UNIVERSIDADE DO SUL DE SANTA CATARINA

FLÁVIA WALTER

A LITERATURA DE CARLOS RÍOS: "FÁBRICA DE REALIDADE"

Palhoça

2014

FLÁVIA WALTER

A LITERATURA DE CARLOS RÍOS: "FÁBRICA DE REALIDADE"

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarinacomo requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Gonçalves dos Santos

Palhoça

2014

W19 Walter, Flávia, 1981-
A literatura de Carlos Rios :"fábrica de realidade". – 2014.
124 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Sul de Santa Catarina, Pós-graduação em Ciências da Linguagem.
Orientação: Prof. Dr. Antonio Carlos Gonçalves dos Santos

1. Análise do discurso narrativo. 2 Análise do discurso literário. 3. Gêneros literários. I. Santos, Antonio Carlos Gonçalves dos, 1955-. II. Rios, Carlos, 1967-. III. Universidade do Sul de Santa Catarina. IV. Título.

CDD (21. ed.) 401.41

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Universitária da Unisul

FLÁVIA WALTER

A LITERATURA DE CARLOS RIOS: "FÁBRICA DE REALIDADE"

Esta dissertação foi julgada adequada à obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Ciências da Linguagem da Universidade do Sul de Santa Catarina.

Palhoça, 12 de agosto de 2014.

Professor e orientador Antonio Carlos Gonçalves dos Santos, Doutor
Universidade do Sul de Santa Catarina

Professora Flávia Letícia Biff Cera, Doutora
Universidade Federal de Santa Catarina

Professora Dilma Beatriz Rocha Juliano, Doutora
Universidade do Sul de Santa Catarina

Dedico esta pesquisa ao meu grande orientador Antônio Carlos Santos e a sua discípula e minha grande amiga Alexandra Filomena Espindola.

AGRADECIMENTOS

Os agradecimentos nos passam a “falsa” impressão de ser a parte mais “fácil” de ser escrita. Na “realidade”, é uma parte tão difícil como qualquer outra, pois é nela que colocamos os nossos mais sinceros agradecimentos a todos aqueles que nos ajudaram nessa longa trajetória. A dificuldade vem em não deixarmos de fora nenhum daqueles que, de alguma forma, nos ajudaram e nos deram força para chegarmos até aqui.

Primeiramente, gostaria de agradecer a Deus por ter me dado saúde para terminar esta pesquisa. Na sequência, quero agradecer aos meus pais pelo cuidado que tiveram comigo, pela paciência com a minha ausência em muitos passeios nos fins de semana e até em almoços de domingo. Agradeço, em especial, à minha mãe que sempre se preocupava com o meu bem-estar e com a minha alimentação, principalmente, durante o meu tratamento. Quero agradecer o carinho das minhas tias Keia e Lela, que nunca deixaram de vir me visitar, mesmo naqueles dias que eu só as via com o rabinho do olho, pois estava concentrada nas minhas leituras. Quero agradecer ao meu sobrinho amado que, com o seu “silêncio”, vinha desconcentra-me, mas, ao mesmo tempo, alegrar-me com o seu cantarolar inocente. O silêncio é como eu chamo uma música do Charles Brown Júnior que é a sua música preferida. Tenho que agradecer ao meu tio Luiz Cláudio, que sempre me apoiou e serviu de inspiração pela sua eterna dedicação ao trabalho e as pesquisas. Quero agradecer à minha prima e afilhada que, insistentemente, conseguiu um pouco da minha atenção, levando-me ao sushi, ao fondue e até ao cachorro quente. O meu amado também soube, com sua forma simples de ver o mundo, escutar as minhas angústias, as minhas alegrias e dizer-me palavras de carinho e apoio em todos os momentos difíceis. Ao Hemerson deixo os meus mais profundos agradecimentos.

Porém, não posso deixar de agradecer as pessoas responsáveis pela minha entrada no mestrado. Tenho que ser grata pelas dicas das amigas e companheiras de trabalho Jamile, Jô, Daisy, Sirlei e Sônia. Pela ajuda na construção do pré-projeto ao meu amigo e colega de trabalho Robinho. Pelo apoio das pessoas queridas que trabalham comigo no IFC e são meus amigos de todas as horas: Lu, Leisi, Léia, Roberta, Samira, Andréa, Lili, Luiz e Wilson. Devo lembrar-me de agradecer ao Instituto Federal Catarinense, que me propiciou uma licença de capacitação.

No mestrado, tive a oportunidade de conhecer duas pessoas que além de colegas foram meus “verdadeiros” anjos da guarda: a Nete e a Xanda. Elas me fortaleceram com as suas sábias palavras de incentivo e com muitos materiais. A Xanda teve paciência e

disposição para ler cada linha deste trabalho e me provar que conhecimento é algo a ser adquirido com humildade e determinação. Acho que, qualquer tipo de agradecimento torna-se insignificante perante a imensa ajuda que eu tive delas. O Jucelito, marido da Xanda, não pode ser esquecido, pois também esteve presente, em muitos momentos, de discussões do tema com ela. Na Unisul, tenho outras pessoas a agradecer: a Edna por estar sempre disposta a tirar as minhas dúvidas e a me ajudar com os assuntos burocráticos; aos professores Aldo, Fernando, Sandro, Dilma, Nádia e Florencia pelas excelentes aulas e pela disposição em ajudar. Agradeço especialmente a pós-doutoranda Ana que, junto com o meu orientador, deu dicas e me emprestou matérias, colocando-se sempre à disposição. Agradeço também ao meu querido orientador Caco, pesquisador tão dedicado e tão erudito, que sempre se mostrou disposto a orientar-me, passando muitas horas ao meu lado e isso fez todo o diferencial nesta pesquisa.

Por último, não poderia deixar de agradecer as minhas amigas de graduação Lu, Karina e Daí, que vêm acompanhando os meus passos desde então, dando-me apoio e me servindo de inspiração pela garra e determinação na conquista por seus sonhos. Há um casal de amigos que também não podem ficar de lado, pois eles demonstram uma força de vontade que vai muito além do esperado. O casal ao qual me refiro é o Moacir e a Juliana e quem os conhece entende a admiração e o carinho que tenho por eles. O Moacir é o próximo a entrar no time dos mestres formados pela Unisul. O legal foi saber que eu pude contribuir com a sua escolha. O mesmo aconteceu com a amiga Leisi, citada anteriormente, que é a futura doutoranda do Curso de Ciências da Linguagem.

A CAPES também deve ser agradecida pela ajuda financeira para o pagamento das taxas escolares deste curso.

Todas as pessoas agradecidas foram importantes nesta história que pode não ser considerada pura “realidade” e nem pura “ficção” de acordo com os teóricos literários, mas que, assim como um romance, a leitura destes agradecimentos sirva para ativar a percepção estética daqueles que irão lê-lo. Enfim,

MUITO OBRIGADA!!!

“Todavía no puedo pensar con claridad. Estas cosas sólo pasan en las novelas... Pero las novelas sólo pasan en la realidad” (César Aira).

RESUMO

Há muito, estamos percebendo uma escassez do inédito e um vasto número de repetições nas artes, repetições de temas, de estilos literários, de gênero, provenientes de diferentes razões e motivações. Assim, não há mais um "novo" e sim um "de novo", como já proclamou Antoine Compagnon, em *Os cinco paradoxos da modernidade* (1999), ou seja, um novo feito a partir de uma mescla de muitos outros "novos". Nesta perspectiva, vemos, na literatura contemporânea, a volta dos relatos de viagens como maneira de construir as narrativas, já que a viagem nunca deixou de ser um instrumento de autoridade para aquele que narra, e o viajante sempre foi aquele que viu e não somente aquele que ouviu, dando mais "veracidade" aos acontecimentos. Propomos pensar a questão deste narrador viajante nas narrativas intituladas *Manigua: novela swahili* e *Cuaderno de Pripyat* do escritor argentino contemporâneo Carlos Ríos, que serão apresentadas neste trabalho. Nesta discussão, procuraremos compreender como o gênero relato de viagem é retomado hoje e quais elementos diferenciais "novos" se entrelaçam como os "tradicionais" deste gênero, com destaque à confusão de tempos/espaço. Assim, o presente estudo buscará analisar o procedimento que Carlos Ríos utilizou para conduzir seus relatos a partir de sua "fábrica de realidade" termo proposto por Josefina Ludmer.

Palavras-chave: Literatura Contemporânea. Relato de Viagem. "Fábrica de Realidade".

RESUMEN

Hace tiempo, estamos notando una escasez del inédito y un vasto número de repeticiones en las artes, repeticiones de temas, de estilos literarios, de género, provenientes de diferentes razones y motivaciones. Así, no hay más un "nuevo" y sí un "de nuevo", como ya ha proclamado Antoine Compagnon, en *Os cinco paradoxos da modernidade* (1999), o sea, un nuevo hecho a partir de una mescla de muchos otros "nuevos". En esta perspectiva, vemos, en la literatura contemporánea, la vuelta de los relatos de viajes como forma de construir las narrativas, ya que el viaje nunca ha dejado de ser un instrumento de autoridad para aquel que narra, y el viajante siempre fue aquel que ha visto y no solamente aquel que ha escuchado, dando más "veracidad" a los acontecimientos. Discutiremos la cuestión del narrador viajero en las narrativas intituladas *Manigua: novela swahili* y*Cuaderno de Pripyat* del escritor argentino Carlos Ríos, que serán presentadas en este trabajo. En esta discusión, buscaremos comprender como el género relato de viaje es retomado hoy y cuales elementos diferenciales "nuevos" se entrelazan como los "tradicionales" de este género, con destaque a la confusión de tiempos/espacios. Así que, el presente estudio intentará analizar el procedimiento que Carlos Ríos ha utilizado para conducir sus relatos a partir de su "fábrica de realidad" término propuesto por Josefina Ludmer.

Palabra clave: Literatura Contemporánea. Relato de Viaje. "Fábrica de Realidad".

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Joseph Beuys “Cómo explicar el arte a una liebre muerta”, 1965, Galería Schmela, Düsseldorf.....288
Figura 2 - Como explicarle arte a una liebre muerta (Homenaje a Joseph Beuys) (2010).....299
Figura 3 - The Jungle, Vilfredo Lam.....58
Figura 4 - Pripyat.....104
Figura 5 - A cidade fantasma de Pripyat. 104
Figura 6 - Collage de Sergei Sviatchenko.....124

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 11
2 LITERATURA DO PRESENTE 23
3 RELENDO AS NOVELITAS 45
3.1 RELATO DE VIAGEM 45
3.2 O TERMO MANIGUA 54
3.3 OS RESTOS DE CARLOS RÍOS 61
3.4 OS DIÁRIOS CONTEMPORÂNEOS 64
3.5 FAMÍLIA, ORIGEM E LÍNGUA 71
3.6 A RECORRÊNCIA DO ANIMAL 78
3.7 A MANIGUA NARRATIVA 91
3.8 A ARTE LITERÁRIA 98
3.9 A "*FÁBRICA DE REALIDADE*" 102
4 CONCLUSÃO 113
REFERÊNCIAS 116
ANEXOS 123

1 INTRODUÇÃO

Na graduação em Letras, a literatura sempre me foi uma paixão. Contudo, a literatura contemporânea nunca foi o foco das disciplinas, que privilegiam os cânones do século XIX e meados do XX. A curiosidade pelo presente me fez chegar a Carlos Ríos, escritor argentino que apresenta uma maneira de narrar diferente dos cânones lidos na graduação. É essa sua maneira de proceder com a linguagem e com a estrutura do texto que despertou o interesse em melhor conhecê-lo.

Poeta e romancista argentino, Carlos Ríos nasceu em 1967 em Santa Teresita. Autor de uma considerável quantidade de publicações obteve prêmios literários por trabalhos poéticos e contos. Dentre suas principais livros podemos citar: *Media romana* (ediciones el broche, 2001), *La salud de W.R.* (dársena3, 2005), *La recepción de una forma* (bonobos, México, 2006) e *Nosotros no* (Ediciones UNL, 2011); *La dicha refinada* (dársena3, 2009) e *Háblenme de Rusia* (Goles Rosas, 2010); a narrativa *Manigua, una novelaswahili,* que foi editada pela editora Entropia em 2009 e também da narrativa *A la sombra de Chaki Chan* (Trópico Sur Editor, Uruguay, 2011). Foi finalista no Concurso Nacional para Jovens Narradores Haroldo Conti em 1994. Em 2001, foi contemplado com o Prêmio do Concurso de Poesia Ginés García, de Buenos Aires e também uma menção no Concurso Nacional de Poesia Fundação Outubro. No México, em Puebla, no ano de 2004, ganhou o Primeiro Prêmio do Concurso Universitário de Poesia, pelo livro *La recepción de una forma.* Em 2005, é selecionado por David Huerta para integrar o anuário deste mesmo ano, publicado pelo *Fondo de Cultura Económica* (FCE). Também no México, foi jurado, finalista e vencedor de prêmios literários, assim como foi declarado visitante distinto da prefeitura de Huejotzingo, em Puebla, onde de 2002 a 2009 morou. Em 2008, coordenou a Oficina de iniciação à narrativa, também lecionou sobre técnicas narrativas na Escola de Escritores-Puebla da Sociedade Geral de Escritores de México (Sogem) e Comissão Técnica do Programa de Estímulo a Criação e ao Desenvolvimento Artístico (Foescap). Atualmente é coordenador de oficinas de leitura e escritura nos *cárceres bonarenses* e é coeditor da *editorial platense El Broche*. Em 2012, lançou *El Artista Sanitario* e a narrativa intitulada *Cuaderno de Pripyat* (Entropia). Uma das mais recentes é *Cielo Ácido* (Clase Turista, 2013), que é classificada como narrativa policial.

Para iniciarmos esta pesquisa é necessário recorrer a estudiosos que estão pensando este presente como Negri e Hardt. Em *O* I*mpério* (2001), eles afirmam que as mudanças políticas ocorridas com o fim dos Estados autoritários presentes na maioria dos países latino-americanos nos anos de 1970 e a entrada dos governos democráticos assumiram políticas de caráter liberal nas décadas posteriores. Com o fim das barreiras soviéticas, esses governos, em uma boa consonância com a nova ordem econômica global, tornam-se hegemônicos e causam o agravamento da segmentação e do desequilíbrio social em toda a América Latina. Portanto, em todo o mundo, a globalização dos intercâmbios econômicos e culturais produz uma nova ordem, uma nova lógica e estrutura de mundo a que toda a América Latina será submetida.

Todas essas transformações sociais, políticas, econômicas e, consequentemente, culturais das últimas décadas são configurações da pós-modernidade[1]. No entanto, a situação pós-moderna é notavelmente paradoxal do ponto de vista biopolítico[2], pois todas as forças da sociedade são consideradas produtivas, forças estas que, por outro lado, são controladas por uma dominação global mais abstrata e, portanto, não sensível ao sentido dos mecanismos de reprodução vital. Na pós-modernidade, o "fim da história"[3] é declaradamente marcado e a "a

---

[1] Para compreender o sentido de pós-modernidade é necessário atribuir um conceito de modernidade. Zigmund Bauman, em seus estudos intitulados *Modernidade e Ambivalência* (1999), *Modernidade Líquida* (2001) e o *Mal Estar da Pós-Modernidade* (2000), discute tais concepções. Para Bauman, a modernidade (sólida) é vista como um período de dominação e controle, mas, com um variado desenvolvimento industrial e de transporte, tornando o mundo mais globalizado. No entanto, como o término na crença desse projeto moderno e com o crescimento dos meios de transporte e comunicação, há o aparecimento da modernidade líquida. Líquida porque tudo se torna volátil, e a modernidade está diretamente ligada aos novos modelos de sociedade, aos avanços tecnológicos, à aceleração do tempo, à fragmentação do espaço e das coletividades, ocasionando o aumento do individualismo e, consequentemente, do consumismo. Já a pós-modernidade é a consciência da falência do projeto da modernidade.

[2] Para o filósofo italiano Giorgio Agamben, foi através da distinção grega entre zoe (a vida comum a todos os seres vivos) e bios (a vida política, não a vida natural) e da superação do estado de natureza pelo estado de direito (Hobbes) que a política atingiu a vida nua, enquanto categoria analítica e passível de domínio. Só mais tarde, após o revestimento da vida com o manto da cultura e depois do conhecimento e da vivência do processo civilizador, a vida zoe passa à vida bios. É nesse sentido, ao lado da vida política (bios), que Agamben busca compreender a vida, enquanto mera zoe. É essa vida, segundo ele, que deve servir de referência comparativa, dado que a vida (enquanto bios) é pré-simbólica e pré-imaginária, torna-se, assim, impossível capturá-la e conceituá-la. A vida (enquanto zoe) é irrepresentável e indiferenciada. Esta vida nua (a zoe politikon) ganha cada vez mais força nas políticas públicas dos estados modernos, ocultando, em seu interior, a própria humanidade (a bios politikon). Dessa forma, a biopolítica, enquanto dimensão constitutiva de práticas políticas e normalizadoras da vida, é o grande acontecimento da política moderna.

[3] De acordo com Walter Benjamin, o conceito de história não é atribuído à verdade vivenciada, mas sim a uma narrativa cujo relato apresenta as vitórias consecutivas da classe dominante. Este seria um novo conceito no qual corresponde às exigências do tempo presente e da classe oprimida. A reviravolta, pela qual deve passar a história, só é possível por meio da explosão da revolução no continuun da história. Para que irrompa a revolução,

política (entendida como administração e gerenciamento) perde toda a transparência", sendo que, "o poder esconde em vez de revelar e interpretar a relação que caracteriza o seu controle sobre a sociedade e a vida" (NEGRI, HARDT, 2001, p. 83). Dessa forma, o poder passa a ser um regime geral de dominação da vida, vida esta que também é envolvida pelo poder e torna-se ainda alvo do poder, assim como campo de resistência ao poder. Neste aspecto, a política tornou-se biopolítica e é por esta razão que a mudança da modernidade para a pós-modernidade apresenta a necessidade de novos conceitos e teorias para a compreensão desse novo paradigma de forças.

Com essa nova estrutura política, o poder e a influência dos EUA são considerados maiores do que os dos poderes coloniais europeus no fim do século XIX, pois "são autoridade na globalização e na nova ordem mundial já que estão repetindo as práticas dos velhos imperialistas europeus acertando onde eles erraram" (NEGRI, HARDT, 2001, p. 14). No prefácio do livro, Negri e Hardt explicam que imperialismo é diferente de Império, pois "o imperialismo era uma extensão da soberania dos Estados-nação europeus além de suas fronteiras" e o mesmo já não existe mais. O que permanece é o conceito de Império como sendo caracterizado pela ausência de fronteiras e que "o poder exercido pelo Império não tem limites" (*Idem*).

Neste contexto, a literatura, como parte integrante do mundo globalizado, acompanha diretamente este momento de transição. Atenta a esta transição da literatura latino-americana, a argentina e crítica literária Josefina Ludmer afirma, numa das entrevistas dada ao Clarín em 2010, que, para pensar na América Latina, ela precisou sair da Argentina. Então, de 1991 até 2005, ela viveu nos EUA dando aula de literatura latino-americana na universidade de Yale. Nesta entrevista, ela disse que sua decisão de morar nos EUA está de acordo com o pensamento de Marx, que ela parafraseia "hay que estar en un estadio posterior

---

contudo, a história não pode continuar a ser uma "imagem eterna do passado" como defendem os historicistas, ou ainda um progresso linear irresistível, como pensam os adeptos do marxismo vulgar. Benjamin explica que a história deve ser entendida, antes, como "objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de 'agoras'". (BENJAMIN, 1987, p. 229). Segundo ele, o novo conceito de história deve ser construído a partir do método da historiografia materialista, que se sustenta no "princípio construtivo" do tempo, e deve se opor ao método da historiografia historicista vigente, que se sustenta no "continuísmo evolutivo" do tempo homogêneo e vazio. Dessa maneira, a história fará uso da ousada divisa, a saber, porta-voz da classe oprimida, despossuída.

o en un afuera para poder pensar en eso" (LUDMER, 2010b). Esse período de convivência com a cultura americana a fez concluir que

> En los Estados Unidos descubrí que allí el dinero es la única realidad. Todo lo que no es dinero es fantasía, es ficción. Lo único sólido, lo único que no se desintegra es el dinero. Lo que además es una paradoja, ya que el dinero es algo del orden ficcional. De ahí viene el uso que hago de la palabra "realidadficción"[4] (LUDMER, 2010b).

Essa observação de Ludmer pode ser visivelmente associada às ideias de Negri e Hardt sobre a subjetividade produzida pelas grandes potências industriais e financeiras. Segundo eles, as grandes potências econômicas produzem subjetividade que são gerenciadas dentro do contexto biopolítico, ou melhor, "produzem necessidades, relações sociais, corpos e mentes, ou seja, produzem produtos" (NEGRI, HARDT, 2001, p. 52). Então, nessa perspectiva, "a vida é levada a trabalhar para a produção e a produção é levada a trabalhar para a vida" (*Idem*). Com isso, existe uma relação orgânica que promove desenvolvimento de redes de efeito e causa, de produto e produtor, que se entrelaçam. Assim, as indústrias de comunicação passam a unir o poder imaginário e o simbólico dentro do sistema biopolítico. Estas reflexões vêm ao encontro da visão da contemporaneidade de Ludmer, que declara:

> Llegás a Estados Unidos y encendés la radio o la TV y lo único que oís es money: ¡dinero! Como esa canción que canta Liza Minnelli en Cabaret: Money, money, money, money. Eso es lo que existe: una ficción que es la única realidad. Al mismo tiempo, en los Estados Unidos descubro la potencia del capitalismo. Ahí el capitalismo se realizó plenamente. Acá hay lugares en los que se sostiene –es increíble, pero se lo sostiene– que el dinero no importa. Allá, el dinero es lo único que importa[5] (LUDMER, 2010b).

A declaração de Ludmer nos leva a fazer uma reflexão histórica de alguns momentos pontuais da literatura argentina para que possamos compreender o contexto no qual essa

---

[4] Tradução nossa: Nos Estados Unidos descobri que lá o dinheiro é a única realidade. Tudo o que não é dinheiro é fantasia, é ficção. O único sólido, o único que não se desintegra é o dinheiro. O que ademais é um paradoxo, já que o dinero é algo da ordem ficcional. Daqui vem o uso que faço da palavra "realidadeficção".

[5] Tradução nossa: Chegas aos Estados Unidos e ligas a rádio ou a TV e o único que ouves é money: dinheiro! Como essa canção que canta Liza Minnelli em Cabaret: Money, money, money, money. Isso é o que existe: uma ficção que é a única realidade. Ao mesmo tempo, nos Estados Unidos descubro a potencia do capitalismo. Lá o capitalismo se realizou plenamente. Aqui há lugares em que se sustenta – é inacreditável, mas se sustenta– que o dinheiro não importa. Lá, o dinheiro é o único que importa.

escritora tinha vivido anteriormente. Nessa retrospectiva, vamos percebendo como o poder econômico, político e social foram, são e, talvez, poderão ser sempre marcas para o crescimento e o desenvolvimento literário de uma nação, especialmente, no caso de um país super politizado como é a Argentina. Podemos levar em consideração o fato dessa nação possuir uma população crítica, já que grande parte possui o hábito de ler muito e de estar sempre envolvida com os acontecimentos e problemas sociais, políticos e econômicos do país. Podemos constatar tal politização do povo argentino através das suas grandes manifestações populares, os chamados "panelaços", que levam a população às ruas batendo panelas e responsabilizando o governo quando este não age em prol da segurança, saúde e do bem-estar da população.

Na história da literatura argentina até os anos 70 do século XX, o termo *boom* era usado mais na economia e possuía como significado "prosperidade". Na literatura, o termo *boom* foi usado em 1972 pelo escritor e jornalista peruano Mario Vargas Llosa, se referindo a um grupo de escritores que apresentavam um certo reconhecimento do público e da crítica.

Martín Prieto (PRIETO, 2006, p. 395) observa que para Llosa, o *boom* foi "um acidente histórico" e não passou de "um movimento literário vinculado por um ideal estético, político ou moral". Nesta discussão, Prieto acrescenta que para Julio Cortázar o *boom* não foi feito pelos editores, mas sim pelos leitores e questionava quem seriam estes senão a população que vive na América Latina. Para Prieto, Cortázar defendia que o *boom* era:

> la comprobación de la expansión de un nuevo público que permitía que "un escritor de talento" se convirtiera en un autor popular, contrariamente a lo que había sucedido en la misma América Latina hasta hacía unos años, cuando con "tremenda dificultad" podía difundirse una edición de 2000 ejemplares o, precisaba Cortázar, en el caso de Borges, de apenas 500. Más allá de sus previsiones políticas, finalmente vencidas por los hechos, lo que Cortázar destaca del fenómeno, como señala Ángel Rama "la aparición de un nuevo público lector y de su búsqueda de identidad"[6] (PRIETO, 2006, p. 396).

---

[6] Tradução nossa: a comprovação da expansão de um novo público que permitia que "um escritor de talento" se transformasse num autor popular, contrariamente ao que tinha sucedido na mesma América Latina até há uns anos, quando com "tremenda dificuldade" podia difundir-se uma edição de 2000 exemplares ou, precisava Cortázar, no caso de Borges, de apenas 500. Mais além das suas previsões políticas, finalmente vencidas pelos fatos, o que Cortázar destaca do fenômeno, como aponta Ángel Rama "o aparecimento de um novo público leitor e de sua busca de identidade".

O grande público passou a valorizar a leitura de livros de literatura e por isso o *boom*, neste caso, mostrou-se no sentido econômico, pois, com o crescimento rápido nas vendas dos livros, o mercado também correspondia com esta ampliação no número de leitores e, consequentemente, consumidores. Prieto usa o historiador e professor argentino Tulio Halperín Donghi para explicar esse fenômeno. Assim, Martín Prieto escreve no seu livro *Breve Historia de la literatura Argentina:*

> Tulio Halperín Donghi encuentra que la "ampliación vertiginosa" en la venta de libros fue favorecida por la inflación, "que al disuadir del ahorro y poner los bienes de consumo durables fuera del alcance de la mayor parte del público, estimulaba la aquisición de los de consumo perecedero, entre ellos la amena literatura"[7] (PRIETO, 2006, p. 398).

Prieto explica que trinta anos depois havia uma nova conjuntura, ou seja, a inflação estava zero provocando uma "sensação" econômica parecida com a que causou crescimento no consumo perecível e diminuição no estímulo de guardar dinheiro. Contudo, os livros não foram os privilegiados da classe média, mas sim os eletrodomésticos e as viagens ao exterior. Essa comprovação reforça a hipótese de Cortázar que "la importancia del componente ideológico y político del contexto contribuyó de manera decisiva en conformación del *boom"* (PRIETO, 2006, p. 399).

No ano de 1973, com o golpe de Augusto Pinochet contra o governo constitucional de Salvador Allende, houve um forte tom anti-imperialista, que teve na Argentina alguns pontos marcantes, como: as lutas trabalhistas-estudantis entre 1968 e 1969, o dominante triunfo do candidato peronista Héctor J. Cámpora nas eleições de 1973, que terminava com 18 anos de exílio do Partido Justicialista e que, consequentemente, contribuiu com esse numeroso público de classe média, potencialmente leitor, se voltasse, em poucos anos, para a leitura de um grupo bastante restrito de obras e autores (*Idem*).

Na segunda metade do século XX, encontram-se alguns dos melhores e mais celebrados contos fantásticos da produção argentina. Cortázar escreve um fantástico conto realista cuja origem não surge do laboratório da imaginação intelectual como nas histórias em Borges, mas em resposta aos paradoxais estímulos fantásticos da realidade. Martín Prieto usa

---

[7] Tradução nossa: Tulio Halperín Donghi encontra que a "ampliação vertiginosa" na venda de livros foi favorecida pela inflação, "que ao dissuadir da economia e pôr os bens de consumo duráveis fora do alcance da maior parte do público, estimulava a aquisição dos de consumo perecíveis, entre eles a amena literatura"

uma entrevista de Evelyn Picon Garfield para explicar que Cortázar, no conto intitulado *Ómnibus*, pegava todos os dias esse ônibus para ir ao trabalho. Nessa entrevista, ele confessou que tudo o que descreveu da geografia de Buenos Aires, o número de ônibus, os cartazes que há no interior e as diferentes etapas da viagem, a passagem do ônibus por um cemitério particular e os inúmeros passageiros que levavam flores para os seus mortos, se ajustam exatamente à "realidade". Atualmente, percebemos a conexão dessa "realidade" todo o tempo nas narrativas de Carlos Ríos escolhidas para esta pesquisa. Este conto é criado a partir das convenções mínimas do realismo, ou seja, com uma linguagem informativa, sóbria, sem brilho verbal e sem elementos decorativos, como se o narrador pudesse nomear as coisas através de uma linguagem referencial e denotativa. Sobre isso, Prieto menciona:

> Ese movimiento, que en Cortázar a veces es magistralmente sintáctico, porque el pasaje de lo común a lo excepcional ocurre en el estrecho límite de una frase, con el ligero cambio de tiempo o de persona verbal imperceptible en una primera lectura, da como resultado la creación de un subgénero de la literatura fantástica, el "fantástico cotidiano" como lo llamó Abelardo Castillo, quien habla de los fantasmas "realistas" de Cortázar, que "viajan en tranvía, en subterráneo, caminan de mañana por la calle"[8] (PRIETO, 2006, p. 401).

Júlio Cortázar é o autor de *Rayuela*, 1963, um ícone cultural dos anos sessenta. Esta narrativa apresenta quase 700 páginas e um tabuleiro de direção que é considerado um livro de muitos livros em 2 livros. O primeiro termina no capítulo 56, caso o leitor queira ler de maneira usual, ou seja, na sequência das páginas. Já o segundo se lê começando pelo capítulo 73, seguindo logo a ordem que se indicavano final de cada capítulo. *Rayela* é uma história aberta àqueles que estão dispostos a identificar-se com os seus personagens. É considerada uma perdurável narrativa de iniciação, através da qual as renovadas camadas de jovens leitores que entram nela através dos processos de identificação com os personagens principais e "se instruyen en los artificios retóricos de la novela de la vanguardia histórica, de la cual Rayuela es en la Argentina su última y monumental expresión" (PRIETO, 2006, p. 406).

---

[8] Tradução nossa: Esse movimento, que em Cortázar, às vezes, é magistralmente sintático, porque a passagem do comum ao excepcional ocorre no estreito limite de uma frase, com a ligeira troca de tempo ou de pessoa verbal imperceptível numa primeira leitura, dá como resultado a creação de um subgênero da literatura fantástica, o "fantástico cotidiano" como o chamou Abelardo Castillo, quem fala dos fantasmas "realistas" de Cortázar, que "viajam de bonde, no subterrâneo, caminham de manhã pela rua".

Alguns anos depois, em 1971, o comunista Juan Gelman publica o seu livro *Cólera Buey* com mais de 50 poemas entre 1962 e 1968. Esse volume aumenta a porcentagem de poemas políticos. Por um lado, os poemas são dedicados a Che Guevara e estão escritos em oposição ao Partido Comunista, e por outro

> el de los que funcionan como una especie de correlato de la creciente politización de la sociedad argentina de los años sesenta, en los que la vida cotidiana se había impregnado de política, entendida ésta sobre todo en términos de revolución, que era casi una palabra valija, llena de significados diferentes[9] (PRIETO, 2006, p. 428).

Os textos de Gelman acabaram diminuindo a distância com os leitores, assim como aconteceu com *Rayuela* poucos anos antes provocando uma espécie de contágio da maneira de escrever e também de seus temas. Um tempo depois, entre 1973 e 1977, a revista *Literal* surgiu e publicou inúmeras edições.

Em março de 1978, a *Literal* foi substituída pela *Punto de Vista*. Esta organiza um novo sistema de interpretação da literatura argentina numa renovada relação entre literatura, ideologia e política, que permite destravar os preconceitos ideológicos da esquerda e do nacionalismo. Dessa forma, a revista arma um novo mapa da literatura argentina "bastante menos abigarrado y más consciente, tal vez también más profesional del que habían construído los contornistas treinta años atrás" (PRIETO, 2006, p.437). A partir da segunda metade da década de oitenta, *Punto de Vista* começou a publicar uma nova geração de críticos literários, como Graciela Montaldo, Alberto Giordano, Gonzalo Aguilar, Sergio Chejfec, Sérgio Delgado entre outros. Beatriz Sarlo e Josefina Ludmer já eram críticas literárias influentes nessa época.

Em 1988, a revista *Babel* foi criada e a sua primeira edição saiu em abril desse mesmo ano com a direção de Martín Caparrós e Jorge Dorio. No primeiro número, quem assinou a coluna foi César Aira. Nesse período, Aira não era considerado ainda um escritor de destaque. Tinha publicado somente seis romances. O primeiro foi *Moreira* em 1975, que tinha recebido muito poucas resenhas destacadas nos diários e revistas culturais da época. Duas das resenhas mais importantes foram publicadas na revista *Punto de Vista*, uma que foi elaborada

---

[9] Tradução nossa: o dos que funcionam como uma espécie de correlato da crescente politização da sociedade argentina dos anos sessenta, nos que a vida cotidiana se havia impregnado de política, entendida esta sobretudo em termos de revolução, que era quase uma palavra baú, cheia de significados diferentes.

por María Teresa Gramuglio e a outra por Nora Catelli. De acordo com Prieto, estas autoras logo perceberam a "capacidade inventiva não usual" de Aira e seu recurso à fantasia até o rompimento da verossimilitude do relato, com o intuito de desfazer a servidão do referente. Elas objetavam, no entanto, que o autor ficasse preso "na sua própria sedução" e que a "exacerbação do jogo inventivo" fosse, ao final, a única diferença de outras tendências narrativas possíveis. Ambas não valorizam o trabalho dele e dizem que "la obra de Aira es el prejuicio posmoderno" (PRIETO, 2006, p. 443).

Para Prieto, Aira constrói o seu valor pós-moderno articulado sobre pares que não se anulam: realista e fantástica, elevada e banal, poética e prosaica, patética e divertida, filosófica e trivial. Foram os críticos e jovens narradores que, nos anos 80, mergulhados no espírito da estética pós-moderna, perceberam o valor do seu trabalho. Mais tarde, Sandra Contreras sistematizou o gosto da época no seu ensaio *Las vueltas de César Aira*, destacando a maneira que Aira invade num cenário dominado por Piglia e Saer, que possuem obras que condensam os valores éticos, políticos, literários e que são hegemônicos no campo da narrativa argentina das últimas décadas. Para Contreras, segundo Pietro, Aira apresenta nas suas narrativas "el imperativo de la invención" que se traduz numa verdadeira fuga para além do relato, que não se detêm nem na reflexão, como em Piglia, nem na correção, como em Saer (PRIETO, 2006, p. 444). De acordo com Prieto, os finais delirantes ou ásperos, as brincadeiras que têm como objeto o sistema literário, o uso rígido e irreverente da história nacional e as más piadas são algumas das características desse "resultado", segundo pode ser percebido em algumas das suas melhores narrativas, como *La liebre*, *La prueba*, *Cómo me hice monja*, *El llanto* ou *Fragmentos de un diário en los Alpes* (PRIETO, 2006, p. 446).

Já na poesia o que encontramos é que os poetas "neobarrocos", cuja diferença não é somente dada pelo talento compositivo de seus executantes mais destacados, mas também pelo valor historicamente contra determinante de sua erupção na cena literária argentina, se fazem visíveis a partir de 1980 com a publicação de alguns poemas na revista *Xul*. Na explicação de Prieto, Héctor Piccoli é o mais radical dos seus contemporâneos, pois constrói textos que imperam o significante como apontou Nicolás Rosa. Isso é ocasionado pelas palavras que, por algum momento, abandonam o seu vínculo com o referente e sustentam umas as outras pela sua proximidade, dada pelo ritmo, rima, aliteração, e produz assim um afeto sobretudo físico no que se instala um sentido diferente na literatura argentina (PRIETO, 2006, p. 449).

Pensando na produção cultural da América Latina, Silviano Santiago (2000), um ensaio intitulado "O entre-lugar do discurso latino-americano", faz uma retrospectiva histórico-cultural ao analisar a carta de Pero Vaz de Caminha, que descreve a imposição dos códigos linguísticos e religiosos dos brancos europeus para com os índios, na tentativa de gerar uma padronização da cultura entre esses dois povos. Santiago ressalta que tal atitude provocou uma quebra da unidade e da pureza, fato que caracterizou o surgimento de uma nova sociedade e cultura ocidentais. Ao final da análise, Santiago comenta sobre o papel do escritor e da literatura latino-americana:

> O escritor latino-americano é devorador de livro de que os contos de Borges nos falam com insistência. Lê o tempo todo e publica de vez em quando. O conhecimento não chega nunca a enferrujar os delicados e secretos mecanismos da criação, pelo contrário, estimulam seu projeto criador (SANTIAGO, 2000, p. 25).

Sobre o ritual antropofágico da literatura latino-americana, o crítico esclarece:

> A literatura latino-americana de hoje nos propõe um texto e, ao mesmo tempo, nos abre o campo teórico onde é preciso se inspirar durante a elaboração do discurso crítico de que ela será o objeto. O campo teórico contradiz os princípios de certa crítica universitária que só se interessa pela parte invisível do texto, pelas dívidas contraídas pelo escritor, ao mesmo tempo, que ele rejeita o discurso de uma crítica pseudomarxista que prega uma prática primária do texto, observando que sua eficácia seria de uma leitura mais fácil. Estes teóricos esquecem que a eficácia de uma crítica não pode ser medida pela preguiça que ela inspira; pelo contrário, ela deve descondicionar o leitor tornar impossível sua vida no interior da sociedade burguesa e de consumo (SANTIAGO, 2000, p. 26).

Em meio a essa crítica e também a essa sociedade de consumo, no ano de 2010, Josefina Ludmer escreveu *Aquí, América Latina, una especulación.* O título desse livro nos remete a uma reflexão do termo *especulación* que, como já é apontado na introdução, vem do verbo especular e, para a autora, tem dois sentidos. O primeiro é um adjetivo "con el espejo y sus imágenes, dobles, simetrías, transparencias y reflejos" (LUDMER, 2010, p. 9). O segundo é o verbo pensar e teorizar. Seria, então, "pensar con imágenes y perseguir un fin secreto." (*Ibidem*, p. 10). Assim, pensamos que o título vem trazer um estudo sobre a nova concepção literária que seria ler a partir de imagens, e esse uso da literatura como lente, máquina, veículo, sem a preocupação com autores, nem obras, vem trazer o conceito de especulação como expropiadora, ou seja, torna-a uma propriedade pública. Com esse estudo, Ludmer mostra que, através de algumas narrativas dos últimos anos na América Latina, a especulação entra na fábrica da realidade pela literatura, e cria elos da imaginação pública, por isso, possui

seu próprio regime de "realidade": a realidadeficção. Ludmer conceitua realidade como "una forma imaginaria para pensar el movimiento"; movimento este que traça formas de um mundo sem fronteiras entre o real/ virtual, de imagens/ palavras, discursos e narrativas criadas pela especulação. A imaginação pública ou fábrica da realidade é gerada para apagar a separação entre o imaginário individual e o social, pois é ela que fabrica a "realidade", não diferenciando realidade e ficção.

Autores hispano-americanos, como Carlos Ríos, vêm no meio dessa mudança de paradigma trazer uma proposta de escrita que mistura conceitos, estilos e concepções, mas com uma proposta que nos leva, através da leitura de suas narrativas, a construir uma imaginação pública ou também denominada "fábrica da realidade", termo utilizado por Ludmer. Na análise das narrativas de Carlos Ríos, percebemos que são histórias que não podem ser lidas sem o auxílio da internet, pois se tornam impossíveis de serem compreendidas na sua totalidade sem estas pesquisas. Ludmer nos adverte sobre essa experiência histórica global com a internet, como ela entende o tempo zero:

> El tiempo cero, ese producto tecnológico, incluye experiencias instantáneas como el estallido, el accidente y el atentado: todos puntos sin tiempo o que cortan el tiempo. Y que son hoy universalmente buscados, tanto por los terroristas como por los artistas y los activistas contemporáneos. El tiempo cero no solo implica una nueva experiencia histórica sino también otra división del poder y por lo tanto podría ser crucial para nuestro destino latinoamericano, definido por el tiempo según una historia del capitalismo[10] (LUDMER, 2010, p. 19).

Carlos Ríos utiliza-se desse recurso para construir suas histórias, pois a internet, ou melhor, o uso deste "tempo zero", na elaboração de seus escritos e, consequentemente, acaba tornando-se fundamental para a compreensão das suas narrativas intituladas *Manigua, uma novela swahili* e *Cuaderno de Pripyat*. Desse modo, temos como objetivo geral mapear as questões que envolvem a realidadeficção dessas narrativas para que possamos criar ferramentas que nos ajudem a fazer uma possível leitura dos relatos de viagem do presente. Para cumprirmos esse objetivo, percorreremos alguns caminhos fundamentais para a pesquisa, chamemos de objetivos específicos, quais sejam: levantar um panorama sobre a literatura do

---

[10] Tradução nossa: O tempo zero, esse produto tecnológico, inclui experiências instantâneas como o estouro, o acidente e o atentado: todos pontos sem tempo ou que cortam o tempo. E que são hoje universalmente procurados, tanto pelos terroristas como pelos artistas e os ativistas contemporâneos. O tempo zero não só implica uma nova experiência histórica mas também outra divisão do poder e por tanto poderia ser crucial para nosso destino latino-americano, definido pelo tempo de acordo com uma história do capitalismo.

presente sob a perspectiva de alguns críticos-literários da Literatura Contemporânea Argentina, descrito no primeiro capítulo; apontar a percepção de alguns críticos-literários sobre os relatos de viagem, no segundo capítulo; analisar o procedimento narrativo de Ríos na construção de seus relatos de viagem contemporâneos, atentando para temas recorrentes em sua escrita, como família, animal e "restos", no capítulo intitulado *Relendo as Novelitas*; por último, apresentar algumas considerações finais sobre esta investigação.

2 LITERATURA DO PRESENTE

Posteriormente a leitura de alguns trabalhos da literatura contemporânea, podemos perceber que tal literatura pode ser lida com prazer, com desprazer, com curiosidade, com desejo, com dúvida ou, ainda, com estímulo a um transe (*trance*[11] em espanhol). Ao lermos algumas das narrativas do escritor Mario Bellatin na busca por "tentar entender", percebemos que as emoções demonstradas anteriormente vêm à tona ao descobrirmos, dessa forma, que algumas coisas devem permanecer no mundo irracional, do incompreensível prevalecendo nelas uma resistência ao sentido. Assim, percebemos que esse tipo de escritor explora o aleatório e o fragmentado. Outra marca de Bellatin destacada por Laddaga é a presença em suas narrativas de histórias irregulares, com personagens nebulosos e com finais inacabados ou sem lógica. Além disso, é típico desses autores destacarem sua própria imperfeição, transição, recusando-se a adotar uma clara e compreensível estrutura, frustrando o esforço dos leitores no entendimento.

Com efeito, depois destas explicações, percebemos que tais leituras servem mais para ativar um efeito estético sobre o objeto do que a compreensão do texto propriamente dita. Assim, muitas vezes, a performance do autor apresenta-se mais relevante que uma descrição minuciosa do texto em si ou até mesmo a elaboração de um resumo como o próprio Laddaga pontua "los libros de Aira se resisten al resumen[12]" (LADDAGA, 2007, p. 7). Com isso, acreditamos que tais textos nos levam para longe de alguma claridade e grandeza, pois são marcados pela noção de colapso, fracasso, dissolução e dúvida. Dessa maneira, Laddaga menciona que, tanto a circulação no universo de Aira quanto nos de Bellatin, o deslocamento

---

[11] O termo é usado pelo próprio Mario Bellatin numa entrevista de 2004 e citada por Reinaldo Laddaga no seu livro Espectáculos de Realidad (2007). Na entrevista Bellatin afirma que "lo que pretendo es que los lectores recorran los arcos narrativos que se le presentan. Ése es mi triunfo. No me interesa el juicio de si es bueno o malo el libro si lo acabaste o no. La idea es pasar por una realidad paralela, por un trance, que es lo que busco cuando voy al cine o una exposición, mientras que en muchos libros no existe la necesidad de pasar por la lectura, porque ya sabes lo que te van a decir" (BELLATIN apud LADDAGA, 2007, p.142). Tradução nossa sobre a entrevista de Bellatin: o que pretendo é os leitores recorram aos arcos narrativos, ou seja, a histórias que se dividem em fragmentos, que os apresentam. Esse é o meu triunfo. Não me interesse o julgamento que fazem se é bom ou mal sobre o libro, ou se o acabaste ou não. A ideia é pasar por uma realidade paralela, por um transe, que é o que busco quando vou ao cinema ou a uma exposição, enquanto que em muitos libros não existe a necessidade de ler, pois já sabes o que vão te dizer.

[12] Tradução nossa: os livros de Aira dificultam um resumo.

do leitor dentro desses espaços narrativos são como um desdobramento num espaço digital, ou melhor, nos espetáculos de realidade.

Dessa forma, é interessante destacarmos que tais ideias encontram-se presentes no livro intitulado *Espectáculos de realidad*, que foi construído a partir de ensaios preparados para as aulas ministradas por Laddaga, que analisa algumas narrativas ficcionais de escritores contemporâneos como Fernando Vallejo, João Gilberto Noll, César Aira e Mario Bellatin, conduzindo as confluências que estas possam apresentar. Através destes, Laddaga demonstrou a sua intenção de mostrar os contornos de um panorama que define um presente.

Na introdução, está explicando que o ponto inicial seria a hipótese de que entramos num momento crítico de transição na formação de um imaginário das artes verbais tão complexos quanto há dois séculos, quando se cristalizava a ideia de uma literatura moderna e, portanto, seu propósito era desenvolver "*algunos elementos para la construcción del mapa de este imaginário en formación*" (LADDAGA,2007, p. 21).

Antes mesmo da explanação de sua hipótese, Laddaga já demonstra sua intenção nestas palavras:

> Quiero indicar una confluencia: la de algunos de los escritores latino-americanos centrales (la de escritores que han suscrito algunas de las obras más complejas, novedosas, inventivas del presente) que, en el curso de unos pocos años de comienzos de milenio, han publicado libros en los cuales se imaginan- como se imagina un objeto de deseo- figuras de artistas, que son menos los artífices de construcciones densas de lenguaje o los creadores de historias extraordinarias, que productores de "espectáculos de realidad", empleados a montar escenas en las cuales se exhiben, en condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales[13] (LADDAGA,2007, p. 14).

A partir de tal confluência, Laddaga afirma que há como se estabelecer cinco fórmulas. A primeira diz que toda a literatura almeja a condição de arte contemporânea, ou seja, toda a literatura não fiel a tradição da cultura moderna das letras deve reconhecer que o escritor que se encontra na descendência de um Borges, um Lezama Lima, uma Lispector opera agora numa ecologia cultural e social muito modificada. A segunda diz que toda a

---

[13] Tradução nossa: Quero indicar uma confluência: a de alguns dos escritores latino-americanos centrais (a de escritores que subscreveram algumas das obras mais complexas, inovadoras, inventivas do presente) que, no curso de uns poucos anos de começos de milênio, publicaram livros nos quais se imaginam- como se imagina um objeto de desejo- figuras de artistas, que são menos os artífices de construções densas de linguagem ou os criadores de histórias extraordinárias, que produtores de "espetáculos de realidade", empregados a 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.

literatura almeja a condição da improvisação, mas uma improvisação que se realize com os elementos que o escritor encontra ao seu redor e o adapta num instante. A terceira é a de que toda a literatura almeja a condição de instantânea. No entanto, a instantânea da época da reprodução digital, quando a imagem é modificada na hora que se captura, é inscrita e posta na rede desde o começo, de modo que o seu estatuto é instável e cada uma das suas configurações aparece como parte de um processo, uma transformação, uma mutação. Já a quarta diz que toda a literatura almeja a condição de mutante. E a quinta e última diz que toda a literatura almeja a indução de um transe. O transe que está determinado aqui não é aquele que passa por uma manifestação em outro mundo, mas a condição daquele que assegura o desejo e o poder de constituir essa importância no mundo.

Com tais observações estabelecidas, podemos ir para as análises de Laddaga diante das escritas de César Aira. Para este teórico, as narrativas demonstram uma preocupação constante com a necessidade de uma arte de vanguarda que fosse fiel à Argentina do presente, uma arte que é menos favorável a realizar obras que a desenhar experiências. Assim, parece que não há ninguém que possa ser um escritor no sentido convencional, basta demonstrar uma aprovação ou um mero interesse apaixonado.

Numa das narrativas de Aira, nomeada *Un sueño realizado* (2002), o narrador sofre, no início da história, uma forte dor de cabeça. Descobriu que a cura seria contar histórias, e Laddaga afirma que não são histórias novas, mas, segundo o próprio Aira:

> la verdad es que me causan más placer las historias que ya conozco, y hasta las que me he contado decenas de veces; suelo tener mis favoritas, aunque no me eternizo en ellas. No las he inventado yo: las saco de la televisión, de los diarios, de conversaciones que he tenido o he oído por ahí. Hay tantas circulando que nunca me faltarán. Mi acto creativo está en la elección, y secundariamente en el pulido que le voy dando en sucesivas emisiones[14] (AIRA, apud LADDAGA, 2007, p. 9).

O narrador utiliza-se de suas sessões *in pectore,* suas emissões e suas cantatas para curar suas fortes dores de cabeça. Com esse exemplo, Laddaga explica que nos textos de Aira existe algo de particularmente emissivo[15], pois abrir um de seus livros é similar a assistir

---

[14] Tradução nossa: a verdade é que me causam mais prazer as histórias que já conheço, e até as que me contaram dezenas de vezes; costumo ter minhas favoritas, ainda que não me eternizo nelas. Não as inventei: as tiro da televisão, dos diários, de conversas que tive ou ouvi por aí. Há tantas circulando que nunca me faltarão. Meu ato criativo está na escolha, e secundariamente nos detalhes que vou dando em sucesivas emissões.

[15] No sentido de atrativo, que chama a atenção, irradia.

a um espetáculo, onde um artista realiza seus números. É como se aquilo que se apresentasse fosse um *executante* que inicia uma das suas sessões "*in pectore*, cuyo talento se encontrara sobre todo en el hallazgo y el pulido de aquello que ya se ha contado hasta el hartazgo[16]" (LADDAGA, 2007, p. 10).

No penúltimo ensaio, Laddaga questiona se este escritor não seria um parente próximo do pintor alemão Johan Moritz Rugendas já que no seu livro *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000) César Aira relata as aventuras de uma viagem de Rugendas em 1837, que saiu do Chile com destino à Argentina e, que devido a um acidente de cavalo numa noite de tormenta, sua fisionomia transforma-se em um monstro e passa a sentir insuportáveis dores de cabeça. Ele as combate com grandes quantidades de morfina. Graças a essas dores de cabeça, Rugendas começa a pintar novamente, sem saber prepara-se para a sua sessão mais memorável. Esta sessão se consagrará ao registro do menos registrável: un *malón*[17] de índios. A história de Rugendas termina assim:

> Él era el eje de lo que parecía una pesadilla despierta, la realización de lo que más había temido el malón en sus muchas manifestaciones en el curso del tiempo: el cuerpo a cuerpo. Rugendas por su parte estaba tan concentrado en la medianoche salvaje, efectuaba la contigüidad con un automatismo más. El procedimiento seguía actuando por él. De pie a sus espaldas, oculto en las sombras, vigilaba el fiel Krause [18](AIRA, 2000, p. 91).

Sobre o final das histórias de Aira, Laddaga observa que, geralmente, seus livros acabam de uma maneira insatisfatória, não natural, forçada, que acabam desrespeitando o contrato narrativo. Este teórico agrega a ideia de que não existe livro deste escritor que não acabe por narrar uma saída ao mundo de alguém ou algo; mundo transparente, desértico e astral, no qual a realidade se apresenta em suas formas e pesos verdadeiros, e que "puede leerse sin violencia como cifra de la expectativa 'idealista' del escritor de una salida de la

---

[16] Tradução nossa: *no seu íntimo*, cujo o talento se encontra sobretudo no achado e no polido daquilo que já se contou até a saturação.

[17] De acordo com o dicionário da Real Academia significa: Irrupción o ataque inesperado de indígenas.

[18] Tradução nossa: Ele era o jota do que parecia um pesadelo acordado, a realização do que mais tinha temido o ataque nas suas muitas manifestações no curso do tempo: o corpo a corpo. Rugendas por sua parte estava tão concentrado na meia noite selvagem, efetuava a contiguidade com um automatismo mais. O procedimento seguia atuando por ele. De pé nas suas costas, oculto nas sombras, vigiava o fiel Krause.

escritura al mundo: de la inducción en sus lectores de una modificación, un cambio, aunque sea pasajero, en las formas de disponerse en él[19]" (LADDAGA, 2007, p. 124).

Na continuação de sua análise, Laddaga compara Aira com Bellatin, afirmando que suas obras são similares já que consistem em uma extensa quantidade de pequenas entregas, episódios de anos, mensais, como se Bellatin desejasse que o leitor "más que leer los monumentos pausados que realiza, siguiera el despliegue continuo de una práctica" (LADDAGA, 2007, p. 10).

Laddaga discorre sobre a narrativa *Lecciones para una liebre muerta,* tentando abordar desde sua origem até alguns traços marcantes para os textos de Bellatin, que são válidos como características da literatura contemporânea. *Lecciones para una liebre muerta* (2005) é um breve e nebuloso entrelaçado de uma sériede duzentos e quarenta e três trechos, fragmentos e fios narrativos.

Na contracapa deste livro de Bellatin, aparece uma pequena biografia como já costumamos encontrar nos outros textos deste escritor. O título desta narrativa referencia uma performance do artista alemão Joseph Beuys. A performance tinha o nome de "Cómo explicarle imágenes a una liebre muerta", que foi mostrada no dia 26 de novembro de 1965, numa galeria de arte de Dusseldorf como podemos ver na figura 1. Laddagarelata no seu último ensaio como foi essa performance:

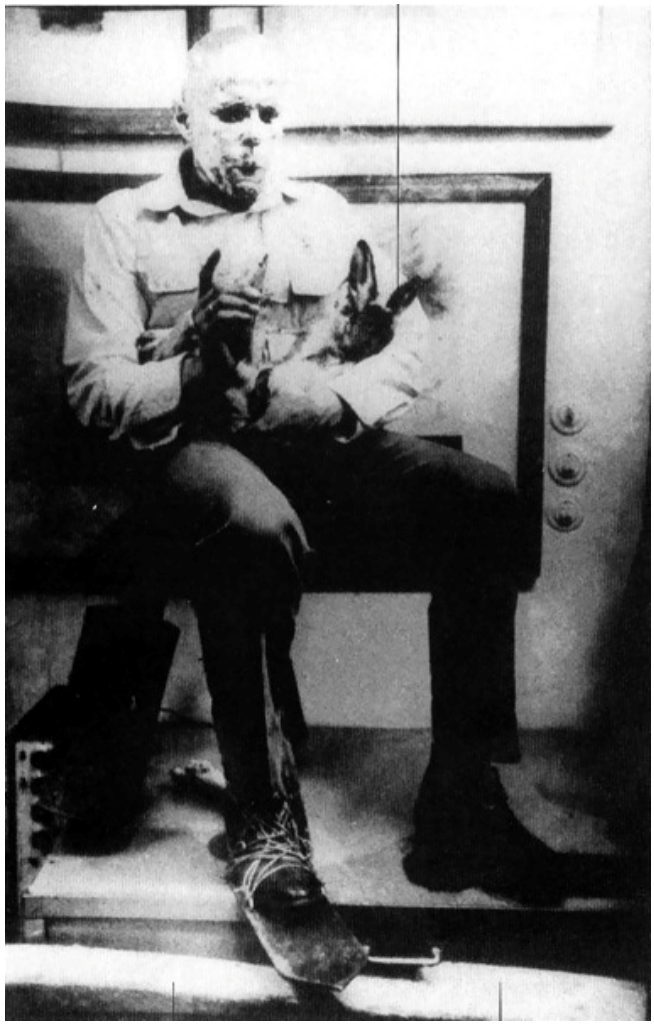
> Al comienzo de la performance, el artista estaba sentado en una silla con una liebre muerta en los brazos. Tenía la cabeza cubierta de miel; sobre la miel, había pedazos de hojas de oro. Miraba fijamente a la liebre y la arrullaba. En las paredes, había imágenes. En determinado momento, se ponía de pie, se acercaba a las paredes, aproximaba la liebre a alas imágenes y le hablaba, como si estuviera dándoles lecciones[20] (LADDAGA, 2007, p. 131).

---

[19] Tradução nossa: pode se ler sem violência como números da expectativa 'idealista'do escritor de uma saída da escrita ao mundo: da indução aos leitores para uma modificação, uma troca, ainda que seja passageiro, uma das formas de se dispor nele.

[20] Tradução nossa: Ao começo da performance, o artista estava sentado numa cadeira com uma lebre morta nos braços. Tinha a cabeça coberta de mel; sobre o mel, havia pedaços de folhas de ouro. Olhava fixamente para a lebre e a murmurava. Nas paredes, havia imagens. Num determinado momento, ficava em pé, se aproximava das paredes, colocava a lebre perto das imagens e falava com ela, como se estivesse dando lições.

Figura 1 – Joseph Beuys “Cómo explicar el arte a una liebre muerta”, 1965, Galería Schmela, Düsseldorf.

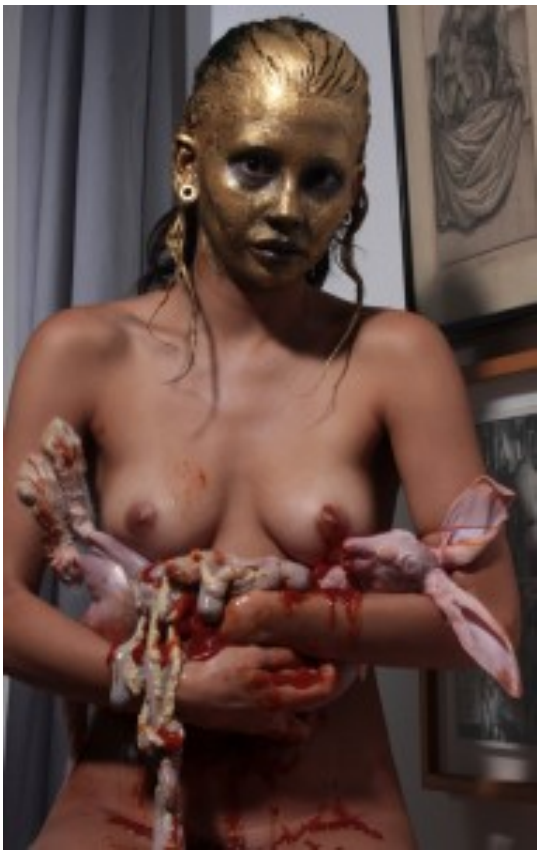


Fonte: disponível em: <http://fernandoaviles.com/estar-mundo-joseph-beuys/>. Acesso em: 18 nov. 2013.

Na sequência, há a figura 2 que foi criada pelo fotógrafo venezoelano Nelson Garrido que decidiu fazer uma homenagem a Joseph Beuys. Esse fotógrafo foi professor de 1971 a 1980 do Instituto de Diseño Neumann. A sua técnica de ensino permanece como a de seu professor Cruz-Diez no qual colocou em prática dia a dia na escola que leva o seu nome: Organización Nelson Garrido (ONG). Neste “espaço para aqueles que não têm espaço”, como diz o seu lema, coexistem as diferentes maneiras de pensar, o direito ao erro e a divergência, em prol de que cada estudante desenvolva uma linguagem própria e assim construa uma desculpa para aprender a viver e praticar a liberdade. Numa entrevista dada a Greilysú Moreno, no ano de 2013, o fotógrafo explica que para ele os mamíferos são só seres

vivos, nada mais. Para tanto, afirma que se considera nada ecológico, nomeando-se um depredador natural. Assim, destaca que o seu interesse é sobre a parte orgânica dos mamíferos, ou seja, as vísceras como efeito estético e, particularmente, o processo de putrefação deles, a nível cromático, pois quando estão apodrecendo vão deixando uma aura ou gama de cores. Talvez, por tal razão, este fotógrafo tenha escolhido fazer uma releitura da performance de Beuys intitulada "Cómo explicarle imágenes a una liebre muerta". Na sequência, ele afirma que suas obras são cheias de dúvidas, perguntas e erros. Garrido continua explicando que "cada vez que termino uno de mis trabajos, lo veo y me parece una mierda, nunca es lo que yo quería, está llena de errores, pero uno aprende a asumirlos, y la obra es así, nunca está terminada[21]".

Figura 2 - Como explicarle arte a una liebre muerta (Homenaje a Joseph Beuys) (2010).



Disponível em: http://portafolio.nelsongarrido.com/?cat=23. Acesso em: 18 nov. 2013

[21] Tradução nossa: cada vez que termino um dos meus trabalhos, o vejo e me parece uma merda, nunca é o que eu queria, mas cada um aprende a assumir-los, e a obra é assim, nunca está pronta.

Já Bellatin não considera seu trabalho a primeira vista "una mierda", como Nelson Garrido. Numa entrevista de 2004, citada no ensaio intitulado Teatros y Escuela do livro *Espectáculos de realidad*, Bellatin concorda com Garrido quando se refere a suas escritas como algo inacabado.

> Los libros pocas veces pasan de las 80 o 90 páginas, el tamaño de los libros que se leen de una sola vez, por las cuales se pasa un poco como cortes transitorios, vistas parciales de un proceso en marcha[22] (BELLATIN, apud LADDAGA, 2007, p. 142).

Nesta oportunidade, Bellatin aproveita para explicar que o princípio da construção do seu trabalho seria:

> la sistematización de mi escritura, que es un sistema que va más allá de mis libros. A mí no me interesa escribir tal o cual libro independiente de tal historia. Lo que hago yo es trabajar un sistema en el que vengo trabajando más de quince años y el valor está en ponerlo en un orden estricto. Ese es el trabajo real, el poner todas las palabras en el casillero exacto[23] (BELLATIN, apud LADDAGA, 2007, p. 141).

Dessa forma, Bellatin enfatiza que o melhor seria fazer com que o texto se converta numa experiência que atravesse ao longo do tempo para que o leitor possa passar por esse arco narrativo. A experiência da leitura é a única coisa que importa na concepção de Bellatin. Esta é uma afirmação retirada de um texto de Carlos Ríos sobre as narrativas de Bellatin. Ríos disserta sobre essa sua experiência pessoal dizendo:

> Terminar de leer un libro es una experiencia única si nos quedamos en el "entre" de cerrarlo y a continuación mirar las cosas que nos rodean, percibirlas como si fuesen otras (al rato eso pasa, y para recuperar ese estado hay que terminar otro libro... ahora pienso que si leo las "zonas" más o menos definitivas o determinantes de un texto es para materializar esa sensación de totalidad que solo se encuentra en los finales; leer sesgadamente ingresa una tangente desde donde buscar la sustancia "genérica" del "original" de esa experiencia que aparece únicamente en los finales)[24] (RÍOS, 2005, n. 43).

---

[22] Tradução nossa: Os livros poucas vezes passam das 80 ou 90 páginas, o tamanho dos livros que se leem de uma só vez, pelas quais se passa um pouco como cortes transitórios, vistas parciais de um processo em marcha.

[23] Tradução nossa: a sistematização da minha escrita, que é um sistema que vai mais além dos meus livros. Não me interessa escrever tal ou qual livro independente de tal história. O que faço é trabalhar um sistema no qual venho trabalhando mais de quinze anos e o valor está em colocar-lo em uma ordem estrita. Esse é o trabalho real, o pôr todas as palavras num arquivo exato.

[24] Tradução nossa: Terminar de ler um livro é uma experiência única se ficamos no "entre" de fechar-lo e a continuação de olhar as coisas que nos rodeiam, percebê-las como se fossem outras (ao momento isso passa, e para recuperar esse estado há que terminar outro livro... agora penso que se leio as "zonas" mais ou menos definitivas ou determinantes de um texto é para materializar essa sensação de totalidade que só se encontra nos finais; ler enviesadamente ingressa uma tangente desde onde buscar a substância "genérica" do"original" dessa experiência que aparece unicamente nos finais).

Experiência esta a que Bellatin se refere quando fala sobre a fundação da Escuela Dinámica de Escritores no ano de 2000. Em uma entrevista também citada no livro de Laddaga, Bellatin comenta que, desde o início, ele não queria ensinar técnicas narrativas, nem elaborar oficinas. O seu interesse era criar um espaço vazio onde os alunos, no período de dois anos, pudessem ter a maior quantidade de experiências. Ele ainda menciona que não se pode ensinar a ser escritor e por isso essa escola foi criada. Contudo, escrever é proibido. Sobre o fato de tratar-se de uma escola vazia é como se fosse uma plataforma de circo ou cena teatral onde pode haver uma extensão de um certo espetáculo. Bellatin conta que a ideia é entrar nos mundos dos professores e conhecer o que está passando, na literatura e também nas outras artes, e experimentar com eles. E, portanto, essa experiência deve servir para criar um espaço paralelo no qual o autor não pode atrever-se. Os temas não interessam, assim como o que se aprende, basta viver uma dinâmica criativa. Bellatin acaba vendo a escola como um teatro, nem de comédia e muito menos de tragédia, senão cenas que o escritor realiza, em público, sua prática sendo considerada um espetáculo de realidade ou uma grande performance. No entanto, uma performance na qual o espetáculo não é entendido pelos seus espectadores. Por isso a articulação do teatro e da escola é algo fundamental para Bellatin, e essa foi uma das razões da escolha da performance de Bueys para a construção da narrativa nomeada *Lecciones para una liebre muerta*,que acaba unindo teatro e escola. Podia ser algo arbitrário se os seus textos não fossem cheios de escolas que são teatros, teatros que são cultos que se focam nos processos de aprendizagem.

Retomando a análise desta narrativa, Laddaga tenta pontuar alguns tópicos já que, como ocorre nas narrativas de Aira, ele também afirma que propor um resumo é impossível. Por isso Laddaga lembra que a história de *Lecciones para una liebre muerta* trata de:

> Vagos recuerdos de historias contadas por el abuelo y que involucra a una comunidad cuya costumbre es desenterrar a sus muertos, comunidad a la que acude una cierta Macaca, que ha sido la amante extraordinaria de un luchador oriental que no es imposible que haya sido Bruce Lee, recluido en sus últimos años y vuelto un zapatero en, tal vez, Perú[25] (LADDAGA, 2007, p. 11).

[25] Tradução nossa: Vagas lembranças de histórias contadas pelo avô e que envolve a uma comunidade cujo costume é desenterrar seus mortos, comunidade a que acude uma certa Macaca, que foi a amante extraordiáaria de um lutador oriental que não é impossível que tenha sido Bruce Lee, enclausurado nos seus últimos anos e voltou um sapateiro em, talvez, Perú.

Além disso, os fragmentos se entrelaçam como ecos ou ressonâncias atravessando as zonas de neutralidade que se conectam, como se os brancos que separam os fios narrativos fossem o espaço no qual se abre uma dinâmica de compreensão, de fusão gradual, que se aprofunda ao mesmo tempo em que o mundo ficcional cria fendas e deixa aparecer partes graduais do mundo real que Mario Bellatin propõe nuns relatos dentro da narrativa (LADDAGA, 2007, p. 136).

O interessante é destacar que os trechos apresentados nesse livro são de tamanhos variados e as histórias não são organizadas na sequência lógica, mas são numeradas de forma crescente. A estrutura nos lembra de outra narrativa de Bellatin intitulada *Flores*. Contudo, nesta narrativa os fragmentos não são numerados e sim intitulados por nomes de flores, sendo que cada fragmento conta uma historia diferente, mas que se ligam no decorrer da leitura.

Carlos Ríos escreve um artigo sobre *Flores* em 2005 e, logo no início, concorda com Laddaga destacando que nos relatos de Mario Bellatin nenhum dos seus livros pode ser contado e por isso há a ausência de um relato maior, sendo considerado um romance sem romance. Ríos explica que cada capítulo se pode ler separado como se tratasse da contemplação de uma flor. Sobre isso, Alicia Vaggione, professora argentina, conclui, num artigo sobre uma das narrativas mais famosas de Bellatin intitulada *Salón de Belleza*, que

> Si en *Lecciones para una liebre muerta* y en *Flores* la técnica narrativa de Bellatin tiende a crear, a partir de motivos independientes pero estrechamente relacionados, un efecto de conjunto. *Salón de Belleza* puede leerse como un texto donde predomina la figura del desplazamiento[26] (VAGGIONE, 2009, p. 485).

Nos últimos fragmentos de *Lecciones para una liebre muerta* existe uma reflexão sobre a criação de *Salón de Belleza* (1994). O espaço em que a história se desdobra une a tumba e a vitrine. O narrador é um travesti proprietário de um salão que começa a receber doentes e que vem a passar ali os últimos dias, passando a chamar este lugar de "Moridero". A vida cotidiana desse lugar é pouco relatada já que o narrador descreve a sorte dos peixes que, em grande parte, são objetos distintivos do lugar. Sobre tal reflexão, Vaggione expõe no final de sua análise que o último fragmento que dedica a *Salón…*, em *Lecciones*…lemos "El libro *salón de belleza* quizá tenga su sentido final en el interés del escritor en responderse

[26] Tradução nossa: Se em *Lecciones para una liebre muerta* e em *Flores* a técnica narrativa de Bellatin tende a criar, a partir de motivos independientes mas estreitamente relacionados, um efeito de conjunto. *Salón de Belleza* pode ser lido como um texto no qual predomina a figura do deslocamento.

ciertas preguntas sobre las posibles relaciones entre belleza y muerte[27]´" (VAGGIONE, 2009, p. 132).

Lecciones para una liebre muerta relata casos de mortes, doenças, encontros, desencontros, confissões, histórias banais entre outros. Todos esses escritos são contados, às vezes, em primeira pessoa, outras, em terceira. As personagens levam nomes de pessoas reais como Joseph Beuys, Sérgio Pitol, Margo Glantz e outros são inventados. Mario Bellatin é escrito com iniciais em minúsculas como são colocados todos os nomes próprios, "como si de ese modo quisiera reducir todas las figuras que aparecen en el libro al común denominador de la cosa, la entidad, el núcleo irradiante en torno al cual se organizan mundos a la vez reales e imaginados[28]" (LADDAGA, 2007, p. 11).

Alicia Vaggione, na sua análise sobre as escritas de Bellatin, explica que

> Con estas operaciones la literatura de Bellatin logra complejizar y tornar indiscernible la delimitación entre un adentro y un afuera. Los espacios que se actualizan en sus textos se conectan en esas zonas confusas, pero específicamente definidas, donde hace su irrupción la nuda vida en el marco del orden jurídico, la vida despojada de todo valor y de todo derecho[29] (VAGGIONE, 2009, p. 479).

Nas histórias de Bellatin, estas "zonas confusas" podem ser vistas como uma estratégia presente na literatura contemporânea de não se separar o real do ficcional, o biográfico do não biográfico, o público do privado, pois as coisas são apresentadas aos leitores todas mescladas. Essa mistura nos dá a impressão deque estamos lendo os mesmos personagens com as mesmas histórias já vistas em outras pequenas e truncadas histórias do mesmo autor. Laddaga ressalta ainda outra característica dessas misturas ao mencionar que, como acontece em todos os livros desse autor, o narrador não possui um braço, como acontece com o próprio Bellatin, de forma que tal detalhe se assume como uma pista inconfessada e aberta, "de modo que no es extraviado suponer que en este punto la ficción de

---

[27] Tradução nossa: O livro Salão de Beleza talvez tenha o seu sentido final no interesse do escritor em responder certas perguntas sobre a possível relação entre beleza e morte.

[28] Tradução nossa: como se desse modo reduzisse todas as figuras que aparecem no livro ao denominador comum de coisa, entidade, núcleo irradiante em torno do qual se organizam mundos às vezes reais às vezes imaginados.

[29] Tradução nossa: Com estas operacões a literatura de Bellatin alcança tornar complexa e indiscernível a delimitação entre um adentro e um fora. Os espaços que se atualizam nos seus textos se conectan nessas zonas confusas, mas especificamente definidas, nas quais fazem sua irrupção a vida nua no marco da ordem jurídica, a vida despojada de todo valor e de todo direito.

eventos imposibles oscila hacia el autorretrato[30]" (LADDAGA, 2007, p. 11). Assim, Laddaga observa que o tom de autorretrato ou confissão está presente até o final do livro.

Já a história de *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001) está organizada em uma série de uns vinte capítulos, sendo que os maiores têmum pouco mais de uma página. Os capítulos formam séries irregulares como podemos perceber pela descrição de Laddaga:

> En una sala de baños, unas mujeres se reúnen; una de ellas (uno de los narradores) castra a algunos niños. Una mujer (¿la misma? ¿la parte del grupo de los desenterradores del otro libro?) desinterra a su padre, siguiendo una costumbre de su país, y se obsesiona con las uñas, hay un equipo de vóleibol a cuyos integrantes les han cortado los dedos de la mano derecha. Un grupo de hombres gordos se cubren los cuerpos de plumas (uno de ellos se prende fuego y comienza a correr). Otro narrador padece, de niño, asma, y (sabemos) lleva una prótesis en el brazo (y aquí habremos reconocido al niño de otro libro)[31] (LADDAGA, 2007, p. 141).

De acordo com Laddaga, até o final desta narrativa, os fragmentos lembram livrinhos ou roteiros de uma peça teatral. A peça deveria ser composta de vários quadros independentes como é descrito no início da própria narrativa:

> En algunas regiones se representa con cierta regularidad lo que algunos estudiosos llaman el *teatrillo étnico,* bautizado de ese modo porque fue un grupo de antropólogos quienes casi por casualidad detectaron por primera vez esta peculiar forma de actuación. Se trata de cierto tipo de *performances,* constituidas por una serie de pequeñas piezas, a veces decenas, que en apariencia guardan una supuesta autonomía. Antes de comenzar cada una de ellas, los actores explican al público de una manera breve el contenido o la forma de representación que emplearan para llevarlas a cabo. Sólo al final estos fragmentos – cada uno lleva un título diferente – se insertan al conjunto dando una sospechosa idea de totalidad[32] (BELLATIN, 2005, p. 434).

---

[30] Tradução nossa: de modo que não é equivocado supor que neste ponto da ficção de eventos impossíveis oscila até o autoretrato.

[31] Tradução nossa: Num banheiro, umas mulheres se reunem; uma delas (um dos narradores) castra algumas crianças. Uma mulher (a mesma? a parte do grupo dos desenterradores do outro livro?) desenterra o seu padre, seguindo um costume do seu país, e se incomoda com as unhas, há um time de vóleibol que os integrantes cortaram os dedos da mão direita. Um grupo de homens gordos cobrem os corpos de plumas (um deles coloca fogo e começa a correr). Outro narrador padece, de criança, asma, e (sabemos) leva uma prótese no braço (e aqui reconhecemos a criança do outro livro).

[32] Tradução nossa: Em algumas regiõess se representa com certa regularidade o que alguns estudiosos chamam o *teatrinho étnico,* batizado desse modo porque foi um grupo de antropólogos que quase por casualidade detectaram por primeira vez esta peculiar forma de atuação. Trata-se de um certo tipo de *performances,* constituídas por uma série de pequenas peças, às vezes dezenas, que em aparência guardam uma suposta autonomia. Antes de começar cada uma delas, os atores explicam ao público de uma maneira breve o conteúdo ou a forma de representação que usaram para levá-las a cabo. Só ao final esses fragmentos – cada um leva um título diferente – se inserem ao conjunto dando uma sospeitosa ideia de totalidade.

No entanto, Laddaga lembra que estes são livros escritos numa época em que, pela primeira vez em muito tempo, não está especificado que a principal forma da ficção verbal deva ser através do impresso: na época da Internet, da televisão a cabo, da transmissão 24 horas, da diversidade de línguas nas telas (e nas ruas também), da extensão das telas em todos os espaços, da emergência de um contínuo audiovisual, uma atmosfera de textos, visões e sons que envolvem qualquer ato do discurso. Portanto, nestes textos contemporâneos, a letra escrita nunca está completamente separada da imagem (de la imagen en movimiento) e já o som está sempre em meios que se propagam ao longo dos vários canais. Esta é a literatura de uma época na qual um fragmento de discurso está sempre já atravessado por outros. Não seria uma "intertextualidade", mas sim um "estar atravessado" por textos e imagens próximas de maneira que todo ponto de emissão se volta e parte de algo como um vasto diálogo, sem início e nem fim determinados.

Sobre isso, Laddaga acrescenta que:

> Esta es la literatura de un momento, en que todo objeto es a la vez una membrana, todo punto de subjetividad un espacio de filtraciones, y todos los impulsos se reúnen en lo que el arquitecto Rem Kolhass llama "junkspace", "espaciobasura", la continuidad de los residuos que se resuelven en un mismo flujo que conjuga informaciones, ficciones, invenciones, documentos y disfraces[33] (LADDAGA, 2007, p. 21).

Neste ínterim, Laddaga destaca o crescente número de indivíduos letrados que ocupam muito pouco do seu potencial na escritura de livros que se destinam a serem colocados em circulação em meios que não são controlados (editoras, bibliotecas) e cujo destino é a leitura solitária e silenciosa. Afirma ainda que estes escritores desejam utilizar o seu potencial em *performances*, porém adverte que estas são realizadas em condições particulares:

> En situaciones de celebración, en fiestas o en exposiciones, donde se encuentran articuladas a la música o a la moda. De modo que la escritura aparece como un momento preliminar: el momento de preparación de materiales cuya composición y diseño se realiza en vistas a su actualización en eventos. O en el hecho de que estos mismos escritores que piensan que el momento central de su práctica es la *performance,* también se ocupan en concebir y organizar formas de circulación del escrito diferentes a las existentes. Es decir en el "diseño institucional": la administración de sitios de conversación o de concierto, la apertura de editoriales

[33] Tradução nossa: Esta é a literatura de um momento, em que todo objeto é a vez uma membrana, todo ponto de subjetividade um espaço de filtrações, e todos os impulsos reunem-se no que o arquiteto Rem Kolhass chama "junkspace", "espaço lixo", a continuidade dos resíduos que se solucionam num mesmo fluxo que conjuga informações, ficções, invenções, documentos e disfarces.

> que, más bien que imitar las formas de la industria, inventen formas nuevas, la apertura de escuelas en las cuales los saberes se presenten y circulen de maneras diferentes a las más usuales[34] (LADDAGA, 2007, p. 16).

Nossa leitura aponta para Mario Bellatin como um desses escritores que tem a característica de ser extravagante nas suas apresentações. Ele é conhecido por suas irreverentes *performances*. Para Bellatin, o fato de chamar um ator para apresentar o seu texto ou, simplesmente, lê-lo em pé já é uma *performance*. De acordo com Juliana Krapp, Bellatin "costuma aparecer todo de preto, careca reluzente; ou então usando uma espécie de bata comprida, que muita gente crê um vestido ou uma indumentária misteriosa de monge". Na Festa Internacional Literária em Paraty (FLIP), no ano de 2009, Bellatin usava uma prótese do braço em formato de pênis e foi impedido de usar na mesa dos escritores. Tais exemplos só comprovam a forma provocadora do escritor. Na escrita ele não foge à regra.

Portanto, quando pensamos nesta mistura de sensações, emoções, enfim, nesse hibridismo da literatura com as demais artes, podemos associar com a passagem por uma realidade paralela construída proporcionada pelos meios de cultura, entretenimento e comunicação. Com essas análises, Néstor Garcia Canclini (1997) vem ao encontro com esta temática ao escrever o texto "Culturas Híbridas". Tal proposta defende que a "realidade" passa a ser construída pelos meios e, portanto, a "realidade" nada mais é do que uma construção. Portanto, ao retomarmos os conceitos de Laddaga, verificamos que os "espetáculos de realidade" estão relacionados a todos esses espaços de interação e comunicação, pois oscilam "entre o estático da vida como ela é" e esses momentos culminantes onde o que se mostra na tela são demonstrações de emoções em parte planejada, precipitadas e irregulares que acontecem no mesmo instante nos quais presenciamos momentos de "intimidade mediada" (LADDAGA, 2007, p. 144).

Nesse estudo, Canclini vem destacar que "em meados do século falava-se em cultura de massa, ainda que logo tenha percebido e que os novos meios de comunicação,

---

[34] Tradução nossa: Em situações de celebração, em festas ou em exposições, onde se encontram articuladas a música ou a moda. De modo que a escrita aparece como um momento preliminar: o momento de preparação de materiais cuja composição e desenho se realiza em vistas a sus atualização em eventos. Ou no fato de que esses mesmos escritores que pensam que o momento central de sua prática é a *performance,* também se ocupam em conceber e organizar formas de circulação do escrito diferentes aquelas existentes. Quer dizer no "desenho institucional": a administração de lugares de conversação ou de concerto, a abertura de editoriais que, mais que imitar as formas da indústria, inventem formas novas, a abertura de escolas nas quais os saberes se apresentem e circulem de maneiras diferentes as mais usuais.

como a rádio e a televisão, não eram propriedade das massas." Assim, ele ressalta que "parecia mais justo chamá-la cultura para a massa", pois "essa designação durou enquanto pôde ser sustentada a visão unidirecional da comunicação que acreditava na manipulação absoluta dos meios e supunha que suas mensagens eram destinadas às massas, receptoras submissas" (CANCLINI, 1997, p. 257). Canclini continua sua explanação comentando que:

> a noção de indústrias culturais... continua servindo quando queremos nos referir ao fato de que cada vez mais bens culturais não são gerados artesanal ou individualmente, mas através de procedimentos técnicos, máquinas e relações de trabalho equivalentes aos que outros produtos na indústria geram; entretanto, esse enfoque costuma dizer pouco sobre o que é produzido e o que acontece com os receptores (CANCLINI, 1997, p. 257).

Dessa forma, Canclini destaca que "a idealização romântica dos contos de fadas se assemelha muito às telenovelas, o fascínio frente às histórias de terror não é muito distante do que as crônicas policiais propõem", uma vez que:

> as estruturas narrativas do melodrama, o humor negro, a construção de heróis e anti-heróis, os acontecimentos que não copiam mas transgridem a "ordem natural das coisas, são tantas outras coincidências que fazem da chamada cultura massiva a grande concorrente do folclore. A mídia chega para "incumbir-se da aventura, do folhetim, do mistério, da festa, do humor, toda uma zona malvista pela cultura culta", e incorporá-la à cultura hegemônica com uma eficácia que o folclore nunca tinha conseguido. O rádio em todos os países latino-americanos e, em alguns, o cinema levam à cena a linguagem e os mitemas do povo que quase nunca a pintura, a narrativa nem a música dominantes incorporavam (CANCLINI, 1997, p. 259).

Canclini faz uma reflexão sobre o que seria o povo para um gerente de um canal de televisão ou para um pesquisador de mercado. A resposta que o autor dá é os índices de audiência, a média de discos vendidos e as estatísticas exibidas para os anunciantes. Ele afirma que "para a mídia, o popular não é o resultado de tradições" e já "os comunicólogos veem a cultura popular contemporânea constituída a partir dos meios eletrônicos, não como resultado de diferenças locais, mas da ação difusora e integradora da indústria cultural" (CANCLINI, 1997, p. 259). Assim, enfatiza que:

> "Popular" é o que se vende maciçamente, o que agrada a multidões. A rigor, não interessa ao mercado e à mídia o popular como cultura ou tradição; mais que a formação da memória histórica, interessa à indústria cultural construir e renovar o contato *simultâneo* entre emissores e receptores. Também lhe incomoda a palavra "povo", evocadora de violências e insurreições. O deslocamento do substantivo *povo* para o adjetivo popular e, mais ainda, para o substantivo abstrato popularidade, é uma operação neutralizante, útil para controlar a "suscetibilidade política" do povo. Enquanto este pode ser o lugar do tumulto e do perigo, a popularidade- adesão a uma ordem, coincidência em um sistema de valores- é medida e regulada pelas pesquisas de opinião (CANCLINI, 1997, p. 160).

Outra observação feita por Canclini sobre popularidade dos meios de comunicação, em lugares fechados como um canal de televisão refere-se a uma "espetacularidade controlada". Ele acrescenta que "o que há nos grandes shows se baseia tanto na estrutura sintática e visual, na grandiloquência do espetáculo, quanto nos índices de audiência, na magnitude da popularidade; mas trata-se de uma espetacularização quase secreta, submersa finalmente na disciplina íntima da vida doméstica". Com isso, o autor afirma que "o povo parece ser um sujeito que se apresenta; a popularidade é a forma extrema da reapresentação, a mais abstrata, o que reduz a um número, a comparações estatísticas" (CANCLINI, 1997, p. 260).

Na concepção de Laddaga a apresentação transforma-se na lógica geral dos meios, de modo que o mundo das telas é onde se divulgam atos de revelação de si particulares e onde se produzem modos particulares de projeção da voz que não são próprios nem da cena pública clássica, nem da cena íntima. Algo que mostra uma verdade sobre si, mas que gera uma incerteza a respeito do espectador. Por isso:

> En entornos imantados por la televisión nocturna o la diurna, quien sea que escriba se encontrará inmerso en un espacio atravesado por confesiones de un tipo particular, personales e impersonales de una manera que una cultura de lo impreso no haría posible, y que se extiende a pérdida de vista en el Internet en la época de los weblogs, de los sitios personales donde un individuo reenvía a sus lectores a otros sitios de la red junto con sus comentarios, de modo que aquellos objetos con los que éstos se encuentran no tiene la forma de cajas cerradas, sino las de "algo así como cajones llenos con archivos que se extienden indefinidamente en la profundidad de un armario oscuro", cosas que continuamente "explotan" o "mutan" en algo diferente, y que se definen tanto por lo que no son que por lo que son[35] (LADDAGA, 2007, p. 145).

De acordo com Laddaga, os livros de Bellatin costumam ter a forma de arquivo e o trabalho do escritor está dirigido pela fantasia. Eles oferecem ao leitor uma arquitetura fluída, um volume, no qual o leitor supõe que existe um dado que é possível recolher e, para

---

[35] Tradução nossa: Em ambientes magnetizados pela televisão noturna ou diurna, quem seja que escreva se encontrará imerso num espaço atravessado por confissões de um tipo particular, pessoais e impessoais de uma maneira que uma cultura do impresso não seria possível, e que se extende a perda de vista na Internet na época dos weblogs, dos sites pessoais onde um indivíduo reenvia a seus leitores a outros lugares da rede junto com seus comentários, de modo que aqueles objetos com os que estes se encontram não têm a forma de caixas fechadas, mas "algo assim como caixotes cheios com arquivos que se extendem indefinidamente na profundidade de um armário escuro", coisas que continuamente "exploram" ou "mudam" em algo diferente, e que se definem tanto pelo que não são que pelo que são.

tanto, passar através dele como se passa numa navegação, a profundidade incerta de uma tela.

E nessa perspectiva de pensar na literatura como algo que perpassa as fronteiras do ficcional, vem Ludmer com uma nova forma de ler os escritos contemporâneos. Em uma entrevista dada ao Clarín, no ano de 2010, ela explica a origem de sua pesquisa:

> Ya no pienso más en las categorías "literarias" de autor y de obra. La imaginación, lo que llamo "la fábrica de realidad", es lo fundamental. Tanto cuando pienso la literatura como cualquier otra cosa, lo que me interesa es la imaginación. La ficción ahora invade todo, por eso "leo" de todo: desde las series de TV al cine; incluso el periodismo, que trata casos que son más ficcionales que la propia ficción. Al mismo tiempo, esas ficciones son la realidad. Yo leo la literatura como realidad[36] (LUDMER, Revista Clarín, 2010).

A partir desta sua constatação, Ludmer escreve *Aquí, América Latina, una especulación,* um estudo dividido em duas partes. A primeira, intitulada "Temporalidades", é uma aposta da escritora numa escrita experimental, num pensamento baseado na imaginação e com uma estrutura muito livre e que flutua entre o ensaio e a ficção. Já a segunda parte, intitulada "Territórios", está feita de textos críticos que parecem mais tradicionais, pois são ensaios acadêmicos formais.

A respeito da definição de literatura e sobre a discussão que envolve a aglutinação de realidadeficção, Ludmer faz, na segunda parte de *Aquí América Latina* / *Una especulación*, uma reflexão sobre as literaturas pós-autônomas. No entanto, para pensar numa literatura pós-autônoma, é importante antes conceituar o que seria autonomia de acordo com Ludmer. Dentro do diário sabático elaborado no ano 2000 e colocado no livro supracitado, ela aponta que:

> Las ficciones del 2000 insisten todo el tiempo en decir "soy literatura" y representan casi siempre algún escritor o alguien que escribe en su interior. Usan todo tipo de marcas literarias: personajes escritores, personajes lectores, autorreferencias y referencias a la literatura. La escritura dentro de la escritura, la literatura dentro de la literatura, la lectura dentro de la lectura... El procedimiento pareciera remarcar cierta autonomía literaria en un momento en que esa autonomía es amenazada por la

[36] Tradução nossa: Já não penso mais nas categorias "literárias" de autor e de obra. A imaginação, o que chamo "a fábrica de realidade", é o fundamental. Tanto quando penso a literatura como qualquer outra coisa, o que me interessa é a imaginação. A ficção agora invade tudo, por isso "leio" de tudo: desde as séries de TV ao cinema; inclusive o jornal, que trata casos que são mais ficcionais que a própria ficção. Ao mesmo tempo, essas ficções são a realidade. Leio a literatura como realidade.

> economía y las fusiones: en un momento en que el libro es una mercancía como cualquier otra o una parte de la industria de la lengua[37] (LUDMER, 2010, p. 87).

Na explicação acima, notamos que o procedimento é que determina a autonomia literária, mesmo quando esta se torna fragilizada por fatores econômicos. Para a literatura, a autonomia lidava com a autorreferencialidade, assim como com o poder de nomear-se, de referir-se e, consequentemente, transformar-se. Por não ser mais autorreferencial, e, portanto, considerada "pós-autônoma", como a autora estabelece, a literatura contemporânea latino-americana aponta para o término das classificações literárias e, paralelo a este veio o fim do enfrentamento entre correntes e escritores, sendo o fim das lutas pelo poder no interior da literatura. Dessa forma, Ludmer ressalta que isso determina:

> el fin del "campo[38]" de Bourdieu, que supone la autonomía de la esfera o el pensamiento de las esferas. Porque se borran las identidades literarias, que también eran identidades políticas. Y entonces puede verse claramente que esas formas, clasificaciones, identidades, divisiones y guerras solo podían funcionar en una literatura concebida y como esfera autónoma o como campo. Porque lo que dramatizan era la lucha por el poder literario y por la definición del poder de la literatura[39] (LUDMER, 2010, p. 154).

Na sua concepção de literatura pós-autônoma, a autora enfoca que este tipo de escritura não necessita de uma leitura literária, não importando, dessa forma, se esses escritos são ou não literatura, assim como, se são realidade ou ficção. Apesar de considerados literatura (por seu formato e manutenção do nome do autor) não há como lê-los com critérios.

---

[37] Tradução nossa: As ficções de 2000 insistem todo o tempo em dizer "sou literatura" e representam quase sempre algum escritor ou alguém que escreve em seu interior. Usam todo tipo de marcas literárias: personagens escritores, personagens leitores, autorreferências e referências a literatura. A escrita dentro da escrita, a literatura dentro da literatura, a leitura dentro da leitura... O procedimento parecia remarcar uma certa autonomia literária num momento em que essa autonomia é ameaçada pela economia e as fusões: num momento em que o livro é uma mercadoria como qualquer outra ou uma parte da indústria da língua.

[38]Para Pierre Bourdieu, o campo é algo delimitado e que agrega valores e regras para a participação neste. O campo é delimitado por seus interesses materiais e simbólicos. Dentro de cada campo há uma disputa de forças simbólicas.

[39] Tradução nossa: o fim do "campo[39]" de Bourdieu, que supõe a autonomia da esfera ou o pensamento das esferas. Porque se apagam as identidades literárias, que também eram identidades políticas. E então pode ver-se claramente que essas formas, classificações, identidades, divisões e guerras só podiam funcionar numa literatura concebida e como esfera autônoma ou como campo. Porque o que dramatizam era a luta pelo poder literário e pela definição do poder da literatura.

Portanto, são ambivalentes: são e não literatura; são ficção e realidade. Com isso, a autora observa que:

> las literaturas posautónomas (esas prácticas literarias territoriales de lo cotidiano) se fundarían en dos repetidos, evidentes, postulados sobre el mundo de hoy. El primero es que todo lo cultural (y literario) es económico y todo lo económico es cultural (y literario). Y el segundo postulado de esas escrituras sería que la realidad (si se la piensa desde los medios, que la constituirían constantemente) es ficción y que la ficción es la realidad[40] (LUDMER, 2010, p. 150).

Sobre realidade, Ludmer observa que a realidade cotidiana não é a histórica referencial e verossímil do pensamento realista e de sua história política e social, mas de uma realidade produzida pelos meios, tecnologias e ciências. É uma realidade já considerada construção. Tais escrituras podem mostrar ou não suas características de literatura e os temas da autorreferencialidade: o marco, as relações especulares, o livro no livro, o narrador como escritor e leitor, as duplicações internas e outros. Além disso, podem colocar-se ou não simbolicamente dentro da literatura e seguir ostentando os atributos que a definiam. Portanto,

> las literaturas postautónomas del presente saldrían de 'la literatura', atravesarían la frontera, y entrarían en un medio (en una materia) real-virtual, sin afueras, la imaginación pública: en todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y 'real'. Es decir, entrarían en un tipo de materia y en un trabajo social (la realidad cotidiana) donde no hay 'índice de realidad' o 'de ficción' y que construye presente. Entrarían en la fábrica de presente que es la imaginación pública para contar algunas vidas cotidianas en alguna isla urbana latinoamericana. Las experiencias de la migración y del 'subsuelo' de ciertos sujetos que se definen afuera y adentro de ciertos territorios[41] (LUDMER, 2010, p. 155).

Na discussão sobre realidadeficção, encontra-se Diana Klinger, que concorda com a ideia da impossibilidade de se separar realidade e ficção. Para discutir os caminhos da literatura contemporânea, escreve "*Escrita de Si, Escritas do Outro"*, que aborda as duas

---

[40] Tradução nossa: as literaturas pós-autônomas (essas práticas literárias territoriais do cotidiano) se fundariam em dois repetidos, evidentes, postulados sobre o mundo de hoje. O primeiro é que todo o cultural (e literário) é econômico e todo o econômico é cultural (e literário). E o segundo postulado dessas escrituras seria que a realidade (se se a pensamos pelos meios, que a constituiriam constantemente) é ficção e que a ficção é a realidade.

[41] Tradução nossa: as literaturas pós-autônomas do presente sairiam 'da literatura', atravesariam a fronteira, e entraríam num meio (numa matéria) real-virtual, sem fronteiras, a imaginação pública: em tudo o que se produz e circula e nos penetra e é social e privado e público e 'real'. Quer dizer, entrariam num tipo de matéria e num trabalho social (a realidade cotidiana) onde não há 'índice de realidade' ou 'de ficção' e que constrói presente. Entrariam na fábrica de presente que é a imaginação pública para contar algunas vidas cotidianas em alguma ilha urbana latino-americana. As experiências da imigração e do 'subsolo' de certos sujeitos que se definem fora e dentro de certos territórios.

tendências: o "retorno do autor" e a "virada etnográfica". Nesta perspectiva, Klinger entende que, em relação à diferença entre autobiografia e ficção, não há territórios visivelmente separados. O "retorno do autor" é considerado uma marca autobiográfica e também uma referência à situação de enunciação, portanto, é o elo entre uma tendência literária e epistemológica. Já a autoficção encontra-se no meio do paradoxo do narcisismo midiático e a crítica do sujeito e, por isso, está "entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma 'verdade' na escrita" (KLINGER, 2007, p. 22).

Esta prática paradoxal conhecida como autoficção acaba cristalizando diversos problemas epistemológicos e estéticos da contemporaneidade. Para tanto, Foucault mostra que a escrita de si "constitui o próprio sujeito, performa a noção de indivíduo" (FOUCAULT, apud KLINGER, 2007, p. 22). Assim, ele postula a "morte do autor" em prol da "função autor". De acordo com a autora, na concepção de Foucault, a 'morte do autor' é marcada pelo desaparecimento da subjetividade do escritor, transformando-a simplesmente numa particularidade de sua ausência:

> para Foucault, o autor existe como função autor, um nome de autor não é simplesmente um elemento num discurso, mas ele exerce um certo papel em relação aos discursos, assegura uma função classificadora, manifesta o acontecimento de um certo conjunto de discursos e se refere ao estatuto deste discurso no interior de uma sociedade e no interior de uma cultura (KLINGER, 2007, p. 29).

Portanto, Klinger considera que o termo autoficção dá conta do termo retorno do autor já que ele destaca a relação entre real (ou referencial) e ficcional. Klinger, na análise de um texto autobiográfico de Roland Barthes, comenta que ele "vai além do senso comum: não é que a verdade sobre si mesmo só pode ser dita na ficção", mas "quando se diz uma verdade sobre si mesmo deve ser considerada ficção" (KLINGER, 2007, p. 36). Com tais observações, a autora explica que a sua "proposta consiste precisamente em discutir o conceito de literatura como 'pura ficção', pois os textos deste corpus se situam precisamente nos limites da ficção" (KLINGER, 2007, p. 38).

Assim nessa polêmica conceitual há autores que ainda preferem discutir sobre ficção. O argentino Juan José Saer é um deles. Ele criou um texto intitulado "*Concepto de Ficción*" no qual trata de apontar que uma biografia, primeiramente, trata de nos transmitir com veemência um recurso estilístico e também uma ilusão maior da verdade. Ele menciona que o leitor tem uma sensação um pouco desagradável de que o biógrafo vai entrar na aura do biografado, assumindo a sua forma de ver as coisas e confundindo-se com a sua subjetividade.

Assim, ele acrescenta que a veracidade é a primeira exigência da biografia. Com isso, "el rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad[42]" (SAER, 1997, p. 1). Lembra ainda que o conceito de verdade é incerto e, portanto, sua definição agrega elementos diferentes e contraditórios.

Dessa forma, Saer discute que, quando se trata de um gênero biográfico ou autobiográfico, a verdade é abordada como objetivo único do texto. No entanto, "la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción[43]" (SAER, 1997, p. 2) e a ficção não tem o propósito de deturpar a verdade. Para ele, a ficção não é uma reivindicação do falso, é uma mistura do empírico e do imaginário, não precisando ser vista como verdade porque opera em outro lugar. A ficção fica distante tanto dos profetas do verdadeiro quanto dos eufóricos do falso (*Idem*). Dessa maneira, na continuidade deste seu estudo, Saer explica que Borges, nos seus textos, não reivindica nem o falso nem o verdadeiro como opostos que se afastam, a não ser como conceitos problemáticos que encarnam o principal motivo de ser da ficção. Assim, este pesquisador lembra que a ficção torna-se o meio mais adequado para tratar a complexidade de suas relações. Para concluir suas reflexões, ao final do texto, Saer define a ficção "como uma antropologia especulativa".

Já a canadense Nancy Huston continua na defesa da ficção ao escrever o livro *A Espécie Fabuladora, um breve estudo sobre a humanidade*, no qual aborda a própria vida como ficção, ou melhor, tudo que cerca o indivíduo desde o nome que lhe é atribuído, sua crença até as demais escolhas são ficcionais. Segundo ela, cada um é uma ficção, ou seja, "Eu é uma ficção", pois "o que é especificamente humano não é ser bom ou mau, cruel ou compassivo, é pensar que somos assim em prol de alguma coisa (religião, país, descendência) é sempre uma ficção" (HUSTON, 2010, p. 22).

A partir disso, Huston afirma que, para se colocar no lugar do outro, não é preciso narratividade (a consciência é a inteligência mais o tempo) e "para se pôr no seu próprio lugar, sim" já que é necessário narrar toda a sua vida (*Idem*). Assim, a autora afirma que "você fabula inocentemente. Lançando mão dos mesmos procedimentos empregados pelos romancistas, você cria a ficção de sua vida" (*Ibidem*, p. 24). Na sequência de suas reflexões, ela ressalta que "assim como o romancista faz o nome dos seus protagonistas, os pais (autores

---

[42] Tradução nossa: a recusa escrupulosa de todo elemento fictício não é um critério de verdade.

[43] Tradução nossa: a verdade não é necessariamente o conrário da ficção.

dos nossos dias) hesitam, por vezes, até o último minuto em relação ao nome que vão dar à criança" (*Ibidem*, p. 30). Portanto, o nome é a primeira ficção humana, já que esta escolha arbitrária torna-se uma necessidade da ficção, que dá forma ao real. Ela continua argumentando que no momento que o nome foi dado, ele passa a ser realidade. "Mais uma vez, nenhuma contradição entre realidade e ficção; a ficção é o real humano" (*Ibidem*, p. 31), já que, durante a vida, seremos expostos, todo o tempo, a construções de linguagens, ou melhor, a narrativas ficcionais de um eu a partir do olhar do outro.

3 RELENDO AS NOVELITAS

A análise que será feita das narrativas *Manigua* (2009) e *Cuaderno de Pripyat* (2012) do escritor Carlos Ríos, neste capítulo, nos permitirá refletir sobre as narrativas, pois a maneira como essas novelas foram construídas nos ajuda a compreender um modo de narrar, ou seja, ver como o jogo armado faz parte daquilo que está em jogo. Este jogo nos permitirá ler estas histórias como relatos de viagem contemporâneos, mas que não pertencem a um gênero convencional e sim algo estranho, insólito.

3.1 RELATO DE VIAGEM

Como uma analogia à função da leitura e, principalmente, de como a literatura nos leva a um mundo de repetições de temas, de estilos literários, de gênero e, até mesmo, de nomes de personagens recorremos a uma passagem do texto *Un episodio en la vida del pintor viajero* de César Aira para ilustrar essa ideia*:*

> La tarde no fue una repetición de la mañana, ni siquiera invertida. La repetición siempre es sólo la espera de la repetición, no la repetición misma. Pero dentro del paroxismo no se esperaba nada. Simplemente las cosas sucedieron, y la tarde resultó distinta de la mañana, con sus aventuras propias, sus descubrimientos, sus creaciones[44] (AIRA, 2000, p. 82).

Nessa ideia de repetição, pensamos que cada uma delas é proveniente de uma razão específica, ou melhor, motivada, muitas vezes, por fatores sociais, políticos ou econômicos. Essa repetição acaba tornando-se uma aventura própria, um novo descobrimento, uma recriação literária. Tais observações nos fazem refletir: será a literatura responsável por uma repetição da "realidade"? Mas o que será "realidade"? O que será ficção? Há como separar os dois dentro da literatura? Há como definir a diferença destes conceitos dentro de um discurso literário? Existe "realidade" dentro da ficção? Existe literatura não-ficcional?

[44] Tradução nossa: A tarde não foi uma repetição da manhã, nem sequer invertida. A repetição sempre é só a espera da repetição, não a mesma repetição. Mas dentro do paroxismo não se esperava nada. Simplesmente as coisas sucederam, e a tarde resultou diferente da manhã, com suas aventuras próprias, seus descobrimentos, suas criações.

Tudo é ficção? A "realidade" é uma ficção? Estes questionamentos foram considerados repetições das reflexões de outros autores como Ludmer, Klinger, Saer e Huston.

Os relatos de viagem passaram da função de "reprodutores do real" através dos "documentos" e invadiram a ficção, ou melhor: documento e ficção se invadem. As cartas escritas ao rei de Portugal por Pero Vaz de Caminha já eram consideradas "documentos históricos" para os relatos do descobrimento do Brasil, e esses textos servem até hoje para "registrar o real" dos acontecimentos da época. Com o passar do tempo, esses registros foram sendo analisados e questionados sobre a veracidade destes "fatos[45]", já que muitos autores como: Diana Klinger e Josefina Ludmer passaram a defender a ideia de uma impossibilidade do "real" ser narrado sem a interferência do ficcional, que é produzido por aquele que narra, ou ainda: realidade e ficção são produzidas simultaneamente amalgamadas.

Assim, não há mais um "novo" e sim um "de novo", como já proclamou Antoine Compagnon, em *Os cinco paradoxos da modernidade* (1999), ou seja, um novo feito a partir de uma mescla de muitos outros "novos". Nesta perspectiva, vemos, na literatura contemporânea, a volta dos relatos de viagens como maneira de construir as narrativas, já que a viagem nunca deixou de ser um instrumento de autoridade para aquele que narra, e o viajante sempre foi aquele que viu e não somente aquele que ouviu, dando mais "veracidade" aos acontecimentos. O conceito de narrador de Walter Benjamin pode voltar a ser pensado a partir da visão de Silviano Santiago e Maria Rita Kehl, pois é o narrador que trará a "confiabilidade" ao leitor, principalmente, nas escritas de Carlos Ríos que serão analisadas neste trabalho.

O relato de viagem é uma das mais antigas formas de conhecimento, visto que o que está em pauta é a experiência. Experiências que, de acordo com Benjamin (1936), acabou sendo perdida no período pós-guerra, porque os combatentes voltavam emudecidos das batalhas. Na sua concepção havia dois tipos de narradores: o sedentário (ex: camponês) e o viajante (ex: marinheiro comerciante). Este filósofo defende a ideia que o "narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas se 'dar conselhos' parece algo antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis" (BENJAMIN, 1936, p.200). Ele explica que o conselho é a sabedoria e, portanto, "a arte está definhando porque a sabedoria - o lado épico da verdade - está em extinção" (BENJAMIN, 1936, p.201). Benjamin constata que as

[45] Sabemos que não há fatos, mas versões.

pessoas estavam se privando do intercâmbio de experiências, que elas estão em baixa e continuam caindo à medida que a sociedade vai se modernizando.

Silviano Santiago no ensaio intitulado "*O narrador pós-moderno",* põe em questão a narrativa criada a partir da experiência, colocando em jogo uma nova forma de se narrar a partir do olhar, da observação dos fatos como um espectador. Nessa visão, Santiago discute a concepção de narrador de Benjamin e classifica dois tipos de narrador: o de dentro e o de fora. Sobre estes narradores, ele analisa que o de dentro transmite uma vivência, já o de fora é o que passa uma informação. Dessa forma, Santiago defende que o narrador pós-moderno é aquele que transmite uma sabedoria a partir da observação da vivência alheia e explica:

> Neste sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar "autenticidade" a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o "real" e o "autêntico" são construções da linguagem (SANTIAGO, 2002, p. 46).

Ainda com o olhar para o narrador, nos focaremos nas narrativas de Carlos Ríos e apontaremos uma maneira de lê-las dentro desse gênero (relato de viagem) e atualizá-lo. Para começar, apontaremos alguns fatores históricos que levaram a propagação desse gênero no Brasil. Isadora Eckardt num estudo sobre a literatura de viagem do século XIX, conseguiu fazer de forma muito clara e concisa um panorama histórico brasileiro:

> Entre os séculos XVIII e XIX, com tantos exploradores dispostos a desbravar os recantos ainda desconhecidos do mundo, o Brasil se tornou uma terra muito visada pelos viajantes, pois além de ser em grande parte ainda desconhecida de todos, era uma terra considerada fonte de muitas riquezas e recursos naturais, o que incitava a curiosidade e interesse das potências européias. Em consequência da abertura dos portos em 1808, ficou muito mais fácil para os estrangeiros entrarem no Brasil, o que, entre outras coisas, serviu de impulso aos viajantes estrangeiros para que viessem explorar nosso país, fossem eles naturalistas ou não. Passou-se então a uma onda de estrangeiros visitando nosso país a fim de descobrir suas riquezas naturais, no caso dos cientistas, ou a fim de simplesmente conhecer esta nova terra que ainda se descortinava aos olhos da Europa. Por isso existem muito mais relatos de viagem sobre o Brasil no século XIX do que em qualquer outra época de sua história (ECKARDT, 2009, p. 72).

Com o intuito de analisar os relatos de viagens, Flora Süssekind elaborou o livro intitulado *O Brasil não é longe daqui*, em que esta autora investiga a formação do narrador de ficção na prosa brasileira, buscando sua origem histórica através dos relatos de viagens e dos

narradores em trânsito do século XIX. Süssekind afirma que é na primeira metade deste século, mais exatamente nas décadas de 1830 e 1840, que se constrói a figuração do narrador apresentados em dois gêneros diferentes ou às vezes associados: a literatura não ficcional de viagens e o paisagismo. Ao abordar a figura desse narrador de ficção na literatura brasileira dessa época, num certo momento de sua formação, o narrador parecia sempre repetir: "a mesma obrigação do mapa, os mesmos enredos e cenas de natureza, a mesma tarefa descritiva incessante" (SÜSSEKIND, 2006, p. 178). Essa repetição era vista de grande importância em meados do século passado, já que os relatos de viagens eram encarados

> não apenas como diversão, mas sobretudo como meio de conhecimento, educação e acesso a informações históricas, geográficas e sobre usos e costumes, de outros povos; de outro modo inacessíveis a um público que "não há de ver as cousas com os próprios olhos da cara" (SÜSSEKIND, 2006, p. 77).

Süssekind usa aspas na frase "não há de ver as cousas com os olhos da própria cara" para enfatizar que o narrador tem essa função de ser os olhos do leitor e também pelo fato de ser uma frase do narrador do prólogo de um conto de Machado de Assis, intitulado "Uma excursão milagrosa" de 1866.

Luis Antônio Contatori Romano em "Viagens e viajantes*:* Uma literatura de viagens contemporânea" propõe um panorama histórico dessa literatura. Romano usou o pensador alemão Hans Magnus Enzensberger (1985) como referencial teórico. Enzensberger afirmou que "as pessoas sempre viajaram, pois há referências sobre esse tema já em textos, imaginários ou supostamente verossímeis, da Antiguidade, como a Odisseia, de Homero, ou as Histórias, de Heródoto" (ENZENSBERGER, apud ROMANO, 2013, p. 33). Para Enzensberger as viagens que se estendem desde a Antiguidade até o começo do século XIX tinham o propósito de cumprir razões de Estado, testemunhas que ilustravam as missões diplomáticas na Antiga Pérsia do rei Dario (ex: nas paredes do Palácio de Persépolis); religiosas (ex: Édipo indo a Delfos consultar o Oráculo); ou, ainda, comerciais, testemunhadas (ex: Livro das Maravilhas de Marco Polo).

Aline Maria Magalhães de Oliveira percebe que a viagem é o tema das principais obras na literatura mundial, sendo "algumas canônicas como: *Odisséia*, de Homero; *Eneida*, de Virgílio; *Os Lusíadas*, de Camões; *Don Quixote*, de Cervantes; *A volta ao mundo emoitenta dias,* de Julio Verne; *A divina comédia,* de Dante Alighieri; *Ulysses*, de James Joyce; *Candide*, de Voltaire, dentre muitos outros". Oliveira afirma que "segundo Cristina

Galvão (2001), podemos considerar a Odisséia, de Homero, como o mito de todas as viagens, devido a sua multiplicidade de significados" (OLIVEIRA, 2010, p. 57).

Já a *Odisséia* de Homero é considerado um ícone na literatura de viagem. Ateremos-nos nessa história, que leva para o plano ficcional os limites das fronteiras do mundo conhecido. A narrativa conta a aventura e as viagens de Ulisses em duas etapas. A primeira, em nove capítulos, apresenta os acontecimentos que afastam o herói de casa, forçado pelas dificuldades criadas pelo deus Posêidon. Já a segunda possui mais de nove episódios, que descrevem sua volta ao lar sob a proteção da deusa Atena. A *Odisséia* data, provavelmente, do século VIII a.C., quando os gregos utilizaram o alfabeto fenício após um grande período sem um sistema de escrita. A *Odisséia* explora a guerra de Tróia, narrada parcialmente na *Ilíada*. Enquanto a *Ilíada* trata da vida guerreira e da época heroica, a *Odisséia* trata da vida doméstica, entrelaçada de narrações de viagens e de aventuras maravilhosas. *Odisséia* significa "o regresso" e vem do grego *Odysseía*. O título do poema provém do nome do protagonista, o grego Ulisses (Odisseu). Filho e sucessor de Laerte, rei de Ítaca e marido de Penélope, Ulisses é um dos heróis favoritos de Homero e já aparece na *Ilíada* como um homem perspicaz, bom conselheiro e bravo guerreiro. Estas histórias foram consideradas fontes de prazer estético e ensinamento moral para os gregos. Além disso, foram obras iniciadoras da literatura escrita e expressam a grandiosidade da remota civilização grega.

Romano destacou que "a finalidade das viagens começa a se modificar no auge do capitalismo mercantil, a partir do século XVI". Isso ocorreu "quando os empreendedores individuais, como o francês Paulmier de Gonneville; aventureiros como Hans Staden; ou eruditos como Michel de Montaigne passam a viajar por razões de cunho pessoal" (ROMANO, 2013, p. 33) essa viagem era realizada, simplesmente, por prazer do conhecimento e sem qualquer obrigação de viagem "documental".

No entanto, se na história do século XVI notamos que as finalidades das viagens passaram a se modificar na "vida real", nas narrativas ficcionais do século XIX, Süssekind ressalta que uma das razões para a construção dos personagens nos relatos de viagem seria um retorno à origem, sendo este de cunho familiar, pessoal, cultural ou, talvez, nacional, pois, em muitas histórias, os personagens vão em busca desta origem já que "esse retorno parece necessário sobretudo para que se possam romper com mais precisão os laços com ele" (SÜSSEKIND, 2006, p. 16).

Süssekind entende que a capacidade narrativa é identificada pela mobilidade da ação, pela viagem propriamente dita. Para dar suporte à sua afirmação, Süssekind utiliza o pensamento benjaminiano apresentado no ensaio "O narrador" no qual ele observa que "quem viaja tem muito o que contar', diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe" (BENJAMIN, 1996, p. 198) e que traz consigo uma experiência, uma sabedoria a ser narrada.

Tais narrações transformavam-se em literatura de ficção e esta, consequentemente, acabava se tornando uma enciclopédia de pequeno porte, pois "tratava-se de resolver, na literatura, a falta de uma viagem de formação e as deficiências do ensino no país" (SÜSSEKIND, 2006, p. 90). Percebemos que a função da viagem passa a ganhar um valor de instrução, já que para conhecer um lugar não era mais necessário sair de casa. Os relatos eram capazes de levar as pessoas para uma viagem ao redor do mundo sem o deslocamento físico. E assim, nos anos 30 e 40 do século XIX, alguns livros apresentavam em suas histórias a constatação inevitável de utilizar o histórico escolar como indicador da posição social, como explica Süssekind, pois o ensino dessa época se encontrava em uma situação precária no Brasil e poucos tinham acesso a uma boa educação nas universidades conceituadas da Europa. A educação escolar feminina era encarada tão superficialmente que foi motivo do relato de viagens de alguns viajantes estrangeiros nesta época. Para tanto, nesse período,

> mesmo movidos por um ideal ilustrado de viagem semelhante ao que molda os percursos dos protagonistas dos *romances de formação* contemporâneos de tais expedições científicas, a relação entre sujeito e paisagem, personagem-em-trânsito e viagem é bem outra nesses relatos de naturalista. A viagem, nos dois casos, é ocasião para o aprendizado. Um aprendizado via experiência, via contato direto com as coisas do mundo. Isto posto, há, no entanto, diferenças decisivas. E fundamentais igualmente para uma prova de ficção cujo narrador se forma em diálogo com o desses relatos de viagens, como é o caso da brasileira (SÜSSEKIND, 2006, p. 110).

Süssekind ressalta que a noção de aprendizado parece mudar já que o sujeito que emerge no seu percurso percebe que o sentimento de mundo está relacionado ao autoconhecimento e, por isso, o aprendizado é também de si próprio. As paisagens tanto como os deslocamentos no espaço encontram-se impregnados de tempo, história. Em geral, esses sujeitos-em-formação têm um itinerário geográfico que se transforma em um tipo de inventário do tempo também.

Na simples busca por novas experiências, novas vivências, através de viagens sem obrigação, é que os jovens aristocratas britânicos, como conta a história do turismo no fim do século XVII, empreendiam vastas excursões pelo Velho Continente, "que duravam de seis meses a dois anos, com o intuito de conhecerem a vida mundana e distinguirem-se da mentalidade utilitária da burguesia ascendente, exaltando valores da gratuidade, entre os quais o das viagens sem obrigação" (ROMANO, 2013, p. 34). Romano acrescenta que "para esses jovens, a educação recebia seu acabamento com The Grand Tour, de onde advém a palavra turismo" (*Idem*). Eles tinham guias e eram acompanhados de seus preceptores, fazendo assim um tour pela Europa Continental, sendo Roma uma das paradas obrigatórias. Romano enfatiza que,

> além disso, pessoas abastadas passam, a partir do século XVIII, a frequentar estações balneárias para tratamento de saúde. Ressurge, na Inglaterra, a estação termal de Bath, de origem romana; mais tarde, outros balneários são criados, como os de Spa e de Baden-Baden. Também no século XVIII, inicia-se o turismo na cidade litorânea de Brighton, na Inglaterra. Mas, aos poucos, o propósito do tratamento de saúde vai cedendo lugar à viagem mundana pelas estações balneárias, onde as hospedarias vão sendo substituídas por hotéis e passam a contar com cassinos. A partir do Romantismo, em fins do século XVIII, intensificam-se as viagens de estudiosos, artistas e poetas, principalmente à Itália, Grécia, Oriente Médio e Norte da África (ROMANO, 2006, p. 34).

Já Süssekind nos conta que, no Brasil, o relato de viagem enquanto gênero particular acaba sendo mais destacado na segunda metade do século XIX. Assim, nos anos 50, as fronteiras de gênero são definidas de forma mais rígida entre a escrita literária e os diários e textos científicos ou de simples apontamentos de expedições, "e redefinidas essa figuração inicial do narrador de ficção como viajante e o tipo de relações possíveis entre prosa de ficção e relato de viagem" (SÜSSEKIND, 2006, p. 74).

Eckardt alerta que Flora Süssekind demonstra opinião contrária ao tipo de relato do viajante naturalista ao deixar explícita "sua posição a respeito do fato de os relatos da corrente científica quase não tratarem das emoções e sensações dos viajantes com relação aos ambientes pelos quais passavam" (ECKARDT, 2009, p. 76). Para comprovar tal hispótese, Eckardt menciona que para Süssekind "o que importava era o registro de tudo que era visto e coletado", e "não daquilo que o narrador sentia ou pensava naquele momento" (*Idem*). Essa impessoalidade dos viajantes naturalistas é marcada no recorte apontado do livro de Süssekind:

> (...) é um narrador que pouco se define quem costuma relatar tais expedições. Sabe-se de antemão o seu papel no grupo itinerante, mas é como uma espécie de voz

> impessoal e sempre em movimento que costuma se apresentar ao leitor. (...) O "eu" que narra quase se apaga e o narrador passa a se figurar, ora num plural impessoal – "Nós estrangeiros" -, ora numa imagem genérica, atemporal, a que se chama apenas de "o viajante" (SÜSSEKIND, apud ECKARDT, 2009, p. 77).

Eckardt acredita que "Süssekind também caracteriza este viajante cientista como um observador atento que necessita sempre de novos objetos para observar" (ECKARDT, 2009, p. 77), pois este cientista apresentava um "olhar armado", que era atento a todos os detalhes que pudessem ser usados em prol da ciência:

> Daí as expedições. E cada vez a regiões mais longínquas, que, mesmo sob as condições mais adversas ou entediantes, são observadas atentamente. Mas sempre como objetos de estudo, não de estímulo à auto-reflexão ou ao êxtase (SÜSSEKIND, apud ECKARDT, 2009, p. 76).

Na concepção de Flora Süssekind viajar é muito mais que uma descrição da paisagem, um mapeamento desta ou, ainda, um estudo científico. Dessa forma, para esta crítica "viajar é multiplicar-se" e, portanto, é no gosto de viagens por qualquer espécie e na exageração nas descrições para enaltecer esse gênero de relato é que se percebe a implicância do narrador. Com isso, ela enfatisa que é "no ter viajado que parece residir a maior confiabilidade de quem narra ou coleciona casos, aventuras ou mesmo espécimes vegetais" (SÜSSEKIND, 2006, p. 80).

Süssekind (2006, p.134) afirma que "é a própria peregrinação que o qualifica" e a viagem é vista como de instrução, aperfeiçoamento pessoal através da experiência. Nesta situação, a peregrinação seria considerada a protagonista da história, e o narrador se tornaria mais confiável. Dessa forma,

> O documento escrito, palpável, parece elemento estratégico de fato importantíssimo para a credibilidade de qualquer relato baseado em coisas – fictícias ou não- vistas ou ouvidas em situação da qual o leitor naturalmente não pode participar *inloco*, mas em abstrato, pela leitura apenas. E elemento estratégico igualmente para a escrita dos relatos. Daí a quantidade de pranchas, caixas, espécimes vegetais e animais, e anotações que se multiplicam durante as viagens. E nos próprios relatos, nos quais a todo instante se sugere ao leitor que observe uma prancha ou se menciona alguém se detivera a esboçar algo recém-descrito em particular (SÜSSEKIND, 2006, p. 147).

Na tentativa de definir um gênero para o relato, Romano conceitua a literatura de viagem como um subgênero. Para tal classificação, ele se apropria do conceito de literatura de viagem dado no artigo "Para uma Teoria da Literatura de Viagens", pelo crítico portuguêsFernando Cristóvão (2002):

> Por Literatura de Viagens entendemos o subgênero literário que se mantém vivo do século XV ao final do século XIX, cujos textos, de carácter compósito, entrecruzam Literatura com História e Antropologia, indo buscar à viagem real ou imaginária (por mar, terra e ar) temas, motivos e formas. E não só à viagem enquanto deslocação, percurso mais ou menos longo, também ao que, por ocasião da viagem pareceu digno de registro: a descrição da terra, fauna, flora, minerais, usos, costumes, crenças e formas de organização dos povos, comércio, organização militar, ciências e artes, bem como os seus enquadramentos antropológicos, históricos e sociais, segundo uma mentalidade predominantemente renascentista, moderna e cristã (CRISTÓVÃO, apud ROMANO, 2010, p. 38).

Cristóvão considera que os textos de literatura de Viagens como interdisciplinares, já que se interligam com a história, a antropologia e a ficção, mostrando um olhar do viajante que constrói uma imagem sobre o espaço e a cultura do outro. Assim, a viagem não é entendida somente como um trajeto mais ou menos extenso e árduo, mas como algo digno de registro por causa da novidade e do raro testemunho.

Pensando no registro de novidades e também de testemunhos, Süssekind conta que, nas primeiras décadas do século XIX, na época de lutas provinciais apaziguadas e do Império consolidado, os romances, as crônicas e os contos já eram bem aceitos e o "narrador permite-se passeios ao léu e o registro de impressões pessoais intransferíveis de viagem" (SÜSSEKIND, 2006, p. 159).

Vemos que Romano utiliza, novamente, o pensamento de Enzensberger para explicar que o turismo foi constituído "sob influência da idealização retrospectiva que o olhar romântico projetou sobre os viajantes antigos, medievais e renascentistas, atribuindo-lhes uma aura de aventura" (ROMANO, 2013, p. 34) e, portanto, a viagem turística é considerada uma maneira recente de viajar já que passa a ser um projeto pessoal que tem por objetivo reencontrar a tal experiência de aventura ocasionada pelo espírito romântico aos viajantes do passado. Assim, Romano enfatiza que

> se o turista romântico busca imitar o encontro com o outro que idealiza no viajante de épocas anteriores e, em certo sentido, consegue imitar a viagem; o turista contemporâneo percorre um roteiro pré-traçado e informado, a fim de eliminar o risco e o desconforto. Na aventura idealizada, o viajante poderá também modificar-se a si mesmo; o turista almeja apenas uma pausa relaxante, preservando sua distância em relação ao outro (ROMANO, 2013, p. 36).

Portanto, Romano destaca que tanto para Enzensberger quanto para Cristóvão, a experiência turística é acessível a todos, seja diretamente, pelas diversas facilidades de viajar, "ou indiretamente, por meio de filmes, documentários televisivos, desenhos animados,

viagens virtuais pela internet ou ainda pela reprodução de imagens e relatos em livros e revistas" (ROMANO, 2013, p. 36). Dessa maneira, na concepção de Romano, o turista torna-se um narrador às avessas, pois contradiz o modelo do narrador tradicional apresentado por Walter Benjamin, já que não apresentaria nenhuma sabedoria a transmitir. Enzensberger destaca que turista poderá ser considerado um "agente de propaganda do itinerário percorrido, como espaço e momento de evasão, e da empresa organizadora do pacote" (ROMANO, 2013, p. 44). Embora na viagem um deslocamento espacial de fato aconteça, Romano observa "que as relações sociais de origem continuam a se fazer presentes por meio dos companheiros de rota e da portabilidade dos novos equipamentos de comunicação" (ROMANO, 2013, p. 45).

Em meio a essa "facilidade" de viagens nos dias de hoje, somos capazes de perceber que a viagem continua servindo de inspiração, tema e procedimento narrativo de diversas obras da literatura contemporânea. Bernardo Carvalho no livro *Mongólia*, vencedor do prêmio Jaboti, livro traz relatos e observações do autor de uma viagem à *Mongólia*. Em *Nove noites*, a história trata de relatar a busca pela causa do suicídio de um antropólogo americano que viaja para uma aldeia indígena no Brasil, e o narrador jornalista relata tal investigação depois de conviver no mesmo lugar da tragédia. Toda a narração é feita pelo narrador jornalista, que vive também essa experiência e descreve suas impressões. Oliveira busca Anderson Mata (2005, p. 2) para explicar que

> as personagens de Bernardo Carvalho estão sempre em trânsito, migrando, viajando ou, simplesmente, passando; esses sujeitos não têm uma territorialidade definida, assim como sua personalidade também indefinida, e, em alguns casos, como é o de *Nove noites*, nem mesmo sua sexualidade é definida. Por isso, a necessidade das personagens saírem de seu lugar de origem e pôr-se em viagem, para encontrarem – ou fugirem – de si mesmos (MATA, apud OLIVEIRA, 2010, p. 59).

Após esse panorama geral da viagem na literatura, podemos finalmente tratar de analisar a questão do relato de viagem e de realidadeficção presentes nas narrativas *Manigua* e *Cuaderno de Pripyat* do autor Carlos Ríos.

3.2 O TERMO MANIGUA

Numa entrevista a Silvina Friera sobre *Manigua* para o *Página 12,* Friera pergunta para Carlos Ríos se o fato de ele estar vivendo em Puebla (cidade do México) foi um indício

na forma escrita do romance. Ríos responde que a interferência dessa vivência no México foi o uso do tu, pois não há o *voceo* argentino, senão um tom neutro que era natural para ele, que pretendeu escrever algo que não estivesse nem no México, nem na Argentina. Na leitura de *Manigua,* percebemos que se trata de uma história que se passa na África, mas não podemos identificar como África já que há um lugar que leva o nome de uma cidade do Brasil e ainda por causa de outras referências que nos levam a viajar por outros espaços geográficos. Sobre isso, Ríos explica numa outra entrevista dada a Ezequiel Alemian:

> El montaje de referencias lo entiendo un poco como un trabajo de composición poética. Siempre pienso en esa idea de un texto como un imán que atrae elementos diferentes. A ver, me digo, esto que estoy escribiendo, qué puede atraer. Cuanto más salvaje sea esa intrusión, en el sentido de que lo que llegue mine, genere inestabilidad, incertidumbre, incertezas, mejor. Todo lo que venga para contrarrestar esa idea de "estoy escribiendo una novela y sé para dónde va", dejo que vaya hacia el texto. Todas las referencias que aparecen contribuyen a armar un África, pero muchas de ellas no son africanas[46] (RÍOS, 2009c).

Toda essa composição a partir da atração de diferentes elementos, da presença de coisas díspares, de um clima de incertezas, de instabilidade espacial teve um ponto de partida. Esse ponto de partida que levou Ríos a escrever a narrativa foi confessado a Friera como sendo

> la primera imagen que tuve la vi en la televisión, en un programa de la National. Había un aborigen australiano, tirado en el piso, que decía que él era el último de su clan. Me impactó muchísimo y quise escribir algo para llegar a ese momento, que es el que corona la novela[47] (RÍOS, 2009b).

Com a escolha do tema para a construção da narrativa, a história precisava de um título. Nessa mesma entrevista, Ríos explica que a palavra manigua foi tirada de um poema intitulado *Ignorancia*do poeta mexicano, nascido na Espanha, Gerardo Deniz[48].

---

[46] Tradução nossa: A montagem das referências entendo-as um pouco como um trabalho de composição poética. Sempre penso nessa idéia de um texto com um ímã que atrai elementos diferentes. Então, digo, isso que estou escrevendo pode atrair. Quanto mais selvagem é essa intrusão, no sentido do qual o que chega brote, gere instabilidade, incerteza, dúvida, melhor. Tudo o que venha contrapor essa idéia de que "estou escrevendo um romance e sei para onde vai", deixo ir ao texto. Todas as referências que aparecem contribuem a montar uma África, mas muitas delas não são Áfricas.

[47] Tradução nossa: a primeira imagem que vi na televisão, num programa da National. Havia um aborígene australiano, caído ao chão, que dizia que era o último do seu clã. Fiquei impactado e quis escrever algo para chegar a esse momento, que é o que rodeia o romance.

[48]Gerardo Deniz foi um poeta mexicano, nascido em Madrid em 1934. Ainda que o seu verdadeiro nome seja Juan Almela, publicou suas obras literárias com o pseudônimo de "Gerardo Deniz". Possuidor de uma vasta

Ignorancia, Gerardo Deniz (de Gatuperio, 1978)

Cuando se quita usted del labio el epíteto escupiéndolo al
rostro de la amada,
siente usted que ha cumplido, hasta que le sale otro,
v. gr. de tabaco,
y el proceso se repite ad nauseam.
Lo malo es esa manigua poblada de grillos y leopones,
esa insuflación de burbujas en el tuétano
- en una palabra, todo lo que hormiguea, desazona un rato
y hace amanecer los lunes
pensando
cómo será que a mis tíos y tías los poetas
les ocurre lo que relatan
y viven para contarlo.

Como podemos observar, ao lermos o poema, percebemos quea palavramanigua vem associada a algo ruim, cercada de grilos e leopones (mistura de leoa com leopardo). É isso que borbulha no cérebro, tudo que *hormiguea* (de formigar = experimentar em alguma parte do corpo uma sensação mais ou menos incômoda, semelhante à que resultaria se por ela corressem formigas); os últimos versos aparecem como consequência desse fenômeno (do formigar).

Devemos pensar que o começo do poema também é intrigante: "quando você tira dos lábios o epíteto e cospe na cara da amada sente que deu", já se cumpriu o ato, mas vem outro epíteto e o ato se repete, ou seja, uma imagem forte, cuspir injúrias na cara da amada (pode ser também algo elogioso, pois a palavra epíteto pode significar qualificação elogiosa ou injuriosa de alguém). Enfim, a manigua está relacionada a isso que *desazona* (e desazonado é inquieto, disgustado, indispuesto, enfermo), que borbulha na cabeça, que formiga e que faz amanhecer todas as segundas-feiras, pensando na tal pergunta sobre os relatos que acontecem com os tios e tias poetas e que vivem para contar o que se repete. Dessa forma, percebemos que a palavra manigua é vista como algo que tira o sujeito do lugar, que o coloca fora de si, que estimula seus mais ignorados instintos, pois a partir do momento em que os sentimentos se confundem, os sujeitos perdem a razão e a emoção que os perturba, ao mesmo tempo, pode ser uma espécie de combustível para continuar vivendo.

---

cultura e é autor de uma brilhante, amena e original produção poética que se sobressai com o principal traço distintivo de sua capacidade para descrever e analisar as mais diversas situações da vida cotidiana. Disponível em:http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=deniz-gerardo. Acesso em: 03 abr. 2014.

Por não se tratar de uma palavra usual, Ríoscoloca o significado do verbete, já na primeira página do livro: "**Manigua.** (Voz taína[49]).**1.**f. Abundancia desordenada de algo, confusión, cuestión intrincada.**2.** f. *Ant.* Conjunto espeso de hierbas y arbustos tropicales.**3.** f. *Col.* Bosque tropical pantanoso e impenetrable.**4.** f. *Hond.* y *Nic.* Terreno, con frecuencia pantanoso, cubierto de espesa maleza tropical" (Diccionario de la RAE, apud RÍOS, 2009a).

Pensando nos significados atribuídos já no início do texto, devemos enfatizar que os sinônimos que nos levam a significados mais consideráveis para a leitura da narrativa de Ríos seriam *confusão e abundância desordenada de algo*, já que a história em si pode ser compreendida como uma mistura de personagens reais e ficcionais, mistura de lugares, mistura de tempos verbais e, principalmente, de narradores. Esses significados podem ser percebidos durante toda a narrativa, pois a confusão, a mistura aparece desde o início.

O subtítulo diz se tratar de uma novela swahili, um idioma banto (conjunto de povos da África, de grupos étnicos diferentes, mas que falam línguas da mesma família) com o maior número de falantes da União Africana, junto com o nome manigua, que é um nome indígena arahuaco (sinônimo de taíno), que se refere a povos indígenas latino-americanos e a sua linguagem. Os arahuacos viviam nas Grandes Antilhas (Cuba, Jamaica entre outras ilhas do Caribe) até a América do Sul antes da chegada de Colombo.

Outras misturas vão aparecendo com o decorrer da história com o uso de nomes e lugares africanos (Quênia), com o nome de uma cidade brasileira (São José dos Ausentes), assim como a mistura do arcaico com o contemporâneo. No entanto, os demais significados nos levam a lembrar da imagem do quadro pintado pelo cubano Vilfredo Lam e intitulado La Manigua (1943), que se encontra na coleção do MoMA (Museum of Modern Art) de Nova York, como mostra a figura 3:

---

[49]Taíno, na.(De or. arahuaco).1.adj.Se dice del individuo perteneciente a los pueblos amerindios del gran grupo lingüístico arahuaco que estaban establecidos en La Española y también en Cuba y Puerto Rico cuando se produjo el descubrimiento de América. U. t. c. s. 2. adj. Perteneciente o relativo a los taínos. 3.m. Lengua hablada por los taínos.Real Academia Española.

Figura 3 - The Jungle, Vilfredo Lam.

Fonte: disponível em:<http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=34666>. Acesso em: 07 out. 2013.

Uma possível leitura podia ser a associação da *novelita* com a pintura surrealista, já que traz muitas questões misturadas, sem uma definição lógica.A manigua de Carlos Ríos, assim como a tela, não pode ser lida de uma maneira tradicional, pois pertence a um modo de fazer arte que mistura e combina muitos elementos oníricos e "reais". Na descrição das cenas de *Manigua,* tudo parece irreal, uma cidade denominada São José dos Ausentes em que os elementos, na sua maioria, são de plástico e o que deveria ser de plástico é de papelão, por exemplo, os tubos que levam água para as vacas.

Ao olharmos a figura 3, percebemos que se trata de uma imagem composta por muitos seres que parecem indígenas, entre árvores, sem corpos definidos, com indefinição de rostos, com pés emãos avantajados, em número abundante e desordenado, pintado com cores primárias, secundárias, ressaltando o azul e o verde. Sobre essa tela, Raul Antelo diz que,para Pierre Mabille, a ausência de uma perspectiva central é comparada a uma não presença de

hierarquias externas na busca por democracia, não se tratando de um império com um todo-poderoso a encabeçá-lo, de uma estrutura dependente de um centro único, mas de um espaço amplo, sem vazios, livres, masdependentes da totalidade, desconhecedores de uma hierarquia exterior e inclinados ao seu próprio destino; um conjunto vivo que não conhece outras leis senão as do ritmo. Assim,nessa floresta, as árvores, as flores, os frutos e os espíritos coabitam graças à dança. Para Antelo, há uma oposição absoluta

> entre esta floresta na qual a vida explode por todas as partes, livre, perigosa, surgindo da mais exuberante vegetação, disposta a todas as fusões, a todas as transmutações, a todas as possessões, e essa outra selva sinistra onde um führer, plantado em um pedestal, espia, na direção das colunas neo-helênicas de Berlim, a marcha da multidão mecanicamente disposta, após ter destruído todo ser vivo existente, a reduzir a nada, em seus atos, um paralelismo rigoroso de cemitérios sem fim... (ANTELO, 2012, p.8).

A história criada por Carlos Ríos se passa na região das tribos do Quênia, no entorno dos lagos, num ambiente cheio de papelão e plástico, num clima de conflitos e destruição onde há um *führer* (líder) responsável em guiar o seu povo por um cenário tão perigoso, de tão exuberante vegetação, mas reduzido a nada como o que acaba de ser descrito por Raul Antelo. Na saga de *Manigua*, o líder, além de dar um rumo a seu povo, é também o responsável em salvar a vida do seu irmão. Para tanto, Ríos elabora uma história deliciosamente confusa e "desordenada", no sentido que nos tira de uma zona estável, construída com elementos misturados, dando a impressão de um deslocamento geográfico, a sensação da descrição de um subúrbio *trash* de qualquer cidade grande do ocidente. Na mesma entrevista a Ezequiel Alemian e colocada na Editorial Entropia, Ríos fala sobre essa sensação de deslocamento da África durante a leitura e aponta que

> lo importante es cómo funciona ese sistema, qué está pasando con esa gente que todo el tiempo tiene que ir negociando su vida en un mundo de restos. Es algo que siento muy atado a mi forma de escribir. Voy buscando algunos hilos, viendo hasta dónde llegan, sin preocuparme de que después esté todo perfectamente atado. Los capítulos son cortos, escribía uno por día. Siento que a la vez que novela, Manigua es un diario. Me gusta que lo que estoy contando se contamine con lo que escucho o lo que leo ese día[50] (RÍOS, 2009c).

---

[50] Tradução nossa: O importante é como funciona esse sistema, que está passando com essa gente que o tempo todo tem que ir negociando sua vida num mundo de restos. É algo que sinto muito amarrado com a minha forma de escrever. Vou buscando alguns fios, vendo até onde chegam, sem preocupar-me de que depois fique tudo perfeitamente amarrado. Os capítulos são curtos, escrevia um por dia. Sinto que é um romance, Manigua é um diário. Eu gosto que o que estou contando se contamine com o que escuto ou o que leio esse dia.

Uma das leituras que Ríos admitiu ter feito durante a construção de *Manigua* foi o livro *Memorias de un pigmeo* (1992), de Hebe Uhart. A narrativa desta escritora argentina conta a história de um pigmeo ocidentalizado que se admira ao conhecer alguns aspectos da cultura latino-americana. Ele se apropriou desta leitura ao colocar como epígrafe uma frase de Uhart: "Lo único que podría decir en cuanto a mi tribu es que hacen lo que les parece mejor, lo que pueden y lo que creen con el poco mundo que conocen" (UHART, *apud* RÍOS, 2009a). Desde a epígrafe, há uma mescla de referências territoriais já que esta frase foi tirada de uma história construída a partir do choque cultural de um pigmeu africano vivendo na América. A diferença cultural de dois territórios é descrita por uma escritora argentina e posta dentro de uma narrativa contada numa África criada por Ríos. Assim, há uma conexão de mundos, e a questão política das tribos africanas é semelhante a das tribos latino-americanas, pois, apesar de culturalmente afastados, todos são parte desse mundo, e as problemáticas dizem respeito a todos. Dessa forma, percebemos que as questões políticas que há na narrativa de Ríos sobre disputa territorial e de poder faz-se também presente nas tribos latino- americanas já que estas lutam constantemente por seu espaço e pela sobrevivência de sua cultura.

O trabalho dos antropólogos era estudar esses outros povos e falar da cultura deles a partir da percepção do seu próprio mundo. Hoje, eles reconhecem a impossibilidade de falar do outro sem falar de si mesmo, pois, ao observar a cultura do outro, há uma interferência tanto na cultura observada quanto na sua própria cultura. Sobre isso, Diana Klinger (2012, p.12) destaca que "a construção da figura do outro vinculada à presença marcante da primeira pessoa desconfia da transparência e da neutralidade, e assim questiona a ideia de representação". Ela aponta que a própria antropologia tem desenvolvido uma crítica a esse olhar logo que o antropólogo começou a olhar a si próprio. Dessa forma, Klinger discute que

> "Etnografia" não se entende como uma técnica de investigação empírica (que por outro lado, não existia ainda nos anos 1920 como um método claramente estabelecido) mas, como "um conjunto de diversas maneiras de pensar e escrever sobre a cultura do ponto de vista da observação do participante" e "uma predisposição cultural mais geral que passa através da antropologia moderna e que essa ciência compartilha com a arte e escritura do século XX" (KLINGER, 2012, p. 63).

A virada etnográfica de que fala Klinger aconteceu a partir de 1980, quando os textos antropológicos da pós-modernidade podem ser comparados a uma certa literatura de relatos, não por serem "falsos" ou "ficções", nem ao menos "construídos", mas pela outridade que determinam um dilema de representação. Assim, esta virada trouxe consigo a consciência

da impossibilidade de “falar de si” sem “falar do outro” e vice-versa; por isso Klinger entende que, na literatura contemporânea da América Latina, a presença problemática é da primeira pessoa, já que a voz de quem narra é interrogada quanto à sua identidade e à sua localização no tempo-espaço. O relato de Carlos Ríos em *Manigua* deixa ver várias vozes, não somente de narradores, mas também de culturas amalgamadas, que se refletem na maneira de proceder de Ríos, pois ele mistura “sujeitos”, locais e épocas e produz uma fábrica de realidade ao misturar realidade e ficção.

3.3 OS RESTOS DE CARLOS RÍOS

Manigua é uma novela criada a partir de “coisas catadas” do mundo real e com uma temática que trabalha em torno da sobrevivência de um povo distante geograficamente. Numa entrevista dada em 2013 para o Tiempo Argentino, Ríos assume essa sua maneirade criar a Jonás Gómez ao dizer: “soy un escritor un poco carroñero, cartonero, en México dirían pepenador. Me gusta trabajar con los restos, con lo que va quedando fuera del circuito social de los relatos” (RÍOS, 2013). Essas coisas são encontradas pelo escritor na televisão, no meio jornalístico, em poema e nas artes em geral. Tudo isso é utilizado por Ríos para construir uma imaginação pública, também denominada por Josefina Ludmer como “fábrica de realidade”. Ludmer explica que especular é um termo apropriado para ser usado no entendimento desse novo mundo. Para ela, especular seria pensar com imagens e, portanto, a especulação acaba criando um mundo diferente do conhecido: um universo sem fronteiras, real virtual, de imagens e palavras, discursos e narrações, que flui num movimento perpétuo e efêmero. Esse movimento traça formas chamadas fábrica de realidade ou imaginação pública que seria um trabalho social, anônimo e coletivo de construção da realidade. Assim, Ludmer acredita que a imaginação pública fabrica a realidade, mas não tem índice de realidade, pois não faz distinção entre realidade e ficção. Para tanto, Ludmer apontao tempo zero como espaço promissor para esse tipo de acontecimento. Lembrando que para Ludmer o tempo zero é o tempo tecnológico, o tempo da transmissão instantânea, o tempo da internet. Navegando por esse tempo zero, Ríos mostra um pouco do seu procedimento, ou melhor, dessa sua característica de ir “catando coisas” sem uma preocupação imediata de deixar tudo

perfeitamente encaixado, permitindo-se assim trabalhar o tempo todo com um mundo de restos.

Jonas Gómez destaca que é característico das narrativas de Ríos a presença de resíduos e lembra que *Manigua* apresenta cidades construídas à base de papelão e plástico; *Cuaderno de Pripyat* é um texto que gira em torno de Malofienko, que nasceu em Chernobil, no ano do acidente nuclear e Malofienko regressa a Pripyat para filmar um documentário que o ajude a compreender, tanto seu passado como o que passou na zona. Esta história se passa numa cidade em ruínas, destruída pela radiação. Sobre isso, Carlos Ríos confessa que

> Escribir fue darme la oportunidad de habitar ese espacio vacío. También me interesaba ver las transformaciones que suceden en los que se quedaron. En la novela está la ciudad vacía, un centro vacío, y alrededor se configura un anillo habitacional, la gente entra desde ese anillo y saca muebles, caza animales, comercia con esa zona de exclusión a la que no se puede entrar. El protagonista vuelve con el afán de documentar esa realidad. Volviendo al tema de la ciudad construida con desechos, me interesa la inestabilidad, el momento en el que una ciudad, que es algo construido aparentemente para siempre, se desintegra, se pierde[51] (RÍOS, 2013).

Uma outra narrativa de Carlos Ríos,intitulada *A la sombra de Chaki Chan,* é uma história narrada em meio à reciclagem de alumínio. Esta narrativa também aponta para a construção de algo a partir de restos, no caso a construção de uma estátua de Marilyn[52] com alumínio catado em duas partes da cidade chamadas Flor de Maroñas e San Petersburgo. Nesta narrativa, também notamos a mistura de lugares, ou seja, Flor de Maroñas é um bairro de Montevideo, e San Petersburgo que nos levaa pensar na Rússia. Esta história é de um catador de alumínio; ele recebe o telefonema de um presidiário que diz ser seu pai. Esse rapaz tem uma companheira de trabalho chamada Ofélia, que conta toda a sua vida a ele. Tudo isso se passa enquanto eles recolhem latinhas para a construção da estátua de Marilyn. Chaki Chan [53]é uma figura de respeito e medo dos habitantes da cidade.

---

[51] Tradução nossa: Escrever foi dar-me a oportunidade de habitar esse espacio vacío. Também me interessava ver as transformações que acontecem nos que ficaram. No romance está a cidade vazia, um centro vazio, e ao redor se configura um anel habitacional, as pessoas entram nesse anel e roubam móveis, caçam animais, comercializam com essa zona de exclusão que não se pode entrar. O protagonista volta com o propósito de documentar essa realidade. Voltando ao tema da cidade construída com desejos, me interessa a instabilidade, o momento em que uma cidade, que é algo construído aparentemente para sempre, se desintegra, se perde.

[52] É interessante dizer que tudo indica ser Marylin Monroe, mas, em nenhum momento, o narrador escreve Monroe.

[53] Chaki Chan também nos remete àquela figura marcante do chinês famoso dos filmes conhecido por Jackie Chan.

Já o texto intitulado *El artista Sanitario* trata de descrever a história de um artista que pintava suas telas inspirado pelo ritual de matança de 92 porcos; e, também, para satisfazer o desejo autoritário do pai. Esta é uma narrativa curta que trabalha com marginalizados, aqueles seres que são restos da sociedade como os olayas que, na história, servem de inspiração para a composição artística. O texto explica os olayas da seguinte forma na nota de rodapé: "grupo semihumano confinado por los gobiernos centrales a los países helados" (RÍOS, 2013, p. 7). Não somente as olayas são marginalizados, mas também os porcos, já que, durante a leitura, descobrimos que os únicos a serem pintados são os encontrados nos setores marginais da cidade de Vestlandet da Noruega (lugar em que os invernos nunca são extremamente rigorosos, mas de dezembro a fevereiro sempre cai neve. O verão é temperado, com temperatura máxima de 25°C) e, portanto, alimentam-se de lixo. Em contrapartida, na outra cidade, citada no texto, Florencia del Elba (Dresden é conhecida comoFlorencia del Elba, pela beleza das suas paisagens naturais e por sua arquitetura renascentista esplendorosa. É a cidade mais oriental da Alemanha. A cidade viveu muitas guerras e conflitos armados ao longo de sua história por situar-se no centro da Europa) os porcos eram considerados sagrados. Quando lemos a história, percebemos que o artista sanitário produz suas pinturas com o uso de uma droga (aceto filial ou anidrido acético) e come as olayas que pinta, mas não pinta com fome. Na sequência da narrativa, lemos que há um personagem preso, outro marginalizado, um velho professor da Escola de Artes e Ofícios, que foi o responsável em descobrir o talento do artista sanitário. Este homem foi preso por ter matado o médico legista que teve relação sexual com a sua mulher. A questão dos restos é também percebida pelos temas das telas assim como pela presença dos demais personagens que são carcerários e são vistos como marginalizados, ou seja, seres excluídos socialmente e, consequentemente, considerados os restos da população. Tanto nesta narrativa quanto em *A la sombra de Chaki Chan* há a presença de um personagem preso. Podemos ver tal detalhe como uma biografa cifrada de Carlos Ríos, já que ele faz um trabalho de coordenar oficinas literárias nas cadeias de Buenos Aires. Além dessa comparação, percebemos que em ambas as histórias a figura da família e a do pai são extremamente importantes nas narrativas de Ríos.

Manigua (2009) e *Cuaderno de Pripyat* (2012) apresentam de certa forma a temática dos restos e são construídas a partir de restos do "real", como discutiremos mais adiante; devemos destacar que são diários. No trecho da entrevista de Ríos citada anteriormente, ele explica que *Manigua* é um diário e que, como tal, foi construída

diariamente, sendo um capítulo por dia. Já *Cuaderno de Pripyat*há partes que são um diário do protagonista e outras uma descrição de alguns "fatos". No entanto, apesar de conter um diário com algumas reflexões de Malofienko, notamos que Carlos Ríos, ao intitular o livro *Cuaderno de Pripyat,* evidencia uma junção de informações e não uma descrição minuciosa como estamos acostumados a ver nos diários de viagem. Devemos lembrar que a palavra *cuaderno* apresenta como significado: porção de folhas de papel, sobrepostas formando um pequeno livro, caderneta, livro de apontamentos. Olhando a estrutura como se apresenta, verificamos que os significados atribuídos nos dicionários vêm ao encontro da proposta de trabalho de Carlos Ríos, pois a história é contada em fragmentos que são descrições feitas das incursões à cidade fantasma, e-mails trocados com a namorada do protagonista, telefonemas, entrevistas com ucranianos, descrição da rotina dos habitantes e também reflexões do protagonista, como se tudo isso fosse colocado sobreposto e formando um livro de apontamentos sem datas nem imagens. Este escritor tenta montar uma narrativa do presente com traços e características dos diários e das viagens tanto quanto das falas do dia a dia através da descrição da rotina dos habitantes da cidade destruída.

3.4 OS DIÁRIOS CONTEMPORÂNEOS

A história dos relatos de viagem vem a partir dos diários e cartas escritas primeiramente pelos descobridores. No *Diário da descoberta da América*, Colombo tenta retratar a "visão do Paraíso" e isso é tão marcante que "vai influenciar a Europa renascentista e permanecer no imaginário popular até o século XVII" (SILVA, 2007, p. 61). Tal influência tornará a América uma oportunidade edênica de romper com as hierarquias medievais. Dessa forma, a pesquisadora Geysa Silva acredita que Colombo além de ter sido responsável por essas transformações históricas e sociais na época,

> faz de seus escritos um repositório de impressões e sua palavra religa instâncias que o racionalismo separou; dessa maneira, anulam-se as fronteiras entre ficção e História e é engendrada uma atmosfera de magia que lembra os autores do boom hispano-americano, a ponto de Gabriel García Marquez considerar os diários e cartas como o primeiro texto do "realismo maravilhoso" (SILVA, 2007, p. 62).

No século XIX, os diários de viagens também continuaram sendo maneiras de retratar o Brasil, a "verdadeira" imagem do país através dos diários de viagens elaborados pelos europeus que aqui passavam. Devemos lembrar que diário, por ser um gênero marginal, não tem a preocupação com o "dizer a verdade para o outro", contudo, já vem de uma tradição e, talvez, por isso a narrativa intitulada *Diário de uma viagem ao Brasil* de Maria Graham tenha sido uma das escolhidas por Flora Süssekind para analisar a literatura de viagem da época. Sobre essa narrativa, Süssekind escreve que este diário foi feito sobre uma família de sertanejos que saiu do Recife para o interior. Ela faz os seguintes apontamentos:

> A descrição minuciosa, preocupada com detalhes, tons, unidade cromática, beira o pictórico. O que não é incomum no diário de Maria Graham. Mas o que interessa nesse caso é o seu aborrecimento com a figura destoante de mulher, vestida à europeia, sem couros ou tonalidade castanha como os demais. Um quadro típico, original, cuja homogeneidade se vê subitamente quebrada pela presença indisfarçável de traços urbanos, europeus, corriqueiros. É como se o simples registro visual de tais diferenças causasse inevitável irritação a quem desejaria ver reafirmada a cada momento uma imagem – preferencialmente dominada pela cor local- dos brasileiros do interior, do próprio país (SÜSSEKIND, 2006, p. 25).

Pensando no sentido da palavra diário como registro do cotidiano, do dia a dia, vemos que Süssekind analisou que o relato elaborado por Maria Graham respeitou a função inicial deste estilo narrativo ao fazer uma descrição minuciosa, apontando suas impressões sobre os acontecimentos. Essa impressão de "desapontamento" de Graham foi transmitida, nesse seu diário, e interpretada pelos estrangeiros que o leram como forma de desmitificar oentão "Paraíso[54]" e passaram a conhecer uma outra "realidade", uma "realidade" contaminada pela influência europeia que destruiria aquela imagem de país exótico, com uma natureza exuberante e com um povo primitivo. Aqui começamos a perceber que a "realidade" construída passou a ser questionada por um gênero "menor" (diário) escrito pelo considerado "sexo inferior" (mulher) na época.

No século XX, o diário acabou saindo da margem, deixando de ser um gênero "menor" e passando a ser objeto de estudo, ou melhor, configurando-o como uma autobiografia que "revelava" seu autor e a leitura que ele tinha do mundo que vivia. Segundo VeraLins (1991, p. 45), no diário de Gonzaga Duque "suas idéias sobre a arte, a cultura

---

[54] O Brasil era visto, nessa época, como sinônimo de paraíso. Tal visão despertou a curiosidade e o interesse de muitos estrangeiros que começaram a escrever relatos de viagem na tentativa de retratar a "verdadeira" imagem deste país no século XIX.

brasileira e o homem sedelineiam, em conflito com os valores de uma ordem que se estabilizava na virada do século". No capítulo "Gonzaga Duque como crítico de cultura", subseção "O lugar dodiário", Vera Lins define o gênero diário como:

> Uma narrativa da modernidade, que privilegia a imanência, os fatos cotidianos, construindo uma transcendência a partir deles. Nesse país que se urbanizava, a introspecção agora podia se construir literariamente como diário íntimo e autobiográfico espiritual, formas possíveis apenas dentro do quadro da nova secularidade, em que o ego e a personalidade são valorizados (LINS, 1991, p. 97).

Do início do século XX para os dias atuais, percebemos que o estilo diário é ainda usado no sentido de anotar percepções, opiniões e reflexões individuais do cotidiano sobre diferentes assuntos na tentativa de valorizar o "eu" narrativo. Podemos entender o diário como autobiográfico e como tal "documenta" passagens e impressões da vida misturando realidade e ficção, indiferenciando gêneros, sem separar o real e o ficcional. Pensando dessa forma, na primeira parte do livro *Aquí América latina, una especulación,* Ludmer faz um diário sabático com o intuito de trabalhar as questões de temporalidade. Nesse diário, Ludmer fez uma escrita crítica muito livre, colocando suas observações do momento político, cultural do ano 2000 e contando atividades do dia a dia como alguns encontros com escritores, algumas leituras de poemas, alguns comentários sobre programas televisivos noturnos e até mesmo piadas. Esta forma livre de escrita foi construída por Ludmer para trabalhar a sua nova forma de ler o mundo através da especulação, com a qual irá construir seu conceito de realidadeficção. Como vimos, Ludmer aponta a internet como sendo o tempo zero, o tempo das informações imediatas. A internet nos proporcionou outras formas de expor emoções, sentimentos, impressões, reflexões e opiniões instantâneas. Tudo isso é colocado na rede em lugares que receberam o nome de blog, twitter, facebook e ganham a fama de serem os diários atuais, já que os usuários fazem postagens diárias, de acesso público a todos os participantes da comunidade e em tempo "real", misturando o público e o privado.

Nessa perspectiva, como já foi comentado anteriormente, Ríos utiliza-se desses recursos pós-modernos para construir suas narrativas com o que cata da internet: "nomes de personagens, fragmentos da história, listas de palavras em língua estrangeira, ou seja, restos do ´real` constantemente reorganizados, compondo novas constelações, ou seja, *siempre una identica trama, con diferentes apariencias*" (SANTOS, 2013, p. 384). Assim, Carlos Ríos escreve *Cuaderno de Pripyat* colocando dentro dessa "porção de folhas de papel" um diário,

collages, e-mails, assim como outros elementos que são usados estrategicamente aproximando tal narrativa aos relatos de viagem contemporâneos. No entanto, *Manigua* vai muito além de um relato de viagem, sua estrutura nos remete às fábulas mitológicas.

O narrador em terceira pessoa conta que *Manigua* é a história de Muthahi, o responsável por dar um rumo ao seu povo, e para isso, o pai dele ordenou que, para que ele se tornasse um líder, ele deveria chamar-se Apolon. A viagem começa com a ordem do seu pai para que Apolon fosse distante para buscar uma vaca, que seria sacrificada no nascimento do seu irmão em três semanas. O fragmento 9, como veremos agora, é a descrição deste mandato do pai:

> Muthahi que para mantener un linaje común se necesita ejercer una serie de prohibiciones, pues éstas crean, a pesar de las protestas y la represión, un sentimiento de unidad. Es necesario que cada clan sea liderado por un hombre llamado Apolon. Lo sé, afirmó. No es mi nombre. Nunca podré ser el líder de nuestro clan porque me llamo Muthahi. Y agregó: El hombre no puede darse un nombre a si mismo porque no puede darse el ser. No te preocupes, respondió el padre. Entonces, caminó hasta el lecho seco del río y tomó un puñado de tierra rojiza, que arrojó en la cara de Muthahi. Desde ahora te llamarás Apolon, y como líder del clan reunirás al Consejo. Irás lejos, hacia la provincia costera, a buscar una vaca que sacrificaremos cuando nazca tu hermano[55] (RÍOS, 2009, p. 16).

Durante a leitura de *Manigua,* vemos referências cifradas a Odisséia de Homero. No fragmento 17, o ônibus que Apolon viajava para ir à cidade em busca da vaca caiu num buraco, e ele se salva e salva uma mulher

> ¿Qué hace una ciénaga en medio del desierto?, gritó la mujer. ¡En lugar de la laguna Elmentaita! Nadie le contestó. En su desesperación por salir, los pasajeros empezaron a golpearse. Apolon le dijo a su hermano: Era una maldición. Nuestro padre había hecho referencia a un agujero en la tierra, una semana antes de mi partida. ¿Recuerdas? No, dijo mi hermano. Es que aún no había nacido. El chofer pidió orden mientras el autobús se hundía como un barco. Los vidrios estallaron en nuestras caras. Escalé por una montaña de espaldas y brazos. Apolon tiró de la mujer hasta sacarla a la superficie. Arranqué a esa mujer del vientre de la tierra. Sólo salimos unos quince pasajeros[56] (RÍOS, 2009, p. 22).

---

[55] Tradução nossa: Muthahi que para manter uma linhagem comum se necessita exercer uma série de proibições, pois estas criam, apesar dos protestos e da repressão, um sentimento de unidade. É necessário que cada clã seja liderado por um homem chamado Apolon. Sei, afirmou. Não é o meu nome. Nunca poderei ser o líder do nosso clã porque me chamo Muthahi. E acrescentou: O homem não pode dar-se um nome a si mesmo porque não pode dar-se el ser. Não te preocupes, respondeu o pai. Então, caminhou até o leito seco do rio e pegou um punhado de terra avermelhada, que jogou na cara de Muthahi. Desde ahora te chamarás Apolon, e como líder do clã reunirás ao Conselho. Irás longe, até a província costeira, buscar uma vaca que sacrificaremos quando nascer o teu irmão.

[56] Tradução nossa: O que faz um lamaçal no meio do deserto?, gritou a mulher. No lugar da lagoa Elmentaita! Ninguém o respondeu. No seu desespero por sair, os passageiros começaram a bater-se. Apolon disse a seu

Este episódio pode ser visto como uma referência, ou melhor, uma reencenação do episódio de Ulisses, na *Odisséia*. Nesse episódio, ele passa com os navios por Caribde, que é um monstro que suga a água do mar levando tudo consigo e depois cospe tudo de novo, como podemos conferir:

> Cheios de angústia, portanto, iniciamos a estreita passagem,
> por termos Cila de um lado e Caribde divina do oposto,
> que a água salgada do mar por maneira terrível chupava.
> Ao expeli-la, era como caldeira nas chamas vivazes,
> A revolvê-la com grande barulho. Para o alto era a espuma
> dos dois escolhos jogada, voltando a cair sobre os picos,
> porque, quando a água salgada do mar dêste modo absorvia,
> aparecia ela toda por dentro revôlta; à sua volta
> a pedra soava terrível e o fundo anegrado se via
> da côr da areia. Apodera-se o medo de todos os sócios.
> Enquanto o olhar para ali dirigíamos, cheios de espanto,
> seis companheiros do fundo da côncava nave arrancou-me
> Cila, entre todos os mais distinguidos em fôrça e no braço.
> Quando a cabeça de novo volvi para a célebre nave
> e os sócios, por cima de mim percebi que agitavam
> as mãos e os pés, a chamar por meu nome com voz angustiosa,
> o que fizeram pela última vez na premência em que estavam.
> (HOMERO, s.d., p. 185).

Tudo isso tem a ver com a viagem e com uma "certa" ideia de experiência que se ganhava na viagem, vivendo aventuras em lugares diferentes daquele em que se nasceu.

Na leitura da *Odisséia,* percebemos também uma maneira contrária a de *Manigua* em lidar com as questões da alma. Isso é percebido quando Donise Kangoro, o dono das vacas e das terras, dá o seguinte conselho a Apolon[57]: "Absorve su espíritu y luego ingresa en el

---

irmão: Era uma maldição. Nosso pai havia feito referência a um buraco na terra, uma semana antes da minha partida. Lembras? Não, disse meu irmão. É que ainda não tinhas nascido. O chofer pediu ordem enquanto o ônibus afundava como um barco. Os vidros estouraram nas nossas caras. Escalei por uma montanha de costas e braços. Apolon soltou a mulher até deixá-la na superfície. Arranquei essa mulher do ventre da terra. Só saimos uns quinze passageiros.

[57]Apesar de Carlos Ríos de maneira informal ter contado que Apolon não é Apolo e ter explicado que o nome foi tirado de uma fábula africana, mas que não se lembrava mais como esta era intitulada, quando pensamos nas funções de Apolon e Donise durante a narrativa *Manigua*, automaticamente acabamos fazendo uma conexão com o *Nascimento da Tragédia* de Nietzsche. Nietzsche tem dois personagens importantes na filosofia dele: Apolo e Dionísio. Neste texto, Apolo é o deus do sonho, dos poderes configuradores, divindade da luz, da bela aparência e da fantasia. Como deus da experiência onírica Apolo aparece como deus de uma experiência ilusória que se mostra como verdadeira, porém na verdade não passa de uma falsa realidade. Apolo é considerado o "deus dos poderes configuradores" (lembrando que configurar é dar forma), pois é ele que concebe a forma, a proporção que produz a harmonia e a "bela aparência" das coisas. Nietzsche denomina de apolíneas às artes que

mercado. Allí hay un centenar de animales. Encuentra el tuyo. Atiende a la señal que hay en sus ojos" (RÍOS, 2009, p. 36). De imediato, lemos o absorve como absolver e o interpretamos no sentido de redimir um pecador de seus pecados a partir da confissão. Contudo, a palavra é absorver e é isso que problematiza, já que absorver nos lembra consumir por inteiro, aprisionar, atrair para si. Segundo Donise, Apolon deve prender o seu espírito, não o deixando escapar. Na história da *Odisséia*, lemos que as pessoas que visitassem Apolo receberiam presentes e a sua proteção se o visitassem com o coração sem ódio e a alma contrita, ou seja, arrependida. Se a palavra usada na história de *Manigua* fosse absolver, podíamos lê-la como uma menção a questão do recebimento de algo por merecimento pela purificação da alma como pregavam as fábulas mitológicas e até hoje algumas religiões. Ríos consegue romper com esse "merecimento divino" apontado na fábula grega, deixando claro que a escolha é algo aleatório, proveniente de uma percepção puramente estética e jamais como algo merecido só por seres "santos". Podemos ler isso como uma crítica aos sistemas sociais, políticos e religiosos estabelecedores de critérios que classificam as pessoas por níveis, classes; quem não se encaixa nos padrões não é merecedor de um salário justo, de um reconhecimento social ou até de "ir para o caminho dos céus". Assim, podemos colocar em debate essa "meritocracia" e chamar a atenção para uma mudança de olhar, pois dessa forma seríamos capazes de encontrarmos uma linha de fuga no determinismo ocidental. Mas não se tratam de saídas fáceis, as vacas são sempre de merda:

> Los artesanos hacían unas vacas en miniatura, moldeando su propia materia fecal. Cada vaca era de un modelo diferente. Nadie quiso entregarme una como había

---

privilegiam a harmonia das formas, a figura, a perspectiva, as cores e demais elementos produtores de alguma ilusão e de uma aparência de beleza como é o caso das artes plásticas. Já Dionísio é o deus da vida, da metamorfose, da desmedida, da dor, do sexo e da música. Chamamos deus da vida, pois é genuinamente agrário, relacionado ao florescer da terra. Donise expressa assim a vida como uma experiência autêntica em que a alegria e a dor não é negada, assim ele é sinônimo da vida tal como ela é, apesar de ser intitulado deus da máscara. No entanto, a máscara em Dionísio assume outro significado, o da metamorfoseabilidade da vida. Dionísio é filho de Zeus e Sêmele e por isso é perseguido por Hera a esposa legítima de Zeus. Zeus protege Dionísio metamorfoseando-o em vários animais. Dionísio assume suas "máscaras" a fim de manter-se "vivo". Dionísio é considerado deus da morte e do sexo, pois estas são experiências da mais radical perda de limites. Dionísio é a expressão da música em seu aspecto nada moderado. Nietzsche destaca a música por ser a arte que nos toca mais direta. Nietzsche acredita que a música é a única arte capaz de dar nascimento ao mito. Contudo, não podemos dizer que Dionísio, o deus da "arte não-figurada" não precise de Apolo, o deus da ilusão e das artes plásticas, pois apesar de diferentes, elas não se excluem, mas se completam. O nascimento da tragédia é permitido por esta relação complementar (GONTIJO, 2006).

> dicho Donise Kangoro, tuve que procurar la vaca que por derecho divino pertenecía a mi clan[58] (RÍOS, 2012, p. 33).

Ao colocar vacas feitas de matéria fecal como opções de busca pertencentes ao clã de Apolon, percebemos uma ironia sobre as condições sociais e políticas do próprio povo africano, ou mais ainda, do povo argentino. Antonio Carlos Santos percebe essa crítica ao sistema, em "A arte como procedimento- confusão e apropriação em Manigua", e destaca como sendo o lado jocoso desta história ao dizer que "de repente o leitor se surpreende às gargalhadas" (SANTOS, 2011, p. 176). Santos lembra outro momento como sendo cômico "Ou com a Argentina que aparece na forma de uma vaca decaída *´Era una vaca vieja, argentina, desdentada, a la que le faltaba un cuerno, de color café. Las tetas se arrastraban por el piso´" (Idem*). Ele explica que isso desarma o leitor que se encontra "em meio à guerra disseminada, a fim dos clãs, ao desafio não cumprido" através de "imagens compuro humor, de fina ironia, como a discussão sobre a liberação da antropofagia": "El debate que subyace a las discusiones banales en la televisión es si los clanes van a declarar como legal el consumo de carne humana" (RÍOS, 2009, p. 14) ou ainda pelo ritual de cortar em pedaços um animal "*Nada será como Muthahi lo ha diseñado en su mente, dice uno de los hombres kamba, mientras desolla un animal con el cuello de una botella. ¿Has estado allí? Pregunta el que sostiene entre sus manos la cabeza del mamífero. ¿Dónde? En su mente*" (SANTOS, 2011, p.177).

A vaca na história de *Manigua* é o que salvará um membro da família, mais especificamente, o irmão. Com o cumprimento dessa ordem do pai, Apolon irá tornar-se líder do seu povo. Tanto a família como a liderança do povo serve como motivação de Ulisses para enfrentar todos os desafiose a voltar a Itaca na *Odisséia*. Ulisses ficou prestes a matar ou a morrer por sua mulher Penélope, por seu filho Telêmaco e, principalmente, para continuar sendo o rei de Itaca. *Manigua* apresenta uma relação forte com a família, ou melhor, toda a história se passa por um mandato familiar que fracassa, apresentando um mundo instável, como Ríos explica na entrevista:

---

[58] Tradução nossa: Os artesãos faziam umas vacas em miniatura, modelando sua própria matéria fecal. Cada vaca era de um modelo diferente. Ninguém quis entregar-me uma como havia dito Donise Kangoro, tive que procurar a vaca que por direito divino pertencia ao meu clã.

> las ciudades aparecen y desaparecen y hay clanes con un nomadismo extremo. Esa inestabilidad la llevé al tema del lenguaje y de la familia. Hay mandatos familiares que son lo último que queda en un medio que se está desintegrando[59] (RÍOS, 2009b).

Nesta mesma entrevista, Ríos lembra que o último que permaneceria numa família é uma voz autorizada que diz: "Hay que hacer esto". Há que fazer isso é a motivação que leva o protagonista da outra história de Carlos Ríos, intitulada *Cuaderno de Pripyat,* a visitar a cidade fantasma e a buscar a sua origem.

3.5 FAMÍLIA, ORIGEM E LÍNGUA

Cuaderno de Pripyat conta que Malofienko[60] retornou a esse local, vinte anos depois, para buscar a sua origem e também produzir um documentário. Para encontrar a sua própria história, Malofienko precisava encontrar informações sobre sua família. Família é uma palavra que inicia um dos fragmentos da narrativa. Era uma das reflexões do diário de Malofienko. Nesta reflexão, ele conta os problemas familiares com a família de sua namorada Fridaka. Ele começa essa sua escrita da seguinte forma: "Familia: esa palabreja que tanto la había hecho enojar porque le recordaba la de ella..." (RÍOS, 2012, p. 36). Já sobre a sua própria família, Malofienko reflete:

> Y qué molesta de una familia: si está, molesta que esté. Si ha dejado de existir o nunca existió, también molesta. Explicaciones para nada convincentes y si las ensaya es para buscarle una vuelta biográfica al documental. Hace cuentas, abre el cuaderno, escribe. Que su tío viajó a Pripyat para cursar un doctorado en energía nuclear, y en vez de regresar con su mujer, armó pareja con una ucraniana. Que luego llegó su padre. Y meses después su madre. Que su tía salió con un bebé de la

---

[59] Tradução nossa: as cidades aparecem e desaparecem e há clãs com um nomadismo extremo. Essa instabilidade a levei ao tema da linguagem e da família. Há mandatos familiares que são o último que fica no meio do que está se desintegrando.

[60] Quando houve a explosão em Chernobyl, em abril de 1986, uma criança de dois anos chamada Vova Malofienko e sua família viviam em Chernihiv, 30 milhas do complexo. Aos5 anos, ele foi diagnosticado com leucemia.A sua família se mudou para os EUA na busca por tratamento. No dia 1º de maio de 1996, o garoto com 12 anos foi convidado a ir à Casa Branca onde ele se encontrou com Hillary Rodham Clinton durante o 10º aniversário do Programa de Chernobyl (The Ukrainian Weekly, 1996). Disponível em:http://www.ukrweekly.com/old/archive/1996/289609.shtml.Acesso em: 14 mai.2013.

> ciudadela. ¿Su primo? No se sabe si es verdad. No hay fotos de él[61] (RÍOS, 2012, p. 37).

Essa reflexão de Malofienko nos mostra um problema de dupla face no lado prático da vida familiar que atinge o personagem Malofienko já que ele reflete sobre a vantagem de ter ou não uma família. Pensando na palavra família, percebemos o leque de palavras que esta nos fazassociar: origem, identidade, relações pessoais, relações sociais, valores e costumes. Palavras usadas na constituição do indivíduo, mas que são mutantes e, portanto, transformadas durante toda a vida. Praticamente todos esses termos são facilmente entendidos como mutáveis ao longo do tempo, porém há um, em especial, origem, que, quando lido etimologicamente, acabamos discordando do fato de ser um termo que pode ser cambiante já que apresentam sinônimos como nascimento, princípio e começo, palavrasdeterminantes e "pretensiosamente" fixas. Contudo, origem para o filósofo Jaques Derrida "pressupõe um centro interno ou externo, habitado pela verdade, que se manifestaria por meio de cópias, simulacros, como simples deslocamentos de metáforas" (DERRIDA apud SANTIAGO, 1976, p.59). O conceito de origem e, consequentemente, o de tempo é abalado pela problemática freudiana e, portanto, Derrida passa a ver a metafísica ocidental no seu interior e exterior, desrecalcando-a suas metáforas e, dessa forma, marca a impossibilidade de se alcançar a origem. Fazendo tal desconstrução e deslocamento do centro, Derrida explica que "pensar um ponto originário centrado é recalcar a *différance* e o suplemento e, nesse sentido, limitar o jogo das significações" (*Idem*). Na criação do personagem Malofienko que vai buscar uma origem em um lugar destruído, Carlos Ríos ironiza a questão da origem, e tal ironia vem ao encontro da proposta de Derrida que discute a não possibilidade de se obter uma origem.

A história de Malofienko pode ser comparada com a história do filme intitulado *Viagem ao Princípio do Mundo*, analisada por Silviano Santiago no texto *OCosmopolitismo do Pobre,* de 2008. Assim como a história de Malofienko que vai atrás de sua origem familiar em *Cuaderno de Pripyat,* o filme também aborda a temática do retorno à origem. A história é

---

[61] Tradução nossa: E o que incomoda numa família: se está, incomoda que esteja. Se deixou de existir ou nunca existiu, também incomoda. Explicações para nada convincentes e se as ensaia é para buscar-lhe uma volta biográfica ao documental. Faz contas, abre o caderno, escreve. Que seu tio viajou a Pripyat para cursar um doutorado em energia nuclear, e ao invéz de regressar com sua mulher, juntou-se com uma ucraniana. Que logo chegou seu pai. E meses depois sua mãe. Que sua tia saiu com um bebê da cidade. Seu primo? Não se sabe se é verdade. Não há fotos dele.

de um ator francês que vai fazer um filme em Portugal e confessa ser filho de um português, que já morreu há muitos anos. Durante as filmagens, este ator decide visitar o vilarejo do seu pai, na esperança de conhecer uma velha tia. O diretor e outros dois atores decidem acompanhá-lo nesta jornada. Durante a viagem, o diretor revive as lembranças de sua infância na região, contando pequenas histórias do lugar. Quando chegam ao encontro da tia, ela os trata com frieza, pois não aceita que o sobrinho ator não fale português. Nesse momento, percebemos que a língua, que era para ser o elo de união entre o sujeito do contemporâneo com a sua ancestralidade, já não dá mais conta, pois eles (tia e sobrinho) já não partilham mais da mesma língua. Assim o ator tenta encontrar outra forma de se relacionar com a tia. Então é a partir do afeto, do corpo a corpo, da pele, do sangue que eles se reconhecem como parentes. A ideia de busca da origem é trabalhada como tema para este filme e também serve como possibilidade reincidente que a ficção faz. Santiago trabalha neste ensaio a perda da língua materna marcada pelo cosmopolitismo do pobre português que é compensado pela viagem ao vilarejo no momento em que o autor conhece os tios e os primos:

> No perde-ganha da vida cosmopolita, o ator ficou sem o domínio do instrumental indispensável para se comunicar diretamente com os antepassados. Tendo o pai abandonado a nacionalidade original, o filho acabou por sofrer violento processo de nacionalização na França (SANTIAGO, 2008, p. 49).

Tal análise feita por Santiago é válida também para a história de Cuaderno de Pripyat, pois o protagonista da narrativa, Malofienko, também vai atrás de sua identidade, de algum rastro de sua origem e de sua família. Derrida nos ajuda a pensar no rastro não somente como uma desaparição da origem, mas como uma não-origem, pois acima de tudo não há rastro originário. A pesquisadora Cernichiaro afirma que "esse rastro-não-originário é uma sobrevivência que nos fala não apenas do contato com a origem, mas também a perda da origem" (CERNICHIARO, 2010, p. 71).

Numa entrevista, a jornalista Friera lembra que em um dos testemunhos, o da poeta ucraniana Oksana Zabuzhko, se estabelece que nunca se pode voltar, na intenção de um regresso geográfico e por isso esconde-se na verdade a vontade de voltar a um tempo, que é impossível. Assim, Friera pergunta se Malofienko escreve para voltar ao tempo porque só a literatura lhe permite isso. Ríos explica que aí há um paradoxo, pois Malofienko volta a um lugar de que supostamente saiu quando era só um bebê. Nesse momento, Ríos devolve outra pergunta: Que memória podia ter de um lugar que só nasceu? Tem que reinventar uma

biografia, mas num espaço enclausurado, vazio, evacuado desde 1986 pelo desastre e, assim, dá razão ao questionamento da jornalista: é uma tarefa difícil voltar. Dessa forma, o escritor explica que Malofienko sabe que talvez não consiga elaborar uma biografia, trabalhando com a crença que tem que construir uma biografia com o que encontra, com os restos do que seja.

A jornalista e escritora argentina Gabriela Urrutibehety faz, numa reportagem do Entrelineas.info, uma retrospectiva da vida de Carlos Ríos lembrando que ele nasceu em Santa Teresita, esteve no México, viveu em La Plata e escreveu histórias da África ou de Chernobyl e, então, perguntou o que significavam esses lugares. Ríos responde que são seus lugares, seus espaços mais ou menos ficcionais que ele vai construindo e que por sua vez os constroem. Ele comenta que Santa Teresita viria ser algo assim como a usina central: o lugar onde ele nasceu e onde configuraram seus núcleos vitais de percepção, os modos de ser e estar no mundo. Ríos continua dizendo que as cidades e continentes que aparecem nos seus livros são amálgamas urbanos e naturais que encontram, na escrita e na vida, extraordinárias correspondências e ressonâncias. Portanto, cada experiência unifica os lugares e abre de uns em outros, como vasos comunicantes. A imaginação os articula e aproxima. Portanto, a geografia da experiência é uma só.

Malofienko não teve muito contato com a sua língua materna e por isso acabou encontrando dificuldade por não falar ucraniano e só saber palavras que não podiam ser ditas. O fragmento intitulado *Incursion nº 2* narra a ida de Malofienko a cidade de Pripyat com dois guias e a surpresa deles ao saber que Malofienko desconhece a língua materna.

> Todo lo conoce, dice a los guías, porque estuvo ahí de chico, y por las fotos. Sí, pero no hablás ucraniano, dicen. No tuve tiempo de aprender: era un bebé rumbo al exilio, se excusa Malofienko. Sé algunas palabras sueltas. ¿Cuáles? Tak. Ni. También *poļitsejs´ka dļiljanka*, dice. Ahá. Eso no alcanza! Acá no hay comisarías! Hay otras palabras, ya las aprenderás, siempre se conocen las necesarias, ¿verdad?El asunto es conocerlas a tiempo. *Poļitsejs´ka dļiljanka*! Esas no sirven. ¿Verdad, Nikolai? Verdad, Leonid. Estas palabras son inútiles. Son, ¿cómo decirlo? Inoportunas[62] (RÍOS, 2012, p. 14).

[62] Tradução nossa: Tudo o que conhece, diz aos guias, porque esteve alí quando criança, e pelas fotos. Sim, mas não falas ucraniano, dizem. Não tive tempo de aprender: era um bebê rumbo ao exílio, desculpa-se Malofienko. Sei algumas palavras soltas. Quais? Tak. Ni. Também *poļitsejs´ka dļiljanka*, diz. Ahã. Isso não é suficiente! Aqui não há delegacias! Há outras palavras, já as aprenderás, sempre se conhecem as necessárias, verdade? A dica é conhecer-las a tempo. *Poļitsejs´ka dļiljanka*! Essas não sirvem. Verdade, Nikolai? Verdade, Leonid. Estas palavras são inúteis. São, como dizer? Inoportunas.

No entanto, a surpresa dos guias causa um desconforto em Malofienko e ele, imediatamente, explica que não teve tempo de internalizar essa língua materna já que era um bebê quando foi obrigado a deixar a sua terra natal. Para pensarmos nessa questão da língua, ou melhor, nessa língua não consciente, mas vista como uma primeira memória do indivíduo, é interessante citarmos o escritor moçambicano Mia Couto que nos ajuda nessa reflexão sobre a importância das línguas:

> As línguas servem para comunicar. Mas elas não apenas "servem". Elas transcendem essa dimensão funcional. Às vezes as línguas fazem-nos ser. Outras, como no caso do homem que adormecia em história a sua mulher[63], elas fazem-nos deixar de ser. Nascemos e morremos naquilo que falamos, estamos condenados à linguagem mesmo depois de perdermos o corpo. Mesmo os que nunca nasceram, mesmo esses existem em nós como desejo de palavra e como saudade de um silêncio (COUTO, 2009, p. 16).

Malofienko não tem informações precisas sobre o seu nascimento e por isso ele quer reviver esse passado com o intuito de buscar a sua identidade, as suas raízes culturais, sua história de vida, o seu "eu". A história de *Manigua* também trabalha com a sobrevivência de uma língua, não de uma língua individual perdida como a de Malofienko, mas a de um povo. Durante essa narração, há uma mistura de idiomas também. Todo o fragmento 51 é formado por essa mescla de idiomas. Escutemos:

> En la filigrana swahili de São José dos Ausentes, Apolon atrapa el hilo de una identidad en riesgo, a punto de ser aniquilada. Lo sagrado, la lengua también es parte de este mundo. Desde mi cesta de mimbre, dice Apolon, enlisto las palabras que decíamos con mi hermano cuando éramos niños. Digo, susurro al oído de mi sangre seca. Escucha, escucha, digo, aunque nadie pueda oírme ahora. Chai (té). Achari (encurtido). Serikali (gobierno). Diwani (canciller). Sheha (autoridad). Leso (pañuelo). Meza (mesa). Jela (prisión). Pesa (dinero). Kasha (caja). Nvinyo (vino). Baiskeli (bicicleta). Basi (autobús). Penseli (lápiz). Mashine (máquina). Kompyuta (computadora). Koti (chaqueta). Shule (escuela)[64] (RÍOS, 2012, p. 52).

---

[63] Mia Couto começa o ensaio *Línguas que não sabemos que sabíamos* contando a história de um conto que nunca chegou a publicar e que é a história dessa mulher que adormecia ao ouvir histórias do marido. Ele conta que uma mulher, em fase terminal de doença, pede ao marido que lhe conte uma história para apaziguar as insuportáveis dores. Mal ele inicia a narração e ela o faz parar dizendo que seu desejo era que ele contasse em uma língua desconhecida, ou seja, uma língua inexistente. O marido questiona como se poderia saber uma língua que não existe? Começou balbuciando umas palavras estranhas e sentiu-se ridículo como se provasse a si mesmo sua incapacidade de ser humano. Aos poucos foi se sentindo mais à vontade com esse idioma sem regra. Quando se dava conta a mulher já estava adormecida e estampava no rosto um sorriso sereno. Quando acordava ela confessava que aqueles murmúrios lhe traziam lembranças de antes de ter memória e estes lhe davam o conforto desse mesmo sono que nos liga ao que havia antes de estarmos vivos.

[64] Tradução nossa: Na filigrana swahili de São José dos Ausentes, Apolon pega o fio de uma identidade em risco, a ponto de ser aniquilada. O sagrado, a língua também e parte deste mundo. Aquí da minha cesta de vime, diz

O suaíli ou suaíle, conhecido também como swahili ou kiswahili é uma das línguas oficiais Quênia, da Tanzânia e da Uganda, embora saibamos que os seus falantes nativos, os povos suaílis, sejam originários apenas das regiões costeiras do Oceano Índico. É uma das línguas União Africana. Essa língua africana pertence ao subgrupo sabaki das línguas banto. No trecho citado acima, o swahili é colocado no fragmento como forma de sobrevivência de uma identidade em risco. As palavras que são ditas no ouvido do irmão podem ser associadas àquelas ditas pelo marido que contava histórias para a mulher em fase terminal da narrativa de Mia Couto, pois Apolon tenta despertar no seu irmão moribundo uma lembrança de infância e, talvez, oferecer-lhe uma espécie de conforto, assim como o produzido no texto do escritor moçambicano.

Apolon tenta manter a identidade em risco através da manutenção da língua suaíli, já Malofienko vai em busca de sua identidade e de sua origem e para isso vai a uma cidade destruída, uma cidade em ruínas, uma cidade morta. Para tanto, no fragmento II de *Cuaderno de Pripyat*, em uma conversa por e-mail entre Malofienko e Fridaka, sua quase noiva, ela o questiona, de forma muito irritada, sobre que tipo de origem ele irá buscar em se tratando de uma cidade fantasma: "Andate a la mierda, vos, no sé que buscás metiéndote en ese caldo radioactivo. Estúpido obsesivo! Te inventás historias todo el tiempo. No hay nada tuyo ahí! Nada!" (RÍOS, 2012, p. 28). Em uma outra conversa, Fridaka confessa que sente medo de voltar onde nasceu e que não a reconheçam e o parabeniza por sua coragem de ir atrás de sua origem. Tal reflexão pode ser lida no fragmento intitulado "Correspondencias" no qual Fridaka, em outra conversa por e-mail, escreve a Malofienko:

> Tengo terror de volver al lugar donde nací y que no me reconozcan. Mi cuerpo rechaza la idea de un "regreso". En ese sentido estricto, no hay regreso, ni progreso. Por eso moriré en el gran pantano sin nombre. Envidio tu determinación de caminar hacia el origen de eso que llamás "la vida de uno"[65] (RÍOS, 2012, p. 70).

Apolon, enumero as palavras que dizíamos com o meu irmão quando éramos crianças. Digo, sussurro ao ouvido do meu sangue seco. Escuta, escuta, digo, ainda que ninguém possa ouvir-me agora. Chai (chá). Achari (conserva). Serikali (governo). Diwani (chanceler). Sheha (autoridade). Leso (lenço). Meza (mesa). Jela (prisão). Pesa (dinheiro). Kasha (caixa). Nvinyo (vinho). Baiskeli (bicicleta). Basi (ônibus). Penseli (lápiz). Mashine (máquina). Kompyuta (computador). Koti (jaqueta). Shule (escola).

[65] Tradução nossa: Tenho medo de voltar ao lugar onde nasci e que não me reconheçam. Meu corpo recusa a ideia de um "regresso". Nesse sentido estrito, não há regresso, nem progresso. Por isso morrirei no grande pântano sem nome. Invejo tua determinação de caminhar até a origem disso que chamas "a vida de um".

Aqui marca a forte determinação de Malofienko na busca por sua história. Contudo, há também a comprovação da negação de sua quase noiva Fridaka em fugir da sua origem, da sua história. Já ao início da narrativa há uma fala de Malofienko que marca essa "negação" de Fridaka por sua origem. Malofienko escreve um e-mail a Fridaka que é descrito já no fragmento I: "Esos espíritus, víctimas de la radiación, *tan tuyos como mios"* (RÍOS, 2012, p. 12). Tal frase demonstra a familiaridade de Fridaka com as pessoas que viviam naquela região da catástrofe, ou seja, espíritos *tão delas como deles* neste sentido. A frase pode também ser entendida como uma implicação a todos nós, pois é um problema de todos, responsabilizando todos a olharem para o outro, a se preocuparem com o outro que é a extensão do nosso "eu". Esta percepção vem ao encontro da teoria de Nancy (2006)que afirma que o indivíduo está em constante construção e este é considerado um ser com, pois é singular e plural ao mesmo tempo. Ele explica que o indivíduo é plural, pois é constituído das relações com os outros e singular na maneira que é individual de reagir a essa exposição dessa pluralidade de comportamentos e ações. A forma como é abordado as questões da identidade, de língua e de origem nas narrativas de Ríos é vista como uma desconstrução desses conceitos.

Segundo Stuart Hall, é possível compreendermos a identidade como algo em formação que se dá longo do tempo, "através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento" (HALL, 2003, p. 38). Para ele, a identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia, pois, no momento em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, surge o confronto de uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidade possível.

Nesta história, Ríos explica que há uma terceira pessoa que narra os passos de Malofienko, enquanto que em *Manigua* havia uma primeira pessoa que estava alternando com uma terceira, mas o sujeito protagonista era o que contava a história. Em contrapartida, em *Cuaderno de Pripyat* há um narrador que instala a dúvida sobre um sujeito que, possivelmente, se chamaria Malofienko. Esta indecisão do narrador, citada por Ríos, já é perceptível no início da história onde lemos: "Al filo de la medianoche, el transporte municipal abre una de sus puertas para que baje el único visitante, vestido con el overol característico de las plantas nucleares, alguien a quien podríamos llamar, de manera provisoria, Malofienko" (RÍOS, 2012, p.9) O personagem que pode ser chamado provisoriamente de Malofienko, como conta a narrador dessa história nasceu na zona de

reclusão e tem a intenção de encontrar a sua origem, numa cidade destruída. É interessante pensarmos que Malofienko, da maneira como está colocado na história, pode ser visto como qualquer um que busca a sua história.

3.6 A RECORRÊNCIA DO ANIMAL

No fragmento *Incursion nº 2,* há uma descrição física de Malofienko. Tal descrição mostra a deformidade que ele carregará para sempre devido ao alto nível de radioatividade a que foi exposto. O que comprova essa deformidade é relato do vídeo apresentado desta forma: "Asombra en el bicho el maxilar desproporcionado para una cuerpo de potrillo de carrusel, el mismo maxilar que sobrelleva, a escala, Malofienko, y disimula una barba de ligustro que remoja cada vez que toma chocolate en cazuelas de barro." (RÍOS, 2012, p. 16). O cavalo que foi filmado aqui é o da raça Przhevalski, uma espécie de equídeo muito semelhante ao cavalo doméstico, porém mais robusto e pequeno. Este tipo de cavalo ou também conhecido, cavalo-de-Przhevalski pesa entre 250 a 350 kg, tendo de 1,20 m a 1,35 m de lombo e 2 m de comprimento. A pelagem deste equino é castanha parda e a crina, erecta, é de cor negra. Alguns exemplares têm as patas riscadas, nos lembrando zebras. Os europeus só foram saber desse cavalo selvagem no final do século XIX, graças ao explorador e geógrafo russo Nikolai Mikhailovitch Przewalski (1839-1888) que o descobriu nas montanhas através do deserto de Gobi. Atualmente, uma tropa deste cavalo selvagem vive numa região da Mongólia onde estão sendo preservados, pois são considerados os últimos de sua espécie. Contudo, no decorrer da história, vimos que o mesmo cavalo usado no vídeo foi sacrificado pelo tio de um dos guias da cidade perdida. A cena descrita no texto causa choque aos leitores:

> A punta de látigo, el padre de Nikolai organiza los caballos y elige los más violentos para abrir el sacrificio. En la mesa: ganchos de hierro, decenas de cuchillos y navajas de afeitar. Uno de los cazadores entra en escena llevando una caldera con agua hirviendo. Toma un gancho y se lo ofrece al padre de Nikolai, quien atrapa al animal por debajo del hocico. Luego lo agarra de las orejas y lo tumba, aprieta con su pierna mientras los ayudantes le atan las patas. El cuchillo busca la base del cuello y entra con un movimiento rápido. Es el momento donde la sangre fluorescente abre surcos en la nieve. Introducen la cabeza del potrillo en la caldera, con el propósito de reblandecer sus pelos. Es el momento en que Malofienko, detrás

> de su cámara, advierte que el caballo es el mismo que él filmó en la primera incursión a la ciudadela[66] (RÍOS, 2012, p. 59).

No artigo intitulado "Notas sobre uma literatura vulnerável: El artista sanitario", Santos explica que essa cena de matança de *Cuaderno de Pripyat* é a versão daquela apresentada em *El Artista Sanitario,* pois "os elementos são os mesmos, a matança sob o comando do pai, o banho com água fervente, os auxiliares, os ganchos, as facas, a amante do pai" (SANTOS, 2013, p. 380). Ele comprova colocando estas duas cenas do banho:

> Al término de la faena, el padre de Nikolai, cubierto de sangre, se desnuda ante todos y su amante lo baña arrojándole cubetazos de agua perfumada con aceites vegetales. El hombre grita porque el agua está hirviendo. Su piel se pone roja, más oscura que una bandera, y grita, pide más. ¿Natliya? Más agua, perra! (...) Con argumentos innecesarios, la corre a las patadas y no permite que ella lo seque[67] (Cuaderno de Pripyat).

> Al término de la faena su padre, cubierto de sangre, había mirado al cuadro durante algunos minutos sin decir palabra. Se desnudó a la vista de todos y la mujer amante lo bañó de pie arrojándole cubetazos de agua hirviendo hasta hacerlo gritar.Con argumentos innecesarios, su padre no permitió que ella lo secara[68] (El Artista Sanitario).

Santos afirma que "Carlos Ríos manipula um universo que vai se tornando familiar a seus leitores: os abatedouros" (SANTOS, 2013, p. 380). Como Santos lembrou neste artigo, podemos também associar esse episódio a *El matadero* (1871) de Esteban Echeverría. Este texto aponta para o clima político da Argentina na ditadura de Juan Manuel de Rosas entre 1829 e 1852. A intenção de Echeverría foi mostrar como a ditadura controlava a população e o discurso político de Buenos Aires. Echeverría viveu numa época de muita

---

[66] Tradução nossa: Na ponta do chicote, o pai de Nikolai organiza os cavalos e escolhe os mais violentos para abrir o sacrifício. Na mesa: ganchos de ferro, dezenas de facas e navalhas de barbear. Um dos caçadores entra na cena levando uma caldeira com água fervendo. Pega um gancho e o oferece ao pai de Nikolai, quem pega o animal por debaixo do focinho. Logo o agarra pelas orelhas e o derruba, prende com sua perna enquanto os ajudantes lhes amarram as patas. A faca busca a base do pescoço e entra com um movimento rápido. É o momento em que o sangue fluorescente abre fendas na neve. Introduzem a cabeça do potranco na caldeira, com o propósito de amolecer seus pelos. É o momento que Malofienko, atrás de sua câmera, adverte que o cavalo é mesmo que ele filmou na primeira incursão à cidade.

[67] Tradução nossa: Ao términar o trabalho, o pai de Nikolai, coberto de sangue, fica nu diante de todos e sua amante o lava jogando jatos de água perfumada com azeites vegetais. O homem grita porque a água está fervendo. Sua pele fica vermelha, mais escura que uma bandeira, e grita, pede mais. ¿Natliya? Mais água, cachorra! (...) Com comentários desnecessários, a trata com patadas e não permite que ela o seque.

[68] Tradução nossa: Ao terminar o trabalho seu pai, coberto de sangue, tinha visto o quadro durante alguns minutos sem dizer uma palavra. Ficou nu na frente de todos e a mulher amante o lavou de pé jogando jatos de água fervendo até o fazê-lo gritar. Com comentario desnecessários, seu pai não permitiu que ela o secasse.

tensão política e social e escreveu *El Matadero*para ferir a tirania como eraconsiderada pelos unitários o governo de Rosas, já que tinham se exilado em Montevideo. Nessa época, havia o grupo dos federais que apoiavam Juan Manuel Rosas e a igreja. Eles eram fazendeiros conservadores que obtinham poder regional com apoio popular e queriam uma autonomia provinciana. O outro grupo era dos unitários que eram herdeiros do racionalismo ilustrado, lutavam por uma educação laica e inspirada no cientificismo ateu. Eles eram a parte burguesade Buenos Aires que tinha seus interesses no comércio exterior na luta por um governo centrado na cidade, na localizaçãode um porto, na defesado capital europeu e tambémna vinda de imigrantes e na apropriação das ideias ilustradas europeias. Echeverría tentou, através deste texto, mostrar a crueldade dos federais. O conto é narrado num matadouro na Argentina durante o governo de Rosas. A história narra o impacto negativo da economia com os 15 dias de fortes chuvas que o matadouro permaneceu fechado ocasionando uma falta de carne. Esse episódio aconteceu na quaresma e houve um aumento dos preços dos peixes e aves, provocando fome na população. A narrativa conta que antes da crise, Rosas enviou alguns novilhos ao matadouro. Estes novilhos não foram suficientes para toda a população e foram os federais que desfrutaram a maioria da carne enquanto que a população precisava lutar para pegar os pedaços de carne que os açougueiros do matadouro tinham esquecido. Echeverría pensou no matadouro para enfatizar a barbárie do regime de Rosas. No final de matança, o último novilho escapa e acaba causando a morte de uma criança que foi decapitada pelo lançamento do laço, mas a preocupação é maior com o touro que escapou do que com a criança que morreu. Finalmente conseguiram alcançar e matar o animal. Para o pesquisador Gabriel Giorgi,desde o texto de Echeverría, o matadouro é sempre a instância de um deslocamento, sendo algo que ultrapassa os limites. Assim, os matadouros servem para separar a morte da vida e o animal do humano, e escrituras de matadouros narrariam o fracasso dessa missão, ou seja, "a morte do animal não permanece nem no matadouro, nem no 'animal'; as histórias de matadouros dão conta dessa instabilidade" (GIORGI, 2011, p.203).Giorgi lembra que matar um homem como se mata um animal dá uma forma especificamente política à morte, pois o poder soberano [69]mata os seus inimigos políticos da mesma forma que mata animais.

---

[69] Para Giorgio Agamben "soberana é a esfera na qual se pode matar sem cometer homicídio e sem celebrar um sacrifício, e sacra, isto é, matável e insacrificável, é a vida que foi capturada nesta esfera" (AGAMBEN, 2002).

A descrição tão detalhada sobre o abate do cavalo é algo familiar ao escritor, pois o pai de Carlos Ríos foi açougueiro por muitos anos. Nas narrativas de Ríos, é recorrente vermos palavras que nos remetem a carne ou mais propriamente ao corte da carne, açougueiro, *destazador*[70]. Muito mais que uma memória familiar, podemos ler uma referência a esse momento histórico argentino. *El Matadero* de Esteban Echeverría dá ênfase a barbárie ocorrida durante o regime de Juan Manuel de Rosas e denuncia esse momento político e social da Argentina entre 1838 e 1840.

Em *Cuaderno de Pripyat,*entre os fragmentos das entrevistas e das conversas entre Malofienko e Fridaka há uns fragmentos intitulados por cores. Notamos que nestes há uma história paralela a de Malofienko. É a história de um *destazador* (o que corta) apaixonado por Preobrazhénskaya. Nesta descrição, aparecem outros personagens como a mãe da jovem Preobrazhénskaya e o pequeno Tymoshyuk. Lembrando que, o nome do pequeno é mais um personagem que nos remete ao nome de um jogador de futebol ucraniano. Esta história é sempre narrada em terceira pessoa e este narrador descreve, usando os verbos no presente, o acidente nuclear, os furtos dos objetos da cidade que depois são vendidos no mercado sem qualquer desconto, as crianças acromegálicas (que padece acromegalia[71]) e um pouco do seu dia, os animais selvagens. O narrador relata os olhares do *destazador* (açougueiro) para Preobrazhénskaya e as pequenas conversas dos dois. No fragmento nomeado *Marrón,* há o relato da conversa dos dois em que ela conta para ele um conto chamado *Los bueyes contra los carniceros*:

> Unos bueyes decidieron destruir a los carniceros porque estaban acabando con ellos. Se reunieron entonces para llevar a cabo su objetivo, y afilaron finamente sus cuernos contra las piedras. El más viejo, un experimentado arador de tierras, les dijo: - Esos carniceros, es cierto, nos matan y destrozan, pero lo hacen con manos preparadas, y sin causarnos dolor. Si nos deshacemos de ellos, caeremos en manos de operadores inexpertos y entonces sí que sufriríamos una doble muerte. Y les aseguro, que aunque ya no haya ni un solo carnicero, los humanos seguirán buscando nuestra carne. Entonces los bueyes revolucionarios regresaron con las

[70]De acordo com a Real Academia Espanõla significa: Hombre que tiene por oficio trocear las reses muertas.

[71]Acromegalia. 1.f. *Med.* Enfermedad crónica debida a un exceso de secreción de hormona de crecimiento por la hipófisis, y que se caracteriza principalmente por un desarrollo extraordinario de las extremidades. Real Academia Española.

> cabezas gachas a sus corrales y nunca volvieron a tocar, ni siquiera por error o por la vía del sueño, el tema de esta historia…[72] (RÍOS, 2012, p. 77).

Descobrimos que esta história é uma fábula do escritor grego Esopo. Ríos coloca a história quase de forma idêntica como podemos observar na leitura da fábula de Esopo:

> Decidieron un día los bueyes destruir a los carniceros, quienes, decían los bueyes, estaban acabando con su gremio. Se reunieron entonces para llevar a cabo su objetivo, y afilaron finamente sus cuernos. Pero uno de ellos, el más viejo, un experimentado arador de tierras, les dijo: - Esos carniceros, es cierto, nos matan y destrozan, pero lo hacen con manos preparadas, y sin causarnos dolor. Si nos deshacemos de ellos, caeremos en manos de operadores inexpertos y entonces sí que sufriríamos una doble muerte. Y les aseguro, que aunque ya no haya ni un solo carnicero, los humanos seguirán buscando nuestra carne.
> **Moraleja** - Nunca trates de cambiar un mal por otro peor[73].
> Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/229299343/330/274-Los-bueyes-contra-los-carniceros>

Depois do relato desta história ao *destrozador*, o narrador termina o fragmento *Marrón* contando que meses depois da explosão[74] uma caravana de atores de Kiev representaram essa fábula aos sobreviventes e "La gente repudió el espectáculo y se retiró del lugar. Los jóvenes arrojaron piedras a los títeres y prendieron fuego el teatrillo con los miembros de la compañía adentro" (RÍOS, 2012, p. 77). A reação da população descrita neste episódio da narrativa nos leva a pensar no não conformismo da população perante os "seus açougueiros". O povo da narrativa de Carlos Ríos não se mostrou pacífico e demonstrou ter a mesma garra argentina ao mostrar sempre a sua insatisfação diante de um pensamento conservador. Os argentinos são conhecidos por suas organizadas e conflitantes manifestações

---

[72] Tradução nossa: Uns bois decidiram destruir os açougueiros porque estavam acabando com eles. Reuniram-se então para levar a fundo o seu objetivo, e afiaram finamente seus chifres contra as pedras. O mais velho, um experiente arador de terras, lles disse: - Esses açougueiros, é verdade, nos matam e nos exterminan, mas os fazem com mãos preparadas, e sem causar-nos dor. Se eliminarmos eles, cairemos em mãos de operadores inexperientes e então sofreríamos uma dupla morte. E lhes asseguro, que ainda já não há nem um só açougueiro, os humanos seguirão buscando nossa carne. Então os bois revolucionários regressaram com as cabeças baixas aos seus currais e nunca voltaram a tocar, nem sequer por erro ou por sonho, o tema desta história…

[73] Tradução nossa: Decidiram um dia os bois destruir os açougueiros, aqueles, diziam os bois, estavam acabando com os seus membros. Reuniram-se então para levar a fundo o seu objetivo, e afiaram finamente seus chifres. Mas um deles, o mais velho, um experiente arador de terras, lles disse: - Esses açougueiros, é verdade, nos matam e nos exterminan, mas os fazem com mãos preparadas, e sem causar-nos dor. Se eliminarmos eles, cairemos em mãos de operadores inexperientes e então sofreríamos uma dupla morte. E lhes asseguro, que ainda já não há nem um só açougueiro, os humanos seguirão buscando nossa carne. **Moral-** Nunca pense em trocar um mal por outro pior.

[74] A explosão que o texto se refere é a do reator 4 da usina nuclear de Chernobyl na cidade de Pripyat em 27 de abril de 1986.

em massa que enfrentam a polícia, jogam lixo no chão, queimam o lixo nas ruas, batem panelas e gritam para mostrar sua insatisfação econômica e política. O povo argentino não é de nenhuma maneira omisso aos problemas sociais e acredita que só há transformação a partir de grandes protestos. Infelizmente, percebemos que no mundo contemporâneo, a moral da fábula de Esopo ainda nos serve, pois quanto mais conformado, mais pacífico o povo se mostra, mais desvalorizado e mais desprezado ele é por seus governantes. Podemos nos ver como os bois a espera dos nossos políticos açougueiros que vão nos anestesiando com ilusórios crescimentos sociais e isso acaba nos matando aos poucos e de forma silenciada com a ilusão que o mundo está evoluindo, está melhorando e quem tenta lutar contra o sistema é visto como louco, já que passa a ser aquele boi que busca uma morte muito mais sofrida.

Notamos que em *Manigua* (2009) a vaca é quem é realmente valorizada e aparece em toda a narrativa. Num momento da história, percebemos a relação da vaca como um "animal sagrado" ao lermos:

> Los habitantes de la ciudad intentaron traer el agua en estos tubos de cartón, pero ya ves. Se mojan y el agua queda embebida en ellos. ¿Y desde cuándo hacen eso? No sé. Dos, tres años. Aunque saben que no funciona, siguen intentándolo. Nunca dejan a las vacas sin agua. Es el reglamento de nuestro clan[75] (RÍOS, 2009a, p.23).

Ríos conta na entrevista a Friera que, quando terminou de escrever a história de *Manigua,* leu um artigo falando que na África a vaca é um bem apreciado e que se um jovem quer pedir uma mulher em casamento, basta ir com uma vaca que, certamente, terá um sim como resposta ao seu pedido. Carlos Ríos, provavelmente, deve ter também aproveitado esse valor simbólico da vaca na elaboração dessa narrativa.

Percebemos que a busca por animais é tema de outras histórias de escritores argentinos. *Manigua* (2009) tem algo na história que se parece com *La Liebre* (1991),de César Aira. A história de Aira conta que Clark, um naturalista inglês busca por uma lebre legibreriana muito difícil de ser encontrada. Em *Manigua,* Apolon anda por muitas tribos africanas da região do Quênia em busca de uma vaca. Na história de Aira, Clark adentra pelas terras dos índios em busca do mais raro e esquivo dos animais: a lebre legibreriana. Assim como Apolon na trama de *Manigua*, Clark procura pistas que o levam a ir atrás de uma lebre

[75] Tradução nossa: Os habitantes da cidade tentaram trazer a água nos tubos de papelão, mas não adianta. Eles molham e a água fica absorvida neles. E desde quando fazem isso? Não sei. Dois, três anos. Ainda sabem que não funciona, seguem tentando. Nunca deixam as vacas sem água. É a regra do nosso clã.

que sai voando sempre que ele está próximo. Nessa longa procura, ele conhece pessoas que acabam desvendando suas próprias origens. Há uma oposição de ideais dos personagens: Apolon luta pela sobrevivência do seu povo, pela manutenção de sua estirpe; e Clark luta pela preservação de uma espécie animal. O que se assemelham é que nenhum destes personagens encontra o que procura, mas a confusão durante o trajeto e os desencontros acabam tornando-os uma espécie de anti-heróis da sua própria história, pois estes personagens acabam agindo na narrativa como heróis às avessas já que, inesperadamente, desmitificam "verdades" familiares. Outra semelhança de tais narrativas é que estas podem ser consideradas relatos etnográficos, já que tematizam a relação com a alteridade. De acordo com Michael de Certeau "o relato etnográfico de viagens opera uma hermenêutica do outro – um retorno a si próprio pela mediação do outro" (CERTEAU apud KLINGER, 2012, p. 58). Diana Klinger, em seu estudo, explica que o paradoxo entre a hermenêutica da linguagem do outro e a tautologia de si é considerado uma problemática principal que une a arte e a literatura latino-americana nos dias de hoje.

Em *Cuaderno de Pripyat,* os cachorros aparecem como os responsáveis por uma tragédia. Contudo, na descrição feita por Oksana Zabuszhko (nascidaem 1960) da morte do seu marido, eles não são demonizados como podemos observar:

> Vivíamos en Pripyat. No, no fue así la muerte de Oleksandr, no como han repetido hasta el cansancio. No fue atacado por una jauría: mi querido murió sin un rasguño en el cuerpo... había perros, es cierto, una treintena de ellos, que vivían en la casa de su entrenador, sobrino de un ministro equis. Nosotros caminábamos por el bulevar Taras Schevtchenko[76], nunca antes andado por ahí, por esa zona de Kiev, pero ese día Oleksandr insistió en que compráramos unas tortas húngaras que a él le gustaban mucho, eran su perdición, y buscándolas fue que pasamos frente a un enorme portón... los perros corrieron desde el fondo del terreno, rabiosos, listos para despellejarnos de una sola mordida[77] (RÍOS, 2012, p. 21).

---

[76]Taras Schevtchenko (1813- 1861) foi um poeta, pintor, desenhador, artista e humanista ucraniano. Foi fundador da literatura moderna ucraniana e visionário da Ucrânia moderna. Sua maior obra foi a coletânea poética *Kobzar*. Em 1845 ganhou o título de "artista" pelo Conselho da Academis de Arte.Disponível em:http://cachoeirasemuitomais.spaceblog.com.br/142055/Estatua-de-Taras-Shevchenko/Acesso em: 20 mar. 2014.

[77] Tradução nossa: Vivíamos em Pripyat. Não, não foi assim a morte de Oleksandr, não como repetiram até o cansaço. Não foi atacado por uma matilha: meu querido morreu sem um arranhã no corpo... tinha cachorros, é verdade, uns trinta deles, que viviam na casa do seu trenador, sobrinho de um ministro x. Nós caminhávamos pelo bulevar Taras Schevtchenko[77], nunca antes tínhamos andado por ali, por essa zona de Kiev, mas nesse dia Oleksandr insistiu que comprássemos umas tortas húngaras que ele gostava muito, era sua perdição, e buscando

Neste momento, temos a impressão de ser atravessados pela ficção, pois o episódio narrado nos remete a história de Bellatin intitulada *Perros Heroes,* já que esta conta a história de um homem imóvel e seus trinta cães da raça Pastor Belga Malinois adestrados para matar qualquer um com uma única mordida na jugular. Na leitura do trecho acima, entendemos que se o marido não teve nenhum arranhão no corpo foi porque o ataque foi considerado fatal, ou seja, podendo ter sido com uma única mordida na jugular. A relação com essa narrativa vem quando pensamos nos 30 cachorros vivendo com um treinador, assim como conta Bellatin. Outra intersecção possível com este autor é na descrição do único registro do nascimento de Malofienko, cujo "el destino se inscribe en una medalha de plata con un nombre y una fecha de nacimiento, el día de la evacuación y su traslado en los brazos mecánicos de una mujer cuya identidad siempre le estuvo reservada" (RÍOS, 2012, p.10). Aqui há uma referência autobiográfica a Bellatin que é marcada pelo braço mecânico que como diz Laddaga, "como sucede en todos los libros del autor, al narrador le falta un brazo, como le falta una mano al propio Bellatín, de manera que el detalle funciona como una suerte de clave inconfesada y abierta" (LADDAGA, 2007, p.11).

A questão dos animais torna-se presentes nas narrativas contemporâneas. Alguns casos são mais perceptíveis: *Lecciones para una liebre muerta* (2005), *Perros Heroes* (2005) de Mario Bellatin e *La Liebre* (1991) César Aira, pois no próprio título já há uma tendência de destacar os animais. Na opinião de Florencia Garramuño, nestas literaturas contemporâneas não há distinção que nomeia o animal e aquilo que designa o humano, havendo uma forma de "equivalência e intercambiabilidade entre palavras, nomes e ações que poderiam definir o humano ou o animal de modo indistintivo" (GARRAMUÑO, 2011, p. 106). Além disso, para Garramuño, "trata-se de uma perfuração da comunidade humana para que nela seja cavado um espaço em que seja possível imaginar a convivência entre diferentes formas de vida" (*Ibidem*, p.107). Com isso, podemos pensar nas questões biopolíticas que não diferenciam os animais dos humanos, salvo pela linguagem.Tal hipótese nos faz refletir sobre a questão do animal como sujeito. Maria Esther Maciel diz que vários poetas se esforçam em aprender através da palavra o "eu" dos animais, "entrar na pele deles, imaginar o que eles diriam se tivessem o domínio da linguagem humana, encarnar uma subjetividade possível (ainda que

---

elas foi que passamos na frente de um enorme portão... os cachorros correram desde o fundo del terreno, raivosos, prontos para escalpelar numa só mordida.

inventada) desses outros, conjeturar sobre os seus saberes acerca do mundo e da humanidade" (MACIEL, 2011, p.95). Ela questiona como é possível falarmos de uma subjetividade animal. Derrida acredita que a subjetividade é vinculada ao humano e afirma que o sujeito se configura como uma rede de exclusões, sendo que não só os animais são proibidos do acesso ao "quem", mas também muitos grupos de seres humanos considerados não sujeitos, "renegados à condição de outros de nossa cultura e potencialmente não merecedores de consideração legal e moral. Esse 'quem' é, inclusive, quem decide a vida ou a morte dos não sujeitos, quem os submete ao sacrifício" (*Ibidem*, p.97).

Durante a narração de *Manigua*, vemos, ao início, que há a descrição da cidade vista de cima, uma cidade de papelão e comparada a "el cuerpo de un animal puesto a secar" (RÍOS, 2012, p.11). Tal comparação já nos faz pensar em algo que está se decompondo, se deteriorando prestes a um fim e que não tem mais nenhuma chance de sobreviver. A cidade está morrendo e com ela a morte da história de um povo, de uma língua e de uma cultura. Contrapondo a ideia de morte, pensamos na vaca como um símbolo de vida, no caso, a vida do irmão de Apolon. A vaca na história é muito bem tratada sendo venerada ou até mesmo "sagrada" como é o caso da vaca na Índia.

É também interessante pensar que a vaca por ser "sagrada" nunca ficava sem a água, água esta que serve de cenário e aparece no entorno como é descrito na primeira parte: Barimbo, Bogoria, Nakuru, Elmentaita, Naivasha y Magadi. Estes são lagos da região do Quênia.Lago Bogoria é uma solução salina,lago alcalino, situado numa região vulcânica nabacia sul do lago Baringo, na região do Quênia, mais ao norte da linha do equador.Já os lagos Bogoria, Nakuru e Magadi ficam mais ao sul, no Vale do Rift. No primeiro fragmento da narrativa, já começamos a associar esse procedimento com a fábrica de realidade, ou melhor, a ficção especulativa que Josefina Ludmer explica que "inventa un mundo diferente del conocido: un universo sin afueras, real virtual (elemento tecnológico), de imágenes y palabras, discursos y narraciones, que fluye en un movimiento perpetuo y efímero" (LUDMER, 2010, p.11).

Na história, também há o aparecimento dos grupos étnicos como kikuyu, que é o grupo mais populoso do Quênia, kamba que é outro grupo étnico, assim como luos e kalejins outros grupos étnicos. Tais grupos são noticiados nos jornais mundiais por suas brigas étnicas,

ou melhor, por uma limpeza étnica. Eles vivem em constantes embates políticos, econômicos e territoriais e por isso são capazes de praticar grandes chacinas.

Em *Manigua* há a marca dessa violenta (luta étnica) com o aparecimento do menino do machete (facão) que, geralmente, sai do seu esconderijo (caixas de papelão) e parece estar num constante alerta de proteção própria como é descrito na cena:

> De una caja de cartón salió un niño. Apolon le pregunta su nombre y el pequeño le dijo que se llamaba Apolon.¿Qué haces ahí?, le dije. Intento dormir, respondió, y cerró la tapa de la caja. La abrí. La mujer se acercó y la cerró. La abrí. Ella la cerró. Así estuvimos unos minutos hasta que el niño pidió que termináramos. Ustedes dos son novios, dijo. Apolon se ruborizó. La mujer se puso a mirar unas estampas que había en otra caja. El niño salió con un machete en la mano. Gritó:¿Ustedes son kikuyus?No, les respondió la mujer. El niño no pudo disimular su cara de frustración. No encuentro a nadie para matar, dijo y se encerró de nuevo en la caja[78] (RÍOS, 2009a, p. 24).

A mulher que aparece no encontro de Apolon com o menino é a mesma que o ajuda a conseguir uma vaca. Eles conversaram e ela disse que, como ele, Apolon, não foi capaz de oferecer a ela uma boa quantia em dinheiro, ela só iria mostrar a ele uma única direção. Ela contou a Apolon que trabalhava com demolição e que, em seu clã, toda a população era feminina e todas aprendiam a cuidar de uma casa. Ela também disse que trabalhava num salão de beleza. Imediatamente, Apolon perguntou se era o do *Moridero* e ela respondeu que não (RÍOS, 2009a, p. 22). Automaticamente nos damos conta de que o Moridero é uma referência à narrativa de Mario Bellatin intitulada *Salón de Belleza* (1994) que é um relato da história de um cabeleireiro homossexual e travesti, dono de um salão de beleza que serve também como um lugar onde os doentes terminais vão morrer, sem ter importância e nem esperança alguma, com uma doença impossível de curar, portanto, um salão que se transforma num *Moridero*. Pensamos, neste caso, que a ficção invade a ficção e isso acaba sendo uma citação cifrada de Mario Bellatin.

Um das descobertas de Apolon foi saber que Donise Kangoro era cego assim como o pai de Apolon. Além de cego, Donise era um negro albino.O personagem nomeado

---

[78] Tradução nossa: De uma caixa de papelão saiu um garotinho. Apolon pregunta o seu nome e o pequeno lhe disse que se chamava Apolon. O que fazes ahi?, lhe disse. Tento dormir, respondeu, e fechou a tampa da caixa. A abri. A mulher se aproximou e a fechou. A abri. Ela a fechou. Asim estivemos uns minutos até que o garotinho pediu que terminássemos. Vocês dois são namorados, disse. Apolon ficou vermelho. A mulher começou a olhar umas estampas que havia em outra caixa. O garotinho saiu com uma faca na mão. Gritou: Vocês são kikuyus? Não, respondeu a mulher. O garotinho não pôde dissimular sua cara de frustração. Não encontro ninguém para matar, disse e se fechou de novo na caixa.

Donise Kangoro faz parte dos nomes retirados por Ríos dos relatos jornalísticos das guerras étnicas do Quênia, sendo Donise considerado, na matéria do Associated Press, um dos últimos kikuyus do Kisumu, que é uma cidade portuária do Quênia e a terceira maior deste país africano. No fragmento 30, há uma conversa que mostra as características deste personagem na história:

> ¿No dijiste que Donise Kangoro era ciego? Sí, explicó Apolon. Le pregunté sobre las vacas y me dijo: Anuncia que vas en nombre de Donise Kangoro, no, mejor diles que vas en nombre del Negro Albino. ¿Usted es negro?, pregunté. Sí, dijo. Tan negro como tú, pero soy albino[79] (RÍOS, 2009a, p. 33).

Apolon descobriu com Donise Kangoro que seu pai é odiado, pois como Donise conta:

> Tu padre mató a los de mi clan. Éramos jóvenes. Los clanes peleamos por un curso de agua que terminó por secarse. Todos mis hermanos murieron. Tu padre se apropió de nuestras mujeres. Fue cuando me vine a vivir en São José dos Ausentes. Soy el dueño de todo lo que ves. Es un secreto. Si alguien lo supiera, me matarían en el acto. El sentido de la propiedad se ha perdido por completo en esta zona [80](RÍOS, 2009a, p. 28).

Aqui percebemos a forte presença das disputas territoriais que, para poder proteger sua própria vida, Donise não pode revelar-se como o dono das terras para o seu clã, pois poderia ser assassinado. Assim, Donise ressalta que o sentido de propriedade havia se perdido, já que todos sabem que ele é o dono, mas não o conhecem fisicamente, o que contribui para sua própria segurança. Essa pode ser uma reflexão sobre os problemas de disputa territorial que os grupos étnicos do Quênia passam até hoje, já que eles são capazes de matar ou morrer por suas terras. Em contrapartida, há o Apolon que, aparentemente (salvo por ter sido batizado por seu pai antes da viagem) é identificado como só mais um sujeito. No fragmento 40, temos essa observação: "Todos somos Apolon, dijo el hombre, pero el verdadero Apolon aún no llega. Yo pensé que podría esperar a ese verdadero Apolon para

---

[79] Tradução nossa: Não disseste que Donise Kangoro era ciego? Sim, explicou Apolon. Perguntei a ele sobre as vacas e me disse: Anuncia que vais em nome de Donise Kangoro, não, melhor dizeres que vais em nome do Negro Albino. Você é negro?, perguntei. Sim, disse. Tão negro como tú, mas sou albino.

[80] Tradução nossa: Teu pai matou aos do meu clã. Éramos jóvens. Os clãs brigamos por un curso de água que terminou por secar-se. Todos os meus irmãos morreram. Teu pai apropriou-se das nossas mulheres. Foi quando eu vim morar em São José dos Ausentes. Sou o dono de tudo o que vês. É um secredo. Se alguém soubesse, me matariam no ato. O sentido de propriedade se perdeu por completo nesta zona

escuchar la transacción y reproducirla luego con otro artesano" (RÍOS, 2009a, p. 41). Dessa forma, podemos pensar que Apolon é um homem comum, "qualquer um", assim como nós, um sujeito que é ser em relação com o outro, um "ser-com". É essa relação que nos faz ser responsáveis pelo outro, pelo mundo. Nesse sentido, todos nós somos Apolon.

Se Donise é um sujeito que não tem o seu rosto revelado, Apolon, na busca da vaca, consegue passar-se tranquilamente por Donise como é mostrado na continuação do fragmento:

> Esperé tres días y nadie vino. Entonces me incorporé y le dije al artesano: Te he mentido. Soy Donise Kangoro y esa vaca me pertenece, como todo lo que habita en São José dos Ausentes. El hombre tomó a la vaca por el cuerno y aterrorizado me dijo: Por la gracia de Dios, no me mate. Aquí tiene su vaca. Gracias por alquilármela todos estos años. Me entregó el animal y corrió en dirección al desierto[81] (RÍOS, 2009a, p. 41).

Ao saber da história do domínio de Donise, descobrimos que não foi a ostentação por riquezas materiais que o levou a tomar posse de tudo em São José dos Ausentes, mas sim um bem importante para a região da África: a água.Na história vemos que até os templos eram de plástico e isso problematiza a questão do domínio de bens financeiros. Na descrição deste ambiente de templos de plástico, percebemos que há um entrelaçamento temporal, ou seja, uma mistura da construção muito antiga (os templos) feitos de um material novo (o plástico). Outra comparação pode ser pela diferença no objetivo dos conflitos presentes nas narrativas: antigamente a luta era por terras e riquezas, em *Manigua* transformou-se numa luta atual do mundo contemporâneo, ou seja, uma luta pela água. Com isso, percebemos o cruzamento entre algo com um clima de mitologia com um elemento do mundo moderno. Isso é percebido mais adiante com a inclusão do celular no desenrolar da história. Contudo, a narrativa apresenta traços fortes de uma fábula mitológica, ou seja, a enunciação de uma missão (a de Muthahi) que salvaria seu povo. Porém esse mando que foi dito pelo pai de Muthahi já mostra, desde o início, um destino muito duro a ser seguido, ou melhor, encontramos um arruinamento predestinado. Tal arruinamento é percebido na frase: "Al llegar a la tierra de

---

[81] Tradução nossa: Esperei três dias e ninguém veio. Então me ergui e lhe disse ao artesão: Te menti. Sou Donise Kangoro e essa vaca me pertence, como tudo o que habita en São José dos Ausentes. O homem tomou a vaca pelo chifre e aterrorizado me disse: Pela graça de Deus, não me mate. Aqui está sua vaca. Graças por alugar-me todos esses años. Entregou-me o animal e correu em direção ao deserto.

nuestros antepasados no vamos a conseguir ni lo que más deseamos ni lo que más tememos" (RÍOS, 2012, p.13)

Nessa perspectiva, lembramos da pergunta de Silvina Friera a Carlos Ríos se ele definiria *Manigua* como um romance antropológicocom o qual se convivem os mitos do passado com as tecnologias do presente, como o celular e a televisão. Ríos responde sobre essa questão da mistura de mitos do passado com as tecnologias do presente usandoum exemplo curioso: "En el museo de Cuetzalan vi un palo con el que las mujeres molían el maíz. Cuando salí del museo y fui a la plaza vi a una mujer con el mismo artefacto haciendo unas tortillas. Esta cuestión de que el pasado está en el museo y en la callees muy impactante" (RÍOS, 2009b). Assim, explica que sua narrativa não é um olhar antropológico sobre o passado, mas sim sobre um presente ambíguo. "Quizá lo que haya en la novela sea una antropología del desastre, una gran deriva de aquello que parecía que siempre iba a ser siempre de la misma forma" (RÍOS, 2009b).

Para Santos (2011, p. 176) os textos de Carlos Ríos "não estão muito longe de várias novelas de César Aira e Mario Bellatin, que também trabalham com a necessidade de seguir contando histórias em meio a catástrofes". Santos (2013) ainda destaca em "Políticas do presente em Carlos Ríos" que, na sua percepção, as histórias de Carlos Ríos são os lugares não de uma nação, mas dos confins do império, deixando de serem histórias de redenção e futuro, transformando-se em histórias do presente, de modos de vida em extinção situadas em lugares de exclusão. O pesquisador lembra que Ríos apresenta uma marca visível, ou seja, a fábula, sendo que, tais histórias resgatam articulações narrativas perceptíveis ao leitor, escrevendo a "ambivalência do fim na medida em que contam uma história. Assim como nas novelitas de César Aira, poderíamos dizer que também em Ríos há uma atenção especial ao procedimento, a uma maneira de montar, de fundir e confundir, que dá conta de uma relação com o presente" (SANTOS, 2013, p. 22). Sobre o procedimento de Ríos, Santos faz menção a uma retomada anacrônica das vanguardas, já que "os grandes artistas do século XX seriam aqueles que inventaram procedimentos para que as obras se fizessem sozinhas ou não se fizessem" (*Ibidem*, p. 23). Assim, esclarece que Carlos Ríos trabalha nessa linha ao montar seus relatos com pedaços do mundo que o autor cata na internet. Assim, este escritor "junta e mistura traços díspares roubados de culturas diferentes (Brasil, Argentina, México, Quênia)" (*Idem*) com o intuito de montar suas narrativas do desastre. Dessa maneira, Santos enfatiza que tal instabilidade ou mesmo confusão "de territórios da ficção e da ´realidade`, aquilo que

Josefina Ludmer chamou de r*ealidadficció*n em *Aqui América latina,* é também a instabilidade geral da narrativa" (*Ibidem*, p. 24).

Em *Notas sobre uma literatura vulnerável: El artista sanitario*, Santos diz que as novelitas de Ríos apresentam uma certa precariedade, assim como as novelas de Aira e Bellatin. No caso das novelitas de Ríos, a precariedade é ocasionada pela construção das narrativas que são feitas com restos de real que o escritor vai catando da internet. Santos compara os três escritores dando ênfase a um ponto de divergência entre suas narrativas: "Se em Aira a narrativa corre loucamente em direção ao final, se em Bellatin ela se compõe de fragmentos cuja conexão muitas vezes é precária, em Ríos ela vai se montando com pedaços do real que o escritor cata navegando virtualmente" (SANTOS, 2013, p.384). Em entrevista, Carlos Ríos afirma que "narrar una acción cualquiera es también, a su modo el relato de una acción artística, de un proceso (y siempre vulnerable, inestable, un conjunto en trance de disociarse" (RÍOS, apud SANTOS, p. 383). Santos conclui que o que se narra é um procedimento, portanto, um modo de fazer.

3.7 A MANIGUA NARRATIVA

Manigua é construído em 61 páginas, contendo 62 fragmentos numerados, sem títulos. O narrador encontra-se ora em 1ª, ora em 3ª pessoasendo escrito, em muitos momentos, no discurso direto livre. Desta forma, Ríos consegue fazer uma verdadeira "manigua" de narradores, com vozes que confundem nossa leitura. Essa é sua maneira de narrar e armar este relato de viagem como uma fábrica de "realidade".

Ríos apresenta uma forma de narrar que confunde os seus leitores na história de *Manigua*. No início da narração, acreditamos ser um narrador em terceira pessoa, ou seja, aquele que narra algo que observou e, assim, se adequaria ao narrador pós-moderno de Silviano Santiago (2002), como sendo o que observa atentamente a situação, jogando o seu olhar perante a cena e obtendo a experiência do ver, do observar. Na concepção de Santiago, há duas hipóteses para o narrador pós-moderno. A primeira é que narra para se informar, algo semelhante a um repórter ou espectador, narrando a ação enquanto espetáculo a que assiste. Já

o outro é aquele que está mergulhado na situação, transmitindo uma vivência alheia e narra a partir dessas experiências, sem estar atuando.

Até o fragmento 20, estávamos certos da definição do narrador como pós-moderno. Contudo, na narração do fragmento seguinte, deparamo-nos com a seguinte frase: "un abismo de silencio se abrió entre nosotros, dijo Apolon a su hermano muchos años después, cuando agonizaba en la sala del hospital, los dos hermanos alojados en canastos de mimbre que una enfermera kamba mantenía colgados a un metro del piso"(RÍOS, 2012, p. 25). Neste momento da narrativa, percebemos que a história estava sendo narrada pelo próprio Apolon a seu irmão doente. Consequentemente, passamos a definir Apolon como um narrador clássico benjaminiano, já que relata uma experiência com a viagem feita em busca da vaca. Este relato é feito de forma oral enquanto o seu irmão moribundo espera o dia da morte. Assim, havia um retorno desta "experiência comunicável" que, como apontada por Benjamin, tinha sido perdida naquele momento pós-guerra. De acordo com Benjamin

> a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos (BENJAMIN, 1996, p.198).

Todo esse relato de experiência realizado por Apolon é feito até o dia da morte do irmão. Com o fim da fábula e a morte do irmão, desvenda-se a situação de narração dessa história. No entanto, é preciso atentar para a maneira como esta narrativa é contada para o procedimento narrativo de Carlos Ríos. Uma leitura inicial pode até se direcionar para entender o desenrolar dos acontecimentos, mas numa leitura mais calma, mais preocupada em navegar pelo seu rio narrativo, é possível observar a construção do seu texto e verificar que há uma confusão, uma manigua de narradores. O que se tem é o entrelaçamento de discursos e vozes e uma ordem propositalmente confusa na passagem abrupta de um narrador para o outro, de maneira que as classificações de tipos de narradores não mais ajudam a ler essa *novelita*.

Um dos primeiros momentos dessa confusão de vozes pode ser percebido no fragmento 34: "¿Por qué no entraste por uno de los puentes? No lo sé, dijo Apolon. No lo sé, dije" (RÍOS, 2009, p. 37). Aqui há uma confusão em relação a quem fala já que se trata de uma passagem abrupta. Neste momento da leitura, vemos que o primeiro "não sei" é dito pelo narrador heterodiegético e isso é confirmado pelo verbo *decir* em espanhol que está

conjugado no pretérito em terceira pessoa: *Él dijo*= ele disse. Já o segundo "não sei" é uma fala de Apolon, pois a narração é feita pelo protagonista Apolon ao seu irmão moribundo. Isso é constatado pelo verbo *decir* conjugado em primeira pessoa do pretérito: *Yo dije*= eu disse. Há dois tipos de narradores: o heterodiegético e o protagonista. Percebemos que eles se entrelaçam se repetem e é isso que tira o leitor de um lugar de conforto.

A narração vai ficando ainda mais misturada na sequência dos acontecimentos. No fragmento 35, não existe mais nem a mudança de frase, a narração já muda dentro do próprio período:

> **El hermano** sólo escuchaba palabras, cientos de palabras que se escapaban de la boca de **Apolon**, de **mi** boca a la cesta de mimbre donde **mi** hermano las recogía como si se tratase de peces moribundos, palabras, niños, machete, brazo, madriguera, mamíferos, gigantes, huesos, perezosos, punta, hermengo, playas, evidencias, cuevas, estructuras, sedimento, donise, kangoro, roedores, armadillos, marcas, garras, palabras, extintos, peces, **el hermano de Apolon** se los llevaba a la boca, hasta dormirse, narcotizado por la voz de su hermano y el baile loco de las cestas de mimbre[82] (RÍOS, 2009, p. 38). (Grifos nossos).

As mudanças de narrador marcam um lugar instável e apontam para o declínio de uma certa ideia de sujeito centrado, absoluto, o sujeito como essência, o sujeito da metafísica. Outro escritor que trabalha a questão do narrador é Bernardo Carvalho que, em *Nove Noites* (2002), mostra uma troca de narradores de uma forma mais sutil, problematizando a noção de identidade da própria voz narrativa. Mario Bellatin, em *Lecciones para una Liebre Muerta* (2005), mostra uma troca de narradores incluindo até mario bellatin (em minúsculo) como personagem ou como narrador. Na escrita de Bellatin, diz Florencia Garramuño [83], que essa estratégia faz parte de um círculo narrativo, no qual o narrador fala em terceira pessoa de um escritor que não só é ele mesmo, mas que também aparece em terceira pessoa neste mesmo trecho:

> Hace algunos años, mientras el autor de *lecciones para una liebre muerta* intentaba redactar su libro *salón de belleza*, empezó a frecuentar su casa un amigo que al mismo tiempo que estudiaba filosofía acostumbrada travestirse en las noches. Ese hallazgo, el de un filósofo transformista, le pareció lo suficientemente interesante

---

[82] Tradução nossa: O **irmão** só escutava palavras, centenas de palavras que se escapavam da boca de **Apolon**, da **minha** boca a cesta de vime onde o **meu** irmão as pegava como se tratasse de peixes moribundos, palavras, crianças, faca, braço, toca, mamíferos, gigantes, ossos, preguiçosos, ponta, hermengo, praias, evidências, covas, estruturas, sedimento, donise, kangoro, roedores, tatuetê, marcas, garras, palavras, extintos, peixes, **o irmão de Apolon** levava a boca, até dormir-se, narcotizado pela voz do seu irmão e o baile louco das cestas de vime.

[83] Durante o curso "Formas do não pertencimento na estética contemporânea" ministrado na UNISUL (Universidade do Sul de Santa Catarina) no período de 07 a 10 de abril de 2014.

> como para dedicar tardes enteras a escucharlo hablar, no sólo de sus peripecias nocturnas, sino de cómo aplicaba en la vida real sus conocimientos de kant o nietzsche, de quienes era devoto. El escritor recuerda que el filósofo travesti llegaba a su casa, se preparaba un té y comenzaba a referirse al mito del eterno retorno o criticaba las categorías kantianas. Siempre llevaba consigo un maletín con algunos libros y con lo necesario para con sus incursiones nocturnas. Mientras hablaba iba sacando los aretes, el lápiz labial y las pelucas que se pondría más tarde. Sin ningún pudor se quitaba los pantalones y se colocaba unas medias negras de rombos. De esa forma mario bellatin veía, teniendo como fondo las letanías sobre kant y nietzsche, cómo ese tímido estudiante iba transformándose en la agresiva mujer que, noche tras noche, corría distintos riesgos en sus pesquisas por la ciudad[84] (BELLATIN, 2005, p. 107).

Um pouco mais adiante, na leitura do fragmento 38, é possível ver mais um momento em que percebemos a passagem abrupta de terceira para primeira pessoa:

> El hermano de Apolon abrió un ojo. Dijo: No creas que estoy muerto. Escucharé la historia del animal sacrificado el día de mi nacimiento y luego me iré en paz. Después la pelota de goma será tuya. **Apolon respondió: Sí, Hermano. Respondi: Así sea[85]** (RÍOS, 2009, p. 39). (Grifos nossos).

Até o final do texto, essa instabilidade narrativa, essa indeterminação de narradores é percebida. Com a morte do irmão,no fragmento 61, constatamos que Apolon é o velho africano visto por Carlos Ríos na TV num programa da National e que o inspirou para a construção de *Manigua,* como foi apontado por Ríos numa entrevista citada no início desta análise:

> **El documentalista de NG habla con el viejo africano**. El hombre está sentado de costado, ofreciéndoles galletas a los perros en medio de la calle Muindi Mbingu. El humo del cigarro tapa sus facciones. Viste una túnica tejida con hojas de palma. Su corona está hecha de plumas de flamencos enanos. **Soy Apolon, dice. También**

---

[84] Tradução nossa: Faz alguns años, enquanto o autor de *lições para uma lebre morta* tentava redigir seu livro *salão de belleza*, começou a frequentar sua casa um amigo que ao mesmo tempo que estudava filosofia costumava travestir-se nas noites. Esse achado, o de um filósofo transformista, lhe pareceu o suficientemente interessante como para dedicar tardes inteiras a escutar-lo falar, não só de suas peripécias noturnas, mas também de como aplicava na vida real seus conhecimentos de kant o nietzsche, daqueles que era devoto. O escritor lembra que o filósofo travesti chegava na sua casa, preparava um chá e começava a referir-se ao mito do eterno retorno ou criticava as categorias kantianas. Sempre levava consigo uma pasta com alguns livros e com o necessário para com suas incursões noturnas. Enquanto falava ia tirando os brincos, o lápiz labial e as perucas colocaría mais tarde. Sem nenhum pudor se tirava as calças e se colocava umas meias pretas de arrastão. Dessa forma mario bellatin via, tendo como fundo as ladainhas sobre kant e nietzsche, como esse tímido estudante ia transformando-se na agresiva mulher que, noite e mais noite, corria diferente riscos nas suas pesquisas pela cidade.

[85] Tradução nossa: O irmão de Apolon abriu um olho. Disse: Não acredites que estou morto. Escutarei a história do animal sacrificado do dia do meu nascimento e depois irei em paz. Depois a bola de borracha será tua. **Apolon respondeu: Sim, Irmão. Respondi: Asim seja.**

> **pueden llamarme Muthahi. Levanto** mi mano izquierda, idéntica a la de mi hermano cuando emergía de su cesta de mimbre, y señaló a mi alrededor. São José dos Ausentes siempre ha sido un lugar "en medio de". Un lugar que surgió de la nada y ahora, después de tantos años, vuelve a la nada. Fue una escala en la ruta del ferrocarril Kampala-Mombasa. Un sitio donde pasar la noche, acostarse con mujeres y hombres, reabastecer-se y emprender la marcha al amanecer. Cuando vivían mis hermanos kamba, la ciudadela era nuestro destino por derecho propio. Había restaurantes, infinitas opciones de compras, elegantes hoteles coloniales y abundante vida salvaje dentro de sus límites. Jugaba con crías de elefante. **Mis hermanos hablaban** el idioma de las jirafas. Por las noches, llenábamos nuestros estómagos con carne de avestruz y cocodrilo. Expertos carniceros recorrían los comedores vistiendo uniformes con estampados de cebra. Mi padre era uno de ellos. Servía a los hombres blancos llevando largos pinchos de metal repletos de carne de camello, cordero y cocodrilo. Cada tanto dejaba caer una porción o unas albóndigas de avestruz. Con mis hermanos salíamos de las sombras y a ras del piso levantábamos esa porción y nos ocultábamos detrás de las cortinas. Luego llegó la guerra, la carne desapareció y mis hermanos murieron. **Así habló Apolon. Así hablé** al hombre que filmaba[86] (RÍOS, 2012, p. 61). (Grifos nossos).

Ao final, é possível notar, mais uma vez, uma abrupta troca de narradores, já que percebemos que no início do fragmento temos novamente um narrador heterodiegético e em seguida vimos que Apolon se apresenta como Muthahi e a partir dessa identificação, ele passa a narrar a história da sua vida e do seu povo. O final do relato apresenta um novo conflito, já que este termina com a repetição da informação sobre quem havia falado. Isso é notado com o uso do verbo *hablar* conjugado no passado em duas pessoas diferentes: *habló* = falou e *hablé* = falei. Tal instabilidade verbal marca a problemática das vozes narrativas.

O último fragmento, o de número 62, está claro que é Apolon quem narra em primeira pessoa como um narrador espectral: "Ahora camino por el desierto. No voy solo. Los hermanos desaparecidos animan mis pasos. Ellos caminan por el aire, van animándome, son

---

[86] Traduçao nossa: **O documentarista da NG fala com o velho africano**. O homem está sentado de costado, ofereciendo bolachas aos cachorros no meio da rua Muindi Mbingu. A fumaça de cigarro tapa suas feições. Veste uma túnica tecida com folhas de palma. Sua coroa está feita de plumas de flamengos anãos. **Sou Apolon, diz. Também podem chamar-me Muthahi. Levanto** minha mão esquerda, idêntica a do meu irmão quando emergia da sua cesta de vime, e assenou ao meu redor. São José dos Ausentes sempre foi um lugar "em meio de". Um lugar que surgiu do nada e agora, depois de tantos anos, volta a nada. Foi uma escala na rota da ferrovia Kampala-Mombasa. Um lugar onde passar a noite, deitar com mulheres e homens, reabastecer-se y empreender a marcha ao amanhecer. Quando viviam meus irmãos kamba, a cidade era nosso destino por direito próprio. Havía restaurantes, infinitas opções de compras, elegantes hotéis coloniais e abundante vida selvagem dentro dos seus limites. Brincava com filhotes de elefante. **Meus irmãos falavam** o idioma das girafas. Pelas noites, enchíamos nossos estômagos com carne de avestruz e crocodilo. Açougueiros especialistas percorriam os refeitórios vestindo uniformes com estampas de zebra. Meu pai era um deles. Servia aos homens brancos levando grandes espetos de metal repletos de carne de camelo, cordeiro e crocodilo. Cada tanto deixaba cair uma porção ou umas almôndegas de avestruz. Com meus irmãos saíamos das sombras e rente do piso levantávamos essa porção e nos ocultávamos atrás das cortinas. Logo chegou a guerra, a carne desapareceu e meus irmãos morreram. **Assim falou Apolon. Assim falei** ao homem que filmava.

mis hermanos de aire los que me piden continuar" (RÍOS, 2012, p.61). Com isso, podemos pensar que Ríos conseguiu criar todo um relato de viagem para poder construir uma história para aquele último aborígene que o deixou impactado enquanto assistia a um programa de TV. Essa imagem impactante, é necessário enfatizarmos, foi uma das razões para a construção desta narrativa.

Uma narrativa que, como o fragmento 60 deixava claro, havia sido contada "muitos anos depois" numa instalação organizada por um artista e antropólogo inglês, que tratava de encenar o espetáculo da morte. Instalação esta, feita com mantas, cartolinas pintadas de branco, bolsas de soro e cestas de vime penduradas no teto, foi armado diante de uma plateia e durou 25 dias como podemos ler abaixo:

> Con la muerte de mi hermano, **escribió Apolon**, la exposición del antropólogo inglés llegó a su fin. Había durado apenas veinticinco días. Los espectadores se retiraron. Alguien bajó la cesta de mimbre colgada del techo y retiró su cuerpo. No supe a donde ir, hasta que llegó la enfermera-curadora y me ofreció su lecho. Báñate, acuéstate sobre mí, **dijo ella y yo le obedecí como un niño**. Todo había comenzado una década antes, me contó. **El antropólogo inglés buscaba** mostrar la belleza de la muerte, la agonía en las salas de cuidados intensivos. A cambio de una cabra y de cuarenta kilos de harina, **tu hermano aceptó** ser el protagonista de la muestra. De ahí en más, **mi hermano** aceptó que lo bautizaran como el enfermo agónico. El reglamento firmado con el artista y antropólogo inglés- el mismo hombre que años atrás le había regalado la pelota de goma- estipulaba que el enfermo agónico tomaría las decisiones a la hora de llevar el proyecto a la práctica y sería el centro de atención.Con mantas, cartones pintados de blanco y bolsas de suero se creó una atmosfera privada, con un orden de visitas. **Mi hermano** propuso además que en vez de camas, se pusiera una cesta de mimbre colgada del techo. Hizo colocar otra para mí. El día que mi hermano murió, el antropólogo inglés dio una conferencia de prensa en su memoria[87] (RÍOS, 2012, p. 59). (Grifos nossos).

Além de encontrarmos uma instalação na narrativa de Ríos, podemos ver a narração de Apolon como uma performance, pois este personagem, ao relatar a viagem em

---

[87] Tradução nossa: Com a morte do meu irmão, **escreveu Apolon**, a exposição do antropólogo inglés chegou ao fim. Havia durado apenas vinte e cinco dias. Os espectadores se retiraram. Alguém baixou a cesta de vime pendurada no teto e retirou seu corpo. Não soube aonde ir, até que chegou a enfermeira-curadora e me ofereceu seu leito. Tome banho, deite sobre mim, **disse ela e eu lhe obedeci como uma criança**. Tudo havia começado uma década atrás, me contou. **O antropólogo inglés procurava** mostrar a beleza da morte, a agonía nas salas de cuidados intensivos. Na troca de uma cabra e de quarenta quilos de farinha, **teu irmão aceitou** ser o protagonista da mostra. Dai para frente, **meu irmão** aceitou que o batizassem como o doente agônico. O contrato firmado com o artista e antropólogo inglés- o mesmo homem que anos atrás lhe havía dado a bola de borracha- estipulava que o doente agônico tomaria as decisões na hora de levar o projeto a prática e seria o centro da atenção. Com mantas, papelões pintados de branco e sacos de soro criou-se uma atmosfera privada, com uma ordem de visitas. **Meu irmão** propôs ainda que ao invés de camas, se colocasse uma cesta de vime pendurada no teto. Fez colocarem outra para mim. No dia em que o meu irmão morreu, o antropólogo inglês deu uma entrevista para a imprensa em sua memória

busca da vaca para o irmão moribundo, acaba fazendo uma atuação da sua própria vida, e esta performance acaba também servindo para o estudo antropológico de um povo, assim como a antropologia propõe . Diana Klinger ressalta que o termo performance começou a assumir um significado em 1950 como a tentativa de superar a dicotomia arte/vida; no inglês é: atuação, desempenho, rendimento; já para a antropologia é "toda atividade feita por um indivíduo ou grupo na presença de e para outro indivíduo ou grupo" (SCHECHNER, apud KLINGER, 2012, p.49).

Diana Klinger explica que uma performance "implica uma dramatização de si que supõe da mesma maneira que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, pessoa (ator) e personagem[88]" (KLINGER, 2012, p. 49). Ríos talvez tente marcar esta "duplicidade" do sujeito com essa troca de posição pronominal, já que no início tínhamos a impressão que era um narrador e depois comprovamos que houve uma troca de narradores, ou melhor, uma troca na posição do narrador: uma hora narrando em 3ª pessoa, na outra em 1ª pessoa. Portanto, é importante destacarmos que a performance de Apolon dialoga diretamente com as vozes narrativas, pois podemos pensar que temos dois narradores quando descobrimos que Apolon narra a história para o seu irmão e depois para o documentarista. Aqui podemos ler o procedimento de Ríos como uma produção de subjetividade narrativa, já que a atuação do narrador em primeira pessoa se intensifica e, muitas vezes, se repete numa voz de terceira pessoa e, de certa forma, acaba descentralizando o sujeito leitor. Dessa forma, podemos levar a questão da atuação do narrador, como um sujeito confuso e que problematiza o jogo das certezas, como uma "tentativa" de desmascarar o próprio eu narrativo colocado na cena e reforçado, em muitos momentos, na voz do outro, ou talvez, do mesmo só narrado em 3ª pessoa. Na história de Ríos, o narrador foi pensado como o sujeito da performance, um sujeito que atua, que representa um papel dentro dessa ficção ao mostrar suas mudanças abruptas de falas. Assim, podemos destacar que Carlos Ríos criou narradores tão performáticos na narrativa que também deixou o leitor com a impressão de estar assistindo a um espetáculo, um espetáculo narrativo.

---

[88] Cabe lembrarmos que neste texto Diana Klinger faz uma comparação entre autoficção e o conceito de performance. Aqui é interessante destacarmos que o que nos interessa para esta análise é exclusivamente a sua conceitualização de performance.

3.8 A ARTE LITERÁRIA

Reinaldo Laddaga, no seu livro *Espectáculo de realidad,* explica que há uma confluência de alguns escritores latino-americanos que publicaram livros com figuras de artistas que são menos inventores de construções com uma linguagem rebuscada ou "criadores de histórias extraordinárias, que produtores de "espetáculos de realidade", empenhados a 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"(LADDAGA, 2007, p. 14).

A partir de tal confluência, Laddaga diz que toda a literatura almeja a condição de arte contemporânea, ou seja, toda a literatura não fiel à tradição da cultura moderna das letras deve reconhecer que o escritor que se encontra na descendência de um Borges, um Lezama Lima, uma Lispector opera agora numa ecologia cultural e social muito modificada. Pensamos que Carlos Ríos se adéqua a esta tendência dos escritores contemporâneos ao colocar dentro de *Manigua* as artes visuais a partir da descrição da instalação organizada pelo antropólogo inglês e exposta durante 25 dias.

Florencia Garramuño (2014) concorda com essa proposição de Laddaga e afirma que os textos dos escritores argentinos contemporâneos destroem e abalam as convenções da literatura ao colocá-la num mesmo espaço com as outras artes. Ela explica que o escritor mexicano Mario Bellatin é um exemplo desses escritores. Dessa forma, é interessante lembrarmos a questão do não pertencimento, apontado por Garramuño, ressaltando uma não separação entre arte e literatura, pois esta passa a ser uma forma literária sem a definição de gênero, não pertencendo unicamente a um estilo literário, mas apresentando uma continuidade entre as artes plásticas e literatura.

O outro escritor argentino César Aira também aproxima a literatura com a arte ao escrever uma história intitulada *Un episodio en la vida del pintor viajero* no qual relata a viagem de Johan Moritz Rugendas, um pintor também alemão do século XIX e descreve como surge os seus processos criativos. Sobre Aira, Reinaldo Laddaga comenta que ele é um autor obcecado por uma arte "un arte menos propenso a realizar obras que a diseñar *experiencias*" (LADDAGA, 2007, p.9) e sobre os trabalhos de escritores latinoamericanos que define como "centrais" no contexto contemporâneo, destaca uma confluência entre eles: a

criação de figuras de artistas que, no lugar de trabalhar com uma linguagem densa ou histórias extraordinárias, surgem como produtores de "espetáculos de realidade" (LADDAGA, 2007, p.14). Trata-se, dessa forma, de exibições em que se confundem o natural e o artificial, o real e a simulação. Neste ínterim, Laddaga acredita que estes escritores tomam como modelos para estas figuras muito mais a arte contemporânea que a tradição das letras propriamente dita.

Carlos Ríos entra nesse rompimento de maneira não tão explícita como Bellatin, mas, também, tematiza a arte em *Manigua* ao criar um espetáculo a partir de um relato de viagem contado a um irmão moribundo dentro de uma instalação assim como na história intitulada *El artista sanitario*que descreve o procedimento de um artista sanitário que só consegue pintar a partir de um mandato do pai.

Ríos também faz uso dessa tendência de relacionar a literatura com as artes plásticas de uma maneira mais velada que em *Manigua* (já que toda a narrativa é construída em uma instalação), mas que se mostra presente no fragmento "II" de *Cuaderno de Pripyat* que há uma conversa entre Malofienko e Fridaka na sala de espera do aeroporto de Kloten onde se situa o Aeroporto Internacional de Zurique. Dentro deste aeroporto, ou melhor, dentro deste "não lugar" como classifica Bauman, o mesmo lugar que ele acaba definindo "um espaço destituído das expressões simbólicas de identidade, relações e história" (BAUMAN, 2001, p.120), Fridaka diz que a sua intenção em viajar era acadêmica, já que ela queria

> rastrear lo que quedara del Merzbau, la casa que Kurt Schwitters había diseñado entre fiordos, una construcción delirante que era más bien un desvarío arquitectónico que crecía adhiriéndose a las paredes, abriendo techos y ventanas sorprendentes y distorsionando todo el parentesco con el interior de una vivienda[89] (RÍOS, 2012, p.29).

Em 1923, o artista plástico, poeta, pintor e escultor alemão Kurt Schwitters[90] tornou-se um nome importante por suas *collages*. Produziu o seu primeiro grande trabalho de ocupação espacial, que posteriormente chamou de "Merzbau" (Casa Merz), considerada a primeira instalação artística, que ocupava toda a residência do artista em Hannover. Consistia em um apartamento com decoração nada convencional, tal como malas com roupas presas

---

[89] Tradução nossa: rastrear o que ficou de Merzbau, a casa que Kurt Schwitters havia desenhado entre fiordes, uma construção delirante que era mais bem um devaneio arquitetônico que crescia aderindo-se às paredes, abrindo tetos e janelas surpreendentes e distorcendo todo o parentesco com o interior de uma casa.

[90]Kurt Schwitters permaneceu sempre independente artisticamente, e em 1919 fundou o movimento solitário MERZ. O nome proveio de uma das suas *assemblages* desse ano chamada *Merzbild,* que iria ser emprestada mais tarde também a outras atividades: poesia Merz, arquitetura Merz e teatro Merz (ELGER, Arte Abstrata).

através de arames na parede. Esta obra foi destruída durante um ataque aéreo aliado em 1943 ou pela Gestapo após a fuga do artista da Alemanha.

Como já afirmamos na construção de *Cuaderno de Pripyat*, assim como em *Manigua*, há momentos de confusão das vozes dos personagens e narradores. Ríos costuma escrever suas histórias utilizando uma alternância de narradores que se misturam e confudem a nossa compreensão. No "VII" e último fragmento da história, essa mistura de narradores e vozes é mais perceptível. Neste fragmento, Malofienko começa falando no telefone com Fridaka e ela o enche de perguntas. Contudo, o narrador diz que Malofienko ensaia algo para responder. De repente, entra um narrador que diz:

> Es un pensamiento sin forma, dentro de un espacio blanquecino, si cualquier observador se levantase por encima un par de kilómetros podría ver un río e anchura invariable, la superficie podría antojársele sólida, más resistente que el bronce de las estatuas derribadas por los liquidadores en Pripyat. Un grumo cirílico viaja con una intensidad hacia esa zona de pensamiento. La palabra se hace desear y sin embargo él puede anticipar su densidad, verla como los santos veen el futuro inmediato. Después la proliferación, tan parecida a la nada. No es la primera vez. Cada palabra es un pez líquido. Por eso dibuja en las paredes, arma esas láminas y las lleva a todas partes, es la memoria desprendida de su cuerpo. En las obras de Sviatchenko hay un universo similar, dijo su amigo, mucho antes del viaje a Pripyat. No sé quién es, dijo Malofienko, un poco molesto porque ese comentario su amigo parecía indicarle, mas que una asociación, un régimen de jerarquías inquebrantable. Entonces le mostró unos collages en los que el artista, con una destreza fuera de serie, había intervenido una serie de personajes. ¿Ves? Es idéntico a lo que hacés vos, me parecía que lo había visto antes! Era de acá, dijo con la satisfacción del que resuelve, casi por azar, una fórmula. No soy artista, se defendió Malofienko. Herido de muerte, agarró sus cosas y se fue. Esa revelación lo mantuvo despierto durante una semana. Buscó las obras de Sergei Sviatchenko en internet. Se hizo amigo de esas figuras: el hombre-molinillo, la mujer-nido, el joven cabeza de perro. El jinete sin cabeza fue la gota elevándose por sobre el vaso; una obra gráfica tan sencilla, sin colores, un pedazo de diario puesto sobre un cuadernito equis, y él la hoja en blanco, sin título, algo tan sencillo y a la capacidad de colonizar una cabeza hasta aplastarla... Enrolló sus láminas, fue hasta lo de su madre y las guardó en el tiraje de la salamandra. Dijo: basta. Dijo: nunca más[91] (RÍOS, 2012, p.92 e 93).

---

[91] Tradução nossa: É um pensamento sem forma, dentro de um espaço esbranquiçado, se qualquer observador se levantasse por cima um par de kilômetros poderia ver um rio e largura invariável, a superfície poderia desejar ser sólida, mais resistente que o bronze das estátuas derrubadas pelos liquidadores em Pripyat. Um grumo cirílico viaja com uma intensidade em direção a essa zona de pensamento. A palavra se faz desejar e no entanto ele pode antecipar sua densidade, verla como os santos veem o futuro imediato. Depois a proliferação, tão parecida ao nada. Não é a primeira vez. Cada palavra é um peixe líquido. Por issso desenha nas paredes, arma essas lâminas e as leva a todas as partes, é a memória desprendida do seu corpo. Nas obras de Sviatchenko há um universo similar, disse seu amigo, muito antes da viagem a Pripyat. Não sei quem é, disse Malofienko, um pouco incomodado porque esse comentário do seu amigo parecia indicar-lhe, mas que uma asociação, um regime de hierarquias inquebrantável. Então lhe mostrou uns collages nos quais o artista, com uma destreza fora do serio, havía interceptado uma série de personagens. Vês? É idéntico ao que fazes, me parecia que o havia visto antes! Era daqui, disse com a satisfação do que resolve, quase por acaso, uma fórmula. Não sou artista, se defendeu Malofienko. Ferido de morte, agarrou suas coisas e se foi. Essa revelação o manteve de pé durante uma semana.

O fragmento acima retirado de *Cuaderno de Pripyat*, como já de costume, torna-se uma verdadeira manigua de narração, ou melhor, de vozes. Nesta cena, percebemos novamente a presença do narrador heterodiegético que narra a ação de Malofienko e do amigo durante a conversa dos dois. O amigo fala de um artista ucraniano e compara o trabalho de Malofienko com o deste artista. Numa leitura investigativa, encontramos mais um caso de realidadeficção, já que o artista ucraniano Sergei Svitchenko[92] é reconhecido por suas collages (ver anexo A).

Malofienko não se assume como um artista e, muito menos, que trabalha como um. Assim o narrador dá voz ao próprio Malofienko já que ele, de forma muito taxativa, afirma que quer dar um basta e diz nunca mais. Apesar do narrador não escrever declaradamente quem disse, subentendemos que é Malofienko pelas palavras de negação ao seu trabalho artístico. É interessante percebermos que o protagonista recusa a ideia de seu trabalho ser arte, já o autor da história, Carlos Ríos demonstra muita habilidade artística ao criar textos tão poéticos e com narradores tão performáticos que abalam com as classificações narrativas. Além disso, neste tipo de referência às artes, podemos notar a importância que Calos Ríos atribui à arte e como esta se faz presente e torna-se recorrente dentro de sua narrativa.

Todas essas referências artísticas presentes em *Cuaderno de Pripyat* e também a criação da instalação em *Manigua* relacionam-se ao procedimento das narrativas de Carlos Ríos de construir textos a partir de restos, ou melhor, restos do "real". O interessante é pensarmos que tal relação é proveniente das características apresentadas pelas artes plásticas apontadas em *Cuaderno de Pripyat* e pela temática da instalação em *Manigua*. Podemos

---

Buscou as obras de Sergei Sviatchenko na internet. Fez-se amigo dessas figuras: o homem-moedor, a mulher-ninho, o jovem cabeça de cachorro. O ginete sem cabeça foi a gota da água; uma obra gráfica tão simples, sem cores, um pedaço de diário posto sobre um caderninho xis, e a folha em branco, sem título, algo tão simples e a a capacidade de colonizar uma cabeça até esmagá-la... Enrolou suas lâminas, foi até o de sua mãe e as guardou na impressão da salamandra. Disse: basta. Disse: nunca mais.

[92]Sergei Sviatchenko é um artista ucraniano que vive em Dinamarca. Sviatchenko graduou-se da academia das artes e da arquitetura em Kharkov. Sviatchenko experimenta constantemente com os meios e as instalações. Sergei que produz imagens que transportam o espectador a uma nova realidade, construindo novos sentidos e significados através de suas colagens e murais. Seu trabalho é de uma beleza muito delicada, com grande espaço para a experimentação e para novas técnicas. Disponível em: <http://www.amarello.com.br/detalhe/a-arte-de-sergei-sviatchenko>. Acesso em: 02 mar. 2014.

pensar que tanto a arte de Kurt Schwitters quanto as de Sergei Sviatchenko são originadas de restos, ou seja, a partir de partes do mundo "real" que se juntam e formam as obras mais conhecidas destes artistas plásticos, as *collages*. Portanto, o procedimento de Ríos não deixa de ser um tipo de *collage* que ele faz do que cata do mundo das artes, da literatura, da TV, dos jornais, da internet, dos jogos e de outros espaços "reais" e virtuais. A instalação de *Manigua* foi elaborada a partir de um resto de vida, um resto de história e um resto de um povo. A junção destes elementos tanto "reais" quanto ficcionais é que fez Carlos Ríos construir uma "fábrica de realidade" dentro das duas narrativas.

3.9 A "*FÁBRICA DE REALIDADE*"

Em *Manigua*, a performance de Apolon e seu irmão moribundo na instalação apresenta muitos momentos de confusão, de mistura de informações e de ironia. No início do fragmento 44, há uma descrição que já serve para deixar o leitor atento: "De madrugada, la enfermera sale de su cubículo y visita a los pacientes para suministrales una dosis de leche fermentada. Cansada de esta tarea tan inútil, le encomienda Apolon un recipiente con búlgaros lácteos para que él sea quien se ocupe del proceso de fermentación y el suministro" (RÍOS, 2009, p. 44). O interessante percebermos o tom de ironia do narrador ao dizer que é uma tarefa tão inútil. O narrador já quer deixar evidente que o leite não ajudaria em nada mesmo num caso de câncer terminal ou, ainda, poderia ser uma ironia perante a composição do leite que, na sua forma divertida e bem a estilo Mario Bellatin, Ríos cria a história que "en el año mil novecientos treinta un científico japonés de la Universidad de Kyoto aisló de la mierda humana una cepa de lactobacillus casei, que posteriormante cultivó en leche originando una bebida con características probióticas" (RÍOS, 2009, p. 45). A história é tão detalhada que se não fosse pela palavra merda, podíamos até pensar que fosse mais um recorte feito por Ríos de algo "real" e colocado no texto. Porém, a suspeita de que esta informação possa ser mais um exemplo da fábrica de "realidade" não é descartada no todo já que podemos encontrar no site MdeMulher a seguinte afirmação:

> Pesquisadores da Kyoto Women's University, no Japão, foram atrás de mais explicações para o poder antigastrite do iogurte. Por quatro semanas, eles

> acompanharam 42 voluntários com H. pylori. Quem consumiu o iogurte com probióticos apresentou uma queda considerável na atividade da bactéria por trás da inflamação estomacal. Fonte: disponível em: <http://mdemulher.abril.com.br/saude/reportagem/alimenta-saude/iogurte-combate-gastrite-761765.shtml>Acesso em: 07 mai. 2014.

Dessa forma, percebemos que Kyoto e sua pesquisa com probiótico não foi algo criado por Ríos, este catou as informaçõesinternet e colocado de forma bem humorada na narrativa. Portanto, é como Ludmer (2010, p. 12) acredita ser a imaginação pública uma "fábrica a realidade", mas sem indício de realidade, pois não faz diferença entre realidade e ficção, assim, "su régimen es la realidadficción, su lógica el movimiento, la conectividad y al superposición, sobreimpresión y fusión de todo lo visto y oído".

Por causa dessa não diferenciação entre realidade e ficção, dessa fusão do que é visto e ouvido a história de *Cuaderno de Pripyat* pode ser considerada outra "fábrica de realidade". Assim como *Manigua*, essa história foi construída a partir de uma imagem, como Carlos Ríos explica numa entrevista a Jonas Gómez para o Tiempo Argentino, em janeiro de 2013. Ao responder sobre o surgimento da ideia para a construção de *Cuaderno de Pripyat,* Ríos explica que ainda trabalhava em Puebla quando, por acaso, encontrou umas fotos de Pripyat (figuras 4 e 5). Como muitos, Ríos não conhecia a história e ficou impressionado com as imagens de uma cidade vazia, abandonada, morta e sem população. Havia muitos artefatos, objetos, desde bonecas até cadeiras de hospital, livros jogados no chão da escola e da biblioteca, a famosa roda-gigante que é um símbolo de Pripyat. A vegetação escassa entre as gretas, ocupando todo o espaço, também lhe chamou a atenção. O vazio, a falta de pessoas habitando esse espaço urbano foi o fundamental para esse impacto.

Figura 4 - Pripyat.

Fonte: disponível em: <http://witness-this.com/tag/pripyat/>. Acesso em: 04 mai. 2013.

Figura 5 - A cidade fantasma de Pripyat.

Fonte: disponível em:<http://veja.abril.com.br/multimidia/galeria-fotos/a-cidade-fantasma-de-pripyat> Acesso em: 04 mai.2013.

Na opinião de Carolina Martínez Arenas, exposta no *Tras la cola de la rata*, um portal dedicado a pesquisa jornalística, *Cuaderno de Pripyat* apresenta uma narração envolvente. A história tem um elo de condução baseado na necessidade de encontrar um laço familiar desconhecido. Ela admite sentir vontade de conhecer muito além das fotos e daqueles

relatos familiares que costumam ser confusos na maioria dos casos, por se basearem numa série de documentários, fotos e histórias que não se sabe nem se são verdades ou mentiras. Em sua opinião, a narrativa nos leva a uma viagema antiga URSS, convidando-nos a imaginar essa cidade.O autor se baseia na maior catástrofe radioativa da humanidade; fazendo com que as vozes do narrador e do personagem se cruzem com aquelas imagens que se espera que só se repitam na imaginação coletiva dos leitores. Arenas acredita que aquela paisagem melancólica, cheia de tons amarelados e esverdeados que cria a radioatividade, é a descrição de uma a cidade anestesiada por todas essas partículas tóxicas que estão em abundância no ambiente. Dessa maneira, ela comenta que não se trata de uma narração comum, já que se mistura com uma espécie de história zumbi, pois os seus objetos e personagem ganham vida junto àqueles restos de um lugar fantasmagórico.

Cuaderno de Pripyat (2012) é uma história que se passa numa cidade da Ucrânia chamada Pripyat, que foi construída para abrigar as pessoas que trabalhavam na usina nuclear de Chernobyl e que hoje é uma cidade fantasma, pois foi evacuada em 26 de abril de 1986 devido ao acidente no reator 4 da usina. Um dos sobreviventes, Malofienko, volta anos depois para entender mais a sua própria história e entrevistar pessoas que possam ajudar nessa *collage* dos fatos. O texto é estruturado em 30 fragmentos que apresentam títulos variados.

Numa entrevista para a *Página 12* realizada novamente por Silvina Friera, Carlos Ríos revela que a história de *Cuaderno de Pripyat* já estava "armada na sua cabeça", porém adverte que:

> No me interesaba escribir una novela realista, aunque cada nombre tiene una referencia en algún jugador de fútbol, un escritor, un arquitecto, una actriz. Me interesaba que los nombres ucranianos fuesen como una caja de resonancia. Si uno va a buscar el origen de esos sonidos, a veces se va a encontrar con que tienen un poco que ver con la novela. Pero otras, no[93] (RÍOS, 2013).

Na leitura desta história, percebemos que Ríos se apropria dos nomes reais, principalmente, na construção dos fragmentos intitulados *Entrevistas*. Todos estes fragmentos apresentam nomes de artistas, poetas, diretores de cinema russo e ucraniano. Para a

[93] Tradução nossa: Não me interessava escrever um romance realista, ainda que cada nome tem uma referência mn algum jogador de fútebol, um escritor, um arquiteto, uma atriz. Interessava-me que os nomes ucranianos fossem como uma caixa de ressonâcia. Se um vai procurar a origem desses sons, às vezes se vai encontrar com que tem um pouco a ver com o romance. Mas outras, não.

elaboração do documentário que Malofienko se propôs a fazer sobre Pripyat, durante a viagem, o protagonista fez algumas entrevistas com pessoas "reais" como está colocado entre parênteses na seguinte ordem: 1.Oksana Zabuzko (poeta ucraniana), 2. Olga Desinova (uma das mães que agradecem o que há sido feito pelas crianças), 3. Kali-Kalitá (uma senhora que ainda vive na zona de exclusão), 4. Mariika (única criança nascida na zona de exclusão), 5. Oleg Yavorky (diretor de uma empresa de jogos), 6. Komsomolskaia Pravda (Jornal Russo de 1925 - 1991), 7. Grigori N. Churjrái (diretor e roteirista), 8. Preobrazhénskaya (diretora de cinema russo). Dentro destas entrevistas apareceram nomes de outras pessoas "reais" como Valentina Olshanetskaya (mulher que aparece nas fotos do acidente), Kuchma (ex-presidente da Ucrânia), Lidia Savenko (mãe de Mariika), Mijail (marido de Kali-Kalitá) assim como a escritora Clarice Lispector(nascida na Ucrânia e naturalizada brasileira) e o cantor britânico Elton John onde há também uma referência a sua música *Circle of Life*[94]. A letra desta canção

---

1.1.1 [94] Circle Of Life **Ciclo da Vida**

From the day we arrive on the planet
And blinking, step into the sun
There's more to be seen than can ever be seen
More to do than can ever be done

Some say eat or be eaten
Some say live and let live
But all are agreed as they join the stampede
You should never take more than you give

In the circle of life
It's the wheel of fortune
It's the leap of faith
It's the band of hope
Till we find our place
On the path unwinding
In the circle, the circle of life

Some of us fall by the wayside
And some of us soar to the stars
And some of us sail through our troubles
And some have to live with the scars

There's far too much to take in here
More to find than can ever be found
But the sun rolling high through the sapphire sky
Keeps great and small on the endless round

In the circle of life

Desde o dia que chegamos ao planeta
E piscando, vamos para onde há sol
Há mais a ser visto além do que jamais poderá ser visto
E mais a fazer do que jamais poderá ser feito

Alguns dizem "devore ou seja devorado"
Outros dizem "viva e deixe viver"
Mas todos concordam, enquanto se juntam à manada
Você nunca deve tirar mais do que dá

No ciclo da vida
É a roda da fortuna
É o salto de fé
É a faixa de esperança
Até encontrarmos nosso lugar
Nos caminhos que se desenrolam
No ciclo, no ciclo da vida

Alguns de nós caem pela estrada
E alguns alcançam as estrelas
E alguns de nós navegam através dos nossos problemas
E alguns tem que viver com as cicatrizes

Há muito para se conseguir aqui
Mais para se encontrar do que jamais poderá ser encontrado
Mas o sol se movendo alto, pelo céu azul-safira
Mantém os grandes e os pequenos neste ciclo sem fim

No ciclo da vida

nos leva a fazer uma reflexão sobre a busca do nosso lugar e as dificuldades que esse percurso pode nos apresentar. Essa música pode nos fazer perceber o sentido que Oksana quis dar no seu relato, quanto para relacionar com a história de Malofienko. Numa entrevista a Silvina Friera sobre *Cuaderno de Pripyat*, ela comenta que, como poeta, Oksana Zabuzhko afima que reivindica o lugar do "não integrado". Assim, a jornalista continua lembrando que, no seu relato durante a narrativa, Oksana completa essa ideia dizendo "Si no me integro puedo observar mejor" (RÍOS, 2012, p.22). Então, a jornalista pergunta se Ríos se interessa em adotar esta posição de "não integrado" quando escreve. Carlos Ríos responde que da perspectiva de Malofienko, falar do "não integrado" é pedir que lhe deem um lugar. Este personagem vai a esse espaço desarticulado, pois busca a integração. Por outro lado, o artista sempre está procurando desmarcar-se. Nesse sentido, Ríos explica que concorda com o que disse Oksana, justificando que a única forma de poder dizer algo sobre a realidade imediata é gerar um sistema de desmarcações, que pode ser familiar, social, artístico, e ressalta que o seu sistema de desmarcações está variando.

Falando em lugar, Malofienko quando chega à região de Pripyat e hospeda-se no hotel Polissya. Aqui notamos a desmarcação de Ríos com a ficção, pois na sua "fábrica de realidade" o autor cria uma realidade imediata ao usar o hotel Polissya como sendo o nome do hotel que Malofienko usou para hospedar-se, já que este, mesmo que em ruínas, aindaserve como lembrança de um dos maiores acidentes radioativos do mundo. O hotel foi construído para os turistas em 1970.

Outra realidadeficção é o uso de um fragmento inteiro intitulado "Entrevista 9" que trata do diagnóstico PNUD/FMAM. Encontramos o site oficial do PNUD (Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo) que continha, praticamente, as mesmas informações,

---

It's the wheel of fortune	É a roda da fortuna
It's the leap of faith	É o salto de fé
It's the band of hope	É a faixa de esperança
Till we find our place	Até encontrarmos nosso lugar
On the path unwinding	Nos caminhos que se desenrolam
In the circle, the circle of life	No ciclo, no ciclo da vida
On the path unwinding	Nos caminhos que se desenrolam
In the circle, the circle of life	No ciclo, no ciclo da vida

Disponível em:<http://letras.mus.br/elton-john/20092/traducao.html>. Acesso em: 20 mai. 2014.

os mesmos dados encontrados na entrevista nove de *Cuaderno de Pripyat* como é mostrado no quadro I.

Cuaderno de Pripyat	*Site Oficial PNUD*
R-1) El área cercada por los altos índices radioactivos es hábitat de animales y plantas irrecnocibles. R-2) Se sospecha que las siguientes especies sufrieron mutaciones en más de un 80 por ciento de su constitución: cigüeña, el águila pomerana, el águila moteada, garza blanca, ánade real, garza real europea, focha, aguja colinegra, pintoja, águila moteada. R-3) La zona de exclusión alojaba, hasta el año de la explosión nuclear 198 de vertebrados: 17 de peces, 9 de anfibios, 5 de reptiles, 144 de aves y 23 de mamíferos. R-4) Son muy reactivos a la presencia humana el lobo, la nutria y el castor europeo. R-5) El río Pripyat abastece de agua a más de 10 millones de personas. R-6) Las tierras bajas de Pripyat ocasionan inundaciones que aumentan las áreas de desove de los peces. Saltan del barro al lecho del río, contaminándolo en niveles de alarma (alcanzan los 40 mil bequerelios de césio-137 por kilogramo)[95] (RÍOS, 2012, p. 86).	El área es hábitat de animales y plantas raras, y es un humedal y fuente de agua importante. Por ejemplo, en el parque viven la cigüeña negra, el águila pomerana, el águila moteada, el zarapito de Eurasia y la garza blanca. En lo que concierne las aves que anidan, las más numerosas son la garza real europea, el ánade real, la focha de Eurasia, la aguja colinegra y la buscarla pintoja. En total, el humedal aloja a 198 de vertebrados, 17 especies de peces, nueve especies de anfibios, cinco especies de reptiles, 144 especies de aves y 23 especies de mamíferos. Treinta especies de aves, tres mamíferos (el lobo, la nutria europea y el castor europeo), un reptil, dos anfibios y cuatro especies de peces tienen categoría de amenazadas IUCN (estatus de especie vulnerable y rara). Disponível em: http://www.undp.org/content/undp/es/home/presscenter/articles/2010/05/19/preservation-nations-belarus-ukraine-partner-on-wetlands/ Acesso em:15 mai. 2014

Quadro I – Comparativo de informações da narrativa com o site

Tais apontamentos nos levam a refletir sobre uma nova forma de ler esta literatura, considerada por Josefina Ludmer como pós-autônoma. Segundo ela, isso acorre

> Porque estas escrituras diaspóricas no solo atraviesan la frontera de 'la literatura' sino también la de 'la ficción' y quedan afuera-adentro en las dos fronteras. Y esto ocurre porque reformulan la categoría de realidad: no se las puede leer como mero 'realismo', en relaciones referenciales o verosimilizantes. Toman la forma del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía (muchas veces con algún "género literario" injertado en su interior: policial o ciencia ficción por ejemplo). Salen de la literatura y entran a 'la realidad' y a lo cotidiano, a la realidad de lo cotidiano (y lo cotidiano es la TV y los medios, los blogs, el email, internet, etc). Fabrican presente con la realidad cotidiana y esa es una de sus políticas. La realidad cotidiana no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social (la

[95] Tradução nossa: A área cercada pelos altos índices radioativos é hábitat de animais e plantas inidentificáveis. R-2) Suspeita-se que as seguintes espécies sofreram mutações em mais de uns 80 por cento de sua constituição: cegonha, a águia pomerana, a águia manchada, garça branca, pato real, garça real europeia, focha, agulha colinegra, pintoja, águia manchada. R-3) A zona de exclusão abrigava, até o ano da explosão nuclear 198 de vertebrados: 17 de peixes, 9 de anfíbios, 5 de répteis, 144 de aves e 23 de mamíferos. R-4) São muitos reativos a presença humana o lobo, a nutria e o castor europeu. R-5) O rio Pripyat abastece de água a mais de 10 millões de pessoas. R-6) As terras baixas de Pripyat ocasionam inundações que aumentan as áreas de desova dos peixes. Saltam do barro ao leito do rio, contaminando em níveis de alarme (alcançam os 40 mil becquerels de césio-137 por kilograma).

> realidad separada de la ficción), sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser representada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto, que incluye el acontecimiento pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático[96] (LUDMER, 2010, p.151).

Na construção desta narrativa, Ríos utiliza-se desta sua "fábrica de realidade" para tentar atender ao objetivo do relato de viagem de Malofienko que foi a elaboração de um documentário. O documento do PNUD colocado dentro da história traz ao leitor a sensação de que em seu relato não há realidade oposta à ficção. Isso ocorre também nas entrevistas feitas por Malofienko que tiveram por objetivo buscar informações sobre o acidente, as pessoas que viveram por ali, de como elas viam aquela região. Algumas entrevistas não aconteceram, mas mesmo assim foram intituladas e descritas, como é o caso da *Entrevista 2/ Olga Desinova,* em que o narrador só descreveu os acontecimentos daquele momento vivido por Malofienko. Essa proposta de buscar a criação de um documentário a partir de entrevistas, testemunhos como sendo um documento de valor duvidoso, não no sentido econômico, mas cultural, é investigada por Jorge Wolff. Sobre isso, ele discorre

> Para Ludmer, no entanto, acabaram-se todos os realismos e naturalismos do passado, acabaram-se a noção do histórico como o ´real` e do literário como ´fábula`em nome da justaposição de realidade e ficção. Voltemos, então, ao ´ponto de partida`de Josefina Ludmer em ´Literatura pós-autônomas´, com base em uma sugestão de Tamara Kamenzain: 'O testemunho é a ´prova do presente`, não ´um registro do que passou`. Para Flora Süssekind, ainda que sem nenhuma ingenuidade, a distância entre o documental e o ficcional se mantém... A diferença crucial, portanto, se colocaria no estatuto da literatura como documento ou testemunho, já que para Ludmer, como se viu, este remete a 'uma prova do presente' e não a qualquer realismo convencional, combatido sem trégua por Flora Süssekind (WOLFF, 2013, p.192).

---

[96] Tradução nossa: Porque estas escritas diaspóricas não só atravessan a fronteira da 'literatura' mas também o da 'ficção' e ficam fora-dentro nas duas fronteiras. E isso ocurro porque reformulam a categoria de realidade: não pode leer-las como mero 'realismo', em relações referenciais ou verosimilizantes. Tomam a forma de testemunho, a autobiografia, a reportagem jornalística, a crônica, o diário íntimo, e até da etnografía (muitas vezes com algum "gênero literário" enxertado no seu interior: policial ou ciência ficção por exemplo). Saem da literatura e entram na 'realidade' e ao cotidiano, a realidade do cotidiano (e o cotidiano é a TVe os meios, os blogs, o e-mail, internet, etc). Fabricam presente com a realidade cotidiana e essa é uma de suas políticas. A realidade cotidiana não é a realidade histórica referencial e verossímil do pensamento realista e da sua história política e social (a realidade separada da ficción), mas uma realidad produzida e construída pelos meios, pelas tecnologias e pelas ciências. É uma realidade que não quer ser representada porque ja é pura represenação: um tecido de palavras e imagens de diferentes velocidades, graus e densidades, interiores-exteriores a um sujeito, que inclui o acontecimento mas também o virtual, o potencial, o mágico e o fantasmático.

Na criação de seu documentário, Malofienko utiliza-se de *collages* e, principalmente, de anotações do seu velho companheiro "cuaderno" que ele leva por toda a viagem. Ríos utiliza a palavra "cuaderno" constantemente na narrativa para descrever os acontecimentos, impressões e observações com o intuito de marcar a importância do registropara a elaboração do seu documento. No desenrolar da narrativa, percebemos que as anotações no caderno foram feitas rotineiramente, porém o registro fotográfico tornou-se irrelevante, ou esquecido durante a viagem, talvez. No entanto, devemos ressaltar que no caso da organização de um documento, um relatório ou, ainda, um portfólio, as fotos são sempre usadas como comprovação. Susan Sontag trata dessa questão da seguinte forma: "O que é verdadeiro para as fotos é verdade para o mundo visto fotograficamente" (SONTAG, 2004, p. 94). Sontag nesse estudo *Sobre fotografia* adverte que "em lugar de simplesmente registrar a realidade, as fotos tornam-se a norma para a maneira como as coisas se mostram a nós, alterando, por conseguinte, a própria ideia de realidade e de realismo" (SONTAG, 2004, p.104).

É importante enfatizarmos que Malofienko acabou só levando as anotações que, como na percepção do amigo de trabalho, não pareciam de grande valia:

> Malofienko le mostra el cuaderno. El amigo lee, da vueltas las hojas con cierta rabia, en un murmullo repite palabras, cierra el cuaderno, parece sopesarlo, acto seguido lo rechaza sin dar explicaciones. Se pone de pie, despide a Malofienko casi echándolo, desliza la promesa de ponerse a trabajar fuerte en la edición, en un par de semanas. Hay mucha basura, los materiales son bastante convencionales, dice el amigo, no sé qué podré inventar con todo esto... a ver ese diario, dejameló, voy a meterlo el ojo, no te prometo nada, los plazos para presentar los proyectos documentales vencieron casi todos, tal vez en la televisión[97] (RÍOS, 2012, p. 90).

A única forma de aproveitar esse material seria acrescentar a ele as fotos como adverte o amigo: "Su amigo lo llama. Quiere hablar con él. Eso que escribiste en el cuaderno, dice, necesito esas imágenes. Traémelas ahora. Encontré el hilo del asunto" (RÍOS, 2012, p. 91). Malofienko, no momento, mostra-se comprometido a procurá-las. No entanto, no início

---

[97] Tradução nossa: Malofienko lhe mostra o caderno. O amigo lê, passa as folhas com certa raiva, num murmúrio repete palavras, fecha o caderno, parece sopesar-lo, ato seguido o rejeita sem dar explicações. Fica em pé, despede-se de Malofienko quase jogando-o, desliza a promesa de por-se a trabajar forte na edição, em duas semanas. Há muito lixo, os materiais são bastante convencionais, diz o amigo, não sei que poderei inventar com tudo isso... a ver esse diário, deixa eu levá-lo, vou dar uma olhada, não te prometo nada, os prazos para apresentar os projetos documentais venceram quase todos, talvez na televisão.

do último fragmento, o "VII", há a descrição que Malofienko atende o telefone falando da seguinte maneira: "No hay imágenes! Las imágenes no existen!" (*Idem*, p. 92).

No final destacamos que esta história é vista como um relato de viagem por se tratar de uma viagem de Malofienko a Pripyat. Contudo, devemos lembrar que, em todos os sentidos, é considerada uma viagem falida já que nenhum dos objetivos foi alcançado. Apesar de também considerada um relato de viagem, a narrativa *Manigua* também trata de uma viagem fracassada, pois Apolon não conseguiu levar a vaca para salvar o irmão. Dessa forma, após tantas discussões, classificá-las a esse ou a qualquer outro gênero é impossível e improdutivo, já que elas são entendidas como relatos pela temática viagem, mas são pensadas mais como uma montagem a partir de restos, uma *collage*, uma "fábrica de realidade", pois já não mais apresentam as características de um relato de viagem tradicional.

Para tanto, Laddaga aponta a política destas escritas contemporâneas:

> Estos son libros que ensayan responder a la cuestión de que literatura debiera hoy escribirse ensayando la imposible articulación del espacio de la narración y el espacio de la información, proponiendo su coexistencia en textos que puedan abordarse un poco como si fueran secuencias de mensajes, puntuales, lacónicos, de una brevedad que es el efecto del hecho de que sobre ellos se sugiera que no hay tiempo de acabar de escribir lo que se escribe, que es preciso que se proyecte de inmediato. Mensajes en los cuales el emisor se presenta como tal o cual persona, un individuo situable en el espacio y el tiempo, aun cuando las improvisaciones que realizan sean teatrales o extravagantes[98] (LADDAGA, 2007, p.21).

Nessa perspectiva, vemos que Laddaga consegue, de forma muito clara, explicar que a literatura da atualidade deve ser pensada de forma mais dinâmica e, portanto, escrita numa linguagem menos rebuscada e mais informativa, numa estrutura mais pontual e fragmentada, com mensagens breves que instiguem o leitor a situar-se num tempo e espaço atual como se ele estivesse na cena, no momento da ação, assistindo a essa narração. As narrativas de Carlos Ríos encaixam-se nessa tendência, pois são histórias curtas, escritas em fragmentos, com uma voz narrativa que descentraliza o leitor e o coloca como protagonista da

---

[98] Tradução nossa: Estes são livros que ensaiam responder a questão de que literatura deveria hoje ser escrita ensaiando a impossível articulação do espaço da narração e o espaço da informação, propondo sua coexistência em textos que possam abordar-se um pouco como se fossem sequências de mensagens, pontuais, lacônicas, de uma brevidade que é o efeito do fato de que sobre eles se sugere que não há tempo de acabar de escrever o que se escreve, que é preciso que se projete de imediato. Mensagens nas quais o emissor se apresenta como tal ou qual pessona, um indíviduo situado no espaço e no tempo, ainda quando as improvisações que realizan sejam teatrais ou extravagantes.

trama, pois este é levado a uma rede de informações muito além do texto, assim como a pensar em algumas problemáticas contemporâneas que o ajudam a construir uma realidade imediata e que são produzidas por essa "fábrica de realidade" que perpassa por um caminho de vai desde a referência a outras literaturas, programas da TV, matérias jornalísticas até as artes plásticas.

4 CONCLUSÃO

> Así como en las instalaciones de arte contemporáneas el diseño de un espacio contiguo con lo real excava dentro de sí un lugar para el espectador en donde se lo confronta con su propio descentramiento, la indistinción entre realidad y ficción arroja la especificidad de la literatura a un lugar en el que las elucubraciones sobre la literatura valen más por lo que dicen sobre cuestiones existenciales o conflictos sociales que habitan ese otro espacio con el que se elabora la contigüidad, que lo que pueden decir sobre el texto mismo, el texto en sí, en su especificidad. No se trata claramente de que la realidad y la ficción sean indistintas, entiéndase bien: son los textos los que, al instalarse en la tensión de una indefinición entre realidad y ficción, realizan una suerte de intercambio de las potencias de uno y otro orden, haciendo que el texto aparezca como la sombra de una realidad que no acaba de iluminarse a sí misma[99] (GARRAMUÑO, 2014, p.16).

Essa não distinção de realidade e ficção, que lança a especificidade da literatura a um lugar em que as reflexões sobre literatura são mais importantes pelas questões existenciais e sociais do que o que pode ser dito sobre o texto em si, acaba fazendo com que o texto seja comparado a uma sombra de uma realidade que não dá conta de fornecer luz a si própria, como expõe a citação acima, de Florencia Garramuño. Ao final desta pesquisa, devemos nos apropriar de tais reflexões sobre realidade e ficção para lermos as histórias de Ríos, pois acreditamos que estas se enquadram com a forma como as narrativas analisadas nesta pesquisa foram pensadas. Carlos Ríos escreve textos que podem ser lidos com o conceito de não pertencimento, como relatos que não pertencem a um gênero específico, pois misturam informações, elementos artísticos e são colocados dentro de diferentes tempos e países. Neste estudo, vimos também que todas as narrativas foram construídas a partir de imagens, de informações tiradas da internet, fabricando "realidades" e deixando o leitor não distinguir realidade e ficção, mas propiciando-o reflexões sobre problemas existências e sociais da contemporaneidade.

---

[99] Tradução nossa: Assim como nas instalações de arte contemporâneas o desenho de um espaço contíguo com o real escava dentro de si um lugar para o espectador em que se o confronta com seu próprio descentramento, a indistinção entre realidade e ficção produz a especificidade da literatura a um lugar no qual as elucubrações sobre a literatura valem mais pelo que dizem sobre questões existenciais ou conflitos sociais que habitan esse outro espaço com o que se elabora a contigüidade, que o que podem dizer sobre o texto mesmo, o texto em si, na sua especificidade. Não se trata claramente de que a realidade e a ficção sejam indistintas, entenda-se bem: são os textos os quais, ao instalar-se na tensão de uma indefinição entre realidade e ficção, realizam uma sorte de intercâmbio das potencias de um e outro ordem, fazendo que o texto apareça como a sombra de uma realidade que não acaba de iluminar-se a si mesma.

Com o término deste estudo, verificamos que a presente análise nos fez perceber que a narrativa *Manigua* veio atribuir um significado mais relevante ao termo indígena manigua, colocando-o com tanta visibilidade que se tornou uma palavra corriqueira do vocabulário daqueles que analisam esta narrativa. É importante destacarmos que, para a construção desta narrativa, além do termo que serviu de título, Carlos Ríos tomou para si informações que retirou da internet, mudou abruptamente de narrador, ambientou sua narrativa em uma instalação programada para contar a história de um clã, envolvendo tempos idos e presente, construindo uma narrativa de maneira que podemos pensar em uma performance, uma estética teatral em que o personagem principal nos relatou sua viagem em busca da salvação para seu clã.

Carlos Ríos fez desse relato o seu próprio relato de viagem, uma vez que, através de informações que ele saiu catando pelo mundo "real" e virtual, abriu, assim, vários modos de pensarmos esse mundo que fazemos parte e por ele somos responsáveis, um mundo de restos, um mundo em que o poder se autoriza a selecionar as criaturas vivas, descartando o que teria o direito de fazerparte deste. Dessa maneira, acreditamos que todas essas observações nos levaram a uma forma de especular o mundo e a perceber tal especulação, assim como Ludmer aponta, como um gênero que fabrica a realidade, que perpassa a fronteira do que seria realidade e ficção, dando-nos a impressão de que tudo é realidadeficção.

Já a história de *Cuaderno de Pripyat* foi composta por várias informações que construíram uma trama não tradicional. Além disso, é uma narrativa que nos leva a reflexões políticas sobre o animal, sobre o sujeito em relação à família, à identidade e à origem. Por isso, o leitor foi exposto a uma gama de informações e o responsável por construir a própria trama a partir do que coletou de cada personagem. Tal construção pôde ser percebida pelo leitor de diferentes modos sem que houvesse uma mensagem, uma definição ou uma única percepção. Nesta história, fomos capazes de notar também a significativa presença das artes visuas dentro da literatura, marcando a forte tendência da literatura contemporânea em unir essas artes. Enfim, uma narrativa que precisou ser lida com a noção do não pertencimento, pois não pode mais ser classificada num gênero específico e, portanto, passa a apresentar traços de diferentes gêneros, não pertencendo mais a um único.

O relato de viagem atual não exerce mais aquelas funções ressaltadas por Süssekind: aprendizado, conhecimento, mapeamento, reprodução do real, descoberta de novas e diferentes culturas. Percebemos hoje que isso tudo já é dado, já é colocado, já é encontrado

na web a tempo real e também discutido nas suas não "verdades". O relato de viagem de Ríos é construído numa estrutura não habitual, que provoca em nós, leitores, um estímulo a conhecer seu procedimento e a experienciá-lo através de sua constituição a partir de recortes de um mundo realficcional, como se fôssemos verdadeiros catadores ao léu.

Assim, acreditamos que Ríos inventou uma outra forma para fazer relatos de viagens contemporâneos e, consequentemente, uma maneira diferente de escrever diários de viagens. Podemos afirmar que Ríos não escreveu diários propriamente ditos, mas conseguiu, de uma forma peculiar, organizar os restos das anotações diárias do seu "caderno", fazendo *collages* de todas essas suas "experiências" e montando a partir delas seus textos com esses restos do "real".

Com esse seu procedimento diferenciado, poderíamos até ousar em criar um novo conceito para os relatos de viagens contemporâneos, ou seja, tentar encontrar uma nova maneira de caracterizar o que, talvez, não haja caracterização. Para tanto, acreditamos que formular um conceito seja necessário para estimular outras pesquisas sobre esses relatos contemporâneos. Dessa forma, atrevemo-nos a chamar tais histórias de viagens de relatos de navegação virtual, já que, assim como Ríos, navegam em outros meios. Nessa perspectiva, tanto a palavra navegação quanto virtual marca esse nosso tempo de comunicação e interação tecnológica, digital. Enquanto virtual nos remete diretamente ao mundo da internet, a palavra navegação, além de também participar desse mundo como expressão (navegar na internet), carrega uma tradição histórico-etimológica, já que os "primeiros" exploradores foram os navegadores.

Ao final, podemos entender que o que segura o leitor nessas histórias é mais o procedimento narrativo de Ríos do que os próprios enredos. Dessa forma, o que foi narrado ganhou destaque pelo modo de como foi narrado, porque os narradores, mesmo que confusos, deram potência à narrativa, uma vez que quebraram o jogo das certezas. Essa quebra das certezas, essa mistura de realidade e ficção, essa manigua narrativa criaram o universo de um relato de viagem contemporâneo criado a partir da imaginação pública, das imagens vistas pelo escritor Carlos Ríos. Esta fábrica situa-se dentro do seu mundo, do seu espaço, num tempo zero, num tempo tecnológico no qual não há mais a necessidade de um deslocamento, de uma viagem, de um convívio com o outro, de uma integração ou de uma vivência. Bastou um clique, um olhar, um criar.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Homor Sacer**: *O poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: UFMG,2002a. Jasson da Silva Martins Bolsista PROSUP/CAPES Estado de exceção e biopolítica no pensamento de Giorgio Agamben. Revista Tessituras http://www.docentesfsd.com.br–ISSN:2177-0441 –Número 2 –Novembro/2010. Disponível em: http://www.docentesfsd.com.br/arquivo/estado_de_excecao.pdf Acesso em: 25 de jul. 2013.

AIRA, César. **La liebre**. Buenos Aires, Argentina: Emecé, 1991.

_____. **Un episodio en la vida del pintor viajero**. Argentina: Beatriz Viterbo, 2000.

ANTELO, Raúl. O Poema Moderno e a Inestética Espectral. **Revista Landa**, Florianópolis, n. 0, p. 1-33, 2012.

ARENAS, Carolina Martines.**Un cuaderno para encontrar un Nuevo Pripyat**.Disponível em: http://www.traslacoladelarata.com/2012/10/19/un-cuaderno-para-encontrar-de-nuevo-a-pripyat/ Acesso em: 20 fev. 2014.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Ambivalência**. 1ªed. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 1999.

_____. **Modernidade Líquida**. 1ª ed. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 2001.

_____. **O Mal-Estar da Pós-Modernidade**. 1ªed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.Revista Eletrônica dos PósGraduandos em Sociologia Política da UFSCVol.4n. 1 (1),agosto-dezembro/2007 ISSN 1806-5023EmTese, Vol. 4 n. 1 (1), agosto-dezembro/2007, p.101-118ISSN 1806-5023118 Disponível em: http://www.emtese.ufsc.br/vol4_art6.pdf Acesso em: 15 de jul. 2013.

BELLATIN, Mário. *Salón de Belleza*. In: **Obra Reunida.** México: Alfagara. 2005. p. 25-54.

_____. *Perros heroes*.In: **Obra Reunida.** México: Alfagara. 2005. p. 307-372.

_____. *Flores*. In: **Obra Reunida.** México: Alfagara. 2005. p. 373-434.

_____. *La escuela del dolor humano de Sechuán***.**In: **Obra Reunida.** México: Alfagara. 2005. p. 435-498.

_____. **Lecciones para una liebre muerta**. Espanha: Anagrama. 2005.

_____. **Performance**. Disponível em: http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0812812_2012_cap_5Acesso em: 05 nov. 2013.

_____. **Performance**. Disponível em: http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2009/05/01/mexicano-mario-bellatin-explora-dialogo-entre-biografia-e-obra/ Acesso em: 05 nov. 2013.

BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza*.In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. V.1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Ed: Brasiliense, 1987. p.114-119.

_____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica***.**In: ***Magia e técnica, arte e política*.** Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. V.1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Ed: Brasiliense, 1987. p.165-196.

_____. *O narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*.In: **Magia e técnica, arte e política**. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. V.1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Ed: Brasiliense, 1987. p.197-221

_____. *Sobre o Conceito da História*. In: **Magia e técnica, arte e política.** Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas. V.1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. Ed: Brasiliense, 1987. p. 222-232.

BOURDIEU, Pierre. **Questões de sociologia**. Tradução de Jeni Vaitsman. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

CAPELA, Carlos Schimidt; PETRY, Fernando; WOLF, Jorge. **Biografias / autobiografias /antibiografias**. Revista Outra Travessia, número 14 2º semestre de 2012.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**. Estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edup, 1997.
CERNICHIARO, Carolina. As pegadas do texto-onça: vestígios e sobrevivências para uma abertura na história. **Anuário de Literatura**, ISSNe: 2175-7917, vol.15, n.2, 2010.p. 69-77.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice Mourão, Consuelo Santiago e Eunice Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COUTO, Mia. *Língua que não sabemos que sabíamos*. In: **E se Obama fosse africano?** E outras intersecções. 2 ed. Lisboa: Editorial Caminho, 2009.

DAFLON, Claudete. *Espirais: a escrita de Bernardo Carvalho*. In: VIDAL, Paloma; DEALTRY, Giovana; CHIARELLI, Stefania. **O Futuro pelo retrovisor**: Inquietudes da literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro, Rocco, 2013. p. 33-51

ECHEVERRÍA, Esteban. **La Cautiva El Matadero:** Versiones Completas. Buenos Aires: Longseller, 2006.

ECKARDT, Isadora. A perspectiva científica da literatura de viagem do século XIX: Auguste de Saint-Hilaire. **Estação Literária**, Londrina, vagão volume-4, p. 72-85, 2009. Disponível em: http://www.uel.br/pos/letras/EL/vagao/EL4Art7.pdf>. Acesso em: 06 jan. 2014.

ELGER, Dietmar. **Arte Abstrata**.Taschen. 2004.

GARRAMUÑO, Florencia. Região compartilhada: dobras do animal-humano. In: MACIEL, Maria Esther, organização. **Pensar/Escrever o animal: ensaios se zoopoética e biopolítica.** Ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos extraños**: ensayos sobre la inespecificidad en la estética contemporánea. Inédito.

GARRIDO, Nelson. Entrevista de Greilysu Moreno.**Mi obra es un grito de lo que está pasando.** Revista Virtual de La Vaca Mariposa: 2013. Disponível em:http://www.revistalunes.com/index.php/periodistas/greilysu-moreno-m Acesso em: 02 dez. 2013.

GIORGI, Gabriel. *A vida Imprópria*. *Histórias de Matadouros*. In: MACIEL, Maria Esther, organização. **Pensar/Escrever o animal: ensaios se zoopoética e biopolítica.** Ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

GONTIJO, Fernanda Belo. O Apolineo e o Dionísiaco como manifestações da arte e da vida. **"Arte e Existência" Revista Eletrônica do grupo PET – Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei,** ano II, n.2, jan. a dez. 2006. Disponível em:<http://www.ufsj.edu.br/portal-repositorio/File/existenciaearte/Edicoes/2_Edicao/O%20APOLiNEO%20E%20DIONISiACO%20COMO%20MANIFESTACOES%20DA%20ARTE%20E%20DA%20VIDA%20%20Fernanda%20Belo%20Gontijo.pdf> Acesso em: 12 jun.2014.

KEHL, Maria Rita. *Temporalidade e experiência.* In: **O tempo e o cão**: a atualidade das depressões. São Paulo: Boitempo, 2009.

LINS, Vera. **Gonzaga Duque- a estratégia do franco-atirador**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik. Trad. Adelaide La Guardia Resende. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2003.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Império.**3.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HOMERO, **Odisséia**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3.ed, definitiva. São Paulo: Edições Melhoramentos, s.d

HUSTON, Nancy. **A Espécie Fabuladora**. *Um breve estudo sobre a Humanidade*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

KLINGER, Diana. **Escritas de Si, Escritas do Outro**: *O retorno do autor e a virada* etnográfica. 2 ed. Rio de Janeiro:7Letras, 2012.

_____. *Carola Saavedra: da (im)possibilidade de alcançar*. In: VIDAL, Paloma; DEALTRY, Giovana; CHIARELLI, Stefania. **O Futuro pelo retrovisor**: Inquietudes da literatura brasileira contemporânea. Rio de Janeiro, Rocco, 2013. p.70-80.

LADDAGA, Reinaldo. **Espetáculos de Realidad**. *Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.

LUDMER, Josefina. **Aquí América Latina**: *Una especulación*. Eterna Cadencia. Argentina: 2010. (A)

_____.Entrevista para a Revista Cultura *La Ficción como fábrica de la realidad*. Argentina: 2010. Disponível em: http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/08/14/_-02207340.htm. Acesso em: 07 out. 2012. (B)

MACIEL, Maria Ester. *Poéticas do animal.* MACIEL, Maria Esther, organização. **Pensar/Escrever o animal: ensaios se zoopoética e biopolítica.** Ensaios de zoopoética e biopolítica. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

MIRANDA, Wander Melo. *Formas Mutantes*. In: SANTURBANO, A., Marsal, M.H. e Peterle, P. (org) **Fluxos literários /ética e estética.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p. 13-22

NANCY, Jean-Luc. **Ser singular plural. Madrid**: Arena Libros, 2006.

OLIVEIRA, Aline Maria Magalhães. Viagens e viajantes na literatura: a travessia de Guimarães Rosa. **Revista Urutágua**, Maringá, n. 22, p. 53-65, set/out/nov/dez. 2010. Disponível em: <http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/Urutagua/article/viewFile/9532/6308>. Acesso em: 05 jan. 2014.

PRIETO, Martín. **La breve história de la literatura argentina**. Buenos Aires:Taurus, 2006.

RÍOS, Carlos. **Manigua**. Buenos Aires: Entropia, 2009.(A)

_____. **A la sombra de Chaki Chan**. Maldonado, Uruguai: Trópico Sur, 2011.

_____. **Cuaderno de Pripyat**. Buenos Aires: Entropia, 2012.

_____. **El artista sanitario**. Córdoba: Postales Japoneses, 2012.

_____. Entrevista de Silvina Frieira. **Es una antropologia del desastre**. Argentina: 2009. Disponível em: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-13306-2009-03-25.html.Acesso em: 01 jun. 2013. (B)

_____.Entrevista de Silvina Frieira.**Durante años nos han educado en el olvido.**Argentina: 2013. Disponível em: http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-27481-2013-01-07.html. Acesso em: 01 jun. 2013.

_____. Entrevista de Ezequiel Alemian. **Entrevista a Carlos Ríos.** Argentina: 2009. Disponível em: http://ezequielalemian.blogspot.com.br/2010/02/entrevista-carlos-rios-publicada-en.html Acesso em: 20 de agos. 2013. (C)

_____. Entrevista de Gabriela Urrutibehety. **Un artista internacional**. Argentina: 2014. Disponível em: http://www.entrelineas.info/2014/01/25/C-9532-carlos-rios-el-gran-escritor-de-la-costa.phpAcesso em: 16 fev. 2014.

_____. Entrevista de Ezequiel Alemian. **Cosas que hacen boom**. Argentina: 2013. Disponível em: http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/resenas/Juan-Jose-Burzi-Carlos-Rios_0_875312484.htmlAcesso em: 21 jun. 2013.

_____. Entrevista de Jónas Gómez. **Imaginación, poesia y unas fotos encontradas por azar**. Argentina: 2013. Disponível em:http://tiempo.infonews.com/2013/01/06/suplemento-cultura-93992-imaginacion-poesia-y-unas-fotos-encontradas-por-azar.phpAcesso em: 28 jun. 2013.

ROMANO,Luís Antônio Contatori.Viagens e viajantes: uma literatura de viagens contemporânea. **Estação Literária,**Londrina, Volume 10B, p. 33-48, jan. 2013

SAER, Juan José. **O conceito de ficção**. Tradução do espanhol de Joça Wolf. Sopro. Panfleto político-cultural. Desterro, agosto de 2009. Disponível em: http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf. Acesso em: 3mar. 2013.

SANTIAGO, Silviano. *O entre-lugar do discurso latino-americano*. In: **Uma literatura nostrópicos: ensaios sobre dependência cultural**. Rio de Janeiro, 2000.

_____. *O Narrador pós-moderno*. In: **Nas malhas da letra**. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. **O Cosmopolisto do pobre**. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2008.

_____. **Glossário de Derrida**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1976.

SANTOS, Antonio Carlos. A arte como procedimento: Confusão e apropriação em Manigua. In: ANTELO, Raúl; REALES, Liliana. **Argentina texto tempo movimento**. Santa Catarina: Letras Contemporâneas, 2011.

_____. Políticas do presente em Carlos Ríos e César Aira. **Periódicos UFSC**,Florianópolis, v. 13, n. 19, p. 20-28, 2013.

_____.Notas sobre uma literatura vulnerável:El artista sanitário.
Crítica Cultural (Critic), Palhoça, SC, v. 8, n. 2, p. 379-389, jun/dez. 2013

SILVA, Geysa. A viagem e a escrita. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças; FARIA, Flora de Paoli. **Corpos-Letrados Corpso-Viajantes.** Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2007.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** São Paulo: Cia. das Letras, 2004. 223 p.

VAGGIONE, Alicia. Literatura/Enfermedad: El cuerpo como desecho. *Uma lectura desalón de belleza de Mário Bellatín*. **Revista Iberoamericana**, Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio 2009, 475-486

SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe** daqui: O narrador, a viagem. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WOLF, Jorge. *Josefina e Flora II durante o pós-tudo*. In: SANTURBANO, A., Marsal, M.H. e Peterle, P. (org) **Fluxos literários /ética e estética.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p. 185-196.

ANEXOS

ANEXO A – Figura 6 - Collage de Sergei Sviatchenko.

Fonte: disponível em: <http://www.kelp.cl/2013/01/>. Acesso em: 02 mar. 2014.