

*Disfarces do invisível,
duplicações da história na obra de Ricardo Piglia*

Livia Grotto

***Disfarces do invisível,
duplicações da história na obra de Ricardo Piglia***

Dissertação apresentada ao Curso de Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Miriam Viviana Gárate

CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM
AGOSTO DE 2006

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO IEL – UNICAMP

G916d	<p>Grotto, Livia. Disfarces do invisível, duplicações da história na obra de Ricardo Piglia / Livia Grotto. -- Campinas, SP : [s.n.], 2006.</p> <p>Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Miriam Viviana Gárate.</p> <p>Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.</p> <p>1. Piglia, Ricardo, 1940 – Crítica e interpretação. 2. Literatura Argentina – séc. XX. 3. Teoria da literatura. 4. Literatura comparada. I. Gárate, Miriam Viviana. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.</p>
-------	--

Título em inglês: Disguises of invisible, duplications of history in Ricardo Piglia's work.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Piglia, Ricardo, 1940- ; Argentinian literature – Twentieth century; Theory of literature; Compared literature.

Área de concentração: Literatura Geral e Comparada.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof^ª. Dr^ª. Miriam Viviana Gárate, Prof^ª. Dr^ª. Maria Betânia Amoroso, Prof. Dr. Júlio Pimentel Pinto.

Data da defesa: 23/08/2006.

Campinas, 23 de agosto de 2006

Prof^a. Dr^a. Miriam Viviana Gárate

Prof^a. Dr^a. Maria Betânia Amoroso

Prof. Dr. Júlio Pimentel Pinto

Resumo

O presente estudo sobre a obra de Ricardo Piglia parte de uma dupla concepção da estrutura formal do conto, delineada 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).

Resumen

El presente estudio sobre la obra de Ricardo Piglia parte de una doble concepción de la estructura formal del cuento, delineada sobretudo en el ensayo “Tesis sobre el cuento” (*Formas breves*), para extenderla como fundamento de toda su producción ficcional. Bajo ese aspecto, son objeto de análisis los cuentos “El precio del amor” de *Nombre falso* (1975), “El fluir de la vida” de *Prisión perpetua* (1988), y las novelas *Respiración artificial* (1980), *La ciudad ausente* (1992) y *Plata quemada* (1997).

Gostaria de agradecer à FAPESP a possibilidade de dedicação integral aos estudos, da Iniciação Científica ao Mestrado, assim como à assessoria acadêmica, que nos últimos dois anos contribuiu para direcionamentos da pesquisa. Sou grata a todos os professores do Instituto de Estudos da Linguagem, especialmente a Francisco Foot Hardmann, Denise Bértoli Braga, Luiz Carlos da Silva Dantas e Jeanne Marie Gagnebin. Ao Professor Antonio Arnoni Prado, agradeço o estímulo à primeira incursão pela teoria do conto, durante os dois anos de Iniciação Científica, assim como o contato inicial com os ensaios de Ricardo Piglia. À Professora Vilma Sant'Anna Arêas, agradeço as indagações e conselhos da qualificação. À Maria Betânia Amoroso, gostaria igualmente de agradecer pela qualificação, e por acompanhar o trabalho até sua fase final. Ao Professor Júlio Pimentel Pinto, por ter aceitado participar da banca de defesa desta dissertação.

À parte “Sobre café e cigarros”, meu reconhecimento a Miriam Gárate, pela orientação antes das formalizações, desde o primeiro curso monográfico sobre Jorge Luis Borges, seguido das aulas de Teoria Literária, do curso especular sobre Adolfo Bioy Casares, dos agradáveis “chás da tarde” sobre Ricardo Piglia, Juan José Saer, Horacio Quiroga, Julio Cortázar e Felizberto Hernández. Sou-lhe grata por intermediar junto à FUNCAMP a participação no “II Congresso Internacional CELEHIS de Literatura”, em Mar del Plata, que possibilitou o contato com as linhas de pesquisa privilegiadas na Argentina, assim como o acesso a material bibliográfico já fora de circulação. Agradeço-lhe a amizade e o cuidado durante os anos de Mestrado efetivo, que sem dúvida superam em muito a transmissão de um conhecimento acadêmico.

Estimo a gentileza e ajuda de novos e antigos amigos, como Amanda Tavares, Gilson Vedoin, Elena Vinelli, Marina Scuccuglia, Ellen Guilhen, Pedro Marques, Fernanda Zambelli, Simone Souza, Rubiana Barreiros, Liliâne Negrão, Verónica Bulacio, Marcus Vinícius da Silva e Ricardo Gaiotto de Moraes. À Antonio Davis Pereira Júnior, particularmente, agradeço as sugestões e o compartilhamento dos riscos de ignorar o que talvez seja essencial para a cultura argentina. Aos meus pais, José Eduardo e Osmerina, e à minha irmã, Marcela, agradeço o apoio e o carinho.

Sou grata à presença e entusiasmo de Pablo Simpson. Ouvinte de mil incertezas e primeiro leitor destas páginas, com todas as penas e frustrações da tarefa. Reviu todo o estudo, à medida em que ia sendo elaborado, contribuindo em muito para sua legibilidade. Também muitos trechos que aí seguem foram beneficiados pelas discussões que travamos juntos. Pelo demais que representa, imagino que não haja palavras que expressem retribuição. De todo modo, espero que continuemos acumulando dívidas.

Desvios que conduzem à primeira história: apresentação, 19

Na interseção das duas histórias, 39

A segunda história de *Respiración artificial*, 57

Ver o invisível em *La ciudad ausente*, 77

Plata quemada, ficção e política, 99

Bibliografia, 125

*A Maria Souza de Paula e Antonio Grotto,
como testemunho de aprendizado e reconhecimento.*

A vuestra merced suplico, por lo que debe a ser caballero, sea servido de hacer una declaración ante el alcalde de este lugar de que vuestra merced no me ha visto en todos los días de su vida hasta ahora, y de que yo no soy el don Quijote impreso en la segunda parte, ni este Sancho Panza mi escudero es aquel que vuestra merced conoció.

– Eso haré yo de muy buena gana – respondió don Álvaro – puesto que cause admiración ver dos Quijotes y dos Sanchos a un mismo tiempo tan conformes en los nombres como diferentes en las acciones; y vuelvo a decir y me afirmo que no he visto lo que he visto, ni ha pasado por mí lo que ha pasado.

Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*

Paso ahora a la otra: la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También ¡ay de las posibilidades del hombre! la inconclusa.

Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”

Apresentação

Desvios que conduzem à primeira história

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.
(Bertolt Brecht, *Les Arts et la révolution*¹)

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 Piglia². 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 Ricardo Piglia, preocupado em trazer para sua obra tudo o que é contrário ao fixo e ao único. Nada é resolvido ou excluído, como no conto “La loca y el relato del crimen” (*Nombre falso*), que se fecha com o primeiro parágrafo do relato. O tempo retrocede, reconduzindo o leitor à narrativa e quebrando a continuidade. 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 Ricardo Piglia, uma obra condensada, cuja multiplicidade jamais elabora conexões sucessivas. As histórias se cruzam, se desviam.

¹ BRECHT, B. *Les Arts et la révolution*, texte français de Bernard Lortholary, Paris, L’Arche, 1970, p. 84. Quando as referências estiverem em outras línguas que não o espanhol, a tradução é minha, salvo nova indicação.

² O interesse de Piglia pela obra de Macedonio Fernández pode ser verificado nas “Notas sobre Macedonio em un diario” (*Formas breves*), nos elogios que tece a ele em “Ficción y política en la literatura argentina” (*Crítica y ficción*), no *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, livro do qual é editor, em *Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández*, cujo prólogo de Mónica Bueno sublinha que a organização do livro foi acompanhada por Piglia. Macedonio é uma das personagens principais de *La ciudad ausente*. Sobre Brecht, Piglia escreveu dois ensaios: “Brecht: la producción del arte y de la gloria” e “Notas sobre Brecht”, além de comentários esparsos em outros textos, artigos, entrevistas, assim como citações e apropriações presentes nas obras de ficção. A epígrafe de *Plata quemada* é de Brecht. As referências completas se encontram na bibliografia.

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”³:

Si con actitudes o dichos de un personaje de novela consigo por un momento que el lector sintiente, vivo, se crea ‘personaje’ vacío de existencia, sentirá por lo mismo la liberación de la muerte, es decir que su noción de que ha de morir es poco consistente puesto que cabe en su experiencia, en su vida en suma, que ocurra el hecho mental de creerse muerto, en lo que el *creerse* es un vivir.⁴

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 Ricardo 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 delineiam 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 Ricardo Piglia de se separar do texto faz-se necessário, mas por outros caminhos.

* * *

Um pouco como os de Brecht e de seu “teatro épico”⁵. A condição eterna de alguns questionamentos humanos, 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

³ 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.

⁴ *Apud* BARRENECHEA, A. M. “Macedonio Fernández y su humorismo de la nada” in FERNÁNDEZ, M. *Museo de la novela de la Eterna*, *op. cit.*, p. 475.

⁵ A síntese dos argumentos e esclarecimentos de Brecht sobre o “teatro épico”, assim como algumas técnicas de estranhamento, estão reunidas nos parágrafos do “Pequeno organon para o teatro”, *Estudos sobre o teatro*, trad. Fiana 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.

um sentir-se como, “hipnose cativante que emprisiona”⁶. 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 Ricardo 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 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.

O olhar como estrangeiro almejado para o espectador, assim como a relatividade histórica do narrado, são pontos de contato importantes entre as duas poéticas. O mesmo não ocorre com a posição dicotômica de Brecht a respeito da identificação como processo inconsciente e acrítico. Os relatos de Piglia buscam entremeios que não significam imparcialidade, mas uma postura que se presta à escuta de outras. Nem a identificação completa, nem a distância absoluta com relação às personagens. É dessa forma, por exemplo, que se pode acompanhar Emilio Renzi, personagem que reaparece em todos os livros, misturando, em suas características, dados biográficos de Ricardo Piglia e particularidades ficcionais. Sombra de Ricardo Piglia, inclusive com relação ao nome, Emilio é o segundo nome do escritor, Renzi, o segundo sobrenome. A personagem, como seu criador, incursiona pela crítica literária, ao resenhar *Allá lejos y hace tiempo*, e pela divulgação literária de romancistas norte-americanos, ao selecionar e elaborar as notas e o prólogo dos *Cuentos policiales de la Serie Negra*⁷. A seu respeito, Piglia comenta:

Renzi aparece de entrada en los primeros relatos de *La invasión* y está en todos los libros que he escrito. Antes que nada, por supuesto, es un efecto de estilo, un tono digamos, un modo de narrar. A la vez tiene algunos rasgos autobiográficos, que aparecen un poco parodiados. Es un personaje que yo miro con mucha ironía. En el fondo sólo le interesa la literatura, vive y mira todo desde la literatura y en este sentido ironizo también sobre mí mismo. Todo lo que no es literatura me aburre, como decía un checo.⁸

⁶ 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.

⁷ “Hudson: ¿un Güiraldes inglés?”, firmado por Emilio Renzi, *Punto de vista*, año I, n° 1, 1978, pp. 23-24 e romances da Serie Negra da editora Tiempo Contemporáneo. Parte dos estudiosos da obra de Piglia ainda registra o sobrenome Renzi como uma homenagem ao pintor argentino Juan Pablo Renzi (1940-1992).

⁸ PIGLIA, R. *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Planeta, 2000, p. 101. No romance de Enrique Vila-Matas, parte-se do chiste de que tudo o que não é literatura enfastia. O narrador, depois de citar Piglia e o modo como este considera o duplo – como aquele que recorda com uma “memória extraña” – dá início à trama paródica sobre si, Montano, um “enfermo de literatura”. Em outra passagem, transforma-se no escritor Piglia e entabula uma polêmica imaginária. Cf. *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002, sobretudo pp. 16, 97, 98 e 107.

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 referidas na epígrafe deste texto. Historiar para se chegar ao que está “por trás dos acontecimentos” e da “catástrofe visível”, ao que é “*verdadeiro*”, à “*inside story*”. 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 construídos⁹. 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. Ricardo 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 assunto¹⁰. 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 Horacio Quiroga e Ricardo Piglia, após um engano. Haveria um “falso 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. Como em “*La muerte y la brújula*” e outros contos de Jorge Luis Borges, narrar equivaleria a fundar uma leitura equivocada dos signos. Para Ricardo Piglia, além disso, seria possibilitar a leitura de uma história que esconde outra. No final do

⁹ 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.

¹⁰ 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.

conto, 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”¹¹.

Julio Cortázar, nos ensaios “Alguns aspectos do conto” e “Do conto breve e seus arredores”, traz algumas observações sobre a estrutura do gênero¹². Embora admirador e estudioso de Edgar Allan Poe, para ele, a reflexão não se esgotaria no desfecho¹³: 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:

(...) fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que este recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara.¹⁴

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:

No pienses en tus amigos al escribir, ni en la impresión que hará tu historia. Cuenta como si tu relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la *vida* en el cuento.¹⁵

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”¹⁶. Dentro da esfera do

¹¹ PIGLIA, R. “Nuevas tesis sobre el cuento”, *Formas Breves*, 2ª ed., Barcelona, Anagrama, 2001, p. 123.

¹² 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.

¹³ Para a reflexão de Poe sobre o conto, cf. “Nathaniel Hawthorne”[1842], “The Philosophy of composition”[1846], “The Poetic principle”[1850], *Essays and Reviews*, G. R. Thompson(org.), New York, The Library of America, 1984.

¹⁴ CORTÁZAR, J. “Alguns aspectos do conto”, *op. cit.*, p. 151.

¹⁵ QUIROGA, H. “Decálogo del perfecto cuentista”, *Todos los cuentos*, *op. cit.*, p. 1195.

¹⁶ CORTÁZAR, J. “Do conto breve e seus arredores”, *op. cit.*, p. 229.

conto haveria um trabalho “do interior para o exterior”, sem limites pré-estabelecidos. Para Ricardo Piglia, igualmente, a ficção se destinaria à personagem. A surpresa, e talvez a moral, seria uma maneira de atribuir sentido à sua experiência.

El final pone en primer plano los problemas de la expectativa y nos enfrenta con la presencia del que espera el relato. No es alguien externo a la historia (...), es una figura que forma parte de la trama.¹⁷

* * *

Ao considerar o conto como estrutura dupla, Ricardo Piglia afasta-se de Cortázar, para quem a forma do conto está na “perfeição da esfera”¹⁸, e de Horacio Quiroga, que a considera objetiva, com temas tratados integralmente¹⁹. Durante a composição do conto, duas 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”²⁰. 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. Procuo então não eliminar as histórias que vão se sucedendo no processo da escritura, para fazê-las coexistir.²¹

Duas 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

¹⁷ “Nuevas tesis sobre el cuento”, *op. cit.*, p. 119.

¹⁸ Expressão de Piglia, em “Homenaje a Julio Cortázar”, *Casa de las Américas*, año XXXVI, nº 200, jul-sept. 1995, pp. 97-102.

¹⁹ 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 enlacrado, a poética da destruição em Julio Cortázar*, São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 33.

²⁰ 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 “Tipología 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.

²¹ PIGLIA, R. “Letras Mestiças”, entrevista concedida a Mauricio M. Figueiras, trad. Sergio Molina, *Caderno Mais!*, *Folha de S. Paulo*, 15/06/2003, p. 7.

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 Ricardo Piglia, entrecortados, não têm um desenvolvimento linear, avançam por desvios e saltos.

Para Brecht era necessário escolher um ponto de vista que denunciasse as idéias dominantes, que proclamasse soluções amplas para dificuldades urgentes²². Não dar a 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 Ricardo 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 alguien que no sabe lo que está pasando; por momentos, alguien que conoce toda la historia.²³

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

²² 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.

²³ 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*. A referência completa se encontra na bibliografia.

“peixinhos”²⁴. Mesmo quando médico, comerciante bem sucedido, juiz ou rei, são menos complexas se comparadas às personagens perspicazes e ardilosas de Ricardo Piglia, cuja pertença de classe, de posicionamento político ou de função desempenhada no relato é menos nítida²⁵. 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 Ricardo 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 incorruptível²⁶. 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 Ricardo 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 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.²⁷

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

²⁴ 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.

²⁵ 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].

²⁶ 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.

²⁷ PIGLIA, R. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Buenos Aires, FCE, 2001, p. 30.

ouvi-la nas suas mais variadas manifestações dentro da sociedade. Deve também imaginá-la²⁸. 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.

Esse processo de verificação por desvios é indiretamente exemplificado no ensaio, a partir de alguns textos de Rodolfo Walsh, parâmetro de escritor que representaria o ideal de responsabilidade civil e intelectual. Deles, Ricardo 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”²⁹, 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.³⁰

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 Ricardo Piglia podem ser ponderadas como texto paralelo a um primeiro texto, as *Seis propuestas para o próximo milênio* de Italo Calvino³¹. 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”³². Contraste da fronteira “mirando al sesgo”/vendo obliquamente o que seriam as tradições dominantes³³. Lugar requerido pela ficção de Piglia, não apenas por causa da preferência por escritores não canônicos como Rodolfo Walsh, Macedonio Fernández ou Roberto Arlt, mas também pela valorização do que está em segundo plano. Escolha partilhada há muito no panorama

²⁸ 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.

²⁹ *Idem*, p. 31 e 33, respectivamente.

³⁰ *Idem*, p. 34.

³¹ 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*. A referência completa está na bibliografia.

³² PIGLIA, R. *Tres propuestas*, *op. cit.*, p. 12.

³³ *Idem*, p. 13.

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 universais³⁴. Articulação fluida entre o nacional e o universal, e abertura à tradição ocidental a partir de características próprias³⁵.

A opção de Ricardo 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:

Balzac terá sido talvez o primeiro escritor a apresentar, em seu livro *Le chef-d'œuvre inconnu*, todos esses problemas ao mesmo tempo [diante da inflação de imagens pré-fabricadas, restariam duas opções: reciclagem de imagens usadas ou apagamento de todas as imagens e recomeço do zero]. E não é por acaso que tal percepção, que poderíamos classificar de fantástica, tenha partido de Balzac, situado num *ponto nodal da história da literatura, numa experiência do ‘limite’, ora visionário ora realista, ora ambos a um só tempo*, e que parece sempre arrastado pela força da natureza, mas também sempre muito consciente daquilo que faz.³⁶

Experiência do “limite” que para Ricardo 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 fronteira 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 emergente³⁷.

³⁴ BORGES, J. L. *Obras completas*, vol. I, 15ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2004, sobretudo pp. 272-274.

³⁵ 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. Leopoldo Lugones (1874-1938) e Leopoldo Marechal (1900-1970) também foram aproximados como escritores que pretendiam o aprofundamento do próprio com o fim de alcançar projeção para além das fronteiras nacionais. Cf. TEOBALDI, D. “Leopoldo Marechal. Tradición e identidad”, *Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid, nº16, *on-line*. A referência completa se encontra na bibliografia.

³⁶ CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*, trad. Ivo Barroso, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 111. Grifo meu.

³⁷ SANTOS, B. S. “A fronteira”, *Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática*, vol. 1, *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*, 2ª ed., São Paulo, Cortez, 2000, pp. 347-356. Para

Outras propostas de Calvino teriam maiores pontos de contato com as de Ricardo 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:

Perseu consegue dominar a pavorosa figura mantendo-a oculta, da mesma forma como antes a vencera, contemplando-a no espelho. É sempre na recusa da visão direta que reside a força de Perseu, mas não na recusa da realidade do mundo de monstros entre os quais estava destinado a viver, uma realidade que ele traz consigo e assume como um fardo pessoal.³⁸

A segunda proposta de Calvino, “Rapidez”, aproxima-se do que Ricardo Piglia nomearia “economía del arte” em “Nuevas tesis sobre el cuento”³⁹. Merecem apreço, para ambos, o resumido e o ligeiro, a densidade de um espaço curto de texto que se torna sugestivo para a imaginação do leitor. 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:

(...) o valor que hoje quero recomendar é precisamente este: numa época em que outros *media* triunfam, dotados de uma velocidade espantosa e de um raio de ação extremamente extenso, arriscando reduzir toda comunicação a uma crosta uniforme e homogênea, a função da literatura é a comunicação entre o que é diverso pelo fato de ser diverso, não embotando mas antes exaltando a diferença, segundo a vocação própria da linguagem escrita.⁴⁰

Para Calvino, não importam as razões e origens dessa uniformidade da comunicação, ao passo que para Ricardo 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 obscura⁴¹. Na quinta e última proposta redigida por Calvino, por fim,

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.

³⁸ CALVINO, I. *Seis propostas*, *op. cit.*, p. 17.

³⁹ 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”.

⁴⁰ CALVINO, I. *Seis propostas*, *op. cit.*, p. 58.

⁴¹ 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

há grande convergência entre suas expectativas e as de Ricardo 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 entrelaço de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão”⁴².

* * *

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 literária⁴³. Mesmo para Borges, no ensaio de 1980, “Ideología y ficción en Borges”, Piglia traçaria duas histórias, explorando a construção borgeana de um passado familiar e o cruzamento de reconhecimentos, doações e dívidas genealógicas que o respaldariam. A linhagem de sangue não se separaria da literária, por isso o mito de origem baseado numa dupla linhagem asseguraria a existência de duas séries textuais. A mãe de Borges representaria a família tradicional, descendente dos fundadores, conquistadores, guerreiros e heróis pátrios. O ramo paterno traria a ligação com a literatura e a cultura inglesa, a intelectualidade e o saber dos livros. A soma dessas contradições e diferenças resultaria em oposições constitutivas da formação da Argentina como nação e, mais ainda, nas oposições da obra de Borges: armas e letras, “criollo” e europeu, nobreza e mérito, coragem e cultura, barbárie e civilização⁴⁴.

Como na obra de Borges, os relatos de Ricardo Piglia apresentam traços circunstanciais, embora o evasivo frustrasse qualquer tentativa de reduzi-los a paródias ou reflexos de eventos históricos nacionais⁴⁵. Piglia não 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. Apenas desse modo, justifica-se que a memória familiar que Piglia atribui a Borges seja também a

“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”.

⁴² CALVINO, I. *Seis propuestas, op. cit.*, pp. 121 e 131, respectivamente.

⁴³ 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.

⁴⁴ “Ideología y ficción en Borges”, in BARRENECHEA, A. M. & otros, *Borges y la crítica*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, pp. 87-95. Segundo nota de Isabel Stratta, esse artigo é, em boa medida, uma leitura que equilibra as duas principais vertentes de interpretação da obra de Borges: julgada como reflexo das posições políticas e da classe social ou como uma operação textual fora da história. Cf. MANCINI, A. & otros. *Ficciones argentinas, antología de lecturas críticas*, Buenos Aires, Norma, 2004, pp. 33-34.

⁴⁵ Sobre esse procedimento, cf. SARLO, B. “La cuestión política”, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, pp. 157-181. Ernesto Sábato, em “Sobre dois Borges”[1968], comenta a formação da literatura argentina com base na influência estrangeira, o que não a tornaria menos nacional. Descreve, igualmente, um “jogo combinatório” na obra de Borges, em que estariam presentes variantes que se afirmam, para, mais tarde, serem desmentidas: “tudo é rigorosamente válido e a rigor não vale nada”. *Três aproximações à literatura de nosso tempo*, trad. Janer Cristaldo, São Paulo, Ática, 1994, pp. 31-53.

da literatura. É nesse sentido que entender os fundamentos de sua escrita é, sobretudo, perscrutar 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 oposições⁴⁶. 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 *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”⁴⁷. 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 Edgar Allan 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 que se seguem 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

⁴⁶ 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.

⁴⁷ PIGLIA, R. “Ernesto Guevara, rastros de lectura”, *El último lector*, Buenos Aires, Anagrama, 2005, p. 128.

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 Ricardo 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 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 para 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 de Ricardo Piglia 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 deste estudo interpelam dois contos e três romances de Ricardo Piglia, 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 subseqüentes 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 se encaminha 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.

* * *

Ricardo Piglia nasceu em Adrogué, grande Buenos Aires, em 1940. Em 1957, sua família se mudou para Mar del Plata, cidade onde começou a escrever um diário íntimo que se sobrepõe à memória e parece ficção: “Tengo la extraña sensación de haber vivido dos vidas. La que está escrita en los cuadernos [do diário] y la que está fija en mis recuerdos”⁴⁸. Em 1960, decide-se pelo curso de História na Universidad Nacional de la Plata, porque lhe “permitía mantener esa relación de

⁴⁸ PIGLIA, R. “En otro país”, *Prisión perpetua*, Buenos Aires, Seix Barral/Biblioteca Breve, 1998, p. 18.

intensidad y de distancia con la literatura que era lo que andaba buscando”⁴⁹. Em 1963, tornou-se professor dessa mesma universidade. No mesmo ano, foi secretário de redação da revista *Liberación*, órgão cultural do Movimiento de Izquierda Revolucionario, MIR. Em 1965, preparou para a editora Jorge Álvarez uma antologia da narrativa norte-americana chamada *Crónicas norteamericanas*. Ao lado de Sergio Camarda dirigiu a revista *Literatura y sociedad* (um único número). No ano seguinte, devido ao golpe de Estado de Juan Carlos Onganía e a intervenção nas universidades, renunciou ao cargo de professor e começou a trabalhar na editora Jorge Álvarez, dirigindo a coleção “Clásicos de Hoy”. Em 1968, foi diretor literário da editora Tiempo Contemporáneo e preparou a coleção de romances policiais duros chamada “Serie Negra”. Pela primeira vez, difundiram-se na Argentina as obras de Dashiell Hammet, Raymond Chandler, David Goodis, Horace McCoy, Brett Halliday, Eric Ambler.

Entre 1969 e 1974 fez parte do comitê de redação da revista *Los libros*, dirigida por Héctor Schmucler. Em 1974, colaborou para a revista *Crisis*, dirigida por Eduardo Galeano. Em 1977, foi *visiting professor* na University of California, San Diego. Em 1978, tem início sua participação na direção da revista *Punto de vista*, ao lado de Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano. No mesmo ano, traduziu *Men without Women*, de Ernest Hemingway. Em 1984, passou a fazer parte dos colaboradores da revista *Fierro*, dirigida por Juan Sasturian. Em 1987, como *senior fellow* do *Council of the Humanities*, passou um semestre em Princeton University, à qual retornaria em 1989 e onde desde 1997 é professor. Em 1988, residiu três meses na Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs, em Saint Nazaire, França. No ano seguinte, recebeu a bolsa Guggenheim. No primeiro semestre de 1990, ministrou cursos em Harvard University, depois retornou à Argentina pelos sete anos consecutivos, desta vez como professor da Facultad de Filosofía y Letras da Universidad de Buenos Aires.

Em 1962, o conto “Mi amigo” (*La invasión*), foi premiado no concurso organizado por *El Escarabajo de oro*. Em 1963, “Una luz que se iba”, do mesmo livro, recebeu a premiação do primeiro concurso da revista *Bibliograma*, do qual participaram como jurados Marta Lynch, Marco Denevi, Aristóbulo Echegaray e Germán Verdiales. Em 1975, “La loca y el relato del crimen” (*Nombre falso*) foi vencedor do concurso de contos policiais da revista *Siete Días*, cujos jurados eram Jorge Luis Borges, Marco Denevi e Augusto Roa Bastos. *Respiración artificial* recebeu o Premio Boris Vian (1982), *Plata quemada* foi premiado pela editora Planeta (1997), *Formas breves* foi o ganhador do Premio Bartolomé March (2001). Toda a obra foi homenageada pelo Premio Iberoamericano de Letras José Donoso (2005).

Para o cinema, Ricardo Piglia escreveu o roteiro de *Foolish Heart (Coração Iluminado)*, dirigido por Héctor Babenco em 1995. No mesmo ano trabalhou com o cineasta Andrés di Tella num documentário sobre Macedonio Fernández. Elaborou o roteiro de *La Sonámbula* (1998), com colaboração de Fabián Bielinsky e do diretor Fernando Spiner. Junto a David Lipszyc, realizou a adaptação de *El astillero* (2000) de Juan Carlos Onetti. Ainda fez versões de textos de Julio Cortázar e colaborou com María Luisa Bemberg na primeira versão do roteiro de *El impostor*, baseado em relato de Silvina Ocampo. Compôs, em parceria com o músico Gerardo Gandini, a ópera que

⁴⁹ COSTA, M. “Entrevista – Ricardo Piglia”, *Hispanérica*, año XV, n° 44, 1986, p. 43.

estudou em 1995 no Teatro Colón de Buenos Aires, *La ciudad ausente*, baseada em seu romance de mesmo nome. Em 1990, Alejandro Agresti dirigiu um longa metragem chamado *Luba*, partindo do livro *Nombre falso*.⁵⁰ Em 1998, igualmente, Marcelo Piñeyro levou às telas a história de *Plata quemada*.

Ricardo Piglia editou o *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández* (2000), organizou e prefaciou uma antologia de contos chamada *Las fieras* (1993). Publicou, entre os textos de ficção, *La invasión* (contos, 1967), *Nombre falso* (contos, 1975), *Respiración artificial* (romance, 1980), *Prisión perpetua* (novelas, 1988), *La ciudad ausente* (romance, 1992) e *Plata quemada* (romance, 1997). Os livros de não-ficção são *Crítica y ficción* (1986, com edição ampliada em 1990), *Formas breves* (2000), *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* (2001) e *El último lector* (2005). *Cuentos con dos rostros* (1992) é uma seleção de relatos e integra um projeto de difusão cultural dirigido pela Universidad Nacional Autónoma de México, sob os cuidados de Marco Antonio Campos. *La Argentina en pedazos* (1993) é uma compilação de ensaios introdutórios à literatura argentina, originalmente preparados para as adaptações de textos literários da revista em quadrinhos *Fierro*. *Cuentos morales* (1995) é uma antologia organizada por Piglia que reúne alguns de seus relatos, escritos entre 1961 e 1990.

Como o autor modifica a organização de seus livros de uma edição para outra, incluindo ou retirando textos, indicam-se as obras escolhidas para este estudo, sempre na língua original. A referência bibliográfica estará abreviada ao final de cada citação, assim como nas notas de rodapé.

<i>Nombre falso, relatos</i> , 2ª ed., Buenos Aires, Seix Barral/Biblioteca Breve, 1997.	NF
<i>Respiración artificial</i> , 2ª ed., Buenos Aires, Seix Barral/Biblioteca Breve, 2003.	RA
<i>Prisión perpetua</i> , Buenos Aires, Seix Barral/Biblioteca Breve, 1998.	PP
<i>La ciudad ausente</i> , Buenos Aires, Seix Barral/Biblioteca Breve, 1995.	CA
<i>Cuentos morales, antología personal (1961-1990)</i> , 2ª ed., Planeta Bolsillo, 1998.	CM
<i>Plata quemada, novela</i> , 12ª ed., Buenos Aires, Editorial Planeta, 2000.	PQ
<i>Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)</i> , Buenos Aires, FCE, 2001.	TP
<i>Crítica y ficción</i> , Buenos Aires, Editorial Planeta, 2000.	CF
<i>Formas breves</i> , 2ª ed., Barcelona, Editorial Anagrama, 2001.	FB
<i>El último lector</i> , Buenos Aires, Editorial Anagrama, 2005.	UL

⁵⁰ Uma cronologia mais detalhada pode ser encontrada em FORNET, J.(comp.) *Ricardo Piglia*, Bogotá, Fondo Editorial Casa de las Américas, Instituto Caro y Cuervo, 2000, pp. 273-280.

Capítulo I

Na interseção das duas histórias

- Lo sé, necesitamos ser dos.
 - Pero ¿por qué dos? ¿Por qué dos palabras para decir una misma cosa?
 - Es que quien la dice es siempre el otro.
- (Enrique Vila-Matas, *El Mal de Montano*¹)

Em “Tesis sobre el cuento”, ensaio de *Formas breves*, Ricardo Piglia expõe de modo categórico, e todavia fragmentário, duas teses: “un cuento siempre cuenta dos historias” (FB, 105) e “la historia secreta es la clave de la forma del cuento y de sus variantes” (FB, 108). Essa estratégia de asseverar sem argumentar caracteriza os demais ensaios do autor, em que a convicção contrasta com a matéria ambígua abordada. O segredo, o desconhecido e o não-dito são atestados pela abrangência dos advérbios, assim como os verbos no presente afirmam como se as provas estivessem a olhos vistos. As teses sobre o conto, cuja natureza mesma exige discussão e análise, são breves e engenhosas. Parecem comprovadas quando, em realidade, surgiram de forma imprevista e sem derivação de encadeamentos. No ensaio que complementa essa reflexão, “Nuevas tesis sobre el cuento”, certeza e incerteza estão colocadas lado a lado com o objetivo de sublinhar o caráter paradoxal do final das narrativas curtas, capazes de combinar a ambigüidade com um efeito de fechamento. Ao “siempre” acrescenta-se o “quizá”, ao “es” determinante soma-se o “quiere ser”.

No primeiro ensaio, Piglia relaciona muitos escritores cuja produção de contos é representativa: Edgar Allan Poe e Horacio Quiroga como autores de clássicos, Anton P. Tchekhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e James Joyce como inventores da versão moderna do conto. A eles ainda agrega Ernest Hemingway, Franz Kafka e Jorge Luis Borges, sem maiores classificações pois representariam momentos de reversão. No segundo ensaio, são marcantes os trechos de contos de Flanery O’Connor e de Italo Calvino, mas os de Borges suscitam os questionamentos iniciais e as conclusões. Esse percurso de Ricardo Piglia implica uma escrita consciente da tradição literária e dos traços constitutivos e específicos do gênero, embora não forneça maiores subsídios para investigar, em sua obra, a duplicidade que se instauraria, de acordo com seus próprios parâmetros, em todos os contos.

Poe e Quiroga, segundo Piglia, narravam a primeira história enquanto, em segredo, fabricavam a segunda. Tchekhov, Mansfield, Anderson e Joyce abandonaram o final surpreendente com estrutura fechada, trabalhando em tensão as duas histórias sem resolvê-las. Se Poe e Quiroga anunciariam a segunda história ao contar a primeira, esses outros escritores entrelaçariam as duas como se fossem uma. A primeira síntese das transformações atravessadas pela narrativa curta seria dada por Hemingway, cuja teoria do *iceberg* postulava que o mais importante nunca deve ser contado. Kafka, responsável por outra reviravolta, narraria com clareza e simplicidade a história

¹ VILA-MATAS, E. *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 162.

secreta e conferiria tanto sigilo à primeira história que converteria esta última em algo enigmático e obscuro. Por fim, a mudança que Borges teria introduzido na história do conto se resumiria a esconder a história dois, cujo núcleo seria sempre o mesmo, sob as variantes de um gênero estereotipado, parodiado ou anedótico que definiria a primeira história. A construção da história dois, sempre em torno dos problemas da forma de narrar, seria o tema de seus relatos.

Para todos esses escritores, a pergunta “¿Cómo contar una historia mientras se está contado otra?” (FB, 108) – deixa-se responder. A cada autor e a cada obra, Piglia atribui um sentido da duplicação, as posições da história um e da história dois, as percepções a respeito da implicação causada pelo cruzamento de ambas. Responder, portanto, ao modo de composição duplicado exige esforço analítico e certa dose de artifício. É nesse sentido – interpretativo e criativo – que o presente capítulo se volta para a investigação de como a poética da duplicação de histórias se configura em um conto de *Nombre falso* (1975) e em outro de *Prisión perpetua* (1988).

* * *

“El precio del amor” e “El fluir de la vida” podem ser aproximados a partir de assuntos que somente os perpassam, com pouca ou nenhuma explicação: o tema do fracasso nas finanças e no amor, a piedade intrínseca ao sentimento amoroso, o correr dos anos que, de modo geral, não produz as marcas esperadas. O tempo presente se relaciona, em ambos, com a decadência, enquanto o passado se associa a certa felicidade. Nos dois textos focalizam-se casais em que um dos pares tem a sua vida descrita como dupla, acercada da mentira e do segredo. Além disso, as personagens masculinas se mostram dependentes de mulheres, um deles porque precisa de dinheiro, o outro porque ama incondicionalmente. Considerando-se os padrões aceitos como normais, todos têm vidas instáveis e alguns têm posição claramente apartada, por isso avaliam a possibilidade do exílio com a finalidade de minimizar a inadequação que sentem na cidade ou no país em que vivem. Nos dois contos a convivência familiar denota problemas, como os da garotinha Lucía e os de Lucía Nietzsche, que se sentem abandonadas pela família.

Cada um dos contos tem estreita correspondência com os volumes de que fazem parte. Assim, a trama de “El precio del amor” circunscreve a visita de Esteban a Adela, com o objetivo, escamoteado no início, de reatar o namoro e, sobretudo, o seu sustento material. Nos outros contos do livro, assim como na novela “Nombre falso”, que empresta seu título ao conjunto, o tema do dinheiro aparece brevemente, mas de forma decisiva. Em “El fluir de la vida”, última parte da novela “Prisión perpetua”, muitos episódios comentados anteriormente são retomados, dando prosseguimento às variações de micromodelos de sociedades e de pensamentos agrupados sob a disposição espacial da prisão. Os rastros de histórias ainda reaparecem como ecos no texto subsequente, a novela “Encuentro en Saint-Nazaire”. Por outro lado, os dois contos foram editados em veículos que os separavam da harmonia obtida nos livros e se destacaram da organização primeira para serem recompilados por Ricardo Piglia em *Cuentos morales* (1995). Essa independência relativa à estrutura dos volumes permite uma leitura que descarta as ressonâncias desses contos nos relatos originalmente contíguos, assim como os anúncios que os precedem.

Ademais, a autonomia dessas formas duplas confirmaria a hipótese de Piglia sobre a especificidade dos contos como modelos independentes e diferenciados dos romances.

Nos gêneros experimentados pelo autor – conto, novela e romance – comparecem temas que percorrem sua obra e demarcam constâncias de significados requeridos². O modo de contar, apesar disso, aporta ao sentido implicações relevantes, às quais o projeto narrativo de Ricardo Piglia confere especial importância. Se nos romances as personagens são vozes que se contrapõem, nos contos suas histórias de vida têm grande relevância e suas idiossincrasias são determinantes para o desenrolar das ações. Nos romances, o final não restitui as histórias narradas no decorrer do texto, não se constitui pelo que estava sendo postergado permanentemente, não apresenta alteração no ritmo narrativo. Nos contos, ao contrário, o final enfatiza uma mudança de expectativa, uma maior nitidez a respeito do que vinha sendo narrado. Também surge como condensação imprevista do encontro de duas vidas.

* * *

Somente ao final de “El precio del amor” descobre-se a outra história, não a de um jovem indeciso e abandonado que ia à casa da ex-namorada em busca de reconciliação.

- Viste el perfume que te traje. Consigo todo el que quiero – dijo él de pronto, sin dejar de acariciarla.
- Sí – dijo ella –, Sí.
- Pensaba, con eso puedo salir a flote. El tipo que te dije, el tipo de la aduana, me dice que teniendo el efectivo puedo ponerme por mi cuenta.
- Por favor – dijo ella –, No hables ahora, esperá, no hables, por favor.
- Todo lo que necesito, a lo sumo son cien mil pesos. Ella se sintió floja. Disuelta. Sintió que se ahogaba.

(NF, 83)

A releitura do conto permite entender como o leitor foi ludibriado. Desde o início, a segunda história deixava seus rastros. A descrição da chegada de Esteban ao apartamento da ex-namorada, Adela, recobre-se de ambigüidades. No saguão do prédio, a enumeração de suas características promove a adesão do leitor, que se comove com o ar frágil do rapaz, com a

² Susana Inés González em *Descubrir a un escritor: Piglia y el secreto*, tese doutorado, FFLCH-USP, 2004, argumenta que as considerações de “Tesis sobre el cuento” devem ser estendidas para toda a ficção. Entretanto, submete a duplicidade às primeiras formas de especialização cognitiva, como descritas por Ginzburg em “Sinai: raíces de un paradigma indiciário”. Embora esta dissertação compartilhe da premissa do estudo de Susana González sobre a duplicidade organizacional da obra de Piglia, não encontra fundamentos distintivos num paradigma que unifica estreitamente o homem às outras espécies animais, como o indica o próprio Ginzburg, e esforça-se para entender e explorar as duas histórias em estruturas elaboradas no decorrer da tradição literária, como o são o conto e o romance. Bratosevich, no outro extremo, contesta o que denomina “fórmula del relato que esconde-revela”, reivindicando formulações mais abrangentes, como a de “descentramento”, a de “signo poligonal” e a de “efeito bumerang” Cf. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, Buenos Aires, Atuel, 1997, pp. 72-73. Essas outras imagens, entretanto, não parecem suficientes para destruir a idéia de partida, cuja duplicidade supõe tanto a falta de centro, quanto as significações múltiplas ou que se deslocam.

inexperiência de seus vinte e dois anos e com o pacotinho de presente à mão, embrulhado em papel de seda. Ao lado da timidez e insegurança, no entanto, anunciam-se com valor secundário outros traços de Esteban: “impertubable”, “como disfrazado” (NF, 75), relembando o cheiro de Adela, exposto à distância de recordações agradáveis.

Reconoció el olor a humedad y a madera quemada que bajaba por el pozo de aire, una neblina pálida, invisible, que siempre asociaba con la piel de Adela. Se miró la cara en el espejo del ascensor, satisfecho, y después bajó, lento y oscuro, repasando lo que había preparado para decir cuando le abrieran. Tardaron un rato en contestar y él siguió inmóvil, de perfil a la puerta del departamento, ensayando un gesto humilde, temeroso de que si trataba de insistir ya no lo recibieran.

(NF, 75)

As constantes que, para Ricardo Piglia, definem a segunda história, estão ligadas às ações de Esteban: observa a “neblina pálida, invisível”, caminha “lento e obscuro” e demonstra cálculo, pois ensaia o texto que havia preparado para dizer, o gesto humilde, o aspecto controlado. Esteban colocará o seu plano em ação. Perguntará sobre um homem com quem viu Adela e dará sinais de que se sentiu enciumado. Também entregará o presente que trouxe, um frasco contrabandeado do qual Adela “se obligó a sentir el perfume vulgar y a emocionarse” (NF, 79). Tratará de conquistá-la, relembando o passado de felicidades que tiveram, dizendo-se abandonado e só, insinuando que retornaria a Bolívar, pois o bem-estar de Buenos Aires existira quando estavam juntos e ela o mantinha.

O narrador interfere muito pouco e se exime de contar objetivamente a história de cada personagem. O diálogo entre Esteban e Adela constrói, sem explicar, a identidade de ambos. Da conversa podem-se depreender muitos elementos. Adela é uma mulher solitária e madura, trabalha fora todos os dias e deixa a filha única sozinha em casa. Mantém encontros esporádicos com alguns homens, mas sem encontrar neles confiança. Deixa-se seduzir porque tem esperanças no amor e necessidade de afeto. Sente-se velha perante Esteban. O perfume que recebe é um dos índices das diferenças sociais do casal. Esteban, a princípio parece inseguro e aflito, fracassado na vida que buscara na cidade grande e na relação amorosa. Depois dos cem mil pesos, sua outra face é revelada: pensa em ingressar em negócios escusos e não se intimida em pedir dinheiro a uma mulher fragilizada, da qual já tinha se afastado há tempos.

Os subterfúgios de Esteban não ficarão restritos às palavras. Adela percebe os motivos que o levaram até a sua casa e se nega a lhe dar qualquer dinheiro. Esteban, convertido finalmente em ladrão, coloca debaixo das vestes a estátua de prata de uma virgem e vai-se embora. A proximidade incômoda das relações amorosa e econômica, no entanto, não parece encerrada, de acordo com o que diz Adela à filha: “va a volver. Mañana va a volver” (NF, 85). Lucía, filha de Adela, não faz parte da história do casal. Apesar disso, ao lado do narrador que fornece os poucos sinais do caráter dúbio de Esteban, é a personagem responsável por prever, de forma discreta, o enigma do rapaz. O diálogo que travam, antes que Adela retorne, resvala em pontos importantes para a percepção da segunda história. A conversa também engendra o suspense do conto, devido ao

insólito da situação: uma menina de seis anos, sozinha em casa, recebe um homem cujas intenções são ainda desconhecidas.

Esteban sai do elevador e espera que lhe abram a porta. Aparece Lucía, com trancinhas no cabelo, óculos de lentes grossas; distante e alheia:

– ¿Cómo te va? – le dijo – ¿Eh? Lucía.
La nena lo siguió mirando en silencio, distante, ajena.
– Mamá no está – dijo, por fin, como si recitara –. Y yo no puedo abrir
la puerta a los desconocidos.

(NF, 75)

Esteban insiste, diz seu nome e pergunta como ela pôde esquecê-lo. A criança apresenta o boneco que carrega nos braços. De acordo com Lucía, ao contrário do que afirma o rapaz, o brinquedo não é bonito, mas flutua na água. Esteban pergunta quando Adela voltará. “Ella no va a volver”, “Siempre se va y después no viene” (NF, 76), responde. O rapaz não presta atenção à queixa e entra na casa: ficará esperando. Quando já estão na sala, acende um cigarro. Lucía pergunta se por acaso era o namorado de sua mãe; ele consente. Então a menina diz que conhece canções e começa a cantar:

“Oh Madre madre mía
oh consuelo del altar
amparadme y guiadme
hacia el mundo celestial”

(NF, 77)

Pouco depois dessa prece, Adela chega. Sua conversa com Esteban contrastará com o diálogo anterior. Os dois mentem quando falam da menina:

– Me conoció perfectamente, apenas me vio, tu hija. Se acordaba de una
vez que la llevé al zoológico.
– Pero, claro, ¿cómo no se va a acordar? Desde que te fuiste no hace más
que hablar de vos.
“Bien”, pensó él. “Empezamos los juegos, ella y yo.”

(NF, 80)

Esteban comenta sobre o dinheiro. Começam a discutir e os fantasmas da antiga relação amorosa voltam à tona. A menina aparece e fica olhando, por isso Adela pede que Esteban termine a visita. Ele olha para Lucía, sorri, repete a canção que ela lhe havia ensinado, rouba a imagem da virgem e se vai. Só a menina julga estranho o canto de Esteban, Adela não se inquieta.

* * *

“El precio del amor” narra em primeiro plano a história um e constrói em segredo a dois. As frases ambíguas direcionam o leitor para a tortuosa relação entre Esteban e Adela e,

secundariamente, enunciam o roubo. Sem desenlace de efeito, o final não resolve os eventos do relato – a visita de Esteban, os problemas do casal e o roubo da estátua. O mais importante não é contado, mas sugerido: o desacordo social impede a intimidade duradoura. Não obstante, a percepção desses procedimentos é insuficiente para particularizar a organização das duas histórias na poética de Ricardo Piglia.

Para tanto, faz-se importante notar que nesse conto – e em outros do autor – a primeira história contrapõe a vida de duas personagens. Cada uma delas provém de um mundo distinto que, no curso normal delimitado por seus ambientes de vivência cotidiana, jamais se encontrariam. A segunda história concentra os instantes de interseção dessas vidas e é, portanto, o resultado do contato dessas personagens. Em “El precio del amor”, o encontro de Esteban e Adela (história um) propicia o roubo (história dois). O caráter dos encontros, nesse sentido, é nocivo para a mulher e humilhante para o rapaz. Noutros contos, como os de *Nombre falso*, eles também comportariam negatividade. A dolorosa descoberta de Emilio Renzi a respeito do pai em “El fin del viaje”; a morte de Laucha, cuja vida se esvai pelas mãos do Vikingo em “El Laucha Benítez cantaba boleros”; a separação de Genz e Rinaldi em “La caja de vidrio”; o fracasso na resolução de um crime em “La loca y el relato del crimen”.

Os efeitos produzidos pelo encontro são assimilados por uma terceira personagem, com relativa autonomia das vidas que une e, por conseqüência, investida de certa distância no que concerne a essa interseção. Ela é responsável não apenas por evidenciar o cruzamento da história das outras duas com a história secreta que essas vidas, sobrepostas, perfazem, mas, também, por estabelecer ao menos duas séries temporais nos contos de Ricardo Piglia. Geralmente o passado das personagens principais, quando interligado por essa terceira, prolonga-se até o presente. Por vezes a segunda história emerge no passado e é retomada; por vezes, ocorre no presente demarcado pela terceira personagem³.

A menina Lucía é essa personagem em “El precio del amor”. Com o mesmo rosto da mãe, mas envelhecida, “como si la hija envejeciera en lugar de la madre” (NF, 76). Sua expressão “adulta” e “concentrada” (NF, 75) e sua postura “distante” e “ajena” emolduram o início e o fim do diálogo entre Esteban e Adela. As contradições começam a partir da conversa sobre Lucía e se encerram com a sua presença. Outras personagens de Ricardo Piglia que exercem o papel de intermediário, como Lucía, são pouco exploradas em termos descritivos: sem uma trajetória pessoal claramente exposta, sem participação direta na história principal e sem circunscrição temporal, a não ser por estarem no presente da ação. Discretas ou declaradamente misteriosas, suas características são, quando muito, subentendidas. Aparentemente secundárias, articulam, a bem da verdade, a história visível, direcionando-a para a história secreta. Apenas para elas são perceptíveis

³ Em alguns contos de *LI* esse procedimento também pode ser observado. O escrivão que transcreve o depoimento de Vega sobre Urquiza é a terceira personagem de “Las actas del juicio”. Do mesmo modo, o comissário de “Mi amigo”. “Mata-Hari 55” tem como personagens principais uma espã e Germán; aquele que grava os depoimentos e os dispõe ao leitor, confundido com Piglia, pode ser compreendido como a terceira personagem. No entanto, outros contos do mesmo livro, como “La pared”, não podem ser descritos de acordo com essa estrutura. Sobre os contos “Mi amigo”, “Las actas del juicio”, “Una luz que se iba”, “La invasión” e “Tierna es la noche”, todos de *LI*, cf. GONZÁLEZ, S. I. *Descubrir a un escritor, op. cit.*, pp. 50-56, 104-120, 127-135.

os interstícios quase invisíveis. Lucía, não seria excessivo remarcar, é míope, mas usa óculos de lentes espessas.

* * *

A estrutura das novelas difere dos contos de Ricardo Piglia. Além da extensão, o número de personagens, por exemplo, é substancialmente maior. Os laços entre elas, igualmente difíceis de serem referidos, têm mais matizes por envolverem maior número de acontecimentos. Diferentemente dos contos, as narrativas longas não resultam, além disso, numa única história determinante ao mesmo tempo em que secreta. Impelem um processo dinâmico ao projetar “Pequeñas historias”, muitas vezes desconexas, como as posteriormente recolhidas sob esse título em *Cuentos morales*, compostas por trechos que integravam originalmente “Prisión perpetua”⁴. No entanto, uma das partes desta última novela pode ser abordada como conto, uma vez que mantém a estrutura desse gênero ao narrar um choque emotivo de valor inestimável na vida de Pájaro Artigas quando conhece Lucía Nietzsche⁵. Trata-se de “El fluir de la vida”, em que a terceira personagem é o narrador.

É ele quem se coloca, justamente, na primeira frase do conto: “En el bar, hablo con Artigas”. A sua presença é logo desviada para ressaltar a personagem que realmente deve receber toda a atenção. Descontente com o apagamento apenas parcial, o narrador reformula a frase de partida. Definitivamente, quer se mostrar à distância da ação. Pretende desaparecer para que Pájaro Artigas conte sua história, como talvez pudesse fazê-lo na companhia de qualquer outro⁶:

En el bar, hablo con Artigas.
Mejor: En el bar, el Pájaro Artigas cuenta su historia de amor con Lucía
Nietzsche.

(*PP*, 67)

Modesto, o narrador informa que conhece somente “uma parte” da história de Artigas, mesmo que este a tenha repetido inúmeras vezes. A distância com relação ao relato é sublinhada, desta vez por contraposição à personagem. É Artigas quem sempre volta a narrar, a ele “asombran las variantes inesperadas” (*PP*, 67). Dessa forma, o conto se anuncia vinculado à forte tradição das versões sobre um episódio ou sobre um texto, cujo ensaio “Las versiones homéricas” de Jorge Luis

⁴ Conjunto sem título de *PP*, nomeado “Pequeñas historias” em *CM*. Compila-se, da parte II de “Prisión perpetua”, a página de número 43 até o primeiro parágrafo da 53, a primeira e terceira histórias da página 54 e o primeiro parágrafo da página 55. Cf. *CM*, 82-88.

⁵ Como conto enquadrado, “El fluir de la vida” foi lido por Isabel Quintana em “Experiencia, historia y literatura en la obra de Ricardo Piglia”, *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001, pp. 67-117. Bratosevich e seu grupo de estudo rastrearam as retomadas de episódios e as repercussões de “El fluir de la vida” no relato subsequente, “Encuentro en Saint-Nazaire”. Cf. *Ricardo Piglia y la cultura...*, *op. cit.*, pp. 315-322.

⁶ Ainda que Artigas, como Enrique Ossorio (*RA*) e Echevarne Angélica Inés (“La loca y el relato del crimen”, *NF*), se enderecem a um interlocutor, não é a presença deste que desperta a narrativa, mas a idéia fixa que não compreendem bem e que por isso deve continuar sendo contada. O outro pode apenas transmitir para outros e dividir, minimamente, o segredo.

Borges é apenas um exemplo⁷. Apesar de Artigas contar sua história, o conto não possui transcrições, nem falas diretas: depende da presença e do interesse do narrador.

Conta-se, pois, que Artigas visita Lucía Nietzsche todos os domingos numa prisão psiquiátrica. De acordo com a estranha analogia empregada pelo narrador, o tempo resvala pelo corpo de Lucía, assim como pela mente de Artigas, preso ao passado. A ficção imobiliza as personagens principais, ao passo que o tempo do narrador, responsável por unificar essas vidas, continua passando. Se em “El fluir de la vida” ele não envelhece no lugar delas, como a menina Lucía, é capaz de notar e acentuar o extraordinário fenômeno do tempo que congela:

Se pasean por el jardín y conversan y la mujer envejece sin estridencia. Parece que el tiempo resbala por su cuerpo y no la toca. Lo mismo se puede decir del Pájaro que sigue fiel al pasado y a las versiones del pasado en su memoria.

(PP, 67)

Para o narrador, Artigas é um obstinado, convencido da impossibilidade de esgotar uma experiência. Esta última, entretanto, demora a ser revelada. O enredo se apresenta pouco a pouco. A cronologia não é parâmetro para seu ordenamento, embora passado e presente sejam claramente distintos. Num trecho curto, narra-se o longínquo verão de 1956, quando as personagens se conheceram, e o que opina Pájaro sobre o sentido de narrar, trinta anos depois. Em seguida, comparece o narrador, explicando o modelo narrativo adotado pela personagem:

Pasó un verano con Lucía Nietzsche en 1956 y desde entonces ha reconstruido los hechos en sus detalles mínimos como quien pule una lente hasta disolverla invisible en el aire.

Un narrador, dice el Pájaro, debe ser fiel al *estado* de un tema. Busca sorprender en un espejo los reflejos de una escena que sucede en otro lado. El relato está ligado a las artes adivinatorias, dice el Pájaro. Narrar es transmitir al lenguaje la pasión de lo que está por venir.

El Pájaro es un narrador tradicional, por eso intercala reflexiones y máximas en medio de sus historias. En el fondo es una forma de retardar la acción. Pensar es un modo de crear suspenso, dice.

(PP, 68)

Se Artigas reconstrói incessantemente o passado, por que considera a narrativa um relato futuro? Que tipo de anúncio é esse e quando será conhecido? Por que o narrador destaca as afirmações da personagem como máximas a respeito da literatura?

Apesar da distância estabelecida nas primeiras linhas do conto, o narrador não observa contradições na narração elíptica de Artigas. Mais que isso, dá prosseguimento às frases soltas e

⁷ Sobre as versões inglesas da *Odisséia*, escreve Borges: “Esa riqueza heterogénea y hasta contradictoria no es principalmente imputable a la evolución del inglés o a la mera longitud del original o a los desvíos o diversa capacidad de los traductores, sino a esta circunstancia, que debe ser privativa de Homero: la dificultad categórica de saber lo que pertenece al poeta y lo que pertenece al lenguaje. A esa dificultad feliz debemos *la posibilidad de tantas versiones, todas sinceras, genuinas y divergentes.*”, *Obras completas*, vol. I, 15ª ed., Buenos Aires, Emecé, p. 240, grifo meu.

lhes empresta sentido, acrescentando outros traços estilísticos que atribui à personagem. Refere-se brevemente à noção que se tornou amplamente difundida por Walter Benjamin, do “narrador tradicional” como contador de histórias orais⁸. Curiosamente, as interpolações são de Artigas, quando, sabe-se, não é ele o narrador. Por outro lado, “sorprender en un espejo los reflejos de una escena que sucede en otro lado” e “narrar es transmitir al lenguaje la pasión de lo que está por venir” são frases dispostas com displicência, como se nessa conversa de bar pudessem ter sido contadas outras histórias, com outras palavras. Somente depois da interseção das histórias visível e invisível, as máximas poderão ser compreendidas como breves antecipações que descreviam, no interior do conto, o modo como o relato estava sendo organizado.

A insistência de Artigas a respeito da “arte de narrar”, equivalente a “fixar o fluir da vida”, teria começado quando perdeu Lucía⁹. Depois que esse enigma é registrado, a perda não passa imediatamente ao relato. É postergada, gerando suspense. Conhece-se, antes, a estratégia de contar de Artigas. Esta seria, de acordo com o narrador, também uma forma de raciocínio. O gesto do narrador, de se afastar da história de Artigas e deixar que ela seja contada pela personagem, repete-se. Artigas apaga a si mesmo, paulatinamente. Seu pensamento cede à observação irrefreável de Lucía e restam somente índices mínimos que supõem o diálogo do casal: “le iba a mostrar”, “dijo”, “a mí, decía Lucía”. Segue-se, pois, o que o narrador diz ser o pensamento de Artigas, e seu procedimento narrativo: cada parágrafo se fecha praticamente num episódio das conturbadas e pitorescas relações familiares de Lucía. Entremeciam-se informações sobre a amada, sem estabelecimento de seqüência com os parágrafos antecedentes .

Nietzsche é o sobrenome materno de Lucía, neta da irmã do filósofo. A outra herança tinha sido eliminada por seu pai, numa tentativa de livrá-la do mal afamado avô: “antisemita y nazi *avant-la-lettre*, plagiario, criminal, utópico, falsificador” (PP, 68). Conta-se, em seguida, que Lucía passou a infância num castelo construído pela avó materna, onde havia um “laboratorio de investigaciones biológicas en el sótano y un potrero amurallado” (PP, 69). No outro parágrafo, a primeira viagem de Lucía: o pai teve problemas com a justiça paraguaia e seus bens foram confiscados, por isso vão em direção a Adrogué, na Argentina. Depois, sabe-se que a mudança foi apressada porque a mãe de Lucía tinha sido encontrada nua e envenenada num hotel de um bairro pobre de Assunção. As pistas conduziam ao suicídio, mas de modo tão irrefutável, que deixaram todos em dúvida, inclusive os jornais, que especulavam sobre o crime passionai e publicavam fotos escandalosas. Os parágrafos de interpolação continuam e registra-se o que Lucía pensa sobre o matrimônio: “institución criminal” em que “siempre termina ahorcado alguno de los cónyuges” (PP, 70). Na continuidade, relata-se o costume dos pais de Lucía de se trancarem por dias inteiros, quando sua mãe se deixava fotografar, “en todas las posturas posibles” (PP, 70). Enquanto isso, a

⁸ Isabel Quintana parte da hipótese da narrativa que se desencadeia para suprir a falta de experiências, baseando-se nas especulações de Walter Benjamin, cf. *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*, op. cit., pp. 83-96.

⁹ Uma outra variante das conseqüências da perda da amada seria desenvolvida em CA e na primeira parte de “Prisión perpetua”, intitulada “En otro país”. Sobre esse último texto, especialmente no que diz respeito à perda da amada e do país natal, Edgardo Berg afirma a falsificação da biografia da personagem Steve, reescrita a partir de uma cena amorosa de *O grande Gatsby*[1925] de Scott Fitzgerald. Cf. *Poéticas en suspenso, migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*, Buenos Aires, Biblos, 2002, principalmente pp. 44 e 79.

menina se entediava e os espiava. Ainda se conhecem os trâmites da mudança de Lucía e do pai para a Argentina, providenciada pela Asociación de Amigos de Alemania Libre, um grupo de alemães exilados, “antifascistas probados” (PP, 70). Em Adrogué, são instalados numa casa deteriorada, com pedaços rasgados de fotos de Eva e de Perón. Nesse local, meses depois, Lucía encontraria discos da Marcha Peronista, pistolas e muitas cartas.

Todos esses acontecimentos imprevistos e perturbadores, assim como a peculiar história de sua família, segundo Lucía, não interessavam:

Lo único que me interesa es poder irme de acá y volver a Europa de donde nunca debí salir aunque jamás haya estado. Yo soy una europea alemana falsamente nacida en Paraguay, y no me interesa vivir en estas provincias.¹⁰

(PP, 72)

Lucía passa a trabalhar numa biblioteca, ajudando os expatriados que decidiam estudar a língua alemã. O parágrafo que informa essa nova situação o faz com despeito, como se tanto o emprego de Lucía, como os senhores a quem ela deveria ajudar, estivessem envolvidos em inutilidades. O outro parágrafo dá prosseguimento à narrativa, explicando que Artigas “aceitou toda a situação”. Ou o narrador se contradiz e é Artigas quem fala, discordando de Lucía, ou, antes distanciado da história, muda radicalmente de postura e empresta estranheza ao trecho, quando parece tomar partido violentamente:

La contrataron como bibliotecaria en la Asociación de Amigos de Alemania Libre y su función consistía en atender a los viejos expatriados y a los imbéciles que se decidían a estudiar la lengua alemana, como si esa lengua donde todo se declina pudiera ser aprendida. Si de hecho es casi imposible aprender la propia lengua materna y llegar a hablarla con cierta elegancia. ¿O no había dicho su tío abuelo que los grandes artistas eran fieles a su lengua natal y no querían conocer otra y por eso eran grandes artistas y grandes estilistas? No hay que dejarse corromper por los brillos extranjeros y las chafalonías muertas de otros idiomas.

Y el Pájaro aceptó eso y dijo que sí y hubiera dicho que sí a cualquier cosa que ella dijera.

(PP, 72)

A frase do narrador, “O Pájaro aceitou isso”, é propositalmente oblíqua. O que o “isso” repõe? O trabalho de Lucía na biblioteca? Seu desejo de ir à Europa? Seu desinteresse pela história familiar? O sentido etimológico do segredo, explica Ricardo Piglia, é “poner aparte”, “esconder” (UL, 27). Assim, relembram-se mais algumas imagens de Lucía, como seu reflexo no espelho, “la carita malvada y los ojos que ardían como si estuviera encadilada por la luz del aire” (PP, 73).

¹⁰ Duplo olhar que se situa na Argentina para demonstrar atenção e desejo pelo que está na Europa ou para marcar um mal-estar concernente à cultura que acolhe/desacolhe. Personagens desse tipo reaparecem em outros textos de Piglia: a espiã de “Mata-Hari 55” (LI) estudando gramática francesa; a formação estritamente européia de Tardewski em RA; as muitas personagens de CA, tal como Lazlo Malamüd, para citar apenas um exemplo.

Também ao lado da mãe, estendendo roupas no quintal contíguo à casa de Artigas, em Adrogué. Intercalam-se convicções de Lucía: a figura materna sem decoro, a de sua família composta por mulheres loucas, a de seu pai tirando fotos para captar uma realidade da qual não participaria. Depois há um corte, um espaço em branco que separa o conto em duas partes.

A inquietude proporcionada pelos episódios supera os esforços de compreensão do leitor, afastado da narrativa imprecisa e, simultaneamente, seduzido pelo indecifrável. O texto se instala no que já foi dito inúmeras vezes por Pájaro Artigas. Como consequência, esse saber prévio permite que sejam desprezados o encadeamento dos parágrafos e as explicações mais detidas. Ricardo Piglia, em “Nuevas tesis sobre el cuento”, enfatiza a função do ouvinte que empresta aos contos um arcaísmo próprio dos relatos orais, com leves incompreensões e subentendidos:

La presencia del que escucha el relato es una suerte de extraño arcaísmo, pero el cuento como forma ha sobrevivido porque tuvo en cuenta esa figura que viene del pasado.

Su lugar cambia en cada relato pero no cambia su función: está ahí para asegurar que la historia parezca al principio levemente incomprensible y como hecha de sobreentendidos y de gestos invisibles y oscuros.

(FB, 121)

A fragmentação, semelhante àquela do relato oral repetido em circunstâncias variadas para ouvintes costumeiros, constitui o fundamento para a retirada do que é tranquilizador em “El fluir de la vida”. Os interstícios dos pedaços de episódios indicam o impenetrável. Cada novo acontecimento desloca o caminho do texto, além de transmitir ao leitor a sensação de que dá voltas em torno de muitos assuntos sem intuir o segredo das duas personagens.

* * *

Como em grande parte dos textos de Ricardo Piglia, disseminam-se elementos autobiográficos. Nesse conto, a absoluta falta de estupefação do narrador diante do estilo de pensar/contar de Artigas, assim como a pista do “narrador tradicional”, cumprem a função de fazer com que alguns leitores se questionem sobre a identidade daquele que escreve. Quem narra é o Professor universitário Ricardo Piglia? É o autor que em entrevistas citou Walter Benjamin? Também algumas máximas epigramáticas de Pájaro Artigas se assemelham às de Piglia. A “arte de narrar”, equivalente a um relato futuro, não seria um ideal expresso exclusivamente pela personagem, mas também pelo escritor. Em “Nuevas tesis sobre el cuento”, por exemplo, ao discorrer justamente sobre “el arte de narrar”, Piglia escreve: “es el arte de presentir lo inesperado; de saber esperar lo que viene, nítido, invisible” (FB, 137).

O escritor se torna, com frequência, personagem de sua própria ficção, de forma enviesada, em instantes mínimos, quando parecem se associar, inseparavelmente, vida, escrita, leituras. A autobiografia é produto da composição de alteridades: personagens que povoam a ficção e, portanto, a vida do autor, como Artigas e Lucía em Adrogué, cidade natal de Ricardo Piglia. A cada texto em que essa indicação momentânea ocorre, lê-se uma história de vida que não cessa de

ser refigurada por outras histórias, verídicas em alguns detalhes. Provas da ubiqüidade da literatura, cujas cenas, personagens e sensações são convocadas para explicar a gênese de um escritor, a cada relato desdobrando-se para ser reencenada, reescrita, renovada.

* * *

Na segunda parte de “El fluir de la vida”, o narrador rememora os caminhos que o conto empreendeu, com o fim de explicar como tudo foi narrado por Lucía. Sugere que ela tenha começado por uma história, aleatoriamente: “entró por esa historia [da viagem, da Associação alemã], como podía haber entrado por cualquier otra” (PP, 74). E, ao invés de seguir nessa explicação, de novo deixa-se interromper. No quintal de sua casa, Lucía lê uma das cartas que encontrou, enviadas a Eva Perón: é de Aldo Reyes, assassino condenado à prisão perpétua. Intriga-se com uma outra, escrita por seu tio avô, Nietzsche, à irmã Elizabeth. Detém-se nela porque chega a outro destinatário, o doutor Förster¹¹. Em seguida, compara as cartas de Aldo Reyes e de Nietzsche, pedindo que Artigas observe os elementos que se repetem. Constrói-se rapidamente esse outro turbilhão de tramas, tão estranhas e envolventes quanto as anteriores. Finalmente, o segredo que Artigas guarda sobre Lucía não se encontra em nenhuma delas.

No episódio da comparação das cartas de Reyes e Nietzsche, entretanto, o pai de Lucía a chama. Ela vai a seu encontro. Subitamente, a narrativa confusa e excêntrica que vinha sendo relatada é invadida por Artigas. Pela primeira vez no conto, toma a palavra claramente. A revelação é avassaladora, por isso não há tempo para que o narrador transcreva os acontecimentos, como antes o fazia. Os insetos da lâmpada que iluminava Artigas caíam sobre as cartas. Enquanto Lucía não voltava, ele quis limpá-las:

(...) me levanté para acomodarlas y las páginas que me había estado leyendo eran, en realidad, notas que ella misma había escrito con letra nítida. No había ninguna carta ahí, me dice el Pájaro y se larga a reír. Una lección. ¿No era una lección refinadísima? Esa mujer me enseñó todo lo que sé. Me enseñó a no confundir la realidad con la verdad, me enseñó a concebir la ficción y a distinguir sus matices. Me leyó cartas apócrifas o verdaderas y me contó historias, las historias que yo quería oír, todo un verano (...)

(PP, 80)

O segredo do conto podia estar disseminado por uma infinidade de lugares: na sugestão da loucura de Artigas, na reclusão de Lucía, na figura do narrador que escolhe contar a história de Artigas e de Lucía, no tempo que congela as personagens, na forma como Pájaro Artigas se tornou narrador, no sentido das interpolações como modelo de pensamento, na perda da mulher amada,

¹¹ As cartas de Nietzsche-personagem são pastiches ou cópias de frases do epistolário do filósofo, já nos dias em que o acreditavam enlouquecido, entre 1888-89. A família Nietzsche-Förster, no Paraguai, foi elaborada com base fidedigna e Elizabeth, a irmã de Nietzsche, de fato falsificou textos do irmão para torná-los justificadores do nazismo. A situação histórica verídica contagiaria os outros eventos ficcionais do conto. Sobre esse assunto, pode-se consultar o livro de Bratosevich, *op. cit.*, pp. 317-321.

no desconcerto de cada um dos relatos de Lucía. Acúmulo de histórias extraordinárias e todavia insuficientes para entender a identidade das personagens. Todas aparentavam fazer parte de algo maior e inapreensível, mas depois da descoberta de Artigas, surgem destinadas a dar mostras de uma única experiência irreversível: a da literatura.

A segunda história reduz-se à “arte de narrar”, pergunta-se sobre o que significa e o que provoca no leitor/ouvinte. Artigas não era um narrador nato, como o fizera supor o conto. Era o ouvinte das histórias de Lucía, e também seu crítico, considerando-se o significado alegórico inscrito em seu nome incomum. “Pájaro”, num sentido em desuso, é o homem que sobressai ou é especialista em uma matéria, especialmente a política. Artigas, de “artigar”: romper um terreno para cultivá-lo, depois de arrancar ou queimar o mato¹². Artigas, mesmo frustrado no amor por Lucía, continuou nutrindo-o. Essa condição amorosa e distanciada permite que esteja na fronteira daquele que vive e observa uma situação. Daí seu equilíbrio, ainda que próximo à insanidade.

O caráter envolvente das histórias de Lucía – essa luz combinada para lograr efeitos – é o da invenção com base na falsificação. Suas narrativas não são práticas, nem instrutivas, mas ao passarem pela vida de Artigas, alteram sua identidade. Ele se transforma no narrador que observa do interior da literatura, vendo seus enfrentamentos e tensões, suas genealogias. A sua experiência, além disso, contamina a terceira personagem, transformando-a também no narrador que arrasta a paixão da literatura para um âmbito que excede o dos textos. Nesse sentido, a segunda história é a representação imaginária da literatura, que encarna nas personagens, desencadeando questões próprias da crítica e da teoria literária. A narrativa investiga o que, em sentido extremo, é impossível responder: qual a origem da literatura? Por que contar e recontar histórias? Por que ouvi-las? Por que elas podem ser uma experiência de vida? Nenhuma dessas perguntas recebe resposta. Apenas suas implicações marcam as personagens. Todas se perdem nas histórias das outras, que supõem releituras porque não podem fechar essa experiência de se encontrar no outro. Por isso o paradoxo do título: fixar o que flui, porque essas histórias, imaginárias na medida em que não são próprias, podem ajudar a entrar na realidade, ou reinventá-la.

* * *

O narrador, Pájaro Artigas e Lucía Nietzsche têm os atributos que Ricardo Piglia compreende como pertencentes a *El último lector* (2005). Trata-se do leitor extremo, que lê como se fosse o último, certo de que tudo alude secretamente à sua própria vida. Entre eles estão personagens leitoras como Don Quijote, Anna Karenina, Robinson Crusoe, Auguste Dupin, Juan Dahlmann, Madame Bovary; e escritores leitores como Jorge Luis Borges, Franz Kafka, Che Guevara e James Joyce. Cada um deles “aislado”, “cortado de lo real” (UL, 26) e portanto solitário. Por vezes são “o sujeto [que] se pierde, indeciso, en la red de signos” (UL, 30), um “enfermo”, um “empecinado que pierde la razón porque no quiere capitular en su intento de encontrar el sentido”

¹² *Diccionario de la lengua española*, 22ª ed., 2ª tirada corregida, Real Academia Española, Espasa Calpe, 2003. Ainda sobre a definição de “pájaro”, é importante ressaltar que a política, na ficção de Piglia, seria o mesmo que optar por outro mundo, deslocado, em que se pode ser outro. Nesse sentido, algumas passagens de *TP* são bastante elucidativas, principalmente pp. 31-37.

(UL, 21). Como outros escritores que se tornaram objeto de sua análise, Piglia segue os conselhos de Macedonio Fernández:

Para poder definir al lector, diría Macedonio, primero hay que saber encontrarlo. Es decir, nombrarlo, individualizarlo, contar su historia. La literatura hace eso: le da, al lector, un nombre y una historia, lo sustrae de la práctica múltiple y anónima, lo hace visible en un contexto preciso, lo integra en una narración particular.

(UL, 25)

O último leitor, seja ele personagem ou escritor, é tornado visível durante a leitura. Dele se extraem hipóteses sobre a literatura, mas também sobre as paixões. Estas últimas concluem abruptamente “El fluir de la vida”, ao se materializarem na revelação final. Segundo Artigas, a cena e o tempo foram simétricos ao da primeira revelação. O pai de Lucía a chama novamente, e ela de novo o atende. À simetria de eventos junta-se o espelho borgeano. Pájaro Artigas vai até a janela, e por uma “rarísima combinación de ángulos y de perspectivas”, como a que permite observar o *aleph*, vê que Lucía e o suposto pai estão se beijando.

Y desde la mujer subía una especie de quejido, en otra lengua, un murmullo, como un canto, una música alemana, se podría decir, que resaltaba más al aire dócil del cuerpo, recortado y bellissimo, en la claridad del espejo. Como si lo viera a través de una lente pulida hasta la transparencia, un objeto de cristal, invisible de tan puro, parecido al que puede usar un narrador cuando quiere fijar en el recuerdo un detalle y detiene por un instante el fluir de la vida para apresar en ese instante fugaz, toda la verdad.

(PP, 81-82)

* * *

Faz-se preciso atentar que a verdade e a falsidade são convocadas a partir de um ponto de vista exclusivamente literário e, portanto, dispensam valores morais estabilizados. As classificações éticas na obra de Ricardo Piglia existem, mas não são determinantes. Relatividade dos conceitos de verdade e falsidade, certamente tributária a Friedrich Nietzsche(1844-1900), tio avô da Lucía ficcional, para quem a verdade seria um jogo¹³, em que a moral regularia o modo de mentir num acordo com as convenções e hábitos seculares¹⁴. Postura geral do homem, fundada nessa convenção social que, posteriormente esquecida, permite aceder ao sentimento de verdade. Pergunta-se Nietzsche em um de seus textos de juventude:

¹³ “juego de dados de los conceptos”, in NIETZSCHE, F. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, 3ª ed., trad. Luis M. Valdés, Madrid, Tecnos, 1996, p. 27, grifo meu.

¹⁴ Sentido provável do título *Cuentos morales*. Adriana Rodríguez Pérsico prefere compreender as personagens como desprovidas de matizes morais. Identifica uma “dificultad de asir la verdad”, p. 62, em “El Laucha Benítez cantaba boleros”, sem projetar a razão dessa dificuldade em função de uma concepção de verdade cambiante e perspectivista. Cf. “Introducción a Ricardo Piglia” in FORNET, J.(comp.) *Ricardo Piglia*, Bogotá, Fondo Editorial Casa de las Américas, Instituto Caro y Cuervo, 2000, pp. 45-63.

Que é pois a verdade? Uma tropa em movimento de metáforas, metonímias, antropomorfismos, em poucas palavras, uma soma de relações humanas que foram realçadas, extrapoladas e adornadas poética e retoricamente e que, depois de um uso prolongado, um povo considera firmes, canônicas e vinculativas; as verdades são ilusões das que se esqueceu que o são (...) ¹⁵

Lucía seria um feitiço que traz luz ao mundo, consciente e satisfeita da ilusão de verdade. Justifica de forma mais evidente a necessidade de invenção. Separa-se do “bem” e atesta a impossibilidade do conhecimento: há apenas interpretações, perspectivas. Para Nietzsche, haveria uma “vontade de disfarce” que encobre o fundamento de como o homem existe concebendo o mundo com ferramentas antropomórficas, como o são a linguagem e a ciência. O acordo de abstrações necessárias, denominado “verdade”, patenteia a necessidade da ilusão, indispensável tanto à arte, como à vida. No entanto, possuir essa percepção de que o verdadeiro é somente o que não arruína o humano, percepção das personagens de “El fluir de la vida”, conduz, inevitavelmente, à desolação/“pesadumbre”.

¹⁵ NIETZSCHE, F. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, *op. cit.*, p. 25. Tradução minha.

Capítulo II

A segunda história de *Respiración artificial*

Que tipo de homens são vocês?, isso mesmo, você também. Vocês inventam a teoria dos quanta e se deixam comandar por brutos que lhes dão um mundo a conquistar, mas que retiram de vocês o direito de escolher sua mulher. *Respiración artificial* e cada golpe acerta na mosca! Vocês são monstros ou cachinhos de monstros. Claro, eu não sou sensata, mas num mundo como este para que serve ter razão? Você está sentado aí e vê sua mulher arrumando as malas e não diz nada. As paredes têm ouvido, não é? Nada, vocês não dizem nada! Uns escutam, outros calam.¹

Nessa invectiva estão ensaiadas as últimas palavras de uma mulher contra seu marido, antes de a porta se abrir, na cena nove de *Grande medo e miséria do III Reich*, de Bertolt Brecht. Esse quadro situa-se em Frankfurt, 1935. Antes desta injúria, a personagem arrumava as malas e telefonava para uns e outros avisando que viajaria. A mulher não é nomeada. O cenário não é descrito. Ouve-se apenas a sua voz. Ela se despede primeiro de um amigo que costumava vir à sua casa jogar *bridge*. Pede a ele que entre em contato com seu marido logo que puder, talvez num domingo. Em seguida, liga para outra pessoa, quem sabe uma colega. Diz, delicadamente, que já não estaria lá, que ela e Max poderiam vir. Depois telefona à irmã de seu marido, pedindo que cuide dele. Chama, finalmente, uma amiga mais próxima, diz que tudo se tornou difícil demais, também para o marido. Desliga. Passa, então, a ensaiar a conversa que terá com o esposo. A cena intitula-se “A mulher judia”.

Há uma enfermidade. A vida é mantida por meio de aparelhos: “respiração artificial”, como assevera a mulher. Mesmo que o poder dos S.A. e S.S. e a ascensão de Adolf Hitler ao poder não estejam nomeados, eles se manifestam violentamente, invadindo e alterando as esferas da vida social e privada. Cada uma das outras vinte e quatro cenas são fragmentos que iluminam uma nova forma de pensar e agir, cujo ritmo crescente alastra-se pelo país, sem explicação e sem estupefação na maior parte dos casos. O cumprimento “Hei Hitler” atravessa a intimidade. Cada um vigia, desconfia e, em potencial, pode delatar familiares e amigos. Nesse ambiente, cada palavra pesa mais do que vale.

Respira-se artificialmente, dentro de uma atmosfera de medo e opressão. Todos se calam, porque não há outro modo: no momento em que a respiração falha, há silêncio, necessariamente. São cenário e asfixia similares aos tematizados por Ricardo Piglia em *Respiración artificial*, publicado em 1980, durante o processo militar instalado na Argentina entre 1976 e 1983.² O título do

¹ BRECHT, B. *Grand-peur et misère du III^e Reich*, texte français de Maurice Regnaut et André Steiger, travaux 15, Paris, L'Arche, 1971, p. 67. Tradução do francês e grifo meus.

² Daniel Balderston, ao comparar *RA* com *El corazón de junio* de Gusmán, mostra como ambos recorrem a métodos de prolongamento artificial da vida: respiração artificial e transplante de coração seriam metáforas da escrita. Para o crítico, a primeira expressão é anagrama aproximado de República Argentina. Cf. “El significado latente en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia y en *El corazón de junio* de Luis Gusmán”, *Ficción y política, la narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires/Madrid, Alianza; University of Minnesota, Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1987, principalmente pp. 109-115.

romance, não explicitado em nenhuma parte, adere para, simultaneamente, inverter a versão do Estado fabricada, de acordo com o autor, como o seguinte “relato médico”:

(...) el país estaba enfermo, un virus lo había corrompido, era necesario realizar una intervención drástica. El Estado militar se autodefinía como el único cirujano capaz de operar, sin postergaciones y sin demagogia. Para sobrevivir, la sociedad tenía que soportar esa cirugía mayor. Algunas zonas debían ser operadas sin anestesia.

(CF, 113-114)

A ditadura pode ser lida nas entrelinhas de *Respiración artificial*. Elas contam uma outra história, sobre o que não é dito, sobre a impossibilidade de dizer e pensar que é retirada de cada indivíduo num regime de exceção. Inicialmente essa outra história é narrada por meio dos itálicos, pouco frequentes nos outros livros de Ricardo Piglia. Eles sublinham uma atenção que deve ser redobrada, marcam palavras que aludem a um segundo sentido para aquele mesmo excerto³. É assim que Marcelo Maggi aconselha a seu sobrinho, Emilio Renzi, o máximo de prudência, além de um “olhar histórico”, sem que se saiba exatamente o porquê:

Debo pedirte, por otro lado, la máxima discreción respecto a mi situación actual. *Discreción máxima*. Tengo mis sospechas: en eso soy como todo el mundo. De todos modos, ya te digo, actualmente no tengo vida privada. Soy un ex abogado que enseña historia argentina a jóvenes incrédulos, hijos de comerciantes y chacareros de la localidad. Este trabajo es saludable: no hay como estar en contacto con la juventud para aprender a envejecer. Hay que evitar la introspección, les recomiendo a mis jóvenes alumnos, y les enseño lo que he denominado *la mirada histórica*. Somos una hoja que boya en ese río y hay que saber mirar lo que viene como si ya hubiera pasado.

(RA, 20)

* * *

Rodolfo Walsh, no romance de não-ficção, *Operación masacre* (1957), reconstitui os fuzilamentos clandestinos perpetrados em junho de 1956 em José León Suárez, supostamente ordenados em reprimenda aos generais Raúl Tanco e Juan J. Valle, que se opunham à destituição de Juan Domingo Perón realizada em 1955. Para a expressa maioria dos civis, massacrados antes de promulgada a lei marcial, não se comprovou nem mesmo uma vaga relação com os generais rebelados. No “Obligado apéndice” da primeira edição, Walsh explica:

³ Em “La caja de vidrio”, os itálicos marcam as notas do diário de Rinaldi, narrando uma segunda versão dos acontecimentos. Entretanto, mesmo nesse espaço íntimo, não é possível encontrar uma incriminação. Lendo o diário, Genz conclui: “Nadie es capaz de escribir la verdad”, NF, 60. Em outros relatos, os itálicos também refletem sobre a função da verdade. Em “Mata-Hari 55”, há uma pequena explicação, assinada com as iniciais de Piglia, sobre o caráter verídico do que será narrado, “*testigo de la verdad*”. De modo semelhante, “Las actas del juicio” traz uma curta introdução atestando a declaração em juízo de Robustiano Vega de “*decir verdad de todo lo que supiere y le fuere preguntado*”, cf. CM, 148 e 159.

No hay un solo dato importante en el texto de *Operación Masacre* que no esté fundado en el testimonio coincidente y superpuesto de tres o cuatro personas, y a veces más. En los hechos básicos, he descartado implacablemente toda la información unilateral, por muy sensacional que fuese. Es posible que se hayan deslizado intrascendentes errores de detalle, pero el relato es básicamente exacto y puedo probarlo ante cualquier tribunal civil o militar.⁴

Em 1977, um ano após a manutenção da Junta Militar no poder, Walsh, desta vez instigado pela censura da imprensa, pela perseguição de intelectuais e pela execução da filha e de amigos, envia a jornais locais e estrangeiros a *Carta abierta de un escritor a la Junta Militar*. Um dia depois, comprovava-se que a denúncia pública e calcada em fatos reais podia receber uma única punição durante aqueles anos: o nome de Walsh passa a integrar a lista dos desaparecidos durante o regime.

Ao contrário desses textos, rigorosamente fundados em testemunhos, *Respiración artificial* situa-se no campo da ficção, apesar de abrir-se para um sentido ausente no texto. Mostra por estar escondido, sem, com isso, conduzir a uma compreensão integral. A *ostranenie* e o “concepto de distanciamiento” de Brecht, evocados como necessários no longo diálogo da segunda parte (RA, 157), permitem afastá-lo de um romance de testemunho. Não há testemunhas diretas e a idéia de distância histórica, expressa pelas personagens Marcelo Maggi, Emilio Renzi e Tardewski, tem atributos positivos porque relativiza o real e a verdade, diferentemente, por exemplo, do difícil estatuto da distância quando da participação efetiva do Holocausto⁵. José Szabón salientaria a ambigüidade da representação histórica no romance, em que os “fatos reais”, como versões, não se esquivam de “operações de semantização e de articulação figurativas”⁶. Edgardo Berg caracterizaria *Respiración artificial* com uma expressão justa: “testimonio ficcionalizado”⁷.

Para a literatura de testemunho o nazismo ou o fascismo não são discursivos. São fatos inegáveis. A ditadura de *Respiración artificial* não tem rosto, mas é possível ouvi-la ecoando. Combate-se o discurso do Estado com o discurso literário. Ricardo Piglia não lida com o evento indiscutível, mas com as histórias invisíveis construídas pelo discurso autoritário. Para usar um termo esclarecedor da lingüística, lida com o eixo paradigmático ou vertical, com os diversos modos de percepção do acontecimento.

⁴ WALSH, R. “Obligado apéndice”, *Operación masacre*, 27ª ed., Buenos Aires, De la Flor, 2004, p. 207.

⁵ Sobre Maggi como adepto do marxismo, assim como a suposta doutrinação de Renzi nesta matéria, consultar NEWMAN, K. “Angeles torturados: 1976”, *La violencia del discurso, el Estado autoritario y la novela política argentina*, Buenos Aires, Catálogos, 1991, pp. 95-114. Além disso, a autora tece considerações sobre o papel das mulheres em RA.

⁶ SAZBÓN, J. “La reflexión literaria”, in FORNET, J.(comp.) *Ricardo Piglia*, Bogotá, Fondo Editorial Casa de las Américas, Instituto Caro y Cuervo, 2000, pp. 119-139. O autor sublinha uma homenagem a Onetti, delinea parte dos questionamentos filosóficos que podem ser extraídos do romance e traça paralelos entre Kafka e Enrique Ossorio, “Josefina, a cantora” de Kafka e a personagem Echevarne Angélica Inés, Juan Bautista Alberdi [político, escritor e jurista, 1810-1844] e, mais uma vez, Enrique Ossorio.

⁷ BERG, E. *Poéticas en suspenso, migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*, Buenos Aires, Biblos, 2002, p. 77. Rita de Grandis considera que RA é paródico, feito de comentários. Seu ensaio contempla uma aproximação dos procedimentos de Piglia e de Borges, além de examinar o uso das citações para contrariar e dispersar a autoridade. Cf. “Enmendar la lectura”, *Polémica y estrategias narrativas en América Latina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1993, pp. 121-148.

Podríamos decir que también el Estado narra, que también el Estado construye ficciones, que también el Estado manipula ciertas historias.

Y en un sentido, la literatura construye relatos alternativos, en tensión con ese relato que construye el Estado, ese tipo de historias que el Estado cuenta y dice.

(TP, 21-22)

O texto, do mesmo modo, não pode ser enquadrado na categoria de romance histórico: não há circunscrição temporal, tampouco a tentativa de reconstrução do passado, empresa, segundo Juan José Saer, “cuja impossibilidade salta tão imediatamente à vista que não requer mais explicações”. A história passada e futura, como tema, não como representação – continua Saer – é convocada para participar como uma das chaves de elucidação nesse “romance-ensaio”, escrito numa época em que não se podia argumentar⁸. Como no romance de Saer, *Nadie nada nunca* (1980), *Respiración artificial* narra a ditadura senão por meias palavras e insinuações⁹. É precisamente por causa dessa ausência e do irrepresentável que o terror se faz presente.

As vias indiretas de acesso ao sentido permitiram que o livro escapasse à censura. De acordo com o historiador Tulio Halperin Donghi, os leitores do romance não foram expressivos em número, mas nem por isso deixaram “de crear un clima de opinión”, uma vez que entre eles estavam intelectuais e escritores¹⁰, uma parte, inclusive, no exílio, o que ainda garantiu uma repercussão internacional. Recepção nem sempre positiva, como no caso do próprio ensaio de Halperin Donghi que, ao descrever o que chama de uma reavaliação sobre o período rosista e a geração de 1837, atribui inúmeras restrições a *Respiración artificial*, pois apresentaria uma visão pouco sólida das relações entre passado e futuro, incluindo temas cujo tratamento mais sistemático seria imprescindível, sugerindo mais do que delineando, postulando mais do que demonstrando¹¹. Além disso, o romance é criticado por se arrogar intelectual em virtude dos intertextos e alusões veladas. Características que de fato o perpassam, não de forma negativa, mas antes como elementos renovadores.

* * *

Respiración artificial expõe duas grandes partes, cada uma delas com outras subdivisões. A primeira parte, “Si yo mismo fuera el invierno sombrío” narra, em I, o interesse de Emilio Renzi

⁸ SAER, J. J. “História e romance, política e polícia”, *Caderno Mais!*, *Folha de S. Paulo*, 24/12/2000. A respeito da subversão do gênero histórico, conferir as primeiras páginas do ensaio de Seymour Menton, “Cuestionando las definiciones o el arte de la subversión, *Respiración artificial* de Ricardo Piglia”, *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, FCE, 1993, pp. 190-207, em que o autor é obrigado a rever sua definição de “novo romance histórico”.

⁹ SAER, J. J. *Ningún, nada, nunca*, trad. Bernardo Carvalho, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

¹⁰ HALPERIN DONGHI, T. “El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina”, in BALDERSTON, D. & otros. *Ficción y política*, *op. cit.*, p. 80. Essa coletânea reafirma a importante recepção por parte da crítica. Nela, todos os ensaios – de Francine Masiello, Beatriz Sarlo, Marta Morello-Frosch, Tulio Halperin Donghi e David William Foster – detém-se, com maior ou menor minúcia, em *R.A.*

¹¹ O trabalho de Laura Demaría oferece um interessante contraponto com relação à posição de Halperin Donghi, cf. *Argentina-S, Ricardo Piglia dialoga con la generación del '37 en la discontinuidad*, Buenos Aires, Corregidor, 1999.

por seu tio Marcelo Maggi, há muito desaparecido. Renzi escreve um romance sobre ele, mesmo sabendo pouco a seu respeito. Logo depois da publicação, Maggi lhe envia uma carta, corrigindo alguns erros e fazendo recomendações. A partir de então, ambos passam a se corresponder. Segundo Renzi, as cartas tinham como assunto principal a pesquisa do tio sobre um agente duplo, Enrique Ossorio: homem de confiança do presidente Juan Manuel de Rosas (1793-1877) e seu traidor, possivelmente a serviço de Juan Lavalle (1797-1841). Em II, lê-se o monólogo de Luciano Ossorio, pai da primeira esposa de Maggi e neto de Enrique Ossorio. Em III, a narrativa de um desconhecido, seguramente nem Renzi, nem Maggi, investigados nesse trecho. O narrador lê o que lê o censor Arocena, responsável por interceptar e interpretar mensagens cifradas. Como um organograma, cada uma das subpartes de “Si yo mismo fuera el invierno sombrío”, designadas por números romanos, subdivide-se ainda em quatro seções dispostas sob algarismos arábicos.

A segunda parte, “Descartes”, traz um longo diálogo entre Renzi e o polonês Vladimir Tardewski, amigo de Maggi. Enquanto aguardam a chegada deste, que nunca ocorrerá, conversam sobre política, literatura, filosofia, ou assuntos extraordinários, como a transferência ao acaso de Tardewski à Argentina, quando fugira da Segunda Guerra Mundial¹²; o encerramento da literatura argentina do século XIX com a obra de Borges e o fim da moderna depois da morte de Roberto Arlt (em 1942)¹³; alguns episódios da vida de Marconi e as misteriosas cartas que recebe de uma escritora feia, embora de talento; a escuta atenta prestada por Franz Kafka a Adolf Hitler, num café

¹² Marzena Grzegorzcyk explora os paralelos entre Tardewski e o escritor polonês Witold Gombrowicz. Aproxima, além disso, o projeto narrativo de Gombrowicz e de Piglia, como processos de reconstrução da tradição em que se privilegia a distância, mais do que o conhecimento, e em que se revisam as culturas centrais através da margem. Cf. “Discursos desde el margen: Gombrowicz, Piglia y la estética del basurero”, *Hispanérica*, n° 73, 1996, pp. 15-32. Pablo Gasparini oferece uma comparação dos dois projetos, sublinhando a irreverência da leitura de Piglia e a oposição, delimitada por este, entre Borges e Gombrowicz. Cf. “Del motín a los deberes del pensamiento: Piglia y Gombrowicz”, *El exilio procrax: Gombrowicz por la Argentina*, tese doutorado FFLCH-USP, 2004, pp. 119-134. Para as tradições que Borges e Gombrowicz sintetizariam segundo os parâmetros críticos de Piglia, cf. “¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz”, *CF*, 35-41.

¹³ As correntes de interpretação suscitadas por essa oposição têm variações importantes, que conduzem a caminhos diferentes para compreender a posição de Piglia com relação a Borges. A influência de Arlt no projeto narrativo de Piglia é mais unânime entre os estudiosos. De acordo com Noé Jitrik, para Piglia a escrita de Borges e de Arlt seriam invertidas e complementares: os ambientes e personagens teriam como fonte a ficção de Arlt, ao passo que a construção narrativa seria baseada na de Borges. Cf. “En las manos de Borges el corazón de Arlt”, in FORNET, J.(comp.) *Ricardo Piglia, op. cit.*, pp. 87-91. Para Edgardo Berg, em *RA*, Piglia promove uma leitura que corrige, reordena, homenageia e resgata Borges, desvalorizado nas décadas de 60 e 70. Piglia opõe-se, desse modo, à revista *Contorno*, que pretendia deslocar Borges do centro do debate literário, substituindo-o por Arlt. Cf. *Poéticas en suspenso, op. cit.*, pp. 73-74. Berg dedicou um ensaio mais aprofundado sobre a leitura de Piglia a respeito de Borges, cf. “Ricardo Piglia, lector de Borges”, *Revista Iberoamericana*, n° 69, 1998, pp. 41-56. Para García Romeu, em *RA*, Borges representaria as convenções literárias dominantes em oposição à “língua estrangeira” elaborada por Arlt, cf. *Régime autoritaire et littérature en Argentine, 1976-1983, étude de cas, Respiración artificial de Ricardo Piglia*, Université de Caen, 1999, pp. 307-315. Para José Amícola, *RA* seria uma homenagem tanto a Arlt quanto a Borges. Cf. “La literatura argentina desde 1980”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXII, n° 175, ab.-jun. 1996, pp. 427-438. A opinião de Halperin Donghi parece mais adequada, na medida em que fixa sua observação no texto e circunscreve um duplo posicionamento de Piglia. Ao situar Borges como o maior escritor argentino do XIX, este entrelaça celebração e reticência. Cf. “El presente transforma el pasado”, *op. cit.*, pp. 88-89. Piglia fala dessa perspectiva ambígua com relação à influência de Borges: “Desde el barco, después de vivir en Argentina durante veinticinco años, mientras el barco se alejaba, digamos que habían soltado las amarras y el barco se iba y había un grupo de escritores muy jóvenes (...). Desde ahí, él [Gombrowicz] les gritaba: ‘Maten a Borges’. Esa es una consigna importante en literatura en general; estamos condenados a matar y no matar a Borges”, entrevista a Rosa Belrán, *on-line*, referência completa na bibliografia.

de Praga em 1910, quando este era desertor do exército e já arquitetava seus planos¹⁴. Diferentemente das divisões da primeira parte, cada uma delas ainda subdividida em mais quatro seções, o episódio IV, nomeado “Descartes”, tem apenas três subpartes numeradas.

O romance se encerra, assim, como se alguma coisa tivesse sido deixada de lado: “não há melhor lugar para se guardar um segredo que num romance inacabado”, diria uma das personagens de Italo Calvino¹⁵. A indicação, na estrutura do texto, de que algo está faltando, revela-se, de maneira elusiva, durante toda a narrativa, repleta de intrigas, de histórias de uns e de outros, mas em que se fala demais. Como se os assuntos emendados uns nos outros representassem seu contrário, uma espécie de tentativa de ocultar a ordem de silêncio, a fala censurada, as perseguições, o desaparecimento de Maggi¹⁶. Não é por acaso que um dos assuntos do diálogo de Renzi e Tardewski seja o antigo professor deste, Ludwig Wittgenstein (1889-1951), cujo *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) condena ao silêncio uma parte da obra, pois não haveria outro modo frente à resistência oferecida pela linguagem. Apesar disso, o não-dito, porque extrapola os limites da linguagem, embora participe do romance, não constitui a principal forma do silêncio. Em *Respiración artificial*, não se trata do que foi esquecido ou recalçado, como em Freud, nem do indizível, como Deus, mas do que foi proibido dizer, apesar de flagrante. Na opinião de Daniel Balderston, “significado latente”: o que o texto oculta e diz através de seu silêncio¹⁷.

* * *

La prolijidad de lo real é o nome do romance da personagem Emilio Renzi sobre seu tio Maggi. O título remete ao que é excessivo e difuso no real. Supõe uma obra extensa, abstrata, talvez pouco meditada, como se reproduzisse uma fala interminável e confusa. “La prolijidad de lo real” é, também, o título de um relato de Ricardo Piglia, publicado em 1978, que, com poucas modificações, é repetido nas primeiras páginas de *Respiración artificial*, quando Renzi se apresenta, escrevendo sobre seu interesse pelo tio e lendo a primeira carta recebida¹⁸. Afinal, pergunta-se na primeira linha de ambos os textos: a história que será narrada é uma história? Pode ser narrada? De saída, investigação sobre a origem, a necessidade e a possibilidade de narrar, questão que implica, além de uma auto-reflexão, o problema da narração como forma, a interrogação sobre a consciência histórica e a decifração do passado:

¹⁴ Sobre esse episódio, cf. o ensaio de José Emilio Pacheco, em que discorre sobre a “verdade da literatura”, distinta da “verdade dos documentos”. “*El proceso, El castillo, las alambradas*”, in FORNET, J.(comp.) *Ricardo Piglia*, *op. cit.*, pp. 141-148.

¹⁵ CALVINO, I. *O Castelo dos destinos cruzados*, trad. Ivo Barroso, São Paulo, Companhia das Letras, 1991, p. 119.

¹⁶ Cf. entrevista do escritor, em que declara: “Sin duda en la novela todos los personajes hablan sin cesar de todo para no hablar de esa historia”, “Entrevista – Ricardo Piglia”, concedida a Marithelma Costa, *Hispanérica*, año XV, n° 44, 1986, pp. 52.

¹⁷ BALDERSTON, D. “El significado latente en *Respiración artificial*”, *Ficción y política*, *op. cit.*, p. 118.

¹⁸ “La prolijidad de lo real”, *Punto de vista*, I, n° 3, 1978, pp. 26-28. Mais precisamente, o texto de Piglia transposto para o romance vai da primeira frase de RA, “¿Hay una historia?”, até a reelaboração de uma das frases do *Ulisses* de Joyce: “La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar.”, RA, 21. A respeito desse intertexto, cf. BRATOSEVICH, N. & grupo de estudio. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, Buenos Aires, Atuel, 1997, sobretudo pp. 226-228.

¿Hay una historia? Si hay una historia empieza hace tres años. En abril de 1976, cuando se publica mi primer libro, él me manda una carta.

(RA, 15)

Além de algumas palavras e da nova pontuação dos parágrafos, tornados mais curtos para conferir agilidade à narrativa, há três mudanças fundamentais na transposição para o romance: a de uma data, a de uma epígrafe e a do título do livro de Renzi. Numa inversão, o romance que Renzi havia escrito, segundo o artigo de 1978, chamava-se *Respiración artificial*. O início da história do artigo se daria em 1968. No romance, muda-se para 1976, ano em que é instalado o chamado “Proceso de Reorganización Nacional”(1976-1983)¹⁹. A alteração mais significativa está na epígrafe. No relato são dois versos em espanhol, sem nenhuma identificação de autoria. No romance a epígrafe é nova: dois outros versos, dessa vez em inglês, seguidos das iniciais T. S. E.²⁰ A epígrafe original foi substituída, talvez porque tivesse um sentido notório e, portanto, perigoso perante a censura. Ela faz parte do poema de Jorge Luis Borges, “La noche que en el Sur lo velaron”. Nele, descreve-se uma caminhada até um velório, a chegada do visitante que se coloca na vigília, ao lado de outros, e as conversas indiferentes “porque a realidade é maior”. Esta última percepção – das palavras banais que se desfiam ao invés de uma conversa sobre a morte – adquire maior acuidade quando lida como intertexto de *Respiración artificial*:

Lento el andar, en la posesión de la espera,
llego a la cuadra y a la casa y a la sincera puerta que busco
y me reciben hombres obligados a gravedad
que participaron de los años de mis mayores,
y nivelamos destinos en una pieza habilitada que mira al patio
— patio que está bajo el poder y en la integridad de la noche —
y decimos, porque la realidad es mayor, cosas indiferentes
y somos desgastados y argentinos en el espejo
y el mate compartido mide horas vanas.

¹⁹ Para um breve panorama sobre ficção e política durante o período, cf. CORBATA, J. “Historia y ficción en la narrativa argentina después de 1970”, *Narrativas de la guerra sucia en Argentina*, Buenos Aires, Corregidor, 1999, pp. 15-43 e a primeira parte do estudo de Nuria Girona Fibla, *La novela argentina de el proceso militar, Respiración artificial de Ricardo Piglia*, Departamento de Filología Española, Valencia, 1994. Para uma perspectiva comparativa das histórias ditatoriais brasileira e argentina, FAUSTO, B. & DEVOTO, F. J. “Ditadura, democratização e o tempo mais recente (1968-2002)”, *Brasil e Argentina, um ensaio de história comparada (1850-2002)*, trad. Sérgio Molina, São Paulo, Editora 34, 2004, pp. 395-512.

²⁰ A epígrafe, recortada do poema “The Dry salvages” de Eliot é “We had the experience but missed the meaning,/an approach to the meaning restores the experience”. Em RA, haveria uma percepção da impossibilidade da experiência tradicional, a “Erfahrung” de Walter Benjamin. A narração se constituiria pela apropriação das mais diversas “Erlebnis”, experiências vividas individuais, como meio de, na justaposição dessas vivências, reconduzir o leitor ao coletivo, a uma “comunidade de vida e de discurso” que se perdera com a distância que separaria, na sociedade capitalista moderna, as gerações de velhos e jovens. Para Benjamin, haveria outras duas condições de transmissão da “experiência plena”: o tempo para contar da organização pré-capitalista do trabalho, capaz de “dar forma à imensa matéria narrável”, e a transmissão de uma sapiência útil ao ouviente. Estas últimas não encontrariam restauração em RA. Com efeito, o tempo para contar e o saber já não podem ser partilhados por narrador e leitor, uma vez que essas duas figuras foram, também elas, e não apenas suas experiências, fragmentadas. Cf. GAGNEBIN, J. M. “Walter Benjamin ou a história aberta” (prefácio) in BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, 7ª ed., São Paulo, Brasiliense, Obras escolhidas, vol. 1, 1994, pp. 7-19.

O confronto do poema com o romance marca, uma vez mais, a atmosfera incerta sob a qual está Marcelo Maggi (e muitos outros), talvez capturado pelos militares, talvez assassinado. Os dois últimos versos do poema de Borges, transcritos a seguir, correspondem à epígrafe do artigo de Ricardo Piglia. O último coincide com o título do livro de Renzi em *Respiración artificial*:

(El velorio gasta las caras;
los ojos se nos están muriendo en lo alto como Jesús.)
¿Y el muerto, el increíble?
Su realidad está bajo las flores diferentes de él
y su mortal hospitalidad nos dará
un recuerdo más para el tiempo
y sentenciosas calles del Sur para merecerlas despacio
y brisa oscura sobre la frente que vuelve
y la noche que de la mayor congoja nos libra:
la prolijidad de lo real.²¹

A Renzi, seu primeiro romance desagrada, a não ser pelo título, *La prolijidad de lo real*, e pelo efeito, as cartas recebidas do tio. *Respiración artificial* seria, de acordo com Vera Figueiredo, um “segundo texto escrito para corrigir um primeiro, ou melhor, para apresentar uma outra versão da mesma história”²². Essa hipótese confirma-se na primeira parte de “Si yo mismo fuera el invierno sombrío”, em que Renzi mostra-se narrador em primeira pessoa e assume a responsabilidade pela escolha da epígrafe. Logo nas primeiras linhas, portanto, a autoria é colocada em questão, uma vez que o mais comum é o autor escolher a epígrafe de seu romance, não a personagem. Biografia e ficção, além das categorias de narrador e autor, se embaralham, afinal, Renzi é uma espécie de duplo de Ricardo Piglia: ambos são escritores, têm a mesma idade, nomes que se superpõem, parecem fisicamente²³.

* * *

Na seqüência do romance, entretanto, a voz de Renzi se enfraquece. Mais adiante, oculta-se momentaneamente. Na segunda subdivisão de “Si yo mismo fuera el invierno sombrío”, há um monólogo de Luciano Ossorio, neto de Enrique. Ele pode ser dirigido a Renzi, mas não há nenhuma passagem clara que o ateste. Apesar disso, muitos estudos sobre o romance presumem que houve aí uma visita de Renzi a Luciano Ossorio, fundada, provavelmente, na quarta parte da primeira subdivisão, imediatamente anterior à fala de Luciano Ossorio, quando Maggi escreve a Renzi:

Algunos contratiempos inesperados me han obligado a cambiar mis planes. De todos modos me gustaría que en algún momento pudieras

²¹ BORGES, J. L. *Cuaderno San Martín, Obras completas*, vol. I, 15ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2004, pp. 88-89.

²² FIGUEIREDO, V. L. “Ricardo Piglia: as margens da história”, *Da Profecia ao labirinto*, Rio de Janeiro, UERJ, 1994, p. 129.

²³ Alguns traços físicos, como a descrição que Renzi faz de si: “soy más bien bajo, pelo crespo, uso anteojos”(RA, 92), pertencem igualmente a Piglia, cuja fotografia, inclusive, ilustra orelhas de algumas edições do romance.

venir a verme. Ya te avisaré el modo y la forma. ¿Me harías entretanto el favor de visitarlo a don Luciano Ossorio y darle saludos míos? No sé si podré alcanzar a escribirle. Te he dicho más de una vez, de un modo sin duda demasiado enfático o cómico, que la historia es la que para mí arma estas tramas. No debemos desconfiar, por otro lado, de la resistencia de lo real o de su opacidad. La paloma que siente la resistencia del aire, dice mi amigo Tardewski citando a Kant: La paloma que siente la resistencia del aire piensa que podría volar mejor en el vacío.

(RA, 34-35)

Quando a fala de Luciano Ossorio tem início – “Puede llamarme senador’, dijo el senador” (RA, 45) – esse que se restringe a reproduzir o falado, sem transmitir as saudações de Maggi, apenas introduzindo as aspas, parece ser Renzi. Contudo, o leitor, alertado por Maggi, de um lado sobre as tramas da história e, de outro, sobre a resistência ou opacidade do real, às vezes mais necessária que fatídica, pode escolher entre os dois caminhos. Preferindo a resistência do ar que permite o vôo suave da pomba, haveria um diálogo entre Renzi e Luciano Ossorio. No entanto, também é possível desconfiar da conspiração da história à que primeiro aludiu Maggi, das armadilhas que prega.

Luciano Ossorio conta sua história. É um ex-senador, vive enclausurado pois é paralítico há mais de cinquenta anos, quando recebeu um tiro durante um comício. Recebe cartas do censor Arocena, escritas com o fim de aterrorizá-lo, além de outras que não lhe foram destinadas e por isso têm de ser decifradas. Seu principal temor, por causa da velhice, é o de “perder el uso de la palabra” (RA, 49), sua “única posesión” e “actividad” (RA, 46). O monólogo, em alguns trechos, aproxima-se do delírio: “Nunca pude distinguir o sonho da vigília”. Talvez o ex-senador já tenha encontrado o que teme, o nexos de suas palavras não é confiável:

“Tengo esa misión, entre otras”, dijo. “Esa misión. ¿Ve? Sobre el mueble. ¿Por qué debo ser yo? No necesariamente me están dirigidas. Llegan hasta mí [as cartas]. ¿Las sueño? Nunca he podido distinguir el sueño de la vigilia. Están ahí, sin embargo.”

(RA, 49)

Seu pai morreria num duelo em defesa da honra de seu avô, Enrique Ossorio. Sua fortuna, herdada do ouro que o avô encontrou na Califórnia durante o exílio, não pode ser transmitida aos filhos enquanto a morte não o ceifar. Por isso, descreve-se como o responsável por interromper uma cadeia natural: está muito velho mas não morre. Orgulha-se do avô, que considera um herói. Tem especial apreço pelo ex-genro, Maggi, e transmite a seu ouvinte, que irá encontrá-lo, recomendações para que cuide de si e também das cartas que envia, pois podem ser interceptadas, como talvez o sejam, por Arocena, na terceira subdivisão do primeiro conjunto do romance.

A dúvida se coloca pois algumas cartas são datadas de 1850, outras, geralmente sem data, provavelmente remetem aos acontecimentos da década de 1970. Neste trecho, também parece

estar recolhido parte do diário de Enrique Ossorio²⁴. O eixo temporal é ambíguo e sugere um paralelo entre dois períodos: o censor pode tanto pertencer à época da ditadura de Rosas (mantida entre os anos de 1837 e 1852), como à do regime autoritário contemporâneo à publicação de *Respiración artificial*. A confusão acentua-se ainda mais porque Enrique Ossorio, durante o desterro nos Estados Unidos, escrevera um romance sobre o futuro, mais precisamente sobre 1979. Seriam, dessa maneira, cartas visionárias escritas no passado? O romance seria uma espécie de texto utópico às avessas, em que no passado, quando fora escrito, previra-se um futuro de manutenção das ações autoritárias do Estado do século XIX? Afinal, seria possível que Enrique Ossorio previsse a existência de Maggi e Renzi, além de um sistema de espionagem? As personagens existem ou, na verdade, são ficções?

Reabertura do passado para visitar suas potencialidades. O presente, reinvestido de um horizonte histórico deslocado, transforma a distância temporal em geração de sentidos que distorcem a explicação histórica e aumentam a força ética e política do que poderia ter sido. A interseção com o passado não anula a distância que o separa do presente, fazendo-o reviver. Estabelece, antes, contradições e diferenças, levando o leitor a se posicionar num entre-lugar, onde não é possível dominar nem os fatos de um, nem os de outro. Instabilidade interpretativa, como a que enfrenta Arocena. Assim como o passado, qualquer conhecimento pode ser recontado de inúmeras formas, variando de acordo com os diferentes pontos de vista e interesses:

Miró la frase. Estaba ahí, escrita en el papel. Raquel llega a Ezeiza el 10, vuelo 22.03. ¿Y si no fuera así? ¿Quién podía confiar? Raquel: anagrama de Aquel. Escribió *Aquel* en una ficha. La dejó aparte. Ezeiza: e/e/i/a. Doble z. ¿Una aliteración? Estaban las cifras: 22.0310. La *e* se repite seis veces en toda la frase. La *a* se repite cuatro veces en toda la frase. Hay una *o* y una *i*. Cada palabra podía ser un mensaje. Cada letra. ¿Quién llega? ¿Quién está por llegar? Las cifras: 2.20.31.0. E/e/a/i/u/o. Doble z. Raquel: un anagrama. ¿Quién llega? ¿Quién está por llegar? A mí, pensó Arocena, no me van a engañar.²⁵

(RA, 103)

Arocena estende ao leitor os artifícios das correspondências de sentido entre os mais diversos textos. Obsessão compartilhada com as outras personagens de *Respiración artificial*, todas diante da necessidade e do perigo do desvendamento.

* * *

— Precisamente — dijo Albert —, *El jardín de senderos que se bifurcan* es una enorme adivinanza, o parábola, cuyo tema es el tiempo; esa causa recóndita le prohíbe la mención de su nombre. Omitir *siempre* una

²⁴ Sobre a transcrição praticamente literal feita por Piglia das cartas históricas de Enrique Lafuente (1815-1850), conspirador “antirosista” que parece ser a base da construção da personagem Enrique Ossorio, cf. BRATOSEVICH, N. & grupo de estudio. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, *op. cit.*, pp. 162-166.

²⁵ Segundo Balderston, “Aquel” era um modo velado de referência a Perón, no período prévio a seu regresso do exílio, cf. “El significado latente en *Respiración artificial*”, *op. cit.*, p. 113.

palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizá el modo más enfático de indicarla.²⁶

Mesma estratégia narrativa adotada em *Respiración artificial*, omitir sempre, recorrer a metáforas e perífrases, mas no lugar dos tempos do conto de Borges, as tramas superpostas. Em ambos, as personagens são movediças, conhece-se apenas uma parte de suas histórias e do que dizem. Por vezes, além disso, não é possível situá-las num século ou noutro.

No romance de Ricardo Piglia, as divisões e subpartes permitem mudar de assunto, de tempo, de lugar. Salta-se de uma história a outra. Em cada uma, sobressai a voz de uma personagem que se mostra parcialmente, com suas idiossincrasias, suas amizades, seus interesses. No terceiro texto do primeiro conjunto, essa explosão de histórias sem vínculos atinge seu ápice, quando o leitor acompanha o trabalho de Arocena ao decifrar correspondências suspeitas. Sucedem-se cartas de Enrique Ossorio sem destinatários determinados, misturadas com a de muitos outros, desconhecidos do leitor, que interpelam a outros que até então não faziam parte do romance. Não há um núcleo que unifique as histórias e essa falta de centro leva à sensação de uma desarmonia formal, de um texto aparentemente esboçado e não terminado²⁷. Para Daniel Balderston, o romance se constitui por meio de contradições e omissões de nexos importantes para o argumento.

A ficção convidaria a compreender o que é da ordem do variável e do construído. Gesto libertário e angustiante, pois muitas expectativas não são satisfeitas, muitas perguntas permanecem sem resposta. Soma-se a isso a pequena confiança depositada nos narradores, o que faz com que a responsabilidade do sentido recaia sobre o leitor. As incertezas o tornam um detetive, fazendo-o conectar informações por meio de hipóteses e se reposicionar a cada novo elemento, num desvestir constante das conexões encontradas. As soluções parciais, contudo, não são inteiramente descartadas. Permanecem em suspense, à espera de que, na junção com outras histórias, voltem a ganhar relevo. Há, pois, um excesso de sentidos disponível. A suspeita irradia para todas as direções e propicia o desenvolvimento de um delírio interpretativo.

Cada uma das personagens é dúbia: são testemunhas do horror e suspeitas porque vigiadas pela arbitrariedade estatal. Apesar do leitor ser levado a atuar como detetive, o crime não foi estabelecido em nenhum momento. Há uma investigação sem causa delimitada. Por esse não-motivo, as questões do leitor-detetive são “quem é quem?” e “o que dizem?”, antes de “quem fez?” ou “quem é o culpado?”. Mesmo porque não são personagens de ação, mas leitores, pares daqueles que lêem *Respiración artificial*. O romance de Renzi, por exemplo, foi escrito com “el tono de *Las palmeras salvajes*: usando los tonos que adquiere Faulkner traducido por Borges con lo cual, sin querer, el relato sonaba a una versión más o menos paródica de Onetti” (RA, 17-18). A epígrafe escolhida para o romance não resulta apenas da leitura de Eliot, mas do verso de uma foto de

²⁶ BORGES, J. L. “El jardín de senderos que se bifurcan”, *Obras completas*, vol. I, *op. cit.*, pp. 478-479. Notar, no mesmo conto, a semelhança das frases sobre Madden, p. 472, “Irlándes a las órdenes de Inglaterra (...)”, e de Maggi sobre si mesmo, em carta a Renzi: “Caballero irlandés al servicio de la reina.”, RA, 20.

²⁷ Para outra perspectiva do caráter proposital do texto como esboço, além de uma reflexão sobre a epígrafe de Piglia-Renzi, cf. GARCIA ROMEU, J. *Régime autoritaire et littérature en Argentine*, *op. cit.*

família onde o texto fora transcrito por Maggi. Sua origem é, assim, compartilhada por três identidades: a do escritor, Ricardo Piglia, e a de suas personagens, Renzi e Maggi. Estes não são os únicos leitores, responsáveis por diversas apropriações e referências a outras obras. Maggi revela-se leitor nas cartas que escreve, pois coleciona e organiza os papéis deixados por Enrique Ossorio. Luciano Ossorio, por sua vez, situa-se como um continuador do poeta Leopoldo Lugones e da moda iniciada por este de fazer discursos, com sua conseqüente desestima depois de tantos pronunciamentos patrióticos e comemorativos. Diz-se, ademais, leitor de mensagens alheias, além de imaginar a escrita do avô Enrique nos dias finais do exílio, em East River. Em seguida, um outro leitor, o censor Arocena. No segundo conjunto do romance, o diálogo entre dois leitores: Tardewski – citando Wittgenstein, Shakespeare, Joyce, Conrad, Pascal, Platão, Kafka, Hitler e outros – e Renzi – leitor de Tinianov, Gombrowicz, José Hernández, Borges, Arlt, Brecht. Todos eles “debruçam-se sobre textos de várias naturezas – cartas, jornais, literatura, filosofia”²⁸ – tentando decifrar a mensagem secreta dessas informações que circulam de forma obscura. Configuram, nas palavras de Edgardo Berg, uma “cadena de lectores y buscadores de sentidos”²⁹. Suas experiências são teóricas, seus conhecimentos, mediados por textos e fragmentos de textos e, portanto, por outros. A fala das personagens é conhecida permanentemente através do discurso de outros, da opinião de outros.

* * *

Em três contos publicados antes de *Respiración artificial*, a tônica do enigma dependia de um texto escrito, de um documento histórico. Em “Las Actas del juicio”, de 1964, transcreve-se o depoimento de um caudilho, Robustiano Vega, responsável pelo assassinato do general Justo José de Urquiza (1801-1870). A decisão dos subordinados de Urquiza de abandoná-lo fora tomada durante uma chuva torrencial, quando não se podia respirar. Vega justifica sua conduta dizendo que o general já estava morto:

— Fue por todo eso que yo lo hice. Pero ya había sucedido antes, la noche aquella en los Bajos de Toledo, mientras la lluvia no nos dejaba respirar ocupando todo el aire.

(CM, 166)

Em “Mata-Hari 55”, de 1966, transcrevem-se duas fitas cassete, cujo assunto gira em torno das ações de uma espiã. As iniciais de Ricardo Piglia emolduram um texto em itálico, disposto à direita, como uma epígrafe, antecedendo as confissões gravadas no bar Ramos³⁰:

²⁸ FIGUEIREDO, V. L. “Ricardo Piglia: as margens da história”, *op. cit.*, p. 127.

²⁹ BERG, E. “Ricardo Piglia: los papeles de un relato futuro”, *Poéticas en suspenso, op. cit.*, p. 62. Osvaldo de la Torre, apesar de sublinhar a ligação entre Enrique Ossorio, Maggi e Renzi como “*escritores fracassados*”, aborda a reinterpretação da literatura empreendida pelas personagens: busca de precursores insólitos e de pontos de vista heterodoxos para autores consagrados, como Renzi lendo a obra de Borges a partir da posição de Arlt e Tardewski lendo Kafka a partir de Hitler. Cf. “¿Hitler precursor de Kafka? *Respiración artificial* de Ricardo Piglia”, *on-line*, referência completa na bibliografia.

³⁰ Espaço que reapareceria no romance, cf. RA, 39-42.

La mayor incomodidad de esta historia es ser cierta. Se equivocan los que piensan que es más fácil contar hechos verídicos que inventar una anécdota, sus relaciones y sus leyes. La realidad, es sabido, tiene una lógica esquiva; una lógica que parece, a ratos, imposible de narrar. Frente al riesgo de violentarla con la ficción, he preferido transcribir casi sin cambios el material grabado por mí en sucesivas entrevistas. La lealtad del Grundig W2A portátil sirve como testigo de la verdad de este relato que me fue referido, por primera vez, entre el atardecer y la medianoche de un día de verano, en el bar Ramos de Corrientes y Montevideo.

(CM, 148)

O assassinato da prostituta Larry é narrado em “La loca y el relato del crimen”, de 1975. O crime teve como única testemunha uma mendiga louca, chamada Echevarne Angélica Inés. O motivo do crime não é esclarecido em momento algum. Larry vivia com Antúnez, acusado injustamente por sua morte. Emilio Renzi, nesse conto, jornalista de *El Mundo*, realiza uma investigação, descobre que Antúnez é inocente e tenta reverter sua prisão. Como Renzi, Echevarne Angélica Inés também reapareceria em *Respiración artificial*, desta vez como uma vidente ou uma mulher alucinada pelo medo, autora de uma carta interceptada por Arocena, em que relata suas visões, provavelmente de torturados (RA, 82-84)³¹.

Depois que Renzi comprova a inocência de Antúnez, leva o resultado das investigações para Luna, chefe do jornal *El Mundo*. Este se recusa a publicar a descoberta porque não quer contrariar a polícia. O primeiro e o último parágrafo do conto são os mesmos, com exceção de um apostrofo – “empezó a escribir Renzi”:

Gordo, difuso, melancólico, el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo – empezó a escribir Renzi –, Almada salió ensayando un aire de secreta euforia para tratar de borrar su abatimiento.

(CM, 97)

Renzi, o jornalista-detetive desacreditado, converte-se num escritor que tenta fazer de suas palavras uma saída para a injustiça. Sua experiência, como uma paródia da condição do intelectual, pode ser unicamente livresca. Em retrospectiva, o conto fora narrado por Renzi, escrevendo sobre si em terceira pessoa. Mesma atitude distanciada das personagens de *Respiración artificial*, com a diferença de que no romance é a fala, não a escrita, que adquire relevância. Abandono do suporte oficial que prova, registrando para sempre. Escolha do veículo fluído, cuja materialidade se perde

³¹ “Angélica Inés” parece ser personagem tomada de Onetti, para, na ficção de Piglia, ganhar novos contornos, numa espécie de homenagem velada. Díaz Grey, médico de Santa María, traçara seu quadro clínico: “Es rara. Es anormal. Está loca pero es muy posible que no llegue nunca a estar más loca que ahora.” ONETTI, J. C. *El astillero*[1961], 6ª ed., Madrid, Cátedra, 2001, p. 140. Em *El astillero*, Larsen, que pretende casar-se com Angélica Inés e controlar a fortuna do sogro já idoso, busca sentidos ocultos nas palavras da noiva: “En los últimos tiempos, los sueños de Angélica Inés, las síntesis, las frases que ella murmuraba de improviso con su voz blanda y deslumbrada, eran recogidas por Larsen como desafíos, como temas impuestos. Seguro de su riqueza, sin otra preocupación que la de elegir la historia adecuada, oía sonriendo y paciente las pistas confusas que daba la muchacha”, p. 187. Parte dos estudiosos aponta o nome invertido da personagem: primeiro o sobrenome, depois o prenome, Echevarne, Angélica Inés. Para Susana González, num gesto similar ao da personagem Vega em “Las actas del juicio”, Angélica Inés mostra ao ocultar e protege-se de retaliações através da demência, cf. *Descubrir a un escritor, Piglia y el secreto*, tese doutorado, FFLCH-USP, 2004, p. 45 e 111.

no instante seguinte à pronúncia³². Valorização explorada nos romances seguintes, *La ciudad ausente* e *Plata quemada*, mas vigorosamente experimentada em *Respiración artificial*, precisamente no diálogo entre Renzi e Tardewski:

Hay que pensar en contra de sí mismo y vivir en tercera persona. Eso dice Renzi que le decía en sus cartas el profesor Maggi. Brindemos entonces por él, le digo. Por el profesor Marcelo Maggi, que aprendió a vivir en contra de sí mismo. Salud, dice Renzi. Salud, le digo.

(RA, 113)

* * *

As personagens, como suspeitas em potencial, não têm opiniões diretas. A verdade está sempre na voz do outro. Jamais se lê uma carta de Maggi a Renzi. As frases são entrecortadas por apostos explicativos – “me escribía Maggi” – que denotam um relato híbrido de Renzi explicando o que Maggi escrevera. No fragmento transcrito a seguir, Renzi anuncia as razões da escrita de Maggi, apesar deste ter informado pouco antes que dispensava justificativas:

A mis años aprendí que no necesito esconder nada; aprendí, quiero decir, me escribía Maggi, lo que ya sabía: que no necesito justificaciones. No te escribo, entonces, me escribía Maggi, porque busque rescatar algo en medio de esta desolación, te escribo porque los años me han fijado los recuerdos como un sarro y el pasado se ha convertido para mí en un viejo tullido.

(RA, 26)

As histórias de Luciano Ossorio recebem tratamento semelhante. Em seu monólogo, elas não são transcritas diretamente. Alguém narra o que Luciano disse e, quando as palavras parecem não ter mediação, inevitavelmente recebem aspas. Esse sinal gráfico indica a presença de um narrador delimitando com alguma ênfase que aquelas palavras são de outro:

El senador dijo después que eso era todo lo que él podía hacer. “Eso”, dijo el senador, “es todo lo que yo puedo hacer. Aislado, solo, insomne, es todo lo que puedo hacer. Dictar, desde aquí, palabras de alivio, pasearme, de un lado a otro, pensar las cartas, las respuestas, todo ese dolor”.

(RA, 66)

Trata-se de uma transmissão indireta que talvez modifique o primeiro texto ao passar por essa espécie de tradutor de palavras alheias, que, no diálogo da segunda parte, ora é Emilio Renzi, ora Tardewski. Embora a segunda metade do romance seja mais homogênea do que a primeira,

³² Sobre o sentido do texto escrito e da literatura, tradições de pensamento transmitidas através da distância, assim como a cadeia de herdeiros formada por Enrique Ossorio, Maggi e Renzi, com base num “legado de vocação de pensamento”, cf. ECHAVARREN, R. “La literariedad: *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia”, *Revista Iberoamericana*, vol. XLIX, oct.-dic. 1983, n° 125, pp. 997-1008.

pois não há crônicas de família, cartas, documentos, monólogos, pedaços de ficção – há apenas um diálogo – do ponto de vista narrativo, não é menos complicada. A primeira subdivisão é narrada por Tardewski, reproduzindo a conversa com Renzi e transcrevendo sua fala e a de seu interlocutor, como se fizesse questão de reafirmar palavras ditas de um modo e não de outro. No excerto seguinte, podem-se observar cinco expressões “le digo” que destacam sua insistência:

¿Verlo [a Maggi]? ¿Por qué no? Si le ha dicho que viniera hoy, le digo [a Renzi], es porque hoy es el día que ha elegido, sin duda, para regresar. Vamos a esperarlo, le digo. Si ha querido irse, también ahora puede querer volver, le digo. Podemos esperarlo toda la noche. Estoy seguro de que hoy él va a volver. Tenemos tiempo, le digo, recién a las seis de la mañana sale el tren para Buenos Aires. Si él no regresa podrá entonces usted tomar ese tren. Nos quedaremos juntos, le digo, si le parece, hasta la madrugada, esperando que llegue el profesor.

(RA, 117)

Nas duas últimas subdivisões de “Descartes”, Renzi narra, embora Tardewski seja o principal enunciador:

A veces, dije, se le daba por pensar qué hubiera sido de su vida de haberse quedado en Europa o de haber regresado al final de la guerra. Quizás hubiese muerto en un campo de concentración o quizás, dije, de haber seguido en Londres sin la ocurrencia de irse a veranear a Varsovia justo en agosto de 1939 y en caso de haber sobrevivido a los bombardeos, tal vez, en ese caso, dije, hubiera terminado mi doctorado y hoy sería profesor de filosofía en alguna universidad inglesa o norteamericana. Más de una vez, dije, había reflexionado sobre su vida, sobre el azar que había tejido su destino.

(RA, 155)

A estratégia que burla a censura em *Respiración artificial* é dizer o que outro diz, esse outro dizendo sobre outro que diz sobre outro – num disfarce em espiral das opiniões e pontos de vista. Com falas aparentemente enfraquecidas, o romance sugere uma união de vozes que, sem identificação clara, podem dividir a responsabilidade do que está sendo contado, podem falar contra, pois nenhuma delas será delatada. Não é possível formular uma denúncia ou apontar um acusado nesse jogo de personagens cruzadas, nesse movimento geral de fuga constante da autoria.

* * *

Há uma oposição entre os títulos dos conjuntos do romance. No primeiro, “Si yo mismo fuera el invierno sombrío”, baseado num quadro apócrifo de Franz Hals (RA, 41), evocam-se sombras, a falta de clareza, a melancólica escrita de Renzi, paralisada pelo “frio”. O segundo, “Descartes”, traz uma falsa pista, apontando para uma conclusão, quiçá “la verdad de la historia” mencionada como conhecida na dedicatória de *Respiración artificial*.

Tanto o romance de Piglia quanto o texto mais famoso de Descartes, *Discurso do Método* (1637), propõem o desafio da dúvida, contra a facilidade de uma resposta única. Escreve Descartes:

Fui instruído nas letras desde a infância, e por me haver convencido de que, por intermédio delas, poder-se-ia adquirir um conhecimento claro e seguro de tudo o que é útil à vida, sentia extraordinário desejo de aprendê-las. Porém, assim que terminei esses estudos, ao cabo do qual costuma-se ser recebido na classe dos eruditos, mudei totalmente de opinião. Pois me encontrava embaraçado com tantas dúvidas e erros que me parecia não haver conseguido outro proveito, procurando instruir-me, senão o de ter descoberto cada vez mais a minha ignorância.³³

Diante da “pluralidade das vozes” encontrada por Descartes, faz-se necessária uma concentração espiritual, num quarto fechado, onde, sozinho, tenta uma resposta. Tal gesto sintetiza o de grande parte das personagens do romance de Piglia: Enrique Ossorio num quarto de hotel nos Estados Unidos; Luciano Ossorio, paralisado, em seu quarto; Maggi, cuja primeira carta enviada a Renzi informava que quase não saía. Sobretudo Renzi e Tardewski, na cidade de nome bastante sugestivo, Concordia, fechados numa casa durante toda uma noite, enquanto conjecturam o paradeiro de Maggi.

Desde Descartes, sabe-se que os fatos são duvidosos, por isso o filósofo elaborou preceitos estritos, com a finalidade de encontrar um sentido “firme e inalterável”, o entendimento claro e distinto das coisas, preocupação diretamente relacionada com a “utilidade verdadeira dos acontecimentos”:

(...) a real utilidade da respiração é levar bastante ar fresco aos pulmões, a fim de fazer com que o sangue, que para aí se dirige vindo da concavidade direita do coração, onde foi diluído e como transmutado em vapores, se adense e se transforme novamente, antes de recair na concavidade esquerda, sem o que não seria apropriado servir de alimento ao fogo aí existente.³⁴

Até o momento final de *Respiración artificial*, as dúvidas se somavam ininterruptamente, manifestando uma debilidade diante do que escapava a tantas histórias superpostas. Na última cena, quando o texto parece prestes a “comunicar com fidelidade ao público o pouco que já tivesse descoberto” – único remédio contra a morte e a falta de experiências, como em Descartes³⁵ – Renzi abre uma das pastas entregues por Tardewski. São os papéis deixados por Maggi. Tudo parece clarear, como o dia:

Tardewski se ha arrimado a la ventana. Está de cara a la débil luz que agrisa el aire de la noche. Está de espaldas a mí. Mira hacia fuera y dice que ya ha empezado a clarear, que pronto va a amanecer.

³³ DESCARTES, R. *Discurso do método*, trad. Enrico Corvisieri, in *Os Pensadores*, São Paulo, Nova Cultural, 1999, p. 37.

³⁴ *Idem*, p. 79.

³⁵ *Idem*, p. 87.

Está clareando, dice. Pronto va a amanecer.
Yo abro una de las carpetas.

Al que encuentre mi cadáver

(RA, 217-218)

Dedicatória mórbida na primeira frase de Enrique Ossorio. Em seguida, lê-se a última carta escrita por ele, indicando o lugar onde está guardada uma segunda – não reproduzida no romance – destinada a Juan Bautista Alberdi, em que se explica, aí sim, o motivo da decisão pelo suicídio. Perguntamo-nos, com Renzi: Maggi quis dizer algo por meio dos papéis, deixados como herança? Ele não pôde vir a seu encontro pois foi capturado? Diz sobre si como dizendo em terceira pessoa, ou seja, suicidou-se como Enrique Ossorio?³⁶ Falsa percepção de que tudo se tornaria claro. Há ainda um segundo texto a ser encontrado, uma outra história. A incerteza e a dúvida permanecem. O romance termina na iminência do sentido, antes que o dia amanheça por completo. A luz é fraca e apenas acinzentada o ar que respiramos, “débil luz que agrisa el aire”.

³⁶ Alguns críticos exploraram o sentido de “descarte”, também contemplado no título, aludindo à exclusão de pessoas como cartas de jogo que já não interessam.

Capítulo III

Ver o invisível em *La ciudad ausente*

Mais à peine abattu sur le sépulcre bas,
Dont la close étendue aux cendres me convie,
Cette morte apparente, en qui revient la vie,
Frémit, rouvre les yeux, m'illumine et me mord,
Et m'arrache toujours une nouvelle mort
Plus précieuse que la vie.
(Paul Valéry, "La Fausse morte"¹)

Em *La ciudad ausente* confirma-se a apropriação iniciada a partir de *Nombre falso* e *Prisión perpetua*. São os espaços urbanos e obscuros, que se tornarão próprios da ficção de Ricardo Piglia: a Buenos Aires dos hoteizinhos baratos e das pensões velhas, dos bares e cafés onde se alinham conversas no limite da contestação e da loucura, dos pontos de ônibus, das estações ferroviárias, dos metrô, das ruas movimentadas do centro onde se vendem livros usados, das pequenas oficinas de reparo. Também algumas personagens são resultado dessa apropriação. Os inventores de engenhocas, jornalistas, engenheiros, professores e filósofos, todos eles profissionais desvalorizados em virtude de seus gênios desviantes; marginalizados de diversas escalas, como ladrõezinhos, traficantes, gângsters, assassinos, drogados; as mulheres prostitutas, amantes, loucas – encerradas num universo próprio que intui com mais clareza o que se passa no exterior – fortes o suficiente para denunciar e frágeis o bastante para sofrer as conseqüências mais drásticas. Cenários e personagens que, em princípio, ordenam a estrutura típica do romance negro, fornecendo às obras de Piglia certa unidade.

Nesse romance, no entanto, uma pergunta se reitera durante a leitura: qual a convenção instalada? O conteúdo de representação realista, reforçado pela linguagem coloquial e o uso do "voseo" argentino, a alusão a bares, ruas e edifícios, configuram cenas reconhecíveis como reais, mas delas se desprendem elementos estranhos e oníricos, que perturbam esse registro. O fantástico insinua-se, quando aparecem animais, alucinações, drogas, loucos, mulheres-máquina como Elena e Anna Livia Plurabelle, crianças às voltas com simpatias ou funcionando como um ventilador. Rastro do fantástico, a morte também ronda, na figura de Elena morta-viva, nos poços com restos mortais, no bezerro de olhos brancos antes da degola, no cemitério de antigas tribos embaixo de uma casa, no suicídio de um dos primeiros habitantes de uma ilha, Jim Nolan². Imagens que sucedem com a leveza e a gratuidade onírica, sem justificativas. Espécie de arquivo como modelo narrativo, segundo os parâmetros descritos pelo autor:

(...) el archivo como modelo de relato, la tensión entre materiales diferentes que conviven anudados por un centro que justamente es lo que hay que reconstruir. Es una especie de novela policial al revés, están

¹ VALÉRY, P. *Poésies*, Paris, Gallimard, 2001, p. 85. Publicado originalmente em 1922, no livro de poemas *Charmes*.

² Personagem tomada do *Ulysses* de James Joyce.

todos los datos pero no se termina de saber cuál es el enigma que se puede descifrar.

(CF, 98)

O percurso de *La ciudad ausente* por diversos gêneros não se encerra no fantástico. As viagens de Junior no início do texto, assim como a ilha cujo caminho se conhece através de um mapa, retomam a tradição do romance de aventuras: *A Ilha do tesouro* de Robert Louis Stevenson ou *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. Por outro lado, os relógios, dobradiças, cabos, tubos, engenhocas, pássaros mecânicos, rosas de cobre³ e demais aparatos; os experimentos com Elena e com animais, além da descrição de mundos paralelos como a ilha, a clínica de Arana e o “mayor centro de documentación y de reproducciones del museo de la novela” (CA, 108), aproximam o romance da ficção científica de H. G. Wells, *A Ilha do dr. Moreau* e *A Máquina do tempo*, de Villiers d’Isle-Adam e seu *A Eva futura*; também de textos utópicos que propõem outra organização social. Por causa da adjetivação que altera negativamente o título ou pelo menos lhe confere anormalidade, sugere-se uma utopia negativa, semelhante à vigilância implacável narrada por George Orwell em *1984*.⁴ Característica, aliás, dos outros dípticos de Ricardo Piglia: além da cidade que está ou é ausente, a respiração embora artificial, o nome falso, a prisão perpétua, o dinheiro ainda que queimado. Mundos de pesadelo, como o de Elena, condenada a não parar de contar histórias, num eterno relembrar da dor.

La ciudad ausente representa o ápice de uma hibridez de gêneros, mostrando-se até o momento como a trama mais indiscernível elaborada por Ricardo Piglia. Soma-se ao convite das diversas leituras, a confusão entre o narrador do romance e os narradores da máquina. Há uma diluição da figura daquele que narra, cuja voz é permanentemente emprestada a outros, como o faz a máquina em inúmeras ocasiões⁵. Tal qual assinalaria Paul Ricœur, em suas considerações sobre o romance polifônico de James Joyce, desaparece a consciência autoral única⁶. Por meio das vozes fragmentadas, o sentido desliza. Há interferências entre as histórias de cada personagem, há julgamentos feitos com os critérios de um, quando, na verdade, fazem referência a outro. Os olhos de Junior, por exemplo, “como pequenas câmaras clandestinas, fotografaron al instante el movimiento del auto que acababa de detenerse en la entrada de uno de los andenes para descargar

³ Os pássaros mecânicos e rosas de cobre aludem à ficção de Arlt. Erdosain imagina a rosa de cobre em *Los siete locos*[1929] e em “El Relojero” o narrador comenta: “Recuérdese que bajo el reinado de Iván el Terrible, fue un relojero el que confeccionó un aparato para volar; y el papa Silvestre III también era relojero de afición y tenía en sus jardines un pájaro mecánico, que cantaba desde un árbol de esmeralda”, *Aguafuertes porteñas*, Buenos Aires, Losada, 2004, p. 125.

⁴ Adriana Rodríguez Pérsico compara as utopias de RA e CA, partindo da reflexão de Ernst Bloch. A história literária, nesse romance, teria maior relevância que a história política. “Introducción a Ricardo Piglia”, in FORNET, J. (comp.) *Ricardo Piglia*, Bogotá, Fondo Editorial Casa de las Américas, Instituto Caro y Cuervo, 2000, sobretudo pp. 45-63.

⁵ Para Piglia, a voz do outro pode condensar uma experiência: “Ir hacia otro, hacer que el otro diga la verdad de lo que siente o de lo que ha sucedido, ese *desplazamiento*, este *cambio de la enunciación*, funciona como un condensador de la experiencia.”, TP, 34.

⁶ RICŒUR, P. “Ponto de vista e voz narrativa”, *Tempo e narrativa*, tomo II, trad. Marina Appenzeller, Campinas, Papirus, 1995.

los diarios de la mañana” (CA, 91). Controle automático, como se esperaria de uma máquina como Elena.

* * *

A narrativa onisciente é interrompida quando a mulher-máquina de *La ciudad ausente* se encontra trancada num museu. É para dar lugar a um último murmúrio solitário registrado no romance. Quem narra é a alma/memória de Elena, recriada por Russo, especialista em autômatos, e por Macedonio Fernández, seu esposo, cujo desejo era resgatá-la da morte, como Orfeu à Eurídice. Ricardo Piglia resume o núcleo da trama mencionando dois acontecimentos aparentemente inconciliáveis: “un hombre ha perdido a una mujer y en su lugar arma un complot” (CF, 145). Essa conspiração, pode-se acrescentar, restituiria a cidade, na medida em que seus habitantes estão despojados de algo a que conferiam grande importância. Sentem falta, por exemplo, da antiga pátria, perderam um ente querido, possuem uma faculdade física ou mental que se debilita pouco a pouco.

No excerto transcrito a seguir, concentram-se alguns temas que perfazem o romance. São eles a memória sem tempo e o eterno recordar; a máquina que mistura passado, presente e futuro, confundindo o leitor a respeito do que narra; a escuridão e a claridade contrastadas; a dor e a cegueira às quais a lembrança poderia conduzir:

Ahora imagino los pasillos, la rampa, las galerías interiores que atraviesan el Archivo, si intento recordar sin que la pureza del recuerdo me ciegue, veo la puerta entornada de una pieza, una hendidura en la oscuridad, una silueta contra la ventana. Sólo la puerta entornada de una pieza de pensión, ¿hará quince, dieciséis años? Nunca hay una primera vez en el recuerdo, sólo en la vida el futuro es incierto, en el recuerdo vuelve el dolor igual, exacto, al presente, hay que evitar ciertos lugares a medida que se atraviesa el pasado con el ojo de la cámara, quien se mira en esa pantalla pierde la esperanza (...)⁷

(CA, 171)

A maneira de olhar também sobressai no trecho. O olho que não apenas vê, mas imagina, diferentemente de uma câmera que não pode proteger-se ou escolher uma visão: “cierro los ojos y veo” (CA, 181), diz a máquina na penúltima página de *La ciudad ausente*. O olho que espia muitas vezes sem entender, ainda que não descarte uma insistência em desvelar e libertar. O olhar através do qual confiamos no que é verdadeiro e afastamos o que é ilusório, forma privilegiada de

⁷ Esse trecho evoca duas frases de *La invención de Morel*[1940] de Bioy Casares, quando o narrador procura entender a eternidade das imagens gravadas pela máquina de Morel e acionada pelas marés da ilha: “Libres de malas noticias y de enfermedades, viven siempre como si fuera la primera vez, sin recordar las anteriores” e, mais à frente, “Es cierto que para las imágenes tampoco hay próxima vez (todas son iguales a la primera)”. *La invención de Morel*, 7ª ed., ed. de Trinidad Barrera, Madrid, Cátedra, 2001, p. 169. Além de uma máquina e de uma ilha, outros elementos de CA trazem à memória o romance de Bioy Casares, como a existência de um museu, de televisores e câmeras, a reflexão sobre a ausência, a morte e a eternidade. Há também duas referências a um pintor chamado Fuyita (cf. pp. 100 e 135), mesmo nome de uma das personagens de CA.

conhecer, ganha novos rumos e significados nos diversos momentos em que surge, como na frase que intitula um dos livros de Macedonio Fernández, *No toda es vigilia la de los ojos abiertos* (1928).

Algumas personagens de Macedonio e sua concepção do que é a literatura são apropriadas ou reformuladas em *La ciudad ausente*. Os poucos dados seguros a respeito da vida desse escritor, assim como ele próprio, transmutam-se em ficção. Desse modo, retoma-se parte dos versos que dedicou à esposa, Elena de Obieta, logo após a sua morte, em 1920:

¡Oh, qué juego de niña quisiste!
Niña del fingido morir
con más lágrimas visto que el más cierto.
Tanta lucha sudorosa hizo la abrumada cabeza
cuando la caíste a dormir tu “muerte”
en la almohada
– del Despertar Mañana –.
Ojos y alma tan dueños del mañana
que sin amargarse en lágrimas
todo lloro movieron.
Tanta certeza florecida en el ser de una niña
secos tuvo sus ojos: todo en torno lloraba.
Oh niña del Despertar Mañana
que en luz de su primer día se hizo oculta
con sumisión de Luz, Tiempo y Muerte
en enamorada diligencia
de servir al sacro fingimiento
del más hondo capricho en levísimo juego,
de último humano querer de la ya hoy no humana.⁸

Intitulado “Elena Bellamuerte”, o poema sublinha a idéia de que não houve morte alguma. Como se tudo o que se passara fosse um sonho, um fingimento ou um capricho, a morte ganha aspas, pois Elena é a “menina do Despertar Amanhã”, do “fingido morrer”. Apesar de oculta, em seu “último humano querer”, submete a Luz, o Tempo e a Morte. Nos versos de Macedonio, também os olhos são convocados. Os de Elena, “olhos e almas tão donos do amanhã”, contrapostos aos de todo o resto, “secos teve seus olhos: tudo em torno chorava”. O *Museo de la novela de la Eterna* (editado postumamente, em 1967) sugere parte da história dessa “ya hoy no humana”, que em *La ciudad ausente* torna-se máquina, guardada viva num museu, como uma relíquia. O conflito entre dois espaços no texto de Macedonio Fernández – aquele nomeado “Novela”/Romance, onde estão as personagens, situado no campo, “estância” do “Sonho” e do “Ser”, e a “Ciudad”/Cidade, centro do outro mundo, do lado da “Realidade” e do “Eu” – é fundamental para o romance de Ricardo Piglia, cujo trajeto agregaria os dois lugares como partes que edificariam a cidade⁹.

⁸ FÉRNANDEZ, M. *Manera de una psique sin cuerpo, relatos, poesía y metafísica*, ed. y prólogo de Tomás G. Lavalle, Buenos Aires, Tusquets, 2004, p. 113.

⁹ Sobre o *Museo de la novela de la Eterna* como postulação fundamental do romance argentino, consultar a homenagem de Piglia em BUENO, M. *Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Corregidor,

O jornal *El Mundo* é, por excelência, o local de trabalho de Emilio Renzi, desde textos anteriores, como “La loca y el relato del crimen”¹⁰. Antes de empregar-se como jornalista e tornar-se colega de Renzi, Junior, deixado pela esposa, tenta abandonar a lembrança da filha, que já não pode ver. Substituí-la por outras imagens, como as das viagens pelo território argentino. Percorre esse caminho para, talvez, desfamiliarizar-se com a ajuda de novos horizontes:

Paraba en pensiones, en edificios del Rotary Club, en la casa de los
cónsules ingleses, y trataba de mirar todo con los ojos de un viajero del
siglo XIX.

(CA, 9)

Para ele, entretanto, não bastaria adotar um olhar estrangeiro. A lembrança de sua filha é tão forte que se faz necessário o olhar distanciado do século XIX. Outras personagens mais estrangeiras que Junior povoam o romance. Aquelas de quem fala a máquina: a mulher com sotaque conversando com o tropeirinho Burgos, a professora de canto polonesa que se horroriza perante os uivos da menina Laura, o duplo do duplo “William Wilson” de Edgar Allan Poe recriado como Stephen Stevensen¹¹, os cientistas europeus recebidos na Universidad de La Plata, os habitantes exilados de uma ilha. Também há estrangeiros entre as personagens que circundam a máquina: Richter ou Russo, seu co-inventor¹², e Fuyita, um coreano (CA, 13) ou japonês (CA, 64), sobre o qual Junior obtém conhecimento através de telefonemas anônimos¹³. Neles, uma mulher transmite informações sobre a máquina aparentemente defeituosa criada por Macedonio.

2001, pp. 29-37. Também sobre Macedonio como antítese de Sarmiento e a inversão de pressupostos que promove na narrativa argentina, cf. PIGLIA, R. “Ficción y política en la literatura argentina”, *CF*, 127-132.

¹⁰ Existiu um jornal argentino com o mesmo nome. A partir de 1928, dele tirou seu sustento Roberto Arlt, publicando relatos policiais, inúmeras “aguafuertes” e vários contos, até o ano de sua morte, em 1942.

¹¹ Stevensen, recriado pela máquina em CA a partir do conto de Poe, “William Wilson”, também é personagem de “Encuentro en Saint-Nazaire” (PP). Seu nome é quase um anagrama de Stevenson, autor dos duplos Dr. Jekyll e Mr. Hyde de *O Médico e o monstro*, além de lembrar o mestre e iniciador do narrador-escritor de “En otro país” (PP) e uma personagem de Mar del Plata recordada por Piglia em entrevistas, Steve Ratliff. Outras ressonâncias ainda podem ser encontradas no Stephen Dedalus de James Joyce, no inventor da máquina a vapor, Stephenson, e na personagem Stephen Albert, de “El jardín de senderos que se bifurcan”. Esta última encontra-se próxima não apenas pelo nome, mas por conservar algo “de marino” (BORGES, J. L. *Obras completas*, vol. I, 15ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2004, p. 476), como, provavelmente, a imagem de Stevensen, “nieto y bisnieto y tataranieto de marinos”, CA, 103. Talvez não seja demasiado associar à figura dessa personagem aquela de Valéry, sonhando ser marinheiro e autor do verso “Tout entouré de mon regard marin” (“Le cimetière marin”, *Poésies, op. cit.*, p. 101).

¹² Os dois nomes se confundem e parecem fazer menção a uma única personagem, a que ajudou Macedonio a construir a máquina com base na memória de Elena. Uma outra personagem de Piglia ressoa no nome e na história de Richter. Trata-se de Alfred von Riehler, engenheiro alemão que viveu num museu e convenceu o governador Alsina a realizar uma escavação para conter a invasão de índios (PP, 59). A ligação entre política e ciência, a segunda freqüentemente trapaceando a primeira, volta a ser tematizada em CA. Richter ou Russo, que se faz passar por engenheiro alemão é, na verdade, professor secundarista suíço. Veio à Argentina a convite de Perón (CA, 107), a quem convence a financiar um projeto de fissão nuclear a frio (CA, 151).

¹³ O romance não exclui a possibilidade de Junior, das personagens que circundam a máquina e do próprio narrador serem produtos da ficção gerada por Elena-máquina.

Incomuns nos outros textos de Ricardo Piglia, os animais se fazem presentes de maneira inusitada, num romance cujo cenário é sobretudo a cidade de Buenos Aires¹⁴. Ora são motivo de pequenos relatos ou observações (como o gato do Hotel Majestic ou o bezerro de “El gaucha invisible”), ora reportam uma situação (os urubus em “La grabación”, sobrevoando os campos onde há poços mal tapados em que estão amontoadas pessoas exterminadas), ora são usados para experimentar o caráter das personagens. Fuyita é dono de “ojitos de bagre” (CA, 65) e, segundo Lucía, mulher que Junior encontra no apartamento de Fuyita, “celoso como un víbora” (CA, 30). O coreano ou japonês a deixara por outra, “la Mudita, esa yegua”, ou, mais à frente, “esa gata”/cadela, puta (CA, 24).

Os animais se juntam à história como parte do repertório de elementos da máquina. Os relatos produzidos por ela entrecortam a narrativa, e são inicialmente intitulados – “La grabación”, “El gaucha invisible”, “Una mujer”, “Primer amor”, “La nena”, “Los nudos blancos”¹⁵. Depois, aparecem após uma linha em branco, iguais àquelas que anteriormente separavam o texto para indicar uma mudança de perspectiva ou de assunto. Passa-se, então, da alternância entre a história onisciente do romance e os relatos geralmente em terceira pessoa da máquina, para o cruzamento das duas narrativas. Duplicação formal do texto, que recobriria uma outra, a da memória de Elena, em que duas zonas se confundem: a de suas lembranças pessoais – a infância, o namoro, o casamento com Macedonio Fernández, os filhos, a enfermidade, a experiência prévia à morte – e a memória da cidade, na qual se transforma parcialmente¹⁶.

Os bichos, mais próximos da memória pessoal de Elena, em algumas ocasiões são descritos pelo olhar. Assim, em “El gaucha invisible”, a máquina reproduz o episódio de afogamento de um bezerro, cuja vida Burgos, um tropeiro infeliz porque passa sempre despercebido entre os companheiros mais experientes, tenta inicialmente salvar¹⁷. Os homens

¹⁴ Os animais são incomuns, a não ser pelo título provisório do primeiro livro de Piglia, tributário a Julio Cortázar: *La invasión era Januario*, quando submetido ao júri do Premio Casa de las Américas em 1967.

¹⁵ Os relatos intitulados da máquina foram republicados como contos independentes em *CM*.

¹⁶ As duas memórias de Elena, como duas “desordens de posibilidades infinitas”, são, talvez, como a de Hermann Soergel, narrador de “La memoria de Shakespeare”: “En la primera etapa de la aventura sentí la dicha de ser Shakespeare; en la postrera, la opresión y el terror. Al principio las dos memorias no mezclaban sus aguas. Con el tiempo, el gran río de Shakespeare amenazó, y casi anegó, mi modesto caudal. Advertí con temor que estaba olvidando la lengua de mis padres. Ya que la identidad personal se basa en la memoria, temí por mi razón”, in BORGES, J. L. *Obras completas*, vol. III, 11ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2003, p. 396.

¹⁷ O episódio do bezerro é narrado de forma ambígua, o que permitiu a Alejandro Solomianski interpretar esse momento, desde o início, como uma tortura. Cf. “El cuento de la patria, una forma de su configuración en la cuentística de Ricardo Piglia”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXIII, nº 181, oct.-dic. 1997, pp. 675-688, em que, igualmente, trata-se da invenção de um passado para “el tape Burgos”, personagem de *Don Segundo Sombra*[1926]. Piglia simularia um constructo borgeano tal qual a reelaboração da história de *Martín Fierro*[1876] em “El fin”, mas a partir de uma personagem secundária de Güiraldes. Ademais, o ensaio discute as relações políticas estabelecidas pelo conto. De acordo com Ana María Barrenechea, “La grabación” e “El gaucha invisible” seriam relatos gauchescos que reposicionariam os *topoi* cidade/campo, partindo dos diálogos, explicitados pela autora, com *Don Segundo Sombra* e *Martín Fierro*. “Inversión del tópico del *beatus ille* en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”, in FORNET, J. (comp.) *Ricardo Piglia, op. cit.*, pp. 235-249.

prestam atenção em Burgos apenas durante o resgate, que aos poucos se converte em tortura, uma vez que desse modo o tropeirinho capta olhares. Enquanto os olhos dos outros enxergam, os do animal estão brancos diante do terror do afogamento:

El animal boqueaba en el barro, con los ojos blancos de terror.
Entonces uno de los paisanos se largó del caballo y lo degolló de un tajo.¹⁸

(CA, 48)

* * *

As imagens filtradas pelo olhar duram como se estivessem fixadas para sempre e possibilitam observar a si como se fosse outro. Em “Primer amor”, outra narrativa da máquina, um menino, transformado em narrador, afirma: “tengo la imagen de los dos”, embora um deles seja ele próprio. O olhar permite uma distância para descobrir-se a si, perpassado pela perspectiva exterior, de um momento congelado, conferido pela observação de outros, “círculo sarcástico”:

Una tarde hizo algo heroico y quebró todas las reglas y entró corriendo en el prohibido patio de los varones para venir a decirme que se la llevaban. Tengo la imagen de los dos en medio de las baldosas coloradas y el círculo sarcástico de los otros que nos miran.

(CA, 53)

Neste relato, conta-se a história de um garoto que se apaixona por uma coleguinha de colégio, e sofre, logo em seguida, uma brusca separação. O menino, cheio de dor, lembra-se da mãe dizendo que é sinal de casamento quando, ao colocar um espelho debaixo do travesseiro, a imagem de quem se quer muito se reflete no sonho. Passados muitos anos, o antigo menino sonha. O espelho finalmente altera a relação da personagem com o mundo, oferecendo seu novo aspecto, depois de envelhecer, em contraste com a imagem da menina fixada pela memória:

Muchos años después, una noche, soñé que soñaba con ella en el espejo. La veía tal cual era de chica, con el pelo colorado y los ojos serios. Yo era otro, pero ella era la misma y venía hacia mí, como si fuera mi hija.

(CA, 54)

A relação pai-filha que figurava na primeira página do romance – quando Junior se lamenta por não conseguir abandonar a lembrança da filha – ganha sugestão incestuosa em “Primer amor”: o menino tornado homem vê a imagem da garotinha refletida em sonho. Ele poderia agora casar-se com ela (ou com sua imagem), se esta não fosse como uma filha. A reflexão dos espelhos denota

¹⁸ “El gaucho invisible” pode ser lido em paralelo com *El Matadero*[1871] de Echeverría, em que comparecem os mesmos elementos, embora tratados com outros objetivos: a chuva, o barro, a recuperação dos animais perdidos, a degola de um boi, a reunião dos homens para comer o “asado”/churrasco. Cf. *La cautiva/El matadero*, Buenos Aires, Bureau, 2003.

a narração infinita da máquina, produzindo o novo a partir do mesmo – “soñé que soñaba” diz a história – assim como a reescrita permanente do romance, sempre com novos espelhamentos e ancoragens. O tema do pai e da filha ressurge no relato seguinte da máquina, “La nena”, história da pequena Laura que perde gradativamente a capacidade de reproduzir o mundo por meio da linguagem. Seu pai abandona o trabalho para dedicar-se exclusivamente à ela¹⁹. Depois de algumas tentativas frustradas, resolve contar à filha todas as versões de uma mesma história: a da estátua de Vênus, que toma como esposo aquele que lhe coloca o anel de compromisso no dedo²⁰. Repetição como cura, *mise en abyme* da estratégia do romance, repetindo de várias formas histórias que procuram elucidar e assim remediar a cidade ausente.

Como todos os relatos de Elena-máquina, “La nena” é uma versão desviada de sua própria história. O título, inclusive, é um eco de seu nome: “La nena”/Elena. Sobre a menina, diz-se:

La preocupaban continuamente las maquinarias, sobre todo las bombitas eléctricas. Las veía como palabras, cada vez que se encendían alguien empezaba a hablar. Consideraba entonces a la oscuridad una forma del pensamiento silencioso. Una tarde de verano (a los cinco años) se fijó en un ventilador eléctrico que giraba sobre un armario. Consideró que era un objeto vivo, de la especie de las hembras. La nena del aire, con el alma enjaulada. Laura dijo que vivía “ahí”, y levantó la mano para mostrar el techo. Ahí, dijo, y movía la cabeza de izquierda a derecha. La madre apagó el ventilador. En ese momento empezó a tener dificultades con el lenguaje.

(CA, 56)

Ambas estão condenadas às diferentes versões. Esse relato, entretanto, sublinha um impasse, ao desdizer a produção infinita de histórias, pois conta como a menina tornou-se uma “anti-Scheherezade” (CA, 61). A máquina é por vezes o espelho parcialmente invertido do romance, refletindo imagens opostas às que são contadas a seu respeito. Apesar da oposição mais evidente entre a máquina de narrar e a menina que deixa de falar, alguns elementos remetem duplamente à Laura e à Elena: a preocupação com maquinarias (o que no caso de Elena representaria atentar para o novo corpo), o olhar projetado sobre um objeto que conduz a relatos imaginários, a alma enjaulada do ventilador, que é como a da “nena” e a de Elena; o perigo de

¹⁹ Reelaboração da narrativa sobre Joyce e sua filha, Lucía, no ensaio “Los sujetos trágicos (Literatura y psicoanálisis)”, *FB*, 55-68. Segundo Piglia, enquanto Joyce escrevia *Finnegans wake*, escutava sua filha psicótica com grande interesse. Sugere-se a partir desse relato, novo ponto de contato com CA, quando a personagem amante de Fuyita, também nomeada Lucía, é chamada de Miss Joyce (CA, 24). Existem outras Lucías na ficção de Piglia, como a garotinha de “El precio del amor” (NF e CM), Lucía Nietzsche de “En otro país” e “El fluir de la vida” (PP), e Lucía Passero, responsável por desencadear uma das perseguições em PQ.

²⁰ Eva-Lynn Jagoe discute, a partir de uma perspectiva feminista, as implicações desse trecho e de outros que envolvem caracteres femininos. Segundo a autora, Laura seria descrita como a filha que deseja o anel para a consumação da união com o pai. A voz obscura, mas de qualquer maneira masculina, que conclui como positivo o fato de Laura falar, encaminharia a história de forma abusiva, uma vez que teria o objetivo de fazer a filha “falar de um certo modo” e, inclusive, de fazer a filha dormir com o pai. Cf. “The disembodied machine: matter, femininity and nation in Piglia’s *La ciudad ausente*”, *Latin American Literary Review*, vol. XXIII, nº 45, pp. 5-17.

serem desligadas; o paralelo da luz que aciona um mecanismo cujo funcionamento produz linguagem a partir do que é observado²¹.

* * *

A perplexidade estabelecida pelo entrar e sair dos relatos – ora do romance que diz sobre a história da máquina, ora da máquina que se diz ao funcionar – assim como a imprecisão desse deslocamento, são percepções tanto das personagens com relação às histórias, quanto do leitor com relação ao romance. Essas sensações, embora atribuídas a outros, formam o texto e são parte de seu conteúdo, da escrita sobre o que está ausente, quase invisível. A forma de contar é implicada e se torna tema, como segredo parcialmente descoberto por detrás da referência primeira. É justamente assim que o narrador apresenta a situação de Junior depois de receber mais uma ligação anônima – e a do texto – ambas expostas como confusão e segredo:

Se estaba moviendo a ciegas. La información estaba muy controlada.
Nadie decía nada.

(CA, 14)

A história de Laura, que supera a linguagem deficiente depois de escutar as versões do anel de Vênus contadas pelo pai, é, para Junior, símbolo do poder da ficção. O anel, em “La nena”, torna-se menos um compromisso ou um vínculo, do que símbolo do texto em espiral – “círculo de oro” – torcendo-se para, com os mesmos elementos, contar de novo a partir de deslocamentos sucessivos. Como se não bastasse o fato de o texto contar uma história que, por sua vez, reconta a história do texto, esse movimento repete-se nas obras citadas. O livro de Robert Burton reelabora a narrativa do anel, o quadro de Albrecht Dürer reencena, ainda uma vez, uma variação da história:

Junior vio el anillo y vio las sucesivas versiones de la historia del anillo. El grabado de Durero (*El sueño del doctor*, 1497-98) estaba colgado en la pared de la izquierda. La pasión, simbolizada por la figura de Venus con un anillo en la mano izquierda y una bola de piedra en los pies. Ese relato era la historia del poder del relato, el canto de la nena que busca una vida, la música de las palabras que se cierran y se repiten en un círculo de oro. En un costado había una edición de *The Anatomy of Melancholy*, con notas manuscritas y dibujos. Burton también contaba el cuento del anillo para ilustrar el poder del amor. La muchacha vuelve a vivir gracias a los relatos del padre. Narrar era darle vida a una estatua, hacer vivir a quien tiene miedo de vivir.

(CA, 62-63)

²¹ Sobre a apropriação de um trecho de *A fortaleza vazia* de Bruno Bettelheim ao descrever a patologia do “menino-máquina” Joey, a representação da cidade e do museu como lugares privilegiados da utopia, cf. MARTINS, A. C. “A máquina de Macedonio: a cidade alucinatória de Ricardo Piglia”, *Revista Múltipla*, ano V, vol. 6, nº 9, dez. 2000, pp. 95-107.

A narrativa simula a ilusão de um saber abrangente, como sugeriu Maria Antonieta Pereira, e, no entanto, oferece uma falsa objetividade, traz mais interrogações do que respostas²². Na própria atividade da máquina, constata-se mais histórias contíguas do que saberes articulados. Por maior que seja o número de interpretações, uma ressoa outra, de modo que não se excluam. Transitam pela narrativa valores díspares que indicam a impossibilidade do objetivo e do neutro. Em *La ciudad ausente*, criam-se mundos que contradizem a percepção e o critério do real construído pelo Estado, como afirma Edgardo Berg. “Anti-mundos”, “mundos paralelos e alternativos”²³. Em constante transformação, a atividade da máquina é simulacro do modo de narrar: ela não pára de contar histórias, que se juntam umas nas outras, sem um controle do narrado.

A complexidade da organização do romance arremeda um mecanismo, embora desregulado e capaz de produzir qualquer efeito, inclusive a paranóia. Sob um discurso indireto-livre, registram-se hipóteses sobre o funcionamento de Elena: seus relatos partiriam sempre de um equívoco. Segundo conjectura o narrador, promovendo mais um dos tantos jogos de substituição elaborados no romance, esse princípio capcioso de composição altera o real definido pela máquina:

Lo real estaba definido por lo posible (y no por el ser). La oposición verdad-mentira debía ser sustituida por la oposición posible-imposible. El manuscrito original se enroscaba en un tambor de lata. Le costaba leer con los anteojos. Cada vez estoy más miope, pensó Junior, y acercó su cara a la caja de vidrio.²⁴

(CA, 104)

Mesmo o acréscimo de novos olhos é inútil para que Junior entenda o que se passa. Entre ele e sua observação, entabulam-se distâncias intransponíveis: são tempos, ritmos e espaços dissímeis. O olho artificial dos relojoeiros parece mais adequado para essa função, segundo a personagem fabricada pela máquina, Stephen Stevensen:

Quiero decir (decía Stevensen), la verdad es un artefacto microscópico que sirve para medir con precisión milimétrica el orden del mundo. Un aparato óptico, como los conos de porcelana que los relojeros se ajustan en el ojo izquierdo cuando desarmen los engranajes invisibles de los complejísimos instrumentos que controlan los ritmos artificiales del tiempo. Stephen Stevensen ha dedicado su existencia a construir una réplica en miniatura del orden del mundo.

(CA, 105)

Réplica da ordem do universo, como em “La Biblioteca de Babel” de Jorge Luis Borges, produzida pelas galerias hexagonais que se repetem, registrando todas as combinações possíveis a

²² PEREIRA, M. A. *A rede textual de Ricardo Piglia*, São Paulo, Fundação Memorial da América Latina, 1999. Correndo os riscos de uma abordagem controvertida, a autora caracteriza o estilo narrativo de Piglia como resultado de apropriação das noções de hipertexto, rede e *links*, sobretudo em CA, cf. *Ricardo Piglia y sus precursores*, Buenos Aires, Corregidor, 2001.

²³ BERG, E. H. “La conspiración literaria”, *Hispanérica*, año XXV, n° 75, 1996, pp. 37-47.

²⁴ Por um instante, o romance remete ao conto “La caja de vidrio”(NF) e, em seguida, toma outra direção.

partir de vinte e cinco símbolos ortográficos – “basta que un libro sea posible para que exista”²⁵. A obra adquire a dupla função de narrar e de ser o que narra. Uma vez produzido, o relato da máquina se materializa no museu e Junior pode ver a lupa, o anel (CA, 106), a rosa azul (CA, 67-68). As palavras se tornam coisas palpáveis ou, pelo menos, visíveis. A ficção torna-se realidade porque está contida no possível, porque as histórias redesenham a cidade, formando constelações de sentido, emaranhados de relações cada vez mais complexas.

O funcionamento irregular, além disso, faz com que a máquina descortine seu processo narrativo. O artifício se torna o jogo da ficção e por vezes, o “como narrar” passa a interessar mais do que o “assunto” narrado²⁶. Nessa espécie de ironia frente ao texto, a teoria, a crítica e a tradição literária que precedem Ricardo Piglia são utilizadas como técnica, como substrato que produz ficção²⁷.

Estamos diante de um discurso que não procura dissimular seu processo de enunciação, mas explicitá-lo. Ao mesmo tempo, essa explicitação revela rapidamente seus limites. Tratar do processo de enunciação no interior do enunciado é produzir um enunciado cujo processo de enunciação fica sempre por descrever. A narrativa que trata de sua própria criação nunca pode interromper-se, salvo arbitrariamente, pois resta sempre uma narrativa a fazer, resta sempre contar como essa narrativa que se está lendo e escrevendo pode surgir. A literatura é infinita, no sentido de que trata sempre de sua criação. O esforço da narrativa, de se dizer por uma auto-reflexão, só pode redundar num malogro; cada nova explicitação acrescenta uma nova camada àquela espessura que esconde o processo de enunciação. Essa vertigem infinita só cessará se o discurso obtiver uma perfeita opacidade: nesse momento, o discurso se diz sem que seja necessário falar dele próprio.²⁸

A observação é de Tzvetan Todorov, descrevendo a narrativa das narrativas na *Odisseia*. A “auto-reflexão” dentro da literatura é tão infinita quanto “a narrativa que trata de sua própria criação”, desde a *Odisseia*, *As Mil e uma noites*, *O Engenhoso fidalgo D. Quixote da Mancha*. Em Ricardo Piglia, a atividade literária e o exame dessa atividade são intrínsecos, mas não inseparáveis. É possível vislumbrar distâncias que explicitam o processo de enunciação, mesmo que estejam encobertas pelo relato das histórias e que sejam opacas, embora não perfeitamente, como pretenderia Todorov.

²⁵ Cf. “La Biblioteca de Babel”, *Obras completas*, vol. I, *op. cit.*, p. 469.

²⁶ Piglia esclarece: “(...) yo tomé de Faulkner la idea de que el narrador importa más que lo que narra. El tipo que está narrando es un loco, un borracho, que se pone hablar y se olvida de lo que dice y cuenta fragmentos de historias. Eso me marcó muchísimo, ver cómo las historias se enredan porque el narrador no termina de entender lo que está contando”, in “Encuentro exclusivo: Piglia y Saer”, *El cronista cultural*, 05/04/1993, pp. 2-3.

²⁷ “La teoría para un escritor funciona sobre todo en el plano de la forma. La teoría es la técnica, es ahí donde se puede pensar en lo que se quiere hacer”, in COSTA, M. “Entrevista – Ricardo Piglia”, *Hispanérica*, año XV, n° 44, 1986, p. 47.

²⁸ TODOROV, T. “A narrativa primordial”, *As Estructuras narrativas*, 2ª ed., trad. Moisés Baumstein, São Paulo, Perspectiva, 1970, p. 114.

* * *

Antes de “La nena”, o olhar já havia sido relacionado com a linguagem em “La grabación”, quando da apresentação do operário Tarta, apócope de tartamudo/gago:

Los gauchos hablan en versos y los obreros son tartamudos. El Tarta, todos lo conocen, flaco, ojos saltones, mirada huidiza. En el mundo del trabajo, en las fábricas, no se habla así, de golpe, de primera. La palabra obrera, la palabra obrera es un balbuceo, tartamudea y tiene dificultades para expresarse. Se puede ver claramente en la televisión cuando, por ejemplo en una entrevista, se le pide a la gente del mundo obrero que exprese algo. Habrá que dejarlos entonces por lo menos cinco o seis minutos más que a los otros, porque sus palabras van entrecortadas por silencios (...) ²⁹

(CA, 33-34)

Também em “La isla”, relato que pode ser atribuído tanto à máquina quanto ao narrador do romance, treze fragmentos numerados narram histórias sobre um lugar misterioso, cuja população troca de língua de tempos em tempos, sem conservar o conhecimento das anteriores e, portanto, sem a memória produzida nas outras línguas. Alude-se à tentativa verídica de Macedonio Fernández de fundar uma sociedade utópica numa ilha do Paraguai³⁰. Representação invertida do mito de Babel, o diálogo mais explícito do relato, entretanto, é com a Dublin do país-ilha de James Joyce, centro celta-escandinavo onde teriam se cruzado diversos sistemas lingüísticos. Sophie Mendelsohn explica que em *Finnegans wake*, Joyce serviu-se de setenta línguas de apoio com o objetivo de criar a polissemia de sentidos de suas “palavras-valise” que, agrupadas, comporiam a Bíblia das Bíblias, fundada na noção do pecado original e da queda³¹.

Num ditado da ilha de *La ciudad ausente*, conta-se que um pássaro a sobrevoa, sem nunca aterrissar, porque conhece a paisagem com apenas um dos olhos. O vôo infinito simbolizaria a instabilidade da linguagem nesse espaço não situado:

El dicho dice que el pájaro vuela interminablemente y en círculos, porque le han vaciado el ojo izquierdo y busca ver la otra mitad del mundo.

(CA, 127)

²⁹ Tarta pode ser um dos resultados da violência contra a classe trabalhadora, ao lado dos cemitérios clandestinos e esqueletos que aparecem em outros momentos do romance. Para Idelber Avelar, a “cidade ausente” é vislumbrada como cidade dos mortos cujas caveiras sobrevivem como “hieróglifos alegóricos”. Cf. “Luto e narrabilidade, um ciberpolicial na cidade dos mortos”, *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2003, pp. 129-157.

³⁰ Cf. depoimento de Piglia a esse respeito em *CF*, 131.

³¹ Cf. “*Finnegans wake*, présentation”, *on-line*, referência completa na bibliografia. Ressonâncias, personagens e implicações do “work in progress” de Joyce são tomadas de empréstimo no livro-somatória de Piglia: a relação incestuosa pai-filha, as identidades instáveis e incompreensíveis (especialmente a de Elena), as personagens Anna Livia Plurabelle, o texto que, ao conservar o enigma sem solução, impõe tantas leituras quantos forem os leitores.

A incorporação de novas histórias reelabora conteúdos do texto, condensados anteriormente segundo outras leis. Os elementos recebem rearticulações, como peças de quebra-cabeça dispostas de acordo com diversas possibilidades. Recolocam-se as cartas de novo embaralhadas: são ventiladores (em “La nena” e em “Los nudos blancos”), abajurs (CA, 27, 51, 55), nomes aparentados ou acrescidos de outros que já haviam aparecido (Junior e Julia, Ana Lidia, Livia Anna, Anna Livia Plurabelle), bezerros presos (em “La grabación” e “El gaucho invisible”), torturas (em “La grabación” e CA, 153), drogados (CA, 93, Lucía e sua rival, os pacientes de Arana, policiais em “Los nudos blancos”), personagens que têm medo da experiência (a pequena Laura, Lucía ou Macedonio em CA, 162). Mais de um poço (“La grabación” e “El gaucho invisible”), mais de um momento em que se descrevem respirações ofegantes ou dificultadas (CA, 15, 20, 25, 37, 68, 119, 120), mais de uma vez em que há referência a Cambaceres (CA, 18, 49), ao *Martín Fierro* (CA, 16 e em “La grabación”) ou a Dante (CA, 37, 49, 84, 163, 165)³². A relação pai-filha permeia várias histórias (a de Junior, “Primer amor”, “La nena”, ou quando Junior se encontra com a moça que lhe telefonava passando informações sobre a máquina). Há comentários espaçados sobre a televisão (CA, 34, 67, 82, 93, 152, 170)³³. Reformula-se, muitas vezes, a afirmação de que cada um vive em seu mundo (CA, 15, 50, 73, 90, 92, 100, 138 e em “La nena” de forma mais dramática).

As histórias se nutrem de noções prévias, ou da subjetividade de cada personagem³⁴. Os olhos não excluem esse aspecto psicológico. Quando Junior está no museu, observa com tal precisão a figura de Fuyita vindo em sua direção, que antecipa traços dessa personagem, explicitados pelo romance apenas mais à frente – o motivo porque manca e seu passado de jóquei. No entanto, vê tudo isso como num sonho, em meio à neblina da madrugada. Vencida a imprecisão, a constatação dos olhos ausentes confirma a hipótese de Junior de que o homem que se aproxima é Fuyita:

Como si alguien se hubiera largado de un tren, pensó Junior, en una estación perdida en medio de la noche, y viniera cortando campo, con la luz de la linterna sobre el pasto. Lejos, en lo que parecía la neblina de la madrugada, vio aparecer al japonés, caminando en un sueño. Subía dificultosamente por la rampa que llevaba al sótano y a las salas inferiores del Museo, arrastrando la pierna izquierda. Tenía pinta de jockey y ojos ausentes. Es Fuyita, pensó Junior.

(CA, 64)

No diálogo entre Junior e Fuyita, este último fala de Elena, “a menina dos olhos” de Macedonio Fernández (CA, 69), espelho de sua alma, como não deixaria de completar o ditado

³² A propósito, tanto a Beatriz de Dante quanto as Elenas de Homero e de Macedonio, por motivos distintos, mas de todo modo separadas do amante, inspirariam obras literárias.

³³ Sobre a relação entre os canais de televisão e a cidade, cf. entrevista de Piglia em CF, 241.

³⁴ Henry James, no prefácio de 1908 a *The Portrait of a Lady*, lembrado por Piglia em entrevista, discorreria sobre a subjetividade do “par de prismáticos”: “Él y sus vecinos están contemplando la misma representación, pero uno ve más donde otro ve menos, uno ve negro donde el otro ve pequeño, uno ve tosco donde el otro refinado. Y así sucesivamente: por fortuna no puede decirse sobre qué no se abrirá una ventana para un par de ojos particular; ‘por fortuna’ en razón, precisamente, de esa incalculabilidad de alcance.”, *El futuro de la novela*, trad. y notas Roberto Yahni, Madrid, Escuela de Letras, 1994, p. 111.

popular aí sugerido: “los ojos son el espejo del alma”. O olhar reinventa a visibilidade ao acrescentar a percepção do sujeito e de seu desejo.

* * *

Assim que Fuyita entra na trama, uma outra história da máquina se acrescenta, dentro de um envelope marrom. “Qualquer novo personagem significa uma nova intriga. Estamos no reino dos homens-narrativa”. É o que explica Todorov a respeito de *As Mil e uma noites*, exemplo de narrativa a-psicológica, pois na proposição “X vê Y” a relevância estaria em Y. Apesar do foco, em *La ciudad ausente*, não recair em nenhuma das variáveis, a descrição de como as intrigas de Scherazade se transformam em outras pode ser aproximada do romance de Ricardo Piglia. “Uma segunda história é englobada na primeira”, continua Todorov, e “a este procedimento chama-se *encaixe*”³⁵. A forma mais marcante do encaixe em *As Mil e uma noites* seria a dos homens-narrativa. Narrar, para Sherazade, faz avançar a ação e preservar a vida. Elena, por outro lado, conta porque reviveu e contará para sempre porque é máquina e porque é a “Eterna” de Macedonio³⁶. Em *La ciudad ausente*, as histórias encaixadas servem para ilustrar os relatos produzidos por Elena e os passos da investigação de Junior. Além da máquina, são muitos os “homens-narrativa”: Junior, Emilio Renzi, Lucía, Arana, Grete, Reyes³⁷, Ana Lidia, Russo, Livia Anna, Carola Lugo, Lugones filho, Perón... Narrativas que avançam com o fim de desnudar a narrativa anterior:

(...) a narrativa englobante é a *narrativa de uma narrativa*. Ao contar a história de uma narrativa, a primeira atinge o seu tema fundamental, ao mesmo tempo que se reflete nesta imagem de si mesma; a narrativa enquadrada é, simultaneamente, a imagem dessa grande narrativa abstrata de que todas as outras são apenas ínfimas partes, e também a imagem da narrativa englobante que diretamente a precede. Ser a narrativa de uma narrativa é a condição de toda narrativa que se realiza pelo encaixe.³⁸

Desse procedimento, resulta sublinhado o aspecto relativo do mundo visível, explicado através de encadeamentos que parecem aleatórios. Ganha força a multiplicação de dispositivos destinados a modificar o que se pressupõe verdadeiro. Transfigura-se o narrado, tornando o delírio paranóico, realidade. Fuyita entrega a Junior, dentro do envelope marrom, um dos relatos da máquina. Estes ora se apresentam gravados, como se a voz de Elena soasse (“La grabación”), ora

³⁵ TODOROV, T. “Os homens-narrativa”[1967], *Poética da prosa*, trad. Maria de Santa Cruz, Alceu S. Coutinho, Lisboa, Edições 70, 1979, p. 85.

³⁶ Eterna é a personagem bela e enigmática de *Museo de la novela de la Eterna*, de quem o narrador é enamorado e a quem o romance de Macedonio é dedicado. Também é chamada de “Desesperante Criatura”, “Ocultada”, “Persona Máxima”, “Renacida”, “Retornada”, “Amada” e “Perfección”. Relaciona-se com a Luz que pode enviar ao artista através de um mensageiro. Para mais detalhes, consultar o verbete “Eterna” do livro editado por Piglia, *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández*, São Paulo, FCE, 2000, pp. 42-43.

³⁷ Há uma outra personagem de Piglia chamada Reyes, em “El fluir de la vida”(pp).

³⁸ TODOROV, T. “Os homens-narrativa”, *op. cit.*, pp. 87-88. A grafia do texto foi modificada de acordo com o português do Brasil.

como um texto escrito, talvez transcrito, como “Los nudos blancos”, entregue por Fuyita³⁹. Embora narrado em terceira pessoa, é o único relato intitulado em que Elena é protagonista:

Sabía que la Clínica era siniestra, pero cuando vio aparecer al doctor Arana se le confirmaron las premoniciones; parecía estar ahí para hacer reales todos los delirios paranoicos.

(CA, 70)

A clínica, descrita como lugar do engano, da prisão, da tortura clandestina, das cirurgias que alteram a memória⁴⁰, reúne o que é combatido por Arana, ou seja, a subjetividade pura, que denuncia o que tenta ser escondido pelo Estado e, quem sabe, por uma polícia política em ação:

La Clínica era la ciudad interna y cada uno veía lo que quería ver.

(CA, 73)

Os “doentes” vivem em seu mundo, com seus próprios delírios. Seus olhos denunciam esse isolamento: Tano fala “mirando fijo”, mulheres têm “ojos melancólicos”, um jovencinho usa óculos de oito graus/“anteojos de ocho dioptrías”. Os internos são drogados com a finalidade de substituir a alucinação original por outra. A subjetividade é então falseada, pois o doutor Arana reinterpreta a primeira alucinação e, de algum modo, a traduz numa segunda narrativa, ilegítima, mas autorizada pelo Estado.

Elena tem um duplo propósito na clínica: investigar Arana e curar-se de suas alucinações. Seus objetivos estão inscritos no corpo, que alterna momentos de averiguação, quando se mostra uma máquina esquadrinhando a planta da clínica, suas portas falsas e alarmes, e outros, em que sente e tem medo, como se fosse humana. Logo percebe-se em risco e tenta fugir. Num bar da clínica, conversa com Luca Lombardo, conhecido como Tano/italiano, apesar de ser oriundo de Rosario:

— Hay que llegar a la isla – le dijo sin mirarlo –. Tengo un contacto, pero me vigilan.

— Nos vigilan a todos – le contestó él. Y le sonrió. Cuando sonreía parecía un loco. La miró con los ojos desviados –.

(CA, 79)

A paranóia dos internos esboça uma verdade subjacente: impossível de ser vista, senão por meio das histórias da máquina, que concatena fatos do passado, do presente e do futuro. Nesse relato, por exemplo, há elementos de dois passados: um mais distante, com anarquistas como

³⁹ A ambigüidade escrita/fala permitiu que o romance fosse transformado em ópera, substituindo-se o contar pelo cantar de Elena. Composta por Piglia em parceria com o músico Gerardo Gandini, estreou no Teatro Colón de Buenos Aires em 1995. Sobre a transposição de CA para ópera e história em quadrinhos, há um estudo de Elena Vinelli, no prelo.

⁴⁰ A memória artificial de “Los nudos blancos” foi lida como intertexto do conto de Macedonio, “Cirugía psíquica de extirpación”, por Edgardo Berg, “La conspiración literaria”, *op. cit.*, e por Shirley Gomes Carreira, “A cidade ausente: uma análise do discurso de Ricardo Piglia”, *on-line*, referência completa na bibliografia.

Macedonio (CA, 78)⁴¹, outro mais recente, com delatores de um lado e membros do ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo) de outro. Elena-máquina lembra-se de Tano e reflete: “decía que era del ERP, pero ya no existía el ERP” (CA, 76). Afinal, praticamente todo o grupo de guerrilheiros trotskistas fora liquidado em torno de 1978. O presente do romance e da máquina situar-se-iam à frente dessa data⁴². Os microfones e as câmeras que oprimem a liberdade – a pele oxidada da máquina (CA, 70) – conduzem a um futuro, embora não muito longínquo.

Em outros momentos, há indícios, contraditórios, da data em que o romance se desenvolve. Quando a máquina narra o primeiro relato, explica-se: “Macedonio tenía en ese momento cincuenta años” (CA, 44). Nascido em 1874, a máquina teria surgido em 1924, quatro anos depois da morte de Elena. Em “La isla”, comenta-se: “en casi cien años, desde que en 1939 empezó el registro de los cambios [das línguas]” (CA, 135), situando o texto em torno de 2039. No mesmo relato, ao descrever o original de onde são retiradas todas as cópias do livro considerado a bíblia da ilha, o *Finnegans wake*, diz-se: “Es una viejísima edición numerada de Faber & Faber, que tiene más de trescientos años” (CA, 141). O livro de Joyce, tendo sido editado pela primeira vez em 1939, conduziria a narrativa para o ano de 2239. Entretanto, quando Junior encontra Russo, este lamenta: “Hace quince años que cayó el Muro de Berlín y lo único que queda es la máquina y la memoria de la máquina y no hay otra cosa” (CA, 155). O encontro, datado assim, teria ocorrido em 2004. Futuro sobre o presente, o texto parece buscar, reconstruir e recordar uma cidade que se perdeu em ruínas. Para tanto, recorre a uma visão poderosa e artificial, a da máquina, capaz de conectar eventos de ficção e de realidade, histórias pessoais e coletivas.

Os olhares que perpassam o romance procuram instituir uma observação cujo caráter maléfico ou benéfico seja objeto de debate. Aquele que deseja ser observado, ao contrário, tem poder incontestável, como Perón. Junior vai ao encontro de sua informante sobre a máquina, Julia Gandini⁴³. Enquanto a espera, escuta uma conversa num bar de Retiro. Depois de um dos homens comentar que sua esposa ficou sem sair de casa uma semana porque se dizia desfigurada por uma verruga, um outro retruca:

— Y Perón con todas esas manchas y esos lamparones en la cara, que le decían el manchado y aparecía por todos lados y se hacía fotografiar de cerca, al aire libre, la cara de cuero.

— El que tiene poder, si tiene poder, quiere que lo miren.

(CA, 93)

Aquele que espia excessivamente, por seu turno, sem nunca fechar os olhos e, por isso, conservando demasiada consciência, é taxado de louco. É o que conta Julia a respeito de Russo/Richter:

⁴¹ Sobre esse assunto, cf. LINDSTROM, N. “La historia literaria de los 1920 y 1930 en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”, *on-line*. A referência completa encontra-se na bibliografia.

⁴² Com relação a esse massacre, cf. FAUSTO, B. & DEVOTO, F. J. *Brasil e Argentina, um ensaio de história comparada (1850-2002)*, trad. do castelhano de Sérgio Molina, São Paulo, Editora 34, 2004, p. 456.

⁴³ Provável homenagem ao músico Gerardo Gandini, cf. nota 39.

— El Ingeniero no duerme nunca – dijo ella –, vive para sus experimentos. Y por eso dicen que está loco.

(CA, 97)

* * *

Para descobrir quanta escuridão há em torno, é preciso concentrar o olhar nas luzes fracas e distantes.
(Italo Calvino, *As Cidades invisíveis*, p. 57)

Que mecanismo é esse, capaz de produzir relatos mínimos que unem o fantástico ao amoroso, discutindo a dicotomia corpo e alma, rastreando os intervalos não preenchidos por uma explicação satisfatória, mostrando o sonho e a utopia como uma das entradas para o real? Por quê a ligeireza das narrativas é transformada em matéria? Que é essa máquina de histórias desviantes, incapaz de esconder a verdade cuja apreensão, mesmo num tempo longínquo, pesa sobre o presente? Que é esse aparelho de repetir de maneiras distintas, apreendendo o invisível, à espreita de dimensões imperceptíveis à visão direta, apto a aproximar-se da verdade com maior acuidade? Que é essa mescla de técnica e de vida que não se extingue, apontando para o olhar de todos aqueles que perscrutam mistérios: estrangeiros, bichos, operários, a criança apaixonada pela primeira vez ou a criança doente, os alucinados, uma velha? Que significa a mulher-máquina, desdobrando seu próprio funcionamento? Enxergando de forma ativa, alterando as visões de um objeto, armando complôs contra as posturas estáveis, reatualizando a cidade perpetuamente? Que é pois essa máquina com olhos que, num ritmo irregular, pouco comum em engrenagens, transporta o que é visto para um contexto dotado de infinitas relações, fazendo penetrar no coração das coisas parte da luz interna que o artista Macedonio Fernández empresta à sua obra, Elena?

A máquina é uma alegoria da imortalidade e do poder da criação artística. Sua atuação nas narrativas sobre a cidade cria um sistema explicativo diverso, que opera de maneira paralela ao ordenamento objetivo das coisas, promovendo instantes de inadequação, de incerteza entre duas hipóteses. Elena rearticula o espaço “Novela” inventado por Macedonio Fernández, reinaugurando a “Ciudad”, espaço da realidade. Elena ausente, no limbo da vida e da morte, conta sobre a cidade ausente, usando histórias de um invisível de que se suspeita a existência, mas não a natureza. Invisível que não será encontrado, pois é o motor das histórias: ausência produtiva desde que permaneça ausente. Um segredo, se nomeado ou descoberto, deixa de existir⁴⁴.

A cidade vista por Elena não é apenas o espaço geográfico de Buenos Aires, mas um conjunto de signos a serem interpretados. Como *As Cidades invisíveis* de Italo Calvino, visitadas pelo infatigável Marco Polo: “Os olhos não vêem coisas mas figuras de coisas que significam outras coisas: o torquês indica a casa do tira-dentes; o jarro, a taberna; as alabardas, o corpo de guarda; a balança, a quitanda”⁴⁵. Descrevem-se cidades que não podem ser vistas, vividas ou experimentadas,

⁴⁴ Sobre a ausência como essência nas narrativas de Henry James, cf. TODOROV, T. “O Segredo da narrativa” [1969], *Poética da prosa, op. cit.*, pp. 155-189.

⁴⁵ Isso nas ruas de Tamara. *As Cidades invisíveis*, 2ª ed., trad. Diogo Mainardi, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p. 17.

a não ser por meio da imaginação, das relações cerzidas pela memória, pelo desejo, pelos símbolos, olhares e mortos, pelo que está oculto: “uma paisagem invisível condiciona a paisagem visível, tudo o que se move à luz do sol é impelido pelas ondas enclausuradas que quebram sob o céu calcário das rochas”⁴⁶. O imperador Kublai Khan pode não acreditar em tudo o que diz Marco Polo, como certamente não se acredita em tudo o que narra Elena-máquina. Não importa. Importa que continuamos a ouvi-los com mais curiosidade e atenção do que a outros e que a partir de suas histórias, reinventamos a nossa própria: “a mente do Grande Khan partia por conta própria, e, desmontando a cidade pedaço por pedaço, ele a reconstruía de outra maneira, substituindo ingredientes, deslocando-os, invertendo-os”⁴⁷. Elena, ao se apropriar das narrativas da cidade, torna-se, também ela um desses símbolos a interpretar – vida, corpo, novidade no nome de mulher, como em cada cidade de Calvino: Diomira, Isidora, Dorotéia, Anastácia, Cloé, Olívia, Pirra, Moriana, Clarisse, Irene; cidades que podem ser duas (Despina, Valdrada, Leandra, Eusápia, Marósia), por alguns momentos três (Bersabéia e Laudômia), às vezes quatro ou mais cidades que se cruzam (Berenice). Jamais definitivas, mas que têm suas réplicas em museus, como o de Fedora, onde os habitantes podem escolher “a cidade que corresponde aos seus desejos”, ou o de Clarisse, onde se conservam fragmentos por meio dos quais “seria possível reconstruir uma cidade sobre a qual ninguém sabia mais nada”⁴⁸.

* * *

O jornalista-detetive segue em direção à casa de Carola Lugo, esposa de Russo na juventude. Encontra-a com “unos ojos indecisos, de ciega” (CA, 121). Conhece o pássaro gigante, também cego, construído por Russo. Nesse lugar habitado pela escuridão quase completa, Junior descobre um “catalejo”/binóculo que faz a vista alcançar a planície interminável. Carola lhe apresenta, então, o olho da máquina, raio de sol que tudo engloba, espécie de *aleph*. Semelhante ao conto de Borges, a perda de Beatriz Viterbo se converte numa luz brilhando num porão:

En un costado había una escalera que llevaba a un sótano y en ese lugar había un punto de luz. Era un agujero que se reflejaba en un caleidoscopio y desde ahí se podían ver otra vez la llanura y todas las figuras de la casa y la laguna de Carhué. Ve este rayo de sol, dijo Carola. Es el ojo de la máquina. Vea, le dijo ella. En el círculo de luz vio el Museo y en el Museo vio la máquina sobre la tarima negra.

(CA, 123-124)

⁴⁶ Trata-se da cidade de Isaura, *idem*, p. 24.

⁴⁷ *Idem*, p. 43.

⁴⁸ *Idem*, p. 32 e 99, respectivamente. Este breve paralelo entre CA e *As Cidades invisíveis* pode ser justificado não apenas pela temática, mas pela sugestão do próprio escritor ao confessar que por vezes se sente mais próximo de autores estrangeiros como Calvino do que de seus pares e predecessores argentinos: “Sin pretender hacer un juicio de valor, a mí me interesa un tipo de escritores (esto no quiere decir que sean mejores que otros ni que yo me sienta al nivel de ellos) que están, digamos, en una tradición paralela a la novela. Por ejemplo, John Berger, Calvino, Claudio Magris. Ellos trabajan mucho autobiografía, teoría, relato, en una especie de combinación un poco heterogénea desde el punto de vista del género”, in “Entrevista a Ricardo Piglia”, concedida a Reina Roffé, *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 607, en. 2001, p. 107.

O objetivo de Junior e, portanto, o percurso do romance, é o esclarecimento dos motivos que levaram à construção da máquina e o modo como esta funciona. Contudo, não é possível entendê-la com exatidão. Sabe-se apenas que Elena escava com palavras, no seio do que é excessivamente visível, as lacunas propícias à manifestação do invisível. Ação perigosa, que talvez justifique seu aprisionamento. Por mais nova e original como tecnologia e engenharia, mesmo em plena vitalidade, o lugar destinado a ela é o museu – fechado, inclusive, no último relato do romance. Ninguém irá visitá-la e, caso isso ocorra, esse contato nada mudará, uma vez que a máquina foi brutalmente colocada em relação com o passado. É deixada ao pó e ao abandono através dos quais se reconhece o espaço museológico em *A Máquina do tempo* (1895) de H. G. Wells:

— Nas grandes áreas detrás das portas – que estavam abertas e quebradas – achamos, em vez do costumeiro saguão, uma longa galeria iluminada por muitas janelas laterais. Num primeiro relance, lembrou-me um museu. O piso de cerâmica estava coberto de poeira, e um notável conjunto de objetos diversos estava envolto pela mesma cobertura de pó.⁴⁹

Elena está preservada no museu, classificada como um espécime raro, deslocada de qualquer possibilidade de interação com a cidade. Com o pretense intuito de conservação, realiza-se a violência de determinar um sentido que, já estabilizado, pode ser excluído da sociedade. A ação da máquina, no entanto, é interminável, ainda que vigiada por câmeras. Sua memória e as histórias que conta não podem ser controladas porque seu olhar penetra o invisível. O olho continua pulsando e atravessa os vidros do museu para chegar à cidade:

La máquina está en el fondo de un pabellón blanco, sostenida por un armazón metálico. Tiene una forma achatada, octogonal, y sus pequeñas patas están abiertas sobre el piso. Un ojo azul late en la penumbra y su luz atraviesa la quietud de la tarde. Afuera, del otro lado de los cristales, se alcanza a oír el suave rumor de los autos que cruzan la avenida Rivadavia hacia el oeste. La máquina, quieta, parpadea con un ritmo irregular. En la noche, el ojo brilla, solo, y se refleja en el cristal de la ventana.

(CA, 168)

A história não termina senão com mais um dos relatos de Elena. A concepção do museu de Ricardo Piglia é tributária do “Museo” de Macedonio: lugar das musas, do inesquecível, do que vence a morte pela subtração do tempo, onde se pratica o “contínuo presente”. Espaço do impossível, que aniquila a ausência e por meio do qual é possível manter a correspondência com quem não está⁵⁰. Espaço que faz ver o invisível, porque distancia aquele que observa, para, assim,

⁴⁹ WELLS, H. G. *A Máquina do tempo*, trad. Daniel Piza, São Paulo, Nova Alexandria, 2001, p. 90.

⁵⁰ Com essas palavras, resume-se o verbete “Museo” do *Diccionario de la novela de la Eterna*, *op. cit.*, pp. 64-65.

fazê-lo duvidar de sua própria realidade. Trata-se de uma experiência que inexistente, porém mais intensa do que qualquer outra vivida.

Capítulo IV

Plata quemada, ficção e política

¿Qué hacer, qué podría hacer para triunfar, para tener dinero, mucho dinero? Seguramente no me iba a encontrar en la calle una cartera con diez mil pesos. ¿Qué hacer, entonces? Y no sabiendo si pudiera asesinar a alguien, si al menos hubiera tenido algún pariente, rico, a quien asesinar y responderme, comprendí que nunca me resignaría a la vida penuriosa que sobrellevan naturalmente la mayoría de los hombres.

(Roberto Arlt, *El juguete rabioso*¹)

Trinta e dois anos atrás, a contar da data de publicação do romance, uma quadrilha assaltou um carro-forte que percorria uma distância de duzentos metros, entre um banco e a prefeitura de San Fernando, província de Buenos Aires. Apesar de alguns assassinatos, a operação foi bem sucedida. O bando decide, todavia, não dividir os seiscentos mil pesos nem com os informantes, nem com a polícia. Um dos ladrões, porque tinha um acordo prévio, delata o restante do grupo. Alguns colaboradores são presos e a perseguição tem início. Seguem-se mais extermínios, até que os bandidos conseguem fugir para o Uruguai. Um descuido, no entanto, faz com que sejam de novo denunciados, quando estavam prestes a fugir definitivamente, dessa vez em direção ao Brasil. O grupo se divide e três de seus integrantes são cercados num esconderijo no centro de Montevideu. Caíram numa armadilha, mas resistirão por cerca de quinze horas a trezentos policiais, muitos jornalistas e curiosos.

Um enredo desse tipo talvez quebrasse a continuidade do estilo de Ricardo Piglia². O embaralhamento de tempos, em *Respiración artificial* (1980) e em *La ciudad ausente* (1992), simularia em *Plata quemada* (1997) uma ordem mais linear, pois seus nove capítulos percorrem os antecedentes do assalto, as complicações e, por fim, o desfecho trágico. Desaparecem, igualmente, os inúmeros intertextos que marcavam os relatos anteriores, uns identificáveis e outros não, promovendo oscilações de sentido. Em vários contos de *Nombre falso* (1975), como “El precio del amor” e “La loca y el relato del crimen”, Ricardo Piglia apresentava o tema do dinheiro. Em “Nombre falso”, especialmente, o autor se transfigura em personagem e compra um relato inédito de Roberto Arlt. Todos os elementos formais desta novela parecem, no entanto, abandonados. A

¹ Solilóquio da personagem principal, Silvio Astier. ARLT, R. *El juguete rabioso*[1926], prólogo de Horacio González, La Plata, Altamira, 1995, pp. 99-100.

² Alguns críticos assinalam esse corte narrativo, tão pouco “cerebral”. Entre eles Jorge Fornet, com uma boa resenha, chamada “Asedios a *Plata quemada* (en nueve capítulos y un epílogo)”, *Casa de las Américas*, nº 212, jul.-sep. 1998, pp. 139-143 e Adriana Rodríguez Pérsico em “*Plata quemada* o un mito para el policial argentino”, *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, III, Universidad de Pittsburgh, 2004, pp. 113-121. Piglia, por sua vez, sublinharia em mais de uma oportunidade que os escritores dos quais se sente próximo trabalham com muitos estilos. “El estilo no es único”, diria em entrevista a Graciela Speranza, *Primera persona*, Buenos Aires, Norma, 1995, p. 131.

experimentação com os gêneros literários permite que “Nombre falso” seja interpretada ora como autobiografia, ora como um conjunto de notas para a edição de um conto, ou como um policial, ao instaurar uma investigação sobre o paradeiro de um relato inédito. A narrativa pode ainda ser entendida como um discurso crítico sobre a obra de Arlt ou um estudo filológico e editorial que introduz um conto, “Luba”. Este último, suscita, além disso, um questionamento sobre a propriedade do texto literário ao incorporar longos trechos de uma narrativa de Leônidas Andreiev³.

Em *Plata quemada*, diferentemente, há pouca fluidez em termos de gênero literário e, num primeiro momento, o romance separa-se de implicações que reflitam sobre o papel da literatura. O assalto ao carro-forte, de fato, não pode resultar senão num policial. Para não deixar dúvidas, o epílogo declara, tanto mais, que a história é uma aventura verídica reconstituída com a ajuda de documentos e colaboradores. A linguagem do romance é radicalmente outra: são gírias, expressões obscenas, palavras chulas e xingamentos empregados para recortar o mundo rude das personagens principais. Acumulam-se cenas de sexo, de uso de drogas, de surpreendente brutalidade e falta absoluta de complacência, todas pouco exploradas na produção anterior de Ricardo Piglia. Universo de homens baixos que apenas se insinuara em contos como “Mi amigo” (1962) de *La invasión*, em que se lê a confissão rememorativa de Miguel sobre seu “amigo”, Santiago Santos, um “cabecita seco”/migrante sem dinheiro, que tentava seduzi-lo para a vida fácil do roubo:

“Porque en este país, la guita, viejo, hay que olfatearla en otro lado.” (...)

Medio país está metido. Es un asunto tan grande que uno no entiende si es legal o no, con todos los que están metidos. (...) A uno se le da vuelta todo cuando ve tanta plata junta...

(CM, 176 e 178)

Vidas que se deixam conduzir pelo acaso, cuja irrupção determina o desenrolar das ações, como em “Prisión perpetua” (1988), em que um presidiário foge, mata um homem, vai ao cassino e ganha no jogo. No conto de *Nombre falso*, “El Laucha Benítez cantaba boleros”, o tema do azar ressurge. Dois boxeadores sem talento, mas que permanecem nos ringues pois nenhuma outra oportunidade lhes cruza o caminho, têm uma história de amor. O descompasso entre o peso-mosca e o peso pesado culmina, de modo obscuro, na morte do primeiro. Em “La caja de vidrio”, do mesmo livro, o vínculo sensual entre as personagens é mais ambíguo, mas o acaso as divide igualmente: Genz, que se omitira no acidente fatal de um menino, desconfia que Rinaldi, seu companheiro de quarto de pensão que presenciara a cena à distância, tenha interpretado sua inércia

³ Em outras edições, “Nombre falso” foi nomeada “Homenaje a Roberto Arlt”. Sobre essa novela e seu conto enquadrado, consultar FORNET, J. “Homenaje a Roberto Arlt’ o la literatura como plagio”, *Nueva Revista de Filología hispánica*, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios El Colegio de México, tomo XLII, n° 1, 1994, pp. 115-141. Entre Ellen McCracken e María Eugenia Mudrovic se estabeleceu um debate, em FORNET, J. (comp.) *Ricardo Piglia*, Bogotá, Fondo Editorial Casa de las Américas, Instituto Caro y Cuervo, 2000, pp. 93-117. Rita Gnutzmann rasteou parte dos diálogos da novela em “Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia”, *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, n° 159, ab.-jun. 1992, pp. 437-448.

como um assassinato. A inevitável separação é penosa, conforme explica Genz, recordando o motivo pelo qual decidiu morar com Rinaldi:

Yo estaba solo en ese tiempo, perdido en la ciudad. Un hombre invisible que anda por el mundo sin ser notado. Quería empezar de nuevo. Quería empezar a vivir. Rinaldi se ocupó de mí. Fue como si siempre me hubiera conocido. Me miraba amistosamente, una sonrisa endulzando su rostro agrietado y yo me sentía feliz. Por eso lo traje a la pensión, por eso me decidí a compartir con él mi pieza. ¿Habrá que decir que soy un sentimental? Más bien un hombre débil que jamás supo cuidarse.

(NF, 54)

Plata quemada retorna com mais veemência a essa simbiose entre homens unidos pelo acaso. São Nene Brignone e Gaucho Rubio, este último mais conhecido por Dorda: gêmeos que nem são irmãos, nem se parecem. Figuras patéticas, como “una pareja de boxeadores o una pareja de empleados de una empresa de pompas fúnebres” (PQ, 11-12). Conheceram-se quando foram presos num centro de detenção de menores e, anos mais tarde, reencontram-se na estação ferroviária de Constitución, em Buenos Aires. Gaucho Rubio dorme na plataforma quando Nene o interpela, chegando de Mar del Plata, onde jogou no Casino e ganhou um bom dinheiro⁴. Reconhecem-se e vão viver juntos (PQ, 238-239). A afeição que nutrem um pelo outro se revelará entremeada na ação, com poucas palavras:

De los planes, se ocupaba el Nene. Porque el Gaucho y el Nene, eran, para el Gaucho, uno solo. Hermanos mellizos, gemelos, los hermanos corsos, es decir (trataba de explicar Dorda) se entendían a ciegas, actuaban de memoria. Le parecía así, a él, que sentía lo mismo que el Nene Brignone (...)

Sólo el Nene lo captaba, muy loco, el Gaucho. Pero el tipo más entero y más valiente que se haya podido ver (según Brignone) (...)

No podía expresarse, pero era capaz de dar la vida por Brignone (...)

(PQ, 68-69; 79 e 81)

No primeiro capítulo, ambos vão em direção ao apartamento planejado por Malito para ser o esconderijo da quadrilha. Chefe e idealizador da operação, é considerado misterioso pelos comparsas. Trata-se de um obcecado, leitor compulsivo de jornais e hábil em lidar com engenhocas:

Cara de ratón, ojitos pegados a la nariz, nada de mentón, pelo colorado, muy sereno, manos de mujer, inteligentísimo, sabía de motores, de caños,

⁴ O jogo no cassino e a morte combinam-se em outros textos de Piglia: na novela “Prisión perpetua”(PP), previamente referida, em “Tesis sobre el cuento” (FB) e no relato “Una mujer” de CA e CM.

armaba una bomba en dos minutos, movía los dedos así, ajustando el reloj, los frasquitos con la nitro, todo sin mirar, como un ciego, moviendo las manos como un pianista y era capaz de hacer volar una comisaría.

(PQ, 14)

A maior parte das personagens é apresentada nas primeiras páginas de *Plata quemada*. Assim, à guarida da rua Arenales, onde estão Dorda e Nene, juntam-se outros. Cuervo Mereles, que participará diretamente do roubo, e Atir Omar Nocito, chamado artisticamente Fontán Reyes, pois era cantor de tango. Este último queria dar o golpe, mudar de país e começar de novo. Por isso aceitou ser um dos informantes, indicando o número de funcionários que fariam o transporte do dinheiro, o tipo de veículo utilizado, as posições estratégicas. Também está Blanquita Galeano, amante de Cuervo Mereles, uma adolescente de classe média e de “boa família”, com “lar saudável” e estimado pelos vizinhos, mas que não hesitou, ao descobrir quem realmente era o namorado, em manter o relacionamento. Ainda cursava o secundário quando se casou; Mereles cumpria prontamente todas as suas vontades. A certidão de casamento, no entanto, era falsa. Blanca não se inteirou da negociação da quadrilha, apenas estava por perto e percebia que tramavam qualquer coisa. Descobria o sexo e a cocaína.

* * *

Em *A Ópera dos três tostões* (1928)⁵ de Bertolt Brecht, a intriga tem início com o casamento de Polly Peachum, uma menina inocente que se encanta com os bens conseguidos pelo namorado, Mac Navalha. Jonathan Peachum, pai de Polly, não é a fórmula comum do velho avaro, apesar de explorar mendigos ao lhes fornecer meios de conseguir a piedade dos doadores e, assim, receber parte da esmola. Exceção no modo como apreende a função do capital, não acredita no dinheiro: este é um meio de defesa insuficiente e não será a soma extorquida na primeira cena da peça que poderá salvá-lo. É por essa razão que não trabalha.

Outros papéis de Brecht têm paralelos com as personagens de Ricardo Piglia. Jenny dos Lupanares, prostituta enciumada que denuncia Mac à polícia, pode ser comparada com Margarita Taibo, jovem que ao se transferir do interior para Montevideu e ingressar na prostituição se autodenomina Giselle. Quando Cuervo Mereles, Dorda e Nene são encurralados no apartamento uruguaio, todos desconfiam dela, pois mantivera alguns encontros com Nene. Na peça de Brecht, conhece-se ainda Jackie Brown, chefe da polícia de Londres, amigo de Mac, corrompido por sua amizade e pelo dinheiro. Talvez como o delegado Silva de *Plata quemada*, segundo algumas testemunhas, obrigado a trucidar os bandidos para que seus vínculos ilegais, e os de seus colegas de trabalho, não fossem descobertos.

Os temas da peça de Brecht – traição, meretrício, luxúria, exploração do homem pelo homem, corrupção policial e poder dos criminosos – decorrem do uso ilícito do dinheiro. São malfeitores porque repudiam as normas do capital conforme regulado pelas leis e, por extensão,

⁵ BRECHT, B. *Théâtre complet VII: L'Opéra de quat sous*, texte français de Jean-Claude Hémery, Paris, L'Arche, 1959.

negam a sociedade. A riqueza e suas tentações são novamente submetidas ao exame do leitor em *Plata quemada*. A tênue fronteira entre o crime e a cidadania é definida pela epígrafe do romance, tomada de uma das frases de Mac Navalha: “¿Que es robar un banco comparado con fundarlo?”⁶ O delito é uma resposta cultural, política, econômica, jurídica, social e literária⁷. O roubo visível é o dos pequenos ladrões que podem ser mortos ou presos com o fim de desviar as infrações verdadeiramente graves, e por isso menos críveis, como a de grandes empresas e bancos, grupos que se consolidam sob a irônica expressão “sociedade anônima”.

* * *

Diferentemente dos textos anteriores, a lei sob suspeita e o gosto pelo subversivo se alternam como um convite ilícito e um deslocamento do ponto de vista costumaz do leitor de Ricardo Piglia. O transgressor se assemelha ao homem comum, como no capítulo dois do romance, quando a idéia de roubar um banco se manifesta um desejo compartilhado por todos, inclusive pelo próprio tesoureiro do banco, Alberto Martínez Tobar, encarregado da transferência do dinheiro para a municipalidade de San Fernando. No momento da ação restam a ele duas horas de uma vida em que, várias vezes, sonhou substituir as notas verdadeiras por falsas:

(...) cuando no podía dormir, le contaba a su mujer cómo pensaba hacer el cambio. Hablaba en la oscuridad y ella lo escuchaba subyugada. Era una idea que lo ayudaba a vivir y le agregaba cierto espíritu de aventura y cierto interés personal al traslado de dinero que hacía todos los meses.

(PQ, 32)

O assassinato dessa personagem secundária, que deixará a esposa e a filha doente, presta-se a conciliar comiseração e uma forte impressão de descontinuidade na monotonia daquela vida, subjugada pela moral e pela norma. Antes do assalto, pela última vez, o funcionário “miró lo que siempre miraba sin ver” (PQ, 33). A perspectiva priorizada expressa a ação dos criminosos como um ato de liberdade, tal qual sonhara Martínez Tobar e provavelmente os outros dois guardas que o escoltavam, os aposentados que tomavam sol no banco da praça, o freguês que lia jornal num bar em frente, o marceneiro Diego García que não resistiu a uma bala perdida. Talvez como outros que, logo em seguida, presenciaram a fuga a partir de seus carros que se moviam na velocidade do dia-a-dia, das janelas das casas vizinhas, da porta da escola de onde saíam os estudantes. Poucos entenderam o que havia ocorrido, “una ráfaga de violencia brutal, un estallido ciego” (PQ, 41). Tinha sido como uma impressão fantástica e avassaladora que, de repente, se desfez.

Como sonho e realidade, legalidade e ilegalidade se fundem nos depoimentos posteriores. Testemunhas dirão que dois dos assaltantes “tenían el pelo cortado al estilo militar, muy corto”

⁶ Sem referência explícita a Brecht, a frase já fizera parte de “Nombre falso”, nas palavras da personagem Rinaldi, cf. NF, 95.

⁷ LUDMER, J. *O Corpo do delito, um manual*, trad. Maria Antonieta Pereira, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2002, p. 11. Diversos textos ficcionais argentinos são interpretados pela autora com base no delito, “conceito visível” e “noção articuladora”, presente em todos os campos.

(PQ, 39). Malito, além disso, concebera o assalto como uma operação militar. Exitosa a fuga inicial, seu colega de carceragem, Nando, assumiria o compromisso de realizar a retirada definitiva para o Uruguai. Para tanto, esse ex-integrante do grupo de choque de apoio a Perón, que mantinha contato com alguns sindicalistas, providenciaria identidades e documentos falsos.

Antes de chegarem ao Uruguai, entretanto, durante a fuga inicial, uma bala passou de raspão pelo pescoço de Dorda. Cuervo Mereles dirigia, célere, vendo a linha imaginária que o conduziria à liberdade. Carregavam o dinheiro, que pesava como se fosse pedra e estava ali, todo com eles, tranquilizando-os como a cocaína que esfregavam nas gengivas. Devaneavam com a outra vida que teriam. Já na auto-pista, quebram com tiros de metralhadora as cancelas da passagem de nível. Em seguida, topam com um posto da polícia rodoviária em alerta. Começa a perseguição, mas Mereles se mantém tranqüilo sob o efeito de um dos calmantes de que é dependente. Mais à frente, uma barreira policial impede bruscamente que continuem. Um dos guardas é ferido e o carro fica imóvel, atravessado na pista, destruído pela batida.

Por sorte, um homem, que não compreendera o que se passava, parou seu automóvel pensando em ajudar a resolver o que supôs serem problemas mecânicos. Nene, Dorda e Mereles apontam as armas, descem e vão em direção ao veículo do senhor Eduardo Busch, que diria, em seguida: “todo fue tan rápido y tan confuso, como en un sueño” (PQ, 50). A quadrilha desaparece, sem rastros.

* * *

No terceiro capítulo têm início as hipóteses sobre quem são os bandidos e com quem mantêm negócios. Juntam-se proposições de jornais e de investigadores: seriam um comando, um grupo nacionalista, gente da resistência peronista, militares treinados pela guerrilha argelina, delinqüentes comuns? Atento a esses discursos, o narrador ganha voz onisciente no segundo parágrafo para explicar o que realmente se passava. Do amálgama de possibilidades, conclui: “Y algo de eso había” (PQ, 54), como se as dúvidas trouxessem consigo rudimentos de verdade. Com mais vigor a partir desse momento, o texto será um conjunto heterogêneo e incompleto, que “diz alguma coisa”, como sintetizara o narrador. Serão argumentos de autoridade distribuídos a toda parte, que ao invés de contribuírem na comprovação dos fatos, implodem as ações, fazendo com que as opiniões sejam tão relevantes quanto os acontecimentos. Elas assomam, intrometendo-se na confrontação de asserções. Entre um parágrafo e outro, ou mesmo entre as frases, aparecem os “según algunos”, “según otros”, “según los canas”, “(dicen los diarios)”, “según informaciones de último momento”, “anoche al cierre de esta edición”, “(según Malito)”, etc. A manipulação dos documentos, os mais variados, é ineludível.

Quanto mais informantes e provas de como tudo se passou – discursos midiáticos, institucionais, não-autorizados – menos certezas do valor da verdade. As digressões, fortemente constitutivas dos romances anteriores, emascarando o que se contava por elipses, são deixadas de lado: as pequenas histórias entretécidas em *Plata quemada* continuam a ação e tentam explicá-la melhor. Em algumas passagens há sucesso, em outras permanece a indecisão. Também

abandonam-se as linhas em branco, como em *La ciudad ausente*, que indicavam uma interrupção na continuidade narrativa, com mudança do ponto de vista e por vezes de episódio. Não existirão quebras na dinâmica textual, apesar de se alternarem o narrador, aparentando conhecer toda a história, Emilio Renzi, ao fazer suas primeiras colaborações para o jornal *El Mundo*, um médico que atesta as alucinações de Dorda, e os bandidos, os policiais, os conhecidos dos envolvidos, as pessoas que simplesmente acompanham o espetáculo. Embora se tenha clareza de que são muitas as contribuições, precisar os limites de cada uma é tarefa impossível. O narrador serpenteia pelas histórias, costuradas com os parênteses e as atribuições do texto a outras personagens quando, sem prévio aviso, sua voz se imiscui no romance e reconstrói eventos, tomando posição a respeito deles.

A ação, portanto, prossegue ininterruptamente, com grande efeito de velocidade, tal qual um *thriller*. Não apenas porque é curto o tempo abordado, mas porque sobrevêm essas opiniões que interceptam uma proposição para continuá-la de outro ângulo, em *flashes*⁸. As variáveis serão lidas como um pequeno caos, sem deixar, entretanto, de traçar um percurso. Vozes diferentes narram, julgando os ladrões ora como assassinos, ora como heróis, numa ambivalência permanente. Ainda que muitas forças se agitem, haverá um fino equilíbrio entre as constatações relativamente favoráveis aos bandidos – tanto do narrador quanto de Emilio Renzi, estremecendo noções como a de má consciência e picardia – e o sistema vizinho de divergências.

O poder das declarações, mais do que a ação, converterá os crimes em realidade, revelando a supremacia da palavra, num gesto bastante freqüente na obra de Ricardo Piglia. Quando Nene, Dorda e Mereles estiverem presos no apartamento uruguaio, as cenas de batalha serão transmitidas ao vivo, por rádio e televisão. Até os envolvidos poderão entender o que se passa a partir da cobertura sensacionalista. Malito, logo depois do assalto, reconhecerá a brutalidade, o horror e a desgraça impetrados por ele através da mediação daquelas ações pelo jornal, narradas com a mesma fúria, o mesmo sadismo degenerado. A notícia constrói a realidade e impulsiona a obstinação da personagem, como Red Scharlach de “La muerte y la brújula” de Jorge Luis Borges, atento ao que é publicado. Para Malito, haveria uma estranha sintonia entre seu pensamento e o dos jornalistas, capazes de idêntico sangue frio. Segundo ele, durante a leitura de toda aquela crueldade, irmanam-se bandidos e gente comum. Descobre-se, na ansiedade pela desgraça, o assassino no cidadão, e o cidadão no assassino:

De la misma forma repulsiva y abyecta de siempre (según Malito), los diarios informaban ahora con la desvergüenza y la precisión en los detalles que son característicos de la brutalidad con la que tratan los hechos (“...la niña Andrea Clara Fonseca, de seis años, que se desprendió de la mano de su madre, fue alcanzada por una ráfaga de metralla que

⁸ Em função dessa característica, talvez o romance tenha sido escolhido pelo diretor Marcelo Piñeyro para se tornar o filme homônimo, em 1998. A respeito dele, diz Piglia: “la película me parece digna. En cuanto al matiz, hay un toque que podríamos denominar *pornoshop*, una especie de estética de revista *gay* o exteriorización publicitaria de lo que es ese mundo. Esto, en su peor momento; en el mejor, la película tiene intensidad, tiende a lo metafísico, es una película sobre la espera”, “Entrevista a Ricardo Piglia”, por Reina Roffé, *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 607, en. 2001, p. 104.

uno de los delincuentes había disparado y su rostro quedó convertido en una cavidad sangrante...”). Una cavidad sangrante, volvió a leer las palabras con lentitud Malito, sin pensar en nada, sin ver otra cosa que las letras y la imagen borrosa de una nena rubia parecida al angelito desnudo de una iglesia. A veces, la cruel delectación con la que leía las noticias policiales era una prueba de su imposibilidad de dilucidar la raíz moral de los hechos de su vida, porque al leer sobre lo que él mismo había hecho, se mostraba satisfecho por no ser reconocido, pero a la vez triste por no ver su foto, y secretamente admirado por la difusión de la desgracia que es devorada con ansiedad por miles y miles de lectores.

(PQ, 56-57)

* * *

No ensaio “Sobre el género policial” (CF), de 1976, Ricardo Piglia confronta a ficção de enigma, ou o policial clássico iniciado por Edgar Allan Poe em “Os crimes da rua Morgue”, com a ficção *noire*, negra ou dura, da qual Ernest Hemingway e seu conto “Os Assassinos” seria o predecessor. Piglia aparta-se esteticamente de Borges, cuja exaltação das qualidades do romance inglês e dos contos de enigma teria servido para criar uma recepção adequada de sua poética, mas num movimento semelhante de difusão e de sugestão crítica. Indiretamente, a preferência de Piglia pelo policial duro proporcionaria uma das chaves de interpretação de sua obra. Empreende-se, portanto, uma recuperação e explicação. Oposto ao “refinamento” e à “harmonia” do conto de enigma, o policial duro não deveria ser lido de acordo com as premissas anteriores: pareceria ruim, confuso, informe, caótico e degradado⁹, uma vez que opera segundo os moldes do materialismo, ao abordar as funções do dinheiro, da lei, da droga, da sexualidade e das relações ambíguas entre esses elementos¹⁰.

O detetive, nos contos de enigma, resolvia um crime gratuito por meio da lógica. No caso dos textos negros, o crime, motivado por dinheiro, seria solucionado pelo detetive porque este recebe um salário pelo trabalho que executa. *Plata quemada*, entretanto, se compreendido como reprodução do modelo de romance da série negra conforme descrito por Piglia, apresentaria uma grande distorção: os passos do detetive Silva são desprezados pela narrativa, pois este é um mero coadjuvante da história que realmente interessa, a dos ladrões.

Ainda no ensaio “Sobre el género policial”, Piglia defende que os relatos da série negra não têm um enigma a ser resolvido. Por essa razão, os escritores desse tipo de texto – Chase, Chandler, Hammet, Cain, Goodis, McBain – sem influências de Brecht, deveriam ser submetidos a uma leitura brechtiana, em que a inquietação residiria nas funções do capitalismo, capaz de legislar a

⁹ A divulgação da série negra não estaria circunscrita ao ensaio “Sobre el género policial”, mas ao trabalho de Piglia como editor de romances policiais duros entre os anos de 1969 e 1976 para as editoras Jorge Alvarez e Tiempo Contemporáneo, e entre 1990 e 1992 para Sudamericana, coleção Sol Negro. De modo análogo a Borges e Bioy Casares, nas décadas de 40 e 50, responsáveis pela seleção de romances ingleses para a coleção “El séptimo círculo” da editora Emecé.

¹⁰ Sem ter em vista esse ensaio, mas o movimento de publicações de textos críticos que antecedem e emolduram a ficção, verificar o estudo de Jorge Fornet que, ademais, traça uma boa síntese do projeto literário de Piglia: “Un debate de poéticas: las narraciones de Ricardo Piglia”, in DRUCAROFF, E. *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11, Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 345-360.

moral e a lei. Essa interpretação partiria da frase que, mais de vinte anos depois da publicação do ensaio, seria a epígrafe de *Plata quemada*.

Em outros textos críticos do autor, embora não se afirme claramente, pode-se apreender que a frase de Mac Navalha sobre os bancos como lugar institucionalizado do roubo também poderia ser assinada por Roberto Arlt. À sua obra, certamente, é atribuída uma associação entre riqueza e transgressão. A primeira é identificada com o poder e essa conexão encerraria um mistério essencial para os textos de Arlt, sintetizado por Piglia do seguinte modo: “enclaustrado detrás de ‘espesos muros’, el ‘hombre rico’ guarda el secreto de sus crímenes, sin que nadie pueda investigar la historia de esa apropiación”¹¹.

Em *Plata quemada*, os ricos são invisíveis e comparecem somente por meio dos efeitos que acarretam, colocando a intriga em andamento. Estão subentendidos, como na epígrafe. Na obra de Roberto Arlt, ao contrário, os que têm dinheiro aparecem como contrapontos necessários. São eles, em *El juguete rabioso*, Don Gaetano, dono de um sebo e patrão de Astier, e o engenheiro Vitri, a quem Astier denunciará o plano do amigo Rengo de roubá-lo. Em *Los siete locos*, Gregorio Barsut é dono de uma herança. Os homens pobres e quase sem expectativa de ascensão social são, no entanto, o centro das tramas – Silvio Astier no primeiro romance, Erdosain no segundo. Este, no trecho a seguir, imagina como deixar a condição social imposta desde o nascimento e que o destinava a uma vida de sofrimento, trabalho e injustiça:

Yo soy la nada para todos. Y sin embargo, si mañana tiro una bomba, o asesino a Barsut, me convierto en el todo, en el hombre que existe, el hombre para quien infinitas generaciones de jurisperitos prepararon castigos, cárceles y teorías. Yo, que soy la nada, de pronto pondré en movimiento ese terrible mecanismo de polizontes, secretarios, periodistas, abogados, fiscales, guardacárceles, coches celulares, y nadie verá en mí un desdichado sino un hombre antisocial, el enemigo que hay que separar de la sociedad. ¡Eso sí que es curioso! Y sin embargo, sólo el crimen puede afirmar mi existencia, como sólo el mal afirma la presencia del hombre sobre la tierra.¹²

A única solução encontrada pela personagem de *Los siete locos* é o crime, conclusão idêntica a de Silvio Astier em *El juguete rabioso*. Este último visualiza inúmeras medidas a serem tomadas para alterar a sua situação, comparando seus passos com os de Rocambole, personagem folhetinesca de Ponson du Terrail(1829-1871). Conjugando bandidagem e literatura, Astier sonhava. Antes de trabalhar num sebo, uma de suas primeiras decisões em busca de mudança fora roubar a biblioteca de uma escola¹³. As personagens principais de *Plata quemada*, como se verá mais adiante, estão desligadas de uma identificação com as classes desprivilegiadas e, portanto, não

¹¹ PIGLIA, R. “Roberto Arlt: la ficción del dinero”, *Hispanica*, año III, n° 7, 1974, p. 27.

¹² ARLT, R. *Los siete locos*, ed. de Adolfo Prieto, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 55. Sobre a função do delito em Arlt, cf. o estudo de Josefina Ludmer, *op. cit.*

¹³ “Entonces yo soñaba con ser bandido y estrangular corregidores libidinosos; enderezaría entuertos, protegería a las viudas y me amarían singulares doncellas”, ARLT, R. *El juguete rabioso*, *op. cit.*, p. 23. Ainda a respeito dos encadeamentos econômicos na ficção de Arlt, cf. PIGLIA, R. “Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria”, in MANCINI, A. & otros. *Ficciones argentinas*, Buenos Aires, Norma, 2004, pp. 55-71.

buscam alternativas para escapar à determinação social. O romance se concentra nelas quando já conquistaram a singularidade almejada por Erdosain e colocaram em movimento “esse terrível mecanismo de tiras, escritvães, jornalistas, advogados, fiscais, guardas, camburões”.

Além de inventores como Malito e ladrões que lêem revistas de mecânica, como Dorda, Ricardo Piglia apropriaria, da obra de Arlt, o uso de clichês da literatura popular, com sua postura considerada anti-literária porque excessiva, de mal gosto deliberado e núcleos temáticos que fazem fronteira com o melodrama. Seguindo seus passos, retrataria a impostura da lógica do capital e desenvolveria um “estilo sujo”, capaz de alcançar os sentidos processados pelos que estão fora da ordem econômica. Arlt tomou posse do lunfardo para explorar o mundo daqueles que falavam essa variedade lingüística discriminada na Argentina da primeira metade do século XX. Piglia transcreverá a linguagem dos delinqüentes como contrapartida do poder e contra-sentido incapaz de se arvorar a instrumento de reivindicação. Precisamente porque *Plata quemada* é ficção, a língua falada pelas personagens principais tem um lugar e pode fornecer indícios que expliquem os motivos do delito¹⁴.

* * *

No conto “Os crimes da rua Morgue”(1841), mencionado por Piglia como um dos fundadores do policial clássico, o enigma da morte de duas mulheres é resolvido com base na observação precisa de Dupin. O narrador, tomado de admiração, passa a viver com essa personagem, sobre a qual oferece comprovações de criatividade aliada a rigor matemático. Depois de algumas considerações sobre as diferenças entre jogos de xadrez e de damas, a história se desenvolve como um comentário e um exemplo de que um “homem verdadeiramente imaginativo não deixa jamais de ser analítico”¹⁵. Ao folhear um jornal, Dupin lê sobre os “crimes extraordinários” cometidos contra Madame L’Espanaye e sua filha. A cena das mortes e a presença de vizinhos e gendarmes que ouviram gritos e vozes é noticiada, também ao leitor, que tem em mãos o recorte da *Gazette des tribunaux*. No dia seguinte aos assassinatos, novos pormenores são acrescentados: declarações recolhidas sobre o que muitos viram e ouviram. Entre eles estão Pauline Dubourg, lavadeira; Pierre Moreau, tabaqueiro; Isidore Musèt, gendarme; Henri Duval, prateiro; Odenheimer, restaurador holandês; Jules Mignaud, banqueiro; Adolphe Le Bon, empregado de Mignaud; William Bird, alfaiate inglês; Alfonzo Carcio, agente funerário natural da Espanha; Alberto Montani, confeitiro italiano. Apesar de tantos informantes, Dupin receia que o jornal não

¹⁴ Em “Sarmiento, escritor”, Piglia relaciona a não-escrita de Sarmiento e sua ascensão ao poder. A autonomia literária excluiria a participação do Estado: “Momento decisivo, gesto simbólico, la escritura ha llegado al lugar del poder: a partir de ahí casi no habrá espacio, ni separación, ni lugar para la literatura”. Se, nas palavras de Piglia, Sarmiento se aproximara da barbárie com a língua mais culta e empolada do século XIX, partindo de uma citação francesa mal traduzida, em *PQ* haveria um movimento semelhante, mas num esforço de compreensão interno, quem sabe analogamente a *El Matadero* de Echeverría, segundo a descrição de Piglia: “Los letrados se cuentan a sí mismos bajo la forma del relato verdadero y cuentan al otro con la ficción”, in *Filología*, FFyL-UBA, 1998, vol. XXXI, n°s 1-2, pp. 19 e 24, respectivamente. Em “Notas sobre Facundo”, Piglia descreveria com mais pormenores a cultura literária de Sarmiento, “ostentatoria y de segunda mano”, cf. *Punto de vista*, año III, n° 8, mar.-jun. 1980, pp. 15-18.

¹⁵ POE, E. A. *Histórias extraordinárias*, trad. Brenno Silveira e outros, São Paulo, Nova Cultural, 2003, p. 104.

tenha “penetrado no insólito horror” do que ocorrera¹⁶, pois não se inquietara com o particular daquela situação: o exagero na mutilação das vítimas, as duas vezes descritas pelas testemunhas que, certamente, não eram as das vítimas e, sobretudo, a convergência nas declarações de que uma das vozes pertencia a um francês e a outra – estridente, áspera, rápida e desigual – a um outro, um estrangeiro:

Cada qual a compara não à voz de um indivíduo pertencente a uma nação cuja língua conhece, mas exatamente o contrário. O francês julga que se trata da voz de um espanhol, afirmando que “poderia ter distinguido algumas palavras, *se conhecesse o idioma espanhol*”. O holandês afirma que a voz era a de um francês, mas lemos que, “*não conhecendo o francês, esta testemunha foi interrogada através de um intérprete*”. O inglês julga tratar-se da voz de um alemão, mas “*não entende o alemão*”. O espanhol “tem certeza” de que a voz era de um inglês, “a julgar pela entonação”, “*pois não conhecia a língua inglesa*”. (...) Ora, quão estranha não deveria ser, pois, aquela voz, a respeito da qual *puderam* ser feitas tais declarações! Aquela voz cuja *entonação* nem mesmo cidadãos das cinco grandes divisões da Europa podiam reconhecer como tendo algo de familiar!¹⁷

A solução do crime pauta-se, assim, pela percepção de Dupin de que muitas línguas foram convocadas para conjecturar o assassino como “o outro”, o estrangeiro cuja fala é impossível compreender. Em *Plata quemada* os bandidos têm o mesmo idioma dos que tentam entender suas ações e, apesar de a narrativa se concentrar entre a Argentina e o Uruguai, a língua, em aparência comum, não permitirá entendimento ou concessão.

No conto de Poe as versões sobre os crimes foram concebidas por personagens que não participaram das ações. Em *Plata quemada*, contrariamente, não há espectadores. O papel do observador ou *voyeur* foi excluído. Mesmo o leitor é obrigado a situar-se criticamente para que os julgamentos, contraditórios entre si, não o atordoem demasiado, e para que a leitura prossiga, discordante em alguns pontos, conciliada em outros. As tentativas de entender o assalto e os infratores, além disso, ocorrem no calor da hora, sem a formalidade da delegacia em muitos casos, ao contrário dos de Poe, em que as reconstituições remetem a um passado recente e são fornecidas primeiro à polícia, depois aos jornais. Soma-se, ainda, os pontos de vista em “Os crimes da rua Morgue” serem descartados, pois nenhum fora suficiente para esclarecer os crimes. No lugar deles, ressaí a voz do grande detetive Dupin, movido pelo prazer investigativo e por sua inclinação natural à análise. No romance de Ricardo Piglia, o comissário Silva é aviltado pelos assaltantes e as opiniões, veiculadas apenas em parte pela imprensa, elaboram um acontecimento fidedigno, partindo de muitas posturas.

De qualquer maneira, os dois textos devem suas principais conseqüências ao fato de se erigirem a partir da linguagem, cuja manifestação define o funcionamento da história. Quão estranho, pois, não foi aquele assalto ao furgão, sobre o qual puderam ser feitas tantas declarações! Estas últimas, no entanto, diferem substancialmente das prestadas pelos depoentes do conto. As

¹⁶ *Idem*, p. 121.

¹⁷ *Idem*, p. 124. Os itálicos pertencem ao original.

testemunhas dos assassinatos da rua Morgue são individualizadas pelos nomes, sobrenomes e profissões, separadas umas das outras pelas línguas que falam e nações que integram, também pela disposição dos parágrafos e dos itálicos do jornal. São, portanto, incompatíveis com as de *Plata quemada*, pois no romance cada vítima, jornalista, psiquiatra e policial será alçado ao coletivo. Essa constitui não só a principal diferença com relação ao conto de Poe, mas, igualmente, no tocante aos textos anteriores de Ricardo Piglia. As vozes, encenadas por meio de sentidos comuns e expressões linguísticas que demarcam de forma agressiva grupos distintos dentro de uma sociedade, falarão pelo conjunto, do qual emergem como representantes.

* * *

Chueco Bazán circulava pelos bairros pobres, com drogas e prostitutas. Para comprar essa liberdade, era informante da polícia. Integrou a quadrilha de Malito e depois do assalto contou o que sabia ao delegado Silva. Por essa razão, a quadrilha se vingou:

Al día siguiente los diarios fotografiaron al comisario Silva en el momento de reconocer el cadáver del Chueco Bazán en un bar cerca del puerto. Sus declaraciones eran sentenciosas y contradictorias (y aun incompatibles), como cuadra al razonamiento policial.

(*PQ*, 83)

Este início do capítulo quatro deriva de informações jornalísticas. Segue-se ao dado aparentemente imparcial da constatação das fotografias, a frase do narrador que julga as palavras de Silva com um paradoxo – “declarações sentenciosas e contraditórias” – colocado em destaque pelo parêntese que o justifica e sublinha. A um só tempo, intensifica-se o modo com que o delegado prestou contas a respeito da morte de Bazán e faz-se recair sobre o próprio narrador o mesmo parecer que atribui à fala de Silva. Tanto a explicação de um quanto a descrição de outro são “sentenciosas e contraditórias”. O narrador, como Silva, não se preocupa em lançar asserções sem justificá-las.

Silva está com a mão enfaixada por esbofetear Blanca Galeano, obrigando-a a falar. Depois desse episódio, Renzi o interroga, mas são de mundos tão antagônicos que o diálogo não pode seguir em frente. Os travessões são substituídos por um perfil do delegado no qual um instante de sua vida sintetiza seu caráter e sua conduta. A cada manhã relembra a história de uma cicatriz no rosto: um moleque o havia cortado sem maiores razões, “porque sí”, segundo aquele que narra, talvez Emilio Renzi, talvez o narrador. Acasos como esse desagradam os que representam a lei e exigem um combate, como o de Silva, obsessivo por seu trabalho. Por isso o esconderijo da rua Arenales será em breve descoberto e vasculhado, e outros cúmplices serão detidos, dentre os quais, Fontán Reyes:

— Parecía nervioso. Lógico. Todos se ponen nerviosos cuando les hablo — dijo el comisario.

De este modo (según los diarios) pudo saberse cómo fue planeado el atraco a los pagadores de la comuna.

(PQ, 87)

A autoridade policial intimidada a todos, é o delegado Silva quem admite. Sua fala, marcada pelos travessões, interrompe o comentário sobre a maneira com que se aproximou de Fontán Reyes no bar Esmeralda. A quem Silva transmite a vanglória de deixar nervosos os interrogados? Continuando a ação, o parágrafo seguinte detém a fala do delegado, contrastando a figura do narrador, que poderia tê-la transcrito, e os parênteses, que apontam para outra fonte dos dados. A expressão “De este modo”, comumente utilizada como explicativa e com o objetivo de retomar a idéia anterior dando-lhe seqüência, não cumpre nenhuma das duas funções. Por qual modo, afinal, sabe-se como foi planejado o ataque, se a conversa com Fontán Reyes não foi transcrita, se a frase de Silva não fala claramente a esse respeito? A satisfação “de este modo”, que ironicamente não esclarece, é atribuída aos jornais. Que interesses os meios de comunicação mantêm para que nem tudo seja dito? Por que aquele que agrupa e seleciona as vozes não escreve a respeito e não acusa a imprensa diretamente, separando os bons veículos dos tendenciosos?

A narrativa segue sobrepondo opiniões e aglomerando sucessos. As vozes mudam, alternando-se em espaços cada vez menores de texto. Assim, o primeiro parágrafo transcrito a seguir coloca em cena o narrador que, por seu turno, deixa entrever uma hipótese da polícia por meio de uma indeterminação: “*se* tem a impressão”. O outro parágrafo traz entre aspas a voz de Silva, retirada de fontes sigilosas, *off-the-record*. No terceiro, por fim, a palavra grega “hybris” surge de uma reflexão de Emilio Renzi, ao escrever um artigo, submetido aos controles do que será publicado pelo jornal *El Mundo*:

En círculos bien informados se tiene la impresión de que la policía está convencida de que los delincuentes argentinos han logrado ya cruzar al Uruguay.

“Los que huyeron (ha dicho off the record el comisario Silva) son sujetos peligrosos, antisociales, homosexuales, y drogadictos”, y agregó el jefe de Policía “no son tacuaras ni peronistas de la resistencia, son delincuentes comunes, psicópatas y asesinos con frondosos prontuarios”.

“Hybris”, buscó en el diccionario el chico que hacía policiales en *El Mundo*: “la arrogancia de quien desafía a los dioses y busca su propia ruina”. Decidió preguntar si podía ponerle ese título a la crónica y empezó a escribir.

(PQ, 91)

Renzi traçará, a partir desse instante, o perfil daquele que trucidara os guardas do banco. É Nene Brignone, chamado por alguns “Cara de Angel”, filho de um abastado empresário da construção. Quando era mais jovem, dera carona a alguns amigos. Estes últimos, de acordo com a perspectiva de Nene interpretado por Renzi, desceram do carro, foram até uma casa e retornaram. No dia seguinte, Nene seria preso como réu primário por cumplicidade em roubo e assassinato. Seu pai morre de uma síncope cardíaca.

El juez le dijo que si bien la pena era de simple complicidad merecía ser condenado por parricidio.

(PQ, 92)

Depois desse intervalo aparentemente jornalístico, a voz de Nene leva adiante a narrativa para contar, ele mesmo, alguns episódios de sua vida a Dorda, enquanto descansam no meio da fuga. Ao término desse quarto capítulo, estarão no Uruguai, num novo esconderijo. Malito e Mereles jogarão pôquer. Gaucho Rubio dormirá, consumirá drogas, ficará num canto desenhando motores. Nene não conseguirá permanecer encerrado e por isso sairá durante as noites, indo às zonas de prostituição. Primeiro ganhará alguns trocados com homens. Depois, conhecerá Margarita/Giselle, a prostituta que o tirará dos banheiros sujos e o levará para um apartamento depredado e ocupado por outros em horários diferentes. Lá irão ouvir *rock*, fazer sexo, deleitar-se com ópio ou maconha. Todos esperam, de um jeito ou de outro, que Nando lhes mande um contato para cruzarem por terra até o Brasil.

* * *

O acaso, ao contrário do que talvez pensasse o delegado Silva, também agia contra os fora da lei. Lucía Passero, quando abria a panificadora onde trabalhava, desconfiou de dois homens que, ainda de madrugada, trocavam a placa de um carro. Por prevenção, resolveu ligar para a polícia. Dois guardas foram checar a denúncia e um deles foi exterminado por Dorda antes que dissesse a primeira palavra. O uruguaio Yamandú Raymond Acevedo, que acompanhava Dorda, Nene e Cuervo Mereles, foi baleado pelo outro policial. Os bandidos fogem, mas abandonam o companheiro. Decidiram rapidamente que, ferido, não cumpriria a função de intermediador da fuga até o Rio Grande do Sul. Para que não falasse à polícia, Dorda tenta matá-lo enquanto o carro se afasta, mas erra os tiros.

Para Yamandú esa fue una prueba de que los argentinos estaban perdidos porque había una ley implícita, un código entre la gente del ambiente que todos respetaban. Nadie abandona a un compañero herido sin tratar de ayudarlo y nadie mata a un socio que ha actuado lealmente como si fuera un buchón.

(PQ, 126)

Depois de receber os primeiros socorros no Hospital Militar, Yamandú reconheceu os três assaltantes na galeria de fotos da delegacia e colaborou com o que pôde. Outros envolvidos são presos, dentre eles Nando, que mesmo sob tortura não revelou o paradeiro de Malito, para ele um herói popular que lutava pela causa nacional. Graças a Nando, o principal articulador do roubo nunca mais será visto pelos comparsas, nem capturado. À delação de Yamandú, soma-se a de um taxi-boy que se apresentou espontaneamente. Ele contaria sobre as festas, as orgias e as depravações. Falaria sobre Giselle, em seguida, interrogada.

Quase sem contatos, Dorda, Nene e Mereles conseguiram um novo abrigo, no centro de Montevideu. Muitas versões tentam explicar como caíram na armadilha daquele apartamento, um refúgio escolhido pela polícia. Um boato dizia que o serviço de inteligência enchera de microfones o lugar. Os policiais esperaram do lado de fora. Essa atitude era erro grave – segundo Emilio Renzi, cronista de jornal, ou segundo o narrador, responsável pela crônica de *Plata quemada* – ao menos que os quisessem mortos, impedindo-os de incriminar os oficiais que participaram da operação sem receber a parte combinada do butim.

No novo apartamento, os amigos jogavam cartas quando soou uma voz microfonada que os convidava a se render. Era de novo o acaso:

La voz llegaba distorsionada, en falsete, una típica voz de guanaco, retorcida y prepotente, vacía de cualquier sentimiento que no fuera el verdugueo. Tipos que gritan seguros de que el otro va a obedecer o se va a hundir. Esa es la voz de la autoridad, la que se escucha por el altavoz en los calabozos, en los pasillos de los hospitales, en los celulares que llevan a los presos en medio de la noche por la ciudad vacía a los sótanos de las comisarías para darles goma y máquina.

(PQ, 149)

* * *

Como nos romances anteriores de Ricardo Piglia, existe um complô. Há, entretanto, uma amplificação, porque um maior número de vozes divisa a ação. No romance de estréia do autor havia a conspiração de um pequeno núcleo de personagens – sobretudo Maggi, Renzi e Tardewski – demonstrando no microcosmo a perseguição da ditadura contra todos os que ousavam pensar. Em *La ciudad ausente*, apenas um produto da ficção e da ciência – a máquina de Macedonio e de Russo – era capaz de contra-espionar as ações estatais. Em *Plata quemada*, especialmente Mereles, Nene e Dorda, são percebidos como singulares, ao passo que os policiais são um tecido social, em que cada um pode ser substituído por outra peça idêntica. Se há, nos três, pontos de contato com o que poderia ser identificado com o primitivo, pois matam, roubam e têm sexualidades que escapam ao aceito como padrão; a um só tempo, são profundamente civilizados, uma vez que tudo é feito pelo dinheiro. Perturbam os comportamentos sexuais depravados, equivalentes a condutas sociais torpes na estética naturalista, pois são, antes do exemplo anormal-ruim, o anormal como exceção às regras que coagem.

Da perspectiva das vítimas, o policial é o que representa e defende interesses de outros: dos ricos e do *status quo*. Aos perseguidos resta o ódio¹⁸, como o expresso pelos criminosos. Entretanto, estes não devem ser qualificados como vítimas. Desde que tem início o assalto, eles as produzem em série, como carrascos em potencial aos quais uma fagulha basta para que exterminem. São tão particulares que não têm lugar. Marginais entre os marginais, violam as regras

¹⁸ Sobre o “ódio das vítimas”, cf. ensaio de Mempo Giardinelli, também sobre as diferenças do gênero negro em oposição ao conto de enigma. “La novela policial y detectivesca en América Latina”[1985] in KLAHN, N. & CORRAL, W. H. *Los novelistas como críticos*, tomo II, México, Tierra Firme/FCE, 1991, pp. 585-593.

implícitas entre a bandidagem, como explicaria à polícia o uruguaio Yamandú. São o perigo, a clandestinidade, o que deve ser excluído porque não pode ser enquadrado. Encarnam a imaturidade, a irracionalidade, a anarquia, o indigno.

Resistem, além disso, a qualquer estereótipo, porque independem de um ofício para sobreviver e, portanto, não se especializaram numa forma de observar o mundo que os circunda. A reflexão do narrador, por exemplo, aproxima-se de um experimento estético: escolhem-se os bandidos como objeto de análise porque estranhos e passíveis de uma representação capaz de suscitar contradições, idéias e sentimentos supostamente desconhecidos. O policial fala a partir da oposição legal/ilegal. As palavras do Dr. Bunger, psiquiatra, medem-se pela ciência. Emilio Renzi, cuja profissão de jornalista é assegurada pelo crachá, tem consciência dos pequenos desvios que executa no padrão da escrita da mídia impressa e, justamente por isso, pede permissão a superiores para nomear seus artigos de um modo ou de outro. Nene, Dorda e Mereles, sem domínios de atuação, apreendem o mundo com pasmo e desordenamento. No Uruguai serão forasteiros, na Argentina, anormais. Cuervo Mereles violou a barreira da união entre classes sociais desniveladas casando-se com Blanca e aplicando um golpe, pois a certidão era falsa. Nene Brignone abandonou a classe de que era proveniente, negando a sucessão na riqueza que herdaria e mandando o pai à morte. A espessura dessas personagens, instaurada pelas convenções das quais se livram, exige que tenham epítetos, pois entre os que têm apenas nome e sobrenome, já se destacaram. Na escala de crimes contra as leis, Dorda supera em muito os companheiros e por esse motivo a narrativa concentra-se mais em seu retrato e nos monólogos que produz. Apesar do sombrio e do mau agouro trazido em Cuervo, da ironia em Nene, homem que recorda um menino, é Dorda quem oferece através de seu apelido a noção de contrariedade a tudo o que pareça racional. Diversas passagens do romance confirmariam a impressão causada pela alcunha, ainda sobreposta por uma outra, Gaucho Rubio. Sua maldade advém como traço individual, confessada pela própria mãe. Geralmente lacônico, libera-se com as drogas que o permitem expor seu insólito padrão de raciocínio. Sua idiossincrasia reúne a fé e a violência cegas:

La maldad, decía la madre, se le dio con la misma obstinación y la misma fuerza que sus hermanos y padre usaban para trabajar la tierra. (...)

— Estamos hechos de leche, de aire y de sangre — dijo el Gaucho una noche volado con coca, y locuaz. (...)

— Hay unos tubitos — decía Dorda y se tocaba el pecho — que van por acá — y se buscaba con los dedos entre las costillas —; son como de plástico y se vacían y se llenan, se vacían y se llenan. Cuando están llenos, pensás, cuando están vacíos, dormís. Lo que te acordás, ponéle de cuando sos chico, es porque patinan en el aire, pasan por ahí, las cosas que te acordás, los recuerdos. ¿No, Nene? (...)

Muy creyente, Dorda, siempre quiso estar en la gracia de Dios e incluso su madre (declaró) que había querido ser sacerdote en Del Valle (pueblo próximo a cinco kilómetros de la casa de la familia) donde están los

hermanos del Sagrado Corazón, pero cuando fue, se lo levantó un linyera en el camino y ahí empezaron todas sus desdichas (...)

(PQ, 74; 78-79 e 81)

Semelhante à personagem Lenny de *Ratos e Homens* (1937) de John Steinbeck, Dorda cruza quaisquer limites porque é um “chiflado”/demente. Dotado de um sistema de funcionamento autônomo às leis que regem, inclusive, a natureza habitual do homem, beira a monstruosidade. Paradoxalmente, é, entre todas as personagens, a mais sensível¹⁹. Vive entre o audível e o inaudível e isso significa que de suas limitações e deficiências se elevam lampejos que o atormentam com outra realidade. Escuta vozes:

Dorda deja la ametralladora en el piso, se sienta con la espalda apoyada en la pared, abre una cajita rectangular, de metal, plateada y luego de una rápida y complicada maniobra, se da un pico de cocaína en la vena del brazo derecho. Lo hace porque está oyendo lejos, voces, ahora, voces suaves, de mujer, y no las quiere oír, quiere que la blanca lo cure, la blancura que sube por las venas le borre las voces que suenan, en las placas del cráneo, entre los huesos, los canales tienen venitas por donde vienen ahora las voces finas de las mujeres. Eso oye Dorda, todo el tiempo (...)

(PQ, 151-152)

* * *

A revolta dos ladrões, desprovida de cerne, torna a subversão espantosa. É certo que o móvel do roubo e dos crimes é o dinheiro, mas as personagens têm fúria, o que possibilita que continuem. Encarados os fatos, optam sempre pelo contrário do bom senso e do admitido. Talvez nessa desrazão se possa compreender porque o romance foi submetido ao jurado do controverso Premio Planeta com o título provisório *Por amor al arte* ²⁰. A arte, considerada como espaço de contra-realidade, é alegorizada pelos bandidos: sem padrão, lei ou sistema. Essa figuração, se comparada com a produção narrativa anterior de Ricardo Piglia, comporta uma mudança fundamental. Em “La loca y el relato del crimen”, de *Nombre falso*, a escrita é desencadeada para reparar um erro da Justiça e da investigação policial: o conto mostrava, com as palavras de Renzi, a retidão da personagem incriminada. Em *La ciudad ausente*, a máquina, apesar de trancafiada ao final da narrativa, continua cumprindo seu papel justiceiro de observar com a liberdade proporcionada

¹⁹ Em “Clase media, cuerpo y destino”, Piglia discorre sobre as implicações do romance de Puig, *La traición de Rita Hayworth*[1968], e assevera que um dos mitos da classe média é pensar que a sensibilidade é privilégio dos que estão à margem da economia. In LAFFORGUE, J. *Nueva novela latinoamericana* 2, Buenos Aires, Paidós, 1972, p. 359.

²⁰ A polêmica que girou em torno de um livro cujo tema é o dinheiro não podia ter redundado em maior coincidência, incrementando as notas na mídia impressa. Piglia se inscreveu no Premio Planeta e o venceu, recebendo 40 mil dólares, além do direito à publicação e distribuição do livro. O texto foi julgado por Mario Benedetti, María Esther de Miguel, Tomás Eloy Martínez, Augusto Roa Bastos e Guillermo Schavelzon. Logo depois da premiação, a imprensa noticiou possível manipulação do resultado, mencionando que Piglia teria um acordo prévio com Planeta. Gustavo Nielsen, segundo colocado, processou a editora, Piglia e o editor Schavelzon, conseguindo uma indenização no valor de 10 mil pesos de cada um dos envolvidos.

pela ficção. A função da literatura, nesses dois textos, é positiva e representa uma melhora com relação ao que é dado pelo real, uma correção do que fora mal compreendido. Mesmo em “Nombre falso”, a reflexão sobre a literatura como falsificação implicaria uma rebeldia salutar contra princípios como autenticidade e originalidade. Em *Plata quemada*, os contornos do que significa a literatura adquirem um poder maligno, que acompanharia o livre arbítrio. Retirados de páginas policiais truculentas, de onde precipitam sínteses sobre a ordem social, os bandidos representam não apenas a irresponsabilidade, a futilidade e o ócio, mas a indecência, a imoralidade e a falta de sentido. Culpados, são a entrada para o desvalor, o feio, o indigesto.

Nem a verdade, nem a mentira; são legítimos para a literatura porque ilegítimos para o Estado, a sociedade e as instituições. O caráter alegórico do texto, nesse sentido, pode ser uma das chaves para a afinação do narrador e de Emilio Renzi com os bandidos. Engajados pela escrita e pelo que esta produz, encontram na circulação de uma história urbana verídica um halo poético em que os fatos representam mais do que são. “No se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción (realismo) – asseveraria Ricardo Piglia anos antes da publicação desse romance – sino de ver la presencia de la ficción en la realidad (utopía)”²¹.

Essa operação de busca da ficção na realidade promoveria, em algumas passagens da narrativa, um desajuste temporal, capaz de fazer com que aquelas aventuras da década de 1960 se estendessem para adiante e, num parêntese imediato, fossem recolocadas no passado. Nem o hoje, nem o ontem se referem somente ao dia anterior ou ao dia em que se narra, mas a uma dilatação visionária que funde a memória do passado do roubo com a antecipação do presente do leitor, tempos que conservam, desgraçadamente, os mesmos problemas: “Hoy (por ayer)” (*PQ*, 131)²².

* * *

No antepenúltimo capítulo, o nome do romance recebe justificativa: a primeira nota é queimada por Dorda, pensando naquele pecado e rindo. Logo a notícia se espalhou entre a multidão que acompanhava o espetáculo da rua, olhando para o apartamento. Os canais de tevê e as rádios não tardaram em anunciar e repetir a imagem daquela gratuidade. Dos sete milhões roubados, os cinco restantes voavam pela janela, como “mariposas de luz” (*PQ*, 190), iluminando, sem explicar. “Ato de canibalismo”, gritos de horror e ódio, indignação, rugidos e estupefação qualificavam o modo como a novidade era recebida. Naqueles quinze minutos, durante os quais o

²¹ PIGLIA, R. “Ficción y política en la literatura argentina”[1987], *CF*, 131. O título deste capítulo é uma homenagem ao artigo. Sobre o escritor como ladrão, verificar a argumentação de Piglia da proposta arltiana em “Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria”, *op. cit.*, p. 71, e também em sua ficção: “Por un lado Arlt identifica siempre la escritura con el crimen, la estafa, la falsificación, el robo. En este esquema, el crítico aparece como el policía que puede descubrir la verdad. Escritura clandestina y culpable, escritura fuera de la ley, se entiende que Arlt haya buscado que sus libros circularan en un espacio propio, fuera de todo control legal (...)”, *in NF*, 122. Em *CF*, 15, Piglia afirmaria: “En más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor es el criminal”.

²² Para um estudo do limite entre verdade e ficção em *PQ*, da verdade como reconstrução interpretativa e da impressão constante de simultaneidade, cf. o ensaio de Michelle Clayton, “Cómo habla la plata”, *in PÉRSICO, A. Ricardo Piglia: una poética sin límites, op. cit.*, pp. 135-144.

dinheiro virava cinza, as pessoas se lembraram do que podia ter sido feito com ele: dos pobres, dos órfãos, das fundações benfeitoras.

Si la plata es lo único que justificaba las muertes y si lo que han hecho, lo han hecho por plata y ahora la queman, quiere decir que no tienen moral, ni motivos, que actúan y matan gratuitamente, por el gusto del mal, por pura maldad, son asesinos de nacimiento, criminales insensibles, inhumanos.

(PQ, 190)

Até esse momento, o romance poderia ser considerado uma releitura do culto à coragem e à hombridade, tão marcado pela literatura gauchesca e posteriormente sublinhado pelos *compadritos* de Borges. Entretanto, se antes os bandidos tinham admiradores discretos e eram quase heróis porque resistiam ao sistema e permitiam aceder à idéia de que a justiça não se fazia apenas pelos meios legais; se eram destemidos, honrando suas escolhas e a si próprios, sem voltar atrás e sem se entregar; se enfrentaram a polícia, valentia que na época, conta-se, ninguém ousava ter; depois da fogueira, a condenação é pregada por todos.

Surgió ahí la idea de que el dinero es inocente, aunque haya sido resultado de la muerte y el crimen, no puede considerarse culpable, sino más bien neutral, un signo que sirve según el uso que cada uno le quiera dar.

(PQ, 192)

A lógica desumana do capital se renova, por isso eles devem ser aniquilados. Seus defeitos são ampliados e tornados fatais em função do dinheiro, solução para os problemas e mediador da felicidade. Intermédio que jamais poderia ser incendiado, impunemente. Atingiram o inadmissível, indo pela última vez em direção ao insensato. O caráter anti-social que os marcara até então antecipa o destino reservado para eles. Precisavam ser enforcados. Mais que isso, deveriam receber o mesmo tratamento que prestaram ao dinheiro: que lhes ateassem fogo! “Olho por olho, dente por dente”, é a antiga lei do talião:

- Hay que ponerlos contra la pared y colgarlos.
- Hay que hacerlos morir lentamente achicharrados.

(Id., *ibid.*)

Depois dos tiros de todos os lados, do gás lacrimogêneo, das investidas policiais pelas varandas vizinhas, pela porta de entrada do edifício, pelas perfurações realizadas no andar superior – o primeiro deles é atingido – Cuervo Mereles. Em seguida, para escapar de uma granada, é a vez de Nene Brignone, castigado pela saraivada de uma metralhadora.

O factual prevalece nesse instante do romance, mas não sua análise: para os que se manifestam é impossível ultrapassar a imagem do dinheiro queimando. As notas graúdas pegando fogo, como pura abstração, conglomeravam efeitos excessivamente díspares: crime e justiça contra

o Estado e a sociedade em geral, em que as relações se pautam em torno do capital²³. A queima injustificada estampava uma série de negações: à riqueza, ao poder do dinheiro, ao consumo, ao que o capital destrói para que continue existindo. Como um indício de revolução fracassada, e um anti-clímax, permanece a imagem do dinheiro queimando, na memória dos que viram e dos que leram sobre os criminosos, como um sinal enigmático e hermético, um aviso talvez de que os costumes, os códigos culturais e os prejuízos, perceptíveis apenas quando envolvem um apelo econômico, não serão eternos.

O final, em alguns instantes, é antecipado, contrariando qualquer efeito de suspense. Em meio às vozes que Dorda escuta, o adiantamento da ação ganha destaque pois aquela aventura, todos sabiam, jamais poderia terminar bem:

— Van a venir a sacarme de acá, los hombres de Silva, el canalla, buchón, te trae la noche... En el piso se encontraron dos pistolas 45, una subametralladora PAM y un revólver calibre 38, en dos destartalados cajones quedaban unos pocos proyectiles: ése era el arsenal con el que los tres pistoleros habían resistido durante quince horas el asedio de más de trescientos policías.

Se sonreía a solas, sentado, con las voces que sonaban dentro suyo, bajas ahora, tiró una ráfaga, para que supieran que seguía ahí.

(PQ, 230)

As forças instituídas e menosprezadas por aqueles homens, para se provarem ainda atuantes, retornam legitimadas e violentas e inscrevem suas marcas no único sobrevivente. No último capítulo, depois de um longo delírio por causa da quantidade exorbitante de drogas que o dinheiro do roubo pôde comprar, por causa também da iminência de seu fim, em que recorda muitos momentos de sua vida, Dorda é ferido. Está próximo da morte quando o delegado Silva ordena o cessar fogo. Dois padioleiros o carregam, como uma “vítima sacrificial”. Então, a máquina do poder, como na “Na Colônia penal” (1919) de Franz Kafka, escreve sua mensagem. Antes de chegar à rua, na escada do prédio em que ficara trancafiado, recebe golpes furiosos de vizinhos e curiosos.

²³ A transgressão não esfumacaria apenas o caráter dos bandidos, mas o país de onde eram naturais, a Argentina, esse nome em que ressoa a “plata”, não apenas pela região geográfica e pelo “argento” como raiz etimológica. Também pelos anos que circundam a publicação de *PQ* e emprestam ao romance a atmosfera de “patria financiera”, vivenciada a partir de 1976, quando se estabelece o acesso indiscriminado aos produtos importados. Durante a ditadura (1976-1983), o plano neoliberal do ministro José Martínez de Hoz promove a abertura do mercado e a supervalorização da moeda. Tanto a inflação quanto a taxa de juros permanecem altas, o que instaura a especulação financeira. Os planos econômicos implementados durante o governo de Raúl Alfonsín (1983-1989) não alcançam seus objetivos. No governo que o sucede, de Carlos Menem (1989-1999), iniciado com hiperinflação, há um forte processo de privatização das instituições públicas. Em 1991, o ministro da economia, Domingo Cavallo, promove a paridade e “convertibilidade” entre dólar e peso. As importações aumentam exponencialmente e há grande dificuldade para as exportações. As leis trabalhistas sofrem flexibilizações e os índices de desemprego sobem. Entre 2001 e 2002, durante o governo de Fernando de la Rúa, a Argentina enfrentará uma de suas mais graves crises, quando os fundos de investimento se retirarão do país, devido à insegurança do mercado.

Un Cristo, anotó el chico de *El Mundo*, el chivo expiatorio, el idiota que sufre el dolor de todos.

(PQ, 240)

Os policiais, tendo ouvido rumores de que um dos assaltantes sairia com vida, precipitam-se sobre ele para mais pancadas. Na rua, a contemplação do corpo ensangüentado durará pouco:

Cuando apareció el cuerpo ensangrentado de Dorda, con los huesos rotos y a la vista, un ojo herido y el vientre tajeado y sin embargo todavía con vida hubo primero un gesto de silencio y de estupor. La multitud lo rodeó y los camilleros se detuvieron.

(*Id., ibid.*)

Bastou que um primeiro o esmurrasse para que todo o resto viesse. Gente que estava por ali, policiais e suas coronhadas, jornalistas que afundavam suas câmeras no corpo inerte. Todos participaram daquele início de linchamento, chutando, socando, cuspidando. Os que não podiam alcançá-lo – e eram centenas – insultavam-no e exigiam sua morte.

* * *

No romance *A sangue frio* (1966) de Truman Capote, o leitor conhece todos os pormenores: os integrantes da família Clutter, a pequena cidade de Holcomb onde moravam, quem foram seus assassinos e como se conheceram, a data e hora exata do crime, o modo brutal como foram executadas as vítimas, o dinheiro como motivação. Não se sabe, entretanto, de onde viera tamanha crueldade. Como seres humanos puderam praticar atos tão hediondos? Ao reconstituir os crimes, o narrador onisciente não toma partido e tenta responder a essa pergunta de vários modos – sistematizando o passado de todos, situando o que pensavam os conhecidos das vítimas e os criminosos, incluindo as investigações policiais e os boletins psicológicos dos malfeitores. A história de *Plata quemada*, como a de Capote, realmente ocorreu e é a esse esclarecimento que a nota final do romance se reserva. Diferentemente de *A sangue frio*, entretanto, foi narrada com parcialidade e o enigma não se encontra na atrocidade dos ladrões, mas, antes, na queima de todo o dinheiro roubado. De qualquer maneira, em ambos os textos a solução do mistério é subjetiva e dependerá da índole de cada leitor.

O epílogo de *Plata quemada* é apresentado sem a assinatura do autor, somente com a data e o local em que supostamente foi escrito. Tendo o romance sido baseado em atas judiciais, escutas gravadas pela polícia, notas de jornal, documentos, entrevistas e declarações, o adendo é o espaço encontrado para encenar o agradecimento a tantas colaborações. Até então lido como a ficcionalização de fatos reais ou mesmo como pura ficção, o romance ganha uma reversão ao ser situado como não-ficção, semelhante à austera reconstrução empreendida por Capote. Essa demarcação impõe uma correlação mais evidente entre o policial documentado e suas implicações político-sociais: reorganiza-se um evento, como o assassinato da família Clutter, primeiro porque

supõem-se detalhes pouco ou nada perscrutados, segundo porque investiga paradigmas importantes para a sociedade em questão.

Os trechos de reportagem e os testemunhos que compunham o romance recobrem-se, então, pela verdade atestada no epílogo. Este último é usualmente o espaço em que o corte com a ficção já foi estabelecido e comparece o autor, complementando sentidos, expondo o destino final das personagens, explicando suas motivações e por vezes as condições em que desenvolveu a escrita ficcional. Com efeito, todas essas características estão presentes, mas a meias. Desse modo, revela-se apenas brevemente o destino final de Malito e Dorda. Quanto à preparação do romance, afirma-se que os primeiros esboços teriam sido feitos entre 1969 e 1970, depois retomados em 1995. A identidade daquele que escreve, todavia, está escamoteada. Fora do livro, em entrevistas, Ricardo Piglia confirmaria as mesmas datas, fornecendo ainda mais ambigüidade ao sujeito que ordena o romance.

Mesmo depois da ênfase com que é certificada, a veracidade da história é motivo de desconfiança, pois muitos elementos claramente ficcionais foram partilhados com o leitor. Não apenas o dinheiro queimado “porque si?”, ao contrário de ser o último recurso de que dispunham os assaltantes para consumir o gás lacrimogêneo lançado a todo instante. Mas também Emilio Renzi, com quem o autor se confunde desde as primeiras ficções de sua obra²⁴. O retorno à ficção, que parecia ter sido finalizada, é movimento do texto, em que se acentua:

Fueron de especial utilidad las crónicas y las notas de quien firmaba E. R., que cubrió el asalto y fue el enviado especial del diario argentino *El Mundo* al lugar de los hechos. He reproducido libremente esos materiales, sin los cuales hubiera sido imposible reconstruir con fidelidad los hechos narrados en este libro.

(*PQ*, 248)

Os fatos, demarcados como reais, recaem com mais força na ficção depois da sigla E. R. (Emilio Renzi) e da possibilidade de conjugar liberdade de exposição e fidelidade²⁵.

A história dos ladrões, propositalmente mal disfarçada pelos agradecimentos e explicações que a compelem ao real, tem continuidade para receber uma dupla origem: a da história de *Plata quemada* e a do início de um escritor. Na segunda divisão do epílogo, sensível ao que se pode extrair do real para ser contado²⁶, o narrador relembra como conheceu Blanca Galeano, num trem que seguia viagem para a Bolívia, em abril de 1966, logo depois de ter sido liberada pela polícia. A primeira frase desse trecho retomará o acaso, cujo caráter mutável garantiu coerência e verossimilhança ao romance, inclusive depois de sua falsa conclusão:

²⁴ Sobre esse paradoxo, que “reduplica e bifurca a narração”, cf. BERG, E. “Reseña, *Plata quemada*”, *Hispanica*, año XXVIII, n° 82, 1999, pp. 124-126.

²⁵ Movimento similar, mas de sentido inverso ao da nota final de *CF*, em que os entrevistadores e o escritor são lançados na ficção: “éste es un libro donde los interlocutores han inventado deliberadamente la escena de un diálogo para poder decir algo sobre la literatura”, *CF*, 245.

²⁶ A esse respeito, cf. o ensaio de Julio Premat, que, não obstante, considera Piglia o autor do epílogo de *PQ*. No mesmo texto, sugere-se a leitura do romance como uma continuação de *El beso de la mujer araña*[1976], de Puig. “Los espejos y la cópula son abominables”, in PÉRSICO, A. *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, op. cit., pp. 123-134.

La primera conexión con la historia narrada en este libro (como sucede siempre en toda trama que no sea de ficción) surgió por azar.

(PQ, 249)

A figura de Blanca Galeano reencenará a de uma outra mulher, numa outra viagem, com destino a Mar del Plata, em “El fin del viaje” de *Nombre falso*. Em ambas as travessias, tanto Emilio Renzi quanto o narrador do epílogo de *Plata quemada* ouvem histórias tão raras que têm dificuldade em tomá-las como reais. “Miente como otras lloran o se quejan” (NF, 23) – pensa Renzi sobre aquela que o acompanha no trajeto. Blanca Galeano e Aída Monti, fugidias e frágeis, aproximam-se da invenção ao cativar aquele que as escuta, conservando sua companhia. Podem, dessa maneira, ser outras, ou elas mesmas, com suas confidências mais íntimas.

As lógicas da ficção e da realidade, intercambiadas tantas vezes, ganhariam vivacidade e angústia para além das páginas de *Plata quemada*. Em algumas situações os dois planos seriam, para muitos leitores, indistintos. Como para a própria Blanca Galeano, responsável por mover um processo judicial contra Ricardo Piglia, a quem reclama um milhão de pesos alegando prejuízos pessoais, usurpação de nome e dano moral, violação à privacidade, reputação e honra²⁷.

Ao contrário do esforço de Capote para abolir a distância entre o observador que narra e o mundo, o epílogo de *Plata quemada* a sublinha como condição de escrita, tantos anos depois daquele assalto, na imagem de Blanca menina, com o rosto para fora da janela do trem, afastando-se da estação vazia. Ainda assim, a distância traçada pela ficção – “Esa lejanía [que] me ha ayudado a trabajar la historia como si se tratara del relato de un sueño” (PQ, 251) – guardaria, como mostrado pouco depois pelo processo de Blanca Galeano, seus laços perigosos e ambíguos com o real.

²⁷ Somado ao escândalo do Premio Planeta, a agitação midiática promovida pelos processos parece ter arrefecido os ânimos e gerado um mal estar entre críticos e pesquisadores, como se o romance representasse um erro e uma fase ruim que deveriam ser esquecidos. Talvez aí esteja a explicação para a escassa produção a seu respeito. Sobre os dois processos é possível consultar o virulento e oxalá equivocado ensaio de Tomás Abraham, “Aira y Piglia”, *Fricciones*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004, sobretudo pp. 107-130.

Bibliografia

de Ricardo Piglia

Dinheiro queimado, *Formas breves* e *El último lector* foram publicados no Brasil pela Companhia das Letras. Os demais romances, livros de contos e novelas foram editados pela Iluminuras, que também compilou alguns de seus ensaios sob o título *O Laboratório do escritor*.

I. Ficção

Cuentos con dos rostros, selección y entrevista de Marco Antonio Campos, Serie Rayuela Internacional, México, UNAM, 1992.

La ciudad ausente, Buenos Aires, Seix Barral/Biblioteca Breve, 1995.

Nombre falso, relatos, 2ª ed., Buenos Aires, Seix Barral/Biblioteca Breve, 1997.

Plata quemada, novela, 12ª ed., Buenos Aires, Editorial Planeta, 2000.

Prisión perpetua, Buenos Aires, Seix Barral/Biblioteca Breve, 1998.

Respiración artificial, 2ª ed., Buenos Aires, Seix Barral/Biblioteca Breve, 2003.

II. Ensaíos

Muitos textos de Ricardo Piglia foram republicados em livros e revistas, por vezes com alterações. As referências entre colchetes indicam parte dessas republicações.

“As três forças da ficção”, *Idéias/Ensaíos, Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano I, nº 61, 02/09/1990, pp. 4-6.

“Borges: a arte de narrar”, trad. Josely Vianna Baptista, in SCHWARTZ, J. (org.) *Borges no Brasil*, São Paulo, Editora da Unesp, Imprensa Oficial do Estado, 2001 [conferência de abertura do Simpósio *Borges100*, 15/04/1999 no MASP; em espanhol em *Cuadernos de Recienvenido*, nº 12, 1999; *on-line*, <http://www.fflch.usp.br/dlm/espanhol/cuadernos/recienvenido12.pdf>. Texto que, com algumas modificações, será a versão final de “Nuevas tesis sobre el cuento”, publicado em FB].

“Clase media: cuerpo y destino (una lectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig), in LAFFORGUE, J. (comp.) *Nueva novela latinoamericana 2*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1972, pp. 350-362.

Crítica y ficción, Buenos Aires, Editorial Planeta, 2000.

El último lector, Buenos Aires, Editorial Anagrama, 2005.

“Ernesto Guevara, el último lector”, *Políticas de la memoria*, nº 4, verano 2003/2004, pp. 13-32 [modificado sob o título “Ernesto Guevara, rastros de lectura”, em UL].

“¿Existe la novela argentina?”, intervención en el debate “Sobre la novela argentina”, *Primer encuentro de literatura y crítica*, UNL-Argentina, 1986 [com variantes, o texto torna-se “¿Existe la novela argentina? Borges y Gombrowicz”, *Espacios de Crítica y Producción*, nº 6, 1987, pp. 13-15; “Gombrowicz y la novela argentina”, *Descartes*, Buenos Aires, Ánfora, año IX, nºs 15-16, julio 1997, pp. 83-86; igualmente em CF].

“Ficción y política en la literatura argentina”, intervención en el *Congreso sobre cultura y democracia en la Argentina*, Universidad de Yale, abril 1987, [também em *Hispanamerica*, Gaithersburg, U.S.A., año XVIII, nº 52, 1989, pp. 59-62; em *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, nºs 517-519, julio-septiembre 1993, pp. 514-516; em *O Laboratório do escritor*, São Paulo, Iluminuras, 1994, pp. 89-94 e em 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*, revista de literatura, n° 33, UFSC, Ilha de Santa Catarina, agosto-dezembro 1996, pp. 45-55.
- Formas breves*, 2ª ed., Barcelona, Editorial Anagrama, 2001.
- “Homenaje a Julio Cortázar”, *Casa de las Américas*, La Habana, año XXXVI, n° 200, julio-septiembre 1995, pp. 97-102.
- “Ideología y ficción en Borges”, in BARRENECHEA, A. M. & otros. *Borges y la crítica*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, pp. 87-95 [também em *Punto de vista*, Buenos Aires, año II, n° 5, 1980, pp. 3-6 e em português, “A heráldica de Borges”, *Folhetim, Folha de S. Paulo*, n° 395, 19/08/1984, pp. 6-7].
- “La prolijidad de lo real”, *Punto de vista*, Buenos Aires, año I, n° 3, 1978, pp. 26-28.
- “Memoria y tradición”, in *Literatura e memória cultural – Anais do 2º Congresso ABRALIC*, vol. I, Belo Horizonte, 1991, pp. 60-66. [modificado sob o título “Literatura y tradición. El tenso músculo de la memoria”, *Página 30*, enero 1991, pp. 59-62].
- “Notas sobre Facundo”, *Punto de vista*, Buenos Aires, año III, n° 8, marzo-junio 1980, pp. 15-18.
- “O Melodrama do inconsciente”, *Caderno Mais!, Folha de S. Paulo*, 21/06/1998 [lido em conferência da Asociación Psicoanalítica Internacional, 07/07/1997, sob o título “Literatura y Psicoanálisis”; publicado como “Los sujetos trágicos (Literatura y psicoanálisis)” em FB].
- “Pequeño proyecto de una ciudad futura”, in RODRÍGUEZ PÉRSICO, A. (comp.) *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Serie Antonio Cornejo Polar, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2004 [também em JIMENES, J. (comp.). *El final del eclipse. El arte de América Latina en la transición al siglo XXI*, Madrid, edición Fundación Telefónica, 2001].
- “Roberto Arlt: la ficción del dinero”, *Hispanica*, Gaithersburg, U.S.A., año III, n° 7, 1974, pp. 25-28 [também em *Journal of Latin American cultural studies*, U.S.A., vol. VIII, n° 1, june 1999, pp. 13-16].
- “Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria”, in MANCINI, A. & otros. *Ficciones argentinas, antología de lecturas críticas*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2004, pp. 53-71. [originalmente publicado em *Los libros*, n° 29, marzo-abril 1973, pp. 22-27].
- “Sarmiento, escritor”, *Filología*, FFyL-UBA, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, 1998, Buenos Aires, vol. XXXI, n°s 1-2, pp. 19-34.
- Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001 [também em *Casa de las Américas*, La Habana, n° 222, enero-marzo 2001, pp. 11-21].
- “Una propuesta para el nuevo milenio”, *Margens/Márgenes, caderno de cultura*, n° 2, outubro 2001, pp. 1-10.

III. Entrevistas e diálogos

Ricardo Piglia concedeu inúmeras entrevistas a jornais e revistas. As listadas abaixo foram as relevantes para esta dissertação.

- & BOLAÑO, Roberto. “Histórias extraordinárias” [diálogo], trad. Sergio Molina, *Caderno Mais!, Folha de S. Paulo*, 12/09/2004, pp. 4-7 [publicado originalmente em *El País*, 03/03/2001].
- & SAER, Juan José. *Diálogo*, in DELGADO, S. (org.), *Ricardo Piglia/Juan José Saer – Diálogo*, Santa Fe, Centro de Publicaciones Universidad Nacional del Litoral, 1995.
- “Charla con Ricardo Piglia sobre su nueva novela, *El último lector*” con Silvina Frieria, *Cultura, Página 12*, Buenos Aires, 24/06/2005.

- “El arte es extrañamiento: una manera nueva de mirar lo que ya vimos”, concedida a Juan Gabriel Vásquez, *Lateral, revista de cultura*, n° 73, enero 2001, *on-line*, <http://www.lateral-ed.es/revista/articulos/piglia73.html>.
- “El pequeño Borges”, con Pablo Chacón, *La Nación*, 19/06/2005.
- “Encuentro exclusivo, Piglia y Saer”, concedida a Silvia Hopenhayn, *El Cronista Cultural*, 05/04/1993, tapa y pp. 2-3.
- “Entrevista a Ricardo Piglia”, concedida a Elvio Gandolfo, *on-line*, <http://www.cbc.umn.edu/~ernesto/Piglia/rprepo.html> [originalmente publicada em *Radar, Página 12*, Buenos Aires, 13/10/1996].
- “Entrevista a Ricardo Piglia”, concedida a Reina Roffé, *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n° 607, enero 2001, pp. 97-111.
- “Entrevista” concedida a Graciela Speranza, *Primera persona, conversaciones con quince narradores argentinos*, Buenos Aires, Norma, 1995, pp. 115-132.
- “Entrevista – Ricardo Piglia”, concedida a Marithelma Costa, *Hispamerica*, Gaithersburg, U.S.A., año XV, n° 44, 1986, pp. 39-54.
- “Entrevista com Ricardo Piglia”, concedida a Maria Antonieta Pereira, agosto 1998, in PEREIRA, M. A. & SANTOS, L. A. B., *Palavras ao Sul, seis escritores latino-americanos contemporâneos*, Belo Horizonte, Autêntica; Faculdade de Letras da UFMG, 1999, pp. 59-65 [excertos publicados *on-line*, <http://www.weblivros.com.br/entrevista/ricardopiglia.shtml>].
- “Entrevista concedida por Ricardo Piglia a Jorge Wolff em 13/08/1990”, *Travessia*, revista de literatura, n° 33, UFSC, Ilha de Santa Catarina, agosto-diezembro 1996, pp. 55-59.
- “Entrevista – Ricardo Piglia”, concedida a Martha Mamede Batalha, *Cult, revista brasileira de literatura*, ano II, n° 14, setembro de 1998, pp. 4-7.
- “Escritor mostra seu laboratório ao leitor”, concedida a Carlos Graieb, *Cultura, O Estado de S. Paulo*, ano XIV, n° 723, 09/07/1994, p. Q1.
- “Escritor perseguido por personaje”, concedida a Rosa Beltrán, *on-line*, *La Jornada Semanal*, 16/04/2000, <http://www.jornada.unam.mx/2000/abr00/000416/sem-rosa.html>.
- “Hay que hacer otra realidad porque esta es imposible”, concedida a Miguel Russo, *on-line*, 10/09/1992, <http://elbroli.8k.com/escritores/Piglia/Entrevista.html>.
- “La literatura siempre se está preguntando por su esencia”, concedida a Carlos Alfieri, “Dialogos”, *Página 12*, 06/03/2006.
- “La experiencia de un gran escritor cercano a la historieta, Piglia y sus años de *Fierra*”, concedida a Rafael Gutiérrez, *on-line*, 14/10/2001, <http://www.eltribuno.com.ar/especiales/cultura/2001/1014/cultura.htm>.
- “Las tramas secretas de Ricardo Piglia”, concedida a Graciela Scheines, *Casa de las Américas*, La Habana, n° 222, enero-marzo 2001, pp. 128-133.
- “Letras Mestiças”, concedida a Mauricio Montiel Figueiras, trad. Sergio Molina, *Caderno Mais!, Folha de S. Paulo*, 15/06/2003, pp. 4-7.
- “Narrativa argentina: la poética del divismo”, entrevista concedida a Jorge Aulicino y Vicente Muleiro, *Revista de Cultura Ñ*, suplemento de *Clarín*, n° 59, año II, 13/11/2004, pp. 40-43.
- “Nem verdadeiro nem falso”, concedida a Bella Josef, *Cultura, O Estado de S. Paulo*, ano VII, n° 527, 08/09/1990, p. 7.
- “Páginas del diario de Ricardo Piglia, diálogo con el escritor argentino en La Habana”, concedida a Dean Luis Reyes, *on-line*, noviembre 2000, <http://www.livrusa.com/entrevista9.htm>.
- “Piglia de cara com o Aleph”, *Ilustrada, Folha de S. Paulo*, 27/12/2003.
- “Piglia discute relação entre literatura e verdade”, concedida a Marco Chiaretti, *Letras, Folha de S. Paulo*, 11/08/1990, p. F3.
- “Piglia recria tragédia policial em *Plata quemada*”, concedida a José Geraldo Couto, *Ilustrada, Folha de S. Paulo*, 28/03/1998.

- “Ricardo Piglia, ‘el plagio es la forma más ingenua de admiración literaria’”, concedida a Alvaro Matus, revista *Qué Pasa*, Chile, 17/04/2003.
- “Ricardo Piglia habla de *La sonámbula*”, edición Nacho Luppi, *on-line*, <http://www.mabuse.com.ar/mabuse/piglia.htm>.
- “Sobre falsificações e outras histórias”, concedida a Héctor Alimonda, *Novos Estudos*, CEBRAP, n° 23, São Paulo, março 1989, pp. 128-137.
- “Testimonios de cuatro testigos clave: Jorge Luis Borges, Jaime Rest, Ricardo Piglia y Rubén Tizziani”, in LAFFORGUE, J. & RIVERA, J. B. *Asesinos de papel, ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires, Colihue, 1996, pp. 47-56.
- “Todas as vozes de Ricardo Piglia”, concedida a Violeta Weinschelbaum, *Bravo!*, março 1999, ano II, n° 18, pp. 28-31.
- “Tratei minha história como batalha”, *Ilustrada, Folha de S. Paulo*, 28/03/1998.

IV. Editor

Diccionario de la novela de Macedonio Fernández, São Paulo, Fondo de Cultura Económica, 2000.

V. Entrevistador

- “Onetti por Onetti (reportaje de Ricardo Piglia)”, in ONETTI, J. C. *La novia robada*, 7ª ed., Mexico, Siglo XXI, 1989, pp. 7-13 [entrevista de 1970].
- “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política. Reportaje de Ricardo Piglia a Rodolfo Wash”, marzo 1970, *Especiales, Página 12*, Buenos Aires, 31/01/2006 [também publicada em WALSH, R. *Un oscuro día de la justicia*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 1973, pp. 9-29].

sobre Ricardo Piglia

- ABRAHAM, Tomás. “Aira y Piglia”, *Fricciones*, Buenos Aires, Sudamericana, 2004, pp. 107-176.
- ACEBO, Roberto. “Una poética de la no poética”, *on-line*, 14/10/2001, <http://www.eltribuno.com.ar/especiales/cultura/2001/1014/cultura.htm>.
- ALÍ, Alejandra. “Ricardo Piglia: la trama de la historia” [sobre RA], *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n° 607, enero 2001, pp. 113-122.
- AMÍCOLA, José. “La literatura argentina desde 1980: nuevos proyectos narrativos después de la desaparición de Cortázar, Borges y Puig”, *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburg, U.S.A., vol. LXII, n° 175, abril-junio 1996, pp. 427-438.
- ANTELO, Raúl. “Emilio Renzi, Ricardo Piglia e outros”, *Folhetim, Folha de S. Paulo*, n° 564, 27/11/1987, pp. B3-B5.
- ARRIGUCCI JR., Davi. “Literatura, exílio e utopia” [sobre RA], *Enigma e comentário, ensaios sobre literatura e experiência*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, pp. 189-191 [também em *Leia Livros*, ano VI, n° 60, agosto 1983, p. 13].
- AVELAR, Idelber. “Uma leitura alegórica da tradição argentina”, “Luto e narrabilidade, um ciberpolicial na cidade dos mortos” [sobre CA], *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2003, pp. 105-157.

- BALDERSTON, Daniel & otros. *Ficción y política, la narrativa argentina durante el proceso militar* [todos os artigos comentam RA], Buenos Aires/Madrid, Alianza; University of Minnesota, Institute for the Study of Ideologies & Literature, 1987.
- BRATOSEVICH, Nicolás & grupo de estudio. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, Buenos Aires, Atuel, 1997.
- BERG, Edgardo. “El relato ausente (sobre la poética de Ricardo Piglia)”, in CALABRESE, E. T. & otros, *Supersticiones de linaje, genealogías y reescrituras*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1996, pp. 139-158 [também em FORNET, J. (comp.) *Ricardo Piglia*].
- _____. “La conspiración literaria (sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia)”, *Hispanica*, Gaithersburg, U.S.A., año XXV, n° 75, 1996, pp. 37-47.
- _____. *Poéticas en suspenso, migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*, Buenos Aires, Biblos, 2002.
- _____. “Reseña, *Plata quemada*”, *Hispanica*, Gaithersburg, U.S.A., año XXVIII, n° 82, 1999, pp. 124-126.
- _____. “Ricardo Piglia, lector de Borges”, *Iberoamericana, Lateinamerika-Spanien-Portugal*, n° 69, 1998, pp. 41-56.
- CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. “*A cidade ausente*: uma análise do discurso de Ricardo Piglia”, *on-line*, <http://sincronia.cucsh.udg.mx/cidade.htm>.
- _____. “Interpretações do eu: uma análise comparativa de *A céu aberto*, de João Gilberto Noll, e *A cidade ausente*, de Ricardo Piglia”, *Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades*, vol. II, n° 5, abril-junho 2003, *on-line*, http://www.unigranrio.br/unidades_acad/ihm/graduacao/letras/revista/numero5/textoshirley3.html.
- CARVALHO, Bernardo. “O desafio inicial de Piglia”, *Caderno Mais!, Folha de S. Paulo*, 03/08/1997.
- COLUNGA, Hugo. “Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política?”, *on-line*, http://www.angelfire.com/ar/hugocolunga/walsh_piglia.html.
- CORBATA, Jorgelina. “Ecos de Borges en la narrativa argentina actual”, *Borges Studies on Line*, J. L. Borges Center for Studies & Documentation, *on-line*, 14/04/2001, <http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol/jc.htm>.
- _____. *Narrativas de la guerra sucia en Argentina, Piglia, Saer, Valenzuela, Puig*, Buenos Aires, Corregidor, 1999.
- CORRAL, Rose. “Borges/Arlt: una relectura de la tradición”, *América, Cahiers du CRICCAL (Centre de Recherches interuniversitaires sur les champs culturels en Amérique Latine)*, vol. Polémiques et manifestes, 20, 1998, pp. 329-335.
- DAMAZIO, Reynaldo. “Fábula da redenção” [sobre PQ], *Cult, revista brasileira de literatura*, ano II, n° 14, setembro de 1998, pp. 8-11.
- DEMARÍA, Laura. *Argentina-S, Ricardo Piglia dialoga con la generación del '37 en la discontinuidad*, Buenos Aires, Corregidor, 1999.
- _____. “Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia, la tranquera de Macedonio y el difícil oficio de escribir”, *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburg, U.S.A., vol. LXVII, n°s 194-195, enero-junio 2001, pp. 135-144 (versión leída en el congreso de Latin American Studies Association, Chicago, Illinois, September 24-26, 1998).
- DE GRANDIS, Rita. “Enmendar la lectura”, *Polémica y estrategias narrativas en América Latina: José María Arguedas, Mario Vargas Llosa, Rodolfo Walsh, Ricardo Piglia*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1993, pp. 121-148.
- _____. “Uma alegoria nacional, *Respiración artificial*: vinte anos depois”, *Alea*, Rio de Janeiro, vol. IV, n° 2, 2003, pp. 175-193, *on-line*, http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2003000200003&lng=en&nrm=iso&tlng=pt [também em RODRÍGUEZ PÉRSICO, A. *Ricardo Piglia: una poética sin límites*].
- DIAS, Ângela Maria. “O real sob suspeita: Ricardo Piglia e Sérgio Sant’Anna, detetives”, *Coleção ensaios, Literatura e autoritarismo*, n° 4, Santa Maria, PPGL/UFSM, 2001, pp. 9-13.

- ECHAVARREN, Roberto. “La literariedad: *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia”, *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburg, U.S.A., vol. XLIX, octubre-diciembre 1983, n° 125, pp. 997-1008.
- EVANGELISTA, Liria. “New identities, new stories” [sobre *CA*], *Voices of the survivors: testimony, mourning and memory in post-dictatorship Argentine 1983-1995*, New York and London, Garland, 1998, pp. 41-77.
- FERRO, Roberto. “*El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas - ¿Homenaje a Emilio Renzi?” *Hispanista*, revista electrónica de los hispanistas de Brasil, vol. V, n° 18, julio-septiembre 2004, *on-line*, www.hispanista.com.br/revista/El520Mal%20de%20Montano.pdf.
- _____ “Homenaje a Ricardo Piglia y/o a Max Brod”, *El lector apócrifo*, Buenos Aires, De la Flor, 1998, pp. 266-292 [también en *SyC*, n° 3, septiembre 1991, pp. 117-133].
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia. “Ricardo Piglia: as margens da história”, *Da Profecia ao labirinto*, Rio de Janeiro, UERJ, 1994, pp. 123-145.
- FORNET, Jorge. “Asedios a *Plata quemada* (en nueve capítulos y un epílogo)”, *Casa de las Américas*, La Habana, n° 212, julio-septiembre 1998, pp. 139-143.
- _____ “Homenaje a Roberto Arlt’ o la literatura como plagio”, *Nueva Revista de Filología hispánica*, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios El Colegio de México, tomo XLII, n° 1, 1994, pp. 115-141.
- _____ “Prólogo”, in PIGLIA, R. *Respiración artificial*, ed. Ernesto Pérez Chang, La Habana, Cuba, Fondo Editorial de las Américas, 2000, pp. 7-29.
- _____ (comp.) *Ricardo Piglia*, Bogotá, Fondo Editorial Casa de las Américas, Instituto Caro y Cuervo, 2000 [diversos ensaios e opiniões sobre a obra de Piglia, vários autores].
- _____ “Un debate de poéticas: las narraciones de Ricardo Piglia”, in DRUCAROFF, E. (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 11, La narración gana la partida, Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 345-360.
- GARCIA ROMEU, José. *Régime autoritaire et littérature en Argentine, 1976-1983, étude de cas, Respiración artificial de Ricardo Piglia*, doctorat sous la direction de Milagros Ezquerro, Université de Caen, Basse Normandie, UFR de Langues Vivantes Etrangères, École Doctorale “Littérature, Cultures et Sciences Sociales”, 1999.
- GASPARINI, Pablo Fernando. “Del motín a los deberes del pensamiento: Piglia y Gombrowicz”, *El exilio procaez: Gombrowicz por la Argentina*, tese de doutorado sob orientação de Jorge Schwartz, FFLCH-USP, 2004, pp. 119-134.
- GERCHMANN, Léo. “Revista questiona prêmio a Ricardo Piglia”, *Ilustrada, Folha de S. Paulo*, 27/11/1997.
- GIORDANO, Alberto. *Modos del ensayo, de Borges a Piglia*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2005.
- GIRONA FIBLA, Nuria. *Escrituras de la historia, la novela argentina de los años ochenta*, anejo XVII de la Revista Cuadernos de Filología, Departamento de Filología Española, Facultad de Filología, Universitat de València, 1995.
- _____ *La novela argentina de el proceso militar, Respiración artificial de Ricardo Piglia*, Departamento de Filología Española, tesis de licenciatura dirigida por Sonia Mattalá, Valencia, 1994.
- GNUTZMANN, Rita. “Historia y metaficción en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia”, *Revista Interamericana de Bibliografía*, vol. XL, n° 3, 1990, pp. 351-360.
- _____ “Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia”, *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburg, U.S.A., vol. LVIII, n° 159, abril-junio 1992, pp. 437-448.
- GONZÁLEZ, Susana Inés. *Descubrir a un escritor: Piglia y el secreto*, tese de doutorado sob orientação de Jorge Schwartz, FFLCH-USP, 2004.
- _____ “Piglia y Renzi: el autor y un personaje de ficción”, *Proceedings of the 2. Congresso Brasileiro de Hispanistas*, 2002, São Paulo, *on-line*, 2002, http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=MSC00000001200200300060&lng=en&nrm=iso.

- _____ “Ricardo Piglia y otra lectura de ‘La loca y el relato del crimen’”, Actas 1º Congreso Internacional CELEHIS de Literatura, Mar del Plata, 6 al 8 diciembre 2001, Centro de Letras Hispanoamericanas, Facultad de Humanidades, UNMDP.
- GOMES, Renato Cordeiro. “De Italo Calvino a Ricardo Piglia, do centro para a margem: o deslocamento como proposta para a literatura deste milênio”, *Alea, on-line*, jan./junho 2004, vol. VI, nº 1, pp. 13-25, http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2004000100002&Ing=en&nrm=iso.
- _____ “Deslocamentos – uma proposta para a narrativa deste milênio ou: estratégias contra uma imaginação exausta”, *Semear*, Revista da Cátedra Pe. Antônio Vieira de Estudos Portugueses, nº 7, Rio de Janeiro, Nau, 2002, *on-line*, http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_20.html.
- GRZEGORCZYK, Marzena. “Discursos desde el margen: Gombrowicz, Piglia y la estética del basurero”, *Hispanica*, Gaithersburg, U.S.A., nº 73, 1996, pp. 15-32.
- HOSIASOON, Laura J. “O Laboratório do impossível”, *Cult, revista brasileira de literatura*, ano II, nº 14, setembro 1998, pp. 11-15.
- IGLESIA, Cristina. “Crimen y castigo: las reglas del juego. Notas sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”, FFyL-UBA, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas, Buenos Aires, año XXIX, nºs 1-2, 1996, pp. 95-103 [também em RODRÍGUEZ PÉRSICO, A. *Ricardo Piglia: una poética sin límites*].
- JAGOE, Eva-Lynn Alicia. “The disembodied machine: matter, femininity and nation in Piglia’s *La ciudad ausente*”, *Latin American Literary Review*, Pittsburgh, vol. XXIII, nº 45, pp. 5-17.
- LAFFORGUE, Jorge & RIVERA, Jorge B. *Asesinos de papel, ensayos sobre narrativa policial*, Buenos Aires, Colihue, 1996, pp. 47-56 [comentários esparsos sobre a obra de Piglia].
- LAVÍN, Vivian. “La piel de Piglia”, Radio Universidad de Chile, 09/09/2005, *on-line*, <http://www.radio.uchile.cl/Notas.asp?id=23271>.
- LINDSTROM, Naomi. “La historia literaria de los 1920 y 1930 en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”, *on-line*, <http://www.lanic.utexas.edu/project/lasa95/lindstrom.html>.
- MARINHO MORAES, Alexandre Jairo. “*Respiração artificial*: história, tradição e hibridismo em textos de Ricardo Piglia”, *Ipotesi*, revista de estudos literários, Juiz de Fora, vol. VI, nº 2, pp. 51-58.
- MARTINS, Ana Claudia. “A máquina de Macedonio: a cidade alucinatória de Ricardo Piglia” [sobre CA], *Revista Múltipla*, ano V, vol. 6, nº 9, dezembro de 2000, pp. 95-107.
- MARTINS, Laura M. “Estragos de la experiencia y cuerpos re(in)sistentes (notas sobre narrativa argentina)” [entre outros, sobre RA], *Espéculo, Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, nº 25, *on-line*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/lmartins.html>.
- MENTON, Seymour. *La Nueva Novela Histórica de la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MIRANDA, Wander Melo. “Ficção virtual” [sobre CA], *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, vol. III, outubro 1995, pp. 9-19.
- _____ “Invenções de arquivo, máquinas de ficção” [sobre CA], *Semear*, Revista da Cátedra Pe. Antônio Vieira de Estudos Portugueses, nº 4, Rio de Janeiro, Nau, 2000, pp. 59-68, *on-line*, http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/4Sem_06.html.
- MORÁN, Carlos Roberto. “*Respiración artificial*” [reseña], *Hispanica*, Gaithersburg, U.S.A., año X, nº 30, 1981, pp. 159-161.
- MOREIRAS, Alberto. “La traza teórica en Piglia y Mercado”, in ORBE, J. (comp.) *La situación autobiográfica*, Buenos Aires, Corregidor, 1995.
- MUDROVICIC, María Eugenia. “En busca de dos décadas perdidas: la novela latinoamericana de los años 70 y 80”, *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburg, U.S.A., vol. LIX, julio-diciembre 1993, nºs 164-165, pp. 445-468.

- MYHRE, David (ed.). *Conversación en Princeton*, Programas de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Princeton, julio 1999, *on-line*, <http://www.princeton.edu/plasweb> [parte das entrevistas foi compilada em CF].
- NEWMAN, Kathleen. *La violencia del discurso, el estado autoritario y la novela política*, Buenos Aires, Catálogos, 1991.
- NEYRET, Juan Pablo. “El hoy de la novela histórica argentina. La ‘polémica’ entre Ricardo Piglia y Tomás Eloy Martínez”, *Espéculo, Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n° 26, *on-line*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/polemica.html>.
- PEREIRA, Maria Antonieta. “A máquina da criação” in PEREIRA, M. A. & SANTOS, L. A. B., *Palavras ao Sul, seis escritores latino-americanos contemporâneos*, Belo Horizonte, Autêntica/Faculdade de Letras da UFMG, 1999, pp. 67-76.
- _____. *A Rede textual de Ricardo Piglia*, São Paulo, Fundação Memorial da América Latina, 1999.
- _____. *Ricardo Piglia y sus precursores*, trad. Adriana Pagano, Buenos Aires, Corregidor, 2001.
- PINTO, Júlio Pimentel. “A pista e a razão: notas sobre o gênero policial em Ricardo Piglia”, *Caderno de Resumos do 10º Simpósio Nacional de Letras e Linguística*, Uberlândia, UFU/ILEEL, 2004, p. 19.
- QUINTANA, Isabel. *Figuras de la experiencia en el fin de siglo*, Cristina Peri Rossi, Ricardo Piglia, Juan José Saer, Silviano Santiago, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. “La ciudad ausente” [resenha], *Hispanica*, Gaithersburg, U.S.A., año XXI, n° 63, 1992, pp. 100-106.
- _____. (comp.) *Ricardo Piglia: una poética sin límites*, Serie Antonio Cornejo Polar, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2004 [vinte e dois ensaios sobre a obra de Piglia, diversos autores].
- ROSA, Nicolás. “Veinte años después o la ‘novela familiar’ de la crítica literaria”, *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n°s 517-519, julio-septiembre 1993, pp. 161-186.
- SADER, Emir. “Agonia da razão” [sobre RA], *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, n° 65, 26/12/1987, p. 9.
- SAER, Juan José. “História e romance, política e polícia” [sobre RA], *Caderno Mais!, Folha de S. Paulo*, 24/12/2000, p. 22.
- SANTOS, Lidia. “Ricardo Piglia, os caminhos da ficção”, *Cultura, O Estado de S. Paulo*, ano VII, n° 527, 08/09/1990, pp. 6-7.
- SOLOMIANSKI, Alejandro. “El cuento de la patria, una forma de su configuración en la cuentística de Ricardo Piglia” [sobre “Las actas del juicio” e “El gaucho invisible”], *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburg, U.S.A., vol. LXIII, n° 181, octubre-diciembre 1997, pp. 675-688.
- TEZZA, Cristóvão. “O narrador camaleão”, *Caderno Mais!, Folha de S. Paulo*, 06/09/1998.
- TORRE, Osvaldo de la. “¿Hitler precursor de Kafka?” *Respiración artificial de Ricardo Piglia*, *Espéculo, Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, *on-line*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero29/rpiglia.html>.
- TORRES-GUTIÉRREZ, Carlos L. “Plata quemada, en el umbral de la novela policiaca”, *Espéculo, Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, *on-line*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero12/plataque.html>.
- ZEIGER, Claudio. “Los últimos serán los primeros”, *Radar Libros, Página 12*, 24/06/2005.

Bibliografia geral

- AGUILERA, Néstor & GAZZERA, Carlos. “Cine y representación. Políticas de la versión cinematográfica. Cine/realidad/literatura (El caso del policial literario en el cine argentino)”,

- Revista Iberoamericana*, University of Pittsburg, U.S.A., vol. LXVIII, nº 199, abril-junio 2002, pp. 393-415.
- ALBÉRÈZ, R. M. *Histoire du roman moderne*, nouvelle édition, Paris, Albin Michel, 1962.
- ARLT, Roberto. *Aguafuertes porteñas*, 12ª ed., Buenos Aires, Losada, 2004.
- _____. *Cuentos completos*, prefacio de Gustavo Martín Garzo, postfacio de David Viñas, España, Losada, 2002.
- _____. *El juguete rabioso*, prólogo de Horacio González, La Plata, Altamira, 1995.
- _____. *Los siete locos/Los lanzallamas*, prólogo, edición, vocabulario y cronología de Adolfo Prieto, Venezuela, Biblioteca Ayacucho, 1978.
- ARREOLA, Juan José. *Confabulario definitivo*, Madrid, Cátedra, 1997.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário, ensaios sobre literatura e experiência*, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- _____. *O Escorpião encalacrado (A poética da destruição em Julio Cortázar)*, São Paulo, Perspectiva, 1973.
- _____. *Outros achados e perdidos*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- BALDERSTON, Daniel (ed.). *The historical novel in Latin America, a symposium*, Gaithersburg, U.S.A., Ediciones Hispamérica, 1986.
- BANU, Georges. *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1998.
- BARRERA, Trinidad. “Adolfo Bioy Casares, la aventura de vivir”, *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburg, U.S.A., vol. LVIII, nº 159, abril-junio 1992, pp. 343-355.
- BÉNICHOU, Paul. *Variétés critiques, de Corneille à Borges*, Paris, José Corti, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, prefácio Jeanne Marie Gagnebin, 7ª ed., São Paulo, Brasiliense, Obras escolhidas, vol. 1, 1994.
- BIOY CASARES, Adolfo. *La invención de Morel/El gran Serafín*, 7ª ed., ed. de Trinidad Barrera, Madrid, Cátedra, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*, vol. I, 15ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2004.
- _____. *Obras completas*, vol. II, 12ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2002.
- _____. *Obras completas*, vol. III, 11ª ed., Buenos Aires, Emecé, 2003.
- BORNHEIM, Gerd A. “Vigência de Brecht”, *O Sentido e a máscara*, 3ª ed., São Paulo, Perspectiva, 1992, pp. 111-114.
- BRECHT, Bertolt. *Écrits sur le théâtre*, vol. 2, texte français de Jean TAILLEUR et de Edith Winkler, Paris, L'Arche, 1979.
- _____. *Estudos sobre o teatro*, trad. Fiama H. P. Brandão, coleção Problemas, Lisboa, Portugalíia.
- _____. *Grand-peur et misère du III^e Reich*, texte français de Maurice Regnaut et André Steiger, travaux 15, Paris, L'Arche, 1971.
- _____. *Histórias do senhor Keuner*, trad. Luís Bruhein, Lisboa, Hiena, 1993.
- _____. *Les Arts et la révolution*, texte français de Bernard Lortholary, travaux 9, Paris, L'Arche, 1970.
- _____. *Sur le réalisme, écrits sur la littérature et l'art*, vol. 2, texte français d'André Gissilbrecht, Travaux 8, Paris, L'Arche, 1970.
- _____. *Théâtre complet VII: L'Opéra de quat sous* (texte français de Jean-Claude Hémery), *La résistible ascension de Arturo Ui* (texte français de Armand Jacob), *La Décision* (texte français de Edouard Pfrimmer), Paris, L'Arche, 1959.
- BUENO, Mónica (org.). *Conversaciones imposibles con Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Corregidor, 2001.
- CALVINO, Italo. *As Cidades invisíveis*, 2ª ed., trad. Diogo Mainardi, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- _____. *O Castelo dos destinos cruzados*, trad. Ivo Barroso, São Paulo, Companhia das Letras, 1991.

- _____. *Seis propostas para o próximo milênio*, trad. Ivo Barroso, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- CAPOTE, Truman. *A Sangue frio*, trad. Sergio Flaksman, apresentação de Ivan Lessa, posfácio de Matinas Suzuki Jr., São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- CÁRCAMO, Silvia. “Memoria, realismo y sesgo autobiográfico en O. Soriano y G. Saccomanno”, *Espéculo, Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n° 25, *on-line*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/memoria.html>.
- CASTILLO, Carolina. “Yo acuso. Rodolfo Walsh y los años oscuros de la Argentina”, *Espéculo, Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, n° 25, *on-line*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/yoacuso.html>.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*, edición y notas de Francisco Rico, edición del IV Centenario, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Alfaguara, 2004.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*, Buenos Aires, Punto de Lectura, 2004.
- _____. *Valise de cronópio*, 2ª ed., trad. Davi Arrigucci Jr. & João Alexandre Barbosa, São Paulo, Perspectiva, 1993.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*, édition présentée et annotée par Michel Baridon, trad. Pétrus Borel, Paris, Gallimard, 2001.
- DESCARTES, René. *Discurso do método*, trad. Enrico Corvisieri, in *Os Pensadores*, São Paulo, Nova Cultural, 1999.
- DUBOIS, Jacques. *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.
- ECHEVERRÍA, Estéban. *La cautiva/El matadero*, Buenos Aires, Bureau Editor, 2003.
- ELIOT, Thomas Stearns. *Four quartets*, New York, Harcourt, Brace and Company, 1943.
- ESPEJO, Miguel. “Gombrowicz y la Argentina, en el centenario de su nacimiento”, *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, n° 648, junio 2004, pp. 95-100.
- FAUSTO, Boris & DEVOTO, Fernando J. *Brasil e Argentina, um ensaio de história comparada (1850-2002)*, trad. do castelhano de Sérgio Molina, São Paulo, Editora 34, 2004.
- FERNÁNDEZ, Macedonio. *Manera de una psique sin cuerpo, relatos, poesía y metafísica*, Tomás Guido Lavalle (edición y prólogo), Buenos Aires, Tusquets, 2004.
- _____. *Museo de la novela de la Eterna*, Ana María Camblong e Adolfo de Obieta (ed. crítica), 2ª ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, ALLCA XX, col. Archivos, 1996.
- FERNANDEZ, Nancy. “Sobre Roberto Arlt”, *Hispanamerica*, Gaithersburg, U.S.A., año XXX, n° 90, 2001, pp. 23-36.
- FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, Freud, Marx”, *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*, 2ª ed., coleção Ditos & Escritos II, Manoel Barros da Motta (org.), trad. Elisa Monteiro, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2005.
- FRESÁN, Rodrigo. *Historia argentina*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- FUENTES, Carlos. *Aura*, México, Era, 2001.
- GINZBURG, Carlo. “Sinai: raíces de um paradigma indiciário”, *Mitos, emblemas, sinais; morfologia e história*, trad. Federico Carotti, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, pp. 143-179.
- GRAMUGLIO, María Teresa. “El discreto encanto de Manuel Puig”, *Punto de vista*, Buenos Aires, año III, n° 8, marzo-junio 1980, pp. 33-35.
- GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*, Paul Verdevoeye (ed. crítica), 2ª ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, ALLCA XX, col. Archivos, 1996.
- GURROLA, Pedro. “Cuatro aproximaciones al *Tractatus* de Wittgenstein desde la literatura hispanoamericana”, *Iberoamericana*, University of Pittsburg, U.S.A., año IV, n° 13, marzo 2004, pp. 39-54.
- GUSMÁN, Luis. *El frasquito*, prólogo de Luis Chitarroni, ilustraciones de Carlos Gorriarena, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2003.

- JAMES, Henry. *El futuro de la novela*, trad. y notas Roberto Yahni, Madrid, Escuela de Letras, 1994.
- KLAHN, Norma & CORRAL, WILFRIDO H. (comps.) *Los novelistas como críticos*, tomos I y II, México, Tierra Firme/ Fondo de Cultura Económica, 1991.
- LAFFORGUE, Jorge (selección y prólogo). *Cuentos policiales argentinos*, Avellaneda, Extra Alfaguara, 1997 [incluí o conto de Piglia “La loca y el relato del crimen”].
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LUDMER, Josefina. *O Corpo do delito, um manual*, trad. Maria Antonieta Pereira, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2002.
- MARTÍNEZ, Carlos D. “Onetti: decadencia y destrucción de Santa María”, *Punto de vista*, Buenos Aires, año III, n° 8, marzo-junio 1980, pp. 29-33.
- MALPEZZI, Julia & SEGOVIA, Raquel. “Técnica y estrategia en El Aleph: apuntes para una teoría general del Universo”, in KAMINSKY, G. (comp.). *Borges y la filosofía*, Buenos Aires, UBA, 1994, pp. 117-126.
- MENDELSON, Sophie. “Finnegans wake, présentation”, *on-line*, 10/11/2001, <http://aleph.asso.fr/textes/joyce.html>.
- MILNER, Max. *La Fantasmagorie, essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982.
- MOLLOY, Silvia. *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979.
- MONEGAL, Emir Rodríguez. “Negação do tempo”, “Para uma nova ‘poética’ da narrativa”, *Borges: uma poética da leitura*, trad. Irlemar Chiampi, São Paulo, Perspectiva, 1980, pp. 85-89 e 125-181.
- MONTERROSO, Augusto. *Lo demás es silencio, la vida y obra de Eduardo Torres*, Barcelona, Anagrama, 1991.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* & VAIHINGER, Hans. *La voluntad de ilusión en Nietzsche*, 3ª ed., trad. Luis M. Valdés y Teresa Orduña, Madrid, Tecnos, 1996.
- OCAMPO, Silvina & BIOY CASARES, Adolfo. *Los que aman, odian*, 2ª ed., Barcelona, Tusquets, 1990.
- ONETTI, Juan Carlos. *El astillero*, 6ª ed., edición de Juan-Manuel García Ramos, Madrid, Cátedra, 2001.
- PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunot, 1996.
- PELLICER, Rosa. “Libros y detectives en la narrativa policial argentina”, *Hispanica*, Gaithersburg, U.S.A., año XXXI, diciembre 2002, n° 93, pp. 3-18.
- POE, Edgar Allan. *Histórias extraordinárias*, trad. Brenno Silveira e outros, São Paulo, Nova Cultural, 2003.
- _____. “Nathaniel Hawthorne”, “The Philosophy of composition”, “The Poetic principle”, *Essays and Reviews*, G. R. Thompson (org.), New York, The Library of America, 1984.
- PORRÚA, Ana. “César Aira: implosión y juventud”, *Punto de vista*, Buenos Aires, n° 81, abril 2005, pp. 24-29.
- PUIG, Manuel. *La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires, Booket, 2005.
- QUIROGA, Horacio. *Todos los cuentos*, Napoleón Baccino Ponce de León & Jorge Lafforgue (ed. crítica), 2ª ed., Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima, ALLCA XX, col. Archivos, 1996.
- RICÉUR, Paul. *Tempo e narrativa*, tomo II, trad. Marina Appenzeller, Campinas, Papirus, 1995.
- ROA BASTOS, Augusto. *Los conjurados del quilombo del Gran Chaco*, Madrid, Alfaguara, 2001.
- ROSENFELD, Anatol. “Desenvolvimentos pós-expressionistas, Bertolt Brecht”, *História da literatura e do teatro alemães*, São Paulo, Perspectiva, EDUSP; Campinas, Editora da UNICAMP, 1993, pp. 317-323.
- SAAVEDRA, Guillermo (comp.) *Mi cuento favorito según los escritores*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000.
- SÁBATO, Ernesto. *Três aproximações à literatura de nosso tempo*, trad. Janer Cristaldo, São Paulo, Ática, 1994.
- SAER, Juan José. “Catedral e casinhas de fim de semana” [sobre Roa Bastos], *Caderno Mais!, Folha de S. Paulo*, 30/11/2003.

- _____. *Glosa*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004.
- _____. *Ninguém, nada, nunca*, trad. Bernardo Carvalho, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática*, vol. 1, *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*, 2ª ed., São Paulo, Cortez, 2000.
- SARLO, Beatriz. “Cosmopolita y nacional”, “Un paisaje para Borges”, “La cuestión política”, *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, pp. 7-46 e 157-181.
- _____. *Paisagens imaginárias: intelectuais, arte e meios de comunicação*, trad. Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina, São Paulo, EDUSP, 2005.
- _____. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, 3ª ed., Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1999.
- SCAVINO, Dardo Fabian. *Recherche sur le genre policier dans la littérature argentine*, Université de Bordeaux III, doctorat sous la direction de Yves Aguila, thèse de Nouveau Doctorat, 1998.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas latino-americanas: polémicas, manifestos e textos críticos*, São Paulo, EDUSP, Iluminuras, FAPESP, 1995.
- SISCAR, Cristina (comp.) *Varados: viajes sin partida o sin regreso*, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1996 [inclui o conto de Piglia “El fin de viaje”].
- STEVENSON, Robert Louis. *O Médico e o monstro*, trad. José Paulo Golob, Maria Ângela Aguiar e Roberta Sartori, Porto Alegre, L&PM, 2002.
- TEOBALDI, Daniel Gustavo. “Leopoldo Marechal. Tradición e identidad”, *Espéculo, Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, nº 16, *on-line*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero16/marechal.html>.
- TODOROV, T. (org.) *Teoria da literatura*, vol. II, trad. Isabel Pascoal, coleção Signos, Lisboa, Edições 70, 1989.
- _____. *As Estruturas narrativas*, 2ª ed., trad. Moysés Baumstein, São Paulo, Perspectiva, 1970.
- _____. *Poética da prosa*, trad. Maria de Santa Cruz e Alceu Saldanha Coutinho, Lisboa, Edições 70, 1979.
- VILA-MATAS, Enrique. *El mal de Montano*, Barcelona, Anagrama, 2002.
- VALÉRY, Paul. *Poésies*, Paris, Gallimard, 2001.
- WALSH, Rodolfo. *Operación masacre*, 27ª ed., Buenos Aires, De la Flor, 2004.
- WEINSCHELBAUM, Violeta (comp.) *Vinte ficções breves, antologia de contos argentinos e brasileiros contemporâneos*, Brasília, UNESCO, 2003.
- WELLS, Herbert George. *A Ilha do dr. Moreau*, trad. David Jardim Júnior, Rio de Janeiro, Ediouro, 1988.
- _____. *A Máquina do tempo*, trad. Daniel Piza, apresentação de Maria Elisa Cervasco, São Paulo, Nova Alexandria, 2001.