

ELENA – MÁQUINA:  
UMA ALEGORIA QUE FLORESCE  
EM UM MUNDO ABANDONADO

*Katiuscia Corrêa Ricardo* (UEMS)

[katu\\_cr@hotmail.com](mailto:katu_cr@hotmail.com)

*Susilene Araujo* (UEMS)

RESUMO

A proposta desse trabalho consiste na análise da obra *A Cidade Ausente* (1992) de Ricardo Piglia, tomando como ponto de partida, a alegoria. O objeto alegórico analisado aqui se instaura na obra não por um recurso a um sentido abstrato, e sim na materialidade de uma inscrição. A forma original da alegoria toma corpo através da personagem narradora “máquina”, mantendo uma relação muito forte com um mundo abandonado e que não se rendeu, todavia, ao esquecimento. Esse lugar do qual falamos é Bueno Aires. O que está em jogo na ficção de Piglia é uma emblematização do “cadáver” de Elena que paralisa o tempo, afirmando-se como objeto alegórico por excelência. Pois o corpo que começa a se decompor remete inevitavelmente a essa fascinação com as possibilidades significativas da ruína que categorizam a alegoria. Portanto, nosso interesse caminha na direção de entender como o “luto”, desencadeia o processo de superação da perda no qual a separação entre o eu (Macedônio Fernández) e o objeto perdido (Elena Obieta) ainda pode ser levado a cabo, enquanto que, na melancolia, a identificação com o objeto perdido chega a um extremo no qual o próprio *eu* é envolvido e convertido em parte da perda.

Palavras-chave: *A Cidade Ausente*. Ricardo Piglia. Elena. Alegoria.

Ricardo Piglia escreve uma ficção na qual se pode pensar a existência de uma máquina afetiva (Elena) que narresse o amor perdido, traduzindo e transformando as histórias, suspendendo a morte num mundo virtual. O luto por Elena serve de base ao desdobramento de relatos na máquina.

Etimologicamente, o grego alegoria significa "dizer o outro", "dizer alguma coisa diferente do sentido literal", e veio substituir ao tempo de Plutarco (c. 46-120 d.C.) um termo mais antigo: *hypónoia*, que queria dizer "significação oculta" e que era utilizado para interpretar, por exemplo, os mitos de Homero como personificações de princípios morais ou forças sobrenaturais. Já regra geral, a alegoria reporta-se a uma história ou a uma situação que joga com sentidos duplos e figurados, sem limites textuais (pode ocorrer num simples poema como num romance inteiro).

A decifração de uma alegoria ou de um elemento alegórico depende então, de uma leitura intertextual. Para fazermos aqui tal leitura recorreremos ao conhecimento filosófico da alegoria, onde este atua com pano de fundo sobre o qual se destaca, com cores vivas e se é lícito dizer – belas, a imagem traçada da personagem Elena Obieta<sup>41</sup>, diante da emblematização do seu corpo, na rede ficcional de Ricardo Piglia.

Benjamim em *Origem do Drama Trágico Alemão*, obra célebre do século XX explica-nos que a alegoria surge concomitantemente, no classicismo, com o conceito de símbolo, neste o símbolo seria o profano e a alegoria o especulativo. Nesta época não havia uma verdadeira teoria da alegoria, nem ela tinha existido antes. Mas, a referência ao novo conceito do alegórico como especulativo é legítimo de acordo com o autor, “pelo fato dele estar destinado a ser o fundo sombrio contra o qual se destaca o luminoso do símbolo”. (BENJAMIM, 2013, p. 171)

O que nos interessa aqui é a maneira pela qual Piglia lê a história da Argentina alegoricamente, num procedimento de leitura que não está longe da maneira como Benjamim leu a Baudelaire. No caso inscrito em *A Cidade Ausente*, restituída de microcosmos textuais, sua totalidade só poderia ser evocada em caráter alegórica, pois de certa forma, retratam um intervalo, um período circunscrito em que a história (latino-americana) é suspensa e o tempo secular, progressivo, dá espaço a experiências (de Elena) que aparecem eternizadas, através da máquina de narrar, desprovida de progressão. A respeito disto Piglia destaca que,

No *Museu*, a história da Eterna, da mulher perdida, desencadeia o delírio filosófico. Constroem-se complexas construções e mundos alternativos (...) a perda da mulher (quer se chame Solveig, La Maga, Elsa ou a Eterna, ou quer se chame Beatriz Viterbo) é a condição da experiência metafísica. O herói começa a ver a realidade como ela é e percebe seus segredos. Todo o universo se concentra nesse “museu” fantástico e filosófico. (PIGLIA, 2004, p. 23)

É aí, nesse ponto, que reside à representação alegórica de Elena. A voz perdida de uma mulher, que acreditava estar morta, a voz que ecoa nas páginas do romance, e que de alguma forma, mantém contato com

---

<sup>41</sup> A leitura de *A Cidade Ausente*, livro do autor argentino Ricardo Piglia publicado na década de noventa, permite alguns caminhos ao leitor. Piglia escreve uma ficção na qual se pode pensar a existência de uma máquina de narrar criada pelo seu precursor Macedônio Fernández (escritor argentino que influenciará a geração de Jorge Luis Borges) na tentativa de imortalizar sua esposa Elena Obieta, ou, a partir do relato presente no livro e intitulado “Os nódulos brancos”, identificar que é uma mulher internada em um manicômio, acreditando ter sido transformada em uma máquina construída por um homem que a amou, e, assim, se tornado eterna.

## XIX CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOLOGIA

Macedonio Fernandez (vanguardista argentino, transformado no romance em personagem) são os primeiros indícios do núcleo paranoico estabelecido por Piglia. Em sua totalidade a alegoria é reconhecida aqui, como a revelação de uma verdade oculta, o sombrio como quer Benjamim.

Neste contexto, a obra *A Cidade Ausente* é totalizada de tramas, relatos, que versam sobre a história cultural e política da Argentina; ou em outras palavras, Piglia usa a máquina macedoniana, como um subterfúgio alegórico para reler a história peronista, reconstruindo-a pela voz replicante de Elena, sendo assim, “foi à alegoria que a salvou”. (BENJAMIM, 2013, p. 241)

A explicação mais comum para a proliferação da alegoria durante a ditadura latino americana e ainda no romance pigliano, defende que, sob ameaça de censura ou de morte (ou de ambas), escritores, poetas, dramaturgos, compositores, jornalistas e etc. diziam uma coisa para significar outra e assim salvar a própria pele sem deixar de denunciar o horror. Eis a rede textual de Piglia que mostra ao observador a *facies* hipócrita da história como protopaisagem petrificada. Mas isto não explica tudo, ainda que o “jardim da imaginação”, como quer Ricardo Piglia, tenha contaminado “o império dos fatos”.

Em um recorte mais recente sobre o trauma das ditaduras militares nas literaturas latino-americanas, Idelber Avelar (2003) recusa a explicação mais corriqueira, ressalta que “o – alegórico aí se reduziria a um conteúdo já prévio recoberto a posteriori, supostamente enunciável, com clareza e objetividade, num estado de liberdade de expressão garantida” (AVELAR, 2003, p. 20). Corroborando com o pensamento benjaminiano, Avelar assinala que há uma irredutibilidade da coesão entre a alegoria e o luto, atento às modulações propostas por Abraham & Torok (1976), pelas quais podem ocorrer os processos de separação do eu e do objeto perdido. Uma delas é a introjeção que, segundo o autor,

designa um horizonte de completude bem-sucedida do trabalho do luto, através do qual o objeto perdido é dialeticamente absorvido e expulso, internalizado de tal maneira que a libido pode ser descarregada num objeto substituído. (AVELAR, 2003, p. 18)

Já na incorporação por outro lado, "o objeto traumático permanece alojado dentro do ego como um corpo forasteiro, invisível (...) na medida em que esse objeto resiste à introjeção ele não se manifestará senão da forma críptica e distorcida". (AVELAR, 2003, p. 18)

É nesta esteira da incorporação do objeto traumático, que Piglia alude à ao trabalho do luto e a reflexão sobre a memória como imperativo pós-ditatorial. Pensamos então, que o projeto ficcional pigliano, reconecta literatura, experiência e a ativação do trabalho do luto. “O luto representaria para a pólis um afeto perturbador, insensato, imprudente” (AVELAR, 2003, p. 135) por isso, o autor usa o apócrifo, o relato policial, jornalístico, futurista, onde confronta o leitor com um enigma que se converte na única instância afirmativa no interior de um vazio abismal de perdas. Os enigmas da máquina macedoniana, condensam em si uma forma críptica de restituição, uma redenção hieroglífica que se anuncia e se adia incessantemente, como a visionária utopia de Macedonio de um livro futuro, total e perfeito.

Sobre isto Avelar evidencia que

Este é o plano de A cidade ausente: a máquina de macedônio salvaria esse anel originário, preservaria essa célula primordial. Replicando o *Museu do Romance da Eterna* em sua tentativa de aproximar-se dessa forma possível, situada por Macedonio na experiência estético-filosófica da autodesrealização – o devir-ficção de cada um. (AVELAR, 2003, p. 145)

Neste contexto, Elena-máquina privilegia alguns fatos, esquece e silencia, funcionando como uma codificadora em si, tanto do luto pela morte do outro, como a possibilidade de circular narrativas numa cidade pós-ditatorial corroída pelo esquecimento. Não tendo sentido por si mesmas, as coisas que o alegorista usa, via Elena são insignificantes, resultando qualquer sentido a elas atribuído numa conexão subjetivamente estabelecida pelo alegorista, pois este arranca um elemento do seu contexto original, isolando-o e despojando-o da sua função: “o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter um significado, de irradiar um sentido” (BENJAMIN, 2013, p. 205). Porque na verdade, quer se dizer algo significando outro. Benjamim acerca disto expõe que,

Se o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, ela o priva de sua vida, a coisa jaz como se estivesse morta, mas segura por toda a eternidade, entregue incondicionalmente ao alegorista, exposta a seu bel-prazer. Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de ter uma significação, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si, e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos, a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera. (BENJAMIM, 2013, p. 205-206)

Piglia como alegorista, emblematiza o “corpo de Elena que a priori seria apenas uma máquina afetiva, tradutora. Mas, um erro de configu-

ração inicial gerou uma engenhoca “de histórias apócrifas”. Segundo Benjamin, “na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína”. Sua beleza simbólica se evapora, quando tocada pelo clarão do saber divino. O falso brilho da totalidade se extingue” (BENJAMIM, 2013, p. 198). Enfim, da alegoria que liberta a coisa do seu aprisionamento num contexto funcional, no qual não tem sentido próprio, mas somente como parte dum todo, como elemento do contexto. Arrancando as coisas do seu contexto e colocando-as em novos e diversos contextos.

Sob esta ótica, Avelar revela que as memórias mantidas por Elena máquina, mesmo que apropriação indevida, disseminação e des-subjetivação, abre um amplo leque de narrativas intercaladas que tematizam o passado e o presente da Argentina, o desafio do alegorista consistia em reunir as peças de “um mosaico narrativo extremamente fragmentado” (AVELAR, 2003, p. 130). A missão estabelecida aqui por Piglia para o personagem Junior destacado no romance como uma espécie de *alter ego* de Ricardo Piglia é a defesa do museu macedoniano, fonte interminável de relatos e permutações narrativas. Neste interim, o museu é a única possibilidade clandestina de circular as narrativas. Elena, situada neste museu, tenta cumprir sua missão, honrar a história dos vencidos, do gaúcho invisível, dos pós-ditadura, dos expatriados, e vários outros.

Porém, este procedimento adotado por Piglia, ao reconstruir uma imagem reconfortante da tradição, “lê seus momentos bárbaros, seus momentos de violência, como testemunhos que reforçam a riqueza da cultura” (AVELAR, 2003, p. 118). Para tanto, Elena máquina cumpre este papel, pois lê a pós-ditadura, por definição, pelo próprio gesto de ler o presente como pós-ditatorial, e a partir de então, dar voz aos relatos fazendo valer cada “documento de cultura” a barbárie que o tornou possível. Deste labor é que surge a tese de Piglia a respeito da relação especial que a ficção tem com a “verdade”. Para o escritor, “a ficção trabalha com a crença e neste sentido leva à ideologia, aos modelos convencionais de realidade e, naturalmente, também as convenções que a tornam verdadeiro (ou fictício) um texto” (PIGLIA, 1994, p. 71). Piglia considera a Argentina atual um bom lugar para se ver até que ponto o discurso do poder, frequentemente, adquire a forma de uma ficção criminal. De acordo com ele, “O discurso militar teve a pretensão de ficcionalizar o real para apagar a opressão”. (PIGLIA, 1994, p. 69)

Recobrando o fato de que, a origem dos relatos da máquina são, inicialmente um erro, um ato incompleto, que necessita de convalidação. Se a literatura é um espaço “fraturado”, onde circulam diferentes vozes,

os relatos seguem esta mesma linha, “constrói um novo com restos do presente” (PIGLIA, 1997, p. 71). Sendo assim,

Junior começava a entender. No início a máquina se engana. O erro é o princípio. A máquina desagrega “espontaneamente” os elementos do conto de Poe e os transforma nos núcleos potenciais da ficção. Assim tinha surgido a trama original. O mito da origem. Todas as histórias vinham daí. O sentido futuro do que estava se passando dependia desse relato sobre o outro e o porvir. O real estava sendo definido pelo possível (e não pelo ser). A oposição verdade/mentira devia ser substituída pela posição possível/impossível. (PIGLIA, 1992, p. 72)

Por conseguinte, neste movimento do tudo é possível, por fim, chegamos ao final, ao ponto culminante do romance. De forma alegórica, o cadáver de Elena emerge da derrota, para contar, imaginar que o futuro não repetirá o passado. Isso só é possível, pois da lembrança de Elena dependia a possibilidade mesma de sobrevivência, numa *pólis* em que o Estado exercia seu controle, inserindo memórias artificiais, privando os sujeitos de seu passado, forçando-lhes a viver em terceira pessoa. A transitoriedade das histórias da máquina aqui, não é apenas significada, representada alegoricamente, como também significante, oferecendo-se como material a ser alegorizado: Elena é a alegoria da ressurreição. Ao término, a contemplação barroca inverte sua direção nas imagens da morte, olhando para traz, redentora.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAHAM, Nicolas; TOROK, Maria. *Cryptonyme: le verbiere de l'homme aux loups*. Prefácio de Jacques Derridá. Paris: Aibier-Flammation, 1976.

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

BENJAMIM, Walter. *Origem do drama barroco*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994

\_\_\_\_\_. *A cidade ausente*. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1992.

\_\_\_\_\_. *Formas breves*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.