacionados ao campo filosófico que eclodiram na segunda metade do século XX. Sarlo esclarece que a memória não é espontânea e que há intencionalidades importantes em cada testemunho, literário ou verídico: “No hay verdad sino una máscara que dice decir su verdad. (...) El sujeto que habla es una máscara o una firma”¹³ (SARLO, 2012, p. 39 e 42). A memória tem interesse no presente não apenas como seu terreno de existência, mas também de acordo com seu viés de possibilidade, já que é ele quem apontará a forma como a memória deve *colonizar* o passado.

Em um dos relatos guardados no Museu, temos a história de uma menina que:

carecia de sintaxe (carecia de própria noção de sintaxe). Vivia num universo úmido, para ela o tempo era um lençol acabado de lavar que se torce pelo centro. Reservou para si o território próprio, dizia seu pai, do qual quer excluir toda experiência. Tudo o que for novo, qualquer acontecimento não vivido e ainda por viver surge para ela como uma ameaça e um sofrimento e se transforma em terror. O presente petrificado, a monstruosa e viscosa estagnação, o nada cronológico só pode ser alterado pela música. Não é uma experiência, é a forma pura da vida (...). (PIGLIA, 1993, p. 46).¹⁴

¹² Parecía un sueño. Pero los sueños eran relatos falsos. Y éstas eran historias verdaderas. Cada uno aislado en un rincón del Museo, construyendo la historia de su vida. Todo era como debía ser. (PIGLIA, 2013, p. 46). (...) El campo argentino es inagotable y los pueblos la gente conserva los restos de historias viejísimas. (PIGLIA, 2013, p. 48).

¹³ Não há uma verdade, mas uma máscara que diz dizer sua verdade. O sujeito que fala é uma máscara ou uma assinatura (SARLO, 2012, p. 39 e 42, tradução nossa).

¹⁴ carecía de sintaxis (caracía de la noción misma de sintaxis). Vivía en un universo húmedo, para ella el tiempo era una sábana recién lavada a la que se retuerce en el centro. Se ha reservado un territorio propio, decía su padre, 58 •

Esta ausência da menina em relação ao mundo exterior é uma representação da *cidade ausente*, ou seja, a hipálage que corresponde à ausência e ao silenciamento argentino em relação ao período ditatorial. Ademais, a música, supracitada na obra, como alteração acerca da estagnação do presente e para o luto memorial do passado, simboliza a arte literária, visto que as expressões artísticas foram oprimidas nas ditaduras militares latino-americanas.

3 O heterodiscurso em *A cidade ausente*

Mikhail Bakhtin, em *Teoria do romance I*, explica que a forma e o conteúdo romanesco são equivalentes aos discursos e sua relação com os níveis sociais. Deste modo, todo romance apresenta o heterodiscurso, do termo russo *rasnoriétchie*, ou seja, o conjunto de diferentes vozes que compõem a estilística do romance. Estas vozes não são isoladas, estão umas contidas nas outras, justamente para refratar as intenções do autor, isso porque “o que caracteriza o gênero romanesco não é a representação do homem em si, mas exatamente a *representação da linguagem*” (BAKHTIN, 2015, p. 128, grifos do autor). Todavia, uma vez inserida no universo ficcional, “a linguagem deve converter-se em discurso em lábios falantes, combinando-se com a imagem do falante que representa um universo social” (BAKHTIN, 2015, p. 128).

Ao organizar os procedimentos de transmissão e o formato de representação das personagens, o autor intercala gêneros que, conforme Bakhtin, introduzem e organizam o heterodiscurso no romance, ou seja, o “*discurso do outro na linguagem do outro*, que serve à expressão refratada das intenções do autor” (BAKHTIN, 2015, p. 113, grifos do autor). No cotidiano, ouvem-se, a cada passo, as formas de expressão do sujeito que fala e daquilo que ele fala:

del que quiere ahuyentar toda experiencia. Todo lo nuevo, cualquier acontecimiento no vivido y aún por vivir, se le aparece como una amenaza y un sufrimiento y se le transforma en terror. El presente petrificado, la monstruosa y viscosa detención, la nada cronológica sólo puede ser alterada por la musica. No es una experiencia, ela forma pura de la vida (...) (PIGLIA, 2013, p. 51).

(...) o que mais se fala no dia a dia é sobre o que dizem os outros; transmitem-se, recordam-se, ponderam-se, discutem-se as palavras alheias, opiniões, afirmações, notícias, indigna-se com elas, concorda-se com elas, contestam-nas, referem-se a elas, etc.” (BAKHTIN, 2015, p. 131).

Deste modo, os relatos em *A Cidade Ausente*, contidos na mulher-máquina de Macedonio, as gravações e investigações de Júnior, as personagens que tomam a voz narrativa em alguns momentos e o narrador indireto, Emílio Renzi, representam esta organização ao heterodiscurso na novela de Piglia:

(...) A máquina conseguiu infiltrar-se nas suas redes, já não diferenciam a história verídica das versões falsas. Há certa relação entre a faculdade telepática e a televisão – disse de repente –, o olho tecno-míope da câmera grava e transmite os pensamentos reprimidos e hostis das massas transformados em imagens. Assistir televisão é ler o pensamento de milhões de pessoas. O senhor entende? (PIGLIA, 1993, p. 52).¹⁵

Além disso, em *A Cidade Ausente* temos a cidade como ambiente romanesco, onde tudo acontece com a intencionalidade de formar um horizonte multivocal. De acordo com Bakhtin, este corpo exterior – o ambiente – constitui os valores naturais e morais do interior das personagens, ou seja, do horizonte. E mais que isto: “No interior da obra de arte, o mundo material é assimilado e correlacionado com a personagem a quem serve de *ambiente*” (BAKHTIN, 2003, p. 90, grifo do autor). Deste modo, o romance adere ao heterodiscurso justamente por dar abertura semântico-verbal a diversas personagens, evidenciando *os tipos de ausência* que elas vivenciam ao longo da novela. Acerca desta reflexão em torno do relato e do interior humano, a personagem Macedonio pondera:

Um relato não é outra coisa senão a reprodução da ordem do mundo numa escala puramente verbal. Uma réplica da vida, caso a vida fosse feita só de palavras. Mas a vida não é feita só de palavras, infelizmente também é feita

¹⁵ La máquina ha logrado infiltrarse en sus redes, ya no distinguen la historia cierta de las versiones falsas. Existe una cierta relación entre la facultad telepática y la televisión – dijo de pronto –, el ojo técnico-míope de la cámara graba y transmite los pensamientos reprimidos y hostiles de las masas convertidos en imágenes. Ver televisión es leer el pensamiento de millones de personas. ¿Comprende usted? (PIGLIA, 2013, p. 58).

de corpos, ou seja, dizia Macedonio, de doença, de dor e de morte.¹⁶ (PIGLIA, 1993, p. 114-115).

A criação da máquina de Macedonio representa, num primeiro plano, o sofrimento pelo amor perdido, de modo a suspender a morte num mundo virtual: “Macedonio não tentava produzir uma réplica do homem, e sim uma máquina de produzir réplicas. Seu objetivo era anular a morte e construir um mundo virtual”¹⁷ (PIGLIA, 1993, p. 50). Além de afetiva/singular, a máquina de Macedonio também é política/coletiva, como bem analisa Avelar:

Pensando em Elena como *a Eterna*, Macedonio manteve a convicção de que a máquina de relatos – o museu do romance – combinaria restituição política e afetiva. Da lembrança de Elena dependia a possibilidade mesma de sobrevivência numa pólis em que o estado exercia seu controle, inserindo memórias artificiais, privando os sujeitos de seu passado e forçando-lhes a viver em terceira pessoa. (AVELAR, 2003, p. 133)

A representatividade da perda também é vivenciada no romance, em menor grau, por Júnior em relação a sua filha: “Sua filha tinha quatro anos, e Junior sentia tanto a sua falta que sonhava com ela todas as noites. Ele a amava mais do que tinha podido imaginar e pensava que sua filha era uma versão de si próprio”¹⁸ (PIGLIA, 1993, p. 9).

O embotamento afetivo de Júnior e a necessidade de Macedonio em manter Elena viva produzem um dos principais heterodiscursos do romance. As duas personagens, Júnior e Macedonio, correspondem a perspectivas da representatividade do luto da memória argentina pós-ditatorial, já que “o luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante” (FREUD (1917 [1915]), 1974, p. 275). Assim, Júnior esboça o

¹⁶ (...) Un relato no es otra cosa que la reproducción del orden del mundo en una escala puramente verbal. Una réplica de la vida, se la vida estuviera hecha sólo de palabras. Pero la vida no está hecha sólo de palabras, está también por desgracia hecha de cuerpos, es decir, decía Macedonio, de enfermedad, de dolor y de muerte. (PIGLIA, 2013, p. 124-125).

¹⁷ Macedonio no intentaba producir una réplica del hombre, sino una máquina de producir réplicas. Su objetivo era anular la muerte y construir un mundo virtual. (PIGLIA, 2013, p. 55).

¹⁸ Su hija tenía cuatro años, y Junior la extrañaba tanto que soñaba con ella todas las noches. La quería más de lo que había podido imaginar y pensaba que su hija era una versión de sí mismo. (PIGLIA, 2013, p. 9).

luto pós-ditatorial referente à negação das perdas, enquanto Macedonio expõe a necessidade de recuperação do passado através de processos ilusórios vivenciados em seu período de perda.

A personagem Fujita esboça o caráter multivocal e reflete sobre a importância dos relatos pessoais em busca da “verdade”, visto que os estágios iniciais do luto ditatorial confundem a memória:

– O poder político é sempre criminoso. – disse Fujita. – O Presidente é um louco, seus ministros são todos psicopatas. O Estado argentino é telepata, seus serviços de inteligência captam a mente alheia. Eles se infiltram no pensamento das bases. Mas a faculdade telepática acarreta um grave inconveniente. Não consegue selecionar, capta qualquer informação, é extremamente sensível aos pensamentos marginais das pessoas, aquilo que os velhos psicólogos chamam de inconsciente. Face ao excesso de dados, ampliam o raio de repressão. (PIGLIA, 1993, p. 52).¹⁹

Conforme Benjamin indica em *Experiência e pobreza*, após vivenciarmos guerras e massacres, encontramos-nos pobres de experiências devido ao que antes tínhamos como tradição e referência terem sido rompidos. Portanto, a vivência deste luto é necessária para que se estabeleça os parâmetros de criação e reestruturação cultural. Deste modo, Piglia, em *A cidade ausente*, representa esta necessidade da vivência da memória contida nos relatos: “Elena faz de toda recordação uma aposta no futuro. Sua existência virtual na máquina dissemina relatos numa cidade controlada por um estado medicalizado e que sofre de esquecimento crônico” (AVELAR, 2003, p. 155). Elena é uma mulher-máquina que sabe o que realmente aconteceu a pessoas cujo relato foi editado e influenciado, fazendo-as crer em identidades e memórias que não são seu verdadeiro passado. De acordo com Benjamin, em *O autor como produtor*, de 1934, o autor é um (re)produtor da sociedade em que convive. Há, no romance, portanto, uma personificação da influência midiática, ditatorial e capitalista em persuadir nossas impressões recordativas.

¹⁹ El poder político es siempre criminal – dijo Fuyita –. El Presidente es un loco, sus ministros son todos psicópatas. El Estado argentino es telépata, sus servicios de inteligencia captan la mente ajena. Se infiltran en el pensamiento de las bases. Pero la facultad telepática tiene un inconveniente grave. No puede seleccionar, recibe cualquier información, es demasiado sensible a los pensamientos marginales de las personas, lo que los viejos psicólogos llamaban de inconsciente. Ante el exceso de datos, amplían el radio de represión. (PIGLIA, 2013, p. 57-58).

4 Conclusão

Segundo Sarlo (2012), recordar é narrar ideologias imagéticas concretizadas, não por um fato, mas por uma totalidade contextual. As recordações não são o que simplesmente vivemos e sim até mesmo o que acreditamos que os outros tenham vivenciado naquele mesmo momento. Assim, os relatos pós-ditatoriais da Argentina representam o outro, aderem à nação e buscam interpretar o que está contido na memória elaborada desta sociedade. Júnior, protagonista de *A cidade ausente*, também busca as peças para construir o quebra-cabeça narrativo e compreender a motivação pela qual os representantes políticos queriam destruir os verdadeiros relatos do passado, contidos no cérebro de Elena e embaralhados com informações artísticas e pessoais. A máquina de Macedonio “não é um substituto de Elena, uma repetição ventríloqua ou masturbatória de sua memória. Ela dissemina a recordação de Elena num terreno desconhecido, onde se armaria – aposta utópica de Macedonio – um vínculo definitivo entre a memória subjetiva e a história da pólis” (AVELAR, 2003, p. 136).

Sarlo explica que é o presente quem faz as memórias serem visíveis e que para compreender o que ocorreu precisamos recordar. Contudo, a impossibilidade de certezas advindas de uma Argentina amordaçada e tolhida eclodem em narrativas, como a obra de Piglia, que presentifica a memória através de uma mulher-máquina. Como bem observa Sarlo, a literatura “no disuelve todos los problemas planteados, ni puede explicarlos, pero en ella un narrador siempre piensa *desde afuera* de la experiencia, como si los humanos pudieran apoderarse de la pesadilla y no sólo padecerla” (SARLO, 2012, p. 166)²⁰ (grifos da autora).

Referências

AVELAR, Idelber. **Alegorias da derrota**: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Trad. Saulo Gouveia. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

²⁰ não dissolve todos os problemas expostos, nem pode explicá-los, mas nela há um narrador que sempre reflete *para fora* da experiência, como se os humanos pudessem se apoderar do pesadelo e não somente padecê-lo (SARLO, 2012, p. 166, tradução nossa).

BAKHTIN, Mikhail. O autor e a personagem na atividade estética. In: **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. O discurso no romance. In: **Teoria do romance I**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. O autor como produtor. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COSTA, Adriane Vidal. Os intelectuais, o *boom* da literatura latino-americana e a Revolução Cubana. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho 2001.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia (1917 [1915]). In: Edição **Standard Brasileira das obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Volume XIV (1914-1916)**. Rio de Janeiro: Imago Editora LTDA, 1974.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **As históricas entrevistas da Paris Review II**. Seleção Marcos Maffei. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

PIGLIA, Ricardo. **A cidade ausente**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1993.

_____. **La ciudad ausente**. 2ª ed. Barcelona: Anagrama, 2015.

RAMA, Ángel. El boom en perspectiva. In: **Signos Literarios**, n. 01, janeiro-junho de 2005.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado – cultura de la memoria y giro subjetivo – una discusión**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

Recebido em 02/06/2017.

Aceito em 21/06/2017.