

DISFARCES DO INVISÍVEL, DUPLICAÇÕES DA HISTÓRIA NA OBRA DE RICARDO PIGLIA¹

Livia GROTTO

RESUMO: Para o estudo da obra de Ricardo Piglia partiu-se de uma dupla concepção da estrutura formal do conto, delineada pelo próprio autor sobretudo no ensaio “Teses sobre o conto” (O Laboratório do escritor), para estendê-la como fundamento de toda a sua produção ficcional. Sob esse aspecto, são objeto de análise os contos “O preço do amor” (1975) e “O fluir da vida” (1988) – no Brasil, publicados em *Prisão perpétua* – e os romances *Respiração artificial* (1980), *A Cidade ausente* (1992) e *Dinheiro queimado* (1997).

ABSTRACT: The study on the Ricardo Piglia’s work arose from a double conception of the short story’s formal structure, delineated by the author himself especially in the essay “Tesis sobre el cuento” (Formas breves), to extend it as the principle of his fictional production. Under this aspect, the short stories “El precio del amor” (1975) and “El fluir de la vida” (1988) are objects of analysis as well as the novels *Respiración artificial* (1980), *La ciudad ausente* (1992) and *Plata quemada* (1997).

O teatro de Bertolt Brecht e os textos de Macedonio Fernández não escondem os artifícios da escrita, e esse é um dos motivos pelo qual são autores fundamentais para Ricardo Piglia. Apesar da leitura de ambos provocar a suspensão de um primeiro juízo e a criação de novas possibilidades de mundo, suas obras têm implicações diferentes. O objetivo de Macedonio é radical, pois se associa à flexibilidade, à possibilidade de realização do novo e ao ideal de descobrir formas desconhecidas de escrita sem pretender contar histórias. Preza o que é distante do verossímil e, portanto, tudo o que se afasta da estética realista, de qualquer evento que pareça congruente, que seja resultado de um desencadeamento, de uma lógica. Daí as lacunas e as mudanças bruscas no comportamento das personagens e no encaminhamento da ação. Seu leitor deve saber, todo o tempo, que lê ficção: textos de pura hipótese. Nesse sentido, seu *Museo de la novela de la Eterna*, “primera novela buena”, composto metade por prólogos, metade por capítulos, não se dirige a um fim: é futuro, estabelecendo-se ao se fazer, reescrevendo-se, anunciando-se.

Esse caráter inconcluso é uma das heranças de Piglia, preocupado em trazer para sua obra tudo o que é contrário ao fixo e ao único. Em Macedonio o procedimento de “obra aberta” gera uma produção extensa e dispersa, constituída ao sabor de seus deslocamentos, com papéis deixados aqui e ali, outros perdidos. No caso de Piglia, uma obra condensada, cuja multiplicidade jamais elabora conexões sucessivas. As histórias se cruzam, se desviam.

¹ A dissertação de Mestrado de mesmo nome foi orientada pela Prof^ª. Dr^ª Miriam Gárate, junto ao Departamento de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp. Este ensaio é um resumo do texto introdutório elaborado para a dissertação.

A experimentação de Macedonio busca a imortalidade do leitor, pois este, quando confrontado com a figura fictícia, ainda que brevemente, perderia os contornos de sua identidade e teria abolida a sua existência, tornando-se, por alguns instantes, personagem. Aquele que lê, “por contrafigura con el personaje se desdibuja él mismo”². A ficção promoveria uma liberação da morte, durante um espaço mínimo de tempo. Macedonio pretende encontrar intervalos para “vivir la muerte”, fazendo dela uma experiência como outras e tornando-a, dessa maneira, insignificante. O leitor de Piglia, embora participe de um texto que é sempre potencial, não conhece a arbitrariedade e o vazio da prosa de Macedonio, a suspensão de si, fora do tempo e da vida e, portanto, fora da morte. Seus relatos não delinham uma resposta ou uma preocupação para com o que virá e será irremediável. Cuidam de um agora partilhado pelas personagens, que pode ser alterado através das forças dessas mesmas personagens. A obra se afasta de uma abordagem transcendente: nada ultrapassa os limites da experiência, a não ser a experiência do outro. Como para Macedonio, o gesto do leitor de Piglia de se separar do texto faz-se necessário, mas por outros caminhos.

Um pouco como os de Brecht e de seu “teatro épico”³. A condição eterna de alguns questionamentos, como a morte, não deveria ser abordada por esse tipo de arte engajada. Segundo Brecht, toda obra deve ser elaborada em sua relatividade histórica e transitória. A fruição estética serviria como fonte de liberdade e mobilidade para o espectador, que abstrai os “motores sociais” e volta-se para eles percebendo-os como não-naturais. Essa nova posição com relação ao mundo poderia ser alcançada pelo “efeito de estranhamento” ou *Verfremdung effekt*: tornar estranho o que parecia conhecido. Para Brecht, a falta de distância equivaleria a uma identificação. Com o fim de evitá-la, tanto espectador como ator não devem se sentir personagens, pois isso significaria um sentir-se como, “hipnose cativante que emprisiona”⁴. Sem censurar todos os sentimentos, mas observando ostensivamente como estrangeiro, o espectador de Brecht deve ser ativo. Colocada nesses termos, a literatura diria mais a uma consciência crítica do que ao inconsciente.

O auto-referencial na obra de Piglia tem seu paralelo nas peças de Brecht, cuja auto-representação leva ao teatro dentro do teatro. Nos dois, há um recurso de *mise en abyme* em que o texto cita, se cita, explica-se e coloca-se, assim, em movimento. A narrativa por um momento é deslocada para outro contexto e assinala, nesse ponto, uma resistência à continuidade, um desvio que envolve o reconhecimento e a compreensão

² FERNÁNDEZ, M. *Museo de la novela de la Eterna*, Ana María Camblong e Adolfo de Obieta (ed. crítica), 2ª ed., Madrid, ALLCA XX, col. Archivos, 1996, p. 254.

³ A síntese dos argumentos e esclarecimentos de Brecht sobre o “teatro épico” estão reunidas nos parágrafos do “Pequeno organon para o teatro”, *Estudos sobre o teatro*, trad. Fiama Brandão, Lisboa, Portugal, pp. 159-215. Para melhor situar o “teatro épico” na trajetória de Brecht, pode-se consultar ROSENFELD, A. “Desenvolvimentos pós-expressionistas – Bertolt Brecht”, *História da literatura e do teatro alemães*, São Paulo, Perspectiva, Edusp; Campinas, Editora da UNICAMP, 1993, pp. 317-323.

⁴ Brecht não aprovaria a palavra “ator”: não se deve atuar – o que significaria um ajuste entre a identidade que atua e a identidade da personagem – deve-se recontar. “O ator deve mostrar uma coisa, e mostrar a si mesmo. Ele mostra a coisa com naturalidade, na medida em que se mostra, e se mostra, na medida em que mostra a coisa. Embora haja uma coincidência entre essas duas tarefas, a coincidência não deve ser tal que a contradição (diferença) entre elas desapareça.” BRECHT, B. *Apud* BENJAMIN, W. “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht” [1966], *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, 7ª ed., São Paulo, Brasiliense, vol. 1, 1994, pp. 87-88.

do modo de narrar. Movimento de distância que reflete sobre o texto e de retorno ao texto, que não deixou de ser ficção, mesmo quando metaliterário.

Em consonância com o marxismo e a dialética materialista, para Brecht tudo existiria em desacordo, como processos seguidos de suas contradições. Estas últimas deveriam ser fortemente consideradas, uma vez que nelas residiriam as possibilidades de transformação. Daí o asseverar a história sem situações gerais que produzam modelos clássicos de uma época ou pensamento, mas historiar com o que é singular, como o são as catástrofes. Historiar para se chegar ao que está “por trás dos acontecimentos” e da “catástrofe visível”, ao que é “*verdadeiro*”, à “*inside story*”⁵. Atitude também dos relatos de Piglia, que procuram o outro lado, nomeado distintamente: em vez de “*inside story*”, *duas histórias*. Porque a Ricardo Piglia interessa a presença de um entrelaçamento; entre dois discursos, o do Estado e o da literatura (como em *Respiración artificial*), entre dois pontos de vista, o de um homem que consente num acidente fatal e o de seu companheiro de quarto, testemunhando tudo a certa distância (“La caja de vidrio”, *Nombre falso*), entre duas culturas, a erudita e a de massa (esta última representada por Roberto Arlt em “Nombre falso”), entre dois espaços, a cidade e o museu (como em *La ciudad ausente*).

* * *

Segundo Horacio Quiroga, os contos “fortes” são facilmente construídos⁶. Bastaria sugerir ao leitor, enquanto são descritas as desventuras do protagonista, que este terminará bem a história. No fim, como um mágico, o contista desvia o leitor do desfecho e mata a personagem principal. Piglia está distante dessa graça entre pueril e irônica, apesar de em “Nuevas tesis sobre el cuento”, texto em que explora o desfecho do conto, reiterar o final como desvio, lugar de quebra da repetição, de mudança do ritmo e de expectativa invertida. Como no truque indicado por Quiroga, no conto, tudo levaria ao fim e a narrativa se constituiria ao postergar o que é secreto.

Para Victor Chklovski, em “A Construção da novela e do romance”, a falta de desenlace daria a impressão de que não há assunto⁷. Haveria, desse modo, a necessidade de um epílogo para o conto, pois não seria possível terminá-lo sem antes acelerar e desenvolver a narrativa, sem mudar a escala do tempo. O “caráter acabado” seria concretizado, assim como para Quiroga e Piglia, após um engano. Haveria um “falso

⁵ “*Nossas experiências, na vida, se fazem sob a forma de catástrofes*. É das catástrofes que devemos deduzir como nosso sistema social funciona. É no momento de crises, de depressões econômicas, de revoluções e de guerras que devemos, pela reflexão, discernir a ‘inside story’. Lendo os jornais (mas também as faturas, as cartas de demissão, as ordens de recrutamento, etc.) sentimos que alguém deve ter feito alguma coisa para que a catástrofe visível tenha ocorrido. Quem fez o quê? Por trás dos acontecimentos que nos são anunciados, nós supomos outros que não o são. Estes são os verdadeiros acontecimentos. É apenas conhecendo isso que nós compreenderíamos.” In BRECHT, B. *Les Arts et la révolution*, texte français de Bernard Lortholary, Paris, L’Arche, 1970, p. 84 (a tradução é minha).

⁶ QUIROGA, H. “Los trucs del perfecto cuentista”, *Todos los cuentos*, Napoleón B. Ponce de León & Jorge Lafforgue (ed. crítica), 2ª ed., Madrid, ALLCA XX, col. Archivos, 1996.

⁷ CHKLOVSKI, V. “A Construção da novela e do romance”, in TODOROV, T.(org.) *Teoria da literatura*, vol. II, trad. Isabel Pascoal, Lisboa, Edições 70, 1989. Apesar de Chklovski não delimitar o que caracteriza como “novela” – “ao começar este capítulo, devo dizer antes de qualquer outra coisa que ainda não encontrei definição para novela”, p. 43 – em virtude das obras escolhidas, examina o que hoje conhecemos como conto.

reconhecimento” e, em seguida, a revelação da situação verdadeira. Para os três, o fim é o espaço onde tudo muda, em que se descobre o que o relato quer dizer, onde há nitidez. O conto compreenderia algo secreto, reservado para o final, um sentido cifrado à primeira vista ausente da ação. Para Piglia, além disso, seria a leitura de uma história que esconde outra, pois no final o leitor perceberia a existência de duas histórias e o fato de “que la historia que ha intentado descifrar es falsa y que hay otra trama, silenciosa y secreta, que le estaba destinada”⁸.

Julio Cortázar, nos ensaios “Alguns aspectos do conto” e “Do conto breve e seus arredores”, traz algumas observações sobre a estrutura do gênero⁹. Embora admirador e estudioso de Edgar Allan Poe, para ele, a reflexão não se esgotaria no desfecho: no “bom conto” haveria uma “abertura” e a narrativa ultrapassaria seus limites. O leitor caminharia da tensão estética para o alargamento da realidade, do pequeno para o grande, do individual para o humano. O “bom” conto “transcenderia” seus limites devido à extrema tensão da narrativa. O mínimo de elementos, paradoxalmente, garantiria o máximo de “abertura”. O romance equivaleria ao cinema, o conto à fotografia. Assim, tanto fotógrafo quanto contista recortariam um fragmento da realidade. Dessa maneira, o conto trabalharia somente com elementos “significativos”. O romance, para captar a realidade, utilizaria elementos “parciais” e “acumulativos”. Dessas conclusões decorre uma nova comparação, com o boxe. Sendo acumulativo, o romance ganharia por pontos, e o conto, incisivo, por *knock-outs*. No conto, portanto, não haveria nada que fosse gratuito: o tempo não é aliado. Tal característica é essencial para o que Cortázar chamou de “método”: tempo e espaço condensados, alta pressão espiritual e formal com o fim de provocar “abertura”. Não haveria tema ruim, mas contos ruins, sem tensão.

Segundo Cortázar, a leitura do “Decálogo del perfecto cuentista” de Quiroga, desde o título, uma “piscada de olhos para o leitor”, expõe uma única lei imprescindível com relação à direção do conto e à permanência da tensão: por mais difícil que seja a tarefa, a coerência interna deve ser construída a tal ponto que a ficção pareça independente do escritor. De acordo com Cortázar, o leitor teria a sensação de que “está lendo algo que nasceu por si mesmo, em si mesmo e até de si mesmo”¹⁰. Dentro da esfera do conto haveria um trabalho “do interior para o exterior”, sem limites pré-estabelecidos. Para Piglia, igualmente, a ficção se destinaria à personagem. A surpresa, e talvez a moral, seria uma maneira de atribuir sentido à sua experiência.

Ao considerar o conto como estrutura dupla, Piglia afasta-se de Cortázar, para quem a forma do conto está na “perfeição da esfera”¹¹, e de Quiroga, que a considera objetiva, com temas tratados integralmente¹². Durante a composição do conto, duas

⁸ PIGLIA, R. “Nuevas tesis sobre el cuento”, *Formas Breves*, 2ª ed., Barcelona, Anagrama, 2001, p. 123.

⁹ CORTÁZAR, J. “Alguns aspectos do conto” e “Do conto breve e seus arredores”, *Valise de cronópio*, 2ª ed., trad. Davi Arrigucci Jr. & João Alexandre Barbosa, São Paulo, Perspectiva, 1993, pp. 147-163, 227-237.

¹⁰ CORTÁZAR, J. “Do conto breve e seus arredores”, *op. cit.*, p. 229.

¹¹ Expressão de Piglia, em “Homenaje a Julio Cortázar”, *Casa de las Américas*, año XXXVI, nº 200, jul-sept. 1995, pp. 97-102.

¹² Apesar da formulação esférica para o conto, Arrigucci Jr. caracteriza os melhores momentos da obra de Cortázar como um “discurso biflexo, ambíguo e irônico, a todo tempo mostrando e ocultando aquilo que trata”. Cf. *O Escorpião enalacrado, a poética da destruição em Julio Cortázar*, São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 33.

histórias seriam narradas com os mesmos elementos essenciais. Contadas de forma distinta, com sistemas distintos de causalidade: “un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario”¹³. Contar seria, portanto, o mesmo que duplicar. Segundo Piglia, esse caráter figuraria também em seus romances:

No cruzamento do gosto pela concentração narrativa com a exigência de uma trama que expande as histórias nasce essa poética, embalada na ilusão de que é possível manter a intensidade da forma breve no interior do romance. É um desafio terrível, claro: escrever um romance que tenha a força narrativa concentrada do conto. Essa é a fórmula que tentei aplicar em meus livros, e é por isso que um romance me toma tanto tempo. Normalmente, escrevo uma história e, ao reescrevê-la, surge outra, e outra, e mais outra. Procuro então não eliminar as histórias que vão se sucedendo no processo da escritura, para fazê-las coexistir.¹⁴

Dois histórias como um combate com a língua, dentro da língua, forçando o texto a falar de algo que escapa ao discurso. Para pensá-las, há uma insuficiência da oposição literal *versus* figurado. A segunda história não é um segundo sentido, metafórico ou alegórico, originado a partir do primeiro sentido do texto. Há duas histórias e a primeira, embora seja a mais simples de ser encontrada, já pressupõe uma interpretação, com seus sentidos literais e figurados, com suas próprias conseqüências. Há um movimento duplo que relativiza a primeira história, dizendo que existe sempre outra ou outras que questionam a construção de um sentido unívoco. São duas escritas permanentes e simultâneas: uma é responsável pelos primeiros sentidos com que deparamos, a outra se presta a um desvio das significações que subverte o primeiro texto em aparência dominante, emprestando, também a ele, opacidade. A presença do contraponto mais visível/menos visível leva a outro desdobramento, possível apenas em virtude da ambigüidade e confusão de duas histórias concomitantes: o caráter policial da obra de Ricardo Piglia. Porque há um segredo, estabelecem-se um deciframento e uma investigação.

Observando a narrativa que se transforma à medida que desvia para outra história, é possível traçar nova analogia com o projeto do “teatro épico” de Brecht. Nos dois autores, o texto está na contramão do que é concatenado ou sucessivo. As peças de Brecht desprezam o que possa ser sentido pelo espectador como dramático e, para isso, a ação e as personagens não evoluem positivamente. Os textos de Piglia, entrecortados, não têm um desenvolvimento linear, avançam por desvios e saltos.

Para Brecht era necessário escolher um ponto de vista que denunciasses as idéias dominantes, que proclamasse soluções amplas para dificuldades urgentes¹⁵. Não dar a

¹³ PIGLIA, R. “Tesis sobre el cuento”, *Formas breves, op. cit.*, p. 106. Concepção dupla de conto que se acerca à dupla formulação de Todorov para o romance policial de entre-guerras, em “Tipologia do romance policial” [1966]. Retomam-se as idéias de Georges Burton, personagem de Michel Butor em *L'emploi du temps*, para discorrer a respeito da sobreposição de dois enredos e de duas séries temporais. A primeira história nunca se confessaria livresca, ao passo que a segunda seria a história do livro: “Trata-se, pois, no romance de enigma, de duas histórias em que uma está ausente mas é real, e a outra está presente, mas é insignificante.” Cf. *Poética da prosa*, trad. Maria de Santa Cruz e Alceu Saldanha Coutinho, Lisboa, Edições 70, 1979, pp. 57-67.

¹⁴ PIGLIA, R. “Letras Mestiças”, entrevista concedida a Mauricio M. Figueiras, trad. Sergio Molina, *Caderno Mais!, Folha de S. Paulo*, 15/06/2003, p. 7.

¹⁵ BRECHT, B. “Popularité et réalisme”, *Sur le réalisme, écrits sur la littérature et l'art*, vol. 2, texte français d'André Gissilbrecht, Paris, L'Arche, 1970, sobretudo p. 117.

conhecer o homem de uma época, mas estabelecer uma posição face a ele. Aqui as aproximações mais minuciosas separam as duas poéticas. No caso de Piglia, nem o conhecimento desse homem, tampouco respostas ou um posicionamento. O texto segue de uma voz a outra, migra de um assunto a outro, sem retorno, a não ser por algumas ressonâncias, provocadas por alianças mínimas que unem as histórias. O relato aponta para lados diferentes e às vezes opostos, dependendo daquele que narra: “Por momentos, narra alguem que no sabe lo que está pasando; por momentos, alguem que conoce toda la historia”¹⁶.

Tanto as personagens de Brecht quanto as de Piglia apresentam-se como singulares, uma vez que têm traços individuais, com histórias bastante próprias, intransferíveis e inconfundíveis, contrárias ao que poderia ser descrito como tipo. Embora as de Brecht sejam elaboradas considerando-se a natureza humana como contraditória, entre elas podem-se identificar os ricos e os pobres, os usurpadores e os trabalhadores, os exploradores e os explorados, os “tubarões” e os “peixinhos”¹⁷. Mesmo quando médico, comerciante bem sucedido, juiz ou rei, são menos complexas se comparadas às personagens perspicazes e ardilosas de Piglia, cuja pertença de classe, de posicionamento político ou de função desempenhada no relato é menos nítida¹⁸. Embora muitas sejam intelectuais, não têm respostas para tudo ou têm muitas, contraditórias. Mais próximas do misterioso, não são colocadas sob a égide histórica com o fim de se mostrarem desumanas e, em última instância, por oposição, humanizarem os espectadores/leitores.

Combativo, o efeito de estranhamento em Brecht pretende despertar, além de uma responsabilidade ética e política, uma desalienação ideológica frente ao nazismo. A obra de Piglia é instruída pela política, mas estabelece-se antes como intervenção reflexiva do que como engajamento libertário. Provocar distância, para Brecht, significaria colocar em evidência o que tem precisão de ser evidenciado, o que é verdadeiro e incorruptível¹⁹. Para Piglia, ao contrário, a verdade é parcial e múltipla, não pode ser reduzida em palavra, em imagem ou em metáfora. Para que ela se deixe entrever, deve-se trabalhar com incertezas e ambigüidades e não com a perspectiva predeterminada exigida por Brecht.

Para Piglia, a circunscrição da distância, exposta no ensaio *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, comporta mais matizes e sinuosidades. A distância é antes um processo do que um efeito. Apesar de evocar Brecht e suas “Cinco dificuldades para escrever a verdade”, texto que alude à verdade como escondida e

¹⁶ PIGLIA, R. “El arte es extrañamiento: una manera nueva de mirar lo que ya vimos”, entrevista concedida a Juan Gabriel Vásquez, en. 2001, *on-line*.

¹⁷ Oposição realizada pela personagem de prosa não-dramática, Sr. Keuner, em “Se os tubarões fossem homens”, *Histórias do senhor Keuner*, trad. Luís Bruhein, Lisboa, Hiena, 1993, pp. 57-59, ao explicar a uma menina como seriam os tubarões se fossem humanos. Keuner é um sábio a quem todos recorrem para consultar, ouvir e por vezes testar as máximas que exprime sobre princípios de conduta que ironizam os costumes. Como moralista, não hesita em induzir ou propor soluções, sempre de acordo com os ideais de uma classe que preza o simples e valoriza o saber.

¹⁸ O médico pode ser analisado com maior cuidado na peça *A resistível ascensão de Arturo Ui*[1941]; o juiz e o comerciante em *Terror e miséria do III Reich*[1938]; o rei em *O círculo de giz caucasiano*[1943].

¹⁹ A esse respeito, além do “Pequeno organon para o teatro”, é possível consultar “Cinco dificuldades para escrever a verdade”, BRECHT, B. *Sur le réalisme, écrits sur la littérature et l'art, op. cit.*, pp. 12-31.

secreta, Piglia se nega a considerá-la como passível de evidência e de possessão. Longe de uma compreensão imediata, a verdade seria feita de partes decompostas: “Una noción de verdad que escapa a la evidencia inmediata, que supone primero desmontar las construcciones del poder y sus fuerzas ficticias y por otro lado rescatar las verdades fragmentarias, las alegorías y los relatos sociales.”²⁰ Secreta, a verdade foi manipulada e está escamoteada. Nesse sentido, é parcial e não pode ser mostrada. É construção, junção de cacos, vozes, planos, versões. O escritor é responsável por ouvi-la nas suas mais variadas manifestações dentro da sociedade. Deve também imaginá-la²¹. Por isso tantos desvios, tantas segundas histórias. Falta de certezas: um saber demorar-se e perder-se, para, mais tarde, se encontrar. Contar a partir de duas histórias conduziria a um processo de verificação constante da verdade.

Essa verificação por desvios é indiretamente exemplificada no ensaio, a partir de alguns textos de Rodolfo Walsh, parâmetro de escritor que representaria o ideal de responsabilidade civil e intelectual. Deles, Piglia infere sugestões para a literatura do futuro e relações entre a literatura e a política. Assim, a primeira proposta é a de que a *verdade* deve ser uma noção compreendida como objeto de luta e horizonte político: de um lado porque haveria nessa percepção um modo de entendê-la como capaz de surgir de um confronto de poderes numa determinada conjuntura; de outro, porque observá-la como beligerante conferiria a todos a faculdade de exercer uma transformação utópica. Como a verdade não pode ser dita, como é um “punto extremo (...) al que parece imposible acercarse”, “un punto ciego de la experiencia”²², exige uma segunda proposta: ser narrada por um *deslocamento*, pois não é noção a ser evidenciada, mas intuição a partir de um olhar indireto e distanciado: “el relato se desplaza hacia una situación concreta donde hay otro, inolvidable, que permite fijar y hacer visible lo que se quiere decir”²³. As referências ao campo do olhar se complementam com a terceira proposta: a da *claridade*, que enfrentaria o obscuro deliberado dos usos oficiais da linguagem, a língua uniformizada, técnica, demagógica, o jargão, o discurso dominante – todos sinônimos daquilo que encobriria a verdade.

As *Tres propuestas* de Piglia podem ser ponderadas como texto paralelo a um primeiro texto, as *Seis propuestas para o próximo milênio* de Italo Calvino²⁴. De um lado, segundo Piglia, estaria Calvino, que escreve de um país e de uma cultura central. Do outro, ele mesmo, considerando o problema da literatura futura a partir de Buenos Aires, “un suburbio del mundo”²⁵. Contraste da fronteira “mirando al sesgo”/vendo obliquamente o que seriam as tradições dominantes²⁶. Lugar requerido pela ficção de Piglia, não apenas por causa da preferência por escritores não canônicos como Rodolfo Walsh ou Macedonio Fernández, mas também pela valorização do que está em segundo

²⁰ PIGLIA, R. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Buenos Aires, FCE, 2001, p. 30.

²¹ Segundo Piglia, “el escritor es el que sabe oír, el que está atento a esa narración social y también el que las imagina y las escribe”, *idem*, p. 25.

²² *Idem*, p. 31 e 33, respectivamente.

²³ *Idem*, p. 34.

²⁴ Sobre o assunto, cf. GOMES, R. C. “De Italo Calvino a Ricardo Piglia, do centro para a margem: o deslocamento como proposta para a literatura deste milênio”, *on-line*.

²⁵ PIGLIA, R. *Tres propuestas, op. cit.*, p. 12.

²⁶ *Idem*, p. 13.

plano. Escolha partilhada há muito no panorama da literatura argentina, desde a aula de Jorge Luis Borges, publicada em *Discusión* [1932], “El escritor argentino y la tradición”, na qual sublinharia a distância e irreverência dos sul-americanos ao tratar de temas universais²⁷.

A opção de Piglia pela fronteira seria responsável pela divergência entre o que nomeia *claridade* e a quarta proposta para o próximo milênio de Calvino, “Visibilidade”. Apesar dos dois termos remeterem à luz e ao que pode ser visto, Calvino recorre a Honoré de Balzac, situado num “ponto nodal” da história literária. Ao discorrer sobre a visibilidade que a literatura deve buscar, lutando contra a perda da capacidade de pensar por imagens, encontra a primeira experiência-limite diante desses problemas num clássico da literatura francesa. Experiência do “limite” que para Piglia é sempre de ordem distinta, ligada ao extremo territorial, social, econômico, cultural e, sobretudo, desligada do que é nodal ou do que poderia ser identificado como centro. Experiência fronteiriça que aponta para a existência de um modo de pertencimento distinto, ao atentar para formas alternativas de compreensão e de subjetividade, ao se apropriar, transformando. Nesse sentido, trata-se da fronteira como o *topoi* descrito por Boaventura de Sousa Santos. Forma privilegiada de sociabilidade, com usos seletivos e funcionais das tradições, hierarquias fracas, pluralidade de poderes, fluidez das relações sociais, promiscuidade entre estranhos e íntimos, mistura de heranças. Espaço vazio, onde tudo deve ser inventado para a criação de um novo mundo. Assim, há uma disponibilidade da atenção para hábitos diferentes, para a inovação. A fronteira se compraz com a instabilidade, na transitoriedade. Lugar mal delimitado, física e mentalmente, distancia-se do centro do poder, do direito ou do conhecimento, pois “orienta-se ao desorientar os limites”. Não é, portanto, marginal, porque não se opõe ao dominante, nem pretende substituí-lo pelo emergente²⁸.

Outras propostas de Calvino teriam maiores pontos de contato com as de Piglia, como o ideal de retirar o peso da narrativa e da linguagem através da “Leveza”, cujo herói representativo seria Perseu, valorizado pela compreensão profunda de sua visão indireta.²⁹ A segunda proposta de Calvino, “Rapidez”, aproxima-se do que Piglia nomearia “economía del arte” em “Nuevas tesis sobre el cuento”³⁰. Merecem apreço, para ambos, o resumido e o ligeiro, a densidade de um espaço curto de texto que se torna sugestivo para a imaginação. O alerta de Piglia ao propor a *claridade* como horizonte de uma literatura futura, debatendo-se contra o homogêneo e o uniforme, já havia sido conselho de Calvino nesta proposta. Para este último, entretanto, não

²⁷ BORGES, J. L. *Obras completas*, vol. I, 15ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2004, sobretudo pp. 272-274. Sobre o procedimento de Borges, classificado por Beatriz Sarlo como “universalização da margem”, cf. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, 3ª ed., Buenos Aires, Nueva Visión, 1999, p. 49.

²⁸ SANTOS, B. S. “A fronteira”, *Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática*, vol. I, *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*, 2ª ed., São Paulo, Cortez, 2000, pp. 347-356. Para descrever a substituição do paradigma sócio-cultural vigente, que ofereceria mostras de uma ruína próxima, o autor tem como recurso o que nomeia “imaginação utópica” e pragmática, utilizada com a finalidade de buscar novas possibilidades de conhecimento. Essas possibilidades não parecem encontrar análogos na obra de Piglia. A concepção de utopia, diferentemente, pode despontar paralelos, desde que esteja restrita ao mundo delimitado pela literatura.

²⁹ CALVINO, I. *Seis propostas*, op. cit., p. 17.

³⁰ As *Seis propostas* foram mencionadas em “Nuevas tesis sobre el cuento”, cf. pp. 116-118, especialmente a lenda de Chuang Tzu, narrada por Calvino ao final de “Rapidez”.

importam as razões e origens da uniformidade da comunicação, ao passo que para Piglia elas devem ser motivo de investigação. Não que contenham, necessariamente, uma explicação, mas no sentido de que ajudariam a compor versões, a clarear os meios pelos quais a verdade é obscura³¹. Na quinta e última proposta redigida por Calvino, por fim, há grande convergência entre suas expectativas e as de Piglia. Nela, faz-se um elogio à “Multiplicidade” do romance contemporâneo, como “rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo”, “que nascem da confluência e do entrelaçamento de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão”³².

* * *

Os ensaios *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, “Tesis sobre el cuento” e “Nuevas tesis sobre el cuento”, indicam os sentidos duplicados e a distância como convicções. Esse ensinamento a respeito da poética de Ricardo Piglia advém da postura pedagógica de seus ensaios, palestras e entrevistas, em que a crítica se mostra complemento substancial da atividade literária³³. Seus relatos apresentam traços circunstanciais, embora o evasivo frustrasse qualquer tentativa de reduzi-los a paródias ou reflexos de eventos históricos nacionais. Nesse sentido, não se está distante de crer que a letra pode impugnar a realidade e, por conseguinte, a História é uma das entradas possíveis para a escrita literária, tão legítima como um relato infundado que circula de boca em boca. Delimita-se, pois, um outro tempo, o da literatura. Isto conduz a entender os fundamentos da escrita perscrutando o modo como o escritor lê as obras da tradição literária, estabelecendo ecos de outros textos, apropriações, novas correntes de transmissão e um sistema de afinidades e oposições³⁴. Em entrevistas, ensaios e na obra ficcional, Piglia viabilizou, por meio da provocação e de extrapolações, maneiras distintas de ler. Privilegiou nomes pouco valorizados, como os de Roberto Arlt e de Macedonio Fernández; novas temáticas para textos que pareciam ter seu sentido largamente rastreado, como o conto “Pierre Menard, autor del Quijote” de Borges e

³¹ Em “Exatidão”, p. 72, Calvino esclarece: “Não me interessa aqui indagar se as origens dessa epidemia [a da linguagem imediata, com sua conseqüente perda de força cognoscitiva] devam ser pesquisadas na política, na ideologia, na uniformidade burocrática, na homogeneização dos *mass-media* ou na difusão acadêmica de uma cultura média. O que me interessa são as possibilidades de salvação. A literatura (e talvez somente a literatura) pode criar os anticorpos que coíbam a expansão desse flagelo lingüístico”. Na terceira parte de *Tres propuestas*, p. 38, Piglia defende a necessidade de entender o que antecede a situação para depois construir uma “contrarrealidad”: “Los economistas buscan controlar tanto la circulación de las palabras, como el flujo del dinero. Habría que estudiar la relación entre los trascendidos, las medias palabras, las filtraciones, los desmentidos, las versiones por un lado y las fluctuaciones de los valores en el mercado y en la bolsa por el otro”.

³² CALVINO, I. *Seis propuestas*, *op. cit.*, pp. 121 e 131, respectivamente.

³³ Piglia diria “Os escritores, em geral, são grandes pedagogos”, papel que sem dúvida requer também para si. Cf. “Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico”, aula inaugural de pós-graduação em Literatura da UFSC, ministrada em 13/08/1990, trad. Raúl Antelo, *Travessia*, n° 33, UFSC, ago-dez. 1996, p. 47.

³⁴ Sobre o questionamento dos estudos literários filiados à correntes de crítica sociológica, marxista, psicanalista e outras, assim como uma defesa desses estudos com base nas influências, cf. BÉNICHOU, P. “Réflexions sur la critique littéraire”, *Variétés critiques, de Corneille à Borges*, Paris, José Corti, 1996, pp. 271-292.

Facundo de Domingo Faustino Sarmiento. Resulta, pois, impossível ignorar a inserção da obra numa genealogia reclamada como tal e relida à luz de um projeto literário.

Os textos não ficcionais, como pequenas teorias ou teses sobre a ficção, oferecem também o esboço de um conjunto organizado sob a distância promovida por duas histórias. Nos ensaios de *El último lector*, Piglia discute a figura de leitores únicos porque anacrônicos – estão em seu tempo, mas lêem como se estivessem em outro, produzindo distorções: “Estar separado y a la vez ir hacia los otros. La distancia aparece como una forma de relación que permite estar emocionalmente siempre un poco afuera, para ser eficaz”³⁵. São leitores como Che Guevara, leitores-escritores como Borges ou Kafka, assim como leitores representados em obras de ficção, como nos romances negros norte-americanos, em Poe, em *Anna Karenina* de Tostói e no *Ulisses* de James Joyce.

É certo que a distância existe em toda obra literária. O trabalho com a linguagem problematiza, em maior ou menor grau, nossa relação com o exterior e com o que seria o real, sempre mediado e filtrado pelo literário. Percorre-se o que é da ordem do simbólico e da representação. Em Ricardo Piglia, entretanto, escava-se uma outra distância, feita com elementos próprios da ambigüidade de duas ou mais histórias, com a exposição das diferenças entre vários relatos e a dinâmica das histórias encobertas e descobertas. Além disso, a segunda história e a distância não são elaboradas pelo leitor, pertencem ao texto. Ao leitor cabem novas distâncias, outras histórias e a ponderação de tudo. Com exceção do primeiro livro de contos, *La invasión*, de 1967, em que esses deslocamentos não parecem fundamentais, sua obra não abandona essa espécie de centro, movediço, que persegue o que é duplo, em busca de verdades nem simples, nem únicas, decorrentes da investigação do que foi e continua encoberto. Os capítulos da dissertação partem dessa hipótese, em si mesmo dupla, para a qual esperam contribuir.

* * *

Como confiar numa espécie de mensagem do texto cuja duplicidade é não apenas o conteúdo, mas também a forma concernida? Como dar crédito a possíveis evidências da construção da obra, se um de seus propósitos é criar armadilhas? Essas perguntas nortearam a opção de um estudo composto por ensaios. Não se eximem do compromisso com a argumentação e a síntese, embora permitam maior liberdade para avaliar sem rotular, respeitando a instabilidade da obra e permitindo enfatizar algumas histórias e não outras.

A leitura de mais de um texto de Piglia provoca no leitor um reconhecimento dos temas e, ao mesmo tempo, uma instabilidade das interpretações. Reencontram-se alguns elementos de unidade, mas deslocados para outro contexto. Alguns temas se repetem. Os espaços fechados: o quarto de “Encuentro en Saint-Nazaire”, novela de *Prisión perpetua* cujo título encerra mais uma clausura; a ilha e o museu de *La ciudad ausente*; a casa do senador Ossorio em *Respiración artificial*; o apartamento em que ficam presos os protagonistas de *Plata quemada*. A idéia de coleção: a gravação de histórias

³⁵ PIGLIA, R. “Ernesto Guevara, rastros de lectura”, *El último lector*, Buenos Aires, Anagrama, 2005, p. 128.

realizada por um atendente de assistência a suicidas em *Prisión perpetua*; a caixa de documentos da novela “Nombre falso”; o historiador Marcelo Maggi e seu arquivo sobre Enrique Ossorio, além do censor Arocena, recolhendo cartas suspeitas em *Respiración artificial*. A autobiografia como ficção: representada por Emilio Renzi, falso *alter ego* de Piglia, que ora se aproxima, ora se afasta das características do escritor; também por algumas confissões do autor, afirmando ser aquele conjunto de textos o mais pessoal e íntimo, como no epílogo de *El último lector*. A paranóia ou o complô: na acusação equivocada de Antúnez em “La loca y el relato del crimen” de *Nombre falso*, no sentimento de perseguição do qual sofre a personagem de *Plata quemada*, Dorda, ao escutar vozes que “habitam seu cérebro”. A história como construção: em *Respiración artificial*. A apropriação, o comentário pelo prisma dos livros, a paródia e o plágio: na investigação sobre o paradeiro de um relato inédito de Roberto Arlt em “Nombre falso”. As identidades compartilhadas e confundidas: vozes de épocas diferentes que se misturam em *La ciudad ausente* e em *Respiración artificial*.

Além dos temas, repetem-se pedaços de histórias, excertos narrativos, espaços físicos. Como os bares: o bar Ramos do conto de dupla espionagem “Mata-Hari 55” reaparece no romance *Respiración artificial*. Como ruas e avenidas, principalmente as do centro de Buenos Aires: a Rivadavia, em *La ciudad ausente* e *El último lector*. E hotéis, como o Almagro; como o da rua Três Sargentos, alusão simultânea ao poder ditatorial dividido entre três generais em 1976, presente em *Respiración artificial* e em *La ciudad ausente*. Também as personagens, Echevarne Angélica Inés, Rinaldi, Stephen Stevensen e Emilio Renzi, passam de um livro a outro, sem prévia circunscrição temporal e sem maiores explicações. Reproduzem-se textos que mudam de título mas não são substancialmente alterados: “Las dos muertes”, em *Crónicas de la violencia* de 1965, será “Las actas del juicio” de *Prisión perpetua*. Relatos que, transferidos para espaços de publicação distintos, têm seus gêneros literários transformados, como a narrativa atribuída a Anton P. Tchekhov em “Tesis sobre el cuento”, *Formas breves*, reproduzida com alguns elementos alterados, inclusive a autoria, que passa a ser de Piglia, no relato “Una Mujer”, de *La ciudad ausente*; ou como o depoimento biográfico, incluído no livro de entrevistas de Graciela Speranza, ganhando contornos ficcionais ao ser intitulado “Hotel Almagro” em *Formas breves*. Nos artigos que publica periodicamente em diversos jornais e revistas, nas conversas com escritores, como Juan José Saer e Roberto Bolaño, e nas entrevistas polêmicas que concede, traz dados de sua biografia e ficcionaliza diversos eventos recorrendo à sua obra, misturando, sem prévio aviso, a natureza e os limites de cada prática. Misturam-se numa mesma coletânea, como *Crítica y ficción*, textos que podem ser lidos como contos, ensaios ou depoimentos.

Nessa dinâmica de quebras que altera as primeiras coerências imaginadas pelo leitor, outro problema: abordar cada um dos temas transversalmente exigiria um trânsito pelos contos, novelas e romances que apagaria os limites de cada livro, publicado em separado, não como “obra total” ou continuação. O tratamento por temas também suporia um resumo para cada uma das tramas, gesto a que a obra sempre ambígua se nega corroborar, não apenas pela proliferação de eventos, mas em razão de uma condensação significativa que tampouco pode ser arquivada, como se já tivesse sido consumida. Por esse motivo, os quatro capítulos do estudo interpelam dois contos e três

romances com a finalidade de evidenciar a importância dos sentidos duplicados, ligados à distância e à reflexão que esta incita.

O primeiro capítulo, “Na interseção das duas histórias”, examina como a duplicação se configura em “El precio del amor”, de *Nombre falso*, e em “El fluir de la vida”, de *Prisión perpetua*, uma vez que os ensaios de Piglia não tratam diretamente de sua poética, mas da percepção de uma dupla formulação nos contos de outros escritores. Os capítulos subsequentes investigam os romances, gênero para o qual o contraste visível/invisível não foi claramente destacado por Piglia como princípio ordenador. As duas histórias, no entanto, são um procedimento que pode ser identificado nos textos mais extensos, embora não com os mesmos recursos encontrados nos contos. Aparecem, fundamentalmente, nos deslocamentos das vozes narrativas e seus efeitos de sentido. Em linhas gerais, “A segunda história de *Respiración artificial*”, segundo capítulo, salienta como a mescla de vozes denuncia as práticas da ditadura militar sem que a censura possa encontrar um culpado. Além disso, privilegia sentidos que se situam na ordem do invisível, uma vez que não fazem parte direta da narrativa. Nos outros dois romances, *La ciudad ausente* e *Plata quemada*, o entrelaçamento das duas histórias caminha para a multiplicidade. Assim, em “Ver o invisível em *La ciudad ausente*”, terceiro capítulo, em virtude da enorme variedade de tramas, seguem-se somente as direções apontadas pelo olhar das personagens à procura de segundas histórias. Em “*Plata quemada*, ficção e política”, quarto capítulo, explora-se em que medida os bandidos se contrapõem às outras personagens e o modo pelo qual o narrador e Emilio Renzi conferem importância aos crimes e aos criminosos, pois seriam alternativas à organização social, econômica e cultural.