



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

ANA CAROLINA SANTOS OLIVEIRA

TRÊS VEZES RICARDO PIGLIA:
Entre a vida, a crítica e a ficção

SALVADOR
2017

ANA CAROLINA SANTOS OLIVEIRA

**TRÊS VEZES RICARDO PIGLIA:
Entre a vida, a crítica e a ficção**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Rachel Esteves Lima.

Salvador
2017

Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA

Oliveira, Ana Carolina
Três vezes Ricardo Piglia: entre a vida a crítica e a ficção
/ Ana Carolina Oliveira. -- Salvador, 2017.
108 f.

Orientadora: Rachel Esteves Lima.
Dissertação (Mestrado - Programa de pós graduação em
literatura e cultura) -- Universidade Federal da Bahia,
Instituto de Letras, 2017.

1. Literatura latino-americana. 2. Literatura argentina. 3.
Crítica latino-americana. 4. Ricardo Piglia. I. Lima, Rachel
Esteves.II.Título.

ANA CAROLINA SANTOS OLIVEIRA

**TRÊS VEZES RICARDO PIGLIA:
Entre a vida, a crítica e a ficção**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura e Cultura

Aprovada em ____ de _____ de 2015.

Banca Examinadora

Rachel Esteves Lima – Orientadora _____
Doutora em Estudos Literários/Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil.
Universidade Federal da Bahia.

Eneida Maria de Souza _____
Doutora em Literatura Comparada pela Universidade de Paris VII, Paris, França
Universidade Federal de Minas Gerais

Jorge Hernán Yerro _____
Doutor em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia, Salvador, Brasil
Universidade Federal da Bahia

A Manu e a Gael, por me ensinarem que outra lógica é sempre possível.

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Rachel Esteves Lima, pelas palavras sempre certeiras e inspiradoras.

Sou grata também aos professores Ari Sacramento e Livia Natália, que contribuíram para minha formação no mestrado.

Um agradecimento especial ao professor Antônio Marcos Pereira, pelas conversas e pelo incentivo, que foram essenciais nessa caminhada.

Aos professores Eneida Maria de Souza e Jorge Hernán Yerro por aceitarem o convite para compor a banca.

Ao grupo de pesquisa Núcleo de Estudos da Crítica, cujas reuniões foram basilares para essa pesquisa.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação, pelo auxílio imprescindível.

Aos meus pais e minha avó, por toda ajuda, desde sempre, e a D. Eliane, pelo zelo e cuidado.

Aos amigos, por trazerem sempre a leveza necessária, Luisa, Carla, Felipe e Erik.

A Daniel, pela compreensão, pelo apoio, e pelo carinho.

A Manu e a Gael, por me nutrirem de amor, todos os dias.

E ao CNPq, pelo apoio financeiro, sem o qual a realização desta dissertação não seria possível.

E isto é narrar, disse depois, atirar-se no vazio e confiar que algum leitor o sustentará no ar.

Ricardo Piglia, Cidade Ausente.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar três vertentes da obra do escritor argentino Ricardo Piglia. Primeiramente são apresentados alguns aspectos da autobiografia do escritor, intitulada *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación*. A análise recai na escolha de Piglia por colocar o seu alter ego, Emilio Renzi, como narrador em primeira pessoa dos diários, evidenciando, assim, a impossibilidade da coincidência entre autor e personagem, corroborada pelas teorias sobre a autobiografia. O segundo capítulo parte da afirmação de Piglia de que a novela policial é a forma ficcional da crítica literária e de que crítico atuaria como um investigador para desvendar um crime que o escritor cometeu. Através do estudo da produção crítica do próprio Piglia, percebe-se que este dá um tom detetivesco aos seus textos e se aproxima, assim, dos detetives das histórias *noir*. O terceiro capítulo discorre sobre como algumas noções da crítica contemporânea, a exemplo do conceito de pós-autonomia, cunhado por Josefina Ludmer, são pertinentes para analisar duas novelas de Piglia: *Nome falso* e *Prisão perpétua*. Conclui-se que a obra de Ricardo Piglia, por seu caráter ambivalente, pode ser lida fora das noções binários de representação, que opõe o real e o fictício, pois o escritor maneja a literatura como uma série paralela que trabalha com a realidade em uma outra escala.

Palavras-Chaves: Ricardo Piglia, Literatura latino-americana, Literatura argentina.

RESUMEN

Este trabajo tiene como objetivo analizar tres vertientes de la obra del escritor argentino Ricardo Piglia. En primer lugar se presentan algunos aspectos de la autobiografía del escritor, titulada *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación*. El análisis recae en la elección de Piglia por situar su alter ego, Emilio Renzi, como narrador en primera persona de los diarios, evidenciando así la imposibilidad de la coincidencia entre autor y personaje, confirmada por las teorías sobre la autobiografía. El segundo capítulo parte de la afirmación de Piglia de que la novela policial es la forma ficcional de la crítica literaria y de que el crítico actuaría como un investigador para descifrar un crimen que el escritor cometió. A través del estudio de la producción crítica del propio Piglia, se percibe que éste da un tono detectivesco a sus textos, y se acerca así a los detectives de las historias *noir*. El tercer capítulo discurre sobre cómo algunas nociones de la crítica contemporánea, a ejemplo del concepto de post autonomía, posta en circulación por Josefina Ludmer, son oportunos para analizar dos novelas de Piglia: *Nombre falso* y *Prisión perpetua*. Se concluye que la obra de Ricardo Piglia, por su carácter ambivalente, puede ser leída fuera de las nociones binarias de representación, que opone lo real y lo ficticio, pues el escritor maneja la literatura como una serie paralela que trabaja con la realidad en una otra escala.

Palabras-Llaves: Ricardo Piglia, Literatura latinoamericana, Literatura argentina.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. ALTER-EGO-BIOGRAFIA	18
Um duplo inevitável	18
Uma metáfora para a memória	20
Metade de mim é linguagem	31
2. O ENSAÍSTA <i>NOIR</i>	42
Primeiras Investigações	42
Nem tão elementar assim	45
Um olhar que suspeita de tudo	51
O detetive dos estilhaços	56
O que mora nos detalhes	64
3. AS NOVELAS HÍBRIDAS DE RICARDO PIGLIA	71
A literatura no Tempo presente	73
O mito apócrifo do escritor	81
Roubar para escrever	88
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	98

INTRODUÇÃO

*Vou pensando que um livro nasce de uma insatisfação.
Nasce de um vazio, cujos perímetros vão se revelando no decorrer e no final do trabalho.
Escrever, certamente é preencher esse vazio
Henrique Vila Matas.*

A epígrafe escolhida para a introdução se refere às primeiras linhas de um livro de contos de Vila-Matas, *Exploradores do abismo*. O escritor abre o livro com uma breve apresentação de seus personagens. Ele percebe agora, com o término da escrita, que todos os personagens do livro têm em comum o fato de estarem à beira do precipício. Mas o encaram, analisam e estudam o conteúdo desse abismo, para não passarem por niilistas (VILA-MATAS, 2013, p.11). Essas metáforas, recolhidas logo no início da leitura, ficaram ressoando e voltando à minha memória e acabaram revelando a sua pertinência no momento em que comecei a pensar por onde e como eu começaria as considerações iniciais desta dissertação.

Essa insatisfação que Vila-Matas propõe como ingrediente motor da escrita, e que movimenta não apenas a prática literária, mas o fazer artístico em geral, é algo que percebo no meu próprio percurso investigativo. Afinal, certo desconforto atinge também a crítica e o estudo das obras literárias, em outros tons e para outros fins, ainda que o espaço das narrativas atuais esteja cada vez mais fluido e híbrido. A insatisfação dessa escrita acadêmica talvez esteja ligada ao desejo de conhecer e explorar mais a obra de um escritor ou as estratégias narrativas de um livro, de *preencher certo vazio* deixado por uma leitura.

Lembro-me, por exemplo, das sensações que tive quando li *Nome falso*, meu primeiro contato com a obra de Ricardo Piglia. Algo um pouco desviante, já que o escritor é majoritariamente conhecido pelo texto “Teses sobre o conto”. Fiquei perplexa diante de um plágio cometido tão escancaradamente, e de como o escritor manipulava a crítica literária através de uma linguagem própria ao universo policial. Seria essa uma constata na obra de Piglia? Ele joga com os gêneros em outros textos também? Quais são e como são as outras histórias que ele conta? Me aventurei, então, no estudo sobre esse escritor argentino. Um espaço vazio ali se formava, passando a ser preenchido com a pesquisa e com a escrita. E esse vazio, como diz a epígrafe, foi construindo seus próprios perímetros à medida que o estudo avançava. A ideia inicial era me debruçar sobre *Nome falso* e construir a pesquisa a partir

desse texto, mas percebi que esse projeto poderia crescer e abarcar a ampla obra do escritor. De modo que o recorte epistemológico e as obras do *corpus* foram tomando formas mais nítidas e bem definidas com as leituras e o com próprio desenvolvimento das investigações literárias.

De certa forma me encontro aqui em uma posição muito parecida com o escritor-personagem do conto “Café Kubista”, que abre o livro de Vila-Matas. Terminada a escrita, volto-me para refletir sobre ela e falar das minhas motivações, do que se encontrará nas próximas linhas e de quais são os meus objetivos. E devo, portanto, apresentar os meus personagens – no caso, Ricardo Piglia. O escritor nasceu em 1940, em Adrogué, uma província argentina. Aos 17 anos muda-se para Mar del Plata, e essa mudança se torna central em sua vida. É quando começa a escrever os diários que irão motivar toda a sua obra. É em Mar del Plata que começa a frequentar os círculos intelectuais, concentrados nos bares e nos cineclubes, e quando principia as leituras das obras norte-americanas que irão permanecer em sua tradição literária. Em 1960 entra na Faculdade de História, e por isso se muda para La Plata. Mais perto de Buenos Aires, a cidade tem uma vida intelectual intensa, e nessa época Piglia conhece outros jovens escritores da sua geração: Rodolfo Walsh, Juan José Saer, Andrés Rivera, e David Viñas. O jovem Piglia começa a participar intensamente da vida estudantil e ganha notoriedade como escritor a partir de 1963, ao vencer alguns concursos de contos. Quando termina a faculdade começa a dar aulas de história e a carreira de professor acompanhará Piglia até os seus últimos anos.

Em 1967 sai o seu primeiro livro, *A invasão*. A partir daí publica *Nome falso* (1975), *Respiração artificial* (1980), *Prisão perpétua* (1989) *Cidade ausente* (1992), *Dinheiro queimado* (1997) *Alvo noturno* (2010) e *O caminho de Ida* (2013). Entre seus livros de ensaio sobre literatura encontram-se *La Argentina em pedazos* (1984)¹, *O laboratório do escritor* (1994), *Formas breves* (1997), *Crítica y ficción* (2001), *O último leitor* (2006), *Teoría del complot* (2007), *Las três vanguardias, Saer, Puig e Walsh* (2016). Ainda editou *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández* com artigos sobre o escritor argentino, o livro *Yo* (1968), com textos autobiográficos de diversos autores e personalidade latino-americanas, e também é responsável por uma série de livros policiais, chamada *Série Negra* (1968). Em 2015 sai o primeiro volume da aguardada autobiografia, *Los diários de Emílio Renzi: años de formación*, seguido por *Los años felices* (2016) e *Un día em la vida* (2017). Piglia ainda escreveu roteiros

¹O projeto *Argentina em pedazos* se trata de uma sessão da revista *Fierro, historietas para sobrevivientes*, que começou as tiragens em 1984. Em 1994 Piglia compila esses escritos e publica o livro homônimo.

para cinema, como *Coração iluminado* (1998), de Hector Babenco, e o documentário *Macedonio Fernandez* (1995), dirigido por Andrés di Tella, e uma ópera baseada em *Cidade ausente*.

Com uma vasta atividade como escritor e crítico, Piglia também se dedicou ao ensino de literatura. Devido ao golpe nos anos 1960 na Argentina, Piglia se afasta da universidade e começa a se reunir com seus alunos em diversas casas. O escritor não é exilado, mas durante a ditadura passa longos períodos fora do país. Em 1977 recebe seu primeiro convite para lecionar nos Estados Unidos, na Universidade da Califórnia. Ministra conferências e cursos não só nos Estados Unidos, mas em diversos países da América latina. Volta para os Estados Unidos como professor visitante em 1987 para lecionar em Princeton, e esse é o início de uma longa relação com essa universidade². A essa altura *Respiração artificial* já era considerado um dos dez melhores livros da literatura argentina e Piglia já havia se tornado um escritor premiado, um intelectual influente, reconhecido internacionalmente. Para Jorge Fornet (2000, p.10):

En resumidas cuentas, Piglia ha ejercido, dentro del campo intelectual argentino, un papel de primer orden. Sus textos y opiniones, son con frecuencia provocativos, exagerados y cuestionables, pero siempre lúcidos, han encontrado un espacio y un reconocimiento inusuales, Su voz legitimante ha bastado para perfilar ciertos cauces, privilegiar ciertos modos de leer la tradición, redefinir los cánones.

Piglia mescla as tradições, aproximando autores que fazem partes de diferentes linhagens, como Jorge Luis Borges, um autor canônico, e Roberto Arlt, que a crítica da época (anos 1930) considerava um mau escritor. Piglia cruza a literatura de Arlt com a de Borges, da mesma forma que articula a vanguarda europeia com a nacional, e os gêneros clássicos e eruditos a outros menos aclamados, como o policial e a ficção científica. A máquina narrativa de Piglia faz um uso estratégico da tradição, uma política anarquista que subverte os princípios de paternidade e propriedade textual (BERG, 2000, p.69).

A loucura, a conspiração, o crime, a investigação e o mistério são temas que atravessam a obra de Piglia. Os personagens do escritor sempre parecem estar buscando algo

²Piglia volta a Princeton nos dois anos seguintes para mais outras temporadas como professor visitante. Após passar um período lecionando na Universidad de Buenos Aires, se instala definitivamente em Princeton em 2001, quando é criado o *Department of Spanish and Portuguese Languages and Cultures*, e Piglia ocupa a cátedra *Walter S. Carpenter Professor of Language, Literature, and Civilization of Spain*. Ele permanece como professor em Princeton até sua aposentadoria, em 2011 (DÍAZ-QUIÑONES, 2012).

enigmático, que no final não existe, ou que se desintegra na própria busca, pois foi algo criado por eles mesmos para dar um sentido à existência. Junior seguindo as pistas da mulher-máquina produtora de relatos em *Cidade ausente*, em uma investigação vertiginosa que acaba nunca chegando a uma conclusão real, apenas na loucura e na perda irremediável da mulher amada. Emílio Renzi procurando em vão o seu tio Marcelo Maggi em *Respiração artificial*, ou investigando frustradamente mortes que se abrem para novos crimes em *O caminho de Ida e Alvo noturno*. O narrador de *Nome falso* em uma busca inútil pelos papéis inéditos de Roberto Arlt, ou Steve Ratliff, de *Prisão perpétua*, condenado a perseguir uma ideia fixa que nunca irá se concretizar. Há uma quebra de expectativas no final de cada história, herança assumida de Borges, que é a base para as suas ideias sobre as narrativas curtas. O autor reverte o sentido do primeiro plano do relato, para nas últimas linhas revelar a história encoberta (PIGLIA, 2004). Oculta até o último momento, mantém o tom do complô, como o próprio escritor sugeriu em suas teses sobre o conto em *Formas breves*. Essa atmosfera de conspiração acaba ressoando na própria obra crítica de Piglia, convertendo-se o escritor em um detetive errático que vagueia na infinita biblioteca de Babel.

O próprio autor se translada para sua literatura e vive a paranoia de seus personagens através do alter ego Emílio Renzi. A personagem concentra uma obsessão, pois representa a utopia de uma vida que só faz sentido se vista através da literatura. Ele estetiza tudo, “vive y mira todo desde la literatura” (PIGLIA, 2000, p.36). E ao personagem, que transita entre os ensaios, os romances e os contos, a esse duplo, Piglia atribui a sua autobiografia.

Como abarcar uma obra tão vasta de um escritor que foi tão bem amparado pela crítica e pelos estudos acadêmicos? Foi preciso fazer algumas escolhas. Em primeiro lugar, para falar de Piglia, optei por privilegiar autores, teóricos e críticos latinos americanos. Percebo que é importante resgatar e valorizar a nossa produção teórica frente à hegemonia epistemológica eurocêntrica. O próprio Piglia também discorre sobre a questão, defendendo o deslocamento dos lugares standardizados do saber. Em uma de suas conferências, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Piglia dá continuidade às *Seis propostas para o próximo milênio*, que Ítalo Calvino não conseguiu terminar. Ele propõe pensar a questão da literatura a partir de uma perspectiva latino-americana, que move o saber para outra realidade, e reflete, assim, sobre a literatura do presente e do futuro, a partir do “subúrbio do mundo” (PIGLIA, 2009, p.81).

Na decisão sobre os modos de tratar a obra do escritor, preferi não tentar delinear a construção de uma possível proposta literária que condensaria a sua poética. Para falar sobre Piglia preferi uma escrita menos digressiva, que envereda para os tons ensaísticos, e assim

permite certa fragmentação e também acolhe a incompletude e o não esgotamento das questões. No intuito de abarcar os múltiplos formatos de sua narrativa, a dissertação se divide em três capítulos, e cada um se debruça sobre uma forma de relato explorado por Piglia.

No primeiro capítulo, apresento uma análise do primeiro volume da autobiografia de Piglia, e leio os diários atravessados pelas teorias sobre as escritas biográficas. Elementos de diversos formatos da escrita de si acabam achando lugar no diário: desde certa característica “hypomnêutica” até uma aproximação com particularidades da autoficção. Piglia passa toda a sua carreira anunciando os diários, mas eles vêm com outro nome. A figura do duplo em seus diários representa uma estratégia que é apresentada em outros momentos de sua obra e também durante algumas passagens da própria narrativa autobiográfica. A argumentação principal desse capítulo é a de que, ao colocar o nome de Emílio Renzi como personagem que escreve os diários, Piglia assume a fissura entre vida e linguagem, entre o autor e o personagem, pois na escrita autobiográfica sempre haverá um espaço irreconciliável entre o escritor e o protagonista da trama.

O segundo capítulo trata da produção crítica do escritor. O ponto de partida é a concepção de Piglia de que a novela policial é a forma ficcional da crítica literária, e que, portanto, o crítico atuaria como um investigador para desvendar um crime que o escritor cometeu. Partindo dessa analogia, traço o paralelo entre duas formas de narrar das histórias policiais, uma clássica, ligada à tradição inglesa, que tem como principais referências Conan Doyle e Agatha Christie, na qual o detetive ilumina com sua razão eloqüente e sofisticada as contingências do crime, e as histórias do policial *noir*, na qual as vias para a resolução do mistério são mais sinuosas, e chegam a ser até mesmo inconclusas. Identifico então que Piglia, em sua atividade enquanto crítico literário, representa o investigador do policial *noir*, duro ou de delito, como também pode ser denominado. Isso porque Piglia opta pela forma breve, pelo ensaio, e por traçar críticas que, embora categóricas, não encerram a questão. Ao tecer suas análises sobre diversos escritores como Kafka, Macedonio ou Pavese, Piglia age como um investigador que recolhe as pistas e as examina minuciosamente em seu laboratório, e a partir destas reconstrói os significados. Ele também explora, principalmente em seu trabalho crítico dos anos 1960 a 70, a relação da literatura com a economia e a política, temas que também trafegam pelo *noir*.

No último capítulo, aponto como alguns temas da crítica contemporânea encontram lugar na obra de Piglia, partindo de noções como literatura pós-autônoma, campo expandido e formas híbridas. Muitas das estratégias narrativas desses dias criam efeitos de realidade em textos ficcionais, fusionando gêneros literários e extra-literários. Nas palavras de Reinaldo

Laddaga (2013, p33), “um escritor fala em nome próprio, descreve as circunstâncias em que se encontra e as coisas que pensa dessa circunstância, no mesmo lugar, na mesma página ou no mesmo livro, em que desenvolve fabulações, às vezes extremas”. Essas narrativas do presente se apropriam da linguagem biográfica e adicionam o jornalístico, a etnografia e o ensaísmo, levando a literatura para outras zonas de significação. João Gilberto Noll, César Aira, Nuno Ramos, Carlito Azevedo, Daniel Link, Tamara Kamenszain, Ricardo Lísias, Silviano Santiago, são alguns nomes recorrentemente citados pela crítica como exemplo de escritores que operam nesse modo de produção. Assim, seleciono dois momentos da obra de Piglia nos quais vejo ressoar essas perspectivas críticas, pois se situam em um espaço ambivalente entre a realidade e a ficção, os textos *Nome falso* e *Prisão Perpétua*.

Piglia fez da escrita um laboratório, um local onde era possível manipular, examinar e fazer experimentações com a linguagem, mesclando os gêneros e os estilos. O escritor argentino recolhe as narrativas para lapidá-las, até que fiquem como um “canto rodado”. A metáfora vem do último capítulo de *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación*. Piglia conta que as histórias de sua família vão sendo repetidas, ano após ano, incessantemente, e recontá-las faz com que elas fiquem melhores com o tempo. As narrativas rolam como uma pedra no fundo do rio que a água arredonda. Esse formato, sem arestas, sem sobras, perfeito e circular, está ligado, para Piglia, a uma memória maternal, pois a forma como sua mãe polia as histórias de sua família, sempre que as repetia, o fascinou, e foi decisivo na escolha de tornar-se escritor (PIGLIA, 2015, p.341). Isso porque o que interessa não é tanto a história em si, mas o modo com que se narra. Assim, Piglia persiste, enquanto crítico e escritor, em uma reflexão permanente sobre a forma. Nos escritos de Piglia que serão apresentados nesta dissertação, essa forma se apresenta como a hibridez que contamina as narrativas, entremeadas pela própria vida, pela crítica, e pela ficção.

Escritor, professor e crítico literário, a obra de Ricardo Piglia demonstra como esses três fatores estão intrincados. Em todos os seus romances, sempre abre uma brecha para falar sobre literatura, fazer suas considerações teóricas, discorrer sobre a obra dos escritores que recolheu para a sua tradição. Piglia escolhe trabalhar com as potencialidades heterogêneas dos gêneros literários, mesclando a ficção, a crítica e a autobiografia. E desde que começa a escrever e a ler de forma interessada, ou seja, observando as formas e as características adotadas pelos grandes escritores, Piglia persegue a narrativa e suas formas. Interessa-lhe os modos de narrar e como é possível jogar, brincar com eles, à maneira de Jorge Luis Borges, com seus ensaios ficcionalizados, ou de Macedonio Fernandez, com os 58 prólogos de *O museu da novela da eterna*.

1. ALTER-EGO-BIOGRAFIA

Um duplo inevitável

Em trezentos e vinte e sete cadernos, Ricardo Piglia deixou um registro de sua vida. São cinquenta anos de história, quase vinte mil dias de palavras escritas em folhas pautadas. Mas, ainda assim, afirma o escritor: “Un tipo que escribe su vida dia tras día es algo bastante ridículo (...) La memoria sirve para olvidar, como todo el mundo sabe, e o diario es una máquina de dejar huellas” (PIGLIA, 2014, p.86). Os cadernos do escritor argentino, que se converteram em uma série de três volumes intitulada *Los diarios de Emilio Renzi*, são as marcas de uma vida atravessada pela obsessão da escrita. Uma vida em linguagem. À dedicação assídua com que escreveu sua vida devemos toda a sua obra: “si no hubiera empezado una tarde a escribirlo, jamás haría escrito otra cosa” (PIGLIA, 2015, p.15)

Esse diário foi anunciado por muito tempo. Trinta anos antes de sua publicação, em uma entrevista de 15 de novembro de 1985, publicada do periódico argentino *La Razón*, o escritor já fazia menção à autobiografia que se tornou o seu laboratório de criação, o cerne de sua escritura (PIGLIA, 2014, p.87). A menção ao diário era frequente em suas entrevistas e depoimentos. O autor incluiu também uma alusão a ele em *Prisão perpétua*, e chegou a publicar alguns de seus trechos no *Babelia*, suplemento cultural do *El País*³. E finalmente, em 2015, foi lançado o primeiro volume, com o título *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación*. O livro que inaugura os diários apresenta um jovem de 17 anos que é obrigado a mudar de cidade e começa a escrever um diário. Um pretendente a escritor, que se debruça sobre o nada, sobre a rotina vazia dos dias. Emilio Renzi, o narrador em primeira pessoa dos diários, conta a sua saga particular e ordinária, em uma Argentina dos anos 1960, mística, intelectual, boêmia, e à beira do golpe militar.

Os diários desse primeiro volume acompanham oito anos da vida do escritor. O livro está dividido em capítulos que vão se intercalando entre os diários (apresentados segundo o ano em que foram escritos, por ex. Diário de 1961) e outras escritas diversas. Encontramos, por

³Os fragmentos autobiográficos de Piglia também foram publicados no Brasil, no *Ilustríssima*, caderno semanal do jornal *Folha de S.Paulo*, ao longo de 2011.

exemplo, o conto inédito “O Nadador”, outros já conhecidos como “HotelAmaro”, que está em *Formas breves*, e até outras versões de textos já publicados, caso, por exemplo, de “Una moeda”, que se encontra em *O último leitor* em uma versão mais editada. E existem também textos no qual um velho e lúcido Emilio Renzi reflete sobre seu passado por meios de longas conversas, sempre em lugares icônicos: no bar, local sempre presente na obra de Piglia, no escritório, onde estão guardadas as caixas com os diários, ou nas ruas de Bueno Aires, que se apresenta como uma cidade quase onírica, iluminada pela memória, e que, de certa forma, só existe na recordação. Essas conversas apresentam um narrador diferente dos diários, e ainda que a autobiografia esteja escrito em primeira pessoa, os verbos nessa flexão são raros, pois o que encontramos em abundância é o discurso indireto livre de Emilio Renzi. Infiro que o interlocutor da conversa é Piglia, e fundamento a inferência na Nota do autor, que faz menção a esses encontros (PIGLIA, 2015, p.11-12) O livro leva a assinatura de Ricardo Piglia, mas este parece se converter em um ouvinte regular das histórias de Emilio Renzi. Dessa forma, os diários fazem parte de um jogo no qual Piglia arma um encontro com o seu alter ego, e apresenta sua vida como sendo a de um outro.

Na conversa que arma com seu outro eu, o escritor se permite certa ironia e por vezes deixa transparecer que se trata mais de um monólogo do que de um diálogo. Faz perguntas que ele mesmo responde: “¿está claro, preguntó sonriendo. Sí, está clarísimo, dijo después” (PIGLIA 2015, 343). Ou, quando olha para o outro, o faz através do reflexo, “me olhou pelo espelho e explicou como pensava que ia ser a segunda parte dos seus diários”, como se, afinal, estivesse olhando para si mesmo. Mas essas passagens são pequenos pontos de uma autoironia que entorna no texto. O que prevalece como estável é a sensação de ser outro, citada repetida várias vezes nos diários e nas conversas. E a literatura mais uma vez aparece como resposta para não espantar o devir da alteridade que sempre o acompanhou:

Esa expresión “mi cuerpo mi es ajeno” abundaba en sus diarios, desde su lejana juventud había empezado a vivir en el cuerpo de otro. “Por eso me hice escritor”, dijo, “para mantener a raya y observar detenidamente ese extraño que se había adueñado mi cuerpo. (PIGLIA, 2015 p.343)

Os diários começam em 1959, quando a família de Piglia se muda de Adrogué para Mar del Plata. O impulso biográfico surge justamente aí, na saída do lugar comum. A viagem que é narrada – afinal, segundo o próprio Piglia (2014, p.16), só se pode narrar uma viagem ou uma investigação – é o deslocamento, a mudança de Renzi, que também implica uma transformação íntima. Esse ponto de virada é tudo: quando ele se torna um ser que migra, que

se lança em lugares incógnitos, ganha olhos de estrangeiro. O olhar do outro ao desconhecido vai acompanhar toda a sua obra. No âmbito ficcional coube, por diversas vezes, a Renzi levar esse dom do forasteiro⁴. Agora, na escrita autobiográfica, Piglia também promove certo deslocamento, pois a maneira como concebe a sua atividade autonarrativa o obriga a se afastar. Torna-se estrangeiro de si mesmo para conseguir narrar-se. Nesse capítulo, me aventuro a estudar a obra de Piglia atravessada por essa duplicidade, estratégia que o escritor adota para falar de si, mas antes devo submergir nas águas densas do campo autobiográfico desses dias.

Uma metáfora para a memória

O diário, como sugere o título, é tecido em torno da formação de Emilio Renzi enquanto escritor. Um possível caminho de análise seria, então, pensar esta formação como algo que pode ser descoberto, deslindado a partir da leitura do diário. Entretanto, aproximo-me mais de uma tentativa de mergulhar nos métodos e nas formas que esta escrita de si adota, seus atravessamentos e a sua ressonância na literatura do escritor argentino, colocando assim os diários em jogo com algumas noções que circulam no profícuo e diverso espaço biográfico.

Gênero de categorização escorregadia, onde cada novo experimento convoca novas categorizações, as escritas da vida, conduzidas por si ou por outro, tentam resgatar a experiência e dar um sentido à memória. Esse sentido, segundo Bakhtin (2003), está dotado de significado estético. Em sua reflexão sobre as formas de narrar que priorizam a introspecção e a confissão, presentes em *Estética da criação verbal*, o pensador russo afirma que a volta para o sujeito através da escrita ancora-se na expectativa de um encontro puro do eu consigo mesmo. Esta pretensão é a fundação que estrutura o discurso. Só ingressa nesse gênero o que alguém pode falar de si. “Ela [a forma da introspecção-confissão] é imanente à consciência atuante e não ultrapassa o contexto que a configura; (...) Uma relação axiológica solitária consigo mesmo, tal é o extremo para o qual tende a introspecção-confissão que supera o juízo de valor do outro possível” (BAKHTIN, 2003, p.156 e157)

⁴Ver os romances *Respiração artificial*, *Alvo noturno*, *O Caminho de Ida*, *Dinheiro queimado* ou no conto “Como um peixe no gelo”.

Assim, na sua construção axiológica solitária, Piglia privilegia os acontecimentos, dos mais triviais aos extraordinários, dos particulares aos públicos, que fizeram parte do seu processo de tornar-se escritor. Entre o relato da rotina, os acontecimentos narrados giram em torno dessa gênese. Dentro dos limites desenhados do Bakhtin, ainda encontramos outro recorte: o escritor, rodeado por tudo o que pode escrever sobre si, escolhe o que vai contar e dá um sentido de formação para os registros. Essa escolha é basilar. Optar pelo que se escreve e pelo que se deixa de fora em uma autobiografia também é escolher entre o que se pode deixar esquecer e o que se quer lembrar. Nos relatos sobre si, a lembrança, segundo Sarlo (2007, p.25) é o tempo próprio da narrativa: “A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a do seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas a da sua lembrança”.

Enquanto um diário de escritor, o livro atende às expectativas dos leitores que esperam encontrar ali a origem de uma vocação. Nos oito anos que o diário abarca, observa-se a trajetória que vai do jovem inseguro ao autor publicado, premiado e reconhecido, e, assim, a formação do escritor aparece em primeiro plano. O volume se encerra no ano da edição do primeiro livro de Ricardo Piglia, *A invasão*⁵. Há um encadeamento de acontecimentos que são dirigidos para ressaltar sua educação literária. Em seus primeiros anos em Mar Del Plata, por exemplo, Renzi narra amores juvenis e discorre sobre de suas leituras:

Anoche lei “El gabán” de Gógol (“todos venimos de Gógol”, dijo Dostoievski) con su tono de una oralidad rabiosa, inolvidable. Pero también Kafkaviene de ahí: el drama cómico gira sobre un abrigo. Se parece a los sueños, donde un objeto insignificante – perdido, encontrado, entrevisto – produce efectos demolidores. La causa mínima crea consecuencias brutales. Gran estrategia narrativa: no importa los hechos, importa sus consecuencias. Aquí la espera en las oficinas públicas se cuenta con el espanto alegre de una épica legendaria.(PIGLIA, 2015, p.48).

No ano seguinte, já pensando em se tornar escritor, decide cursar a faculdade de História, e não a de Letras, como seria mais óbvio, por não querer se contaminar com opiniões críticas pré-fabricadas. Sua vida acadêmica nesse período está marcada pela presença em diversas revistas, das quais participa como editor e colaborador. Ganha um concurso de contos ainda na graduação, faz amizades com o meio artístico da cidade, entre eles outros jovens escritores, cineastas (caso de Andrés di Tella, que gravou um documentário sobre Piglia e seus cadernos) e editores. Após a graduação, sustenta-se ministrando aulas de história e ajudando seu avô a organizar arquivos de guerra. É importante ressaltar aqui que Piglia

⁵O livro foi publicado pela editora Casa das Américas como premiação de um concurso.

também fez parte da vida política estudantil, acercada pela ameaça militar, levada a cabo em junho de 1966. Os registros sobre os debates políticos dos quais participava não entraram no diário, explica Renzi (PIGLIA, 2015, p.121), por motivos de segurança. Nessa época, então, escreve poucos artigos sob encomenda, e só começa a viver da literatura após a publicação de *A invasão*.

Em meio ao prosaísmo dos dias, encontramos um leitor voraz, mas essas leituras não são nem um pouco desinteressadas. Seus encontros com os livros eram quase pedagógicos. Piglia demonstra uma exacerbada, ou até mesmo paranoica – para usar seus próprios termos – preocupação com os modos de narrar, com os focos narrativos e com as maneiras possíveis de se contar uma história para enfim encontrar um formato que lhe sirva. Ele observava as formas narrativas dos grandes escritores para com eles, e assim faz da literatura uma ciência pessoal, elabora as fórmulas que seus antecedentes usaram e tenta criar as suas, mesclando-as e fazendo suas próprias experiências literárias nesse laboratório do escritor. Desse modo, despontam subitamente nos diários anotações para futuros contos ou romances, histórias rascunhadas brevemente que parecem sempre evocar algo que o escritor viveu, ainda que desta experiência só se perceba uma pequena rajada. É possível perceber, ainda, de onde derivam certos personagens. Piglia conta sua relação com Cacho, um ladrão cuja especialidade era assaltar casas em bairros nobres. Ele narra às peripécias de Cacho e como ele acabou preso. A história e o convívio com o assaltante é determinante quando, anos depois, Piglia descreve os ladrões de *Dinheiro queimado*.

Mesmos nos dias em que nada acontece, Renzi continua com a mania de registrar, e assim vai riscando sua vida em uma épica do prosaico, deixando o banal e o cotidiano irromper na escritura. No entanto, é essa escrita que se volta sobre o nada, sobre a falta de acontecimentos que mereçam algum tipo de registro, que dá algum sentido aos diários, como nos lembra Maurice Blanchot:

Parece haver, no diário, a feliz compensação, uma pela outra, de uma dupla nulidade. Aquele que nada faz de sua vida escreve que não faz nada, e eis, apesar de tudo, algo de feito. Aquele que se deixa desviar da escrita pelas futilidades do dia, agarra-se a esses nada para contá-los, denunciá-los ou gozá-los, e eis um dia preenchido.(BLANCHOT, 2005, p.274)

Como toda escritura íntima, essa também se encontra enclausurada irremediavelmente na passagem dos dias, no seguir lento do calendário que, segundo Blanchot (2005 p.270), é o demônio dos diários. Para o escritor e ensaísta francês, a suposta escrita livre dos diários, que

pode assumir vários temas e diversas formas, é submetida a uma condição: deve obedecer a certa ordem, de tal modo que “o que se escreve se enraíza então, quer se queira, quer não, no cotidiano e na perspectiva que o cotidiano delimita”. A forma cotidiana repetitiva é reforçada na autobiografia de Renzi, pois os trechos dos diários não estão sob uma marcação numérica, ou seja, não seguem as datas, segundo a forma mais usual. A narrativa diária é demarcada apenas pelos dias da semana, que vão se repetindo incansavelmente, e, assim, a leitura se torna elíptica, e os anos se transformam em labirintos de dias. Afinal, como coloca Renzi: “No hay otra cosa que pueda definir un diario, no es el material autobiográfico, no es la confesión íntima, ni siquiera es el registro de la vida de una persona, lo define, sencillamente, dijo Renzi, que lo escrito se ordene por los días de la semana y el meses del año”(PIGLIA, 2016, p.7).

Renzi fala das mulheres que amou, do dinheiro sempre escasso, dos filmes que viu e dos encontros com amigos pelos bares de Mar Del Plata. Os diários de Renzi se encaixam na definição de Arfuch (2010, p.145), pois se convertem em “obsessivos cadernos de notas e notações do viver”. Mas, ainda assim, existe uma constante. O que passa cruzando os dias, dando sentido ao caos e beleza à trivialidade, é a literatura. Para Renzi, sua vida pode ser contada pelos livros que mais marcaram sua história. Nem tanto os melhores que leu ou os livros que escreveu, mas os de que tem na memória a imagem mais nítida, a recordação mais conservada. A literatura se faz a linha de costura da vida. Assim, a edificação deste sujeito escritor através da literatura se dá tanto pela própria atividade autobiográfica que leva a forma do diário, e que, portanto, se converte em um exercício cotidiano de escrita, quanto através do influxo criativo despertado pelas obras que lê:

Son escritores decididamente antirrealistas, (De Quincey, Capote, e también Borges) que usan esa técnica para contrabandear historias extremas. Busco un *tour de force*, hacer verdadero un mundo real y basarme en hechos que han sucedido para construir una novela donde todo es imaginario salvo los lugares, algunos acontecimientos y los nombres dos protagonistas. (PIGLIA, 2015, p.283)

Para dar o pontapé inicial na história dessa formação, Renzi narra a cena mais longínqua a que sua memória pode chegar, aquela recordação da infância que parece predizer todo um futuro de escritor: sentado na beira da porta, em sua casa em Adrogué, com um livro nas mãos, sente a presença de uma sombra se aproximando, e escuta uma voz lhe dizer que o livro está ao contrário. Piglia coloca essa voz como a voz de Borges, que nessa época freqüentava a pequena cidade de Adrogué. Afinal, a quem mais ocorreria advertir um menino

de três anos que ele está lendo errado? (PIGLIA, 2015) A imagem instaura uma metáfora na origem do escritor: antes de aprender a narrar, Borges lhe mostrou como se deve ler. Anos mais tarde, a criança que lia ao contrário se torna escritor e crítico da obra borgiana, e dá para Borges o título de “o último leitor”, o leitor máximo, “aquele que passou a vida inteira lendo, aquele que queimou os olhos na luz da lâmpada” (PIGLIA, 2006, p.19)

Para Sylvia Molloy (2003), em seu estudo sobre biografias na América hispânica, a narração de uma cena primária com a literatura é recorrente nas escritas autobiográficas e desempenha um papel definitivo. A teórica expõe que os primeiros encontros do sujeito com o livro são geralmente romantizados, carecem de um mentor, e funcionam como prenunciadores, dando sentido à vida. Porém, essa narração dos primeiros encontros com os livros sugere ainda uma tática para lembrar ao leitor que, antes de tudo, ele está diante de uma obra literária autobiográfica, uma espécie de marcação, própria da América hispânica, uma necessidade de afirmar um gênero que, como muitos outros, foi, segundo Molloy (2003, p. 31) saqueado do arquivo europeu:

A importância dada à cena de leitura na juventude do autobiógrafo pode ter sido originalmente feita como um truque realista, destinado a dar verossimilhança (e, em retrospecto, uma pequena porção de glória precoce) a uma história de escritor. Na verdade, funciona como uma estratégia autorreflexiva que confirma a natureza textual do exercício autobiográfico, lembrando-nos do livro por trás dele. (MOLLOY, 2003, p.38)

Para narrar a sua formação como escritor, Piglia recai também sobre outro ponto de intercessão com as escritas biográficas hispano-americanas, descrito por Molloy (2003, p.40) como uma “ostensiva preferência pelo clássico”. Nos diários, os escritores que compõem a formação do escritor concentram-se na literatura norte-americana e europeia. Reiteradamente são citados Faulkner, Pavese, Hemingway, Sartre, Kafka, J. Williams, entre outros. Os autores canônicos aparecem com frequência na biografia como uma forma de atestar a rica vida intelectual, uma vez que “o autobiógrafo não poderá ser pego em falta, culturalmente desarmado, um intelectual simplório aos olhos dos outros” (MOLLOY, 2003, p.40). Segundo Molloy, essa demasiada referência revela uma dependência cultural que ainda precisa ser desconstruída. Mas lembro que Piglia sempre manteve sua “mirada estrábica”⁶, elaborando um interessante campo sincrético entre os autores que escolhe para sua tradição, e une a esse

⁶Mirada estrábica é um termo cunhado pelo próprio Piglia para lidar com as influências europeias na América Latina, sugerindo assim que, ao invés de obliterar uma cultura na outra, devemos manter um olhar voltado para cá, e o outro para lá.

corpus estrangeiro, sem estratificações hierarquizantes, seus conterrâneos Jorge Luis Borges, Macedônio Fernandes, Roberto Arlt. Não podemos esquecer também que a imagem de leitor canônico corresponde a uma construção deliberada do eu, uma montagem de si presente em toda escrita autobiográfica, o que poderíamos chamar, tomando emprestadas as palavras de Alberto Giordano (2016, p.41), de “dimensão performativa das anotações”. É a forma pela qual Piglia quer ser visto pelo outro. Nos diários ele monta a *mise-en-scène* de sua história como escritor.

É importante considerar que essa dimensão performativa, no caso de Piglia, se dá perante um jogo de releitura. Ao considerar o fato de que os diários já não respondem mais a uma imediaticidade, pois hibernaram por 50 anos antes de serem publicados, cabe questionar qual é o valor que essas narrativas adquirem no presente, no momento em que o escritor relê os dias de sua juventude, e como esse escritor, já formado, trama uma performance de si a partir dos velhos cadernos. Assim, é possível pensar que, ao abrir os diários, Piglia se depara com “uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas”, pressupostos que Foucault (2004, p.146) usa para descrever os *hypomnêmata*, cadernos de anotações que os eruditos usavam no séc. XII. Esses cadernos, segundo Foucault, tinham como finalidade uma constituição de si através de tudo aquilo que o indivíduo leu, ouviu e aprendeu durante a vida e julgou importante registrar. Assim, os *hypomnêmata* não seriam apenas um aporte para a memória, mas sim uma prática de cuidado de si para que se estabeleça uma relação ideal consigo mesmo. Todas as ideias, pensamentos e citações que merecem ser retidos devem constar nesses cadernos, para serem usados nos momentos oportunos.

Foucault (2006) adverte que os *hypomnêmata*, mesmo sendo uma escrita pessoal, não devem ser entendidos como diários. Logo, o que pretendo evocar aqui é certa característica “hypomnêutica” que atravessa a obra de Piglia, pois a anotação sistemática que o escritor faz das reflexões produzidas pela leitura e pela conversa com amigos, das suas citações preferidas, das breves promessas de um livro ainda por vir, entre outras, para que elas não escapem, conferem este valor à autobiografia. Isso diz muito sobre a relação que o autor estabelece com a própria obra, uma vez que os *hypomnêmata* também se constituem como uma conversa consigo mesmo. Essa relação aparece de forma clara nos textos que intercalam os diários: Piglia conversa consigo mesmo em um grande diálogo sobre a escrita e as formas de narrar, motivado pela releitura dos seus primeiros cadernos. É justamente esse treino de si, ou cuidado de si, como indica Foucault, que culmina na construção do sujeito. Piglia se apropria dessas leituras e edifica a sua verdade a partir delas, dá a elas valor de formação. E isso mais uma vez coaduna com o sentido que as cadernetas pessoais tinham na antiguidade,

pois, segundo Foucault (2006, p.152) “o copista cria sua própria identidade através dessa nova coleta de coisas ditas”.

Como aponta Diana Klinger (2006,p.) “da antiguidade até hoje, a escrita performa a noção de sujeito”. No entanto, após os abalos epistemológicos promovidos pela crítica de Nietzsche ao sujeito cartesiano e as rasuras operadas por Foucault e Barthes no conceito de autoria, essa constituição de si através da literatura aparece carregada de incertezas, de forma que “o autor hoje fala com sua própria voz mas avisa ao leitor que não deve confiar em sua versão da verdade” (Lasch APUD Klinger 2006 p.50). Assim, em Piglia, essa construção de si, também não está fundada sob uma base uniforme e coesa. Trata-se, por exemplo, de uma autobiografia que foge das delimitações estruturalistas colocadas por Philippe Lejeune (2008) em *O Pacto autobiográfico*. Neste, Lejeune tenta estabelecer uma condição fundamental das autobiografias, e conclui que o denominador comum do gênero só pode ser dado extrinsecamente, quando o nome do autor coincide com o nome do narrador. Na obra em análise isso não acontece. A autoria é atribuída a Ricardo Piglia, mas quem escreve os diários é Emílio Renzi. Frente a essa encenação do eu através do personagem fictício, caberia perguntar, então, se não estaríamos diante de uma obra autoficcional. Diana Klinger delimita o espaço desse gênero nos seguintes termos:

Segundo nossa hipótese, o texto autoficcional implica uma dramatização de si que supõe, da mesma forma que ocorre no palco teatral, um sujeito duplo, ao mesmo tempo real e fictício, *pessoa* (ator) e *personagem*. (...) A dramatização supõe a construção simultânea de ambos, autor e narrador. Quer dizer, trata-se de considerar a auto-ficção como uma performance. (KLINGER 2006 p58.)

A autoficção, aliada ao conceito de performance, como mostra Klinger, evoca novamente a construção de um sujeito autobiográfico, que no caso em análise, aparece com outro nome. Emilio Renzi é esse duplo apontado por Klinger, esse personagem de si, que até então estava circunscrito no espaço ficcional. Porém, há algo que escapa às características da autoficção e desloca o diário deste gênero. Ao pensar o gênero autoficcional, Klinger (2007, p.47) aponta que foi justamente no intuito de preencher a quadrado vazio⁷ da tabela de Lejeune, que Serge Doubrovski escreve *Fils*, uma história ficcional na qual o nome do narrador em primeira pessoa é o mesmo nome do autor. Ora, esta marcação de diferença entre

⁷O quadrado vazio refere-se à seguinte passagem: “O herói do romance, uma vez declarado como tal, pode ter o mesmo nome do autor do romance? Nada impediria tal fato, e talvez fosse uma contradição interna da qual se poderia tirar alguns efeitos. Mas, na prática, nenhum exemplo se apresenta a essa pesquisa” (LEJEUNE, 2008, p27.)

os nomes é uma peculiaridade na obra de Piglia, que opta por colocar Emílio Renzi no âmbito da experiência, da vivência, da “verdade”, mas, ainda assim, assina a obra como o autor. Mesmo que recorra ao nome próprio - Ricardo Emílio Piglia Renzi - o escritor se desdobra em outro, um outro de si mesmo (questão que será abordada adiante).

Assim, leio nos diários um traço autoficcional presente na performance de si que Piglia faz através de Renzi. Esse se constitui como um personagem que só pode compreender o mundo e ser compreendido através da literatura, que lê o tempo todo tudo que o cerca. Uma figura paródica e utópica que condensa toda uma obsessão de vida literária. Essa performance através de um outro de si mesmo realça as circunstâncias autorais do contemporâneo, já “que o autor retorna não como garantia última da verdade empírica e sim apenas como provocação, na forma de um jogo que brinca com a noção de *sujeito real*” (KLINGER 2007, p.39)

Não tenho aqui o propósito de supervalorizar a questão taxonômica, de encaixar a obra em um lugar fixo, mas sim apontar para os traços heterogêneos desta, que é atravessada por características de diversos gêneros, entre eles, a autoficção. A história da vida de Piglia também reflete o tom heterogêneo das suas narrativas ficcionais, e o próprio escritor admite que “El diario es el híbrido por excelencia. Es una forma muy seductora: combina relatos, ideas, notas de lectura, polémica, conversaciones, citas, diatribas, restos de la verdad” (PIGLIA, 2014, p.87). De fato, o livro compila várias formas. Mas nem a hibridez nem a ficcionalização presente dilui o teor autobiográfico. Podemos pensar em algumas justificativas para tal efeito, como o fato de Piglia vir reiterando a existência desses diários durante muito tempo, e também pela familiaridade que os leitores de Piglia têm com Emilio Renzi, considerado o alter ego do escritor. A recepção da obra também corrobora com este ponto de vista, uma vez que apresenta a obra como uma autobiografia. Assim, a postura do leitor perante uma obra que se apresenta como autobiográfica não coincidirá com a postura de leitura de um romance. Segundo Arfuch, nem as produções teórico-literárias sobre as biografias que pleiteiam a diferença entre autor e narrador, ou as estratégias de ficcionalização compartilhadas com o romance, ou ainda a prevalência da verossimilhança em relação à verdade, nada disso acarreta em

uma equivalência entre os gêneros autobiográficos e os considerados de “ficção”. A persistência aguda da crença, esse algo a mais, esse suplemento de sentido que se espera de toda a inscrição narrativa de uma vida real, remete a outro regime de verdade, a outro horizonte de expectativa. (ARFUCH, 2010, p.73)

Assim, ao nos depararmos com uma biografia, o apelo ao real se instaura. Os olhos do crítico podem procurar ler uma disjunção nas autorrepresentações, e mesmo diante da

proliferação das autoficcões e dos romances biográficos, a postura de leitura não coincide com a leitura de ficção. A obra de Piglia apresenta esse apelo referencial. Escrever a si mesmo seria tirar uma “radiografia do espírito”, conta um velho Renzi em uma mesa de bar, no primeiro capítulo do livro, em um texto que funciona como um prefácio. Em outra passagem anterior, na Nota do Autor que abre a obra, encontramos o discurso indireto de Renzi: “tudo o que sou está aí, porém não há nada mais que palavras” (PIGLIA, 2015, p.11). Observo, portanto, uma convocação de um sujeito real que concede um sentido de verdade, e converte-se em uma entre tantas outras estratégias de verossimilhança que são encontradas com frequência nas autobiografias.

Partindo da pretensão de contar uma vida tal como ela aconteceu, chegaríamos à constatação de que o gênero autobiográfico carrega a supremacia do mimético, pois se propõe como nenhum outro a representar a vida em forma de linguagem. Autobiografia como reprodução do real, e, de certa forma, como o resultado de tudo aquilo que se viveu. Compagnon (2012, p.111) salienta que quando a narrativa está subordinada à experiência, a relação que se estabeleceria entre a literatura e o mundo seria aquela mediada pela noção de representação, já que de acordo com certa tradição “aristotélica, humanista, clássica, realista, naturalista e mesmo marxista” a literatura teria como desígnio representar a realidade. Evidentemente, o autor vai discutir essa posição, desconstruindo-a.

Cara à teoria literária, como também aponta Compagnon (2012, p.96), a literatura como mimese cai invariavelmente em uma concepção essencialista de mundo. Literatura simulacro do real, afirmou Platão. Segundo Derrida (2002), erguemos o edifício da metafísica ocidental sob os valores do belo, da verdade, da justiça, e de um real alcançável, passível de ser capturado pela linguagem, de ser representado. Nas palavras de Evando Nascimento (1999, p.46), “todo o julgamento da literatura no ocidente passa pelo crivo dessa máquina discursiva, montada desde Platão segundo o critério da verdade”.

Refutando a ideia de que é possível se chegar a um eu verdadeiro e cognoscível a partir das histórias baseadas em fatos reais, Sylvia Molloy (2003, p.19) diz que pensar as biografias como preferencialmente referenciais seria colocar a questão de maneira falsa:

A autobiografia é sempre uma re-presentação, ou seja, um tornar a contar, pois a vida a que supostamente se refere é, por si mesma, uma construção narrativa. A vida é sempre, necessariamente, uma história; história que contamos a nós mesmos como sujeitos, através da rememoração; ouvimos sua narração ou a lemos quando a vida não é nossa.

Isso que chamamos de “a própria vida”, por falta de um termo mais adequado, já é linguagem, já é uma representação, uma narração. Molloy (2004) também nos lembra que a autobiografia está menos sujeita aos acontecimentos e mais ligada à relação que se estabelece entre a rememoração e a verbalização. Narrar a experiência seria contar com a pureza e a direta acessibilidade da memória. Mas a memória é uma produção presente, uma encenação nada confiável. Assim, cabe questionar se as autobiografias não seriam falaciosas, ou se seria possível re-contar uma vida quando temos como obstáculo o tempo e a linguagem. Sobre essa incapacidade, Elizabeth Muylaert Duque-Estrada (2009, p.17) sugere que

talvez a maneira mais apropriada de abordar o tema da autobiografia seja afirmando positivamente aquilo que ela não é e não pode ser, afirmando assim a sua impossibilidade de cumprir a sua mais profunda promessa: apresentar a verdade de uma vida reunida numa trama narrativa.

Colocar a biografia enquanto impossibilidade significa cruzar o seu caminho com as noções pós-estruturalistas. Essa corrente teórica, que começou na década de 1960 e teve como alguns dos principais nomes Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Julia Kristeva, gerou um baque na ideia de representação. Ao questionar sobre o aplainamento das diferenças que as ciências promulgavam e a consequente valorização da norma pelo detrimento da exceção, o pós-estruturalismo provoca um processo de ruptura com as formas sólidas de reconhecer e compreender o mundo, as identidades, a linguagem, a história. Em outras palavras, refuta a racionalidade enquanto algo indubitável. É importante ressaltar que “o pós-estruturalismo não rejeita simplesmente as coisas. Ele trabalha dentro delas para desfazer seus postulados exclusivistas de verdade e pureza” (WILLIAMS, 2012, p.23). Contra toda a demanda metafísica, as noções pós-estruturais retiram a primazia do signo e colocam em dúvida todo o discurso que quer trazer à tona a verdade, revelar a essência ou chegar a um conhecimento profundo. Nas exatas palavras de Foucault (1997, p.22), “não há nada absolutamente primário a interpretar, porque no fundo tudo é já interpretação. Cada símbolo é em si mesmo não a coisa que se apresenta à interpretação, mas a interpretação de outros símbolos”.

Assim, a impossibilidade da realidade autobiográfica se dá, uma vez que, diante dos abalos pós-estruturais, não há mais um núcleo coeso e consistente ao redor do qual ela irá se debruçar. Este centro encontra-se fendido. Entra no jogo a ambivalência, a dissonância, a errância. Novamente recorro a Duque-Estrada (2009, p.27), quando ela discorre a respeito da

ilegitimidade da intenção do autor prevalecendo sobre a sua obra como um dos desdobramentos da instabilidade do sujeito, que se vê “não mais como um ponto estável de referência a si autoimune, impermeável e inabalável pela linguagem”.

Parece que a reflexão basilar sobre a educação do escritor, que já vem inscrita no subtítulo da obra e que também pode ser convertida na pergunta que guia a leitura do diário – Como se forma um escritor?–vai se diluindo à medida que é atravessada pelas questões impostas às escrituras biográficas. Questões lançadas no espaço vasto e vago do contemporâneo: Como narrar a memória? Como atar este laço sutil entre vida e linguagem? Como contar uma vida e não se perder na ficção? Como falar de si mesmo sem a interferência da encenação? Como resolver o dilema da temporalidade? E, enfim, onde está a verdade de uma vida? A formação que Piglia evoca pode ficar à deriva no mar ressaqueado da escrita autobiográfica. Entretanto, não se trata de abandonar ou deslegitimar a empreitada biográfica, mas de encará-la nas suas dores e nas suas delícias.

A autobiografia é gênero que se lança na busca de conjugar o eu, a vida e a escrita. Entre os diversos caminhos que pode traçar, alguns optam por aplanar experiência e narrativa e migram para uma conciliação homogênea. Outras acabam por abraçar a incompletude e a impossibilidade de se chegar a um eu unissonante. De qualquer forma, a migração a que se sujeita o conteúdo autobiográfico, da vivência até a linguagem escrita, acarreta oscilações, perdas e acréscimos. Na obra de Piglia, o errático reflete-se em um sujeito fraturado. A não coincidência entre os nomes provoca, não exclusivamente, claro, uma abertura para estudar os diários enquanto uma escritura autobiográfica atravessada pelas questões que se voltam contra a coerência das histórias do eu, que já se encontravam indicadas por Pierre Bourdieu no texto “A ilusão biográfica”:

Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. (BOURDIEU, 1998 p.185)

Essa ilusão produzida pelo registro da vida é bem capturada pelo documentário sobre os diários de Piglia, intitulado *327 Cuadernos* e dirigido por Andrés di Tella (2015). O cineasta consegue filmar a delicadeza e a fragilidade das lembranças permeadas pelo ar nostálgico de quem revisa as recordações. Enquanto escutamos a voz rouca de Piglia narrar passagens dos diários e outras reflexões, somos inundados por uma série de imagens,

históricas e de arquivos pessoais, que surgem envoltas por uma neblina, como se tivessem acabado de sair de uma memória abissal. As imagens aparecem desconexas com a fala do escritor, um dos artifícios que Andrés di Tella usa para desfazer a linearidade e a coerência que se espera quando alguém conta sua vida.

O documentário, que foi filmado quando Piglia começa o processo de revisão de seus cadernos pessoais para a publicação da autobiografia, expõe a sua capacidade acumulativa de registros, que beira a compulsão: há mais de 50 anos o escritor mantém, junto com os diários, uma vasta sorte de papéis, desde anotações e listas que há muito perderam a validade, a ingressos antigos, passagens aéreas, fotos. No filme, ao rever os papéis que acumulou durante toda sua vida, Piglia se pergunta o que está procurando em meio a tantas recordações. “O que busco? Lembranças alheias. Metáforas da memória” conclui vagamente.

O escritor nunca chega a anunciar qual seria a metáfora capaz de acolher a ilusão de uma vida. Talvez esta resida na própria escrita biográfica, que em seu caso converte-se na re-escrita dos diários, na re-visão da vida e também na ficção de narrar-se para o outro eu. A lembrança, matéria fulgurante, só pode ser captada, para Piglia, a partir da narrativa. O que foi lembrado descola-se e adquire um sentido figurado quando escrito, e como afirma Paintner citado por Barthes (1984, p.288) “a biografia é uma história simbólica”. E, afinal, a linguagem ganha da sinceridade (PIGLIA 1968b, p.5). A experiência cede lugar à narrativa, inclinada mais para as questões literárias do que para a legitimidade do acontecimento. Nessa perspectiva, Mariana Sanchez (2015) ressalta que ler a obra de Piglia apenas como uma autobiografia seria um erro. Afinal, na dobra da vida em literatura, os próprios diários de Emilio Renzi tornam-se uma metáfora para a memória do escritor.

Metade de mim é linguagem

Como trasladar para o texto a contradição de ser, ao mesmo tempo, solidão e multidão, delírio e ponderação? Não seria uma tarefa fácil a tradução de uma parte, que é só vertigem, em outra, que é linguagem, segundo o poeta Ferreira Gullar (2015, p.346). Assim como na poesia de Gullar, a escrita biográfica de Piglia também marca a noção de um outro eu vertido em linguagem. Descartada a pretensão à integralidade, a utopia das escritas de si se desvela. Ao ler a obra de Piglia emergem reflexões próprias a um campo que se expande e se

desarticula em relação à tradição linear, na qual a vida tem uma coerência lógica e os fatos estão subjugados a uma relação de causa e consequência. Afinal, que “eu” é este, que a autobiografia circunda? E que vida é esta que tem a pretensão de descrever? Nos diários de Renzi, o sujeito está cindido e a vida, recortada por uma ótica literária.

O encontro com o duplo aparece certamente de forma discreta, quase dissimulada. Diferentemente do que fez Borges, por exemplo, no conto “O outro”, no qual também se encontra consigo mesmo, não há uma situação de espanto, não há nada de insólito. O encontro entre velhos amigos já estava agendado há muito tempo. Afinal Emilio Renzi, enquanto personagem ficcional, sempre levou traços da vida pessoal de Piglia, traços esses que se apresentam sob diversos matizes. Por vezes a coincidência entre os dois era menos óbvia, restringia-se a pequenos fatos da vida do autor que se refletiam na ficção. Em *Respiração artificial*, por exemplo, Piglia aproveita-se de uma história de família para desencadear os acontecimentos do romance. Em algumas ocasiões o autor utiliza Renzi para destilar suas impressões críticas, em outras se funde um pouco mais ao personagem, como no romance *O caminho de Ida*, no qual Renzi é professor visitante em uma universidade nos Estados Unidos, mesmo papel que Piglia ocupou durante anos.

Portanto, a aproximação entre fatos da vida de Piglia e sua narrativa ficcional começou a ser construída bem antes da publicação dos diários. Esse acercamento entre vida e obra incita a refletir sobre a relação complexa, como aponta François Dosse (2009, p.80) entre os elementos factuais da história de um escritor e a parte ficcional de sua produção literária. Tal relação chega a um extremo quando “o sentido da obra é deduzido das peripécias da vida e a biografia dos escritores está no próprio cerne da inteligibilidade literária”. Na outra ponta desse arco das possibilidades de vinculação entre vida e obra, chegamos à concepção oposta: análises críticas que desconsideram qualquer informação pessoal e histórica, em uma estratégia de *close reading*. Dada a proliferação das ficções autobiográficas, que apresentam de maneira imbricada realidade e ficção, a relação entre vida e obra pode ser pensada em outros termos. Mais especificamente, sob os signos do retorno do autor ou da guinada subjetiva. A aparição do autor no texto através de dados autobiográficos, como aponta Diana Klinger (2006, p.40) emerge a partir de um “eu” contraditório, que questiona a sua identidade. Beatriz Sarlo, ao comentar sobre a guinada subjetiva no campo dos estudos etnográficos afirma:

Contemporânea do que se chamou nos anos 1970 e 1980 de “guinada linguística, ou muitas vezes acompanhando-a como sua sombra, impôs-se a

guinada subjetiva. Esse reordenamento ideológico e conceitual da sociedade do passado e de seus personagens que se concentra nos direitos e na verdade da subjetividade, sustenta grande parte das iniciativas reconstituidora da década de 1960 e 1970. Coincide com uma renovação análoga na sociologia da cultura e nos estudos culturais, em que a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas (SARLO, 2007, p.18).

Assim, a volta do sujeito no âmbito literário é marcada pelo transbordar do sujeito no texto, que chega desprovido de qualquer pretensão à plenitude, e que acarreta na fundição entre a ficção e a vida na narrativa.

Adriano Schwartz (2013), em um artigo que se volta para a análise da inclusão das questões autobiográficas nas narrativas ficcionais de Philip Roth, Ricardo Piglia e J.M. Coetzee, aponta para o fato de que esse emaranhamento entre vida e obra é uma característica que marca o romance contemporâneo. Porém, essa imbricação deve ser vista como uma via de mão dupla. Enquanto os romances encontram-se permeados por fatos da experiência do escritor, a autobiografia é invadida por histórias inventadas, nas chamadas autoficções. Assim, a obra de Piglia pode ser considerada como representativa dessa atual disposição da literatura, uma vez que nesta encontramos “nos espaços em que se espera a “verdade” – o ensaio, a crítica, a entrevista, o diário –, invenção; nos espaços em que impera a invenção – o romance, o conto –, a história cultural e política argentina e as constantes remissões autobiográficas” (SCHWARTZ 2013, p.89).

Emilio Renzi representa uma cisão que foi retirada do nome próprio. De fato, o escritor argentino fez do duplo um dos seus principais jogos:

son duales los nombres (títulos) de todos sus libros, que se articulan en combinaciones de sustantivo y adjetivo (*Nombre falso, Respiración artificial, La ciudad ausente, Plata quemada, Formas breves, Prisión perpetua, El último lector*; incluso la antología *Cuentos morales* siguió esa consigna); a excepción del sintagma copulado –y por tanto dual– Crítica y ficción, y del título de su primer libro, *La invasión*, cuya alteridad está implícita: toda la obra de Piglia será invasiva de lo otro. (CARRIÓN, 2008, p.10)

Além das formas duais apontadas por Carrión (2008), o efeito de duplicidade aparece intrinsecamente nos textos ficcionais de Piglia e existe de fato uma vasta bibliografia sobre as histórias duplicadas dentro das narrativas do autor argentino, uma vez que o duplo se distende nos temas abordados por ele: o complô, a investigação policial, a tradição literária, a ficção do

Estado. Todos estes temas são atravessados por uma história clandestina, por um sistema binário que oculta uma parte, por algo que parece ser, mas que no final é outro. Logo, a questão que interpela o leitor não é revelar o oculto que esse jogo com a alteridade provoca, mas o se debruçar sobre seus efeitos discursivos na narrativa de si, lançar o olhar para a condição subjetiva que marca a vida e a obra em uma analogia mais oblíqua. Nem tanto para um planejamento literário traçado a partir da cisão, mas tampouco para uma relação de arbitrariedade provocada por uma projeção inconsciente que se reflete na literatura. Seria algo, assim, a meio termo. Uma forma de relação com o mundo, de constituição do sujeito, que desemboca em estratégia literária, em um modo de narrar. Porque é atuando nessas zonas que carecem de completude, mas que, contudo, anseiam por um sentido holístico – o eu e o mundo que me rodeia – que Ricardo Piglia imprime sua marca dual.

Recorro novamente a Lenor Arfuch (2010), que, em *O espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea, faz uma extensa revisão bibliográfica sobre o tema. A teórica não elege trabalhar com análise de casos, mas, sim, com os diversos formatos autobiográficos e suas implicações teóricas, a partir não só das teorias literárias, mas também da filosofia política e das ciências sociais. Arfuch (2010, p.63) aponta para a dilatação e a mutação do espaço biográfico, assinalando “um *crescendo* da narrativa vivencial que abarca praticamente todos os registros – numa trama de interações, hibridizações, empréstimos, contaminações– de lógicas midiáticas, literárias, acadêmicas”. Assim, encontramos o mito da singularidade do eu problematizado na seguinte afirmação:

O que está em jogo, então, não é uma política da suspeita sobre a veracidade ou a autenticidade dessa voz [a voz narrativa no espaço biográfico], mas antes a aceitação do descentramento constitutivo do sujeito enunciador, mesmo sob a marca de “testemunha” do eu, sua ancoragem sempre provisória, sua qualidade de ser falado e falar simultaneamente, em outras vozes. (ARFUCH 2010, p. 128)

As biografias em terceira pessoa já tendem para uma diferença entre o eu escritor e o eu personagem. Piglia exerce esta disjunção ao escrever sobre si mesmo como se não fosse ele. Esta estratégia já havia sido anunciada. Em uma entrevista Carlos Martinez pergunta para Piglia: “Escribir un diario como lo hace más de veinte años ¿es un intento de escribir su propia historia o qué historia?” (2014 p.86) e o autor prontamente responde: “Mi historia

como si fuera la de otro”. Na nota que escreve para o livro “Yo”⁸ a referência se repete: “El escritor ha adquirido la costumbre de hablar de sí mismo como si se tratara de otro” (PIGLIA, 1968b, p.5). Para conjugar este recurso e, ainda assim, utilizar o discurso em primeira pessoa, ser fiel aos cadernos que o acompanharam durante todo o processo sistemático de escrita dos diários, o biógrafo desloca-se em si mesmo. Esta cisão entre personagem e autor já foi estudada por Bakhtin. Para Arfuch (2010), o filósofo russo reposiciona os valores da questão do nome na biografia, ao afirmar que:

na verdade, a coincidência entre o herói e o autor é uma *contradictio in adjecto*, na medida em que o autor é parte integrante do todo artístico e como tal não poderia, dentro desse todo, coincidir com o herói que também é parte integrante dele. A coincidência de pessoas “na vida”, entre a pessoa de que se fala e a pessoa que fala, não elimina a distinção existente dentro do todo artístico; e, de fato, pode-se formular a pergunta: como me represento a mim mesmo? Pergunta esta que se distinguirá desta outra: quem sou?” (BAKHTIN, p. 165, 1997)

Na autobiografia, há um espaço irreconciliável entre o escritor e o protagonista da trama. Vários fatores atravessam o gênero, ampliando ainda mais essa diferença: a distância temporal da vida à escrita (mesmo nos diários, forma mais suscetível à imediaticidade), a sujeição à ficção, a montagem de si para o outro, a vulnerabilidade da memória. Ou, nas palavras de Arfuch (2010, p.55) El escritor ha adquirido la costumbre de hablar de sí mismo como si se tratara de otro, “não há identidade possível entre autor e personagem, nem mesmo na autobiografia, porque não existe coincidência entre a experiência vivencial e a ‘totalidade artística’”. Piglia coloca esta não coincidência nos termos mais extremos e ao outro de si atribui os seus diários. A duplicidade já vem estampada na capa: os diários são de Emílio Renzi, mas quem assina o livro como autor é Ricardo Piglia.

A estratégia de Piglia reflete também as colocações de Paul de Man (2012), no texto “Autobiografia como des-figuração”. De Man entende que a prosopopeia é a figura central da autobiografia, pois esta atribui uma voz, uma face, a um nome, por meio da linguagem. Emílio Renzi, nesse sentido, é a voz que ganha corpo, a máscara que adquire vida. Piglia opera a sutil transformação que a prosopopeia requer, segundo Paul de Man, uma vez que os diários deslizam os nomes e intercambiam as memórias. Nesta replicação do eu, na qual os

⁸A referida obra consta de uma seleção, feita por Piglia, de textos autobiográficos escritos por figuras argentinas famosas, escritores ou não, como Péron, Che Guevara, Macedonio Fernández, e Victória Ocampo. Esse texto também está publicado em *Años de formación* com o título “Quien dice Yo”.

nomes são distintos, mas referem-se à mesma pessoa empírica, assume-se a inviabilidade da voz unívoca e o descentramento do sujeito na escrita autobiográfica. Afinal,

Qual dentre nós –serei eu? será o outro?–começou a narrativa que conta o outro, esse outro com quem vivo uma mesma vida, com quem compartilho os mesmos valores, no seio de uma família, de uma nação, da humanidade. Pouco importa: entrelaço-me com a narrativa num tom e numa linha formal que nos são comuns. (BAKTHIN, 1997, p.168)

A busca pelo princípio unitário, que conjuga autor e herói em um só plano de identificação, para Bakhtin (1997), é infértil. É necessário afastar-se de si mesmo para poder narrar-se. Barthes (1984, p.288), em uma conferência sobre *Em busca do tempo perdido*, de Proust, coloca a questão nos seguintes termos:

A obra proustiana põe em cena – ou em escritura – um “eu” (o narrador)mas esse “eu”, se assim se pode dizer, já não é mais um “eu” (sujeito e objeto da biografia tradicional) : “eu” não é aquele que se lembra, se confia, se confessa, é aquele que enuncia; quem é posto em cena por esse “eu” é um “eu” de escrituras, cujas ligações com o “eu” civil são incertas, deslocadas. Proust explicou-o bem: o método de Saint-Beuve ignora que o livro é produto de um outro eu.

Além da dissociação dos nomes, as configurações autobiográficas presentes em *Los diarios de Emilio Renzi* tramam uma visão externa, um sair de si, como uma experiência extracorpórea. Quando Renzi se debruça sobre as folhas brancas dos cadernos, para contar como foi o seu dia, sutil e gradualmente se afasta do mundo. Abrir o caderno e começar a escrever é o gesto de se manter alheio a tudo, sendo essa alienação o princípio da escrita do eu. É preciso estar em outro lugar, se transpor, achar um mirante para ter uma visão mais privilegiada de si. É preciso estranhar-se, ser outro, duplicar-se. É assim, inclusive, que Renzi se vê nas lembranças que tem de suas leituras, e esse distanciamento torna-se então basilar para a própria estrutura da autobiografia:

Un libro en el recuerdo tiene una cualidad íntima, sólo *si mi veo a mí mismo leyendo*. Estoy afuera, distanciado, y me veo como si fuera otro (más joven siempre). Por eso, quizá pienso ahora, aquella imagen – hacer como que leo un libro en el umbral de la casa de mi infancia – es la primera de una serie y voy a empezar ahí mi autobiografía” (PIGLIA, 2015, p.18) (Grifos do original)

O trecho é retirado do primeiro capítulo, “En el umbral”, que representa justamente o encontro entre Ricardo Piglia e Emilio Renzi. Assim, o escritor fabrica o seu duplo, coloca-o na dimensão literária. Piglia cria um diálogo consigo mesmo que só poderia acontecer na encruzilhada entre ficção e autobiografia. Nesse capítulo me deparo com elementos textuais que sugerem essa duplicidade. Por exemplo: Piglia, narrando em terceira pessoa, descreve a cena na qual Renzi acomoda-se no bar El Cervatillo, ao cair da tarde, pede o mesmo vinho que James Joyce bebia e organiza sobre a mesa alguns livros. Entre eles a biografia de Proust por George Painter e “*The opposing self*”, de Lionel Trilling. A displicência com a qual a cena é contada faz o gesto parecer banal, ou apenas uma mera descrição detalhista. Mas a alusão a estes autores não está aí ao acaso.

Lionel Trilling é um intelectual norte-americano e, assim como Piglia, também é crítico literário, escritor e professor de literatura. Na escolha de Trilling já se encontra, então, um certo reconhecimento, um espelhamento. O livro de Trilling que Renzi leva consigo pode ser traduzido como o eu opositor, ou, mais estritamente o eu oponente⁹. O ensaísta estadunidense se propõe a analisar as imagens do eu romântico em alguns autores canônicos, alguns deles também citados por Piglia: Flaubert, Henry James, Tolstoi, George Orwell. Revela-se então, por meio dessa sutil menção, o interesse de Renzi em trabalhos críticos que se ocupem dessa dimensão reflexiva do sujeito, que se desdobra em um eu literário. A segunda referência diz respeito a uma biografia de um autor cuja autobiografia é monumental e canônica. A pretensão de narrar uma vida ganha uma ótica dupla: a partir de si e a partir do outro. Piglia narra Renzi, de fora, colocando-se no papel de biógrafo, e nesse sentido, Renzi seria o seu *eu oposto*, aquele que narra a si mesmo, de dentro. Os desdobramentos dessa replicação desembocam em um paradoxo. Os diários, expostos através dessa chave de leitura, seriam uma autobiografia do outro.

A imagem desse sujeito perante o espelho, a cópia de si, o duplo, é matéria literária quase tão antiga quanto a própria literatura. Clément Rosset (2008, p.85) no livro *O real e seu duplo*, nota que já havia a presença dos personagens sócias ou de irmãos-gêmeos no teatro antigo, a exemplo de *Anfitrião* ou *Os Menecmas*, de Plauto. A referência ao duplo aparece, por exemplo, no mito de Narciso, que fica obcecado por si mesmo e essa obsessão o leva à morte. O teórico ainda aponta para o fato de que o tema aparece com certa insistência no século XIX, nas obras de Edgar Allan Poe, Dostoiévski, E. T. Hoffman, para citar alguns autores. Também trafegam por esse tema José Saramago, Jorge Luis Borges e Machado de Assis, dentre tantos

⁹O livro recebeu o título, aqui no Brasil, de “O Eu Romântico”. Foi publicado pela editora Lidador com tradução de Maria Beatriz Nizza da Silva.

outros. O duplo desponta na literatura sob o signo do mistério, por vezes até do terror, da loucura ou das questões filosóficas.

Por ser um tema constante e se apresentar de modos tão distintos, há também diferentes meios de se aproximar deste. Todorov (2012), por exemplo, aponta para a maneira pela qual as inquietações da multiplicação da personalidade ressoam na literatura fantástica, através das metamorfoses do ser ou do encontro místico do sujeito com uma outra versão de si mesmo. Para o teórico, esse gênero, ao abordar o tema da duplicação ressoa em termos fantásticos e sobrenaturais uma duplicidade já encontrada no plano físico: o tempo e o espaço, a mente e o corpo. Borges (2009), por sua vez, no epílogo de *O livro de areia*, já conjuga a duplicidade com o alter-ego, supondo que este foi um dos primeiros apelidos dados ao duplo. O escritor ainda lembra os vocábulos em outras línguas que remetem ao tema, como o *fetch* e *wraith of a living* do inglês ou o *doppelgänger* do alemão, termos que convocam um espectro do ser, um outro exterior que é diferente e igual ao mesmo tempo. É este efeito de aproximação e distanciamento concomitantes que Borges (2009, p.106) maneja no conto “O Outro”: “meu dever era conseguir que os interlocutores fossem suficientemente diferentes para serem dois e suficientemente parecidos para serem um.”

Voltando a Rosset (2008), a maneira pela qual o filósofo francês aborda o tema do duplo é vinculando-o com a ilusão, já que nessa o acontecimento está cindido. O ilusionista expressa essa cisão de modo exemplar: enquanto se ocupa de uma coisa, dirige o olhar do público para outra, criando assim o efeito de ilusão. Ora, este é justamente o argumento central de “Teses sobre o conto” e, nesse sentido, o escritor atua como um ilusionista:

A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de modo elíptico e fragmentário. O efeito surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície. (PIGLIA, 2004, p.89-90).

Essa segunda história secreta, contada de forma velada, é o arremate que conjuga o entendimento pleno do relato, a outra metade cifrada, ocultada, mas à espreita, que vem à tona na conclusão. Um sistema de duplos, uma máquina de réplicas, como a máquina de relatos em *A cidade ausente*, que, no início de suas atividades, reproduz cópias alteradas de obras literárias pré-existentes. A primeira que replica é justamente um dos textos de Poe que incide sobre a duplicidade misteriosa e aterradora, o conto Willian Wilson, e que a máquina, em suas operações, converte para outra versão, intitulada *Stephen Stevensen*.

A dualidade atravessa a crítica e a literatura de Piglia. Como não ancorar-se, então, em um outro, para produzir os relatos de si? Em *O Real e seu duplo*, Rosset (2008) segue afirmando que o assombro da cópia se dá quando, ao nos deparar com o outro igual a nós, a existência se põe em dúvida. Quando o eu é um outro, como afirma Rimbaud (2006) a vivência não está com o “eu”, mas com o “outro”: “O real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é o outro que me duplica, *sou eu que sou o duplo do outro.*” (ROSSET, 2008, p.88) Nessa reversão, Ricardo Piglia torna-se a cópia e para Emilio Renzi são transferidas suas experiências. A vida, precária, caótica, e por vezes incognoscível, se desloca para o plano literário, local onde a utopia de si, essa ilusão fabricada, como aponta Rosset, pode ser plena. Pois é também a literatura que garante a esta matéria fina uma linearidade, um nexos, um eixo. Arfuch (2012, p.19) resume a questão nos seguintes termos: “A vida, enquanto unidade inteligível, só existe na forma do relato”. Se o relato literário é um dos meios de organizar a vida, só um personagem também literário pode representá-la. Piglia realiza sua utopia na literatura. Nesse contexto, a conversa de Renzi com Piglia converge, não por acaso, para os modos pelos quais sua vida pode ser organizada em uma biografia.

Pero le gustaba pensar que su vida interior estaba hecha de pequeños incidentes. Así podría empezar por fin a pensar en una autobiografía. Una escena y luego a otra, ¿no? Sería una autobiografía seriada, una vida serial... De esa multiplicidad de fragmentos insensatos, había empezado por seguir una línea, reconstruir la serie de los libros, “Los libros de mi vida”, dijo. (PIGLIA, 2015, p.17)

A psicanálise também dá a sua contribuição na análise do duplo, uma vez que desfaz a crença do sujeito enquanto ser indivisível, decompondo-o psiquicamente em ego, id e superego. Tudo que surge do inconsciente, do id, deve passar pelo crivo do superego para chegar à consciência. Mais que decompostos, nós não temos acesso direto a grande parte da nossa psiqué, local de onde emerge a maioria das nossas escolhas. O inconsciente é o que move as nossas ações e os nossos desejos, o que nos faz esquecer ou lembrar, local dos nossos traumas, e das nossas fantasias. Para além de uma tentativa de autoconhecimento, arranjar um encontro do eu consigo mesmo, como faz Piglia, evoca a constituição falaciosa do indivíduo e o desenvolvimento partido do sujeito que a psicanálise aborda. A teoria psicanalítica aponta para o fato de que somos sujeitos faltantes, incompletos, formados a partir do outro. Constituímo-nos a partir do corte, da interdição do Nome do Pai. É essa cisão que nos faz sujeito. No artigo introdução ao narcisismo, de 1915, Freud (2010 p. 225), ao comentar sobre a relação entre a libido do eu e a libido do objeto, fala que “o indivíduo tem de fato uma *dupla*

existência, como fim em si mesmo e como elo de uma corrente, à qual serve contra — ou, de todo modo, sem — a sua vontade” (grifo meu).

Lacan (1998) dá continuidade às ideias freudianas a partir da teoria dos estádios do espelho. Segundo o psicanalista, a formação do eu está diretamente ligada ao reconhecimento corpóreo do sujeito ainda bebê e é experimentada como uma dialética: deparamo-nos com a nossa imagem total, mas nos falta maturidade cerebral para reconhecê-la devidamente. Há uma precipitação da autoidentificação do eu que nunca é plena, devido a nossa inabilidade cognitiva para entendê-la. Esta forma, então,

situa a instância do eu, desde antes de sua determinação social, numa linha de ficção, para sempre irredutível para o indivíduo isolado - ou melhor, que só se unirá assintoticamente ao devir do sujeito, qualquer que seja o sucesso das sínteses dialéticas pelas quais ele tenha que resolver, na condição de [eu], sua discordância de sua própria realidade.(LACAN, 1998 p.98)

Essa ilusão de eu, criada ainda no prólogo do desenvolvimento psíquico, se desfaz amiúde quando o sujeito adentra na linguagem e no meio social. O que permanecerá é o desejo por uma reconstituição desse eu ideal, da figura do espelho, o outro, ao mesmo tempo fascinante e incompreensível. E talvez aí resida um aparato psicológico para traduzir a insistência do tema da duplicação na literatura, já que esta o coloca sobre os mesmos signos de mistério e atração. A teoria psicanalítica reforça que cada um de nós guarda em si um outro oculto e irrecuperável. Somos sujeitos fragmentados, cindidos. E, assim, Piglia duplica-se para narrar-se. Essa percepção de ser outro que o acompanha foi definitiva no seu momento autobiográfico, afinal “Ya en aquel tiempo tan lejano yo vivía una doble vida y practicaba la esquizofrenia que ha definido mi actitud ante la realidad” (PIGLIA, 2015, p.127)

A duplicidade nos diários passa também por jogos temporais e, como um pêndulo, o livro vai do passado ao presente, do jovem ao velho, de uma época em que o futuro é a promessa de se tornar um grande escritor para outra em que a esclerose lateral amiotrófica o impede de escrever. Nos últimos anos contou com a ajuda de sua “musa mexicana” a quem ditava os diários. Para alguém que passou a maior parte da vida escrevendo, em uma dedicação quase cotidiana, que tem a escrita como um vício, ter uma doença que lhe retira esta capacidade faz do destino um sádico. Piglia morreu no dia 6 de janeiro de 2016. O escritor argentino, em uma espécie de profecia que reflete não só ironia, mas a sua lucidez frente à doença, afirma em um dos ensaios contidos no diário que “el trabajo con o doble, es, como siempre, un modo de conjurar la muerte” (PIGLIA, 2015, p.146).

2. O ENSAÍSTA *NOIR*

Primeiras Investigações

Em uma de suas conferências na universidade de Belgrano, em 1979, Jorge Luis Borges (2011) fala sobre o conto policial. É curioso notar como esse tema se destaca pela sua insólita posição em relação aos outros eleitos pelo autor: o tempo, a imortalidade, e o livro e a leitura. Borges ainda dedica uma das conferências a Emanuel Swedenborg¹⁰, um dos homens mais extraordinários do seu tempo, na visão do escritor. Caberia perguntar, portanto, porquê, em meio a questões que se inclinam para a filosofia, a história e até mesmo a metafísica, Borges escolhe falar de um gênero literário recorrentemente considerado como inferior. É justamente a inversão desse postulado o que encontramos no texto-aula de Borges, uma espécie de exaltação do gênero erigido por Edgar Allan Poe em meados do século XIX.

O conto policial, para Borges, é o ponto de virada da literatura, pois emerge de um planejamento consciente e se contrapõe à tradição na qual a obra literária era consequência de uma “operação do espírito” (BORGES, 2011, p. 34). Não sem antes problematizar a questão do gênero, colocando-o não enquanto forma intrínseca, mas enquanto categorização de uma experiência estética advinda da relação leitor-livro, Borges afirma que Poe criou, sobretudo, um gênero intelectual, que tem como uma das marcas principais a erudição do detetive, protagonista da trama. Vale notar que o próprio Borges, com sua escrita múltipla, que passeia por vários temas e formas, também cedeu lugar à narração policial, como nos contos “A morte e a bússola”, “O jardim das veredas que se bifurcam” e “Abenjacán, o Bokari, morto em no seu labirinto”. Além disso, Borges dirigiu, juntamente com Adolfo Bioy Casares, a coleção de livros policiais *Él Séptimo Círculo*, que foi publicada na Argentina a partir de 1945.

Na esteira do pensamento borgiano, Ricardo Piglia volta a erigir o gênero e novamente faz a correspondência do romance policial com a atividade intelectual. Só que, dessa vez, Piglia faz a analogia com o trabalho da crítica literária. Para o escritor, a crônica policial se

¹⁰ Emanuel Swedenborg foi um filósofo, cientista e inventor do século XVII. Borges (2011, p.23) descreve Swedenborg como um homem extremamente prático e inteligente, que adiantou muitas invenções posteriores, como, por exemplo, o submarino. Porém, para Borges, o mais interessante em sua história, é o fato de que Swedenborg cunhou uma nova religião com base nas experiências espirituais que afirmou ter vivido.

apresenta como um modelo promissor desse tipo de narrativa. “En más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor es el criminal. Se podría pensar que la novela policial es la grande forma ficcional de la crítica literaria” Afirma Piglia (2014, p.15).

O que esta afirmação sugere, a princípio, é que há uma relação analógica na qual os elementos principais do romance policial encontram-se metaforizados na crítica literária. Assim, o escritor é aquele que comete um crime envolto por um mistério, que precisa ser desvendado pelo crítico literário. E esse, por sua vez, vai procurar no livro pistas para resolver o delito, solucionar o enigma. Assim como o detetive, o crítico também é um erudito, um intelectual que explica a obra literária e deste modo a ilumina com a sua análise sagaz, estabelecendo um modelo de leitura pragmático e austero. Uma vez decifrado o caso, o crítico torna-se o senhor da razão, da verdade. É ele quem oferece uma elucidação aos leitores, quem chega ao cerne da questão da obra, quem cria e legitima os protocolos de interpretação. Outro sentido que a analogia de Piglia evoca é a de que o crítico torna-se um examinador minucioso das passagens do livro que possam corroborar com a sua teoria e oferecer mais subsídios para seus argumentos, de forma a forjar uma verdade. O exercício da crítica passa a ser investigativo, fiscalizador e torna-se, praticamente, uma busca para expor as circunstâncias e as provas desse “crime” cometido pelo escritor.

Avançando um pouco mais além na analogia, começo a observar como os detetives dos policiais clássicos se comportam. Eles utilizam metodologias rigorosas, racionais e empíricas, avessa às especulações místicas e esotéricas. A soberania da racionalidade e as resoluções fabulosas também são as qualidades que os críticos, durante algum tempo, puxaram para si. Esta tendência teve, por exemplo, Machado de Assis (1865) como um dos seus representantes. No texto *O ideal do crítico* o escritor já promulgava uma crítica filiada à cientificidade, na qual o crítico deveria permanecer fiel às verdades e alheio aos sentimentos e pessoalidades excessivas, para que não houvesse, assim, riscos de sua subjetividade contaminar a análise. Machado defendia uma crítica que se fundamentava em uma análise plena, totalizadora e mantenedora de verdades.

Saber a matéria em que fala, procurar o espírito de um livro, descarná-lo, aprofundá-lo, até encontrar-lhe a alma, indagar constantemente as leis do belo, tudo isso com a mão na consciência e a convicção nos lábios, adotar uma regra definida, a fim de não cair na contradição, ser franco sem aspereza, independente sem injustiça, tarefa nobre é essa que mais de um talento podia desempenhar, se se quisesse aplicar exclusivamente a ela. No meu entender é mesmo uma obrigação de todo aquele que se sentir com força de tentar a grande obra da análise conscienciosa, solícita e verdadeira (MACHADO, p.800, 1979)

Esse modelo de crítico, proclamado por Machado, ressoou na crítica brasileira e continua de certo modo transparecendo nos discursos mais conservadores. No caso específico do Brasil, o debate em torno da crítica se polarizou especialmente na questão da crítica acadêmica versus crítica jornalística, o que, afinal, assenta as bases na defesa desse modelo de crítico erudito, letrado, culto, contra a suposta ameaça de uma decadência intelectual representada pela crítica impressionista. Em um cenário mais amplo, o debate contemporâneo sobre a crise da teoria da literatura também acaba sendo tributário desse ideal de crítico. O que está em jogo, entre outras coisas, é a rasura desse intelectual supremo, que acredita na necessidade de proteger as grandes obras da deterioração epistemológica feita pela abertura interdisciplinar dos estudos culturais.

Assim, seguindo a analogia, caberia a pergunta: seria este o tipo de crítico, o crítico ideal de Machado, que Piglia performa em seus textos? Ou esta analogia pode bifurcar-se em outras interpretações? Ao pensar nos detetives habituais do romance policial, a metáfora com tons paranoicos de Piglia, do crítico como detetive e do escritor como criminoso, poderia evidenciar uma representação do crítico magistral, dominador da obra, prenunciador da sua essência e artífice dos protocolos interpretativos vigentes. O crítico-detetive está ali para anunciar uma verdade. No entanto, não é esse tom detetivesco clássico que encontramos nos escritos críticos e teóricos do próprio Piglia; pelo contrário, o escritor opta por análises que partem de um ponto de vista bastante pessoal e sem pretensões de neutralidade e impessoalidade. Segundo o próprio Piglia (2014, p.13), a crítica

es una de las formas modernas de la autobiografía. Alguien escribe su vida cuando cree que escribir sus lecturas. ¿No es la inversa del Quijote? El crítico es aquel que reconstruye su vida en el interior de los textos que lee. La crítica es una forma posfreudiana de la autobiografía.

Outra pista que Piglia deixa é a afirmação de que não é apenas em um único sentido que o crítico é um investigador. Nessa encruzilhada entre a crítica literária e a literatura policial, encontro a brecha para me debruçar nas formas pelas quais o escritor se comporta enquanto crítico. Para esse empreendimento, é necessário averiguar as nuances do romance policial e suas ramificações a fim de saber como esse crítico-detetive encara o seu trabalho: a obra seria mais um mistério a ser solucionado ou um segredo que se desdobra em outros? Desenvolverei aqui a ideia de que Piglia opta por assumir o papel detetivesco em sua crítica, tanto na análise política que faz da literatura, na qual tenta desvendar as complexas relações

entre o Estado, a história e a economia, quanto ao se deter em pequenas pistas – uma foto, uma carta, uma passagem da vida de algum autor – para desencadear uma suposição sobre a obra literária. Acontece que esse crítico-detetive não parece estar a bordo de uma nau segura; pelo contrário, ele encontra-se à deriva no mar da literatura.

Nem tão elementar assim

Uma das formas de saber qual detetive é esse que Ricardo Piglia, enquanto crítico, encena, é analisando a relação que o próprio escritor estabelece com o romance policial. Assim como fez Borges, Piglia também foi responsável por uma coleção de livros que se voltava para o gênero. Logo após a publicação do seu primeiro livro de contos, em 1967, Piglia começa a dirigir a coletânea *Serie Negra* editada pela Tiempo Contemporáneo. Tratava-se de uma coleção com 21 títulos de contos policiais, a maioria de autores norte-americanos, contrapondo-se ao já mencionado *Él Séptimo Círculo*, de Borges e Casares, que privilegiava autores ingleses, com poucas exceções, e optando, deste modo, por obras mais clássicas. Observando os títulos escolhidos por Piglia, a predileção do escritor pelo *noir* fica evidente. Sobre a série, Piglia (2014, p.55) comenta:

Porque mientras en la policial inglesa todo se resuelve a partir de una secuencia lógica de presupuestos, hipótesis, deducciones, con el detective quieto y analítico [...] en la novela negra no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce fatalmente nuevos crimines.

O policial *noir* ganha essa nomenclatura quando os autores norte americanos representantes do gênero são publicados na França em 1948, pela Editora Gallimard, em uma coleção chamada *Série Noire*. Esses textos se caracterizam pela indeterminação do detetive, que geralmente tem moral duvidosa e atua obscuramente, às margens da lei. Em *El género negro: orígenes y evolución de la literatura policía y su influencia en Latinoamérica*, o escritor argentino Mempo Giardenelli (2013 p.31) afirma que, se por um lado a novela policial clássica se detém excessivamente em enigmas engenhosos, e acaba ficando repetitiva, a novela negra buscaria encontrar possibilidades inacabadas ao se ocupar da vida real e querer espelhá-la,

fugindo de um pequeno universo hermético mental. O gênero tem, segundo Giardenelli (2013, p.30)

el crimen como punto neurálgico de la narración; y consecuentemente la persecución e investigación para esclarecer el delito. La novela de crimen, o de delito como quizá sea mejor llamarla, es formalmente una narración, por contenido una ficción y por su temática específica un reflejo de las transgresiones a las leyes penales de una sociedad.

O romance policial negro, ou de delito, como também pode ser chamado, assenta suas bases nas narrativas clássicas, ou seja, o gênero nasce em um solo já preparado por Edgar Allan Poe, Arthur Conan Doyle, e Gaston Lerroux, para citar alguns dos nomes mais emblemáticos. E o que Poe fez, enquanto fundador do gênero, foi juntar o crime, a morte e o mistério – temas de que a literatura sempre se ocupou – em uma única narrativa. E essa narrativa, segundo Todorov, (2006 p.96), se apresenta como uma arquitetura geométrica: crime, investigação, revelação. Para o teórico, trata-se basicamente de duas histórias, a do delito envolto por um enigma e a história da resolução, com base em deduções coerentes e lógicas. Os detetives que os romances policiais clássicos criaram apresentam uma racionalidade soberana, praticamente inumana, de tal modo que nem precisam ir à cena do crime para desvendá-lo. Eles podem muito bem fazer isso simplesmente lendo o relato no jornal, como faz Dupin no inaugural “Os assassinatos da Rua Morgue”, de 1841.

Esse tipo de narrativa de enigma, como qualquer outra, responde a certas contingências e a um esquema ideológico vigente. No fim das histórias policiais clássicas, os ideais burgueses se regozijam: a resolução do mistério implica na supremacia da verdade e a punição do criminoso pela soberania da lei. O crítico Javier Sánchez Zapatero, em um artigo em que discute as diferenças entre os dois ramos do policial, traduz o contexto racionalista no qual o romance de enigma clássico prospera:

lo que transmiten las obras policiales es la consolidación en la sociedad de una mentalidad positivista que hace prevalecer la interpretación racional como única forma de conocimiento. En consecuencia, dan cuenta de algunos de los principios rectores básicos de la sociedad en que nacieron. Por tanto, la novela policiaca ha de ser considerada un producto cultural deudor de un contexto muy concreto, determinado por estructuras socioeconómicas y políticas y por la formación de una clase burguesa para la que las narraciones basadas en la supremacía de la razón actúan como sostén ideológico de sus principios y aspiraciones (ZAPATERO, 2014, p.6).

Martin Cerda (2014 p.60) também comenta que a fé na razão teve um papel importante na sociedade moderna. Segundo o autor, o homem moderno dedicou sua vida à razão assim como o seu sucessor dedicou a vida a Deus. Desse modo, muito do que o homem moderno fez, se deu “racionalmente”. Mas onde essa razão o levou? A fé irrestrita na razão, ao perder sua direção crítica inicial, começa a instituir-se como um dogma, e assim se transforma em um poder sombrio, intimidante, ameaçador, alerta Cerda (2014, p.65). Grandes atrocidades já foram justificadas por um pensamento científico e racional, basta lembrar-se do “Tratado antropológico experimental do homem delinquente”, do médico italiano Cesare Lombroso, que atestava a tendência para o crime da população negra e mestiça. Ou ainda, como aponta Agamben (2010, p.142-143), de como a pesquisa genética desenvolvida na Alemanha foi o apoio científico necessário para que o nazismo divulgasse a ideia de raça como algo puro, e que deveria ser controlada pelo estado a fim de eliminar as influências prejudiciais à nação.

Esse pensamento racionalista não se perdeu, ele ainda perdura nos dias de hoje. Porém, encontra-se mais diluído. Para Cedra (2014, p.67 - 69), a confiança na ciência e no progresso, credos da sociedade burguesa, foram mostrando seus sinais de fraqueza já no século XIX, e o Romantismo, que representou uma reabilitação da sensibilidade frente à frieza da razão, exemplifica o início desse descrédito. O século XX, portanto, chega com uma radical incerteza frente à selvageria de ideias produzidas durante quatro séculos de racionalismo (CEDRA, 2014 p.69). Assim, a instabilidade que permeava as primeiras décadas do século XX provoca uma modificação na mentalidade ocidental. O horror frente ao poder destrutivo do homem na primeira guerra, a baixa qualidade de vida de uma sociedade capitalista que colhia as conseqüências trágicas da industrialização massiva, dentre outros fatores, levaram a um descrédito na lei, na verdade e, enfim, na racionalidade extremada.

Mais uma vez recorro a Borges, que, no conto policial “A morte e a bússola”, retrata de forma acurada o fracasso do raciocínio metódico e cientificista, e a incapacidade do senso lógico prevalecer, ainda que cumpra com distinção o seu propósito. O conto narra a história do investigador Erik Lönnrot, que se via como “um puro raciocinador, um Auguste Dupin”, mas em quem havia “algo de aventureiro e até de jogador” (BORGES, 1989, p.34). Lönnrot segue as pistas de um crime como um detetive clássico: astuto, confiante, seguindo as pistas e vendo o que ninguém mais consegue ver. Acontece que o mistério foi articulado como uma armadilha para capturá-lo. Sabendo de sua engenhosidade, o criminoso Scharlach arma para Lönnrot, que acaba morto justamente por decifrar o enigma. Para Piglia (2014, p.59), o conto

de Borges é o *Ulisses* do relato policial, pois ali “a forma chega a sua culminação e se desintegra”.

Dessa forma, o gênero *noir* vem para se contrapor à supremacia do pensamento lógico e objetivo, que já não mais encontrava um lugar seguro na virada do século. Essa outra forma de narrar o romance policial aparece na década de 1920, nos Estados Unidos, período no qual o país sofre um esfacelamento social, político e econômico, que culmina na chamada grande depressão de 1929. Foram anos de forte corrupção, Lei Seca, guerras entre gangues, crescimento da máfia e nos quais o índice criminológico bateu recordes. Essa é a conjuntura histórica na qual o romance *noir* ganha força. Com pretensões de construir uma narrativa de crítica social que mostrasse os aspectos mais miseráveis e vis de um contexto social perverso ao registrar o submundo do crime, entram em cena autores como Raymond Chandler, James Cain e Dashiell Hammett, que é considerado o precursor do gênero com o romance *A seara vermelha*. Sobre a relação das novelas negras com seu contexto histórico, Zapatero comenta:

en la novela negra la investigación se transforma en una mera excusa para mostrarnos un mundo complejo y lleno de peligros. El reflejo ambiental se convierte así en característica esencial del género, que aporta una dimensión social capaz tanto de retratar el contexto histórico como de cuestionar el orden establecido a través de un discurso transgresor que critica los mensajes oficiales al tiempo que ilumina aspectos de la realidad tradicionalmente no transitados (ZAPATERO, 2014, p.8).

O *noir* inclui na sua trama a impossibilidade do triunfo, os desvios morais, o envolvimento emocional, os desejos, as ambições, os fracassos, enfim, condições intrínsecas da conduta humana que atravessam os personagens – o criminoso, a vítima, o detetive – tornando-os, assim, mais reconhecíveis. Não é exatamente a presença de um enigma que define o gênero, mas o crime em si, o delito, a transgressão da lei e, como consequência desses fatores, a busca errante para resgatar uma justiça que há muito já se perdeu. Não há mais o amparo seguro da razão que guia a investigação até o completo desvendamento. Por desconfiar da justiça e da lei e por denunciar os sistemas de coerção governamentais, o romance policial negro encontrou um terreno fértil nos solos da América do Sul. Nossa relação com as instituições policiais dista muito da vigente nos Estados Unidos e, assim, o *noir* latino-americano ganha características próprias. Giardenelli aponta que

la escritura en Hispanoamérica no es solo un problema estético, sino también ético. Por eso el escritor hispanoamericano suele estar involucrado en asuntos extra literarios que atañen a su sociedad (y sin que esto implique necesariamente una actitud militante ni partidista). En los autores

norteamericanos del género negro parece estar presente la convicción de que la violencia y la corrupción son algo así como irremediables males “naturales”, y no siempre se evidencia el contexto social en que se producen. Tal convicción aparece en los latinoamericanos de modo diferente: la violencia y la corrupción son males coyunturales (no importa cuán larga sea la coyuntura), y jamás se aceptan como algo irremediable. O en todo caso se trata de hacer literatura para discutirlo. Y casi ineludiblemente esa discusión incluirá un contexto colectivo. (2013, p.117)

O escritor ainda afirma que a novela policial da América latina toca, mesmo que tangencialmente, na questão do racismo, dos dogmas políticos e ideológicos, e das formas de violência que nos são próprias. Aqui, como aponta Giardenelli (2013 p.118), não há apenas a desconfiança na polícia, mas também o ódio e o rancor, pois temos uma história marcada por governos ditatoriais violentos, nos quais os poderes policiais estiveram sempre a serviços das oligarquias e dos sistemas políticos opressores. Na América Latina as instituições policiais são repressivas e conservadoras, e as leis, muitas vezes distorcidas, não funcionam de forma igual para todos. Desse modo, os escritores de ficção policial dessas latitudes não têm outra escolha a não ser escrever romances negros, conclui Giardenelli (2013, p.119).

Ricardo Piglia, enquanto um escritor latino-americano que se aproxima do *noir*, responde às considerações de Mempo Giardenelli. Ao olhar para dentro obra do escritor argentino percebemos a estrutura falida da polícia. Seus detetives se posicionam seguindo as características do *noir*: o errático, a incompletude, a ausência de um ponto de origem, a indefinição dos fatos e o permanente tom de dúvida diante da realidade convencionada são os guias da trama investigativa. As obras de Piglia apresentam detetives capciosos, fracassados, que não desvendam o caso, não chegam ao bandido, muito menos apresentam argumentações fabulosas e engenhosas para desmascarar o crime. São detetives boêmios, irônicos, durões, sem uma direção clara a seguir, em meio a um emaranhado de pistas, depoimentos e vestígios de crimes que podem muito bem terem sido inventados por eles mesmos.

A inclinação de Piglia para o policial aparece de forma evidente em seus romances, que geralmente abarcam algum fato misterioso acompanhado de uma atmosfera detetivesca. Em *Cidade ausente* temos a saga de Júnior em torno dos enigmas mal resolvidos da mulher-máquina produtora de relatos; em *Dinheiro queimado*, o universo violento e obscuro do crime. Já em *Alvo noturno* Piglia conta a história de um homicídio em uma pequena cidade do interior da Argentina, e somos apresentados ao detetive Croce, que é afastado do caso por não obter algum êxito ou progresso nas investigações. E Emílio Renzi é quem as assume o caso clandestinamente. Mas, ainda assim, o crime fica sem resolução completa. O livro acaba, mas

os questionamentos sobre os detalhes do assassinato ficam em aberto. Uma ruptura abrupta, que mexe com as expectativas do leitor, o qual deixa o livro ainda atônito ao terminar de ler as últimas linhas. Não há resolução total, não temos como chegar a um ponto de concordância unívoca.

A mesma sensação de um desfecho em aberto persiste em *O Caminho de Ida* (2014), no qual novamente nos deparamos com Renzi como investigador clandestino. Dessa vez o alter ego vai atrás de respostas para a morte de uma reconhecida intelectual norte-americana, que era sua amante e colega de trabalho. Até mesmo em *Respiração artificial* (2001), primeiro romance de Piglia, o tom misterioso aparece: cartas enigmáticas, um desaparecimento irresoluto, conspirações históricas. A permanência do mesmo personagem em diversos livros, que acontece com frequência no romance policial, na obra de Piglia está representada por Renzi. Ele averigua cartas, assassinatos, relatos de mulheres loucas, e representa o detetive frustrado que investiga, mas não chega a uma solução, que se perde nas possibilidades de se contar uma história, e acaba aceitando todas como válidas. Por isso nada se desvenda. Emílio Renzi – que não ocasionalmente é apresentado como jornalista, crítico literário ou professor de literatura – não busca achar algo de profundo em suas investigações. Ele percorre as histórias, não as perfura.

Assim, se Piglia, enquanto crítico, é um detetive, o labirinto que percorre para achar a verdade do texto é inútil. Suas elucubrações se desdobram e suas interpretações se multiplicam em outros significados. Dessa forma, as mesmas definições, já acima citadas, que Piglia (2014, p.55) usa para definir o *noir*, podem ser usadas para distinguir a crítica que pende para o ensaísmo: a literatura é um crime “e sua investigação fatalmente produz novos crimes”; é uma cadeia infinita na qual os escritores constroem sua própria rede de precursores e antecessores e onde o crítico se lança levando consigo tudo o que tem, pois “não parece haver outro critério de verdade que a experiência”. Nisso encontra-se o sentido biográfico da crítica literária, uma vez que essa também está sujeita a uma espécie de bovarismo, como sugere Eneida Maria de Souza, pois se “Bovary vivencia suas paixões de forma livresca, o crítico vive suas leituras como experiência pessoal” (SOUZA, p.122, 2002).

O ensaísta e o detetive *noir* se encontram em mais uma de tantas encruzilhadas literárias: ambos tiram a verdade das mãos dos sujeitos donos do saber para reconstruí-la em uma situação de perigo (PIGLIA 2004 p.58), ou seja, trata-se de uma situação mais instável, mais errática e incerta, rejeitando-se, assim, uma ordem fechada e excludente. E para isso montam um conjunto interpretativo alheio às instituições enrijecidas pela lei justamente para mostrar como esse sistema de códigos é falacioso por não conseguir abarcar as diferenças que

eclodem em todas as direções. Os dois trabalham a partir de sua própria vivência, e encaram o misterioso como apenas mais um dos infinitos véus que nunca irão deixar de encobrir algo, pois sabem que sempre restará de suas análises algo inconclusivo, em aberto. Como sugere Derrida, (2005, p.7), um texto regenera infinitamente o seu próprio tecido, ferido pelo gesto cortante da decisão de cada leitura. Outros sentidos são produzidos o tempo todo e vários são os elementos que disparam as interpretações. Nesse desvelar fracionado e segmentário, a obra crítica de Ricardo Piglia se engendra.

Um olhar que suspeita de tudo

Ricardo Piglia é o crítico-detetive que navega nos fragmentos literários sem pretender achar na obra um sentido essencial, que observa o fluir lento do rio da linguagem, onde os escritores da sua tradição nadam com maestria. Piglia narra com sutileza esta “arte da natação”, como se refere em *Formas breves*(PIGLIA, 2004, p.56). Sua atividade crítica é a descrição dessas minúcias, a investigação solitária do detalhe, que não quer e não pretende encerrar a questão como quem encerra as investigações de um misterioso crime solucionado. As pistas que o escritor lê são atravessadas por suas subjetividades, por sua história. E assim a crítica desenvolvida por Piglia deságua em um formato mais fragmentado, não ontológico, não hierarquizador dos saberes. Enquanto um detetive à deriva, Piglia não poderia escolher outro formato que o do ensaio, essa prosa das ideias que assume o vertiginoso trabalho do pensamento e que justamente por isso requer, segundo Adorno (2003, p.16), felicidade e jogo. Antes de adentrar precisamente nas particularidades do ensaio do escritor argentino, abordarei brevemente o gênero ensaístico e seus desdobramentos na América Latina.

O ensaio lança um olhar que deixa tudo sob desconfiança, mas que, por outro lado, não aponta veredictos absolutos. E ainda se apresenta, segundo Alberto Giordano (2016, p.12), como uma maneira singular de sistematizar a experiência do pensamento segundo sua própria lógica, que não é a lógica da produção enriquecedora, nem a da obtenção de resultados certos e comunicáveis. O ensaio é avesso ao positivismo e à racionalidade e

objetividade científicas. E, como nos mostra Adorno (2003) em *O ensaio como forma*, vem para ocupar um lugar entre os despropósitos.

Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar, diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não aonde nada mais resta a dizer. (...) Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. Suas interpretações são filologicamente rígidas e ponderadas, são por princípio super interpretações, segundo o veredicto já automatizado daquele intelecto que se põe a serviço da estupidez como cão de guarda contra o espírito. (ADORNO, 2003, p.16.)

O ensaio se inscreve sobre o “signo do precário e do inacabado” (SOUZA, 2007, p.108), não reivindica um encerramento da questão que se propõe analisar, não vem para responder a todas as perguntas – como os grandes detetives fazem nos clássicos policiais. Ele “escova a contrapelo”, para usar a bela metáfora de Benjamin, mestre insuperável desta forma, como aponta Adorno (2003, p.29)

Derrida (2002), no texto “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, discorre sobre como o pensamento metafísico, calcado na busca da origem, da essência e da verdade, se organiza em torno de uma estrutura na qual a lógica tranquilizadora organiza o caos do real. O filósofo, ao questionar o estruturalismo, que se arquiteta na suposta sólida fundação da interpretação das coisas, começa um movimento de abalo no campo da teoria. O centro no qual as estruturas das ciências humanas se erguem não é nada mais que uma interpretação. Estamos ligados irremediavelmente à linguagem, não temos como deixar de aplicar conceitos ao mundo para tentar entendê-lo, qualificá-lo, relatá-lo. Logo, o que Derrida (2002) propõe é um jogo com essa produção do saber. O jogo ensaístico tal como apresentado por Adorno, no qual é evidenciado o transitório, o fragmentado, o incompleto e o subjetivo em um processo de criação problematizadora do conhecimento.

É por isso que o ensaio também questiona a própria linguagem. O discurso pragmático da racionalidade acadêmica, que supostamente exigiria certa cientificidade das ciências humanas, como a capacidade de prever e controlar seu objeto, tem a língua como instrumento não arbitrário, puro, na qual a linguagem atua como simples mediação entre teoria e objeto de pesquisa. É preciso resgatar o impuro da língua, trazer à tona as idiossincrasias e discrepâncias do olhar e redimir, à maneira proposta por Barthes (1992), essa outra terminologia esquecida das palavras, decantada pelo positivismo. Como bem resume Edward

Said (1995, p.116) em *Cultura e imperialismo*, “não existe um reflexo ou uma experiência direta do mundo na linguagem de um texto”.

“O ensaio não é o lugar da homogeneidade comunitária, mas das singularidades anômalas”, nos lembra Giordano (2016, p.25). Ele capta a ascensão de um acontecimento, aquilo que irrompe, que surge intempestivamente. Por isso tem no fragmento o seu elemento mais básico, sua força motriz, talvez a única possível. E é justamente no inacabado, no faltante, no fragmento, a cena na qual, segundo Foucault (2008), pode-se construir uma narrativa, histórica ou literária, concentrada na divergência e não na convergência que apaga as diferenças.

O estilo ensaístico, ao revelar a forma elíptica da construção do pensamento (ROSA, 2003, p.15), vem contrariando toda uma tradição que, nas ciências humanas, coopta tudo que é estranho para fazer parecer familiar. As particularidades atípicas, as irregularidades, a experiência subjetiva, tudo que a razão mandou deixar de fora, volta no ensaio como potência, como condição inerente. O apagamento das irregularidades foi empregado como procedimento dos discursos pragmáticos, que constroem o conhecimento a partir da dissolução anuladora daquilo que se apresenta como insólito. Ou, nas palavras de Giordano (2016, p.10): “Donde irrumpe una diferencia, la proximidad exorbitante de una distancia que trastorna los parámetros de la comprensión, la cultura hace aparecer una promesa de sentido que no demora a cumplir.”

Dessa forma, o ensaio, na contramão desse pensamento homogeneizante, não apenas acolhe as diferenças, mas também trabalha com suas possibilidades, e por isso abarca diversos formatos. Em “Breve historia del ensayo hispanoamericano”, livro em que trata de delinear os momentos mais insólitos do gênero nos solos de língua espanhola, o crítico peruano Miguel José Oviedo (1991, p.9) chama o ensaio de gênero camaleônico por excelência, justamente por adotar qualquer forma, de acordo com o que lhe for conveniente. O ensaio escolhe do que vai se ocupar e de como vai fazer isso, sendo tanto a sua forma como o seu conteúdo irrestringíveis. Difícil tarefa seria, como continua a apontar Oviedo (1991, p.12), estabelecer uma retórica específica do ensaio, já que neste a escrita atua de maneira mais fluida e muitas vezes recebe um tratamento literário. O ensaio é “um delicado compromisso entre análise e intuição, entre a linguagem expositiva e a metafórica, entre o conhecimento objetivo e a percepção íntima”, conclui Oviedo.

Essa percepção íntima, para Liliana Weinberg (2012), é um dos pontos cruciais do ensaio, uma vez que o próprio Montaigne, o grande precursor do gênero coloca no centro dessa prosa o olhar do sujeito, seus conhecimentos, antecipando assim o exercício

autoetnográfico. A possibilidade de levar a cabo o retrato de si e o retrato do mundo foi o que moveu as primeiras linhas do discurso ensaístico. A retórica do ensaio oferece uma liberdade que permite tanto a inserção, no texto, da experiência subjetiva, como o espaço para que algumas respostas fiquem pendentes, como já foi mencionado. Esse gênero, como aponta a intelectual argentina, é uma viagem por um universo de sentidos e valores cujo ponto de vista é decisivo, pois a colocação do eu, que traz a subjetividade e a experiência pessoal à tona, provoca um encontro entre o viver, o fazer, e o pensar:

el ensayo traduce una auténtica poética del pensar, de modo que a través de su lectura es posible atisbar una visión de mundo, una forma en que se traduce lo decible, lo pensable, lo imaginable, lo nombrarle por parte de una comunidad específica, no sólo en el plano de lo conceptual sino en el de la estructura de sentimientos, a través de lo que el ensayista traduce y a la vez propone, llevando siempre más allá los límites de lo que puede decirse y pensarse.(WEINBERG, 2012, p.28).

A não exigência de rigor científico e a construção de um discurso literário fizeram do ensaio um gênero vigoroso no espaço latino-americano. As características do estilo já aparecem nessas latitudes nos primórdios da nossa atividade acadêmica. O crítico chileno Grínor Rojo (2014, p. 200) afirma que a prática do ensaio na América Latina remonta à “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz”, de Sórora Juana Inés de la Cruz. No texto, de 1691, aparecem muitas das características desse gênero. Trata-se de uma réplica à ideia de que a mulher não deve se ocupar de temas filosóficos, pois a escritora mexicana, que é uma freira, coloca sua subjetividade em confronto com o mundo no qual está inserida. Sórora Juana de la Cruz fala da incapacidade de se adequar a um rígido contexto colonial do século XVII, ainda que as condições para articular essa dissonância fossem mínimas. Por isso é um texto que, como aponta Grínor (2014, p.200), está tateando, quase que às cegas.

O exemplo de Sórora Juana de la Cruz é emblemático para a história do ensaio na América Latina, pois revela um anacronismo que continuou ressoando em nossa produção teórica. Segundo Rojo (2014, p.201), os ensaístas do início do século XIX – e ele cita como exemplo Bello, Sarmiento, Lastarria, Alberdi, Altamiriano, entre outros – são indivíduos com uma consciência moderna operando em um mundo pré-moderno. Mais tarde, já instaurada a modernidade, ela não se aclimata muito bem por aqui. Os intelectuais latino-americanos irão experimentar “o mal estar da dependência”, como aponta Souza (2007 p.47), referindo-se a essa modernidade reiteradamente adjetivada como “tardia” e “periférica”, em relação às

vanguardas norte-americanas e europeias. Assim, a América Latina sempre ocupou um lugar inconciliável, um entre-lugar, pois, segundo Silviano Santiago (2010, p.26),

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali se realiza o ritual antropofágico da literatura latino americana

A nossa história, marcada pela colonização, favoreceu a formação de uma pequena elite letrada que exercia vários papéis no campo intelectual. Escritores, políticos, poetas e sociólogos intercambiavam funções, e o discurso científico embaralhava-se ao discurso literário. A nossa larga tradição ensaística se diferencia da Europa, pois essas especificidades, de “ordinários objetos do que mais tarde se conheceria como as ciências humanas e ciências sociais, estavam quase refletidas na produção literária, suscitando uma espécie de poética das ciências”. (COSTA, 2009, p.2)

Os séculos passam e os ensaístas latino-americanos continuam sendo grandes escritores. Mas, sobretudo, eles são grandes e assíduos leitores (como eram, por exemplo, Ricardo Piglia, Jorge Luis Borges e Otávio Paz, e como é Silviano Santiago), o que origina outra implicação em relação à concepção e à execução do ensaio nessa região do mundo. Como aponta Escalante (2005, p.46), essa conjectura não apenas revela que há uma intensa relação entre ensaio, ficção e retórica poética, mas indica também que escrever ensaios não depende tanto de um saber metodológico, de aplicar designadamente uma disciplina ou adotar um saber específico, mas de “una reflexión que nace del laboratorio de la ficción y que supone otro tipo de lectura, interesada no sólo en el significado de los textos sino en la forma en que están contruidos”.

Muito da produção crítico-literária na América Latina traz reflexões de cunho nacionalista, que se aproximam do teor ensaístico, ao promover uma volta constante às questões pessoais e subjetivas que podem permanecer sem respostas definitivas. Beatriz Sarlo (2009, p.150) também comenta que parte da produção crítica sócio-cultural na América do Sul estava voltada para reflexões identitárias, e se refere aos ensaios de interpretação do ser nacional como um gênero tipicamente latino-americano. A teórica marca, ainda, uma especificidade argentina no final dos anos 1950: os ensaios sobre o peronismo que marcaram o meio intelectual do país.

A identidade latino-americana, atravessada pelo colonialismo e a presença de múltiplas culturas, não pode ser definida através de uma unidade coesa. Como lembra Germán Arciniegas (1979), a América, por si só, é um ensaio, pois desafia e abala o pensamento ocidental, insurgindo-se como o “novo mundo” e colocando em questão a pureza da racionalidade europeia. Assim, Arciniegas (1979, p.7) afirma que “el ensayo entre nosotros no es un divertimento literario, sino una reflexión obligada frente a los problemas que cada época nos impone”.

O detetive dos estilhaços

Ensaio e romance policial *noir*. Dois gêneros que, apesar de bastante distintos, encontraram na América latina um terreno fértil para ascenderem com os tons peculiares dessas latitudes. Esses dois gêneros também se encontram na obra de Ricardo Piglia. Uma das supostas conjecturas desse encontro se dá a partir dos anos 1960. Logo após publicar seu primeiro livro, e no mesmo período em que trabalhou na *Série Negra*, (iniciada a compilação em 1968, a série começa a ser publicada em 1969 e vai até 1977), Piglia começa a publicar ensaios de crítica literária para algumas revistas importantes da época, nas quais também atuou como organizador. Dessa simultaneidade de trabalhos pode ter germinado a ideia que anos depois ele viria a desenvolver, e que é o ponto de partida deste capítulo, sobre a as aproximações da narrativa crítica à narrativa detetivesca. É importante ressaltar que essas revistas marcaram o conturbado espaço político argentino como um pólo de resistência cultural no país a partir dos anos 1960. Na revista *El Escarabajo de Oro* (cujo título faz menção a um conto homônimo de Edgar Allan Poe), Piglia tem seu primeiro trabalho como crítico publicado, em 1963 (aos 23 anos), e seguiu participando do conselho editorial. Já em *Los Libros*, reconhecida como uma referência da história cultural e política daqueles anos (WOLF, 2001, p.4), Piglia atuou como parte do comitê de redação a partir de 1969, e também publicou diversos ensaios. Na revista *Crisis*, o escritor assinou contos e ensaios sobre literatura a partir de 1974. Piglia (2008 p.421) afirma, ainda, que o vínculo que teve com as revistas foi o centro de sua experiência política.

Outro fator que não se deve ignorar é que nessa mesma época vivia-se a efervescência cultural do pós 1968. Foi um período político agitado, no qual os ideais da vanguarda francesa

aterrissavam em uma América Latina tomada pelo poder ditatorial. Assim, essa conjuntura peculiar, que une o mergulho no universo policial, o trabalho ensaístico, e a agitação social de uma época politicamente intensa pela qual os intelectuais não passaram incólumes, contribuiu para a formação de um influxo importante na obra de Ricardo Piglia. Um entrelaçamento entre a crítica literária, o político e o policial culmina, enfim, em ensaios nos quais a narrativa criminológica aparece enquanto método para o escritor tecer suas análises. Como afirma Wolf, (2001 p.147) o policial irá influenciar organicamente a obra pigliana, contaminando as posturas políticas e críticas do escritor:

nesse panorama caótico da nova narrativa negra, cuja peculiaridade reside no fato de que o criminoso e o detetive surgem superpostos e indecíveis, o elemento social aparece enquanto “massa”, ao passo que a subjetividade se constituiria em forma de transgressão. Esta dupla face dos relatos policiais, teorizada a seu modo por Borges, seria, portanto, reconstruída por Piglia em chave socialmente transgressiva, a partir de um certo jogo “genérico” de interstícios, uma experiência de limites político-críticos.(WOLF, 2001, p 148)

Para discorrer sobre as interferências do *noir* nas leituras politizadas que Piglia emprega nos seus ensaios, volto para as décadas de 1960 e 70. Nessa época, os escritos de Piglia eram carregados de crítica social e política, as quais emergiam enquanto uma impugnação aos valores capitalistas e burgueses, em uma postura própria do pensamento crítico desse tempo. Afinal, como pontua Berg (2006, p.27), tanto a revolução cubana, quanto a ideologia antiimperialista e o uso de um léxico marxista, formavam um núcleo de sentido importante à época para a legitimação intelectual e para o encontro entre os pares. Piglia, já no início de sua carreira, marcou seu posicionamento, deixando claro que, para ele, era impossível fazer literatura desvinculada da política, e esse axioma é exatamente o título de uma entrevista que concedeu a Rodolfo Walsh em 1973.

Alguns exemplos do trabalho ensaístico de Piglia ilustram bem essa tessitura. Em 1965, o escritor fundou uma revista, intitulada *Literatura e Sociedade*, que só teve um único número. Na introdução, Piglia faz uma breve história da esquerda na argentina, enquanto postula uma crítica ácida aos intelectuais do país que se mantiveram afastados das questões populares, ignorando as demandas da classe operária. A estratégia contra essa ineficácia estaria na resistência cultural e na construção de uma vanguarda argentina através da literatura e de outras artes. O jovem Piglia, com então 25 anos, recém formado em história, buscava, no

fazer literário, uma prática social, e acreditava que a literatura deveria ter a função de desmistificar as convenções postas e revelar o injusto funcionamento social do capitalismo.

No ensaio sobre *La traición de Rita Hayworth*, romance de Manuel Puig, os posicionamentos ideológicos de Piglia ficam bem claros. Com o título de “Clase media, cuerpo e destino”, o ensaio foi publicado em 1968 na revista *Problemas del Tercer Mundo*, não só o tom marxista pode ser notado, como uma tendência psicanalítica da análise, inclinação que também perpassa outros textos de Ricardo Piglia. Afirma o autor:

Porque lo que se narra en última instancia, es el vértigo de pertenecer a la clase media: los riesgos de vivir en una clase sin apoyo en la estructura real, el vacío de asumir una condición social fundada no en lo que se tiene o en lo que se hace, sino en lo que se aparenta. (...) Este modo de estar en el mundo, de *sostenerse* en la realidad, aparece referido a un doble código, a dos ejes sobre los que gira toda la novela: el sexo y el dinero. O mejor, la sexualidad e la economía. (PIGLIA, 1968a, p.90)

Outros dois ensaios também são bastante representativos, pois refletem com nitidez o tom politizado desse início dos trabalhos de Piglia enquanto crítico literário. Em “Nueva narrativa norteamericana”, publicado na revista *Los Libros*, Piglia (1970) faz um apanhado dos escritores americanos que, em sua opinião, simbolizam uma resistência à sociedade tecnocrática, contrariam o sistema, rompem radicalmente com a noção tradicional e moralista da literatura, e que concebem o texto como um dos momentos da luta revolucionária. Nesse ensaio Piglia cita os Blacks Panthers e mais especificamente a biografia de Malcon X como um dos exemplos dessa nova narrativa que coletiviza a experiência pessoal e que, portanto seria a vanguarda político-cultural das escritas militantes. Já em “Mao Tse-Tung, practica estética y lucha de clases”, o escritor argentino traz a perspectiva do revolucionário chinês como um guia para a produção de uma literatura vanguardista, que chegaria às grandes massas através da apropriação da linguagem popular, “material de la practica y estructura de la significación” (PIGLIA, 1972, p.24). Aqui, Piglia faz uma aproximação, ainda tímida, entre literatura e economia. Essa relação será mais explorada a partir da leitura que faz sobre a obra de Roberto Arlt e é por essa via que o olhar detetivesco adentra em seus ensaios.

Em “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria”, encontro um exemplo da confluência entre o policial e o político nos ensaios de Piglia. Publicado na 29ª edição de *Los libros*, em 1972, Piglia analisa *El juguete rabioso* através de uma ótica econômica. O ensaio começa pelo relato que o próprio Arlt fez de seu fazer literário, que, longe das construções de

uma escrita desinteressada e fruto das elucubrações do espírito, segue as convenções e prazos do mercado editorial. Arlt desmitifica qualquer ideia romantizada do escritor inspirado, que escreve no seu tempo e na tranqüilidade do seu quarto, movido pelas intuições que chegam subitamente. E, ao mesmo tempo, joga a literatura na rede do capitalismo como um produto que segue as mesmas leis do mercado, como qualquer outro. Piglia mostra como essa constatação, que aparece no prólogo e na nota que conclui o livro, não está aí à toa. Esse relato seria parte de um jogo de revelação, pois Piglia (1973, p.23) lê a obra de Arlt como uma chave para desvendar certos segredos do mundo literário:

Para una economía literaria *que hace del misterio una de sus razones* el fundamento de su poder simbólico, el reconocimiento explícito de los lazos materiales que la hacen posible, se convierte en una transgresión a ese contrato social que obliga a acatar "en silencio" las imposiciones del sistema. (grifo meu)

Assim, continua Piglia, Arlt descortina as utopias do capitalismo e desmascara o mito da riqueza espiritual. E o jogo de revelações prossegue, pois Arlt ainda aponta que a apropriação e o acesso à literatura só é possível através do dinheiro. Ainda que Silvio Astier, o protagonista da trama, lance mão de atividades ilícitas para obter livros, esses nunca serão verdadeiramente seus. Afinal, *El juguete rabioso* é sobre roubos literários, furtos em bibliotecas e incêndios em sebos. Ou seja, o livro de Arlt discorre sobre a tentativa frustrada de violar um sistema no qual o valor cultural é atravessado por interesses de classes, onde

la legibilidad no es transparente y la "literatura" solo existe como 'bien simbólico' (aparte de su carácter de bien económico) para quien posee los medios de apropiarse, es decir, de descifrarla. Es esta propiedad lo que se trata de *ocultar*, disimulando la coacción que las clases dominantes 'ejercen para imponer como "naturales" las condiciones sociales que definen su lectura.(PIGLIA, 1973, p.24) (grifo meu).

Nos dois trechos, é possível notar a presença de um vocabulário que nos remete ao universo *noir*. Há um mistério que precisa ser revelado, há algo que permanece oculto, e existem forças atreladas a uma hegemonia cultural que pretendem manter esse segredo. Com Arlt, Piglia começa as investigações sobre as ligações entre o Estado e a literatura argentina, e coloca o dinheiro como centro que movimenta todas as coisas, da mesma forma como acontece nas histórias *noir*. Em “Roberto Arlt: la ficción del dinero”, texto de 1974 publicado

na revista *Hispanamérica*, Piglia comenta que há um mistério envolvendo a produção de riqueza, que sempre esconde um delito. Arlt explora isso em seus textos e coloca essa acumulação como o grande enigma para os seus personagens. O dinheiro seria, enfim, uma grande ficção: é preciso criar uma história para tê-lo e outra para decidir o que fazer com ele. E em “Notas sobre Brecht”, outro ensaio publicado na *Los Libros*, em 1975, novamente se encontra esse tom: Piglia narra como o autor alemão revela que são os interesses econômicos que decidem sobre a circulação e a produção artística e que a verdade sobre as relações sociais e estéticas está ocultada pelo mercado: “Brecht ve en la literatura un campo donde la lucha de clases no es una simple lucha de ideas sino una lucha material por el control de los aparatos ideológicos que regulan la producción cultural” (PIGLIA, 1975, p.5).

Ainda podemos citar outros exemplos de ensaios que exploram a relação entre cultura e luta classes, como “La lucha ideológica en la construcción socialista” (publicado em *Los libros*, 1974) e “Roberto Arlt, la lección del maestro” (publicado em *Clarín, Cultura y Nación*, 1981). O que se mantém na forma com que Piglia descreve essa relação é a presença de um complô. Ao escrever ensaios que tecem a política com a literatura, Piglia narra uma conspiração, uma trama ardilosa na qual aparecem vários elementos das histórias detetivescas: um investigador errante em uma tarefa difícil e fadada ao fracasso, que recolhe pistas para decifrar um enigma e assim, porventura, restaurar alguma justiça social ao revelar um mistério que favorece as classes privilegiadas.

Piglia constrói seus ensaios mais políticos lançando mão de uma ótica *noir*. E a história da Argentina também começa a ascender nesse espaço de crítica social. É o que acontece em *Argentina en pedazos*. O livro reúne breves textos de Piglia que antecedem uma adaptação em quadrinhos de contos do cânone literário do país. Nos textos, Piglia apresenta os autores e contextualiza historicamente as obras, que tratam de questões fundacionais, como a oposição entre civilização e barbárie, a presença oligárquica, as derrocadas da economia, e a herança cultural atravessada por uma história de colonização. Piglia junta vários autores – Esteban Echevaria, Davi Viñas, Júlio Cortazar, Leopoldo Lugones, Manuel Puig, Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, entre outros – e cada um traz uma peça desse quebra-cabeça complexo que é a política argentina, para tentar reconstruí-la, ainda que não completamente, através da literatura. Pois, em Piglia, a realidade nunca está clara o bastante e a literatura é modo que o escritor escolhe para decifrar o real, afinal, esta “tiene siempre una marca utópica, cifra el porvenir y actualiza constantemente los puntos claves de la política argentina” (PIGLIA, 1993, p.10)

A circunstância de viver um governo ditatorial logo no início da sua formação intelectual acentuou o olhar desconfiado de Piglia, que lê o mundo por enigmas. O Estado e a história entram na teia conspiratória do escritor e transitam na amálgama de gêneros tão característica de sua obra, já que Piglia condensa, a uma só vez e de maneira quase indistinguível, a crítica, a autobiografia e a ficção. No romance *Respiração artificial*, por exemplo, considerado pela crítica como uma das suas principais obras, a pesada atmosfera ditatorial da Argentina é traduzida por uma trama que envolve cartas enigmáticas do passado que assombram o futuro, como uma repetição de um contexto opressor. O romance é dividido em duas partes: a primeira faz menção à ditadura de Rosas e a segunda se passa durante a ditadura militar. Cabe lembrar que Piglia não deixa de embutir na obra algumas das suas reflexões mais pungentes sobre a literatura argentina, através das falas de Emílio Renzi (como, por exemplo, dizer que Arlt é o único escritor argentino moderno do século XX). A busca de respostas para desvendar tanto o mistério das cartas de Henrique Ossorio, quanto o sumiço do tio de Renzi, Marcelo Maggi, adiciona o tom detetivesco à narrativa, mesmo que de forma não tão proeminente. Ainda assim, Juan José Saer (2008, p.160) chama o romance de “novela-ensaio” e afirma que nele “abunda en medias palabras y en recelos, en sospechas y en ironías, en esperas insertas y en misterios no resueltos”. Ao comentar sobre *Respiración Artificial*, Idelber Avelar (2000, p. 215), por sua vez, comenta que:

La política argentina toma la forma de una inmensa novela policial donde lo que hay que hacer siempre es recorrer la escena del crimen, rastrear huellas, asignar una culpa. Es precisamente el juego de desciframientos lo que provoca la proliferación de relatos, pues el secreto de un relato solo puede ser otro relato.

Talvez *Respiração artificial* seja um dos exemplos mais emblemáticos, na ficção, de como Piglia lê o Estado atravessado por enigmas conspiratórios. Essa forma de analisar os acontecimentos políticos, contaminada pela literatura *noir*, também aparece em seus depoimentos. Afinal, *Crítica y Ficción*, livro que traz uma compilação das entrevistas de Piglia, talvez seja a obra que de maneira mais consistente abarque o pensamento estético, social e político do escritor (ESPERANZA, 2008 p.136). Aqui encontramos passagens que ilustram bem essas zonas de interseção, como, por exemplo, quando Piglia afirma: “La realidad está tejida de ficciones. La Argentina de estos años es un buen lugar para ver hasta

qué punto el discurso del poder adquiere a menudo la forma de una ficción criminal”. (PIGLIA, 2014, p.11)

Nesse livro, Piglia dá um exemplo desse tipo de discurso quando narra uma imagem que, para ele, condensa bem o período da ditadura. Ao voltar para Buenos Aires após um semestre lecionando na universidade da Califórnia, ele percebe que os militares mudaram a sinalização dos pontos de ônibus. Os postes brancos que identificavam os locais de parada dos coletivos foram trocados por placas onde se lia: “Zonas de Detención”. E isso, segundo Piglia, representa o modo cifrado e enigmático em que o estado atua:

La ciudad se alegorizaba. Por lo pronto ahí estaba el terror nocturno que invadía todo e a la vez seguía la normalidad, la vida cotidiana, la gente que iba y venía por la calle. El efecto siniestro de esa doble realidad que era la clave de la dictadura. La amenaza explícita pero invisible que fue uno de los objetivos de la represión (...). Una estructura que dice todo y no dice nada, que hace saber sin decir, que necesita a la vez ocultar y hacer ver (PIGLIA, 2004, p.102-103).

Como um detetive, o escritor caminha pelas ruas da cidade à procura de pistas deixadas pelo Estado para tentar desvendar outros pedaços da história. E a sutil mudança na sinalização dos pontos de ônibus ganha esse valor, de algo que precisa ser decodificado, pois ali há algo a mais, que se mostra apenas pela via interpretativa. As “Zonas de Detención” são, ao mesmo tempo, uma intimidação e uma lembrança de todos aqueles que já foram detidos, representam a constante presença de um poder autoritário que se encontra espalhado por toda a cidade, e que se insinua no uso da linguagem como um dos instrumentos de coerção. Ao iniciar a história dizendo que estava voltando para Buenos Aires, Piglia reforça seu olhar distanciado, típico do detetive, pois só esse olhar poderia captar o que os outros olhares acostumados deixam passar despercebido. Piglia exerce uma postura investigativa, de quem minuciosamente examina a cena do crime à procura do núcleo secreto. No caso em questão, a cena é toda a cidade de Buenos Aires, e o crime toma a forma de um complô, uma ficção muito bem narrada e orquestrada pelo Estado ditatorial, uma vez que

la noción de complot permite pensar la política del estado, porque hay una política clandestina, ligada a lo que llamamos la inteligencia del estado, los servicios secretos, las formas de control y de captura cuyo objeto central es registrar los movimientos de la población y disimular y supervisiones el efecto destructivo de los grandes desplazamientos económicos y los flujos de dinero. A la vez el estado anuncia desde su origen el fantasma de un enemigo poderoso e invisible. Siempre hay un complot y el complot es la

amenaza frente a la cual se legitima el uso indiscriminado del poder (PIGLIA, 2007, p.12).

Ao evocar a clandestinidade, os abusos de poder, os segredos, a centralidade do dinheiro e, enfim, fazer sua crítica do Estado pelo viés da conspiração e do que é velado, Piglia transporta a atmosfera da literatura *noir* para a análise da conjuntura política. Essas características conferem às críticas de Piglia um teor político, uma vez que, segundo Graciela Esperanza (2008, p.139), o escritor lê os textos buscando uma trama invisível que reúne o estético e o social. Na introdução para a *Série Negra* Piglia afirma que a novela de enigma também é uma literatura política. Sintoma do capitalismo, os romances que não seguem a norma clássica das histórias de detetives tentam decifrar o enigma das relações econômicas baseadas na lei do dinheiro. Sua perspectiva crítica se encaixa bem na descrição que o próprio Piglia faz da obra de Rodolfo Walsh:

El desciframiento, la búsqueda de la verdad, el trabajo con el secreto, el rigor de la reconstrucción: los textos se arman sobre un enigma, un elemento desconocido que es la clave de la historia que se narra. (...) El relato gira alrededor de un vacío, de algo enigmático que es preciso descifrar, y el texto yuxtapone rastros, datos, signos, hasta armar un gran caleidoscopio que permite captar un fragmento de la realidad. (...) Por supuesto la marca de Walsh es la politización extrema de la investigación: el enigma está en la sociedad y no es otra cosa que una mentira deliberada que es preciso destruir con evidencias (PIGLIA, 1994, p14-15)

Assim, diante do que foi exposto até aqui, é preciso situar a obra de Piglia dentro de certa discussão sobre a forma ensaística, que começa a ocorrer na Argentina nos anos 1980. Seus ensaios aqui apresentados, apesar de serem anteriores a essa problematização, estão no meio do caminho de um jogo dialético, que Giordano (2016, p.19) descreve como uma divergência entre distintas formas de valorar as escrituras críticas. Os discursos sobre os ensaios, segundo o autor, se dividem em duas perspectivas. De um lado estão os intelectuais que defendem a tentativa de restituição de uma função social do ensaio, para que se tente resgatar uma eficácia política do trabalho crítico, perdida para a extrema especialização teórica. Já outra parte entende a potência do ensaio justamente no que nele há de mais pessoal e subjetivo, uma vez que a forma encontra sua força onde os significados culturais se dissipam, e seu compromisso seria com as singularidades anômalas, e não na comunicabilidade e na formação de uma comunidade hermenêutica (GIORDANO, 2016,

p.24). Piglia, que escreve ensaios em um período político intenso e conturbado, se aproxima das questões sociais, mas também não deixa de expor seu olhar peculiar, e assim atende à visão conciliadora de Liliana Weinberg sobre esta polarização:

El ensayo está siempre firmado, porque evidencia responsabilidad por la palabra. Lo que buscamos en el ensayo es un estilo del pensar y del decir, un modo expresivo, una escritura, un tono conversacional, incluyente del lector. En él hay una apasionante combinatoria entre el factor personal, subjetivo, y el interpersonal, subjetivo. El ensayo es un género que, para decirlo con Pierre Glaudes, resulta a la vez «egoísta y cívico», en cuanto vincula lo íntimo, privado, particular, peculiar, propio de un autor, con un alcance general, destinado a interpretar y valorar distintos aspectos del mundo, conversar con los lectores y no sólo convencerlos sino seducirlos, acercarlos no sólo a las ideas sino también a la escritura. (WEINBERG, 2014, p.274)

O que mora nos detalhes

Piglia foi um escritor que sempre se manteve conectado com as questões políticas do seu tempo. Mas seus ensaios também se abrem para outras nuances. Apesar do tom político acalorado dos anos 1960 e 70, durante esse período também houve outras análises que pendiam mais para a psicanálise e a crítica biográfica. Mais tarde, a partir nos anos 1980, é a vez de a ficção aparecer em seus ensaios. Porém, o que percebo enquanto constante, é o gosto de se propor enigmas. Piglia vê mistério em tudo, e a investigação dá forma à narrativa crítica.

Um exemplo ainda desse início de carreira é um texto sobre Pavese. O texto se encontra no primeiro volume de *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación*, já que na obra aparecem “relatos e ensaios que incluiu porque em sua primeira versão formavam parte dos seus cadernos pessoais” (PIGLIA, 2015, p.12) o que sugere que o ensaio foi escrito entre 1960 e 1967. Em 1963, vale lembrar, Piglia estreia como ensaísta com uma análise da obra de Cesare Pavese. Assim como Kafka, Hemingway, Fitzgerald, Hudson, entre outros, Pavese faz parte do rol de escritores estrangeiros que irão acompanhar Piglia durante toda sua trajetória literária, pois aparecem desde primórdios de sua escrita até seus últimos livros e ensaios. Há, por exemplo, referências à obra de Pavese em alguns contos de Piglia, como em “Un pez en el hielo”, no qual Emilio Renzi vai até Turim e passeia pelas ruas onde o escritor italiano viveu seus últimos dias.

O ensaio sobre os diários de Pavese, por estar dentro de outro diário, realça o jogo metalingüístico e revela uma característica persistente da obra crítica de Ricardo Piglia: o recorte de uma passagem da vida como mote para a análise da obra. Do que se viveu ao que se escreveu Piglia constrói uma ligação estreita e delicada, como se os recortes biográficos fossem uma pista crucial que desvenda uma parte da obra “por caminhos tortuosos” (PIGLIA 2006, p.50), sem solucionar o enigma por completo. Seria uma espécie de crítica biográfica que se encaixa bem nos termos propostos por Eneida Maria de Souza.

O rumo da crítica biográfica hoje, como expõe Souza (2007), aponta para o alargamento das classificações textuais, análises horizontalizadas que negam o caráter heurístico e a busca pelo sentido original e profundo do texto, e a construção fragmentada do sujeito, tanto do pesquisador quanto do autor em análise. Engendra-se também, a partir dessa crítica, a construção de um saber narrativo, contrapondo-se ao saber científico, de caráter verificável, controlado e previsível. O saber narrativo abriga-se na forma ensaística, pois revela sua precariedade, sua incompletude, suas fissuras e joga com a construção do saber mediado, também, pela ficção, e o ato da escrita acaba sendo a “narração da memória do outro” (SOUZA, 2007, p.106).

Esse saber narrativo desponta justamente na narração que Piglia faz do suicídio de Pavese. O que Piglia capta da vida do escritor é o seu último ato. Nesse sentido, não é exatamente a vida do autor que se desdobra em crítica, mas a sua morte. Piglia investiga o ato final do escritor italiano a fim de restaurar um sentido para sua autobiografia. A narrativa do diário de Pavese só faz sentido, para Piglia, se for lida atravessada por sua vontade de obter êxito em fracassar, em seu impulso autodestrutivo. Sobre essa possibilidade de leitura, Piglia assenta um tom de alerta sob o que Pavese escreve, como se tudo ali estivesse avisando que em breve o esfacelamento da vida atingiria seu ponto máximo.

Dessa forma, Piglia coloca *O ofício de viver* como uma narrativa que tem um propósito muito claro: pôr a ideia do suicídio em ação. A escrita é uma estratégia de autoconvencimento e certa morbidez contamina a narrativa, mas também concede a esta beleza e, afinal, algum triunfo, já que Cesare Pavese conseguiu ser uma “autoridade no fracasso”. No ensaio, intitulado “Los diários de Pavese”, Piglia investiga um crime que um indivíduo comete contra si próprio e que não deixa de envolver mistério e atração, um impulso de tentar descobrir os porquês. Além disso, Piglia utiliza vocabulários e metáforas que remetem ao universo policial e o próprio diário de Pavese se converte no deciframento de um enigma representado por um oráculo que se repete na primeira e na última linha:

una simetría casi perfecta legisla los acontecimientos. En el comienzo y en el final hay una mujer perdida, está el encierro y la soledad, la escritura, el fracaso vital. “Lo que tememos más secretamente siempre ocurre”, escribió Pavese en el comienzo y en la última página de su diario. Esta frase escrita dos veces es un oráculo, es la escritura del destino. En estos quince años Pavese intentará adivinar cuál es el secreto que se encierra en este oráculo; quiere saber qué es lo que teme más secretamente, para poder, entonces, realizarlo (...) *El desciframiento de ese enigma* ha producido uno de los libros más bellos de la literatura contemporánea, oficio de vivir. *Jeroglífico* lleno de silencio e obscuridad, en ese diario, que comienza en el encierro del confinamiento y termina en el circo de una pieza de hotel, podemos decir que está todo Pavese (PIGLIA, 2015, p.145) (grifos meus)

Nos seus ensaios Piglia concentra-se em algum episódio da vida de um escritor que aparece de forma cifrada no texto, como um código a ser desvendado. Assim, mais uma vez, o autor se coloca como um detetive que examina a cena de um crime procurando achar algum vestígio que o ajude em sua tarefa investigativa, e percorre as passagens biográficas atrás de pistas que resgatem algum sentido. Por isso, muitas vezes trabalha com diários, cartas, fotografias e acontecimentos capturados, ainda que fugazmente. “Uma cena se liga a outra, uma situação define o sentido da outra” (PIGLIA, 2006, p.48), afirma. Ele vai fisgar os eventos e se debruçar com a devida sutileza de quem examina um estilhaço mínimo, frágil, sem querer reconstruí-lo, apenas narrá-lo. A pista é sempre algo muito pequeno, uma “manobra mínima”, uma “sutil mudança indireta” para “dar a ler a experiência” (PIGLIA, 2006, p.38-39).

São essas palavras que usa para descrever uma situação vivida por Kafka, “singular, cotidiana e quase imperceptível” (PIGLIA, 2006, p.38). É com essas miudezas que Piglia trabalha, com esses detalhes reveladores que só um olhar aguçado, detetivesco, pode encontrar. Em “Uma narrativa sobre Kafka”, publicada em *O Último leitor*, o escritor argentino parte da relação epistolar que Kafka mantém com Felice Bauer e, para recortar ainda mais a pista capturada, das cartas Piglia seleciona os versos de um poema chinês do século XVIII que revelariam aspectos da narrativa kafkiana:

Noite fria, absorto na leitura / de meu livro, esqueci-me da hora de ir deitar / Os perfumes de minha colcha bordada em ouro / se dissipam e o fogo se apagou / Minha bela amiga, que até então a duras penas /domina sua ira, toma de mim a lamparina /e me pergunta: Sabe que horas são? (TSEN-TAI APUD PIGLIA, 2006, p.39)

Os sete breves versos representam a defesa da solidão, do confinamento e da imersão total, que seria a condição ideal não só da leitura, mas também da escrita. É o caso, por exemplo, de como Kafka escreve *O veredicto*: trabalhou durante toda a noite, sem parar. Dessa forma, através do poema, Piglia distingue uma das fixações do escritor: a obsessão pelo trabalho ininterrupto, uma preocupação que transborda para seus textos, já que a suspensão abrupta das expectativas é um dos seus grandes temas.

A investigação segue e novamente concentra-se em outra passagem ínfima, que geralmente nos passa despercebida, mas que, pelo olhar de Piglia, ganha força e relevância. Mas essa cena é progressivamente desvelada. Durante a narrativa ensaística Piglia posterga a revelação desse acontecimento fundamental para o entendimento da trama, a chave que conectaria todas as pistas. No estilo crítico detetivesco de Piglia surge uma tática para manter certo mistério em torno de uma relação entre “O veredicto” e Felice Bauer. Ele aguça a curiosidade do leitor, retém a informação, não conta tudo de uma vez. Vai aos poucos fazendo o mesmo jogo das tramas policiais: levanta uma suspeita e deixa os esclarecimentos para o *grand finale*. O texto é um dos exemplos mais claros de como Piglia aproveita-se das estratégias narrativas do romance policial e as aplica a crítica. A revelação postergada é um gesto de Kafka entusiasta e ao mesmo tempo revelador: um murro na mesa. Mas porque esse gesto é tão sugestivo? A euforia deve-se a uma descoberta: Felice era datilógrafa. Ela representa a passagem do texto à mão para a cópia impressa, a mulher-máquina, uma leitora ideal para Kafka, “fiel, que vive para ler e copiar os manuscritos do homem que escreve” (PIGLIA, 2006, p.67) e que, portanto, ajudaria esse escritor absorto em seus manuscritos a finalmente encontrar uma versão final para seus textos.

Piglia é o detetive que trabalha com a restauração do detalhe. De cada cena que lê recolhe as pequenezas que passam despercebidas, leva essas miudezas até o seu laboratório para colocá-las no microscópio e, assim, engrandecê-las, aumentá-las, e revelar da narrativa suas fórmulas e formas. Nas palavras de Esperanza (2008, p.133),

En experimentos narrativos breves, fragmentarios, Piglia investiga [...] nuevas amalgamas posibles de crítica e ficción: una narración que esconde un argumento crítico, un argumento crítico que se ilustra con un “caso falso”, un relato personal –autobiográfico– que expone una hipótesis crítica, una escena de un libro leído que se recupera como un recuerdo privado. Volviendo una e otra vez sobre sus lecturas, perfeccionando el enunciado o avanzando imperceptiblemente sobre sus tesis anteriores, opera por condensación, no en el sentido figurativo de compendiar, sino en el sentido literal de concentrar lo disperso e aumentar la intensidad.

Os caminhos críticos eleitos por Piglia seriam balizados por uma constante procura pelos mistérios da narrativa, como afirma Vila-Matas (2008, p.361). Ele contamina a sua análise crítica com os tons detetivescos, celebrando o oculto, os códigos, os enigmas. No universo intelectual do escritor tudo está cifrado, cada gesto é um mistério a ser revelado, cada jogo esconde um segredo, sempre inatingível. Sobre Piglia, Vila Matas ainda argumenta que o escritor argentino faz parte de uma tradição

culta y con gusto por el complot y por lo clandestino que rechaza la inocencia narrativa y comparte la certeza que el mundo ya ha sido narrado, pero que el misterio de la escritura permanece y exige todavía una nueva volta de turca y nuevas formas y estructuras para las novelas. (VILA-MATAS, 2008, p.364)

Acontece que, assim como o ideal de Kafka, o trabalho desse detetive é ininterrupto. A investigação nunca acaba, mas chega sempre a um outro ponto de partida para novas especulações. Em 2008, em conversa com o crítico Juan Villoro, o escritor recorda sua formação em História e sua fascinação pelos arquivos. Ele conta que podemos aproximar a história da literatura, mas nem tanto pelo conhecido axioma de que toda história é ficção, afinal, a história tem um apelo ao referencial mais incisivo. A aproximação que Piglia sugere é da ordem de outra reconstrução arqueológica, que se aproxima da proposta feita por Foucault (2008). Para Piglia, tanto o escritor quanto o historiador trabalham tentando montar uma história a partir de arquivos dispersos, sem saber muito bem que história é esta. No caso do escritor, esse arquivo pode ser a memória, porque sim, “em algum lugar há uma experiência pessoal” (PIGLIA, 2008, p.196).

Essa experiência pessoal transborda também para o texto crítico. A retórica autobiográfica nos escritos críticos de Piglia emerge como um dos elementos notórios do seu ensaísmo. Como seu ponto de partida muitas vezes é particular, alguns de seus textos críticos tem a forma de um diário. Desse modo, Piglia reúne a um só tempo o caráter pessoal, subjetivo e fragmentário, tão marcantes do estilo ensaístico. Nos textos *Notas sobre literatura em um diário* e *Notas sobre Macedonio em um diário*, ambos publicados em *Formas breves* (2004), cada data corresponde a um fragmento, uma análise transitória sobre um tema literário, as vanguardas, os dilemas morais. Esses fragmentos são escritos como quem anota rapidamente uma ideia na primeira folha de papel que encontra para não esquecer. Ou como quem, assentado em uma mesa de um café, observa os passantes e lembra-se de uma cena de *Crime e castigo*. A narrativa é o espelho da oscilação errática do pensamento, admitindo

elipses, construindo analogias e sucessões de temas no seu ritmo próprio. Ela demanda, também, certa abstração do leitor que chega ao texto esperando um fio condutor que amarre todos os eixos da obra em uma coesão forjada. Em Piglia encontramos o estado de suspensão permanente e a narração do detalhe, da “pista” deixada pelo escritor, que não cede à restauração totalizadora.

A fotografia também serve como meio de desencadear suas reflexões. A foto de Borges em uma biblioteca lendo com o livro colado ao rosto se converte na figura do último leitor, o leitor máximo, aquele que ficou cego de tanto ler. É dessa fotografia e das evocações que ela traz que Piglia (2006) começa a traçar uma reflexão sobre o leitor e sobre a representação deste na literatura. Em *O último leitor* (2006), a figura de Borges lendo, que abre o livro, vai se desdobrando na figura de Kafka lendo, de Che Guevara lendo e de Anna Karenina lendo.

Outra foto emblemática citada por Piglia é um retrato tirado no dia do velório de Roberto Arlt. O caixão onde jazia o escritor argentino era muito grande e não passava pela porta. Através de um sistema de roldanas, o caixão foi retirado pela janela, e a fotografia capta esse momento. A cena pintada por Piglia pode muito bem não ser verdadeira. Porém, verdade ou não, a imagem já está aí: a sombra de um escritor pairando sobre a cidade, a morte prematura de uma obra que assombra a tradição literária de um país. Com um corpo atirado pela janela, Piglia retrata a incontornável posição fantasmagórica de Arlt na literatura argentina.

Nos escritos ensaísticos de Piglia há também a presença marcante de histórias fictícias, o que confere ao texto um caráter híbrido entre crítica e ficção. Mesmo nos textos críticos, a presença de Emilio Renzi é constante e por ele Piglia expõe muitas de suas teorias sobre literatura, advindas de conversas informais. Mas existem outras brechas nas quais a ficção adentra a crítica. Piglia faz do inusitado a força motriz de alguns de seus ensaios, à maneira do realismo fantástico. Um livro perdido de Macedonio Fernandez com anotações do próprio autor à margem, ou um encontro furtivo nas ruas de Buenos Aires com uma mulher louca que vende flores e sempre carrega um gravador, são exemplos da inserção de elementos extraordinários em seus ensaios, o que os fazem inclinar-se para a ficção, como quando Piglia se debruça para analisar a obra do autor de *Museu da Novela da eterna*.

Piglia é seduzido pelos detalhes, e deles retira tudo o que pode. O fato de que Che Guevara, em meio à perseguição na guerrilha, faz uma pausa e sobe em cima de uma árvore para ler, não apenas faz com que o delineie como um dos arquétipos do último leitor, aquele “leitor viciado que não consegue deixar de ler” (PIGLIA, 2006, p.21) como também revela

um antagonismo irreconciliável entre a literatura e a ação, entre o isolamento e a vida comunitária, entre o político e o pessoal, condensados na imagem do líder da revolução alheio ao mundo, mergulhado na leitura.

O efeito desse gesto crítico de Piglia é a produção de afirmações categóricas, descritas por Giordano (2008 p.370) como “una retórica de la certeza que impone la imagen de la lectura como desciframiento, como captación sin restos de los sentidos de una obra o un texto”. O que se encontra nos ensaios de Piglia é a narração dos processos de resolução de um enigma e os resultados dessa investigação, enigma esse que foi forjado pelo próprio crítico. Ele mesmo arma as armadilhas interpretativas para depois solucioná-las. Imerso em seu mundo enigmático, o crítico anda por um labirinto de livros onde cada obra é um novo mistério que se multiplica. Assim que um acaba, logo surge outro, em um movimento incessante.

A meu ver, ainda que taxativos, esses significados não pretendem encerrar a interpretação, mas sim desdobrá-las em uma dialética infundável, que percorre as variadas verdades da experiência de cada análise. Piglia não é apenas um detetive, mas ele também é um “criminoso”. Assim, como nas histórias policiais *noir*, os dois personagens se sobrepõem. Piglia rouba citações, como também percebeu Giordano (2008, p.375), e cita apocrifamente Blanchot, por exemplo, em “Notas sobre Macedônio em um diário”, colocando nas palavras de Renzi o que originalmente foi dito pelo teórico francês em *O livro por vir*.

Piglia demonstra um olhar minucioso, atento aos detalhes. Um olhar detetivesco, mas que é dirigido para outros fins. Voltando ao texto de Borges (2011) que abriu este capítulo, o escritor nos diz que, não ao acaso, o primeiro detetive da história da literatura policial era um personagem estrangeiro. Era necessário certo afastamento, um olhar desacostumado, que captura algo que ninguém mais notou. A atividade crítica desses dias também nos sugere esse olhar especial, não para retirar do texto o seu mistério, mas para narrá-lo. O crítico se aproxima para se afastar e continua nesse movimento de se deixar transbordar para o texto e se recolher depois. Afinal, os campos são de intercessões e não de apagamentos. Os gêneros convivem em um espaço mais profícuo, de desdobramentos e não de encerramentos. Ao pensarmos sobre a atividade crítica de nossos dias, ficamos com o crítico nos termos de Piglia (2006, p.30) – “um aventureiro que se move entre os textos em busca de um segredo que, às vezes, não existe.”

3. AS NOVELAS HÍBRIDAS DE RICARDO PIGLIA

1986, Santa Fé, Argentina. Na Universidad Nacional del Litoral, dois escritores argentinos debatem literatura. Ou, também pode se dizer, dois amigos conversam. Questionam-se, entrevistam-se e se provocam. Juan José Saer e Ricardo Piglia pensam sobre os rumos da literatura. De onde ela veio e até onde ela pode ir. Seus limites e como atravessá-los. Suas tendências e seus desvios. Piglia, com sua fala mais categórica, sempre evocando os nomes dos grandes escritores. Saer, minucioso nos exemplos, traz para o debate sua experiência pessoal. Na conversa, Piglia escancarava as portas da ficção: tudo pode ser ficcionalizado, não existem conteúdos proibidos, e por isso, nos romances também cabe a crítica, a teoria, o ensaio, e a própria realidade. Também vale intercambiar vários formatos, assim como fez Macedonio Fernandes (e como fez Piglia), e em um único texto combinar a primeira pessoa, o relato epistolar, a paródia, a crônica, entre outros gêneros. Saer observa a transcendência da chamada “literatura latino-americana”, e apruma o olhar para as possibilidades de amplitude das categorias estéticas.

No dialogo, precisamente intitulado “Por un relato futuro”, Saer e Piglia tentam fazer previsões sobre como seria essa narração do por vir, que estaria sendo gestada, mais uma vez, na fricção entre a tradição e a vanguarda. “Y si hablamos de un relato futuro tal vez tengamos que pensar en un tipo de escritura que exceda los ámbitos muy circunscriptos de las

tradiciones políticas e lingüísticas”, afirma Piglia (1995, p.24), enquanto Saer (1994, p.31) nos alerta que “como hay una inadecuación al mundo, esa inadecuación no puede venir más que a través del lenguaje”. As formas de fazer essa literatura do futuro são incertas, mas elas tendem para uma justaposição dos gêneros, das escolas, e das maneiras de narrar. Seria uma dilatação do literário, que sai dos limites impostos para explorar outras formas e outros modos de construção narrativa, e que tanto Piglia quanto Saer exploraram em seus textos em diferentes graus, como ambos reconhecem em relação à obra um do outro. Piglia sobre Saer:

Esa elaboración fragmentaria de una trama que parece ya conocida pero que nunca se termina de narrar sirve de base para un trabajo consciente y riguroso con las estructuras de la narrativa. Tentativa definida (...) por un proceso cada vez más elaborado de experimentación. Apoyado en una fuerte pulsión novelística y en una capacidad extraordinaria de narrativa, Saer avanza hasta la lírica y la no-narración. (PIGLIA, 1995, p.39).

E sobre *Nome Falso, Homenagem a Roberto Arlt*, Saer (1995, p.35) afirma:

No es un cuento, a mi me parece que es una novela corta donde hay que tomar todo el paquete: ¡hay tantos planos de relato que están contemplados en ese texto! Me llevé la misma sorpresa al analizar un cuento de Piglia para los estudiantes, “La caja de vidrio”. Me di cuenta que en estas pocas páginas, seis o siete, había por lo menos diez procedimientos narrativos diferentes, primera persona, literatura epistolar, parodia, etcétera.

Como quem constrói uma moldura, Piglia e Saer vão contornando a questão sem abordá-la exclusivamente, sem adentrar em seus pormenores, e sem tentar criar classificações. Mas os dois escritores estão falando de algo de que a crítica e a teoria literária dos dias de hoje também se ocupam, e que atende pelos nomes de literatura pós-autônoma, campo expandido, formas híbridas, dentre outras. Nomes postos por certos modos de ler produções contemporâneas que, de forma deliberada, confundem os gêneros e criam uma aproximação entre termos supostamente opostos, a ficção e a realidade. Vale lembrar que, assim como todo sistema de valoração, essas leituras também são frutos do seu tempo. As narrativas críticas são a construção de um olhar sobre as obras do presente e estão permeadas por sua historicidade. São essas noções que aqui irão entrar em jogo com alguns textos de Piglia. É esse olhar, da literatura fora de si, que lançarei sobre parte da produção literária do escritor argentino nesse capítulo. Afinal, nesse caldeirão contemporâneo onde a crença no estado de

pureza da obra literária parece ter ficado obsoleto e as categorias se transformaram, algo da literatura de Piglia encontra uma pertinência.

A literatura no Tempo presente

Ricardo Piglia, que começa a escrever nos anos 1960 e segue até a virada do século, sempre brincou com estranhamentos e misturas em seu laboratório. Como bem aponta Gutiérrez (2015, p.99), essas experiências por vezes resultavam em miscelâneas, uma vez que Piglia junta os pedaços de vários segmentos narrativos, como diário, crítica e ficção, mas sem vinculá-los a um único enredo. Seria o caso, por exemplo, de *Formas breves*. De fato, nada é puro nas obras de Piglia. Como já foi abordado nos capítulos anteriores, a autobiografia está contaminada pela ficção de outro nome, cisão estratégica que revela as impossibilidades das narrativas de si, da não coincidência de quem escreveu com quem viveu, ainda mais quando quem escreveu é cinquenta anos mais jovem. Além disso, o texto autobiográfico está interpelado pelo ensaísmo e encontros imaginários. E, na obra crítica, o mesmo estado heterogêneo: essa não escapa da própria autobiografia, da ficção e das maquinações e dos métodos do romance. Encontramos esse formato híbrido em outros textos de Piglia, como em “O fim da viagem”, “Caixa de vidro”, já mencionado por Saer, “Prisão perpétua” e no romance *Nome falso*. Nesses os borrões nas fronteiras entre os gêneros ficam ainda mais acentuados. Além disso, o uso que Piglia faz da realidade, da experiência cotidiana, da vida urbana e da crítica nesses textos, se aproxima do que Josefina Ludmer denominou de literatura pós-autônoma:

Em algumas escrituras do presente que atravessaram a fronteira literária (e que chamamos pós-autônomas) se pode ver nitidamente o processo de perda da autonomia da literatura e as transformações que produzem. Terminam formalmente as classificações literárias; é o fim das guerras e divisões e oposições tradicionais entre formas nacionais ou cosmopolitas, formas do realismo ou da vanguarda, da “literatura pura” ou “da literatura social” ou comprometida, da literatura rural e urbana, e também termina a diferenciação literária entre realidade (histórica) e ficção. (LUDMER, 2010, p.3)

A proposta da pós-autonomia, colocada por Josefina Ludmer, abarca uma série de mudanças nos modos de se fazer e pensar a literatura hoje, que tem como parâmetro uma relação com a noção moderna de autonomia literária. Mas essa relação não é regida pela ideia de ruptura ou superação. Esse estado do literário hoje, pós-autônomo, não abarca uma negação dos movimentos anteriores, como se fosse sua antítese, pois não é tanto a dialética que impera nesse processo, uma vez que Ludmer também vê características do passado no presente e uma influência mútua das duas temporalidades. Existiria, portanto, um movimento pendular, que vai de um momento ao outro, mas que não quer sublimar o que veio antes. Não seria o caso de suplantarmos a noção de autonomia, mas sim de desdobrá-la, retomá-la e refletir sobre esse campo. Olhar para o presente e tentar historicizá-lo: essa é a proposta da crítica de Josefina Ludmer, que enfrenta os riscos que uma análise tão próxima incita.

O conceito de autonomia diz respeito à emancipação da literatura, ou à forma como a teoria defendeu o conceito de literatura, que quer se desvincular de certas esferas. Uma literatura que procuraria uma insubmissão, tanto dos vínculos econômicos como dos sociais e políticos. Não seria o caso de obras despolitizadas, mas que atuam sem essa subordinação, cujo comprometimento com os campos sociais não incidiria sobre o valor da obra. Além disso, seria uma literatura que tem o domínio para se autorreferenciar, que escolhe as suas definições. Que tem uma lógica própria, com rixas e guerras próprias, com termos que se opõem. Uma literatura que teria muito bem formulada a noção de ficção, e na qual a história aparece atrelada à ideia de nação. Ou, para usar as palavras de Ludmer (2012 s/p.), na autonomia “la realidad es casi siempre la realidad histórica nacional; una realidad encarnada en personajes o en familias que a su vez representan las clases de la sociedad”. Dessa forma, nação e sociedade formam dois eixos de representação. Esses eixos, para Ludmer, começam a ficar com os contornos menos nítidos em certas obras do presente que a crítica lê como pós-autônomos. Pode-se apontar uma ligação entre a abertura teórica instaurada pelos estudos culturais e esse esmaecimento, uma vez que as noções de identidade e território entram em cena como algo que está se modificando e se desestabilizando. Vale lembrar que os estudos culturais representam uma amplitude epistemológica que se apropria da literatura, se infiltrando na teoria e minando as fronteiras entre as disciplinas. Borra-se assim também a própria identidade do literário que passa a ser ocupado por outras áreas e por outros lugares produtores de saber.

No sentido que Bourdieu (1996 p.77-78) propôs, o campo literário seria uma esfera insubmissa ao mercado, aos poderes econômicos e políticos, que reivindica “o direito de

definir ele próprio os princípios de sua legitimidade”, e que, portanto, se configura como um campo com autoridade para declarar suas próprias sentenças. Esse campo, na pós-autonomia, se dilui. Por parte essa diluição se refere a uma redenção mercadológica que Ludmer (2012) adverte como a principal transformação ocorrida nos últimos 20 anos. Não seria mais uma dependência como aquela contestada por Bourdieu¹¹, mas uma diferença nos modos de distribuição. Essa passa para as mãos das grandes editoras, e ainda, no caso dos ebooks, ocorre pelo meio virtual.

Las editoriales nacionales en que se publicaron entre los años 40 y 80, y que exportaban literatura, fueron absorbidas en los años 90 por empresas españolas y globales, y la última noticia en esta dirección es que María Kodama firmó con Randon House-Mondadori por la obra completa de Borges por algo así como dos millones de euros. En el pasaje de las editoriales nacionales a los conglomerados se hace visible la fusión entre lo artístico –literario- y lo económico global. (LUDMER, 2012, s/p.)

As escrituras contemporâneas, segundo Ludmer (2012) não estão preocupadas com os termos do literário, mas comprometidas em registrar o presente, o que inclui um movimento de êxodo, de ir para além dos muros. Essas escrituras são atravessadas por outros gêneros e outras narrativas, e se colocam, ao mesmo tempo, dentro e fora da literatura. Isso que dizer que essas escritas, apesar de serem consideradas literaturas, não podem ser lidas como tal, porque já não se pode mais acionar certos conceitos como “autor, obra, estilo, escritura, texto e sentido” (LUDMER, 2012, s/p.).

Outra circunstância da literatura pós-autônoma é uma não diferenciação entre os diversos sentidos que *a priori* seriam incompatíveis. Isso faz parte de um processo de enfraquecimento do pensamento binário, pois esse costuma a ver o mundo dividido em supostos antagonismos. Habitamo-nos, por exemplo, a dividir as formas narrativas como base em um elemento opositor: literatura realista X fantástica, regionalista X universal. Assim, uma das marcas da literatura pós-autônoma é a interpenetração das formas. É justamente o que acontece com a realidade e com a ficção. Elas se fundem de tal maneira que não dá pra saber se aquilo que está sendo contado de fato aconteceu, porque narração do real e do fictício acontece em um mesmo plano. Essa indistinção é uma forma de apagar as fronteiras entre o mundo autônomo da obra e o mundo exterior na qual a obra é lida. A realidade e a ficção se misturam dentro e fora do texto. Em parte devido às noções pós-

¹¹Em *As regras da arte, gênese e estrutura do campo literário*, Bourdieu vê nas figuras de Baudelaire e Flaubert uma resistência contra a influência burguesa, que pedia uma literatura fácil e de consumo rápido, degradando a obra literária e levando alguns escritores a um empenho carreirista. (BOUDIEU, 1996 p.77)

estruturais, que entendem as ciências humanas como construções discursivas, o conceito de realidade é ressignificado, e essa passa a ser entendida como uma produção do meio. É com esse conceito de real que Ludmer elabora sua crítica, ao afirmar, por exemplo, que a “realidade que não quer ser representada porque já é pura representação” (LUDMER 2010, p.2). O que resta para a literatura, portanto, é engendrar o presente a partir da experiência cotidiana.

Tudo isso implica também em pensar outro modo de leitura, que ultrapasse as noções de real e virtual, ficção e história. E também de autor e obra. Isso porque, nessa “realidadeficção” da pós-autonomia, a figura do autor volta em outros formatos e configurações bem diferentes daquelas anteriores a sua morte:

Al desdiferenciarse ficción y realidad, al aparecer la fusión que es la realidadficción, cambia el lugar y el estatuto del escritor. El autor, cuya muerte anunciaron Barthes y Foucault en los años 60, se transforma hoy en personaje mediático y se reformula: sería un instrumento de promoción de sus libros en los medios (y esto lo impuso la TV y no internet). En un futuro cercano, los autores tendrían otra función y se ganarían la vida en conferencias, ferias del libro y eventos mediáticos.(LUDMER, 2012, s/p.).

Das editoras pequenas e nacionais para as grandes editoras transnacionais, de uma literatura circunscrita ao livro para uma literatura do mundo virtual, dos blogs, das postagens nas redes sociais, da lógica da oposição para a neutralização do binarismo. Há uma mudança, um ponto de virada, uma dobra, que não é de apagamento do passado; afinal, como lembra Ludmer (2012), as cátedras continuam aí, assim como as livrarias, os prêmios, etc. Tão pouco a visão é apocalíptica. A literatura está mais aberta, e se permite circular em outros campos. Assim, o que a crítica mostra é que a experiência narrativa presente na retórica literária desses dias, de quebrar as barreiras das taxonomias literárias, diz muito sobre como os gêneros, as identidades e as classificações, são construídos, circundando uma disputa pela denominação, pelo controle da fugaz literariedade e pela autoridade em delimitar as fronteiras, pois essas categorizações “só podiam funcionar em uma literatura concebida como esfera autônoma ou como campo. Porque o que dramatizavam era a luta pelo poder literário e pela definição do poder da literatura” (LUDMER, 2010, p.3).

É importante lembrar que a chamada pós-autonomia não se aplica apenas ao âmbito literário, mas seria uma característica da obra de arte contemporânea, que já teve sua morte anunciada repetidas vezes, devido justamente a essa expansão. Nestor García Canclini, em *La sociedad sin relato, antropología y estética de la inminencia*, também aponta para como as

produções artísticas desse tempo estão sofrendo um processo de dilatação. Canclini (2010) parte do argumento de que as explicações sociológicas, filosóficas e estéticas sobre o que está acontecendo com a arte já não dão mais conta de abarcar o fazer artístico hoje, e tenta delinear uma outra proposta. O autor defende, então, a arte como o lugar da iminência, pois fala de algo que pode acontecer, e tanto pode anunciar como modificar os sentidos (CANCLINI, 2010, p.12) A relação com o real se torna muito mais imediata, mais palpável.

Para Canclini (2010, p.12), nas obras de arte a realidade entra em estado de suspensão: o real é ainda algo possível, ele está prestes a acontecer, e os fatos são tratados como algo que está muito próximo. É por essa via que Canclini pensa a aproximação entre realidade e ficção:

Se desconfiguran los programas que diferencian realidad y ficción, verdad y simulacro. Lejana ya la época en que se reducía la cultura a ideología y la ideología a manipulación de los dominantes, las simulaciones aparecen cada día en todas las secciones de los periódicos (CANCLINI, 2010, p.13)

Canclini (2010, p.11) reconhece um processo paradoxal na arte, que, ao mesmo tempo em que pleiteia sua autonomia também rejeita as fronteiras. Se, em parte, a arte lutou pela sua emancipação, para se auto-delimitar, por outro lado, também há um movimento de transgressão, que vem desde que Marcel Duchamp apresentou “Roda de Bicicleta”, e que está comprometido em borrar os limites da arte. Só que essas transgressões, na visão de Canclini, por pertencerem a uma vanguarda exclusivista, muitas vezes não levaram a nada, e até mesmo reafirmaram ainda mais o campo da arte como um espaço muito bem delimitado. Assim, a saída para essa situação contraditória não viria do campo artístico, ou, melhor dizendo, não exclusivamente do campo artístico, mas da sua imbricação com outros campos. Canclini (2010, p.17) usa, então, a noção de pós-autonomia justamente para referir-se ao

proceso de las últimas décadas en el cual aumentan los desplazamientos de las prácticas artísticas basadas en *objetos* a prácticas basadas en *contextos* hasta llegar a *insertar las obras en medios de comunicación, espacios urbanos, redes digitales y formas de participación social donde parece diluirse la diferencia estética.*(grifos do original)

Dessa forma, no cenário da pós-autonomia no âmbito das letras encontra-se abrigo para o que a crítica vem colocando como formas híbridas, retorno do autor e campo expandido, e, enfim, todas as propostas de leitura que tentam entender o presente, e que compartilham a percepção de uma amplitude no fazer literário. Para Florencia Garramuño,

(2014, p.85) esse rearranjo do literário no qual se desestruturam as formas e nada mais cabe enquanto próprio ou enquanto puro, tem a ver com uma aposta no inespecífico. Garramuño (2014, p.35) fala a partir do conceito de campo expandido, elaborado por Rosalind Krauss ao analisar como as novas formas artísticas não cabiam mais no conceito de escultura, que teria que passar, assim, por um processo de ampliação. O conceito de literatura, então, também deve se expandir, pois segundo Garramuño, houve um processo de transbordamento na contemporaneidade de certos limites que definiam o literário. Assim:

Para essa literatura, uma leitura estritamente “disciplinada” ou disciplinar pouco parece pode captar. Nesse campo expansivo também está a ideia de uma literatura que se figura como parte do mundo e imiscuída nele, e não como esfera independente e autônoma. É sobre tudo esta questão, embora difícil de conceitualizar, o sinal mais evidente de um campo expansivo, porque demonstra uma literatura que parece propor para si funções extrínsecas ao próprio campo disciplinar. (GARRAMUÑO, 2014, p.36)

Essa abrangência do literário está ligada, segundo Ornellas (2013), com a passagem do paradigma textual para o paradigma discursivo, já que hoje todo texto também pode ser lido enquanto um discurso atrelado a uma história, a uma forma política, ou até mesmo a uma memória. Desse modo, a literatura não seria uma esfera que pode atuar independentemente das outras, mas, pelo contrário: ela é parte do tecido vivo de uma sociedade, e está completamente imbricada em suas questões. Ao traçar como o discurso da pós-autonomia se aplica à poesia, Ornellas argumenta que:

Desde os anos 1970, verdadeiramente, algo de diferente se anunciou na poesia. Algo que podemos tentar resumir por uma maior compreensão de que um poema, além de um texto é também um discurso, logo, não possui autonomia em relação às circunstâncias de sua enunciação e recepção; ainda mais, que essa enunciação produz e implica sujeitos a depender dos elementos articulados na sua malha textual: sujeitos nacionais, políticos, de classe, de gênero, sexuais, raciais, etc., e que esses sujeitos assumirão performativamente as posições de coautores e leitores, a depender dos sentidos agenciados. (ORNELLAS, 2013, p.140)

Assim, a pós-autonomia trata de uma literatura que não se vê mais desvinculada das questões que a cercam, mas se reconhece ligada ao mundo. Uma literatura imersa na cultura, cuja leitura levará em conta a territorialidade e a performatividade do sujeito. (ORNELLAS, 2013, p.150). Afinal, é justamente por essas vias que o autor retorna no contexto pós-autônomo. O valor do território e da performance como o que vem depois, ou seja, como o que vem junto com o reaparecimento do que foi recalçado, para usar as colocações de

Klinger, que pensa no recalque como uma obliteração. Esse recalque começa a partir de questionamentos sobre o autor, presentes nos incontornáveis textos de Roland Barthes (“A morte do autor”) e Michel Foucault (O que é um autor?). Nesses há um movimento que impele o autor para fora de sua obra, e estabelece e evidencia as suas funções. Falar em morte do autor, ou na perda da sua identidade, como fez Barthes, implicou um dizer que não importa quem fala. Nesse perecimento do autor a literatura ganha mais autonomia, pois assim estaria destituída de qualquer autoridade extrínseca, até mesmo a do seu próprio criador.

Mas eis que autor reaparece. Klinger (2006, p.20) situa a datação desse retorno como algo impreciso, mas que coincide com o recente avanço da cultura midiática. O autor retorna enquanto uma voz que se autorreferencia, enquanto uma presença no interior do texto que não se pode ignorar. Não é mais uma entidade que está de fora, mas uma instância, com uma autoria desprovida de autoridade, e que se coloca com uma subjetividade impossível de ser disfarçada. O autor retorna jogando com o sujeito real, como uma provocação. Esse retorno também é um sintoma de uma sociedade narcisista e o autor, visto como uma figura pública, pode jogar com isso, mantendo uma postura crítica em relação às espetacularizações do eu.

Assim, não se trata de um retorno às antigas formas, pois essa volta não vem cheia de certezas, mas com perguntas e inquietações. O escritor agora se vê ligado à história e às contingências de sua produção. O que nos leva à questão da persistência em se adjetivar a literatura, exatamente por conta de uma necessidade de afirmá-las como ligadas ao seu contexto e ao sujeito que escreve. Por isso, literatura se diz negra, feminista, marginal. Não são mais demarcações que apontam para polarizações diversas, mas para uma posição política, e que reivindicam uma reparação na representação dos grupos minoritários.

O que marca o retorno do autor também é o seu caráter ambíguo. Klinger (2006, p.49), que aborda a questão a partir do campo autobiográfico, argumenta que “a identificação do herói com o autor passa necessariamente pela ambigüidade: o texto sugere uma identificação entre eles e, ao mesmo tempo, distribui índices de ficcionalidades que atentam contra a identificação”. Dessa forma, a retórica desse retorno ganha maior visibilidade na autoficção, da qual já se falou um pouco no primeiro capítulo. Retomo aqui o gênero para salientar que essas experiências narrativas são um bom exemplo de como a separação entre a realidade e a ficção pode se tornar difusa. Nas autoficções a relação com a verdade não vale tanto quanto a exploração ficcional do eu. Por isso Klinger usa a noção de performatividade, a partir do tratamento que Judith Butler dá para esse conceito, relacionando-o com uma dramatização de si, uma encenação. O que é enfatizado, portanto, nas autoficções, é como esse escritor

constrói sua imagem através do texto, que serve como meio para a fabricação dos mitos do escritor.

Sobre as mudanças do papel do escritor no presente, cito o ponto de vista de Reinaldo Laddaga (2007, p.13), que lê essas as estratégias recentes como espetáculos da realidade. Para o crítico, podemos encontrar hoje na obra de alguns escritores latino-americanos

libros en los cuales se imaginan – como se imagina un objeto de deseo – figuras de artistas que son menos artífices de construcciones densas de lenguaje o los creadores de historias extraordinarias, que productores de “espectáculos de realidad”, empleados a montar escenas en las que se exhiben, en condiciones estilizadas, objetos y procesos de los cuales es difícil decir si son naturales o artificiales, simulados o reales.

O autor volta, então, demarcando a sua subjetividade nas escrituras que não estão mais para além das esferas políticas e culturais, misturando as estratégias narrativas, teatralizando, criando a sua própria experiência e rearranjando as categorizações ao entrecruzar a literatura com outras áreas. São escritores que buscam produzir efeitos de realidade nos textos, e que assim adicionam ao ficcional o biográfico, o ensaio, o documental, o jornalístico. Que canalizam os deslocamentos da indefinição, como coloca Alberto Giordano (2013) ao falar sobre a autoficção. São escritores como João Gilberto Noll, Cesar Aira, Nuno Ramos, Carlito Azevedo, Daniel Link, Tamara Kamenszain. Nomes que aparecem como referência desse presente pós-autônomo, e cuja obra foi usada como exemplo pelos críticos que até aqui foram citados.

Levar a literatura para além de sua zona de conforto, para uma zona, *a priori*, não literária. Seria, talvez, um exagero alocar toda a obra de Ricardo Piglia nessa empreitada. Entre a modernidade e a pós-modernidade, autonomia e pós-autonomia, Ricardo Piglia se coloca na passagem. Alguns de seus livros se encaixam confortavelmente na categoria de romance, ainda que com acréscimos de ensaios ou com alguma nota autobiográfica, como *Alvo noturno* e *O caminho de Ida*. Ou ainda *Dinheiro queimado*, inspirado em um assalto a banco que efetivamente aconteceu. Mas retiro aqui, da vasta obra do escritor, dois momentos que leio como irrupções de certos sentidos pós-autônomos, ou seja, textos que podem ser lidos levando em consideração algumas das características desses territórios do presente. São eles: *Nome falso* e *Prisão perpétua*.

O mito apócrifo do escritor

Piglia conta que, quando começou a escrever os seus diários, em 1957 e com 17 anos de idade, sofreu com a falta de criatividade para contar suas histórias. Naquela época, afirma o autor, lutava fortemente contra o vazio da escrita, pois nada acontecia. E foi assim que começou a roubar as experiências alheias para narrá-las, como também a escrever no diário o que imaginava que as outras pessoas estavam fazendo. Esse breve relato apresentado bem no início de *Prisão perpétua* já conta muito do que está por vir e das estratégias escolhidas para essa narrativa. *Prisão perpétua* é sobre um encontro, sobre duas vidas que se misturam uma na outra, em um texto que não sabemos o que é real ou o que produto da imaginação do escritor.

Piglia considera *Prisão perpétua* como uma das três novelas que já escreveu, e de fato, o texto é muito longo para um conto e pequeno demais para um romance. Foi publicado em 1988 em um livro de contos homônimo. Está dividido em duas partes, respectivamente “Num outro país” e “O fluir da vida”, e este último aparece como um relato que se desdobra do primeiro. Além disso, na própria definição de Piglia,

la nouvelle encierra siempre un secreto, un punto ciego que no se descubre nunca y que, si uno quisiera descifrarlo, tendría que escribir una novela. El secreto hace posible mantener a los personajes unidos e introducir muchas tramas que se fusionan en ese nudo que no se explica. (PIGLIA, 2007, p3).

No caso, o ponto cego de *Prisão perpétua* é um dos seus principais personagens. Um personagem real e fictício ao mesmo tempo. Para chegar até ele, no entanto, é preciso voltar um pouco para explicar a dinâmica da narrativa.

Ao ler as primeiras páginas de “Num outro país” pensamos de imediato estar diante de um relato autobiográfico: apesar de em nenhum momento se apresentar com o nome de Ricardo Piglia, o narrador personagem coincide com as experiências de vida do autor. Piglia começa contando sobre sua mudança para Adrogué, que como já foi citado, foi um dos motivos que o levou a começar a escrever um diário. Insere no texto algumas passagens de sua vida, como a prisão do pai por conta de seu apoio declarado a Perón, e a desolação irremediável que a fuga às escondidas provocou: “Ir embora, para meu pai, foi uma forma de

reconhecer que estava fora de jogo. Um homem pode sentir o peso de uma derrota política como se se tratasse de uma dor pessoal” (PIGLIA 2002, p.13). Ao mesmo tempo, narra lembranças muito sutis, como quando sua mãe se enfurecia ao ouvir seu pai cantando uma versão obscena da valsa *La pulpera de Santa Lucía*. Além disso, há uma nota de rodapé na qual Piglia esclarece que o texto que estamos lendo se trata de uma versão de um relato apresentado no ciclo “Writers talk about themselves”, dirigido por Walter Percy no *Fiction today*, de Nova York, em abril de 1987. A nota se refere a uma passagem na qual Piglia (2002, p.12) afirma que “esta será uma história de dívidas como todas as histórias verdadeiras”. Enfim, há um conjunto de estratégias que convocam para a leitura de uma narrativa autobiográfica.

O que Piglia se propõe a contar nessa novela é sua relação com um nova-iorquino que se instalou em Mar del Plata, chamado Steve Ratliff, e como ele foi seu mentor ao lhe apresentar os grandes nomes da literatura norte americana. Piglia descreve Ratliff como um homem culto, que estudou em Harvard e que era ligado ao grupo Conrad Aiken, mas também como um escritor fracassado, que ganhou uma premiação por um conto uma vez e, depois disso, não publicou mais nada, ficando obcecado pela escrita interminável de um romance. Ratliff representa o ideal romântico e boêmio do escritor: viveu “a serviço daquilo que queria escrever” e passava a maior parte do tempo nos bares versando sobre as mais variadas ideias sobre literatura. Guardava um segredo, um amor não correspondido. No final se suicidou, e morreu sem deixar nada “como se só tivesse sido um narrador oral”, conta Piglia.

E, assim, Piglia começa a apresentar, como se tivessem saído do diário de sua juventude, as conversas que tinha com “o inglês”, como Ratliff era conhecido, no bar chamado “Ambos Mundos”. As anedotas que ouviu são contadas de forma breve. Pedacos de histórias desconexas, relatos despedaçados que a memória do escritor parece resgatar de forma vívida. São também por essas conversas que adentram no texto reflexões filosóficas, notas de crítica literária e alguns fatos históricos, afetados pelo “olhar maligno dos que se deixaram vencer por uma ambição desmedida” (2002, p16), a de Steve Ratliff.

Vale ressaltar, também, que essas histórias estão permeadas por um tom irônico. Em certo momento, por exemplo, Ratliff diz que “os escritores não devem falar de literatura para não tirar o trabalho dos críticos e dos professores” (PIGLIA, 2002, p.21). Bem, o próprio Piglia é escritor, crítico e ensinou literatura em algumas universidades (À época já havia sido professor visitante na Universidade da Califórnia e em Princeton). Assim, talvez Piglia tente aqui rechaçar as opiniões mais conservadoras sobre o domínio do literário. Afinal, não estaria Piglia apresentando esse relato para uma platéia de escritores e estudiosos em literatura? E

não é só aqui que Ratliff demonstra um ponto de vista mais radical. Ele afirma, por exemplo, que “não se pode ser um grande romancista antes dos quarenta anos” (PIGLIA, 2002, p.25), pois é preciso adquirir experiência para narrar. Ratliff aparece como um tradicionalista, que tem uma visão pessimista da literatura:

Se a literatura não existisse esta sociedade não se daria ao trabalho de inventá-la. Seriam inventadas as cátedras de literatura e as páginas de crítica dos jornais e as editoras e os coquetéis literários e as revistas de cultura e as bolsas para a pesquisa, mas não a prática arcaica, anti-econômica, que sustenta a escritura (PIGLIA, 2002, p20)

Esse discurso guarda semelhanças com a noção de literatura pós-autônoma de Josefina Ludmer. Porém, enquanto a postura de Ludmer é de aceitar o presente e encará-lo, na ótica de Ratliff essa transformação leva a literatura para o abismo. Essa prática literária à qual se refere, que está fora das relações econômicas, e fora de qualquer outra esfera, pois se vê independente, estaria extinta.

Ao me deparar com a colocação de Ratliff, que concebe a literatura como algo arcaico, lembrei do texto manifesto do inglês Lars Iyer, *Nu na banheira, encarando abismo*, que parte justamente de uma descrença na literatura. Ela sai do topo da montanha, na qual os escritores “nunca tinham ouvido falar do mercado, eram enigmáticos e antissociais. Apesar de possivelmente lamentarem sua vida – marcada pela solidão e pela tristeza –, viveram e respiraram o reino sagrado da literatura” e vão descendo ladeira a baixo, cada vez mais próximos do chão e do banal, até perderem a importância. Iyer decreta o óbito do fazer literário, que hoje seria apenas a paródia de um formato antigo que não existe mais¹², pois “o *sonho* dissipou-se, nossa *fé* e nossa *reverência* desapareceram, nossa *crença* na literatura ruiu (IYER, 2012)”.

Segundo o mentor de Piglia, a literatura não teria mais onde se amparar, pois não existe mais a forma pura da experiência. Ratliff ainda afirma que o seu fim começa a ser narrado pelo romance moderno:

E quando faltam experiências o relato caminha para a perfeição paranoica. O vazio é coberto com o tecido persecutório das ligações perfeitas, a estrutura fechada, *Le mot juste*. Flaubert traça esse caminho, dizia Steve. Um homem

¹²Ainda assim, Iyer (2012) termina o texto de forma não tão pessimista. Ele cita Roberto Bolaño e Henrique Vila-Matas como alguns dos escritores que conseguem escrever sobre a condição nefasta da literatura. Para o crítico, os escritores devem encarar o labor literário conscientes do fato de que a literatura é um “cadáver que já esfriou”. E para aqueles que perseveram na atividade de “rabiscar e digitar” Iyer ainda estabelece algumas sugestões.

trancado dias inteiros em sua cela de trabalho, isolado da vida, que constrói sob altíssima pressão a forma mais pura do romance. A luz laboriosa de seu quarto que permanecia acesa a noite toda servia de farol para os barcos que atravessavam o rio. *Esses marinheiros, é claro, diz Steve, eram melhores narradores que Flaubert. Construíam o fluir manso do relato no rio da experiência.* (PIGLIA, 2002, p.23)(Grifos Meus)

Há na passagem uma sutil alusão ao texto “O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, de Walter Benjamin. Nele, o filósofo alemão estabelece dois tipos de narradores fundamentais: o camponês sedentário, que conhece intimamente as tradições de seu país, e o marinheiro comerciante, que conta a experiência de suas viagens. No texto, Benjamin aponta mudanças nas formas de narrar, de acordo com o desenvolvimento dos modos de produção. No relato de Piglia, Ratliff aparece como esse narrador de Benjamin. O escritor o descreve como “a paixão pura do relato”, como um grande exemplo de alguém que sabe narrar. E a todo tempo, Piglia volta para a questão sobre o que é narrar, como contar uma história, como transmitir às palavras o fluir da vida, como captar com a linguagem esse instante fugaz.

Certos estranhamentos eclodem no texto e instauram matizes ficcionais ao relato. A começar, por exemplo, pelo ritmo que o texto desenvolve. Há uma proliferação exponencial desses pequenos relatos e as histórias de Ratliff vão se multiplicando e ganhando cada vez mais espaço dentro da trama. Dentro de cada relato surge um novo, como uma narrativa em matrioska¹³. Assim, o texto vai ficando cada vez mais fragmentado e cada vez mais vai se afastando de uma apresentação em uma conferência de escritores. O curioso é como muito dos relatos que Ratliff conta aparecem em outros textos de Piglia. Há uma fala, por exemplo, que está em *Respiração artificial*: “são filhos e netos e bisnetos de assassinos” (2010, p.38) e passagens que aparecem em suas entrevistas: “a literatura é uma forma privada de utopia” (2014 p.89). O tema de *Cidade ausente* também está presente: um homem obcecado pela perda de um grande amor, e a máquina de relatos que cobre o vazio dessa perda. Nas palavras de Maria Antonieta Pereira (1999, p.31), em “*Prisión perpetua* hay una experimentación de microrrelatos o de apuntamientos para relatos futuros que se desdoblán en narrativas más largas dentro de esta propia obra o fuera de ella”. Já Jorge Fornet (2017, p.116), que aponta de maneira mais detalhista as coincidências entre as obras de Piglia, afirma que o escritor recorreu, em *Prisión perpetua*, aos limites extremos da autorreferência.

¹³O crítico Vicente Luis Mota (2008, p.405), afirma que esse movimento, de englobar os planos um dentro do outro, está muito presente na literatura de Piglia, que “es una matriuska mayor donde esa infinitud (...) se refleja en relaciones espejantes de crítica y ficción, de cuestionamiento de verdades”.

Mas não apenas encontramos a autorreferência a no romance, pois Piglia também alude a textos de outros escritores. Como os pequenos relatos de Steve Ratliff começam a brotar no texto como algo completamente deslocado da história principal, ou da própria história que Piglia veio narrar, começam a surgir personagens caricatos (como a mulher que consulta o I-Ching para saber se precisa consultar o I-Ching), e histórias que soam bastante familiares. A própria história de Ratliff, por exemplo: ele aluga uma casa em frente à casa da amada para observá-la, assim como em *O grande Gatsby*. Ratliff também é o nome de um personagem de Faulkner. E “Em outro país” também é o título de uma novela de Hemingway. E esses são os mesmo escritores norte-americanos que Ratliff apresentou a Piglia, e por onde o escritor argentino aprendeu a língua inglesa. Língua essa que, supostamente, é a original do relato que estamos lendo.

Assim, nessa primeira parte, paira a suspeita de que corre ali, no fluir do relato, uma ficção que vai contaminando os protocolos de leitura de uma narrativa autobiográfica. Como leitora, comecei a desconfiar de que boa parte daquela história tinha sido inventada, e como se importasse descobrir exatamente o que era ficção e o que era biografia, fui pesquisar os indícios de real com que o texto joga. Teria Steve Ratliff realmente existido? Piglia o cita em algumas entrevistas, como em “Novela y utopia” publicada em *Crítica y ficción*. Mas Jorge Fonet, leitor e crítico da obra de Piglia, conclui que o personagem não é real. No texto “La escritura como autobiografía”, Fonet (2007) toma como base o fato que o ciclo de debates em Nova York nunca existiu e outras inverosimilhanças lançadas ao longo do relato, para classificá-lo como ficcional.

É interessante notar que Piglia reafirma em alguns momentos a escrita do relato em outra língua: “Vocês já irão ouvir os ritmos da prosa de minha juventude. O que será deles nesta língua que não é minha?” (PIGLIA, 2002, p.14). Sobre esse ponto, Fonet afirma:

De modo que el texto que estamos leyendo, en una ironía suprema, es y no es lo que está ante nuestros ojos. Todo indica que lo que leeremos es una ponencia escrita en inglés y destinada a un público extranjero, pero en realidad lo que tenemos ante nosotros es una ficción en nuestra lengua, dirigida al público hispanohablante “Esta lengua que no es la mía”, dice el narrador, precisamente en y su lengua y la de sus lectores virtuales. Y es que en última instancia ese es el dilema de todas las traducciones, versiones que son y no son, al mismo tiempo, el texto original (FONET, 2007, p.128).

Comecei a pensar, após a leitura da análise de Fonet, se essa não seria a própria estratégia retórica do texto. Uma narrativa que é e não é, ao mesmo tempo, autobiográfica. Algum tempo depois, quando iniciei a leitura de *Los diarios de Emilio Renzi*, percebi que

Prisão perpétua estava mesmo em uma zona de indistinção, e que a procura pelo o que era real e o que era fictício se mostra infecunda. A primeira nota do diário é a mesma que Piglia cita em *Prisão perpétua*. Steve Ratliff também aparece no diário, só que com contornos bem diferentes. Ele é apresentado como Steve M., também é um estrangeiro, mas não carrega nenhuma história trágica. Gosta e conversa sobre literatura, mas não é escritor e não pertenceu ao ciclo de Conrad Aiken. Encontrou, uma vez, Malcon Lowry. Nos diários há uma transcrição de uma longa conversa de Steve com o pai de Piglia. Em *Prisão perpétua* aparecem alguns trechos dessa conversa, só que as frases do pai de Piglia são ditas por Ratliff. Porém, nos dois casos, tanto no diário quanto em *Prisão perpétua*, temos ou não como saber se o que está ali realmente aconteceu? A pergunta restará sempre em suspenso. E importaria saber? Não se sabe, ou não se importa, na verdade, se é realidade ou ficção, usando as palavras de Ludmer (2010, p.1).

Desse modo, volto o olhar para os desdobramentos da autoficção. *Prisão perpétua* coloca em tensão o lugar do real e o lugar do ficcional, o lugar da literatura e da experiência, o lugar da vida e da escrita. Um escritor iniciante frente a um grande narrador. E o nome do bar citado na novela soa-me como uma pista, uma possível resposta para essa tensão. Pois talvez seja nessa fricção que se encontra uma equalização entre ambos os mundos. E como Piglia (2002, p.36) mesmo afirma, contar uma história consiste em fingir que mentimos quando estamos falando a verdade; logo, os limites já estão borrados e os dois mundos estão aí, interpenetrados: “Também eu era um recém-chegado na cidade, também eu, como ele, vivia em dois mundos” (PIGLIA, 2002, p28).

Entre o mundo dos livros e o mundo de fora deles. Podemos ler Ratliff como alguém que imagina que vive dentro de uma história de Fitzgerald, assim como D. Quixote acha que vive as histórias que leu, mas em uma versão mais prosaica e distante. Ele representa a linha tênue e cada vez mais fugidia que separa os dois mundos. Não só entre a literatura e a vida, mas entre a autobiografia, já que parece ter existido, e a ficção, já que também é fictício. E, do mesmo modo, está entre o passado e o presente. Piglia o descreve como um mentor que fala a partir da tradição, que acredita que é preciso captar a ordem da experiência para poder narrar, que defende uma literatura autônoma. O que leva a uma imagem ligada à tradição. Mas Ratliff é um personagem de um livro que está atravessado pelos jogos do contemporâneo, que brinca com os gêneros, que borra os limites do real e do virtual, e no qual o autor performa o mito de si, a sua ontologia. Ambos Mundos. Assim, as palavras de Reinaldo Laddaga (2013, p.35) caem bem para descrever *Prisão perpétua*, ao se referir aos escritores que falam em nome próprio ao mesmo tempo em que desenvolvem fabulações: “emergiu um subgênero: a patética

comédia do escritor que se nos apresenta semimascarado, em meio a seus personagens, que vivem (como ele) em mundos sem forma e, ao se encontrarem, começam a improvisar os mecanismos pelos quais edificam mundos comuns”.

Se na autoficção o autor é um personagem edificado através da narrativa, Piglia usa dessa ferramenta para criar para si seu mito de origem enquanto escritor. Coloca nesse mito a figura de um norte-americano como um mentor e faz várias referências a essa literatura, pois os ecos desses escritores estão presentes em sua obra. Dessa forma, o escritor argentino escolhe como quer se lido e em qual tradição quer se encaixar, assim como fez com Borges, Arlt e Macedonio em outros textos. Recolhe esses autores para si e a partir deles constrói a sua literatura para mostrar que sim, a narração persiste, continuamos a narrar uma experiência modificada pelo contemporâneo, pois, afinal, é isso o que temos para contar, já que “o narrador pós-moderno sabe que o real e o autêntico são construções de linguagem”, conforme nos lembra Silviano Santiago.

Prisão perpétua é uma forma romantizada, literária, que o escritor argentino monta para dizer que aprendeu a escrever lendo os autores do cânone norte-americano. Por isso estamos lendo um texto que parece ter sido traduzido do inglês. Ao mesmo tempo, o escritor argentino não deixa de se mostrar irônico quanto a essa tradição. Piglia estava ali como um aprendiz de um sábio narrador, um viajante que colecionou experiências suficientes e por isso sabe como conduzir uma história. Mas Ratliff não tem êxito enquanto escritor, já que o tipo de narrativa que ele representa, plena, autônoma, deu lugar a outra mais fragmentada e ambivalente. E o próprio Piglia não narra pela via direta da experiência. Ele narra as histórias que viveu e que ouviu, embaralhando-as; narra a narração de Ratliff:

Estamos num bar, um dos dois têm dezessete anos. O relato chama-se *O fluir da vida*, poderia se chamar *Páginas de uma biografia futurae* também *Nos rastros de Ratliff*. Não quis narrar outra coisa além da experiência única de senti-lo narrar (PIGLIA, 2002, p.45)

A citação antecede e apresenta a segunda parte do texto, “O fluir da vida”. Nessa parte Ratliff chama-se “o pássaro Artigas”, e conta sua relação de amor com uma mulher chamada Lúcia Nietzsche. Várias histórias da primeira parte são reelaboradas na segunda, aparecendo com algumas modificações ou alguns detalhes diferentes, mas o tema permanece. Mariposas que voam hipnotizadas pela luz, um assassino cruel, o casamento como uma instituição criminosa. Até mesmo a personagem Lúcia já havia aparecido em um dos microrrelatos de “Em outro país”, como uma mulher louca que vivia no Trenton e afirmava ser neta legítima

do filósofo alemão. A Lúcia da segunda parte também é louca, mas diz ser neta da irmã de Nietzsche, e mora em Adrogué, em uma casa que era ocupada por peronistas. A casa que antes Piglia nos contou que teve que deixar, só que em outra época, e em um universo ficcional. Parece, então, que a prisão perpétua à qual se refere o título é a prisão em que se encontra a própria narrativa, condenada a sempre reelaborar as mesmas histórias, tanto internas quanto externas, tanto reais quanto inventadas.

Roubar para escrever

A primeira das três novelas que Piglia considera ter escrito (a segunda seria *Encontro em Saint Nazaire*) foi publicada em 1975. *Nome falso* surge primeiramente como o título de um livro no qual Piglia reúne alguns contos e onde também consta a novela homônima, dividida em dois textos, “Homenagem a Roberto Arlt”, e o conto “Luba”. Posteriormente, os dois relatos foram reeditados no livro de contos *Prisão perpétua* (sem muitas alterações significativas) e o título *Nome falso* serviu para abrigar os dois textos. Já a publicação brasileira, editada pela Iluminuras, publicou *Nome falso* separadamente, com “Homenagem a Roberto Arlt” como um subtítulo, enquanto “Luba” aparece enquanto apêndice. As várias formas de edição do texto têm em comum a subordinação do segundo relato ao primeiro; afinal, publicar “Luba” como um texto independente pode ser considerado um crime.

Definir um gênero para *Nome falso* é uma tarefa escorregadia. Existem elementos da autoficção, pois os nomes do escritor e do narrador coincidem, e o escritor se constrói enquanto um personagem, trazendo assim uma performance à trama. Essa performance aparece através de um testemunho de Piglia sobre seu trabalho crítico, que excede a investigação acadêmica, e aí, então, os artifícios do policial *noir* adentram a narrativa. Há uma minuciosa apresentação documental, a crítica também aparece e os personagens dialogam sobre as teorias acerca do plágio. Trata-se, assim, de uma produção marcada por uma retórica que remete a uma experiência supostamente “verdadeira”, para a construção de um texto ficcional. Esse jogo, que se aproveita dos “limites provocados pela leitura de natureza textual, cujo foco se reduz à matéria literária e à sua especificidade” (SOUZA, 2007, p.105), utiliza as convenções tradicionais sobre a propriedade literária para subvertê-las através de uma apropriação fictícia. Com um enredo que se desenvolve a partir de uma ação detetivesca,

Nome falso também pode ser considerado uma ficção disfarçada de pesquisa literária, como apontou Jorge Fornet (2007, p.27). O relato se encaixa nas características que Ludmer (2010, p.2), define para as literaturas pós-autônomas, pois toma “a forma do testemunho, da autobiografia, da reportagem jornalística, da crônica, do diário íntimo, e até da etnografia (muitas vezes com algum “gênero literário” enxertado em seu interior: policial ou ficção científica, por exemplo)”.

Narrado em primeira pessoa, *Nome falso* começa com um alerta: “Fui eu quem descobriu o único relato de Arlt que continuou inédito depois de sua morte”. Está em jogo a autoria desse conto, escrito entre março e abril de 1942. O narrador, que só sessenta páginas depois descobrimos se chamar Ricardo Piglia, é um crítico literário que está organizando uma edição comemorativa em homenagem aos trinta anos da morte do escritor argentino Roberto Arlt. Ele trabalha na compilação de uma variedade de textos do escritor, que vão desde uma reportagem até versões de um capítulo do livro *El juguete rabioso*. Piglia (1988, p.12) cita com detalhes os nomes dos textos e onde eles foram publicados, incluindo as datas: “*Separación feroz*: obra em um ato, publicada no jornal *El Litoral*, Santa Fé, no dia 18 de agosto de 1938”. De modo que só os estudiosos da obra de Roberto Arlt, ou aqueles leitores que se aventuram em checar os dados, podem apontar as discrepâncias dessa pesquisa feita pelo narrador.¹⁴ No mais, essas citações precisas aparecem durante toda a narrativa como dados que podem ser verificáveis. Elas dão um tom verídico ao texto e reafirmam a retórica da narração de fatos reais, que se mantém presente no decorrer da leitura. E, de fato, há informações verdadeiras no texto, misturadas a essa “ficção paranóica” de Piglia (2014, p.200), termo cunhado pelo próprio escritor para se referir a textos nos quais o centro da trama se articula através de uma ameaça, uma perseguição, e uma conspiração. Dessa forma, *Nome falso* é uma obra onde alguns dados reais se encontram em uma história ficcional, formando, assim, um terreno indefinido. Também podemos observar essa indeterminação pela recepção crítica da novela. Enquanto Ellen MacCracken (2000 p.97), por exemplo, considera *Nome falso* como um jogo que engana os críticos ao estabelecer uma erudição acadêmica, Rita Gnutzmann (1992, p.439), por sua vez, lê a obra como pendente mais para o ficcional, pois “si realmente se tratara de un discurso científico el narrador debería exponer breve y objetivamente la historia del hallazgo del cuaderno de Arlt y comprobar su autenticidad”.

De fato, não é uma narrativa direta que se encontra no texto. Antes de apresentar aos leitores o conto inédito – e, em mais de uma forma, roubado – Piglia conta como chegou até

¹⁴Ver Rita Gnutzmann “Homenaje a Borges Arlt e Onetti de Ricardo Piglia”.

ele, em uma generosa divagação que assume primeiro a forma de uma crítica genética fictícia e, depois, de uma investigação ao estilo *noir*. O narrador coloca anúncios em jornais onde se apresenta disposto a comprar algum material de Arlt. Assim, acaba chegando a um ferroviário aposentado chamado Andrés Martina, que alugava um galpão para Arlt trabalhar na invenção de meias emborrachadas. De fato, Arlt também era inventor e chegou a patentear essas meias, e, em *Nome falso*, Piglia inclusive chega a apontar o número da patente. Com Martina, Piglia encontra um caderno enumerado de um a oitenta, com anotações para um romance, e “ideias e acontecimentos folclóricos do mundo literário” (1988 p.13). No caderno, que fica em posse do então editor das obras inéditas, faltam as páginas de quarenta e um a setenta e cinco.

Antes de narrar a busca pelas páginas perdidas, que seria o ponto central do texto, Piglia transcreve as anotações do caderno, que vêm acompanhadas de abundantes notas de rodapé. Essas notas também servem para, mais uma vez, conferir certo tom de veracidade à transcrição, pois apontam o que foi rabiscado, palavras de difícil leitura e alguns dados que servem para situar o leitor no contexto histórico. Outras vezes as notas excedem o próprio texto e divagam para a crítica, sendo esse espaço um dos locais no qual Piglia embute suas ideias sobre literatura. Elas acompanham todo o texto como parte do jogo de Piglia de legitimar seu achado.

A maior parte das anotações de Arlt diz respeito a um projeto para um relato policial que ele nunca chegou a escrever, sobre um homem que mata a mulher para ficar com o dinheiro do seguro e conta com a ajuda de um amigo. Esse amigo, que planeja o delito e incita o assassino, chama-se Rinaldi. Esse nome curiosamente aparece em dois outros contos de Piglia, “A caixa de vidro” e “A louca e o relato do crime”, tendo o personagem, em todos os casos, a mesma descrição –um homem gordo e arfante, que se encontra em um bar. Posteriormente, é apresentado Kóstia, um amigo de Arlt que tem a posse do conto “Luba”, para o qual novamente encontramos exatamente as mesmas características. Vê-se que este parece ser um personagem do universo de Piglia. Assim, se o texto joga com informações supostamente verdadeiras e verificáveis, também deixa indícios da ficção transparecer, marcando a sua ambivalência.

Ao transcrever o processo de criação de Roberto Arlt através dessa história policial inacabada, Piglia adensa ainda mais a hibridez da narrativa, pois constrói uma crítica genética ficcional do escritor. Por meio dela apresenta os principais elementos de sua obra: a aquisição de bens por meios ilícitos, a paranóia como consequência do crime, “la alusión a la ‘conciencia de superioridad’ del personaje [que] coincide con los relatos arltianos, igual que

su énfasis en ciencias como la geometría, y sobre todo la calificación del protagonista como un loco” (GNUTZMANN, 1992, p.441)

A crítica presente em *Nome falso* se refere não apenas à obra de Arlt, mas também diz respeito a toda uma tradição de escritores argentinos, fortemente presente em todo o texto. O ponto central da narrativa percorre uma tese que o próprio Piglia, anos mais tarde, iria elaborar em *Formas breves*: “os mecanismos de falsificação, a tentação do roubo, a tradução como plágio, a barrafunda de filiações. Essa seria a tradição argentina, e quando digo tradição, quero dizer a grande tradição: a história dos estilos” (PIGLIA, 2004, p.65). Em *Nome falso* a mesma ideia aparece em uma fala de Kostia:

Leia *Escritor fracassado*: é a melhor coisa que Roberto Arlt escreveu em toda a sua vida. A história de um cara que não consegue escrever nada de original, que rouba sem perceber. Todos os escritores deste país são assim, a literatura daqui é assim. Tudo falso, falsificações de falsificações. Arlt percebeu que tinha que escrever sobre isso, enfiado até o pescoço. Olhe – disse –, faça um teste, compare o escritor fracassado com aquele conto do Borges, com Piere Menard: são a mesma coisa. O cara que não consegue escrever se não copiar, se não falsificar, se não roubar: um retrato do escritor argentino. (PIGLIA, 1988 p.47)

Assim, o delito, como em Arlt, também aparecerá em *Nome falso* como o ingrediente motor da narrativa, sob a forma da cópia, da imitação, e da falsificação literária. Nos cadernos Piglia acha uma carta que Kostia teria escrito para Arlt e que menciona um conto. Seguro de que o misterioso amigo de Arlt sabe algo importante sobre essa obra inédita, Piglia junta pistas para encontrar-se com Kostia. A partir daqui, o tom detetivesco, que já permeava o texto, entra em uma crescente, e a narrativa se afasta da pesquisa literária ou de um ensaio. Seguindo as pistas, Piglia chega até um bar onde encontra Kostia, mais uma vez representado como escritor fracassado, promessa de grande gênio que não se cumpriu. Há, então, um diálogo difuso sobre a literatura e sobre Arlt, a quem Kostia se refere como “o louco”. Por fim, Kostia termina a conversa dizendo que, se fosse Max Brod, teria publicado *O castelo* em seu nome¹⁵, e Piglia conclui que Arlt também teria feito o mesmo. E é isso que Kostia faz, de fato. Ele entrega o conto a Piglia alguns dias depois do encontro no bar e pede uma quantia alta pelo inédito de Arlt. Mas acaba se arrependendo, devolve parte do dinheiro e publica o conto com seu nome.

¹⁵Piglia refere-se aqui ao pedido que Kafka fez ao amigo e leitor Max Brod, para que este queimasse todos os seus manuscritos ainda não publicados. Em *Nome falso* Piglia articula o conflito ético que o pedido de Kafka acarreta, pois Brod fica entre trair o amigo ou trair a literatura, e ainda tem a possibilidade de roubar os escritos de Kafka e publicá-los em seu nome.

Decepcionado por não conseguir revelar seu grande achado, Piglia reencontra Martina e este lhe dá uma caixa com mais alguns escritos de Arlt, dentre os quais Piglia encontra, entre outras coisas, a versão original de “Luba”. O escritor combina o manuscrito com a versão datilografada que recebera de Kostia para construir uma versão final, que é apresentada ao leitor logo em seguida. Acontece que “Luba” é um plágio sem poucas alterações de um conto de Leônidas Andreiev, escritor russo do início do século XX. Se Piglia não sofreu nenhuma punição pelo delito cometido foi porque deixou rastros, ao longo de todo texto que serve de preâmbulo e que nos apresenta *Luba*, do seu crime. Piglia não esconde seu roubo, pelo contrário, ele o revela com sutileza, como um ladrão que propositalmente deixa alguns vestígios para ser descoberto. Assim, a obra exige uma leitura investigativa e atenta às pistas para que o nome verdadeiro do autor do conto possa ser desvendado. A pista mais reveladora está justamente na caixa que recebe de Martina:

Era uma caixa de metal, uma dessas caixas que se usam para guardar dinheiro. Dentro, encontrei a explicação, o motivo que levava Kostia a publicar o relato de Arlt em seu nome. No meio do pó, coladas a uma substância grudenta que parecia borracha líquida, havia três notas de um peso, várias amostras do tecido das meias emborrachadas; um exemplar de *As trevas*, de Andreiev; uma folha de papel canson coberta de fórmulas químicas; uma página da revista Argentina Libre com um artigo intitulado “Fosco ou a economia pelo avesso”, que Arlt publicara naquela época; um monte de folhas manuscritas, numeradas de 41 a 75 e presas com um alfinete: eram as páginas que faltavam no caderno. Escrito a tinta, borrado, estava o original (inacabado) de “Luba”. (PIGLIA, 1988, p.62)

O narrador mostra, então, que sabe que Luba não pertence a Arlt, porém ainda assim o publica como se ele fosse o escritor verdadeiro. Como afirma Velázquez (2017), “la realidad es falsificada para obtener una realidad inédita, es decir, una ficción donde Arlt plagia a Andreiev, Kostia plagia a Arlt, y Piglia narrador plagia a Kostia al publicar el cuento ocultando que se trata de una falsificación”. A ambivalência presente em *Nome falso*, essa indistinção entre onde começa e onde acaba o real e o ficcional presente, permitiu que o conto “Luba” fosse de fato catalogado como um texto de Roberto Arlt. Como mostra McCracken (2000, p.95), alguns críticos não chegaram no texto de Andreiev, mas desconfiaram da atribuição da autoria, e Aden W. Hays aparentemente aceitou Arlt como o autor do conto. A crítica ainda mostra que

en los listados de la Biblioteca del Congreso, de loscuás pasó a los catálogos bibliográficos computadorizados de instituciones como las universidades de California e de Massachusetts, los asientos sobre *Nombre falso* en estos

sistemas señalan que el libro contiene un apéndice (“Luba”) y atribuyen el cuento a Arlt. (MCKRACKEN, 2000, p.95)

Com o plágio, Piglia presta sua homenagem a Roberto Arlt. Ele faz algo muito próximo da proposta de Pierre Menard: reescreve o texto de um outro autor em uma outra época e o resultado é um outro texto, com novos significados. É evidente que a escolha de Andreiev não foi ao acaso, já que há semelhanças entre as obras dos escritores. Mas a “Luba” contada por Arlt, desde a “periferia do mundo” (PGLIA, 2009) certamente não é a mesma “Luba” de Andreiev. O conto publicado na Argentina e escrito por um escritor que era considerado ruim, permite a abertura para a leitura de outros significados, outras metáforas e outras analogias. E não é só o texto de Andreiev que Piglia rouba. A epígrafe do livro também é atribuída a Arlt, mas pertence a Borges (1999). “Só se perde o que realmente não se teve” é uma passagem do ensaio “Nova refutação do tempo”. Há outras citações veladas no texto também, como uma fala de Rinaldi: “O que é roubar um banco comparado a fundá-lo?” (PIGLIA, 1988, p.190), pergunta o suposto personagem das anotações de Arlt, furtando as palavras de Brecht. E, afinal, se Roberto Arlt trabalhava com a transgressão em sua obra, usar uma transgressão literária parece uma boa forma de render-lhe tributo.

Como Piglia recupera os temas de Arlt, as relações com o dinheiro também estão presentes em *Nome falso*. Na primeira nota do texto Piglia descreve um relato autobiográfico de Arlt que, na verdade, é uma combinação de algumas passagens de *Águas fortes portenhas*, como “Eu não tenho culpa” e “A inutilidade dos livros” (MUDROVICIC, 2000, p.113). Nessa citação apócrifa, Piglia muda algumas palavras do original, e o discurso de Arlt acaba como uma constatação de que não se pode separar a literatura das relações econômicas: “todos nos, que escrevemos e assinamos, fazemos isso para ganhar o nosso pão e nada mais. E para ganhar o nosso pão, não vacilamos em afirmar que branco é preto e vice-versa” (PIGLIA, 1988, p.13). Na carta que Arlt escreve para Kostia, as relações mercadológicas também são evidenciadas. Arlt conta que está escrevendo um conto por encomenda, e que ganha por página. Assim, o valor da literatura aparece em termos materiais, de negócio: cada linha vale algo, cada palavra corresponde a uma cifra. Portanto, escrever para Arlt é um suplício. Mas, ainda assim, ele assume a escrita como uma profissão, uma forma de ganhar dinheiro, e então, se submete às leis do mercado. Por outro lado, na resposta de Kostia, há uma divagação romântica em relação à literatura, como se esta fosse “uma criação pura, um objeto fascinante” (PIGLIA, 1988, p.17), e ainda afirma que ninguém escreve para ganhar dinheiro. No entanto, algumas páginas depois, Kostia pede um alto valor pelo conto que seria de Arlt.

Ele foi corrompido, assim como a literatura que não conseguiu sustentar-se como uma esfera separada ou independente das leis mercadológicas? Não há muitas saídas para se pensar a literatura foras dessas leis, certamente há modos de lidar com ela por vias alternativas, mas o mercado sempre estará presente, afinal: “todo o cultural (e literário) é econômico e todo o econômico é cultural (e literário)” (LUDMER 2010, p.2)

Com *Nome Falso* Piglia traça o paralelo, na ficção, entre a literatura e o crime, retomando a sua ideia de que o escritor é um fraudulento e cabe ao crítico desvendá-lo, acusá-lo, entregar as suas táticas. Ele encena a própria metáfora e atua duplamente, como crítico e investigador e como escritor e criminoso. Em síntese, *Nome falso* é um texto no qual se teoriza sobre o papel da falsificação e do plágio na literatura, e que, por sua vez, se converte em um plágio e em uma falsificação (FORNET, 2007, p.28).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Fria e tormentosa a noite em que zarpei em Montevideu.
 Ao passar pelo Cerro,
 Da mais alta cobertura joguei
 uma moeda que brilhou e submergiu na água barrenta,
 uma coisa de luz que o tempo e a treva arrebataram
 Tive a sensação de haver cometido um ato irrevogável,
 de acrescentar a história do planeta
 duas série incessantes, paralelas, talvez infinitas:
 meu destino, feito de soçobro, de amor e vãs vicissitudes,*

*e o daquele disco de metal
que as águas dariam ao mole abismo
ou aos remotos mares que ainda roem
despojos do saxão e do fenício.
A cada instante do meu sonho ou da minha vigília
corresponde a outro da cega moeda
Às vezes senti remorso
e outras inveja,
de ti que estás, como nós, no tempo e seu labirinto,
e que não sabes disso.*

Jorge Luis Borges, A uma moeda

No prólogo de *O último leitor*, Piglia conta a história de um homem que constrói, em uma casa no bairro Flores, em Buenos Aires, uma réplica em miniatura da cidade. Mais que uma simples maquete, a cidade diminuta foi construída em uma escala precisa, de tal forma que se pode vê-la de uma só vez, dando uma estranha sensação de algo que, mesmo estando próximo, também se encontra distante. Piglia a descreve como uma máquina sinóptica, pois toda a cidade pode ser captada ali, na distância do olhar.

O artífice dessa cidade, um fotógrafo chamado Russel, acredita que a Buenos Aires verdadeira está sujeita à réplica que construiu. Quando ocorre alguma alteração em sua pequena cidade, essa mudança se transporta para a Buenos Aires real, como breves catástrofes e acidentes inexplicáveis. Ou melhor, a Buenos Aires real é a cidade que tem guardada em seu laboratório e que arquitetou usando materiais mínimos: “O real não é o objeto de representação, mas o espaço em que se dá um mundo fantástico” (PIGLIA, 2006, p.12).

A obra mística do fotógrafo do bairro de Flores se articula em certo modo de pensar a arte, que não opõe o objeto imaginário e o objeto real, porque tudo está aí, acontecendo. Piglia (2006, p.13) reflete, a partir das considerações de Claude Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem*, que “a arte é uma forma sintética do universo, um microcosmo que reproduz a especificidade do mundo”, pois, segundo o pensador francês, a realidade trabalha em escala real, enquanto que a arte trabalha em uma escala reduzida. Piglia, na verdade, maneja a citação de Levi-Strauss, que fez uma comparação entre as ciências e a arte, para reforçar sua argumentação final. O escritor encerra o texto dizendo que o que se pode imaginar sempre existirá em outro tempo “nítido e distante como um sonho” (PIGLIA, 2006, p.17).

Nos diários, o prólogo de *O último leitor* aparece sob o título de “Una moneda griega”, em uma versão estendida. A moeda seria uma espécie de pagamento para entrar no laboratório

do fotógrafo e, assim, ter acesso à cidade. Em certo momento do texto, Piglia parece evocar a moeda do poema de Borges: “A diminuta cidade é como uma moeda grega submersa a brilhar sobre o leito de um rio à última luz da tarde”. (PIGLIA, 2006, p.13). Assim, a moeda, tanto em Piglia como em Borges, funciona como a chave que abre um portal, um símbolo que inaugura a passagem para uma outra série, incessante, que não seria oposta à realidade, mas sincrônica a esta. Aí, nessa dimensão paralela, reside a literatura, se vista fora das noções de representação. Ela também é uma cidade sinóptica. Por isso, o fotógrafo permite que só uma pessoa contemple por vez: ver a cidade é como ler, estamos sós e absortos em um outro mundo.

Se agora se faz necessário arrematar a discussão feita até aqui com algo que atravesse as análises realizadas nos capítulos desta dissertação, concluo que Piglia, com suas narrativas diversas, cria mundos próprios, séries paralelas, que não estão dentro de uma relação binária entre realidade e ficção. A autobiografia abre uma série paralela de uma vida que ficou registrada em linguagem, e nessa série Ricardo Piglia é seu duplo, Emilio Renzi. A crítica ascende para o universo policial *noir*, e o crítico adentra em uma trama conspiratória, detetivesca, repleta de mistérios que ele mesmo inventa. Os contos apresentam as possíveis vidas que Piglia poderia ter vivido, nas quais escritores argentinos escrevem contos russos, e onde o seu mito de origem como escritor sai do prosaísmo para se tornar parte de um romance norte-americano dos anos 1920. A vida ganha o seu próprio duplo, a literatura, forma privada de utopia.

A doença degenerativa de Piglia levou seus movimentos, mas não a sua capacidade de escrever. Usando a tecnologia *eye tracking*, que permite selecionar as letras apontando o olhar para as teclas, ele continuou escrevendo e preparando suas publicações póstumas. Usava o olhar para captar as palavras. A escrita subordinada à máquina. Impossível não se lembrar da máquina de *Cidade ausente*, que captava os restos de relatos que a cidade rejeitava, e repetia, incessantemente, histórias e novas versões de outras histórias. No fim dos dias de Piglia as duas séries se entrelaçam e se aproximam, e o escritor se converte, ele mesmo, em uma máquina narrativa. E se Borges condensa uma imagem do “último leitor, aquele que passou a vida inteira lendo, aquele que queimou os olhos na luz da lâmpada” (PIGLIA, 2006, p.19), Piglia é o último escritor, aquele que passou a vida inteira escrevendo, até a sua morte.

No poema de Borges, a moeda submerge na água. Para Piglia, a literatura tem a ver com a arte da natação. O escritor deve enfrentar o mar da linguagem, mergulhar, encarar as ondas e resgatar a moeda, para depois deixá-la afundar novamente. Essa é a história de um dos contos presentes nos diários, “El nadador”. E em formas breves, Piglia avisa: “um artista

é aquele que nunca sabe se vai poder nadar: pôde nadar antes, mas não sabe se vai poder nadar na próxima vez que entrar na linguagem”. Certamente, Piglia foi um escritor que soube encarar as águas imprevisíveis da literatura e que deixou um legado que ainda pode ser muito explorado, principalmente agora, que sua autobiografia está completa.

REFERÊNCIAS

- 327 CUADERNOS. Direção: Andrés di Tella. Produção: Gema Juárez Allen. Roteiro: Andrés de Tella. Música: Felipe Otondo. Intérpretes: Ricardo Piglia e Andrés di Tella. Duração: 76 mim. Gênero: Documentário. Buenos Aires, Argentina, 2015.
- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In. *Notas de literatura*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 15-45.
- AGAMBEN, Giorgio. *O poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- ARCINIEGAS Germán. *Nuestra América es un ensayo*. México, UNAM, Cuadernos de Cultura Latinoamericana, 1979.
- ASSIS, Machado de. O ideal do crítico. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.
- ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- AVELAR, Idelber. Alegorias de lo apócrifo: Ricardo Piglia, duelo y traducción. In: FORNET, Jorge. (Org.) *Ricardo Piglia, al cuidado de Jorge Fornet*. Bogotá: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2000, p.201-233.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Maria Emsantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. Durante muito tempo, fui dormir cedo. In: *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1984. p.283-294.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992
- BLANCO, Alejandro; JACKSON, Luiz Carlos. Entrevista com Beatriz Sarlo. *Tempo social*, São Paul , v. 21, n. 2, p. 133-150, 2009 . Disponível em<http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702009000200007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 01 julho 2017.
- BENJAMIN, Walter. Onarrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Walter Benjamin, Obras escolhidas*. Magia e técnica arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.
- BERG, Edgardo Horacio. El relato ausente (Sobre la poética de Ricardo Piglia). In: FORNET, Jorge. (Org.) *Ricardo Piglia: al cuidado de Jorge Fornet*. Bogotá: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2000 p.65-85

BERG, Edgardo Horacio. La novela que vendrá. Apuntes sobre Ricardo Piglia. In: GANCEDO, Daniel Mesa (coord.). *Ricardo Piglia: la escritura y el arte nuevo de la sospecha*. Sevilla: Secretariado de publicaciones Universidad de Sevilla, 2006. p. 23-45.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005

BOURDIEU, Pierre. *As regras da Arte: gêneses e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução de Carlos Nejar. São Paulo: Editora Globo, 1989.

BORGES, Jorge Luis. *Otras inquisiciones*. Madri: Alianza Editorial, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *O livro de areia*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

BORGES, Jorge Luis. *Borges oral & Sete noites*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BORGES, Jorge Luis. *Nova antologia pessoal*. Tradução de Davi Arrigucci Jr., Heloísa Jahn, Josely Vianna Batista. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In FERREIRA, Marieta de M.; AMADO, Janaina; (org). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998, p.183 – 191

CANCLINI, Nestor Garcia. *La sociedad sin relato. antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.

CARRIÓN, J. (org.) Prólogo. In: *El lugar de Piglia: crítica sin ficción*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008a.

CARRIÓN, Jorge. No hay que tomarse em serio a ningún escritor. In: CARRIÓN, Jorge. (org.) *El lugar de Piglia: crítica sin ficción*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008b p. 417-438.

CERDA, Martín. *Precisiones*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2014.

COMPAGNON, Antoine. O mundo. In: COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 95-135

COSTA, S.G.A. e LIMA, M.E.O. Das ciências sociais aos discursos da mídia: o ensaísmo na cultura da América Latina. XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Curitiba, 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-0944-1.pdf>. Acesso em 10 de julho 2017.

- DE MAN, Paul. Autobiografia como desfiguração. In: *Cultura e barbárie*. Tradução de Joca Wolff. Sopro n. 71, p.2-11, Maio 2012. Disponível em <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n71scribd.pdf>> Acesso em 02 Jan 2017
- DERRIDA, Jacques. A estrutura o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p, 227-149.
- DERRIDA, Jacques. Kolaphos/Kolapto. In: *A Farmácia de Platão*. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- DUQUE-ESTRADA, Elizabeth Muylaert. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: NAU/Editora PUC-Rio, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Tradução de Luis Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- FORNET, Jorge. Conversación con Ricardo Piglia. In: FORNET, Jorge. (Org.) *Ricardo Piglia: al cuidado de Jorge Fonet*. Bogotá: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2000, p.17-44
- FORNET, Jorge. *El Escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica, 2007.
- FREUD, Sigmund. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- GIARDINELLI, Mempo. *El género negro, orígenes y evolución de la literatura policial su influencia el latinoamérica*. Buenos Aires, Capital Intelectual, 2013.
- GIORDANO, Alberto. Las perplejidades de un lector modelo. In: CARRIÓN, J. (org.) *El lugar de Piglia: crítica sin ficción*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008. p. 361-379
- GIORDANO, Alberto. *A senha dos solitários: Diários de escritores*. Tradução de Rafael Gutiérrez. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2016.
- GIORDANO, Alberto. “Autoficção: entre literatura y vida” In: *BOLETIN/17* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Dezembro de 2013. Disponível em: <http://www.celarg.org/int/arch_publici/cd98f00b20-albertogiordano17.pdf> Acesso em: 01 outubro 2017
- GIORDANO, Alberto. *El pensamiento de la crítica*. Rosário: Beatriz Viterbo Editora, 2016.

GNUTZMANN, Rita. “Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia” In: *Revista Iberoamericana*. Vol. LVIII, Núm. 159, Abril, 1992, p. 347-448.

GULLAR, Ferreira. Traduzir-se. In: GULLAR, Ferreira. *Toda poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004. p. 346

GUTIÉRREZ, Rafael. Formas híbridas na literatura latino-americana contemporânea. In: *Revista Landa*, 2015, Vol. 3, n° 2 p 94-115.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998

LADDAGA, Reinaldo. *Espetáculos de realidade: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas*. Rosário: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

LADDAGA, Reinaldo. *Estética de laboratório: estratégias das artes no presente*. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. In: *Sopro*: panfleto político-cultural. Tradução de Flávia Cera. Desterro: Cultura e Barbárie, janeiro, 2010, p. 01-04. Disponível em <<http://culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>>

LUDMER, Josefina. Literaturas postautônomas: Otro estado de la escritura. In: *Dossier: revista de la Facultad de comunicación y letras*, n. 17, 2012. Disponível em <<http://www.revistadossier.cl/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura/>> Acesso em: 01 outubro 2017.

LYER, Lars. Nu na banheira, encarando o abismo (um manifesto sobre o fim da literatura e dos manifestos). Tradução Thiago Lins. In: *Revista Serrote*. Numero 12, novembro de 2012. Disponível em <<http://www.revistaserrote.com.br/2012/11/nu-na-banheira-encarando-o-abismo-por-lars-iyer/>> acesso em 20 de novembro 2017

KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro*. Autoficção e etnografia na escrita latino-americana contemporânea. 2006. 204f. Tese (doutorado) Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2008

MAIA, Eduardo César. El ensayo, un estilo de pensar y decir: entrevista com Liliana Weinberg. *Disputatio: philosophical research bulletin*. Salamanca-Madrid, v. 3, n.4, p. 273-280, dez. 2014. Disponível em <<https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/127938/1/2014%20Maia%20Entrevista.pdf>>. Acesso em 27 Jul. 2017.

MCKRACKEN. “El metaplágio y el papel del crítico como detective: Ricardo Piglia re inventa Roberto Arlt”. In: FORNET, Jorge. (Org.) *Ricardo Piglia: al cuidado de Jorge Fonet*. Bogotá: Centro de investigaciones casa de las américas, 2000. p. 93-112.

MOLLOY, Silvia. *Vale o escrito: a escrita autobiográfica na América hispánica*. Tradução de Antônio Carlos Santos. Chapecó: Argos, 2003

MOTA, Luis Vicente. Dos invasiones. In: CARRIÓN, Jorge (Org.). *El lugar de Piglia: Crítica sin ficción*. Barcelona: Editora Candaya, 2008, p 398-405.

MUDROVCIC, Maria Eugênia. Respuesta a Ellen McCracken. In: FORNET, Jorge. (Org.) *Ricardo Piglia: al cuidado de Jorge Fornet*. Bogotá: Centro de investigaciones casa de las américas, 2000, p. 113-114.

ORNELLAS, Sandro. “Da autonomia à pós-autonomia: poesia como crítica do presente (notas de pesquisa)” In: *Revista Landa*, 2012, Vol. 1 n.2 p133-152.

OVIEDO, Miguel José. *Breve história del ensayo hispanoamericano*. Alianza Editorial, Madri, 1991.

PÉRSICO, Adrina Rodriguez. Introducción a Ricardo Piglia. In: FORNET, Jorge. (Org.) *Ricardo Piglia: al cuidado de Jorge Fornet*. Bogotá: Centro de investigaciones casa de las américas, 2000, p. 45-63.

ROSA, Nicolás. A sinerazón del ensayo. In: ROSA, Nicolás (org.) *História del ensayo Argentino*. Buenos Aires: Alianza, 2003.

ROJO, Grínor. *Los gajos del oficio: ensayos, entrevistas, y memorías*. Santiago: LOM Ediciones, 2014.

RIMBAUD, Arthur. Carta a Georges Izambard. Alea: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro , v. 8, n. 1, p. 154-163, Jan. 2006 . Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2006000100011&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 04 Jan. 2017.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

SAER, Juan José. História y novela, política y policía. In: CARRIÓN, J. (org.) *El lugar de Piglia: crítica sin ficción*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008, p. 158-161

SANCHEZ, Mariana. Diários que Piglia pode inspirar. In: *Pernambuco: Suplemento cultural do diário oficial do estado*. Disponível em <<http://www.suplementopernambuco.com.br/edi%C3%A7%C3%B5es-antiores/72-resenha/1589-di%C3%A1rios-que-piglia-pode-inspirar.html>> Acesso em 20 dez 2016.

SCHWARTZ, Adriano. A tendência autobiográfica do romance contemporâneo: Coetzee, Roth e Piglia Adriano Schwartz. In: *Novos estudos*. - CEBRAP, São Paulo, n. 95, p. 83-97, Mar.2013. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002013000100005&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 03 Jan. 2017

SANTIAGO, Silviano. O Narrador Pós-moderno. In: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da Letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002 pp. 44-60.

SANTIAGO, Silviano. O entre lugar do discurso latino americano. In: *Uma literatura dos trópicos*. Ensaios sobre a dependência cultural. Rocco: Rio de Janeiro, 2010

SAID, Edward. 1995. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Tradução de Rosa Freire Aguiar. São Paulo: Companhia das letras, Belo Horizonte, UFMG, 2007.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SPERANZA, Graciela. Autobiografía, crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia.. In: CARRIÒN, J. (org.) *El lugar de Piglia: crítica sin ficción*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008, p.127-156.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria de Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

VELÁZQUEZ, Francisco. “Homenaje a Roberto Arlt: de Ricardo Piglia” In *The Fiction Review*. janeiro, 2017. Disponível em: <<https://thefictionreview.net/2017/01/12/homenaje-a-roberto-arlt-de-ricardo-piglia>> Acesso em: 25 setembro 2017.

VILA-MATAS, Enrique. Decifrar el arte de narrar. In: CARRIÒN, J. (org.) *El lugar de Piglia: crítica sin ficción*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008, p.361-366.

VILA-MATAS, Enrique. *Exploradores do Abismo*. Tradução de Josely Vianna Batista. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ZAPATERO, Javier Sánchez. Novela policiaca y novela negra: Una tentativa de definición. In: *Puentes*. Crítica Literaria y Cultural. v.1, n.1, p.4-9, 2014.

WILLIAMS, James. *Pós-estruturalismo*. Tradução de Caio Liudvig. Rio de Janeiro: Vozes. 2012.

WEINBERG, Liliana. El lugar del ensayo. In: *CELEHIS - Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. v.21 n. 24, pp. 13 – 36, 2012. Disponível em <<http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/download/622/625>. > Acesso em 27 de abril 2017.

WOLF, Jorge Hoffmann. *Telquelismos latino-americano: a teoria crítica francesa no entrelugar dos trópicos*. 2001. 456 f. Tese (Doutorado em Literatura). Curso de pós-graduação em literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina. 2001.

Obras de Ricardo Piglia

- PIGLIA, Ricardo. Cesare Pavese. In: *El escarabajo de oro*, Buenos Aires, n.17 abril,1963, p. 2-18.
- PIGLIA, Ricardo. Literatura y Sociedad. In: *Literatura y sociedad*, Buenos Aires, n.1, out/dez 1965,p. 1-12.
- PIGLIA, Ricardo. Clase media: cuerpo e destino. In: *Problemas del tercer mundo*. Buenos Aires: n.2, dezembro, 1968a, p. 87-93.
- PIGLIA, Ricardo. *Yo*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporaneo, 1968b.
- PIGLIA, Ricardo. Nueva narrativa norteamericana. In: *Los libros*, Buenos Aires, n.11, setembro, 1970, p. 11-14.
- PIGLIA, Ricardo. Mao Tse-Tung, práctica estética e lucha de classes. In: *Los libros*, Buenos Aires, n.25, março, 1972, p.22-25.
- PIGLIA, Ricardo. La lucha ideológica en la construcción socialista. In: *Los libros*, Buenos Aires, n.35, maio, 1972, p.4-9.
- PIGLIA, Ricardo Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria. In: *Los libros*, Buenos Aires, n.29, março, 1973, p.22-27.
- PIGLIA, Ricardo.Roberto Arlt: La ficción del dinero. In: *Hispanamérica*, Buenos Aires, n.7, março, 1974, p.25-28.
- PIGLIA, Ricardo. Rodolfo Walsh y el lugar da verdade. In: *Nuevo texto crítico*, Buenos Aires, 1976, n.13, p 13-15.
- PIGLIA, Ricardo.Notas sobre Brecht. In: *Los libros*, Buenos Aires, n.40, março, 1975, p.4-9.
- PIGLIA, Ricardo.Notas sobre facundo. In: *Punto de vista*, Buenos Aires, n.8, março, 1980, p.3-6.
- PIGLIA, Ricardo. *Nome falso*. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1988
- PIGLIA, Ricardo. *A Cidade ausente*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Editora Iluminuras, 1993.
- PIGLIA, Ricardo. *Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1994.
- PIGLIA, Ricardo. SAER, Juan José. *Diálogo*. Santa fé: Centro de publicaciones Universidad Nacional del Litoral, 1995.

PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PIGLIA, Ricardo. *Prisão perpétua*. Tradução de Rubia Prates Goldoni e Sergio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2002.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo, Companhia das letras, 2006.

PIGLIA, Ricardo. Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco difi cultades). In: *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*. n. 28, 2009, p. 81-93. Disponível em <<http://mobiroderic.uv.es/handle/10550/46270>> Acesso em 25/09/2017.

PIGLIA, Ricardo. Escribir es conversar. In: CARRÌON, J. (org.) *El lugar de Piglia: crítica sin ficción*. Barcelona: Editorial Candaya, 2008.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.

PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación*. Buenos Aires: Anagrama, 2015

PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: Los años felices*. Buenos Aires: Anagrama, 2016

PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: un día en la vida*. Buenos Aires: Anagrama, 2016.