

FICÇÃO VIRTUAL

Wander Melo Miranda
UFMG

RÉSUMÉ

L'objet littéraire contemporain comme hyper-texte: *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia. La pratique de l'interlocution entre l'auteur et le lecteur comme résistance à la totalisation du sens, ébranlement des identifications confortables et nouvel arrangement de la hétérogénéité culturelle.

Un hombre solitario no puede hacer máquinas ni fijar visiones, salvo en la forma trunca de escribirlas o dibujarlas, para otros, más afortunados.

Adolfo Bioy Casares

Como Angel Rama mostrou em um livro notável,¹ a escritura dos letrados sempre desempenhou um papel hegemônico na América Latina. Burocratas a serviço do poder colonial, romancistas e poetas engajados nos movimentos de independência do século passado ou aliados aos promotores dos processos subseqüentes de modernização, todos eles dão forma, em distintos níveis, a uma tradição intelectual bastante peculiar. A vocação retórica e o gosto da palavra ornamental das culturas ibéricas vão paulatinamente impondo-se, com força de persuasão, como valores a serem cultuados pelas jovens nações surgidas nos trópicos. As literaturas nacionais latino-americanas são, do ponto de vista histórico-cultural, resultantes do projeto político de construção de uma identidade cujos traços apontam para o desejo de continuar compartilhando dos valores ocidentais e, ao mesmo tempo, para o de promover a legitimação das particularidades locais.

No contexto atual da globalização econômica e tecnológica, na era do capital multinacional e da sociedade pós-industrial, cabe indagar se essas tradições nacionais continuariam a ter lugar, ainda mais quando se leva em conta que elas se vêem confrontadas com os novos meios de comunicação e de informação contemporâneos. Nesse sentido, parece adequado pensá-las em termos de “tra-dizione”², ou seja, como transmissão e interpretação de mensagens, num sistema de difusão de modelos transculturais no qual o elemento *nacional* só adquire valor de referência ao ser atravessado pela heterogeneidade que o constitui e o torna singular no conjunto das representações simbólicas em que se insere.

Ao predomínio do aspecto *transnacional* da palavra literária na contemporaneidade acrescenta-se as novas relações intersemióticas nascidas do advento dos atuais meios de reprodutibilidade técnica e de simulação audiovisual. A perda da hegemonia da literatura na civilização da imagem e do espetáculo acarreta mudanças na própria constituição do texto e no

seu espaço de circulação social — o objeto literário, como as máquinas com que interage, passa a armazenar e produzir energia em quantidade e qualidade suficientes para manter o circuito textual em operação. Daí o reprocessamento da memória literária por meio do aproveitamento, muitas vezes exaustivo, da idéia da literatura como *arquivo* e *investigação*, como se o texto atual se visse incumbido de recolocar uma questão banal — de onde viemos e para onde vamos? — não mais em termos metafísicos ou existenciais, mas a partir da recuperação do ato de narrar como ato de sobrevivência do narrador e forma de intervenção diferenciada na história.

Maquinar enredos e tramar percursos enunciativos — eis de novo, sob outra forma, a questão. Para abordá-la, cabe ressaltar que literatura e máquina nem sempre foram realidades distintas. Os maneiristas foram hábeis em projetar inventos que as associassem. Na segunda metade do século XVI, o capitão Agostino Remelli propôs uma “Máquina de ler” e, já no século XVII, entre as estranhas máquinas do jesuíta alemão Athanasius Kircher, destaca-se uma “Máquina de metáforas”. Esta é uma fábrica de imagens e metamorfoses: “Debaixo de um espelho, escondido sob um móvel em forma de baú, enxerga-se um cilindro contendo diversas imagens. Quando o visitante se olha no espelho colocado sobre o móvel, ele recebe várias formas: sol, animal, esqueleto, planta ou pedra. Tudo é comparável a tudo.”³ A máquina permite deformar, transformar e reformar o semblante do homem, criando pela técnica imagens artificiais.

Muito tempo depois, vamos encontrar no centro do labirinto de salas do Museu uma outra Máquina. Programada para traduzir histórias, ela acaba por transformar a primeira delas — o *William Wilson*, de E. A. Poe — em *Stephen Stevensen*. A tradução imperfeita distancia-se da trama do original em favor do desdobramento de sua lógica de construção, num mecanismo de reduplicação infinita de histórias. *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia, é essa máquina-arquivo propulsora de uma rede de ficções virtuais. Seu mito de origem é a disseminação de duplos que se transformam em replicantes, como garantia contra a morte e o esquecimento do relato — “uma invenção muito útil porque aos poucos os velhos estavam morrendo”.⁴ O desaparecimento e a ausência são motores poderosos para o ato de dar forma a mundos possíveis e por eles tornar presente o objeto perdido, como foi a morte de Beatriz para Dante, a de Elena Obieta para Macedonio Fernández. O texto é essa mulher-máquina

1. RAMA, 1984.

2. VATTIMO, 1987. p. 35.

3. HOCKE, 1986. p. 199. Devo a indicação dessas máquinas a Marcus Vinicius de Freitas.

4. PIGLIA, 1993. p. 36.



guardiã da memória do futuro — uma espécie de Sherazade-autômato que, como tal, “vence o tempo, a pior das pragas, a água que gasta as pedras.”⁵

À maneira de toda “recuperação mnemônica”,⁶ o texto concatena o tempo e o esquecimento, a imagem-recordação e a identidade de quem recorda. No âmbito das realizações literárias contemporâneas, as técnicas informáticas atuais, como antes as retóricas, são capazes de modificar a relação entre memória pessoal e texto, ou entre memória pessoal e mundo. Para Simônides, fundador da arte da memória, o caráter discursivo do processo mnemônico encontra apoio na metáfora da viagem, do deslocamento espacial — “tradução das lembranças em *imagines* e colocação destas últimas em *locis* de um ambiente conhecido não eram nada além de expedientes capazes de materializar momentaneamente essa metáfora”⁷. A ela os meios mais avançados de armazenamento de dados na atualidade acrescentaram uma outra, ligada à navegação. Navegar é, no caso, a leitura dirigida para o acesso à rede de informações e aos agenciamentos relacionais que os aparelhos de multimídia colocam à disposição do leitor-navegante.

Com base em ambas as metáforas de nítido teor espacial, parece interessante pensar o texto contemporâneo, do qual *La ciudad ausente* é um exemplo paradigmático, a partir da noção de *hipertexto*, como formulada pelos estudiosos das tecnologias da inteligência. Do ponto de vista técnico, segundo Pierre Lévy, o hipertexto é

um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou parte de gráficos, seqüências sonoras, documentos complexos que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda com nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrela, de modo reticular. Navegar em um hipertexto significa portanto desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível. Porque cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira.⁸

Na rede de interfaces que é o hipertexto, a velocidade — o clique sobre um botão, a quase instantaneidade de passar de um nó para outro — é a interface que reforça o princípio da não-linearidade da leitura-navegação, ao mesmo tempo que denuncia o ritmo cada vez mais rápido

5. *Ibidem*. p. 97.

6. A expressão é de COLOMBO, 1991.

7. COLOMBO, *op. cit.* p. 36.

8. LÉVY, 1993. p. 33. Como informo ainda o autor, o termo foi inventado por Theodore Nelson, no início dos anos 60, “para exprimir a idéia de escrita/leitura não linear em um sistema de informática”.

de armazenamento de informações no âmbito da esfera tecnocientífica. À velocidade junta-se a leveza: ao contrário dos pesados volumes dos livros, que têm na página a unidade de dobra elementar do texto, o hipertexto “permite todas as dobras imagináveis”, “redobra e desdobra à vontade, muda de forma, se multiplica, se corta e se cola de outra vez de outra forma.”⁹ A leveza viria a constituir-se, assim, para dizê-lo com Italo Calvino, “un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica.”¹⁰

Nesse sentido, teríamos uma concepção de memória textual enquanto *superfície* e *espaçamento*, o que esvaziaria a dinâmica da lembrança de toda profundidade metafísica e propiciaria um agenciamento inesperado de significações, no qual cada significação suplementar transformaria o funcionamento e o significado do conjunto. No caso da leitura do texto contemporâneo, não se trataria de promover a totalidade da memorização de seus elementos constitutivos, operação em princípio possível, mas irrealizável, em razão do acúmulo de citações, apropriações e referências artísticas e literárias que concorrem para sua produção. O caminho mais proveitoso é estabelecer intervenções pontuais e atividades interpretativas singulares, da perspectiva de uma atenção flutuante, sem ancoragem delimitada. Se atribuir sentido a um “texto” é conectá-lo a outros, é construir um hipertexto, o sentido será sempre móvel, em virtude do caráter variável do hipertexto de cada interpretante — o que importa é a rede de relações estabelecida pela interpretação. Estaria assegurada, dessa forma, uma das virtudes da literatura, segundo R. Piglia, que é a de permitir ao escritor e, por extensão ao leitor, de “zafar de esos lugares en los que uno suele quedar fijado.”¹¹

Novas interfaces e novos modos de comunicação dotam a escrita e a leitura da capacidade de atuarem como uma atividade desconstrutora, que se configura pelo deslocamento reticular e não-retilíneo, pela operação da passagem e de estabelecimento de contato entre materiais heterogêneos, constantemente mobilizados. Esse é o modo de operação da máquina de Macedonio/Piglia; ele aponta para a concepção contemporânea de escrita e de leitura como uma modalidade *maquinica* de comunicação entre o sistema informático que é o texto e seus usuários humanos — em tudo distante da via de afirmação percorrida pelo romance em relação ao seu público leitor no século XIX. À época, ambos trilham, simultaneamente, um caminho bem demarcado: a leitura do romance expande-se ligada à

9. *Idem*. p. 41.

10. CALVINO, 1988. p. 9.

11. PIGLIA, 1986. p. 75.

expansão das ferrovias inglesas, “por isso muitos relatos se passam numa viagem de trem. As pessoas gostam de ler no trem relatos sobre o trem.”¹² A continuidade da história só é interrompida quando serve para melhor reforçar, como no folhetim, a linha reta e segura que leva ao ponto de chegada — da viagem, da própria e alheia história.

Hoje a ficção parece convidar-nos para um outro tipo de viagem. Sem sair do lugar, navegamos pelo “riocorrente” que acolhe no seu leito o material heteróclito que vai formando zonas de condensação e de sentido, que se transformam, se desfazem e metamorfoseiam ao acaso dos encontros da leitura. Em R. Piglia, a memória desse “riverrum”/ “riocorrente”¹³ da abertura do *Finnegans Wake* joyceano é o *mot de passe* para a proliferação de mundos possíveis que simulam realidades imaginadas que, por sua vez, se reduplicam e simulam outras tantas, até o infinito. O elenco de modelos literários assimilados e reprocessados pela máquina textual compõe um repertório extenso e vário, assinalado explícita ou indiretamente: Dante, Joyce, Macedonio, Bioy Casares, Arlt, Calvino, Borges, Stevenson, Poe, para ficar apenas com alguns nomes, todos eles criadores de universos alternativos da linguagem.

A eficácia da leitura não depende, contudo, do reconhecimento totalizador dessas referências ou da sua integração numa unidade homogênea. Enredos laterais e tramas paralelas superpõem-se e revalidam a intenção programática do texto que, como a máquina, substitui a oposição verdade/mentira pela de possível/impossível, induzindo o leitor a assimilar o mecanismo de “transformar tudo aquilo que já existe numa outra coisa.”¹⁴ A operação por fragmentos define o âmbito de estruturação textual e arma a trama da leitura, ressaltando o tecido dos fios que se multiplicam sem cessar, à revelia de qualquer tentativa de uma articulação definitiva.

Nesse sentido, a interação do texto com o leitor parece repetir, para inverter, um procedimento técnico próprio ao universo do usuário da televisão: o *zapping*. Como Beatriz Sarlo mostrou em *Escenas de la vida posmoderna*¹⁵, o controle remoto é uma máquina sintática que oferece ao espectador a possibilidade de acumular a maior quantidade possível de imagens de alto impacto por unidade de tempo, às custas, paradoxalmente, de menor quantidade de informação ou informação indiferenciada por

12. PIGLIA, 1993. p. 39-40.

13. No tradução de Augusto e Haroldo de Campos, no *Panorama do Finnegans Wake* (1971, p. 35).

14. PIGLIA, 1993. p. 115.

15. Cf. SARLO, 1994. p. 62 e ss.

unidade de tempo. A possibilidade estrutural do *zapping* residiria em delegar ao espectador o poder de cortar, montar e embaralhar imagens truncadas, produzidas pelas mais diversas câmaras e nos mais variados lugares. A coordenação atua na pseudo-montagem com o intuito de preencher os silêncios ou brancos intervalares, impedindo que a atenção se detenha e fazendo com que o espectador se satisfaça com a repetição prazerosa de estruturas já conhecidas.

Em *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, de Italo Calvino, o autor utiliza procedimento semelhante, ao construir a narrativa pelo acúmulo e embaralhamento de enredos próprios à literatura de massa, intercalando-os, no entanto, com capítulos auto-reflexivos que detêm a atenção do leitor e o fazem especular sobre as condições de leitura e as peripécias em curso na narrativa. O procedimento tem alvo certo: ao mudar de “canal” ou de capítulo, o leitor se depara com um branco ou vazio que interrompe a continuidade e a coordenação da história narrada, vendo-se desalojado da cômoda posição de mero consumidor de imagens ou histórias pré-fabricadas. A atitude *perversa* do narrador ao inverter a expectativa do leitor revela-se em *La ciudad ausente* pela duplicação incessante de histórias que raras vezes se completam e vão se superpondo, sem coordenação ou subordinação aparente, na superfície textual. Tem-se um processo recorrente de desestabilização do enunciado que se desenvolve concomitante à babelização textual, como se a máquina narrativa assimilasse a energia contida na atitude de Lazlo Malamud: tradutor do *Martín Fierro*, o exilado húngaro é incapaz de narrar sua experiência na língua de Hernández — “esse homem que tentava se expressar numa língua da qual só conhecia o seu poema maior era uma metáfora perfeita da máquina de Macedonio. Contar com palavras perdidas a história de todos, narrar numa língua estrangeira.”¹⁶

A proposta da máquina de Macedonio/Piglia, ao advogar o ruído da comunicação e o estranhamento de códigos já conhecidos, alia-se a favor da *poluição* da linguagem, entendida como energia capaz de desautorizar a palavra monológica, singular e totalizadora. Tal como a escrita *cyborg*, cujos traços Donna Haraway¹⁷ delineou com precisão, o relato apresenta-se como um organismo cibernético híbrido, ligado à realidade social e à ficção, habitado por seres simultaneamente humanos e maquínicos: Julia Gandini que é Elena que é Eva que é Evita que é Grete

16. PIGLIA, 1993. p. 15.

17. Cf. HARAWAY, Donna. Um manifesto para as *cyborgs*: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80 (In: HOLLANDA, 1994), em cujas observações me baseia.

que são autômatos que se crêem humanos, ou vice-versa. Como imagem condensada da imaginação e da realidade material, as personagens-*cyborgs* assemelham-se aos “nódulos brancos”¹⁸ cujos códigos genético e verbal têm o mesmo padrão. São criaturas que colocam em xeque a história da origem, uma vez que não dependem do mito da unidade original, “da totalidade êxtase e terror, representados pela mãe fálica da qual todos os humanos têm de separar-se na tarefa do desenvolvimento individual e da história.”¹⁹

Assim como a escrita que lhes dá forma, os *cyborgs* são seres parciais que assinalam, de maneira perturbadora, a conexão entre natureza e cultura, no horizonte tecnológico da atualidade: “as máquinas das últimas décadas do século XX tornaram ambígua a diferença entre natural e artificial, corpo e mente, autodesenvolvimento e projeto exterior.”²⁰ Máquinas e organismos são textos codificados, através de cuja mediação pode-se escrever e ver o mundo, que apresenta todas as suas totalidades orgânicas irremediavelmente subvertidas. Há apenas superfícies reticulares onde proliferam espaços e identidades e onde as fronteiras entre corpo pessoal e corpo político são rasuradas e permeáveis.

Ao efetuar tais articulações e passagens, *La ciudad ausente* simula o modelo de funcionamento alucinatório da menina Laura, também ela uma replicante, “uma máquina lógica ligada a uma interface errada.”²¹ Num contexto marcado pela ruína da representação, o reforço das “extravagâncias da referência”²², ou anulação da própria referencialidade, marca a “ilha” da linguagem, metonímia do livro em que se insere:

Eu vou fazer que o senhor veja esse lugar onde os nódulos brancos se abriram, é uma ilha, no braço de um rio, povoada de ingleses e de irlandeses e de russos e de gente que chegou de todas as partes, perseguidos pelas autoridades, jurados de morte, exilados políticos. Eles se esconderam ali anos a fio; na margem da ilha foram construídas cidades e estradas e eles exploraram a terra seguindo o curso do rio e agora nessa região todas as línguas se misturaram, pode-se escutar todas as vozes.²³

18. PIGLIA, 1993. p. 59.

19. HARAWAY, p. 245.

20. *idem.* p. 247.

21. PIGLIA, 1993. p. 45.

22. *Ibidem.* p. 44.

23. *Ibidem.* p. 97.

Território da literatura, ilha do tesouro e de edição da diferença, ela se constrói à margem, a partir de resíduos de uma outra ilha, a de *La invención de Morel*, de Bioy Casares, modelo privilegiado do livro. Sua capital é uma palavra-colagem-citação que agrega múltiplos sentidos e reminiscências literárias: Edemerry Dubblenn DC. A instabilidade da categoria do estrangeiro e a inexistência da divisão dentro/fora permitem considerar a ilha uma contra-leitura política do espaço nacional enquanto espaço da exclusão. Trata-se de pensar a literatura como um bem comum, cuja prática define-se pela problematização dos limites culturais e pelo confronto com o aparato estatal e mercadológico.

À semelhança da máquina “que se expande e se retrai e capta o que acontece”²⁴, o relato constitui-se como foco de resistência às mentiras do Estado, fazendo proliferar sua produção ficcional pela inversão do direcionamento de suas fabulações e complôs. É como, por exemplo, se o megarrelato das Malvinas fosse ficcionalizado por vias oblíquas e tortuosas, para tornar mais visível o seu caráter de ficção do Estado: “A inteligência do Estado é basicamente um mecanismo técnico destinado a alterar o critério da realidade. É preciso resisitir. Nós tentamos construir uma réplica microscópica, uma máquina de defesa feminina, contra as experiências e os experimentos e as mentiras do Estado.”²⁵ Para tanto é necessário que as mulheres-máquinas desmemoriadas de *La ciudad ausente* recuperem o potencial radical existente no ato de contar histórias, de precipitar-se no romance-rio como forma de examinar o fluir revoltado das águas da história. O monólogo final da máquina enlouquecida, retomada da fala de Molly Bloom no final de *Ulysses*, reitera o compromisso e o desejo de levar adiante “o relato eterno, onde tudo volta a começar” — “eu me arrasto às vezes, mas vou seguir, até a beira da água, sim.”²⁶

Esse ato de afirmação do lugar do objeto literário na contemporaneidade é sempre busca de uma identidade diferenciada. Escrever é libertar a linguagem e o pensamento da subordinação ao real e a formas já instituídas: escrever é desconstruir. A liberdade do escritor consiste em fazer da literatura uma estratégia de descentramento, uma dinâmica de transformações, acréscimos, inversões e apropriações do vasto repertório herdado da tradição. Na era da mediatização total da experiência, a literatura pode ser considerada como forma liminar de representação

24. *Ibidem.* p. 114.

25. *Ibidem.* p. 117.

26. *Ibidem.* p. 127 e 137, respectivamente. Na tradução do *Ulysses*, de Antonio Houaiss, lê-se: “(...) sim o coração dele batia como louco e sim eu disse sim eu quero Sims.” (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. p. 846).

social, internamente marcada pela diferença cultural e por novas possibilidades de sentido e significação. O circuito então instaurado de imagens e signos, em remissão intermitente, cria espaços propícios para o confronto dos múltiplos conteúdos do saber contemporâneo, estabelecendo um processo intersemiótico que se efetiva por meio de uma relação interlocutória em que produtor e receptor podem exercitar, em larga medida, sua atenção crítica e sua capacidade reflexiva.

A construção do objeto literário enquanto objeto artístico depende, a par das imposições mercadológicas, dessa mútua interferência e da situação interpretativa que, configurada pelo diálogo entre autor, texto e leitor, funciona como resistência à totalização do sentido e à leitura unificadora. Fazer literatura é fazer arte, no duplo sentido da expressão: uma forma compartilhada de redimensionamento da heterogeneidade própria às práticas sociais, políticas e culturais, uma abertura de caminhos para a desestabilização de identificações confortadoras. No universo das produções de massa, a perda da aura da obra de arte é compensada, por reversão irônica, pela encenação da variável individual da autoria, que se postula como marca de distinção entre originalidade e estereotipia. Institui-se, assim, uma certa lógica de exacerbação da perspectiva estetizante, signo de legitimação artística do texto e via de contraposição à uniformidade inerente aos produtos feitos em série.

A ficção contemporânea desafia de modo intrigante a conexão cada vez maior que passamos a manter com a rede de relações e interfaces que compõem o aparato maquínico que nos cerca e nos define. A busca de uma linguagem comum que seja capaz de dar conta desse outro admirável mundo novo coloca-se em termos de um processo de tradução no qual “toda a heterogeneidade possa ser submetida à desmontagem, à remontagem, ao investimento e à troca.”²⁷ Traduzir é marcar intervalos e passagens, ultrapassar fronteiras e alargar limites. É o quanto basta para justificar e manter vivo e em funcionamento o organismo-máquina da literatura neste final de milênio.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALVINO, Italo. *Lezioni americane*. Milano: Garzanti, 1988.
 COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos*. São Paulo: Perspectiva, 1991.
 HARAWAY, Donna. Um manifesto para os cyborgs: ciência, tecnologia e feminismo socialista na década de 80. In: HOLLANDA, Heloisa B. de. *Tendências e impasses; o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
 HOCHE, Gustav R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. São Paulo: Perspectiva, 1986.
 LÉVY, Pierre. *As novas tecnologias da inteligência; o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
 PIGLIA, Ricardo. *A cidade ausente*. São Paulo: Iluminuras, 1993.
 . *Crítica y ficción*. Santo Fé: Universidad Nacional del Litoral, 1986.
 RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
 SARLO, Beatriz. *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel, 1994.

27. HARAWAY, op. cit. p. 262.