

**VIAGEM E EXPERIÊNCIA NA NARRATIVA**

**ARGENTINA CONTEMPORÂNEA**

O ponto de partida do artigo é uma indagação acerca da relação entre literatura e experiência no presente. Diagnosticada por Benjamin como intransmissível, a experiência teve desde a modernidade suas próprias condições de possibilidade questionadas. Se tradicionalmente viajar era uma forma de aceder a uma experiência que depois seria transmitida aos outros, ela se viu posta em cheque pelos traumas radicais do século XX. Esses mesmos traumas, no entanto, fizeram a literatura moderna sobreviver heroicamente, como testemunho das catástrofes. A que tipo de experiência se pode aspirar quando se abre mão do heroísmo moderno? Guiado por essa pergunta, o artigo aborda narrativas argentinas contemporâneas em que a viagem tem um papel fundamental. Serão analisados *La canción de las ciudades*, de Matilde Sánchez, *La mafia rusa*, de Daniel Link, e *Los incompletos*, de Sergio Chejfec.

**Palavras-chave:** experiência, viagem, Matilde Sánchez, Daniel Link, Sergio Chejfec.

**TRAVEL AND EXPERIENCE IN CONTEMPORARY**

**ARGENTINEAN NARRATIVE**

The article's starting point is an inquiry about the relationship between literature and experience in the present. Diagnosed by Benjamin as intransmissible, experience has had since modernity its own conditions of possibility questioned. If traditionally travelling was a way of acceding an experience that would be later transmitted to other, it was put in check by the radical traumas of the 20<sup>th</sup> century. These same traumas, however, made modern literature survive heroically, as testimony of catastrophes. To what type of experience can one aspire when one let go modern heroism? Guided by this question, the article approaches contemporary Argentinean narratives in which travel has a fundamental role. Matilde Sánchez's *La canción de las ciudades*, Daniel Link's *La mafia rusa*, and Sergio Chejfec's *Los incompletos* will be analyzed.

**Keywords:** experience, travel, Matilde Sánchez, Daniel Link, Sergio Chejfec.



## VIAGEM E EXPERIÊNCIA NA NARRATIVA ARGENTINA CONTEMPORÂNEA

*Paloma Vidal*

Professora Doutora da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp)  
palomavidal@yahoo.com

### **Modernidade, experiência e viagem**

Em um dos fragmentos de *Crônica berlinense*, Benjamin se refere à sua coleção de cartões-postais: se muitas pessoas encontram a chave para seus destinos na hereditariedade, nos horóscopos ou na educação, Benjamin diz que extrairia inúmeros *insights* se pudesse folhear de novo essa coleção, cuja maior contribuidora foi sua avó materna, que lhe trazia essas imagens de suas viagens pelo mundo. A ela deve seu deleite em dar presentes e seu amor pela viagem. O fragmento prossegue não com uma descrição da coleção, mas da casa dessa senhora, de cujos cômodos emanava, lembra Benjamin, um “quase imemorial sentimento de segurança burguesa”<sup>1</sup> (2000b, p. 328). Era difícil imaginar como a senhora que morava nessa casa poderia ter empreendido longas viagens aos lugares que os cartões mostravam. Como em muitos dos fragmentos que compõem as lembranças da infância na sua cidade natal, Benjamin registra aqui traços de uma burguesia que não demoraria a entrar em crise. Ele se refere em particular aos móveis que davam a impressão de poder sobreviver eternamente ao tempo, transformando a casa numa espécie de cápsula. A viagem fazia parte dessa realidade, como contrapeso a uma placidez que pretendia expulsar até mesmo a morte. Baudelaire, quem sintetizou melhor

---

<sup>1</sup> Todas as traduções são de minha autoria, exceto quando a referência bibliográfica indicar uma edição em língua portuguesa.

do que ninguém essa crise, escreveu em seu “Convite à viagem”: “Minha doce irmã/ Pensa na manhã/ Em que iremos, numa viagem/ Amar a valer, Amar e morrer/ No país que é tua imagem”. Viaja-se em nome da aventura, para fugir da opressão do cotidiano, para encontrar o novo, que servirá finalmente para confirmar sua própria superioridade. Ao contrário dessa burguesia satisfeita consigo mesma, Baudelaire verá na viagem o “saber amargo” de sua própria imagem: “Um oásis de horror num deserto de tédio”, escreve no poema “A viagem”, que fecha *As flores do mal*.

Benjamin, leitor de Baudelaire, será um mensageiro da imagem ambivalente do moderno, cuja dialética de opostos inconciliáveis constitui a tensão fundamental sobre a qual se constrói seu pensamento. Em nenhum outro lugar como em Paris ele viu essa imagem materializada. “Céu e inferno, fantasmagoria e choque; mundo de sonho e catástrofe. Essas polaridades circunscrevem o campo das imagens benjaminianas da cidade moderna e dão conta de sua carga crítica, política”, afirma Susan Buck-Morss. E prossegue: “Como imagens *dialéticas*, são construções a partir de extremos, funcionando como inspiração revolucionária e como advertência política” (2005, p. 231). Em Paris, “capital do século XIX”, Benjamin encontra a cidade literária, “grande salão de biblioteca atravessado pelo Sena”, que inspirou poetas e narradores, com seus monumentos, suas praças, seus *quais*, e encontra igualmente um modelo das contradições do desenvolvimento capitalista que irá configurar a essência do projeto inacabado do *Livro das passagens*. A poesia de Baudelaire é a que melhor transmite a condição contraditória da modernidade cujo sonho de progresso desembocaria no horror da miséria e da guerra. Vivendo num mundo em que o choque substituiu a experiência, ele irá incorporá-lo à sua própria poesia através da figura decadente do *flâneur*, abandonado à multidão sem ser totalmente absorvido por ela: “Ele se faz seu cúmplice para, quase no mesmo instante, isolar-se dela”, diz Benjamin. “Mistura-se a ela intimamente, para, inopinadamente, arremessá-la no vazio com um olhar de desprezo” (2000, p. 121). Ser “hesitante como uma asa de borboleta”, em estado de dúvida, dobradiça entre dois mundos que ainda se confundem, entre o acolhimento da casa e o abandono das ruas, o *flâneur* encarna o herói moderno.

Assim como o *flâneur*, o viajante será em Baudelaire uma figura paradoxal, em que a aventura e o ordinário se chocarão para definir um olhar melancólico. Não se tratará mais do viajante que traz de seus deslocamentos um material próprio ou alheio a ser transmitido como experiência, tal o narrador marinho do argumento desenvolvido por Benjamin no ensaio de 1936. Quando perguntados no poema “A viagem” sobre o que viram em seu percurso, os viajantes respondem: “Vimos estrelas e ondas,/ E enfim vimos também alvíssimas areias;/ E, apesar do naufrágio em borrascas hediondas,/ O tédio, como aqui, nos cinge em suas teias”. Em “O narrador”, Benjamin descrevia dois tipos de narradores tradicionais: o narrador viajante e o narrador sedentário. “No sistema corporativo”, ele escreve,

“associava-se o saber das terras distantes, trazido para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário” (1985, p. 199). Da distância temporal ou espacial extraía-se a experiência que seria transmitida na forma de sabedoria para as gerações futuras. Tratava-se de um saber que possuía “uma dimensão utilitária”: “Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos” (Idem, p. 200). Já em Baudelaire, o fascínio da distância será violado por um olhar que perdeu a capacidade de olhar e que se voltará sobre si próprio para daí extrair uma outra distância, a distância do que é estranhamente familiar. “A poesia de Baudelaire faz aparecer o novo no sempre igual e o sempre igual no novo” (2000, p. 165), resume Benjamin. O poeta moderno, como o romancista, não podendo mais falar em nome da coletividade, se isola, se volta sobre seu próprio passado, fazendo da rememoração uma experiência redentora que vem dar conta da perplexidade diante de um mundo novo. “Algumas das melhores cabeças já começaram a ajustar-se a essas coisas. Sua característica é uma desilusão radical com o século e ao mesmo tempo uma total fidelidade a esse século” (1985, p. 116), afirma Benjamin em “Experiência e pobreza”. Essa duplicidade rege a poesia de Baudelaire e, em definitiva, toda a literatura moderna, que tira sua força disso que deveria ser sua debilidade: “a desolação pelo que foi e a desesperança pelo que virá”, diz Benjamin. Aí reside seu caráter paradoxalmente heróico.

Nada mais distante do heroísmo do que a literatura contemporânea. O paradoxo se dissolve na incerteza. A dialética tende à dissolução quando interior e exterior, dentro e fora, público e privado, o eu e o outro, o próprio e o alheio se tornam signos flexíveis, não inteiramente intercambiáveis, mas tampouco fortemente contraditórios. Não se trata, portanto, de produzir a experiência no choque dos opostos. Mas a que tipo de experiência se pode aspirar, se é que se pode aspirar a alguma, quando se abre mão do heroísmo moderno? Guiada por essa pergunta, gostaria de abordar narrativas argentinas contemporâneas em que a viagem tem um papel fundamental. Na tradição literária desse país, a viagem teve um papel fundador. No ensaio “Viaje y sufrimiento”, o escritor argentino Chejfec não vacila em dizer que “a viagem é nossa marca de origem” (2004, p. 56). Essa afirmação, ele prossegue, só pode ser compreendida na sua correlação com uma territorialidade cuja definição se construiu, desde o início da literatura argentina, como vazio. “O deserto, a ausência, o horizonte inabitado, a natureza silenciosa, o espaço aberto, a infinitude, etc. O território argentino foi predicado de vazio” (Idem). Essa predicação teve várias consequências e as tentativas de preencher o vazio atravessam o século XIX e persistem no século XX, como respostas ao que se considerava, antes de qualquer coisa, uma ameaça cultural. Nessa empreitada, a viagem, em especial à Europa, foi evidentemente decisiva, pois se procurou nesse continente um modelo a ser seguido na formação de uma nova cultura. Literariamente, ela foi

elaborada como experiência de compreensão e definição de si, a partir do encontro com a alteridade. Na contemporaneidade, a viagem expõe ainda o problema da relação entre literatura e experiência, no âmbito da crise das oposições modernas que antes serviam para lhe dar sentido.

### **Viajar como aprendizagem**

Começarei com *La canción de las ciudades*, de Matilde Sánchez, publicado em 1999. Composto de histórias de viagens, entre a crônica e o conto, o livro compartilha com o romance, afirma a autora no prólogo, “o desenvolvimento de uma aprendizagem” (1999, p. 7). Conta-se a “biografia de uma voz” e a “história de seus contágios”, aproximando-o do *Bildungsroman*. Que aprendizagem seria essa? A primeira viagem é para Amsterdã e está datada de 1979. Fugindo do lugar-comum, a narradora e seu namorado, C, escolhem a Holanda, “um país insignificante e periférico que um dia dominara o mundo” (Idem, p. 11). É uma viagem de três meses de jovens privilegiados, que sob ditadura, saindo de uma cidade sitiada, não viajam exilados. Eles pretendem peregrinar no sentido contrário dos imigrantes que foram para a América, mas na verdade se aproximam mais dos tantos intelectuais viajantes argentinos que buscaram a iluminação na Europa. Como afirma Beatriz Sarlo, “as viagens de Sánchez se encaixariam com as da elite deste século, mas, como certamente a autora leu Victoria Ocampo, decide admirar menos” (2007, p. 436). O texto são as impressões de uma viajante que não tem o esnobismo do intelectual nem a superficialidade do turista. Seu discurso tem as marcas da melancolia, em contraste com as preleções de C, que ainda se inflama ao falar da situação política na Argentina.

A narradora está em busca de uma “percepção excepcional de situações triviais”, à qual dará o nome de “série de impressões”: “Há um ir e vir da recordação”, descreve, “um lugar onde o passado e o presente intercambiam seus materiais e produzem o que se poderia chamar de iluminação. Esse momento não está marcado pela alegria do achado, mas todo o contrário, pela tristeza de uma comprovação íntima, às vezes irreparável” (1999, p. 28). É justamente essa tristeza que diferencia a “série de impressões” da experiência proustiana, como a própria narradora observa. Benjamin identificou o “dilacerante e explosivo impulso de felicidade que atravessa toda a obra de Proust” (1985, p. 38); existem uma “dialética da felicidade”, defende Benjamin: uma felicidade sem precedentes, original, e uma felicidade que retorna, como restauração da felicidade original; das longas frases proustianas, surge a recordação como recuperação dessa felicidade que rompe com o tédio. Já o que une a “série de impressões” em Sánchez é a desolação. Assim, as “impressões holandesas”, por exemplo, têm a ver com mudanças de luz, com o claro-escuro, com a passagem da luz à sombra, que invocam a sensação de ameaça ou de falsa segurança. Elas são o contrário da experiência da *madeleine*, dotando a lembrança de uma opacidade melancólica.

Em 1993, quase quinze anos depois da viagem à Holanda, as “impressões holandesas” seriam recuperadas quando, numa noite no hospital, tendo dado à luz à filha, o quarto na penumbra, dominado por um retrato da madona de Delft, lhe traz de volta imagens de sua viagem. “Era Buenos Aires”, recorda a narradora, “o hemisfério sul e, além disso, era primavera, mas de todos modos voltavam os carvalhos de Breda com seus pingentes de gelo, a tarde na catedral, o chão de lápides, tudo o que devia continuar exatamente em seu lugar como nos últimos séculos” (1999, p. 35). A chegada do bebê interrompe o fluxo da memória e, deitada com ele ao seu lado, numa “última pulsão da vigília”, vem-lhe à lembrança a tristeza de um grupo de exilados que conheceu em Amsterdã. As “séries de impressões” organizam desse modo as lembranças em torno de algo que não é totalmente nomeável, uma sensação ou uma percepção que retornam e trazem de volta uma inquietude. Elas são uma forma de apreensão do passado, que não o redime ou o ilumina, mas o deixa como uma pulsação perturbadora.

Outra das viagens, à Espanha, em 1984, é o retorno de imigrantes que foram para a Argentina depois da Segunda Guerra Mundial. São os pais da narradora, que nunca haviam voltado a seu país desde a partida. A viagem promete um resgate da experiência através das vivências alheias, mas o confronto da memória, “ornamentada por décadas de afastamento”, com a Espanha real, globalizada, desloca os imigrantes de sua própria história. A distância entre a lembrança e a realidade os leva à constatação de que já não eram mais espanhóis, fato que nenhum dos dois jamais havia colocado em dúvida, e transforma a viagem numa sucessão de choques que frustra todas as expectativas e acaba inserindo-a na “série de impressões” da morte do pai da narradora. “Poucos anos depois, quando ele morreu, pensei que nunca deveria tê-lo levado” (Idem, p. 41), ela conta na primeira frase do relato. Seu pai evitara o retorno durante muitos anos, mas cedendo à insistência da filha e do genro acabou aceitando viajar. A viagem o coloca cara a cara com a passagem do tempo. Coincidência ou não, exatamente no dia em que decide comprar uma passagem para visitar de novo a Espanha, quatro anos depois, sofre um derrame mortal.

A viagem da narradora de *La canción de las ciudades* com seus pais à Espanha se torna uma despedida. Ao voltarem a uma origem que não existe mais, ao invés de recuperarem sua história, os pais se deparam com um tempo definitivamente perdido. A primeira parada é Barcelona, que “não lhes poupou nenhuma faceta da frustração” (Id.ib., p. 43). Diante das transformações provocadas pela modernização e pela imigração, os dois velhos se refugiam no preconceito: tudo lhes parece sujo, deteriorado, sem classe. Num carro alugado, vão em direção ao sul. No trajeto, a mãe escreve suas memórias, como uma última tentativa de resguardar um passado que se apaga diante dos seus olhos, mas que talvez seja possível manter vivo na escrita, na caligrafia mesma, testemunho da passagem do campo à cidade, e também da pobreza à ascensão social num país estrangeiro, uma história que

parece apagada na Espanha modernizada. “Diante de seus vizinhos, eles ponderavam a acelerada modernização da Espanha”, escreve a narradora. “Mas eu sabia que sua pátria não era essa, mas o apartamento na avenida Callao, alto e de fundos, que os abstraía de todas as vicissitudes, suspenso em regiões da lembrança. A Espanha tinha deixado de lhes pertencer. A origem já era um lugar desconhecido” (Id.ib., p. 58). Transformados em “cartógrafos de uma memória alheia”, como ela diz, a narradora e C testemunham a última viagem dos que não podem mais voltar.

Ao narrar a viagem a Berlim, em 1986, a narradora fará mais um exercício de cartografia. Aurore e Erika serão suas *Trümmerfrauen*, mulheres de escombros, que viveram o trauma coletivo da guerra. “Aurore media o mundo através dos objetos” (Id.ib., p. 68). Não se tratava de avareza, mas de uma medida adquirida no cotidiano do estado de exceção. “Elas viviam num universo doméstico, no qual depositavam a tranquilidade e a inquietude, os objetos eram sua segunda natureza. Sair em conta, dar resultado, eram varas que dividiam o campo humano entre o útil e o inútil, como a brecha que distinguia saúde e doença. Eram as medidas com que uma geração de mulheres havia regido sua vida” (Id. ib., p. 69). Erika compartilha com Aurore essa aprendizagem da guerra assim como uma dificuldade de se situar numa cidade definitivamente transformada por ela. Ao lhe dar as indicações para chegar à sua casa, diz: “Você encontrará uma loja de aluguel de roupa de gala, aí é onde deve dobrar, continue, sem atravessar nunca a rua, até o mecânico de bicicletas, ali, sim, atravesse, bem em frente está nossa casa, no quarto andar”. Como era de se esperar, a loja e o mecânico haviam desaparecido. “As *Trümmerfrauen* se confrontavam com uma cidade que já não lhes obedeciam”, conta a narradora. “A Berlim real se afastava, evoluía em direção a novas formas prescindindo delas” (Id.ib., p. 93). Através de suas “velhas berlinenses”, ela verá os efeitos da guerra na organização da vida cotidiana e no mapa urbano, que continuará evoluindo até se tornar irreconhecível para elas.

A guerra reaparecerá na viagem a Auschwitz, também em 1986. Acompanhada de uma amiga finlandesa que conheceu em Berlim, a narradora visita o museu em que se transformou o campo onde os nazistas assassinaram milhares de pessoas durante a Segunda Guerra. Ela se depara com o problema de como fazer um registro desse lugar que não seja um “memorial do esquecimento”, já que dele parecem ter se apagado todas as marcas do horror. Ela e sua amiga buscam recuperar uma experiência: “Quero voltar a ser aqueles olhos, quero olhar pela primeira vez” (Id.ib., p. 123), diz a finlandesa. Por isso acabam diante do auditório de cinema, onde conseguem assistir a um documentário da liberação do campo, comprando todos os bilhetes da função por menos de vinte dólares. Na sala vazia, o peso dos mortos que povoaram o campo; na tela, as imagens petrificadoras dos sobreviventes incrédulos, que não sabem o que fazer com sua nova liberdade. Entre os corpos esqueléticos, a narradora busca



reconhecer algumas de suas conhecidas judias que estiveram em Auschwitz, Fanny e Ethel, buscando um ponto de contato com essas histórias que “se desvaneciam de imediato para ceder passagem ao esquecimento por simples auto-preservação da memória” (Id.ib., p. 130).

De volta à estação que as levará a Cracóvia, as duas amigas vomitam nos trilhos do trem as almôndegas que haviam almoçado. Assim termina esse episódio que é o ápice de *La canción de las ciudades*. O passado não se digere; o livro é o duro exercício de sua apreensão. Duro como o aprendizado que a narradora faz do alemão, ao qual se dedicará obsessivamente durante sua estadia em Berlim. Dele depende seu futuro de escritora – se conseguir aprender essa língua estrangeira, conseguirá escrever. “Quais eram as dobras íntimas dessa língua, por onde se quebrava?”, ela se pergunta. Assim como no aprendizado do alemão, escrever poderia ter a ver com descobrir as falhas da língua que tornam possível transformá-la numa língua própria. É um trabalho de tradução, que “nos permite apoderar-nos do jogo alheio”. A aprendizagem de *La canción de las ciudades* se dá nesse exercício de apropriação: “Com o alemão eu poderia esquecer de mim mesma, perder toda vaidade. Não era essa uma grande aprendizagem a ser agradecida?” (Id.ib., p. 106).

### **O lugar do migrante**

O segundo livro que gostaria de abordar é *La mafia rusa*, de Daniel Link, publicado em 2008. O primeiro conto, que dá nome ao livro, começa com a seguinte declaração: “Não é verdade que em Berlim não haja vandalismo no transporte público” (2008, p. 9). O narrador, que fala em primeira pessoa do plural, referindo-se a ele e a seu namorado, S., é um observador irônico dos descompassos entre a cidade “civilizada”, controlada e protegida por um Estado que ainda pretende desempenhar seu papel, nem que seja como organizador de desfiles bizarros em comemoração da reunificação do país, e um certo submundo, do qual fazem partes imigrantes de várias regiões do planeta, inclusive da Argentina. Com a hipótese de que “algo obscuro se esconde por trás da mania de arranhar os vidros”, o narrador e seu namorado buscam informações sobre o sentido dessas inscrições e acabam encontrando-o com uma amiga croata, vítima da guerra civil na ex-Iugoslávia, que possui uma fabulosa explicação para o fenômeno: são, diz a moça, “mensagens destinadas à máfia russa”. Segue-se uma descrição das manobras e estratégias de confrontação entre a máfia russa e um grupo de jovens pós-comunistas de Ostkreuz. Como ocorrerá em muitos textos do livro, as anedotas beiram o absurdo, e por isso nos parecem bastante verossímeis, o que reforça a impressão de que vivemos num mundo de conspirações espúrias cuja compreensão está no fim das contas fora de nosso alcance. Como afirma Reinaldo Laddaga, em alguns escritores contemporâneos, trata-se precisamente de “montar cenas nas quais se exibem, em condições estilizadas, objetos e processos dos quais é difícil dizer se são naturais ou artificiais, simulados ou reais” (2007, p. 14).

Mais um exemplo de escrita de si contemporânea, a distância entre vida real e vida imaginária se torna indecível nos contos de Link. O público e o privado são uma coisa só. A primeira pessoa atravessa o livro inteiro, sendo abandonada apenas no último conto, que se aproxima indiscutivelmente do ensaio, talvez preparando um próximo livro. Ao mesmo tempo, as narrativas não são autobiográficas. Como indica Laddaga, a artificialidade e o simulacro produzem um efeito de “espetáculo”, de encenação, em que o eu é objeto de uma performance, que busca escapar à criação ingênua de uma mitologia pessoal. Em “Acidente cerebrovascular”, por exemplo, o narrador está envolvido numa ida à Feira do Livro de Santo Domingo e boa parte do relato são os trâmites da viagem, narrados com a ironia que caracteriza todos os contos de *La mafia russa*, que inclui a referência a amigos do escritor, personagens conhecidos do mundo literário como Washington Cucurto e Edgardo Cozarinsky. À construção dessa pequena cena literária, contrapõe-se um movimento de alheação do narrador, que repete várias vezes: “Não sou eu, não sou eu, não sou eu”. O relato dos acontecimentos é intercalado por fragmentos em que o narrador dá indícios de não ter mais controle sobre seus pensamentos e sobre seu corpo. “Não sei o que escrevo”, ele diz. “Não sei o que escrevo”, repete. O conto se encerra com essa frase, depois de um parágrafo em que o narrador explica que foi abduzido por um ônibus alienígena que implantou no seu cérebro “nanobots auto-replicantes que irradiam *quase* o tempo todo” (2008, p. 180).

O eu que serve de material para a (des)construção narrativa carrega uma marca de geração: ele nasceu no final dos anos 50, viveu a ditadura quando mal havia saído da adolescência e tinha trinta anos quando caiu o muro de Berlim. Como no livro de Sánchez, que nasceu em 1958, essas inscrições históricas estão presentes em *La mafia rusa*, só que aqui se explicita mais a necessidade de realizar uma genealogia geracional. No conto “12 de outubro de 1976”, lemos: “nós, que abandonávamos a escola, começávamos a circular através de uma realidade horrível com a tristeza da testemunha de algo do qual nunca poderá falar com dignidade” (Idem, p. 93). Quem escreve não se sente autorizado a falar dessa história; ele a viveu, mas como uma testemunha que nunca poderá se referir a ela com a autoridade de quem a protagonizou, embora, por outro lado, a vivência seja o suficientemente intensa para impedir que ele tome distância dela. Esse autor se confronta cotidianamente com a falta de sentido. Ele encena situações prosaicas das quais não espera extrair nenhuma epifania. “A manhã de um escritor” (Id.ib, p. 50), lemos num dos contos: acordar, falar ao telefone, tomar um banho. Essa escrita do eu é certamente facilitada pelo uso da internet, em especial dos blogs, do qual Link é um adepto cuja página já recebeu mais de 1.000.000 de visitantes desde seu surgimento, em 2004. Desde *La ansiedad*, romance feito de emails, Link explora uma escrita que incorpora e potencializa a tecnologia, servindo-se dela para criar uma rede discursiva na qual se insere todo tipo de texto, do crítico

ao jornalístico, da crônica à ficção, desprivilegiando a distinção genérica em nome de uma unidade dada por um autor que, sem autoridade, reaparece como personagem de si próprio. Ele, que quase sucumbiu à melancolia, ao cinismo e à indiferença, ressurgiu como um “sujeito experimental”, título de uma das partes de *La ansiedad*. Não mais uma escrita experimental em cuja forma se possa redimir a falta de sentido, como na modernidade, mas um sujeito que experimenta consigo próprio na escrita, abandonando-se aos efeitos que ela possa ter sobre ele.

Num ensaio sobre a “Carta de um escritor à Junta Militar”, escrita por Rodolfo Walsh antes de ser assassinado pela ditadura militar argentina, Link faz uma distinção entre três formas de modernidade. A primeira seria a “modernidade dialética”, de tradição marxista, que foi relida, como vimos, por Benjamin através de Baudelaire. Link afirma: “Nesse contexto o que se apresenta é uma política heróica da confrontação” (2004, p. 279). A segunda seria a modernidade acefálica, que de Nietzsche a Bataille, diz Link, “se inscreve no contexto de uma economia do desejo e apresenta, portanto, uma política da transgressão” (Idem). Finalmente, haveria a modernidade apática, com a qual Link identifica a última carta de Walsh, na qual se define, “uma política do cansaço onde o enfrentamento não se suspende, meramente, como no caso anterior, mas é simplesmente ignorado” (Id.ib, p. 279). O conto “Parpadeos”, em que um artigo sobre a preguiça é transformado no diário de um preguiçoso, parece se apoiar nessa modernidade que recusa a confrontação em nome de uma “negatividade sem lei e sem resto” (Id.ib, p. 279). A recusa a escrever resulta na escrita de um sujeito que reivindica, como propõe Link no ensaio, o direito à fadiga, o direito a não responder, o direito ao silêncio. Assim, o narrador do diário faz listas, se masturba, escuta música, recebe seu amante, o manda embora, lê sobre a preguiça, mas não escreve o artigo encomendado. Sua inação produz um outro tipo de escrita, que se quer política precisamente por resistir a transformar a potência em realização. Nela, indaga-se sobre um novo sentido para a palavra “revolução”, como também acontecia no ensaio, que deixava a pergunta em aberto, enquanto no conto se arrisca uma resposta: “só o menor é grande e revolucionário” (Id. ib, p. 86).

*La mafia rusa* produz de várias maneiras uma escrita “menor” que a situa politicamente. A mais comovente delas são os relatos de infância. O narrador volta à infância e se pergunta quando foi que a perdeu, mas não para recuperar proustianamente o tempo perdido, embora se flerte com a memória involuntária, como no episódio em que ele encontra no mercado de pulgas do Tiergarten, em Berlim, uma coleção de animais de plástico “idênticos aos que eu soube entesourar na minha infância”. Proust estava certo de ocupar um lugar no tempo e sua angústia era como eternizá-lo; seu narrador escreve do fim da vida, com a morte à sua frente. Já o narrador de *La mafia rusa*, precisa criar um lugar para si e a escrita simula uma simultaneidade com essa busca. “Eu fui pobre”, título de um dos

contos de retorno à infância, é o enunciado não de quem busca rememorar o passado, mas de quem quer se apropriar dele. O tempo de Proust é o pretérito imperfeito, da rememoração como resgate da experiência. “Eu *fui* pobre e doentio”, afirma Link, destacando o “fui” com itálico, não apenas para estabelecer uma distância entre presente e passado, mas para deixar em evidência sua filiação a esse passado. Esse “garoto qualquer que era pobre” transforma a precariedade em virtude. “O mesmo faço quando escrevo: escarvo até o mais ínfimo átomo de nada” (2008, p. 112). A pobreza estabelece uma genealogia não só social, mas também cultural e política. Sua mãe, que foi ainda mais pobre do que ele, casou-se com um filho de imigrantes centro-europeus, que cresceram numa Europa de imperadores e imperatrizes, daí eles se acharem na encruzilhada em que se dá, escreve Link, a “dissolução de um mundo (a ‘idade dos impérios’) e, também, o nascimento de outro (o ‘populismo peronista’), situando sua herança exatamente nesse lugar.

Faz sentido então que ao viajar o narrador de *La mafia rusa* não seja o intelectual em formação, que vimos em Sánchez, mas o migrante que vende sanduíches de bife à milanesa orgânicos na porta dos teatros. No conto “Migrar es morir um poco”, cria-se um paradigma para aquele que migra: o migrante compara permanentemente, aplicando as imagens de sua cidade ao lugar onde está morando; ele não se entrega à melancolia, pois sabe que não sobreviverá se o fizer; ele está sempre calculando e imagina novas formas de se sustentar. O migrante está nas antípodas do viajante moderno. A economia é aqui mais importante do que a literatura. Uma economia que terá de ser inventada, com um sistema próprio de anotações de gastos e o desdobramento em várias profissões, do professor ao eletricitista, que lhe possibilitarão a sobrevivência. A possibilidade de se adaptar a esse novo lugar está relacionada em grande parte a uma irmandade que se reconhece entre Berlim e Buenos Aires. Novamente aqui não se escolhe Paris, cidade dos sonhos de viajantes argentinos de Sarmiento a Cortázar. “Tudo o que pode ser encontrado em qualquer lugar pode ser encontrado em Paris”, dizia Benjamin, citando Victor Hugo. Por isso ela era a cidade modelo. Mas o que interessa a Link não é modelo, mas o *engendro*, uma palavra em espanhol sem equivalente exato em português, que se refere a algo que não chega a ser uma aberração, mas algo mal concebido ou mal feito, que não deu certo; interessa a ele Berlim, uma cidade feita de dois pedaços que não se integram; interessam lugares bizarros, não inteiramente à margem, como o bairro de Montserrat, sem a fama de San Telmo ou a violência de Constitución, do romance com esse mesmo título, ou ainda, no conto “La vida futura”, como um campo em Moreno, na periferia de Buenos Aires, onde é possível se entregar “à nostalgia por um mundo perdido” (Idem, p. 190).

### O esvaziamento da viagem

Finalmente, abordarei *Los incompletos*, de Sergio Chejfec, publicado em 2004. O narrador deste romance recebe de um amigo, Félix, mensagens que chegam frequentemente em cartões-postais dos lugares onde ele está morando ou por onde passou. Se em Benjamin os cartões-postais tinham algo de revelador, aqui as imagens se tornaram absolutamente opacas. Seu olhar é convencional e insignificante, como se “lançado por alguém entre as milhares de pessoas que andam sempre por ali sem pretensão de ver nada em particular” (2004, p. 12). O olhar perdeu a capacidade de olhar e não se emancipa numa imagem dialética. Assim, por exemplo, de Buenos Aires, “uma vista incompleta do mudo edifício do terminal de ônibus enquanto um carro de polícia atravessa em primeiro plano a avenida” (Ibem, p. 11). O *flâneur* desapareceu. Também o intelectual em formação e o migrante. O viajante de Chejfec é imune à realidade, não por indiferença ou revolta, mas simplesmente porque ela não tem nada a lhe dizer, além de sua pura convencionalidade: “Por mais banais que fossem, os fatos pareciam se encadear de maneira autônoma e por cima de circunstâncias e pessoas, mostrando sempre uma natureza artificial, de coisa inventada e logo projetada sem pestanejar porque, para dizê-lo com um eufemismo, já eram mais uma dobra dos fatos mesmos, algo completamente integrado ao curso normal dos acontecimentos” (Id.ib, p. 65).

No ensaio já citado, “Viaje y sufrimiento”, Chejfec aborda dois romances contemporâneos, *Wasabi*, de Alan Pauls, e *El Llanto*, de César Aira, identificando neles uma nova forma de viajar. Os dois livros foram escritos a partir de estadias numa residência de escritores na França. “Esse dado”, diz Chejfec, “seja como circunstância efetiva ou, de algum modo, emblema conceitual, acompanha o desenvolvimento das duas obras e desenha boa parte de seus sentidos” (2005, p. 57). A viagem à Europa é tomada como ponto de partida que colocará em movimento uma série de operações de deformação de sentido, seja pela doença, pelo sonho ou pelo delírio. Daí que Chejfec afirme que essas narrativas “evadem qualquer possibilidade de intenção testemunhal”. Em *Wasabi*, a residência em Saint-Nazaire mais parece uma clínica e o próprio personagem é acometido de um mal inexplicável que dominará a narrativa; em *El Llanto*, a residência na Polônia é a “primeira desarticulação” da biografia do personagem, abrindo passagem para uma desordem mental que também determina tudo o que acontece. A geografia se rarefaz nessas narrativas. Os lugares se tornam alucinações, fantasmagorias, pesadelos na cabeça dos personagens. Saint-Nazaire, no romance de Pauls, a Polônia, no de Aira, estão “entre o pensamento e o sonho, entre o terror e o realismo”, como lemos em *El Llanto*. “De repente, eu me encontrava em de corpo e alma no seio do inimaginável” (2003, p. 16), diz o narrador que chega a Varsóvia para uma residência de um ano. Não se trata de “não-lugares”, de espaços homogeneizados, cujas particularidades teriam sido apagadas

pela mundialização da cultura; aqui estamos diante de espaços singulares, só que eles não suscitam uma adesão particular dos personagens.

Algo dessa relação rarefeita com o espaço está presente em *Los incompletos*. Félix se instala no hotel Salgado, em Moscou, onde se desenrola a maior parte da narrativa, mas esse lugar nunca chega a se fixar como paisagem, nunca se conforma como cenário, permanecendo como uma abstração, como um “limbo da geografia” (Idem, p. 103). Nenhum espaço ganha materialidade no relato de Chejfec. As descrições se dissolvem numa penumbra que cobre tudo. Não há meios de diferenciar os lugares. Por mais que a narração se detenha por páginas a fio na estrutura do hotel Salgado, o leitor, assim como Félix, nunca chega a compreendê-lo. As portas, os corredores, as escadas se confundem. Uma visão total é impossível. As partes descritas nunca formam um todo. “Talvez fosse o ambiente ominoso do edifício”, lemos, “igual a si mesmo até a exasperação e multiplicado uma infinidade de detalhes, do pequeno e escondido até o maior e evidente, que se organizavam como um dispositivo, sempre solidários em seu empenho de produzir uma corrente comum de impressões entre todos os habitantes” (Id.ib, p. 42). Poderíamos dizer, adotando a impressão do personagem, que Chejfec busca produzir “a experiência concreta do abstrato” (Id.ib, p. 46).

Essa experiência permite a Chejfec repensar, num romance extremamente reflexivo, a relação entre a literatura e o espaço nacional. Lemos, por exemplo: “os países representavam geografias cada vez mais inacessíveis, apelações que haviam escolhido se expressar em voz baixa e num novo idioma” (Id. ib, p. 62). A Rússia é uma abstração, assim como a Argentina. Não se trata mais do país dos sonhos dos viajantes políticos do século XX. Na União Soviética, como indica Sylvia Saïtta no prólogo de *Hacia la revolución*, “a revolução deixou de ser a utopia sonhada por muitos para se transformar num modelo existente de sociedade cujo modo de funcionamento prometia a felicidade de todos os seus integrantes” (Id.ib, p. 11). O viajante tinha a possibilidade de ser testemunha dessa realidade e depois dar conta através da escrita de uma experiência que podia servir para modificar sua própria realidade. Mesmo Benjamin, que escapou ao discurso homogeneizado do cronista político, via na Rússia uma “mesa de laboratório”.

Já em *Los incompletos*, a Rússia é esvaziada de seu conteúdo político, ao menos em seu sentido tradicional. No ensaio “La dispersión”, de *El punto vacilante*, Chejfec propõe uma literatura voltada para “uma geografia o suficientemente separada como para ser diferente e o convenientemente próxima como para significar variação, prefiguração ou antecipação, do próprio lugar. Um leve mas categórico descentramento que despreze o distanciamento exotista e ao mesmo tempo evada as ameaças de identificação linear” (Id.ib, p. 32). Trata-se de um movimento que desloca a literatura de seu lugar legitimador da nação, cujo imaginário a monopoliza através da alegoria. Liberada do imaginário

nacional, a literatura pode ultrapassar fronteiras, não para se globalizar, mas para estabelecer ligações entre territórios periféricos. Essa literatura é capaz de promover, por exemplo, uma aproximação entre a Argentina e a Austrália: “A Argentina era um país de espaços abertos, sinônimo de amplitude, desmando e vazio, como o é a Austrália” (Id.ib, p. 60). Como o é também a Rússia, poderíamos dizer. Ao invés da saturação da diferença – que tem se tornado a contraparte exata da indiferenciação mercadológica –, uma desolação em comum, “uma paisagem de quietude, próxima do esquecimento e da morte”. A nação passa a ser uma referência instável. É como se a narrativa chegasse de um futuro em que a Argentina estivesse em vias de extinção: “Félix achava impossível que seus compatriotas se perguntassem sempre pelo significado de sua nacionalidade; e essa vaga premissa, absolutamente sensata mas provavelmente extensiva a todas as nacionalidades, servia no entanto para intuir que pertencia a um país cada vez mais incerto” (Id.ib, p. 102).

A essa condição espacial, corresponde uma condição temporal: “aqueles que percorriam o hotel por primeira vez em ocasiões se detinham desorientados, sentiam que se apagava o passado e o presente imediato, e submersos numa sequência de impressões contraditórias tinham a idéia súbita de estar em outro lugar; não em algum lugar em particular, mas em outro desconhecido que basicamente não era esse” (Id.ib, p. 44). Essa poderia ser perfeitamente uma descrição do leitor que atravessa *Los incompletos*. Há uma indefinição permanente, que se origina na frase mesma de Chejfec. Na verdade, é uma combinação muito curiosa de precisão e imprecisão, de detalhe e dispersão. Para dar um exemplo: “a silhueta de Masha parece vir de algum ponto indefinido do passado e ter sido lançada a andar com seus passos aprumados quando um relógio birrento o decidiu. Acredita-se que foge, embora na realidade se apresse; e no entanto seu andar não é muito rápido”; ou ainda: “A primeira impressão do visitante era que se estava diante de um lugar grande demais, e que seu tamanho se traduzia numa complexidade fora do comum. No entanto, como objeto era multifacético e ao mesmo tempo uniforme, e isso fazia com que não resistisse a longas enumerações” (Id.ib, p. 44). Os desvios da frase, em que frequentemente uma adversativa se superpõe a outra ou uma descrição nega a anterior, situa o leitor num território onírico que não obedece à linearidade nem à causalidade.

Acrescenta-se a essa indefinição espaço-temporal, a narração em primeira pessoa de um expectador ausente da ação, que tem um acesso vacilante à interioridade do personagem e à sua própria. “Às vezes penso que há um maquinador dedicado a reger meus passos, e que o mesmo ocorre com todo mundo que conhecemos, inclusive o Félix” (Id.ib, p. 193), ele diz. Ele se propõe a narrar a partida de Félix do porto de Buenos Aires e o que aconteceu com ele depois disso. Só que o livro se estende por quase duzentas páginas sobre as viagens de Félix, às quais o narrador só tem acesso através de algumas linhas que o amigo lhe envia. Chejfec trabalha deliberadamente com esse saber incompleto, com

essa alheação em relação ao que está sendo narrando, produzindo um apagamento da subjetividade. O narrador é um fantasma. Félix é alguém que anda pelo mundo sem planos, sem ter certeza de que ainda existe um país ao qual poderia adjudicar sua origem, um ser sem passado, esvaziado de intenções para além da de “diluir seus traços próprios numa série de convenções de qualquer tipo”. Este trecho o caracteriza bem: “Félix tinha uma firme convicção sobre o muito pouco valor, digamos, psicológico de sua própria vida; segundo pensava, era trivial ou inútil, e de uma interioridade quase inexistente. Por isso mesmo devia se completar, ou pelo menos fazer a tentativa, tomando emprestados elementos igualmente insubstanciais de uma vida em aparência similar. Daí, em parte, seu impulso a viajar” (Id.ib, p. 131). Mais uma vez, a frase de Chejfec nos deixa de mãos vazias. *Los incompletos* esvazia a experiência da viagem, realizando um trabalho radical de apagamento das referências, na qual aposta como tarefa própria de uma literatura periférica.

Nas narrativas aqui abordadas, a viagem permite produzir deslocamentos que justificam sua persistência enquanto operação discursiva: em Sánchez, dá à aprendizagem da língua estrangeira o sentido de um descentramento subjetivo; em Link, transforma o escritor no migrante, atualizando a genealogia de um sujeito desautorizado; em Chejfec, anula as marcas subjetivas para dar lugar a uma contiguidade entre geografias incertas. À pergunta apresentada no início sobre a relação entre literatura e experiência, a leitura dessas narrativas me faz arriscar a resposta de que a viagem é utilizada não para produzir um choque com a realidade a ser elaborado numa oposição dialética, mas para criar novos territórios para a escrita que garantam sua sobrevivência para além das demarcações tradicionais do espaço literário.

### Referências Bibliográficas

AIRA, César. *El Llanto*. Rosário: Beatriz Viterbo, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

\_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas III*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

\_\_\_\_\_. *One-way Street*. Londres/Nova York: Verso, 2000b.

BUCK-MORSS, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona, 2005.

CHEJFEC, Sergio. *Los incompletos*. Buenos Aires: Alfaguara, 2004.



\_\_\_\_\_. *El punto vacilante: literatura, ideas y mundo privado*. Buenos Aires: Norma, 2005.

LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

LINK, Daniel. *La ansiedad: novela trash*. Buenos Aires: el cuenco de plata, 2004.

\_\_\_\_\_. *Clases: Literatura y disidencia*. Buenos Aires: Norma, 2005.

\_\_\_\_\_. *La mafia rusa*. Buenos Aires: Emecé, 2008.

SAÍTTA, Sylvia (seleção e prólogo). *Hacia la revolución: viajeros argentinos de izquierda*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico, 2007.

SARLO, Beatriz. “Una cultura, varias ciudades, dos novelas”. In: *Escritos sobre literatura Argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2007, p. 431-440.

Recebido em 23 de março de 2009

Aprovado em 27 abril de 2009