

### 3.

## Sergio Chejfec e João Gilberto Noll

“Tendré miedo de comprobar que no es cierto que la inadecuación es una cuestión de orden geográfico” (María Sonia Cristoff, p.65)

### 3.1.

#### O estranho, o estrangeiro

*Antes de viajar para Rosário já havia buscado no Google Earth a localização do apartamento onde tinha alugado um quarto. Observei o mapa com o nome das ruas mais próximas, ampliei as fotos de esquinas, prédios e monumentos que apareciam destacados. Queria, de alguma forma, me sentir integrada àquele novo espaço, mesmo antes de chegar. A cada manhã consultava os jornais argentinos pela internet.*

Foi assim que li a matéria da Revista de Cultura do jornal *Clarín* sobre a exposição “Extranjeros en la tecnología y en la cultura”, com curadoria do antropólogo Néstor García Canclini e da doutora em letras e filosofia Andrea Giunta. A mostra trabalhava com a tese de que todos somos estrangeiros na cultura contemporânea, já que não existe mais lugar de pertencimento, acolhida, conforto ou total identificação. A noção de estrangeiro, neste caso, indicaria uma experiência de estranhamento e inadequação, que pode ocorrer em qualquer lugar, dentro de sua própria cidade ou nas ruas de um país distante. Para pensar no assunto, a dupla tinha convidado uma série de artistas e cada um produziu uma obra distinta para refletir sobre a questão.

Para Canclini, a troca entre as diferentes culturas agrega ao mesmo tempo em que segrega. Aumentam as possibilidades de deslocamento nos dias de hoje, os muitos acessos ao que antes parecia ser apenas o mundo do outro e, como resultado, surge também uma reação de isolamento e busca de proteção. “a multiplicação de muros e a exasperação das discriminações contradizem a fantasia

de que as comunicações globais nos fazem a todos vizinhos<sup>1</sup>" ([http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2009/07/23/\\_-01963988.htm](http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2009/07/23/_-01963988.htm), última consulta em agosto de 2010). A afirmação de Canclini, a teorização dessa sensação de inadequação e a busca de proteção e pertencimento me fizeram voltar à *Mis dos mundos* (2008), de Chejfec, e às andanças do protagonista por ruas de uma cidade ao Sul do Brasil. E lembrar também dos trajetos do personagem de *Lorde* (20004), de Noll, por Londres. Nos dois casos a noção de estrangeiro parecia presente. Não apenas pelo fato de os protagonistas das histórias estarem verdadeiramente visitando outros países a trabalho, mas por se sentirem inadequados com a vida que levavam, com sua escrita, com a imagem que faziam deles. É como se não se reconhecessem na figura que o público leitor (aqueles que os convidaram a viajar, aqueles que os esperam em seus compromissos) parece fazer deles. Talvez, a tentativa de adotar uma nova identidade, presente nos dois protagonistas, seja uma busca pelo fim da sensação de inadequação ou uma tentativa de personificar este tipo de sentimento. Mas existem barreiras e muros pelo caminho que, como reforça Canclini “contradizem a fantasia de que as comunicações globais nos fazem a todos vizinhos” (idem, 2009).

O panorama traçado por Canclini para sua pesquisa é o mesmo que o autor já descreveu em textos clássicos como *Imaginários urbanos* (1997), um cenário de globalização que fez as metrópoles latino-americanas (assim como os demais grandes centros urbanos do mundo) se transformarem. São cidades que perderam seus marcos históricos com a modernização, onde não há mais a presença de uma identidade nacional para unir essa população local (a própria ideia de identidade nacional deixou de ser uma questão defendida). Espaços urbanos que se tornaram multiculturais, tanto pela convivência de distintos sotaques e idiomas nas ruas dos grandes centros, como por todo o discurso da mídia, difundido pela internet, jornais, televisões... Tentar descrever essas cidades polifônicas, segundo o autor, é se dar conta de que o mapa, aquilo que procurava dar sentido aos espaços urbanos, está se desvanecendo. Chegar a essa conclusão após ler o texto é se dar conta de que meus esforços, consultando o *Google Earth*, tentando me localizar no mapa da cidade de Rosário, não bastavam. Mas é também traçar todo o cenário de fundo

---

<sup>1</sup> Minha tradução para: “la multiplicación de muros y la exasperación de las discriminaciones contradicen la fantasía de que las comunicaciones globales nos hacen a todos vecinos” ([http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2009/07/23/\\_-01963988.htm](http://www.revistaenie.clarin.com/notas/2009/07/23/_-01963988.htm), última consulta em agosto de 2010).

que sustenta a sensação de inadequação apontada pelo antropólogo em sua pesquisa atual. Um panorama de falta de referências e bases sólidas.

Afirmar que todos somos estrangeiros na cultura contemporânea não é apenas ressaltar um cenário de trocas culturais e de perda de referências sólidas, como a identidade nacional, mas explorar mais a fundo também o significado do conceito de estrangeiro, que arrasta palavras como estranho e estranhamento, destrinchado em textos como os escritos por Julia Kristeva, em *Estrangeiros para nós mesmos* (1994). Kristeva defende que o reconhecimento do estrangeiro começa quando detectamos a diferença, mas termina no momento em que nos reconhecemos a todos como estrangeiros. Visto como um inimigo nas sociedades primitivas, associado ao diferente, a uma ideia ameaçadora do que vem de fora, numa época de trocas mais intensas entre as culturas, a sensação de ser estrangeiro parece, pelo menos à primeira vista, estimulada. Cultivar suas diferenças parece importante numa época de defesa do individualismo. A autora explica:

Mas talvez seja a partir da subversão desse individualismo moderno, a partir do momento em que o cidadão indivíduo cessa de se considerar unido e glorioso para descobrir as suas incoerências e os seus abismos, em suma, as suas “estranhezas”, que a questão volta a se colocar: não mais a da acolhida do estrangeiro no interior de um sistema que o anula, mas a da coabitação desses estrangeiros que todos nós reconhecemos ser. (Kristeva, 1994, p.10)

O estrangeiro que Kristeva se refere não é mais apenas aquele do significado literal da palavra, propagado pelos dicionários. No Aurélio o termo é definido como: *de nação diferente daquela a que se pertence. Diz-se de país que não é o nosso*. Kristeva vai além e se refere também a um sentimento de estrangeiro, àquele que se sente inadequado a onde quer que esteja, que se sente diferente, por motivos diversos, que ela explora ao longo de seu estudo. Suas análises se referem mais ao estado de ser, do que ao lugar em que se ocupa, indo além do simples deslocamento geográfico.

“Estranhamente, o estrangeiro habita em nós: ele é a face oculta da nossa identidade” (idem, p. 9). A frase resume a tese defendida em seu livro pela filósofa e psicanalista búlgara, radicada na França desde 1966. E, neste ponto, as reflexões de Kristeva vão ao encontro das de Canclini: podemos nos sentir estrangeiros em outros países, mas, no fundo, essa sensação apenas reforça o fato que já o somos por dentro. Uma sensação de inadequação e estranhamento que já

acompanha esse personagem bem antes de cruzar fronteiras, que parece já parte da constituição dessa personalidade. Canclini atrela esse sentimento às condições do mundo contemporâneo, onde as sociedades se tornaram multiculturais, onde há uma perda de referências que davam suporte a este indivíduo e que possibilitavam a esse criar uma sensação de pertencimento: habitante de determinado país, pertencente a determinada nação, idioma, classe social...

Mas, como minha intenção é analisar livros contemporâneos argentinos e brasileiros que falam desse personagem-escritor estrangeiro, se deslocando e, em movimento, potencializando seu sentimento de inadequação, é preciso que o plano de fundo não seja apenas o panorama da sociedade contemporânea, mas também o campo literário contemporâneo para um escritor latino-americano. Afinal, estamos diante de diários de viagens a trabalho. Em, “O estranho” (1974), Freud ao explorar o sentimento de estranho no indivíduo fala do duplo, o estranho, o sinistro, o estranhamento de se ver outro, personificado em outro. Freud se refere a quando esta situação aparece representada nas artes ou o sentimento que essa possibilidade pode gerar. E me vem a cabeça que o diário de viagem seria, de certa forma, uma possibilidade do escritor-personagem se ver de fora, como *outro*, criando o seu duplo. Uma forma de analisar sua atuação, a criação dessa figura de escritor perante o público leitor. Uma forma de potencializar a sensação de se ver como estranho, estrangeiro.

Segundo Kristeva, sem a referência do lar, o estrangeiro estaria constantemente sendo *outro*, multiplicando máscaras de acordo com as circunstâncias. O lar nesse caso aparece como uma falta de referência, sensação de pertencimento, e a viagem reforça a experiência de criar outros de acordo com as circunstâncias.

E, então, resolvi explorar as viagens ficcionais de Noll e Chejfec, em busca do que elas poderiam me levar a refletir. Comecei, primeiramente, com *Mis dos mundos*.

### 3.2.

#### ***Mis dos mundos e a viagem de Sergio Chejfec***

O livro apresenta uma viagem ficcional, mas que trabalha com a ideia do escritor em movimento e seu deslocamento pelo mundo, já que se trata de uma autoficção. Realidade, experiência, busca, encontro – ideias que marcam os relatos de viagem ao longo da história - estão ainda presentes na trama, mas convergem para um único conjunto: o escritor e sua escrita. Um personagem escritor, em contraponto com o próprio autor da obra. O único outro que parece estar presente nesse relato é a própria figura do escritor construída. É a ideia do escritor nesse mundo analisado por Canclini, sem um lugar de acolhida ou conforto, se sentindo estranho e inadequado diante de sua própria figura.

Chejfec nasceu na Argentina, em 1956, estudou Letras, mas não assumiu a carreira acadêmica e enveredou para a escrita em revistas literárias e jornais. Morou na Venezuela, nos Estados Unidos<sup>2</sup>, e mantém um blog na internet (<http://parabolaanterior.wordpress.com>), onde reflete sobre a literatura em contos, comentários e ensaios. Em muitos de seus textos, pensa a questão do deslocamento e do cruzar de fronteiras no mundo contemporâneo, em alguns deles, como no caso de *Mis dos mundos*, tendo como matéria-prima suas próprias viagens.

No ensaio *Viaje y sufrimiento*, publicado no livro *El punto vacilante* (2005) e replicado em diferentes sítios na internet, ele pensa essa questão a partir dos livros de dois autores argentinos: *Wasabi* (2005), de Alan Pauls, e *El llanto* (1992), de Cesar Aira. Em ambos os casos, personagens (batizados com o nome do autor da obra) vagam numa rotina sem sentido e experimentam o extremo da degradação, ao aceitarem uma bolsa de uma instituição estrangeira para passarem períodos escrevendo em países da Europa. Sem falar o idioma do país que visitam, sem dinheiro para se manter por causa do valor irrisório que recebem mensalmente ou acometidos por males que lhes fazem subitamente perder a consciência. Para Chejfec os dois livros levam o leitor a pensar na seguinte

---

<sup>2</sup> O escritor viveu na Venezuela de 1990 a 2005 e, desde então, reside em Nova York.

questão: Qual o lugar do escritor? A pergunta, claro, excede questões geográficas e, ao fim do ensaio, ele responde:

O lugar do escritor, portanto, é um lugar assinalado por indícios: o ameaçam o mercado cultural, certamente, como também as instituições literárias; mas também o perigo proveniente de um organismo difuso, que o escritor é incapaz de ler com clareza porque ali há partes que lhe são próprias, onde se mesclam os distintos registros sociais e culturais, os meios de comunicação e uma árdua pretensão de descobrir a própria subjetividade. ([http://www.pacc.ufrj.br/literatura/arquivo/polemica\\_viaje\\_y\\_sufrimiento.php](http://www.pacc.ufrj.br/literatura/arquivo/polemica_viaje_y_sufrimiento.php))<sup>3</sup>

Nessa leitura, Chejfec não ressalta apenas o fato dos livros tratarem da degradação e do abandono de dois escritores argentinos em países europeus. Há uma herança cultural sim, com a qual os autores-personagens parecem ter que lidar. Apesar do convite oferecido por uma instituição, eles ainda são, de certa forma, desvalorizados, já que a renda mensal que recebem mal dá para o sustento e, apesar das dificuldades, estão vagando em abandono. Nesse ponto, me lembro da afirmação de Canclini de que, apesar das trocas cada vez mais constantes entre as culturas, existem muros e barreiras que contradizem a ideia de que somos todos vizinhos e iguais. Os dois autores-personagens em questão demonstram a existência de algumas dessas barreiras, eles não são iguais naquela terra estrangeira, passam dificuldades por não falarem o idioma, por receberem uma bolsa de valor irrisório. As diferenças, e uma certa sensação de inferioridade, parecem reforçadas nesse vagar em abandono.

Mas não é apenas isso. O escritor aparece como um ser vulnerável, que busca construir sua subjetiva num ambiente competitivo, onde ele sofre pressões do mercado, das instituições, da sociedade, da cultura, da herança histórica, do público leitor. Um escritor empurrado a criar uma imagem que atenda a tantas exigências.

Nesse mesmo ensaio, Chejfec, afirmando que as viagens<sup>4</sup> são uma marca da cultura de seu país (“Como seria a literatura argentina sem as viagens?”<sup>5</sup>),

<sup>3</sup> Minha tradução para: “El sitio del escritor por lo tanto es un lugar señalado por indicios: lo amenazan el mercado cultural, por supuesto, como también las instituciones literarias; pero también el peligro proviene de un organismo difuso, que el escritor es incapaz de leer con claridad porque allí hay partes que le son propias, donde se mezclan los distintos registros sociales y culturales, los medios de comunicación y una ardua pretensión de descubrir la propia subjetividad.” ([http://www.pacc.ufrj.br/literatura/arquivo/polemica\\_viaje\\_y\\_sufrimiento.php](http://www.pacc.ufrj.br/literatura/arquivo/polemica_viaje_y_sufrimiento.php)).

<sup>4</sup> Sandra Contreras, em *Las vueltas de César Aira* (2008), reforça que os relatos de viagem e as viagens pelos pampas argentinos marcam, desde os românticos, a literatura do país.

aponta o vazio das paisagens argentinas, com seus desertos e planícies, sua natureza silenciosa, como a ilustração perfeita para tais relatos. A afirmação não parece apenas usar essa paisagem vazia como uma metáfora para uma cultura nascida da colonização, classificada como periférica e acostumada a absorver ensinamentos do estrangeiro. Chejfec parece se referir também a uma espécie de natureza do deslocamento, que coloca o viajante longe de suas referências, em busca de um lugar ou de uma subjetividade. “Por que quando nos perguntamos pela viagem fazemos também pela ausência, pela trilha incessante de projeções sobre o vazio que produzem os deslocamentos<sup>6</sup>” (idem). Um vazio que apaga tudo, a nação, a origem, e ressalta apenas a construção dessa figura de escritor, vulnerável.

Em 2004, o jornal argentino *Página/12* publicou em seu suplemento literário uma matéria sobre Chejfec por conta do lançamento de *Los incompletos* (2004).<sup>7</sup> No texto, o jornalista ressalta que Chejfec se insere numa tradição de escritores argentinos<sup>8</sup>, que, exilados por diferentes motivos (políticos, preferências pessoais ou circunstâncias da vida), escrevem de fora de seu país. Já que a saída da Argentina para a Venezuela, na década de 90, coincide com a publicação de seu primeiro romance: *Lenta biografía* (1990) e todos os outros escritos do autor foram produzidos longe do solo argentino. Sobre o exílio voluntário, Chejfec afirma: “Essa inconsistência entre nacionalidade, presença física e lugar de

---

“la perspectiva del extranjero y la del viajero atraviesa la fundación de la literatura nacional” (Contrera, 2008, p.48).

<sup>5</sup> Minha tradução para: “Cómo sería la literatura argentina sin los viajes?” [http://www.pacc.ufrj.br/literatura/arquivo/polemica\\_viaje\\_y\\_sufrimiento.php](http://www.pacc.ufrj.br/literatura/arquivo/polemica_viaje_y_sufrimiento.php).

<sup>6</sup> Minha tradução para: “Porque cuando nos preguntamos por el viaje lo hacemos también por la ausencia, por el reguero incesante de proyecciones sobre el vacío que producen los desplazamientos” (idem).

<sup>7</sup> O romance trata de um personagem que viaja pelo mundo e decide se instalar em Moscou. De lá, manda uma série de cartões postais que permitem ao narrador da história reconstruir, de forma às vezes contraditória, a trajetória desse viajante. Uma história que chega para o leitor incompleta, causando a sensação de incerteza e que, segundo o próprio autor na entrevista, tem a intenção de denunciar a construção de personagens e tramas ficcionais.

A mí me ilusiona poder mostrar un tipo de incompletitud que no tenga que ver con el tiempo de la historia o de la lectura, sino más bien exhibir lo artificiosa que es la lectura, mostrando su carácter arbitrario. Los personajes son incompletos porque están representados de manera fragmentaria y parcial. *Los incompletos* es algo fabricado, como una historia de cartón piedra”. (<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1224-2004-09-18.html>, 2004).

A afirmação vai ao encontro de minhas reflexões sobre o escritor e a escrita em *Mis dos mundos*.

<sup>8</sup> Só para citar como exemplo de escritores argentinos que marcaram a literatura local e escreveram de fora do país, o artigo do *Página/12* cita: Gelman, Soriano, Viñas, Puig (como exilados políticos) e Cortázar, Borges, Saer, Piglia (como alguns dos que optaram por viver longe de sua terra).

circulação imaginária me resulta útil. É algo assim como uma nostalgia produtiva que me fez escrever com distinto tom, me provocou uma distância que não teria conseguido de outro modo<sup>9</sup>” (<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1224-2004-09-18.html>, 2004). Como se a distância possibilita-se ao autor ter uma melhor visão da condição de escritor argentino, de seu país e da literatura produzida na região. A viagem possibilitaria o mesmo para esse escritor contemporâneo?

A obra de Chejfec é repleta de personagens andarilhos, que experimentam o espaço de uma cidade ou vagam pelo mundo quase como nômades, como no caso de *Los incompletos*. Há uma aproximação entre essa forma de experimentar o espaço urbano e as reflexões sobre a escrita e a narrativa. Isso se considerarmos que a obra do escritor, seus romances, se aproximam do ensaio<sup>10</sup>, visam mais do que apenas contar uma história. Em “Siete notas sobre la poética de Sergio Chejfec”<sup>11</sup>, Edgardo H. Berg defende que a forma de seus personagens perambularem pode ser lida como uma ficção teórica sobre certa maneira de caminhar e, neste caso, caminhar como uma espécie de aproximação aos limites imprecisos e instáveis da experiência narrativa. “Dizíamos que na poética de Chejfec, narrar sempre remete a certa forma de caminhar, mas caminhar não é apenas ir de um lugar a outro, também é uma maneira de olhar, uma espécie de itinerário visual, como se fosse possível levar o olhar para passear<sup>12</sup>” (<http://www.elinterpretador.net/32EdgardoBerg-SieteNotasSobreLaPoeticaDeSergioChejfec.html>).

<sup>9</sup> Minha tradução para: “Esa inconsistencia entre nacionalidad, presencia física y lugar de circulación imaginaria me resulta útil. Es algo así como una nostalgia productiva que me hizo escribir con distinto tono, me provocó una distancia que no hubiera conseguido de otro modo” (<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1224-2004-09-18.html>, 2004).

<sup>10</sup> No artigo “En el borde de los paisajes culturales: otros, artes y yo en *Baroni: un viaje y Mis dos mundos* de Sergio Chejfec” (2011), Mariana Catalin, investigando a presença de duas temporalidades na obra de Chejfec, confirma o tom ensaístico da narrativa: “Un modo de cruzar entonces ambas lecturas, las temporalidades diferentes que ambos caminos suponen, es pensar el carácter reflexivo de las ficciones de Chejfec como un impulso ensayístico que, en su interacción con el impulso narrativo, le permite a ciertas producciones del autor un singular modo de interactuar (que implica la creación, la reflexión sobre y la perforación) con los paisajes culturales” (Catalin, 2011, p.2).

<sup>11</sup> O texto pode ser acessado em <http://www.elinterpretador.net/32EdgardoBerg-SieteNotasSobreLaPoeticaDeSergioChejfec.html>).

<sup>12</sup> Minha tradução para: “Decíamos que en la poética de Sergio Chejfec, narrar siempre remete a cierta forma de caminar, pero caminar no sólo es ir de un sitio a otro, también es una forma de mirar, una suerte de itinerario visual, como si pudiera sacar a pasear la mirada” (<http://www.elinterpretador.net/32EdgardoBerg-SieteNotasSobreLaPoeticaDeSergioChejfec.html> / última consulta em dezembro de 2010).



*Mis dos mundos* também tinha um personagem andarilho como protagonista. E, enfim, eu abri a primeira página do romance.

### 3.3.

#### **Percorrendo *Mis dos mundos***

Um escritor é convidado para um congresso de literatura numa cidade do Brasil, às vésperas de seu aniversário. O personagem da história não tem nome, assim como a cidade que percorre, sabemos apenas que fica ao sul do Brasil. Mas as características deste narrador batem com as do autor do romance (ele também é um escritor reconhecido, com uma lista de livros já publicados...) e uma rápida pesquisa na internet pode dar uma pista do endereço. Chejfec esteve em Porto Alegre lançando um livro e, em uma entrevista para o *Jornal do Brasil* em 2007<sup>13</sup>, o autor comentou que estava escrevendo um romance que se passava na cidade brasileira.

Nós, leitores, não percorremos com ele nenhuma palestra, não tomamos conhecimento da rotina de debates e nem dos convidados do evento. Quando começamos a ler esta espécie de diário de viagem, as discussões estão prestes a acabar. Vemos apenas o narrador circulando entre as mesmas bancas de livro que já havia visitado desde o primeiro dia do evento, buscando algo de novo e remoendo a sensação de estar sempre diante do mesmo. Sabemos também que há apenas um dia livre nessa cidade e, que, na manhã seguinte, um avião o espera para voltar ao seu país de origem.

De escritor visitante, integrante de um congresso, ele passa a turista e separa, com a habilidade e o conhecimento de um viajante experiente, o seu material para a exploração do local: um caderno para escrever, um livro, documentos, dinheiro, câmera de fotos, lapiseira e mapa, que ele abre em cima da cama para estudar com atenção. Estamos diante de um *caminhante urbano*, como o próprio narrador faz questão de se auto-denominar, acostumado a percorrer e desvendar cidades pelo mundo e que já desenvolveu o seu método de exploração.

---

<sup>13</sup> <http://www.jblog.com.br/ideias.php?itemid=7846>

A expressão *caminhante urbano* nos faz pensar na figura do *flâneur*, personagem característico do século XIX, que anda sem destino, atraído pelo fervilhar da multidão, pelos muitos estímulos de um grande centro urbano nascente<sup>14</sup>. Os primeiros cronistas urbanos, que apareceram na América Latina no fim do século XIX e início do XX, também eram, de certa forma, associados à figura do *flâneur*. Vivendo em um mundo regido pelas normas do dinheiro, eles não podiam mais andar sem sentido ou destino, apenas atraídos pela próxima novidade que aquele centro urbano poderia oferecer a cada esquina cruzada. Mas a forma como “mapeavam” a cidade em suas crônicas diárias, publicadas em jornais, guardava certa semelhança com a trajetória do *flâneur*, uma cidade que podia ainda ser apreendida em um passeio, em cujo caminho era possível ir catalogando os tipos humanos. Uma crônica que pretendia rastrear o sentido da vida moderna e narrar os segmentos humanos pela estratégia do caminhar pelas ruas. Em *Desencuentros de la modernidad en América Latina* (1989), Julio Ramos, ao refletir sobre a forma como esse cronista moderno agia, afirma que flunar é mais do que uma forma de experimentar a cidade ou conhecer um novo espaço: “É mais que isso, um modo de representá-la, de vê-la e de relatar o visto. Ao flunar, o indivíduo urbano, privatizado, se aproxima da cidade com o olhar de quem vê um objeto em exibição. Daí que a vitrine se converta em objeto emblemático para o cronista” (Ramos, 1989, p.128).

Mas, nos dias de hoje, já não é mais possível para o caminhante urbano aspirar pela ideia da ordem proporcionada pelo passeio. Pensando sobre essa questão, Canclini afirma: “É evidente que a cidade atual não pode ser narrada, descrita, nem explicada como no início do século” (Canclini, 1995, p.125). E para justificar sua tese, compara essa metrópole contemporânea ao Aleph, do conto homônimo de Borges. No conto de Borges o Aleph representa uma janela para o universo, onde é possível ver todas as coisas simultaneamente, em todos os espaços ou tempos. Impossível apreender ou tentar narrar esse instante gigante. As grandes cidades contemporâneas seriam como este instante gigante. É possível apenas aspirar a observar fragmentos desconexos. Não seria mais possível em um passeio apreender o seu sentido.

---

<sup>14</sup> Segundo Walter Benjamin, no livro *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo* (Benjamin, 1989), o *flâneur* pode ser considerado um esboço de detetive, já que é aquele que investiga sem ser visto, protegido pela multidão que caminha nas ruas.

Por isso, as andanças como turista – atento a cada detalhe arquitetônico, observando cada passante, buscando novidades e características – não demoram muito para terminar. Talvez também por causa de uma espécie de sensação de urgência (mais um aniversário chega! Mais um ano que vai!), o narrador deixe de lado rapidamente o seu papel de turista explorador, ignore o mapa que tem em mãos, esqueça de todo o material que separou para a “aventura”. Instrumentos e postura que, na prática, se revelaram inúteis. Mas a única coisa que o narrador escreve em seu caderno de notas como justificativa para a mudança de atitude é que as paisagens urbanas, sempre tão parecidas, o fazem perder o interesse. No início, os novos locais estimulam sua curiosidade, o fazem querer caminhar mais e mais, explorar o ambiente. Mas, depois de um tempo, tudo o que vê já parece conhecido e sem importância, cenários que se repetem, mas, mesmo assim, o fazem continuar a marcha, como se seguisse na inércia de uma busca.

Quando chego a um lugar o primeiro sentimento em ativar-se é a curiosidade: parece um pouco vitalista e provavelmente ingênuo, mas anseio conhecer a vida, os usos nativos, quero submergir na indiosincrasia e me empapar de hábito local. Uma leitura para descobrir, ou uma história para viver. Mas em minha ânsia mimética há sempre um ponto demasiado próximo, que encontro cada vez mais cedo, depois de não muitos quarteirões de ter iniciado a caminhada (...) A partir desse ponto atuo como um zumbi: vejo as pessoas como se não visse, o mesmo se se trata da fachada dos edifícios e da profundidade das ruas e avenidas.<sup>15</sup> (Chefjec, 2008, p.22)

Toda a esperança de conhecer algo novo se dissolve, na medida em que ele percebe a semelhança com tantos outros lugares já percorridos. As andanças do narrador lembram as reflexões de Nelson Brissac, em *Cenários em ruínas* (1987). Brissac analisa em seu livro três personagens que, para ele, refletem a cultura contemporânea: o detetive, o viajante e o estrangeiro. E defende que vivemos em um mundo em que realidade e ficção se misturam. Tudo parece cenário, como os letreiros luminosos, os outdoors, as imagens que compõem a cidade parecem saídas de um filme.

---

<sup>15</sup> Minha tradução para: “Cuando llego a un sitio el primer sentimiento en activarse es la curiosidad: suena un poco vitalista y probablemente ingenuo, pero ansío conocer la vida, los usos nativos, quiero sumergirme en la idiosincrasia y empapar de hábito local. Una lectura para descubrir, o una historia para vivir. Pero en mi afán mimético hay siempre un punto demasiado cercano, que, encima, encuentro cada vez más pronto, después de no muchas cuerdas de haber iniciado la caminata (...) A partir de ese punto actúo a la manera de un zombi: veo a la gente como si no viera, lo mismo si se trata de las fachadas de los edificios y de la profundidad de calles o avenidas.” (Chefjec, 2008, p.22)

As notícias que ocupam os jornais e telejornais não diferem muito das produções de Hollywood. Para o autor, no tempo em que vivemos, tudo aparece logo como simulacro. Superfícies que se cruzam sem profundidade, em que a única importância não é o seu significado, mas a aparência. Faltam fundamentos que dêem consistência ao real. Não há mais uma verdade plena a ser encontrada, mas uma sucessão de superfícies que, como num jogo, apresentam sentido através da combinação de seus elementos, como se uma tela viesse sempre mediar o olhar. “Para esses indivíduos definitivamente sem lugar a viagem se converteu num movimento permanente e sem fim: o mundo é apenas uma paisagem vista pela janela do veículo, uma sucessão de cenas que desfila diante deles. (Brissac, 1987, p. 154)”.

No caso de Brissac, o viajante é aquele cujas imagens do cinema e da propaganda estão impregnadas na sua formação. Ele está em um mundo feito de imagens sem consistência, que o fazem sair numa busca incessante ao encontro de algo que possa fazer sentido. A sensação de simulacro está atrelada às produções midiáticas e a forma como retratam o que definem como “realidade”.

Chejfec também desconstrói uma sensação de real a partir desse choque com a paisagem. O que ele vê, não é o que esperava encontrar, não condiz com uma ânsia de explorador em busca de experiência. Não há uma experiência<sup>16</sup> a ser vivida, resta seguir na inércia da caminhada.

---

<sup>16</sup> Parece interessante retomar o artigo “O narrador”, escrito por Walter Benjamin em 1936, para pensar ainda outros elementos citados no texto e aprofundar algumas questões. Benjamin associa a narração a uma experiência, vivenciada por aquele que conta ou por outro, e passada para o público ouvinte. Entre os dois tipos de narradores tradicionais destacados por Benjamin estão o camponês (que narra a sua vida) e o marujo viajante (que conta as aventuras de suas viagens). Mas fatores como o surgimento do romance; a difusão e valorização das notícias jornalísticas, que já chegam com a explicação pronta para o leitor, e a vivência de experiências traumáticas como a guerra, que pareciam impossibilitadas de serem expressadas em palavras, acarretaram, segundo o autor, numa crise da experiência.

É como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências. Uma das causas desse fenômeno é óbvia: as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de todo. (Benjamin, 1986, p. 198)

A narrativa cederia lugar para o romance. “A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (idem, p.201), afirma Benjamin. A intenção do romance não seria a transmissão de uma experiência ou sabedoria, mas mostrar a vida em sua plenitude. Ao fechar o livro, o leitor não se depara com a moral da história da narrativa, mas pensa no sentido da vida (ou na falta dele). “Com efeito, ‘o sentido da vida’ é o centro em torno do qual se movimenta o romance. Mas essa questão não é outra coisa que a expressão da perplexidade do leitor quando mergulha na descrição dessa vida.”(idem, p.212). No relato de viagem de Chejfec não há uma experiência transmitida, mas uma reflexão sobre a vida e a escrita, às vésperas de um aniversário.

Benjamin, em texto de 1936, já denuncia uma crise da experiência, em um mundo que acabava de vivenciar uma guerra devastadora. Se tradicionalmente acredita-se que quem viaja tem o que contar, Benjamin observava um viajante emudecido voltar de uma guerra que devastara os valores da sociedade européia. Não havia como transmitir a experiência traumática vivida nos campos de batalha. A nova forma de comunicação desse mundo era a informação, que da época de Benjamin aos dias de hoje só aumentou em intensidade. Recebemos um bombardeio de informações diárias, vindas dos mais diferentes meios e chegadas das mais distintas partes, sempre acompanhadas de suas explicações racionais e convincentes, sufocando ainda mais a função desse narrador clássico, que contava as coisas que ia vivenciando pelo mundo, recorrendo a sua memória e imaginação. No mundo da informação desenfreada o leitor quer mais, está em busca de uma “verdade” propagada pelos meios de informação, por mais que estejamos em uma época em que a consciência da incapacidade de se atingir uma verdade completa pareça cada vez mais forte. Mesmo assim, ele quer versões que o levem a montar um quebra-cabeça cada vez mais completo.

O protagonista de *Mis dos mundos* não tem experiências para contar, o que ele vê parece já ter sido visto por muitos. Paisagens que se repetem em cidades que se modernizaram e adotaram sempre os mesmos padrões. Ele recorre, então, às suas memórias, como o narrador tradicional lamentado por Benjamin fazia para contar suas histórias. Mas o que chega vem borrado, toda a série de elementos que cruzam o seu dia parecem fazer parte de suas histórias: sonhos, livros já lidos, coisas vistas... Com esse emaranhado de elementos ele constrói sua ficção. Não saímos convencidos de que estamos diante das experiências de um viajante narrando suas vivências em tantas viagens pelo mundo. Mas na incapacidade desse feito em um mundo em que a experiência parece ter perdido o seu valor.

Por isso, ao deixar de explorar o ambiente para averiguar suas próprias lembranças, ele se depara com um emaranhado de heranças históricas de um intelectual latino; influências de um escritor contemporâneo, que precisa lidar com essa condição; influências de novas tecnologias, como a internet... Tudo isso

mesclado resulta em cenas sempre sem data, sempre sem um lugar definido e acontecimentos vividos misturados com outros lidos<sup>17</sup>.

O ritmo de seus passos marca essa trajetória, é como se fizessem seus pensamentos se moverem do presente para o passado, revisitando memórias de outras viagens, de outros aniversários. O personagem afirma que o hábito foi adquirido depois de ter visitado dezenas de cidades européias, sempre tão cheias de ruínas e histórias. “É possível que tenham influenciado as cidade européias, através das quais caminhei bastante durante um longo tempo”<sup>18</sup> (Chejfec, 2008, p.21). Só que a herança de recorrer a um passado (dele ou da condição de escritor latino-americano?) chega mesclada com as tecnologias do presente, o hábito de pesquisar nas ferramentas da internet.

Antes da internet minha sensibilidade urbana se organizava de outra maneira, as primeiras impressões conservavam uma identidade de origem e obedeciam ao seu momento específico, digamos de conformação, estavam delimitadas pela passagem do tempo e por novas experiências; tudo isso produzia uma sedimentação, onde cada recordação mantinha sua relativa autonomia. Mas depois da internet ocorreu que o mesmo sistema formatou minha sensibilidade, e desde então tende a agrupar os fatos em sequencias de familiaridade<sup>19</sup> (idem, p.26)

Se no passado as referências pareciam tão definidas e localizadas, no presente elas já estão borradas por tecnologias que proporcionaram uma rearrumação nas categorias de tempo e espaço. As viagens citadas pelo narrador se misturam e nunca sabemos o nome da cidade ou país a que ele se refere ou a época em que a situação pode ter acontecido. Somado às imagens do passado, ainda há a lembrança dos livros que já leu, trazendo a dúvida de que a situação descrita talvez nunca tenha acontecido<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> O próprio diário de viagens que temos em mãos chega com essas imprecisões. Não sabemos o nome dessa cidade que o protagonista percorre, não sabemos a data ou a duração exata dos acontecimentos vivenciados.

<sup>18</sup> Minha tradução para: “Es posible que hayan influido las ciudades europeas, a través de las cuales caminé bastante durante una larga época.” (Chejfec, 2008, p.21).

<sup>19</sup> Minha tradução para: “Antes de internet mi sensibilidad urbana se organizaba de otra manera, las primeras impresiones conservaban una identidad de origen y obedecían a su momento específico, digamos, de conformación, estaban acotadas por el paso del tiempo y por nuevas experiencias; todo eso producía una sedimentación, donde cada recuerdo mantenía su relativa autonomía. Pero después de internet ocurrió que el mismo sistema formateó mi sensibilidad, y desde entonces tiende a enlazar los hechos en secuencias de familiaridad” (idem, p.26)

<sup>20</sup> Em matéria publicada no jornal *La capital*, de Rosário, em 2007, o autor afirma que acredita que o papel da literatura hoje é ir contra o senso comum e, assim, levar à reflexão, uma das formas de conseguir esse feito seria brincar com a noção de verdade e falsidade: “Según mi punto de vista, la literatura tiene un compromiso moral difuso, que es poner en entredicho las

Diante de aves presas em um aviário ele pensa:

Certa vez, bastante tempo atrás, depois de uma de minhas mecânicas jornadas de caminha, por ocasião de uma temporada de isolamento em que não fazia outra coisa a não ser ler e caminhar, como duas atividades diferentes mas tristemente relacionadas – estava esquecido do mundo e do trabalho, coisa que não me importava, apesar de em breve me deparar com as consequências disso – uma tarde caí rendido depois da caminhada, e para fazer alguma coisa abri sem pensar o primeiro livro que tive na mão. Na metade da página aparecia o olhar de uma ave; e ignoro se devido ao esgotamento, a surpresa, a minha situação em geral ou se por causa da particular eloquência do relato, o fato é que me senti imediatamente sacudido pela sugestão e pelo medo. Tal foi o impacto que tive que suspender as saídas por vários dias, provavelmente pelo temor em cruzar com algum pássaro, por mais que fosse de longe. Desde então, não sou capaz de olhar para um nos olhos sem recuperar, antes que o temor, a memória estremecida desse momento. Porque às vezes a lembrança do que se leu corrige a experiência concreta, e depois a nova experiência é, antes que algo físico, a atualização da leitura<sup>21</sup>... (idem, p.52)

Neste ponto do livro, entramos numa atmosfera de sonho. Em vez de percorrer as vias dessa cidade, o narrador se refugia em um parque. Caminhos desertos, viveiros fechados, seres que aparecem e somem rapidamente, pessoas sinistras que nunca se comunicam e animais, que, sim, parecem se comunicar. Todos esses itens, misturados às informações imprecisas, contribuem para desconstruir a sensação de real que o romance inicialmente parece passar.

Em *A preparação do romance*, vol.1 (2005), Roland Barthes analisa a construção de um efeito de real numa obra ficcional, tendo como ponto de partida a observação de haicais, que funcionariam como uma espécie de fotografia

---

nociones de verdad y de falsedad, sin tomar partido explícito por una manera unívoca de ver las cosas” (<http://www.alfaguara.com.ar/prensa/Chejfec111107.jpg>).

<sup>21</sup> Minha tradução para: “Cierta vez, bastante tiempo atrás, al cabo de una de mis mecânicas jornadas de caminata, en ocasión de una temporada de aislamiento en la que no hacía otra cosa que leer y caminar, como dos actividades diferentes pero tristemente correlativas – estaba olvidado del mundo y del trabajo, cosa que no me importaba nada, aunque en breve fuera aver las consecuencias de ello -; una tarde caí rendido después de la caminata, y para hacer algo abrí al azar el primer libro que tuve a la mano. A mitad de página se describía la mirada de un ave; e ignoro si debido al agotamiento, a la sorpresa, a mi situación en general o si a causa de la particular elocuencia del relato, el hecho es que me senti inmediatamente sacudido por la sugestión y el miedo. Tal fue el impacto que debí suspender las salidas duante varios días, probablemente por temor a cruzarme con algun pájaro, así fuera de lejos. Desde entonces no soy capaz de mirar alguno a los ojos sin recuperar, antes que el temor, la memoria estremecida de ese momento. Porque a veces el recuerdo de lo que se leyó corrige la experiencia concreta, y después la nueva experiencia es, antes que algo físico, la actualización de la lectura...”(idem, p.52)

formada por palavras, captando um momento. “Minha proposta de trabalho é que o haicai dá a impressão (não a certeza: *urdoxa*, noema da fotografia) de que aquilo que ele enuncia aconteceu: *absolutamente*” (Barthes, 2005, p.148). Uma impressão conseguida através da descrição vívida de uma ação, fugaz, mas ao mesmo tempo corriqueira. A inserção de detalhes ínfimos, cotidianos, aumentaria essa sensação de que estamos diante de algo que realmente aconteceu.

Chejfec parece querer produzir a sensação contrária. As coincidências entre o autor e o personagem, as situações condizentes com o que se espera da rotina de um escritor contemporâneo (o congresso, as anotações em cadernos, o diário de viagem, as reflexões em movimento) e de um turista numa cidade desconhecida (as caminhadas, a máquina fotográfica, o mapa...) em vez de dar ao leitor uma sensação de realidade, produzem um efeito de irrealidade.

Todos os elementos, somados a essa escrita veloz, que parece acontecer na medida em que lemos, parecem propositalmente incluídos, mas não para causar no leitor uma sensação de real e, sim, para revelar o quanto ela é construída. Ao instaurar a dúvida, incluir as falhas da memória, a atmosfera de sonho, o autor parece querer ressaltar que tudo no romance é uma construção ficcional ou contribui para isso.

Diana Klinger, em *Escritas de si, escritas do outro* (2007) afirma que a presença do autor na obra, em autoficções, poderia ser vista como um jogo, que brinca com a noção do sujeito real. O leitor encontraria neste tipo de obra um “efeito” de vida real, que se relacionaria com uma falta, uma fome de real presente no mundo contemporâneo, cercado por virtualidades. Um jogo que apresentaria, portanto, um questionamento do sujeito e da verdade. Existe esse real cuja presença podemos sentir ao ler sobre pessoas e fatos verídicos em obras de ficção? Existe esse autor que respinga suas marcas no texto? Ou tudo, no emaranhado de elementos, faz parte da construção ficcional? E ela conclui: “Assim, o que interessa na autoficção não é a relação do texto com a vida do autor, e sim a do texto como forma de criação de um mito, o mito do escritor” (Klinger, 2007, pg.50).

Chejfec em seu romance de viagem reflete sobre essa questão. Vemos esse mito sendo construído ao longo das páginas. Ao sair do congresso, o seu protagonista declara: “Quis esquecer o motivo da minha visita à cidade e até me tentou a ideia de esquecer o meu próprio nome e tratar de ser outro, alguém



novo<sup>22</sup>” (Chejfec, 2008, p.12). Tanto a viagem quanto o aniversário apontam para uma possibilidade de recomeço. Um novo ano que se inicia e uma nova cidade, com ruas nunca antes percorridas, cruzando com pessoas que provavelmente nunca viram seu rosto estampado numa página de jornal.

O autor-personagem ainda anseia por mudanças em sua escrita. Ele está em desacordo com sua vida e obra. Os personagens que criou parecem ressentidos e sem vontade própria, presos em uma rotina equivocada. Ele próprio, ao ansiar por mudanças, parece se identificar com seus personagens. Ele é mais um desses personagens, ressentido e sem vontade própria. E, ao ressaltar esta questão, o protagonista nos leva a pensar em como a figura do escritor pode ser construída na cultura contemporânea. Esse escritor em movimento, atendendo a constantes demandas do mercado, viagens, encontros, congressos... Tendo que lidar com uma herança histórica, que parece não fazer mais sentido no mundo encurtado da internet, homogenizado das paisagens urbanas, facilitado pelas viagens... Mas que ainda está presente nas suas lembranças.

Ao longo das páginas acompanhamos a construção desse “mito do escritor”. Sentado na mesa de um café o protagonista pensa em tirar o seu caderno de notas e começar a escrever uma história, o mesmo que dois amigos escritores que escreveram reflexões sobre a vida às vésperas de um aniversário alegam ter feito: escrito livros inteiros em lugares públicos como cafés e restaurantes. Nesse momento, temos a sensação de que esse livro escrito em público é o que temos em mãos. Nós somos esse público, que presencia a escrita em processo. Sensação que o narrador faz questão de desconstruir logo em seguida. Ao começar a escrever, ele se sente intimidado pelo olhar dos presentes, como se pudessem pegá-lo em uma mentira.

Já não temia não ser publicado, não viver afastado do êxito e do reconhecimento, já sabia que estas coisas estariam sempre ao meu alcance, para bem ou para mal; temia que alguém, passando ao lado do meu caderno aberto, me desmascarasse como um simples e deliberado impostor. As folhas do meu caderno não contiam frases, nem sequer palavras, só desenhos que buscavam simular caligrafias, ou páginas repetidas com a palavra “que”, sobretudo “como”, ou com sílabas desconectadas que nunca faziam sentido.<sup>23</sup> (idem, p.119)

<sup>22</sup> Minha tradução para: “Quise olvidar el motivo de mi visita a la ciudad y hasta me tentó la idea de olvidar mi propio nombre y tratar de ser outro, alguien nuevo” (Chejfec, 2008, p.12).

<sup>23</sup> Minha tradução para: “Ya no temia no ser publicado, ni vivir alejado del êxito o del reconocimiento, ya sabía que esas cosas estarían siempre a mi alcance, para bien o para mal; temia que alguien, pasando al lado de mi cuaderno abierto, me desenmascarara como un simple y

Em público, finge que escreve em seu caderno de notas. Mas, se alguém chegasse perto, veria que ali não estão mais do que rabiscos. Assim, ele desconstrói essa sensação de escrita em tempo real, a ideia de que estamos vasculhando seu diário com as anotações da viagem. A escrita em tempo real seria uma farsa, uma encenação. O narrador faz questão de afirmar que prefere escrever às escondidas. O que presenciamos e o que presenciam os personagens que passaram ao lado de seu escritor-viajante é simplesmente uma construção ficcional. Talvez seja justamente a isso que se refere o título do romance: *Mis dos mundos*. O confronto entre o mundo interior do personagem e o exterior. O escritor e o personagem. O real e a ficção. As muitas ficções presentes com a roupagem de realidade.

### 3.4.

#### Um escritor construído em movimento

César Aira, entrevistado por Bella Jozef em *Diálogos Oblíquos* (1999), discorre sobre o que acredita ser o “mito pessoal do escritor”. Para ele, todo escritor precisa criar um mito para ser reconhecido por sua comunidade, criar uma imagem que é aceita e que o representa.

Esse sistema de crença que se forma em uma comunidade, estabelecendo que alguém vai ser um escritor, é o que chamo de mito pessoal do escritor. Isso é a única coisa importante. A obra é insignificante, qualquer escritor renunciaria à sua obra se não tivesse necessidade de escrevê-la para criar um mito. (Josef, 1999, p.42)

E Aira acrescenta que um estrangeiro nunca pode compreender totalmente um escritor, já que não participou das estratégias de constituição dessa imagem. “A única coisa que um estrangeiro pode ver é a obra (o menos importante), o resquício que fica entre o impossível, o incomunicável, o mito pessoal e o insignificante” (idem, p.42). A afirmação parece esconder uma certa ironia, uma crítica ao mercado, à própria iniciativa da entrevista e ao tipo de pergunta que está

---

deliberado impostor. Las hojas de mi cuaderno no contendrían frases, ni siquiera palabras, solo dibujos que buscaban simular caligrafías, o páginas repetidas com la palabra “qué”, sobre todo “cómo”, o con sílabas desconectadas que nunca hacían sentido” (idem, p.119)

acostumado a responder. Como se dissesse que não se interessam por sua obra (isso parece o menos importante), mas pela figura construída do escritor, um personagem criado para atender a esta demanda do mercado, com uma forma de pensar, atuar, escrever.

Em *Mis dos mundos*, todos os personagens que cruzam com o narrador permanecem de longe, trocam no máximo palavras rápidas e sem importância. Há uma distância mantida entre o eu-personagem e os outros que cruzam seu caminho, moradores desse país visitado, estrangeiros que desconhecem sua história e imagem. Num momento, ao ser observado desinteressadamente por passantes, o narrador conta como olhavam com insistência para onde estava, provavelmente intrigados com esse homem solitário e sem importância. “Meu sonho, ser ninguém, escritor de novo secreto, outra vez realizado<sup>24</sup>...” (idem, p.122). Mas, diante dessa nova platéia, ele continua a encenar, abre o caderno, ensaia rabiscos como se ali estivessem frases de algum romance. A ideia que passa não é a de que, enfim, está livre da máscara, mas de que está diante de uma possibilidade de recomeço, um ponto de partida onde pode criar uma nova imagem. O estrangeiro pode desconhecer a trajetória criada e construída por esse autor, como afirma Aira, mas, segundo a trama de Chejfec, acabará por construir uma nova imagem. A construção parece inevitável.

Chejfec cria um relato em que não há uma tentativa de mapear o mundo ou culturas. Importa pouco a aparência dos lugares que o narrador percorre e as pessoas que cruzam o seu caminho, já que eles servem apenas como desencadeadores de lembranças e reflexões.

O narrador de *Mis dos mundos* percorre uma metrópole contemporânea. Sua atitude inicial é a de um caminhante urbano<sup>25</sup>, mas o caminhar serve como estímulo apenas para a reflexão. A viagem funciona como um suporte, para pensar a construção do personagem escritor, o processo de escrita, as marcas tênues que

---

<sup>24</sup> Minha tradução para: “Mi sueño, ser nadie, escritor de nuevo secreto, otra vez realizado...” (idem, p.122)

<sup>25</sup> A imagem deste caminhante urbano se repete em vários livros do autor, como *Baroni: um viaje* (2007) e *Los incompletos* (2004). Um personagem que experimenta o espaço a pé e, em muitos casos, se preocupa com os indícios, as marcas sutis e passageiras que deixará pelo caminho. Em *Baroni*, o narrador afirma em determinado momento: “Me ponía en lugar de los visitantes e imaginaba que habían hecho sus recorridos para llegar hasta ahí, como por otra parte yo mismo, y pensaba que esos caminos quedarían marcados sobre la superficie durante un tiempo impreciso. Pero, claro, yo no podía verificar las marcas” (Chejfec, 2007, p. 58)

deixamos nos lugares por onde passamos, o efêmero de nossa passagem (é o aniversário que sempre chega, revelando um tempo que não pára e parece correr. O personagem que hoje está aqui, mas amanhã já estará sentado dentro de um avião, sem deixar vestígios nos caminhos percorridos).

O encontro com um *outro* sempre esteve presente nas viagens que marcaram a cultura latino-americana. Mas este também não parece ser o objetivo do personagem viajante de Chejfec. Não há a intenção de pensar a si mesmo em analogia a um *outro*, uma busca que poderia funcionar como uma possibilidade de definição de sua própria personalidade. O único *outro* que aparece ao longo da trama é o próprio escritor, que constrói uma outra personalidade.

Voltando ao conceito de estrangeiro desenvolvido por Kristeva e já citado no início dessas reflexões, no caso do livro de Chejfec é como se o escritor já se sentisse estrangeiro antes mesmo de pisar na cidade visitada. É um sentimento de inadequação que acompanha esse personagem, que a todo momento aparece atrelado à escrita e ao mundo do trabalho. Uma sensação de estranho, de estranhamento, que aparece presente desde as primeiras linhas.

Um escritor atrelado a uma rotina de trabalho que o faz ser *outro*. Uma imagem de escritor construída a partir de tantas demandas, da necessidade de criação de um mito de escritor. Ele começa a história inconformado com a imagem que tem, se sentindo em desacordo com sua escrita, sua vida, seus compromissos. Nós presenciamos este escritor se transformando em *outro*, uma nova imagem construída em movimento, uma ficção pronta para um novo público leitor. E, no dia seguinte, mais um avião o espera para levá-lo de volta. Outras viagens virão, assim como outros aniversários e mais possibilidades de novas construções.

### 3.5.

#### **João Gilberto Noll e a viagem em *Lorde***

*Escrever sobre a obra de João Gilberto Noll é um desafio. Antes de viajar, juntando material sobre o escritor para pesquisar durante minha estadia argentina, me deparei com inúmeras teses de doutorado, centenas de dissertações de mestrado, dezenas de capítulos de livros e um número incontável de artigos sobre o escritor. Quando cheguei em Rosário, já na minha primeira incursão a*

*uma livraria argentina, folheei dois livros de críticos locais comentando a obra de Noll. E no meu primeiro encontro com estudantes da Universidad Nacional de Rosario expliquei por alto os objetivos da minha pesquisa e um dos doutorandos da instituição levantou o braço para uma sugestão?*

- Leiste Lorde, de Noll? Me parece perfecto para su tesis!

*Pelo menos no meio acadêmico, a impressão é de que tudo já foi dito sobre os livros do escritor gaúcho. Todos parecem já ter lido, comentado sua obra e opinado sobre sua escrita. Escolher apenas um de seus livros para discutir, através dos deslocamentos do escritor-personagem o lugar do autor latino-americano parece, pelo menos à primeira vista, minimamente arriscado.*

Isso porque talvez João Gilberto Noll escreva sempre a mesma história. Todas as suas tramas estão focadas no protagonista. Há muito mais sentimentos e linguagens trabalhadas do que ações. Em seus livros, um viajante solitário nômade e sem nome vaga pelo mundo levado pelos acontecimentos. A atmosfera é de sonho e o personagem segue percorrendo uma trajetória sem controle, num cenário de fronteiras borradas, em que sobressai apenas um corpo que sente, deseja e sofre. Desde de *Hotel Atlântico* (1989) essas mesmas características se mantêm. Porto Alegre, cidade do escritor, aparece sempre como a casa para onde normalmente não quer ou simplesmente (por motivos alheios à sua vontade) não pode voltar. Uma sensação de lar ou pertencimento que ele nunca retoma.

Toda a falta de referência e de sentido, características dos tempos atuais, estão retratados nesse personagem e em sua trajetória de andarilho-viajante vagando sem fim. Por isso mesmo, sua literatura pode servir de reflexão para pensar uma série de questões relacionadas à cultura contemporânea. Afinal, seus personagens vagam em um contexto de crise dos grandes relatos legitimadores, perda das certezas, descentramento do sujeito, deslocamento de um ponto de vista onisciente e totalizador para uma pluralidade de vozes. Num tempo onde as certezas foram substituídas pelas opiniões e pontos de vista. Todos elementos dissecados por teóricos como, por exemplo, Lyotard, Fredric Jameson e Habermas, preocupados em definir as mudanças em uma época que foi caracterizada por muitos como pós-moderna.

Em *Ficção brasileira contemporânea* (2009), Karl Erik Schollhammer reforça a relação da obra de Noll com as teorias ligadas à pós-modernidade e a

falta de sentido desse homem sem as amarras seguras que existiam na modernidade.

Noll cumpre uma trajetória que o identifica, inicialmente, como o intérprete mais original do sentido pós-moderno de perda de sentido e de referência. Sua narrativa se move sem um centro, não ancorada num narrador autoconsciente; seus personagens se encontram em processo de esvaziamento de projetos e de personalidade, em crise de identidade nacional, social e sexual, mas sempre à deriva e à procura de pequenas e perversas realizações do desejo. (Schollhammer, 2009, p.32)

A obra de Noll, portanto, foi sendo construída através do percurso desse personagem-viajante vagando pelos seus livros. É impossível analisar *Lorde* sem levar em conta todos os demais livros do escritor, de preferência *Berkeley em Bellagio* (2002), que guarda tantas semelhanças. Em *Espectáculos de realidad* (2007), Reinaldo Laddaga defende que um romance precisa necessariamente ser lido em parceria com o outro. “É preciso ler este livro (Lorde) junto com Berkley em Bellagio, e aos dois como dois atos de uma mesma comédia: a comédia da vida do escritor em uma época em que seus meios de subsistência provêm sobretudo de universidades e fundações<sup>26</sup>” (Laddaga, 2007, p.90).

Em seu estudo *Identidades em vôo cego* (2004), Analice de Oliveira Martins reforça a ligação da obra do escritor com as alterações do mundo contemporâneo afirmando que:

A obra do gaúcho/carioca João Gilberto Noll ficcionaliza, de certa forma, uma trajetória das individualidades contemporâneas, assim como, promove, em alguns momentos, uma desreferencialização bastante radical do espaço geográfico, sem contudo apagar as marcas da condição urbana. Talvez mais do que qualquer outra em seu conjunto, a ficção de Noll traga à baila personagens em trânsito, deslocando-se não só por lugares e não-lugares como também por outras individualidades, outros “selfs”. A condição de nomadismo aqui é recorrente. (Martins, 2004, p.79).

A autora foca sua pesquisa associando uma certa desreferencialização, um vagar sem sentido, com uma busca por pertencimento. A falta de bagagem que os personagens do escritor apresentam em muitos dos livros aparece como um indício da falta de raízes. É como se não tivessem passado, lar, história, para onde

---

<sup>26</sup> Minha tradução para: “Hay que leer este libro junto con Berkeley en Bellagio, y a los dos como dos actos de una misma comedia: la comedia de la vida del escritor en la época en que sus medios de subsistencia provienen sobre todo de universidades y de fundaciones” (Laddaga, 2007, p.90).

voltar. Vagam como estrangeiros destituídos de casa, que buscam em lembranças, no corpo de familiares e amantes a procura por esse pertencimento. Só nessas possessões seria possível encontrar algum pertencimento, mesmo que transitório. Para a pesquisadora, o livro *Berkley e Bellagio* não foge à regra e trata do estranhamento do sujeito reforçado pela posse de um outro idioma. O escritor-personagem que se sente outro ao perder por um período a posse de seu próprio idioma, ao conseguir apenas falar um inglês que lhe sai fluente. “discute, na posse de outra língua, o estranhamento, o outro de si mesmo, capaz, no entanto, de redimensionar pertencimentos anteriores”, (idem, 133). As histórias do autor estariam, então, segundo sua visão, de acordo com a discussão contemporânea da coexistência de múltiplos pertencimentos.

*Berkley em Bellagio* fala de dois convites recebidos por Noll na vida real e vividos por seu personagem na ficção: no fim da década de 90 o escritor é convidado a ensinar literatura na universidade da Califórnia e a passar um período numa residência para escritores mantida por uma instituição na cidade de Bellagio, na Itália. Apesar das semelhanças de temática com *Lorde*, na minha opinião, no último a questão está mais focada e claramente discutida, por isso, optei por manter a análise apenas nesse livro.

Usar a obra de Noll para pensar nesse escritor contemporâneo, que não apenas escreve seus livros, mas vive num emaranhado de demandas e deslocamentos que a profissão exige nos dias de hoje, também parece justificado pela própria trajetória do autor. Noll nasceu em 1946 e sua trajetória literária é marcada por períodos passados em universidades estrangeiras. Em 1982, ganhou uma bolsa do programa de escritores da Universidade de Yowa, nos Estados Unidos. Entre 1996 e 1998 passou um período em Berkley, nos Estados Unidos, convidado para lecionar cursos de literatura brasileira contemporânea na universidade. Depois, passou um mês como convidado na residência de escritores em Bellagio, na Itália. Em 2004, passou dois meses em Londres como escritor residente no King's College, onde escreveu o romance *Lorde* (2004). Em outubro de 2009 viajou à Espanha e à Inglaterra onde participou de palestras em Madri, Barcelona, Salamanca e Santiago de Compostela. Nos eventos foram estudadas ainda as traduções para o inglês e espanhol da obra de Noll. O autor ainda escreve para jornais, participa de programas televisivos, esteve na Festa Literária de Paraty de 2008 (Flip), assim como em uma série de outros eventos literários.

Inúmeras entrevistas com o autor já foram exibidas e publicadas em programas de televisão, sites, jornais, revistas...

Em *O lugar do escritor* (2003), livro em que o fotógrafo Eder Chiodetto capta o lugar de trabalho de 36 escritores brasileiros consagrados, João Gilberto Noll dá um depoimento de como, de certa forma, sua vida acabou por influenciar a sua escrita. E, que, por ter optado por se transformar em um escritor profissional, teve que se submeter a uma espécie de vida nômade, que acaba refletida nos personagens (ou no personagem, já que as características deste sempre se repetem, livro após livro) que escreve.

Toda a minha desenraização tem só um quê de romântico, nada mais do que um simples quê. O fato de ter vivido num hotel e de escrever à mão, tudo isso que poderia à primeira vista parecer glamour, não o é, de fato, mas sim dados de uma condição que vinha de uma opção insana que fiz há uns quinze, vinte anos pela literatura - no sentido de ser um escritor full-time, o que me fez viver algum tempo sob tetos alheios, escrever meus livros na casa de veraneio de um irmão em pleno inverno, para poder manter um espaço só meu para criar. Nesse panorama, custei um tanto para me sentir seguro geograficamente para poder conservar comigo uma máquina da estatura de um computador, sem ter de carregá-lo pelas estradas da vida como um saltimbanco ou sem-teto, que de fato fui. (<http://www.joaogilbertonoll.com.br/depoimentos.html><sup>27</sup>)

*As declarações de Laddaga e o depoimento do próprio Noll ficaram em minha cabeça e eu mergulhei nas páginas de Lorde à procura do que a sua obra poderia refletir sobre essa condição e esse lugar ocupado pelo escritor contemporâneo.*

### 3.6.

#### **Entre as páginas de Lorde**

*Logo que cheguei a Rosário, busquei um lugar tranquilo para ler e estudar. O eleito ficava na rua Presidente Roca: uma biblioteca com uma sala de leitura ampla, em formato hexagonal, com as paredes cobertas de livros até o teto. Sentei em uma mesa cheia de rabiscos e declarações de amor. Num dos cantos, talhado fundo na madeira, estava a frase: “Parece ser que me fui”. Tive vontade de escrever algo também. Não pelo “prazer” de danificar o mobiliário*

<sup>27</sup> O livro está indisponível para venda, mas o depoimento de Noll pode ser consultado no site dedicado a ele: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/depoimentos.html> (consulta realizada em agosto de 2010).



*(que, apesar de simples e antigo, era lindo e combinava perfeitamente com o estilo do lugar), mas para deixar alguma marca. Assim, quem se sentasse na mesa em um outro dia qualquer, em vez de encontrar apenas ausência, ia se deparar com os dizeres. Talvez chegasse a imaginar a pessoa que escreveu, alguma história e rosto que combinasse com a frase que eu, propositalmente, criei com o intuito de provocar essa reação, uma marca de presença.*

*Mas saí sem escrever nada.*

Em *Latino-americanos à procura de um lugar neste século* (2002), Canclini afirma:

Nesse debate continua havendo vozes históricas, mas a elas vêm somar outras diferentes às vezes com novos argumentos. Além disso, a escala se ampliou: a condição atual da América Latina excede seu território. Quem deixou seu país e agora espalha nossas culturas para além da região expõe o doloroso desarraigo dos latino-americanos, mas também as oportunidades oferecidas pelos intercâmbios globais (Canclini, 2008, p.12).

A frase serve de legenda para inúmeros escritores e intelectuais que deixaram seus países e foram trabalhar e viver, publicando ou ensinando em universidades (ou as duas coisas) da Europa ou dos Estados Unidos. Mas serviria como epígrafe também para ilustrar os dois diários de viagem tratados nesse capítulo, escritos por Chejfec e Noll.

Quando destaca a palavra doloroso, ao falar do deslocamento dos latino-americanos, Canclini mais uma vez se refere às barreiras e muros encontrados pelo caminho que cita na entrevista para a revista de cultura do jornal *Clarín*<sup>28</sup>. Algumas dessas barreiras e muros o protagonista de *Lorde* enfrenta ao pisar em Londres, convidado por uma misteriosa instituição inglesa. Essa condição do autor latino-americano, que precisa se submeter a convites e demandas externas para viver da escrita, aparece muito bem retratada na história escrita por João Gilberto Noll.

O escritor do romance foi convidado por um indivíduo inglês para uma espécie de missão em terra estrangeira. O objetivo da viagem permanece obscuro até o fim da história, mas, apesar das interrogações do personagem, percebemos

---

<sup>28</sup> Já citada na abertura do capítulo 2.

logo de início que saber o motivo do convite não é algo que tenha realmente importância.

A pura verdade vinha de que eu não tivera escolha. Então eu vim. Parece fácil dizer “então eu vim” – alguém todo preparado para atravessar o Atlântico de uma hora para outra, sem ter nada o que deixar que carecesse da sua presença. (...) Poderia dizer que antes eu teria de resolver isso e aquilo. Não, que nada, eu teria apenas de trocar minha solidão de Porto Alegre pela de Londres. E ter na Inglaterra uma graninha extra para me sustentar. (Noll, 2004, p.10)

Ele simplesmente não teve escolha. Envolto em uma crise criativa, sem vontade de escrever, o autor chega à Inglaterra disposto a criar uma nova vida, uma nova história, a deixar para trás de vez o passaporte brasileiro que traz guardado no bolso e arrumar um inglês que lhe possibilite um recomeço. Então, ele veio.

E logo nas primeiras páginas caminha para essa transformação, com o intuito de deixar a antiga imagem e vida para trás e construir outra, renascer. O primeiro sintoma é que começa a se desconhecer, esquecer sua história, pensa que, se olhar seu rosto no espelho, talvez até encontre já outro em seu lugar. Ele quer deixar para trás uma vida de incertezas, de precariedades materiais. Para a imprensa, afirma orgulhoso que sua estadia em Londres será uma oportunidade de representar o Brasil no exterior, mas a verdade é que a *graninha* (e o diminutivo nesse caso parece muito bem apropriado, já que a todo momento o personagem reforça como é pequena a remuneração) garantirá sua subsistência nos meses seguintes.

Eu, que tinha vivido aqueles anos, vamos dizer, nu no Brasil, sem amigos, vivendo aqui e ali dos meus livros, no menor intervalo a escrever mais, passando maus pedaços e todo cheio de piruetas para disfarçar minha precariedade material não sei exatamente para quem, pois quase não via ninguém em Porto Alegre. Sim, disfarçara em entrevistas ao lançar meu derradeiro livro, sim, vou passar uma temporada em Londres, representarei o Brasil, darei o melhor de mim – o quá-quá-quá surfava na minha traquéia sem poder sair, entende? (Noll, 2004, p.11)

Estamos diante, logo nas primeiras páginas, do encontro de um inglês e um brasileiro. Esse último chegou convidado pelo primeiro, financiado, mas sua atitude e situação é de dependência e submissão. Ele não teve escolha. Ele precisa dos magros subsídios que a suposta universidade europeia fornece para a sua modesta subsistência, e tudo que for preciso fazer para que o pagamento não falte,

será feito, até reunir montes de notas fiscais que comprovem cada centavo gasto, cada item comprado, bolos de notas que ele vai acumulando no bolso e estende para o inglês toda vez que parece necessário, em troca do dinheiro para a subsistência.

Um inglês e um brasileiro. Existem diferenças marcadas na simples citação das nacionalidades. A relação não é igualitária. Em *O cosmopolitismo do pobre* (2004), Silviano Santiago fala de um novo tipo de cosmopolitismo, surgido graças aos desenvolvimentos tecnológicos. A democratização dos meios de transporte e de comunicação alargaram as fronteiras da população que antes, por falta de recursos, não participava dos acontecimentos globais. Os desfavorecidos do mundo, em busca de melhores condições de vida, passaram a migrar não para os grandes centros urbanos de seus países, mas para as grandes metrópoles do mundo, muitas vezes, de forma ilegal.

Os desempregados do mundo se unem em Paris, Londres, Roma, Nova Iorque e São Paulo (...) Hoje os *retirantes* brasileiros muitos deles oriundos de estados relativamente ricos da nação, seguem o fluxo do capital transnacional como um girassol. Ainda jovens e fortes, querem ganhar as metrópoles do mundo pós-industrial. (Santiago, 2004, p.52)

Para Santiago, uma vez estabelecidos no novo país, esses imigrantes passariam a ser tolerados como mão de obra barata, capaz de executar serviços necessários para o bom funcionamento da sociedade, mas que os habitantes locais não estão dispostos a se submeter.

O fluxo dos seus novos habitantes é determinado em grande parte pela necessidade de recrutar os desprivilegiados do mundo que estejam dispostos a fazer os chamados serviços do lar e de limpeza e aceitem transgredir as leis nacionais estabelecidas pelos serviços de migração. São predeterminados pela necessidade e pelo lucro pós-moderno. (Santiago, 2004, p.51)

Ao falar dessa população de imigrantes, Santiago se refere principalmente àqueles que estão à margem, longe dos grandes centros econômicos mundiais. Esse movimento resultaria à primeira vista em um multiculturalismo, mas esconderia uma espécie de etnocentrismo disfarçado, que toleraria o imigrante, o *outro*, para que este ocupe setores desvalorizados e subempregos nas metrópoles. Esse *outro* pode se instalar, mas só até determinado ponto, pode chegar apenas até determinados setores da sociedade, determinados empregos, morar apenas em

determinados bairros. E sua situação ilegal aparece no fundo como uma vantagem, já que favorece a atitude de submissão.

Instalados nesse novo país, estes imigrantes se reúnem em comunidades de indivíduos agrupados por afinidades culturais. No estrangeiro, criam grupos que reforçam ainda mais sua condição de estranhos naquele ambiente, se transformam em minorias, vivendo em bairros de imigrantes, falando seu idioma natal entre si etc.

O escritor do romance, apesar de ter sido convidado por uma universidade inglesa, de certa forma se identifica com essa realidade. Foi para a Inglaterra em busca da bolsa, que, apesar de irrisória, o possibilitaria viver nos próximos meses. E quer se instalar lá, como se a antiga casa representasse um período difícil que ele pretende esquecer. Logo que pisou em solo estrangeiro, o homem que o convidou foi ao aeroporto buscá-lo e, sem mais explicações, o deixou por horas esperando em uma sala de escritório, enquanto terminava seus afazeres diários para, depois, o levar para o bairro de Hackney, onde ficaria hospedado. “Um bairro que eu sabia longínquo, ao norte de Londres, de imigrantes vietnamitas, turcos, já fora das margens dos mapas da cidade que costumam propagar em folders turísticos” (Noll, 2004, p.15). Mesmo convidado, ele permanece à margem. Permanece a ideia de alguém que vem da margem e, em Londres, continua nela, em um bairro distante, já fora dos limites da cidade, habitado por imigrantes.

O meu apartamento ficava em cima de um restaurante vietnamita, de esquina, justamente do dono que o alugaria em nome do inglês ou de sua instituição. (...) Andávamos pela noite da Mare Street no bairro de Hackney com muito vento, frio, passando por sua população de africanos, caribenhos, vietnamitas, turcos; queria me mostrar o Victoria Park, que ele mesmo não conhecia. (idem, p.18-19)

O lugar onde fica hospedado é desconhecido do próprio inglês, que precisa consultar mapas, se perde nas ruas em busca dos pontos que quer mostrar para o seu hóspede. Ele ocupa um espaço reservado aos imigrantes, àqueles que precisam se sentir agradecidos pelo que esse novo país possa oferecer, seja isso o que for. A situação é de aceitação, submissão, e, em alguns momentos, humilhação.

Por outro lado, há também outro tipo de herança histórica com a qual esse personagem-escritor precisa lidar: que é a visão que fazem de um autor brasileiro

em terras estrangeiras. No artigo “Identidades e nomadismos” (1999), Zilá Bernd defende que as viagens que marcaram a história do continente latino-americano desenvolveram uma espécie de discurso que fez com que o habitante local se visse pela falta, focando em tudo aquilo que faltava para chegar à semelhança do dominador. Ao mesmo tempo, o colonizador, ao ver os latino-americanos por analogia, seguiria o mesmo movimento. Uma visão e um discurso binários que, segundo a autora, deixaram resquícios até os dias de hoje.

Esta visão etnocêntrica que dividia o mundo entre civilizados e bárbaros e que se recusava a reconhecer os ameríndios em sua alteridade, terá tendência a cristalizar-se como doxa até nossos dias, gerando o preconceito e o racismo. Ao invés de ir gradativamente se atenuando, esta ideologia foi sendo reforçada de diferentes modos. (Bernd, 1999, p.97)

Em seu texto, Bernd segue refletindo sobre a busca por uma identidade que combinasse com a trajetória do continente. Mas interessa pensar em como estes resquícios aparecem de certa forma retratados em *Lorde*. Apesar de estar em um mundo globalizado, com facilidades de locomoção, com convites que o possibilitem ir e vir cruzando fronteiras, o personagem-autor da trama de Noll não é tratado de forma igualitária, ainda é visto como alguém que vem da margem e precisa se submeter a uma renda pequena, a uma moradia num subúrbio afastado e de imigrantes, alguém, também, que vem de uma cultura “exótica” e talvez possa dar um depoimento encharcado de uma autenticidade e de uma lealdade desconhecidas e almejadas. Ao pensar nas intenções do inglês, o protagonista afirma:

Por mim morreria para as próximas horas, sem querer saber da legitimidade de propósitos daquele inglês que me chamara de um país longínquo e que parecia querer tirar de mim uma fonte de genuína presença – assim como se eu ser eu, pronto, vindo da autenticidade de uma terra ao sul, pudesse conferir aos britânicos uma lealdade sem par, ainda inédita entre outros povos. (idem, p.22-23)

Silviano termina seu texto pensando em como esse deslocamento que atinge os desprovidos de renda pelo mundo, facilitado pelas novas tecnologias, pela economia globalizada, pelos meios de transporte, chegou também a outros setores da sociedade, como, por exemplo, o de intelectuais e artistas latino-americanos. Desde 1960, a fundação de órgãos de fomento à pesquisa tem possibilitado intercâmbios internacionais: jovens pesquisadores e professores

cruzam fronteiras para aprimorar seus conhecimentos em universidades estrangeiras. E o movimento contrário também existe: pesquisadores e professores internacionais aportam em países latino-americanos para, teoricamente, transmitir seus conhecimentos. De uns anos para cá, o mesmo acontece com escritores, convidados a passar períodos em universidades estrangeiras, a participar de eventos internacionais, seminários, encontros com leitores<sup>29</sup>.

Noll em seu romance faz uma ponte entre o deslocamento dos “pobres” e dos intelectuais, tão diferente em tantos pontos. A princípio, os dois tipos de deslocamento pareceriam antagônicos, afinal, o escritor está no estrangeiro a convite, recebe uma remuneração para a sua estadia. Esse autor, porém, aparece caracterizado como um desprovido, aquele que não tem escolha, que precisa se submeter aos convites que lhe forem feitos para sobreviver. O que ele parece querer mostrar é que há uma herança com a qual esse escritor precisa lidar.

Angel Rama, em artigos escritos na década de 60 (1982), afirma que uma das marcas do escritor latino-americano ao longo da história seria não conseguir viver de sua escrita, ter que reservar as horas vagas para a sua literatura, dividir seu tempo com algum emprego fixo que o sustente, e deixar a escrita corrida e cheia de arestas como uma marca da região. Escritores contemporâneos<sup>30</sup> têm afirmado em entrevistas que o momento atual parece propício para os que querem fazer da escrita profissão, desde que se submetam a um fluxo de eventos e demandas do mercado literário. Noll com sua história traça um panorama não muito esperançoso. Segundo seu personagem viajante, é possível viver da escrita se submetendo ao fluxo do mercado, mas é preciso pagar um preço caro pela realização profissional. Apesar dos sete livros publicados, do sucesso literário que o faz receber convites internacionais, como o de permanecer financiado por um período na grande metrópole de Londres, ele não consegue atingir autonomia, precisa representar os papéis que lhe forem impostos.

cheguei à nítida conclusão de que a vida não me queria em perfeitas condições, é isso. Deu-me sete livros, é verdade. Mas, apesar deles, onde eu encontrava a minha autonomia? Até quando escravo de uma maquinação secreta sem vislumbre de alforria? Já falei, ser escravo não é nada, mas que se saiba realmente de quem ou do quê. (idem, p.68)

<sup>29</sup> A própria trajetória de Noll serve como exemplo para comprovar uma afirmação como esta.

<sup>30</sup> Como já mencionado e exemplificado no capítulo 1.

Para levar a situação de falta de autonomia ao extremo, o escritor se vê envolvido em uma operação militar. Vê o inglês de uniforme entrar em um veículo militar e se sente uma espécie de prisioneiro, parte de alguma operação sigilosa. Sofre desmaios, se vê internado num hospital e volta ao seu apartamento com a sensação de que realizaram nele algum tipo de teste. Teria sofrido alguma metamorfose dentro do hospital? Teria se transformado em outro, enquanto o escritor antigo continuava preso em algum quarto daquele mesmo hospital ou morrido talvez?

Além da sua vontade de ser *outro* para se instalar no novo país, existe um *outro* que é a imagem que o público e os leitores que ele encontra pelo caminho fazem dele. Ao falarem de seus escritos, por exemplo, a interpretação sempre parece algo que ele não consegue entender, mas que aceita como se o que pensam de sua obra fosse algo sem importância, o mais essencial é receber financiamento para sobreviver. No primeiro encontro que teve com o inglês, ainda no Brasil, esse lhe pediu os seus exemplares.

porque não os encontrara nas livrarias por onde tinha andado à tarde e no dia seguinte retornaria para a Inglaterra. Que precisava conhecer no meu trabalho aquilo que chamavam de algo que não entendi e que lhe vinha interessando muito nos últimos anos, ah, e sobre o qual vinha escrevendo um livro. Se não me engano esse livro falava de alienígenas. Era isso? (idem, p.11)

Ao apresentar o bairro onde ficaria hospedado, o inglês fala de como ele pode continuar com sua rotina no novo ambiente.

Eu poderia fazer as minhas caminhadas matutinas. Aquelas que eu costumava fazer todas as manhã à beira do Guaíba, entre a Usina do Gasômetro e o teatro Pôr-do-Sol. Ele sabia, não lembrava se eu mesmo lhe contara. Ele sabia..., repeti em silêncio. Ele sabia o que eu mesmo já não sabia mais. Tudo o que vivera até ali parecia estar indo embora. (idem, p.19)

O inglês faz uma imagem dele como autor e pessoa que ele mesmo não se reconhece ou talvez tenha esquecido, como afirma. A imagem é apresentada com tanta convicção que acredita que talvez o inglês saiba mais do que ele de sua rotina e de seus escritos. De qualquer forma, ao recordar de suas observações sobre seus livros, pensa em alienígenas. Tudo parece estranho. Ele é a marionete,

que precisa se adaptar à nova condição, se submeter ao que for preciso para ganhar os parcos subsídios que lhe foram prometidos.

Quando se imagina na apresentação que talvez tenha que fazer para um público de leitores e estudiosos compara a sua fala a uma performance. Primeiramente, a situação lhe parece semelhante a uma tortura. Depois, conforme vai seguindo, se vê em uma performance tantas vezes repetida. Um personagem atuando para atender à demanda da massa, limpando a maquiagem que escorre do rosto, tentando extrair histórias de sua vida, reais ou não, o que importa é provocar o riso, agradar à platéia, atender bem à demanda, proporcionar o show esperado pela audiência.

Ele queria que eu falasse do Brasil para uma audiência de seiscentas pessoas? Ah, me vinha logo um lago e eu entrando nele devagar, bem devagar porque a água estava fria e eu não tinha ainda carne suficiente para suportar. Minha pele, couro de arreo. Eu olhava em volta e não via ninguém (...) Mais?, agüentar mais um pouco o ferrão do gelo em que eu tinha me metido e então me afogar. (...) eu retiraria das entranhas essas e outras imagens, vividas ou não (...), com a dificuldade exposta, valendo pontos – delas extrair... (...) Tinha dito coisas para o público que talvez eu repetisse em todas as minhas palestras, talvez tudo não passasse de uma simples repetição à qual as pessoas costumavam aderir com certa veemência por eu saber aturdi-las com minha retórica poética. (idem, p-30-31)

É como se sua atuação valesse pontos, por isso, enquanto fala, observa o comportamento do inglês, seu benfeitor, e espera seu olhar de aprovação. Na verdade, vale ponto, vale a remuneração que recebe ao fim do mês e que mal dá para a sua subsistência. E ele está disposto a se submeter a tudo por isso. Não há escolhas possíveis.

Em Londres eu morreria satisfeito, juro. O que não podia era dar meia-volta e retornar ao Brasil. Para que isso não acontecesse seria capaz de matar. Eu estava despindo minha covardia, juro. As mãos vagas, à espera da arma. Estava cagando para as consequências. Ou acham que um homem não pode deixar de ser covarde assim, de estalo... Não é de estalo, cara: é que ficar como ficou, de um lado, ou voltar para a América do Sul no horizonte, de outro, faz com que eu não me reconheça mais, me transfigure, saia desse meu corpinho idiota aqui, me vomite de asco, vire outro. (idem, p.81-82)

Desde que desembarca do avião, está disposto a ser *outro*, a ser aquilo que queiram que ele seja. E a metamorfose se insinua já nas primeiras páginas do romance, quando compra um estojo de maquiagem e passa no rosto tentando esconder as antigas marcas, uma maquiagem que escorre enquanto caminha pela



cidade, revelando aquilo que tenta tanto esconder. Ou quando vai a um salão de cabeleireiro e pinta os cabelos num tom novo. Esse *outro* aparece como uma espécie de adequação entre a imagem que fazem dele e o seu desejo de começar uma nova vida, sem tantas incertezas financeiras. Está disposto a se adequar a esta imagem para atingir o seu objetivo. Ele se sente “parte daqueles autores imigrantes, sem nacionalidade precisa, sem bandeira para desfraldar a cada palestra, conferência” (idem, p.33)

Seguindo o raciocínio de Julia Kristeva, em *Estrangeiros para nós mesmos* (1994), as transformações sofridas no corpo estariam associadas à própria condição de estrangeiro e à natureza da viagem.

Sem dúvida, é a explosão do recalçamento que conduz o estrangeiro à travessia de uma fronteira rumo ao exterior. Separar-se da sua família, do seu idioma, do seu país, para vir se assentar em outro lugar é uma audácia acompanhada de um frenesi sexual: sem mais proibições, tudo é possível. Pouco importa se a passagem da fronteira é seguida por uma orgia ou, pelo contrário, por um recolhimento medroso. O exílio sempre implica uma explosão do antigo corpo. (Kristeva, 1994, p.37)

Como em outros tantos livros do autor, estão presentes também em *Lorde* a atmosfera onírica, o personagem que segue um fluxo sem vontade própria, o corpo posto a prova, sofrendo as consequências. Na história de Noll as transformações físicas a que se submete o personagem (a maquiagem, a tintura...) ou que imagina (a troca de personalidade no hospital, a vontade de fugir de espelhos para deixar de comprovar se o reflexo que aparece é de outra pessoa...) estão associadas a um frenesi sexual. Um corpo que funciona sexualmente, apesar de parecer doente e sem forças. Homens que cruzam o seu caminho e despertam desejos sexuais nunca concretizados. Pessoas que ele vê ou conhece e que aparecem como a possibilidade de uma noite de sexo e, junto com isso, a chance de um recomeço, uma nova vida. Se concretizasse suas aspirações, ele não teria apenas o inglês a quem se apoiar, mas também esse outro ser, que o possibilitaria assumir outra identidade e não voltar mais para o Brasil.

O sexo, de certa forma, também aparece associado à geração de uma nova vida, mas, no caso, uma nova vida para ele mesmo. A possibilidade de ser *outro* através do sexo. E é justamente isso o que ocorre ao fim do livro. Noll-personagem se vê sozinho, sem apoio (o inglês acabara de se suicidar pulando de

uma ponte) e, depois de perambular por horas sem saber o que fazer, se dirige a uma estação de trem, rouba de um passante uma carteira recheada de libras e compra uma passagem para Liverpool. Lá, na nova cidade, uma professora o vê passar pela rua, o reconhece como o autor que ela tanto admira, o procura no hotel e lhe faz uma proposta para dar aulas de português na universidade local. Estão justamente precisando de um professor de português e ele aceita o convite, vai assumir o cargo. Finalmente, tem emprego, salário garantido, vai poder ficar, não precisará mais voltar ao Brasil. Mas a história não pára por aí.

Ele decide comemorar o golpe de sorte em um bar. Lá conhece um antigo trabalhador da estiva, dono de uma loja de ferragens, com um sol cheio de raios tatuado em um dos braços. O encontro sexual, tantas vezes ensaiado ao longo da história e nunca realizado, enfim acontece e, com este, se concretiza a mutação, a metamorfose tão sonhada e ensaiada desde as primeiras páginas do romance.

A primeira coisa que vi foi o sol rodeado de raios tatuado no meu braço. Abaixei a cabeça para não surpreender o resto. Murmurei: Mas era no meu braço esse sol ou no de George? O espelho confirmava, não adiantava adiar as coisas com indagações. Tudo já fora respondido. Eu não era quem eu pensava. Em consequência, George não tinha fugido, estava aqui. Pois é, no espelho apenas um: ele. Alguém escapara pela porta do quarto? Mantive-a aberta, precisava pensar... Resistia ainda qualquer excrescência de minha figura para poder ter ido embora? Ah, não: fechei a porta, passei a chave. (idem, p.109)

Ele não foi embora, se deixou transformar, virou *outro*. Um corpo que respondeu aos seus anseios de mutação, que concretizou na carne a necessidade de mudança, de vida, de história, desejada por ele, que queria fugir da trajetória instável que levava. Mas, ao mesmo tempo, é também de certa forma uma concretização da falta de autonomia. Se deixa incorporar, virar aquilo que queiram ou que preciso for.

### 3.7.

#### **Conclusões depois de perambulações e mutações**

Entre as primeiras páginas de *Espectáculos de realidad* (2007), Reinaldo Laddaga recorre a uma das cenas do livro *Berkley em Bellagio* (2003), de Noll. Neste romance o protagonista da história, assim como em *Lorde*, também tem as mesmas características do autor, a mesma Porto Alegre de origem, o mesmo

trabalho e reconhecimento, trilhando caminhos e fazendo viagens que o escritor também acumula em seu currículo. Na cena ele se vê exposto, em algum museu, como uma peça para a apreciação do público, sem vontade própria ou autonomia, a mercê daquele que ganhará dinheiro com a mostra da figura do escritor.

Nas catacumbas eu me rendo, não sei exatamente a que ou a quem, me rendo, sei que não quero nem saber se fui idealizado por alguém; se esse alguém existe que me exponha pra ganhar a sua grana num museu em Nova Iorque, em São Francisco, Chicago (...) eu ficarei aqui à espera que encontrem o meu museu e nele eu possa produzir riquezas só com a minha auto-exposição: eu ali parado no retângulo envidraçado, correntes forradas de veludo em volta para que não se aproximem tanto, quem sou? por que provoço tamanha curiosidade alheia?, o que que faço?, se é isso que todos querem ver, enfim, eu sou alguém que nada faz, que nada tem, nem ao menos o seu próprio corpo<sup>31</sup>. (Noll, 2003, p.51-52)

O personagem se pergunta quem é, por que tanto interesse na sua pessoa, o que fez para chamar tanto a atenção. A descrição se associa com a própria trama do romance, um escritor que aceita dois convites internacionais: para dar aulas em uma universidade e para passar um período em uma casa de escritores na Itália. Mesmo admitindo que a passividade, o seguir o fluxo, a atmosfera de sonho são marcas também de outras obras de Noll, Laddaga afirma que o romance aponta para uma direção.

É impossível não identificar esta criatura com João Gilberto Noll, escritor em transe de sobrevivência, e ao livro como um minúsculo mapa dos circuitos que sustentam o trabalho de um considerável número de escritores mais ambiciosos da

---

<sup>31</sup> A cena descrita por Noll foi, de certa forma, vivenciada tempos depois pela escritora Paula Parisot. Em março de 2010, durante o lançamento do seu romances *Gonzos e parafusos*, a autora ficou confinada por sete dias em uma caixa de acrílico de 3 por 4 metros em uma livraria de São Paulo, seguindo os passos da protagonista de sua história, uma psicanalista que decide se internar para se livrar do passado. A performance contou até com a participação do escritor Rubem Fonseca, que foi ao local alimentar a autora. Centenas de pessoas foram à livraria especialmente para observar a reclusão de Paula. A autora prometeu ainda realizar outra performance semelhante durante o lançamento do livro em Portugal e lançar, no fim do mesmo ano, um livro com os escritos e desenhos realizados durante o período de confinamento. Ao falar sobre o feito para o blog do caderno literário do jornal *O Globo, Prosa & Verso*, a escritora afirmou:

Jamais, em nenhum momento, pensei em fazer a performance para vender mais livros. Uma performance não é uma forma de propaganda, é uma forma de expressão. Eu propus uma forma diferente de contato entre o leitor e o autor. É comum artistas plásticos ou músicos fazerem performances e isso não significa que eles estejam querendo vender mais quadros, esculturas ou CDs. (Parisot, 2010, <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2010/03/21/paula-parisot-fala-sobre-performance-sua-relacao-com-rubem-fonseca-276499.asp> / consulta realizada em setembro de 2010)

região em condições contemporâneas. O livro é uma breve fantasmagoria e uma meditação.<sup>32</sup> (Laddaga,2007, p.12)

O livro aparece também como uma meditação sobre o lugar do escritor nesse mundo globalizado, sobre a contradição do convite com a falta de autonomia, o ir e vir inevitável dos autores contemporâneos que almejam viver da escrita.

Em *Lorde* os questionamentos continuam. Noll-personagem tem outro destino, mas há cenas que levam à mesma reflexão que a produzida através da cena descrita acima, como a em que o personagem se imagina se exibindo para uma platéia de 600 pessoas. A escrita associada a uma ideia de performance. Como se para ser um escritor contemporâneo não bastasse escrever e ter seus livros publicados, fosse preciso também realizar a sua performance, enfrentar o público, desempenhar um papel que agrade a quem quer que vá ganhar dinheiro com isso.

Novamente, assim como em *Mis dos mundos*, o único outro que o autor encontra em sua viagem ao estrangeiro é a própria figura do autor construída, através de situações e demandas do mercado. Um escritor que aparece novamente vulnerável, tendo que lidar com uma herança de escritor latino-americano, com a falta de autonomia, com o fluxo do mercado. Precisando lidar com uma escrita que pede mais do que a produção de livros, talvez a criação de performances, como reforça Laddaga em seu livro, ou do mito pessoal do escritor, como defende Cesar Aira em sua entrevista.

Ao terminar, em *Espectáculos de realidad* (2007), suas reflexões sobre a obra de Noll, Reinaldo Laddaga afirma:

Imagino que Noll deseja que cada um de seus últimos livros se leia um pouco como se observa uma fase em uma mutação: a alucinação se transforma em autobiografia, a autobiografia em alucinação, as dimensões se reúnem numa mesma curva de escritura e compõem um tom que conjuga a murmuração mais modesta e a exclamação mais explosiva.<sup>33</sup> (Laddaga, 2007, p.92)

---

<sup>32</sup> Minha tradução para: “Es imposible no identificar a esta criatura con João Gilberto Noll, escritor en trance de sobrevivencia, y al libro como un minúsculo mapa de los circuitos que sostienen el trabajo de un considerable número de escritores más ambiciosos de la región en condiciones contemporâneas. El libro es una breve fantasmagoria y una meditación.” (Laddaga,2007, p.12)

<sup>33</sup> Minha tradução para: “Imagino que Noll desea que cada uno de sus últimos libros se lea un poco como se observa una fase en una mutación: la alucinación se transforma en autobiografia, la autobiografia en alucinación, las dimensiones se reúnen en una misma curva de

Não ousou imaginar as intenções de Noll ao escrever seus textos, mas pode-se ver *Berkley em Bellagio* e *Lorde* como livros que utilizam propositalmente elementos da biografia do escritor para compor a história. Leonor Arfuch no livro *O espaço biográfico* (2010), estuda a explosão de escritas de si entre o fim do século XX e o início do XXI e, ao explicar o fenômeno, desenvolve uma teoria que defende a volta do sujeito num período de morte dos sujeitos coletivos, como o povo, a classe, o partido etc. Ao observar as peculiaridades da situação da América Latina, principalmente na Argentina, Arfuch traça o panorama da época.

Fenômeno não redutível só à qualidade da “política-espetáculo, que alcançou logo em nosso meio limites difíceis de superar, mas que vinha acompanhado de um “recolhimento” na cotidianidade, no trabalho e no credo da “salvação” pessoal, ligado tanto à experiência traumática da hiperinflação do final da década como à incipiente “retirada”, e posterior desmoronamento (privatizador), do Estado de bem-estar, nos primeiros anos da década de 1990. (...) Consequentemente com a consolidação da democracia brotava o democratismo das narrativas, essa pluralidade de vozes, identidades, sujeitos e subjetividades que pareciam confirmar as inquietudes de algumas teorias: a dissolução do coletivo, da ideia mesma de comunidade, na miríade narcisista do individual. (Arfuch, 2010, p.19)

Arfuch não ignora os apelos do mercado e de uma estratégia massiva para atrair o público, mas associa uma volta ao privado não apenas motivada por um movimento mundial ligado à valorização da intimidade, ou à indústria do espetáculo, mas também a um momento econômico vivido pela região, um recolhimento necessário devido a uma situação de crise profunda. Segundo Florencia Garramuño, em *Genealogías culturales: Argentina, Brasil y Uruguay en la novela contemporánea (1981-1991)*, além de se associar a uma tendência mundial, a explosão do fenômeno nos três países em que foca sua pesquisa foi enfatizada por um período de descrença no estado, na ideia de um todo, o que resultaria numa volta ao sujeito e à intimidade. Nos dois casos está a ideia de uma tentativa de deixar o coletivo e se voltar ao sujeito.

Nos dois livros analisados, o movimento parece inverso. Na autoficção, o uso de elementos da vida do autor parece querer não levar o leitor a analisar os aspectos da vida do escritor e sim refletir sobre essa situação de exposição e falta de autonomia, sobre o fenômeno em si, sobre a necessidade de se recriar em *outro*. Poderia, portanto, ser visto como um movimento inverso: do sujeito para o

---

escritura y componen un tono que conjuga la murmuración más modesta y la exclamación más explosiva.” (Laddaga, 2007, p.92)

coletivo. Focar no sujeito para falar de uma condição, da condição do escritor latino-americano contemporâneo, da escrita nos tempos atuais.

*Dias depois, por pura coincidência, entendi a frase escrita na mesa da Biblioteca Nacional de Rosário, na rua Presidente Roca. Parece ser que me fui era o nome de uma peça que fazia parte de um festival de clowns que acontecia na cidade. Descobri em uma noite que resolvi assistir a um espetáculo na arena localizada no subsolo do café La sede. Uma única atriz subiu ao palco, com a caracterização típica dos clowns, e se desdobrava para atender às demandas que a vida exigia. O tempo passava, ela repetia sua performance cíclica, mas ao fim parecia sempre frustrada, nada funcionava, a vida voltava à estaca zero. Ela lutando sozinha, contra personagens imaginários que pareciam contribuir para que sua situação não tivesse melhora. Mas, ao fim, em vez de desanimar, ela tem um raio de esperança. O espetáculo termina com duas falas: “Y por qué no? Quién dice que no?” De certa forma, achei que as reflexões finais da peça se associavam a minha pesquisa.*

### **3.8.**

#### **Y quién dice que no? Reflexões entre uma fatia de pizza e goles de Quilmes**

*Parecia importante estipular meus lugares preferidos na cidade. E não demorei nada para fazer a minha lista dos cinco mais em diferentes categorias. Talvez, daqui a algum tempo, alguém me peça dicas sobre Rosário e poderei desfiar meus conhecimentos, como quem já morou por ali. O café mais charmoso para mim era sem dúvida o La sede. Mesmo que El Cairo pareça mais luxuoso, para mim, sua decoração, arrumação e disposição de mesas faziam com que pudesse estar em qualquer lugar do mundo, enquanto o La sede tinha suas peculiaridades. Não sabia o que significava um típico café argentino, não tinha conhecido casas suficientes para definir o padrão, mas arriscava dizer que o café da esquina das ruas San Lorenzo e Corrientes tinha esta característica.*

*Já o bar de que mais gostei foi o Pasaporte, com mesinhas espalhadas pela calçada e localizado em uma esquina simpática que terminava no rio*

*Paraná. Sentei uma noite por ali e, entre garfadas de pizza e pequenos goles de Quilmes, pensava nos dois livros que me propus analisar. Quanto mais pensava neles, mais me lembrava de um ensaio de César Aira chamado *Nouvelles impressions du Petit Maroc* (1991).*

Abrimos o livro e encontramos Aira sentado em um café, exaltando o seu repúdio a cadernos de anotações e fazendo justamente isto: escrevendo um texto em que expõe teorias sobre a literatura e os escritores em pequenas anotações. Convidado a passar um período na residência de escritores e tradutores estrangeiros de Saint-Nazaire<sup>34</sup>, na França, o autor se pergunta: “Por que me trouxeram aqui? Por que a mim justamente? A cortesia um tanto irônica de Christian me recorda que sou o escritor do momento, nada mais. Sempre há um, e desta vez coube a mim. Isso é tudo.”<sup>35</sup> (Aira, 1991, p.42).

Entre uma xícara de café e outro, Aira vai desenvolvendo teorias sobre a literatura. Pensa sobre as perguntas que fazem aos escritores em entrevistas e eventos, sempre com a intenção de que desvendem algum segredo. Questões, que, na sua opinião, são impossíveis de responder, por mais que se tente, já que “A literatura, segundo resultava da teoria da história do café que se ia enchendo pela manhã, é a exterioridade de toda intenção, além de todo propósito”<sup>36</sup> (idem, p.53).

O texto adquire um tom contraditório, como se quisesse questionar a validade da própria escrita que tenta desenvolver. São teorias feitas enquanto ele toma café, desenvolvidas em uma manhã, de modo informal. Como se, assim, conseguisse tirar o peso e a importância de suas afirmações. Afinal, como ele mesmo diz, por mais que se fale, que se desenvolvam ideias, a literatura está além de tudo isso: teorias, convites, encontros, entrevistas, supostos segredos... E, é neste mesmo tom, que volta a falar do mito pessoal do escritor, a aproximar a

---

<sup>34</sup> Esta é uma instituição sediada em Saint-Nazaire, na França, que hospeda escritores e tradutores de todo o mundo. A instituição costuma organizar palestras com os autores. São convidados apenas um escritor e um tradutor por vez, que ganham uma bolsa e ficam hospedados em um prédio próximo ao porto de Saint-Nazaire.

<sup>35</sup> Minha tradução para: “Por qué me trajeron aqui? Por qué a mi justamente? La cortesia un tanto ironica de Christian me recuerda que soy el escritor de turno, nada más. Siempre hay uno, y esta vez me tocó a mí. Eso es todo” (Aira, 1991, p.42).

<sup>36</sup> Minha tradução para: “La literatura, según resultaba de la teoría de la historia del café que se iba llenando por la mañana, es la exterioridad de toda intención, el más allá de todo propósito” (idem, p.53).

figura do escritor da do estrangeiro e a defender que um estrangeiro nunca entende totalmente um autor de uma nacionalidade diferente da sua.

Segundo Aira, para atender a toda a demanda do público, que a própria situação de ser um escritor convidado em uma instituição internacional representa, o autor precisa estar acima de sua obra e de sua pessoa, criar um mito pessoal que responda ao que, de outra forma, não seria possível:

Este exemplo de cortesia se parece prodigiosamente ao Escritor, mas a um escritor em estado puro, em si, um escritor sem obra, pois esta requer muita inteligência. E não apenas a obra exige, também o faz o público que enfrenta o escritor em reportagens, em conferências, na televisão, em toda parte. Para escapar da mãe-inteligência que faz impossível as articulações em um mar de <<anotações>> desconexas, para recuperar a cortesia inerente ao seu trabalho, o escritor deve dar um salto fora de sua obra e de sua pessoa e criar seu mito pessoal. Esta, ao fim, é a construção por excelência da teoria, que sempre se formula em uma língua estrangeira.<sup>37</sup> (idem, p.62)

Uma teoria que sempre se formula em língua estrangeira, como algo que nasce de forma artificial. Aira compara com o ato de escrever em outro idioma. Ele mesmo está fazendo estas anotações que lemos em francês e as ideias saem com dificuldade, como se escrevesse com a mão esquerda. Criar o mito pessoal seria, portanto, como criar uma teoria, criar algo artificialmente, para atender a demandas e conseguir responder àquilo que o autor de verdade não pode, simplesmente porque não tem controle sobre a literatura. A literatura, o resultado final, aquilo que aparece no papel, sempre ultrapassa qualquer expectativa ou projeto. O mito pessoal aparece como esse ser estrangeiro, que se descola da pessoa do escritor e da obra, que cria distância e, ao se tornar estranho a tudo isso, consegue criar teorias que expliquem ou atendam às demandas do mercado.

E, segundo o autor, depois que o mito aparece criado, a obra deixa de ter importância, escrever bem ou mal já não importa, a imagem se sobrepõe a tudo. “Quando se escreve mal, o produto não é o texto senão o autor. O verdadeiro

---

<sup>37</sup> Minha tradução para: “Este dechado de cortesia se parece prodigiosamente al Escritor, pero a un escritor en estado puro, en sí, un escritor sin obra, pues ésta requiere, ay, mucha inteligencia. Y no solo la obra exige, también lo hace el público que enfrenta el escritor en reportajes, en conferencias, en la televisión, en todas partes. Para huir de la madre-inteligencia que hace imposibles las articulaciones en un mar de <<notas>> inconexas, para recuperar la cortesia inherente a su trabajo, el escritor debe dar un salto fuera de su obra y de su persona y crear su mito personal. Ésta, al fin, es la construcción por excelência de la teoría, que siempre se formula en una lengua extranjera.” (idem, p.62)



escritor é o que efetua a transmutação do mal em bom mediante seu mito pessoal, sem prestar demasiada atenção ao que escreve em definitivo”<sup>38</sup> (idem, p. 62).

O verdadeiro escritor, segundo sua teoria, seria o autor reconhecido, aquele a que prestam atenção, o que encontra lugar na mídia e retorno de público? Para ser considerado escritor nos dias de hoje, seria preciso ter um mito pessoal construído? Uma figura um tanto quanto estrangeira, no sentido que se descola da pessoa do escritor e de sua obra. Um “estranho” que atende às exigências que o autor não tem capacidade de atender. Por outro lado, o mito pessoal também é um personagem criado, uma fábula, assim como a literatura. O verdadeiro escritor, segundo sua teoria, seria também aquele que se cria como obra. Escritor, mito e literatura estão, portanto, associados. E os três aparecem como produtos a serem desenvolvidos, em sua teoria.

E, nesse ponto, Aira começa a pensar sobre a possibilidade de existir uma literatura no estrangeiro. Como isso seria possível? Publicar um livro em algum país estrangeiro significaria o mesmo que traduzi-lo e, traduzir seria como corrigir determinado texto, criar uma outra obra em cima de uma já existente. Por outro lado, um estrangeiro talvez perdesse uma série de sutilezas e coisas subentendidas presentes no texto, para tanto seria necessário cair em explicações, que acabariam com todo o tom literário da obra.

Não queria ser descortês com meus anfitriões. É apenas que aqui, do outro lado do Atlântico, represento a distância, e me vejo obrigado a desfiar as teorias do exótico. René Leys, o romance de Segalen, que li estes dias, me fez pensar se acaso o futuro da literatura, de toda a literatura, não estará no exotismo.<sup>39</sup> (idem, p.65)

São reflexões estimuladas pela situação vivenciada pelo autor. Ele foi convidado a passar um período numa instituição francesa como escritor convidado, precisa escrever anotações, teorias, ideias que falem de literatura, para atender a alguma demanda do intercâmbio. E suas teorias saem com esforço, o esforço de quem não escreve no seu idioma original. Suas teorias parecem nascer

<sup>38</sup> Minha tradução para: “Cuando se escribe mal, el producto no es el texto sino el autor. El verdadero escritor es el que efectúa la transmutación de lo malo en bueno mediante su mito personal, sin prestar demasiada atención a lo que escribe en definitiva” (idem, p. 62).

<sup>39</sup> Minha tradução para: “Lo anterior no quería ser descortés con mis anfitriones. Es solo que aquí, al otro lado del Atlántico, represento la distancia, y me veo obligado a hilvanar las teorias de lo exótico. René Leys, la novela de Segalen, que he leído estos días, me há hecho pensar si acaso el futuro de la literatura, de toda la literatura, no estará en el exotismo”. (idem, p.65)

dessa situação e as imagens citadas para traduzi-las são todas relacionadas a esta viagem: estrangeiro, idioma, exotismo... Ele é o estranho naquela terra. Ele é o que, por mais que tenha estudado francês, por mais que tenha se esforçado para saber falar o idioma, tem dificuldades, não consegue se encaixar completamente, não entende muito do que as pessoas falam na rua e se sente, escrevendo em francês, como quem escreve mal, com a mão esquerda. Ele é o escritor que vem da distância, que atravessou o Atlântico, que se depara com a sólida tradição francesa, com um passado tão formado.

De certa forma, Aira aqui lida com toda uma tradição, a de escritor latino-americano que precisa mostrar seu valor e o valor, neste caso, parece estar justamente ligado ao exotismo. É como se dissesse: que me rotulem de exótico. Que queiram estudar meus mecanismos de criação. A literatura também é tudo isso: criação e capacidade de ver o cotidiano com olhar estrangeiro. O exotismo aparece como valor e qualidade, frente a uma sociedade engessada, tradicional, racional demais.

Só uma mudança na mentalidade das pessoas, em seus hábitos e sistema de valores, uma mudança quem sabe pequena e frívola, talvez induzida por um artista ou escritor. É certo, mas apenas para a América, não para a Europa. Porque aqui já ocorreram todas as mudanças de mentalidade, de gostos e opiniões, sem que estas cidades seculares ou milenares tenham sido abandonadas ou vindo abaixo.<sup>40</sup> (idem, p. 66)

O lugar do escritor latino-americano apontado por Aira nesse texto também está em meio às demandas do mercado, como afirma Chejfec em *El punto vacilante*, e toda a herança que um escritor da região precisa carregar. Mas a solução apresentada nesse texto parece ser fazer desse exotismo e desse ar estrangeiro um valor, uma qualidade. Ele é o exótico e “o exotismo é o que acaba dando valor à vida cotidiana<sup>41</sup>” (idem, p.65). O exotismo é a verdadeira literatura, a criação pura. Ao mesmo tempo, se ele é obrigado a criar um mito pessoal, a criação da figura do escritor também se associa à literatura. Este é o escritor que

---

<sup>40</sup> Minha tradução para: “Sólo un cambio en la mentalidad de la gente, en sus hábitos o su sistema de valores, un cambio quizás pequeño o frívolo, quizás inducido por un artista o un escritor. Es cierto, pero solo para América, no para Europa. Porque aquí han sucedido todos los cambios de mentalidad, de gustos y opiniones, sin que estas ciudades seculares o milenarias hayan sido abandonadas ni se hayan venido abajo.” (idem, p. 66)

<sup>41</sup> Minha tradução para: “el exotismo es lo que termina dando valor a la vida cotidiana” (idem, p.65).

também se transforma em obra e literatura, que se cria como personagem. A viagem resalta todas essas reflexões. Já que a viagem significa sair da realidade cotidiana, ver a situação à distância, a invenção de uma nova perspectiva.

Os dois diários de viagem que analisei nesse capítulo se relacionam com duas das ideias discutidas por Aira em suas *Nouvelles impressions du Petit Maroc*. Os *outros* que os personagens escritores de Chejfec e Noll encontram em suas viagens são a própria figura do escritor construída. De certa forma, o mito pessoal do escritor a que se refere Aira se relaciona com esse *outro* que os personagens almejam (no caso de Noll a metamorfose final concretiza a necessidade ou vontade de se transformar outro), no caso de Chejfec, o personagem parece apenas denunciar a construção.

A ideia de estrangeiro se associa com uma tomada de distância, com uma reflexão sobre o lugar do escritor latino-americano contemporâneo. E, ao mesmo tempo, faz pensar em uma certa inadequação com um sistema, um escritor que se sente estranho, estrangeiro, em relação à sua obra, o que pensam dela e o mito pessoal que precisa criar para atender às demandas variadas. Utilizar a autoficção é, de certa forma, denunciar essa construção, a criação de *outros* e, ao mesmo tempo, usar um exemplo singular para falar de uma condição mais geral. Falar dessa viagem particular é, de certa forma, falar da condição geral do escritor contemporâneo. Como Aira mesmo diz em seu ensaio:

Esta mania é algo inerente à literatura, porque escrever é fazer do particular, universal. O escritor faz um universal mítico do individual irrepitível, através de uma história; não há outro modo de fazer, pois o que não é relato está condenado ao cinza de uma generalização de sentido comum.<sup>42</sup> (idem, p.51)

Essas viagens contemporâneas ainda parecem relevantes para refletir sobre a condição do escritor. As primeiras viagens revelavam uma necessidade de comparação e cópia; as do fim do século XIX e início do XX uma inserção no mercado literário, através de uma busca de conhecimento na Europa ou uma diferenciação mesclando o que vinha de fora com as peculiaridades internas, e o discurso dos críticos do fim do século XX demonstra que continuavam com uma

---

<sup>42</sup> Minha tradução para: “esta manía es algo inherente a la literatura, porque escribir es hacer los universales de lo particular. El escritor hace un universal mítico de lo individual irrepitible, mediante una historia; no hay otro modo de hacerlo, pues lo que no es relato está condenado al gris de una generalización de sentido común.” (idem, p.51)

preocupação em valorizar o que era feito na região. Todas estas viagens que marcaram a história da região parecem buscar um lugar para esse escritor no contexto mundial e têm sempre um *outro* como analogia, para seguir ou buscar se diferenciar.

O tema da viagem em relatos como os de Chejfec e Noll apresenta o escritor em um outro contexto, um mundo globalizado, em que a preocupação com a nação não parece existir mais. Apesar disso, os personagens das histórias lindam como uma herança do passado. Na Londres de Noll ele é visto como exótico e não recebe tratamento de escritor de primeira linha, tem uma renda mínima para se manter, fica hospedado em um bairro de imigrantes. Isso porque a origem ainda parece fazer diferença: no Brasil ele sobrevive com dificuldade, são sete livros publicados e nenhuma autonomia. No Brasil de Chejfec essa herança aparece como memórias que se misturam, um passado que ele nem sabe se é realmente dele, ou se leu em algum lugar.

São escritores que ainda parecem buscar um lugar, num mundo dominado pelas leis de mercado, em que é preciso criar personagens, mitos outros para atender às diferentes demandas de forma satisfatória. O contexto da viagem ainda parece pertinente para refletir e pensar estas diferentes questões: o escritor como produto, que parece exposto em um cubo de vidro, para observação e visitação pública.

Há uma série de romances com características similares aos dois que elegi para analisar. Só no ensaio de Chejfec, “Viaje y sufrimiento”, publicado em *El punto vacilante*, o autor cita dois desses exemplos: *Wasabi* (1996), de Allan Pauls, e *El llanto* (1992), de Cesar Aira. Talvez, fosse possível utilizar mais exemplos ou outros para essa análise. Segundo o conceito de contemporâneo desenvolvido por Giorgio Agamben no ensaio *O que é o contemporâneo?* (2009), a data de publicação não é o melhor indício para classificar uma obra como contemporânea e sim, para explicar a questão de forma resumida, o fato de lançar luz sobre aspectos obscuros de nosso tempo, fazer pensar e refletir sobre condições atuais. Mas os romances de Noll e Chejfec parecem pensar a condição do escritor contemporâneo de uma forma mais relacionada com questões do tempo atual.

*A pizza já havia acabado e, mesmo com a garrafa de Quilmes pela metade, pedi a conta.*



Igreja Maria Auxiliadora, rua Presidente Roca