



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

GABRIEL ZUPIROLI DE ALMEIDA

**O DIÁRIO E AS FIGURAÇÕES DE ESCRITORES DE RICARDO
PIGLIA E ROBERTO BOLAÑO**

CAMPINAS

2024

GABRIEL ZUPIROLI DE ALMEIDA

**O DIÁRIO E AS FIGURAÇÕES DE ESCRITORES DE RICARDO
PIGLIA E ROBERTO BOLAÑO**

**Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de
Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de
Campinas para obtenção do título de Mestre em Teoria
e História Literária na área de Teoria e Crítica
Literária.**

Orientadora: Profa. Dra. Miriam Viviana Gárate

**Este exemplar corresponde à versão final
da Dissertação defendida pelo aluno
Gabriel Zupiroli de Almeida e orientada
pela Profa. Dra. Miriam Viviana Gárate.**

CAMPINAS

2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Ana Lúcia Siqueira Silva - CRB 8/7956

Al64d Almeida, Gabriel Zupiroli de, 1999-
O diário e as figurações de escritores de Ricardo Piglia e Roberto Bolaño /
Gabriel Zupiroli de Almeida. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Miriam Viviana Gárate.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Bolaño, Roberto, 1953-2003. Los detectives salvages. 2. Piglia, Ricardo,
1941-2017. Los diarios de Emilio Renzi. 3. Diários. I. Gárate, Miriam Viviana,
1960-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da
Linguagem. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: The diary and the figurations of writers of Ricardo Piglia and Roberto Bolaño

Palavras-chave em inglês:

Bolaño, Roberto, 1953-2003. The savage detectives
Piglia, Ricardo, 1941-2017. The diaries of Emilio Renzi
Diaries

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Miriam Viviana Gárate [Orientador]

Livia Fernanda de Paula Grotto

Gisela Anauate Bergonzoni

Data de defesa: 28-02-2024

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-9921-2000>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/8788010651807788>



BANCA EXAMINADORA:

Miriam Viviana Gárate

Livia Fernanda de Paula Grotto

Gisela Anauate Bergonzoni

**IEL/UNICAMP
2024**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

*escrever sobre escrever é
o futuro do escrever*
Haroldo de Campos

Agradecimentos

A meus pais, Amarildo e Mara, e minha irmã, Marina, pelo suporte eterno e incondicional, sem o qual este trabalho nunca seria realizado.

À Sofia, maior leitora e revisora desta dissertação, maior companheira de escrita e aquela que sempre puxou para cima o que insistia em ir para baixo.

À orientadora deste trabalho, professora Miriam Viviana Gárate, por guiar uma escrita por vezes perdida, pela leitura atenta e zelosa, pelas sugestões, mas sobretudo pela paciência eterna.

Às membras da banca de qualificação e defesa, professoras Gisela Anauate Bergonzoni e Livia Grotto, pelas contribuições essenciais e pelas leituras certeiras.

Aos amigos da cidade natal, Leva, Fabrício, Tom e Pedro, pelo companheirismo de décadas, vital. Aos “Inimigos do fim”, especialmente Nicollas Ranieri e Guilherme Souza Lopes, pelas grandes conversas literárias. A Mehmet Dinçer Inan, Leonardo Trevas, Paulo e Jonas Bonafina, companheiros de casa e leitores deste texto.

Ao Instituto de Estudos da Linguagem, lar há mais de meia década, que me proporcionou a possibilidade deste estudo. Como a maior parte desta dissertação foi escrita nas dependências da Biblioteca Antonio Candido, agradeço a seus trabalhadores, especialmente ao Cristiano, pelas conversas nos intervalos.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes – Processo n 001.

Resumo

O presente trabalho procura investigar como se dão as *figurações de escritores* por parte de Ricardo Piglia e Roberto Bolaño nos livros *Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación* (2015) e *Los detectives salvajes* (1998). Para tanto, procuramos compreender como ambos realizam distintas modulações do gênero diário – sobre o qual são parcialmente estruturados –, como se caracterizam e como cada autor utiliza o gênero com uma distinta função. A partir desta análise, investigamos como aparecem nas obras os diversos registros das vivências cotidianas e literárias de seus narradores (os bares, as relações amorosas, as conversas literárias, a vida universitária, a política etc.) e como estas contribuem para a concepção de uma “Vida Artística” que delinea a imagem do jovem escritor em formação. Nesse sentido, nossa hipótese é que as figurações de Piglia e Bolaño se dão a partir da ideia do “ser escritor antes de escrever” – em função de responder a seus “projetos” estéticos para além da autofiguração. No caso de Piglia, propondo um deslocamento da autoria em relação a seus diários, que possibilitaria uma outra maneira de ler sua obra. No caso de Bolaño, buscando representar a geração dos jovens poetas mexicanos de vanguarda dos anos 1970.

Palavras-chave: Ricardo Piglia; Roberto Bolaño; figurações de escritores; diários; vivência.

Abstract

The present work seeks to investigate the *figurations of writers* of Ricardo Piglia and Roberto Bolaño in the books *Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación* (2015) and *Los detectives salvajes* (1998). To do so, we aim to comprehend the distinct modulations of the diary genre employed by both works, as they are partially structured around it, and how each book characterizes itself, exploring how each author utilizes the genre for a specific purpose in their respective works. Through this analysis, we explore the various depictions of daily and literary experiences of the narrators in the works (such as bars, romantic relationships, literary conversations, university life, politics, etc.) and how these contribute to the conception of an "Artistic Life" in which the image of the young writer in formation takes center stage. In this sense, our hypothesis is that Piglia and Bolaño's self-figurations arise through the construction of this image – and the idea of "being a writer before writing" – in response to their figurative "projects." In Piglia's case, proposing a shift in authorship concerning his diaries, which would allow for an alternative interpretation of his work. In Bolaño's case, attempting to represent the generation of avant-garde Mexican poets from the 1970s.

Keywords: Ricardo Piglia; Roberto Bolaño; figurations of writers; diaries; experience.

Sumário

Sumário

Introdução.....	10
Capítulo 1 – O gênero diário	16
1. O diário e outros gêneros.....	16
2. O <i>laboratório</i> do escritor.....	33
3. O alter ego.....	45
Capítulo 2 – Ricardo Piglia e a figuração das vivências.....	53
1. O conceito de vivência e o “valor biográfico”.....	53
2. As vivências no diário	60
Capítulo 3 – Roberto Bolaño e a figuração de uma geração	73
1. A Vida Artística	73
2. “Vivir como poeta sin escribir”.....	81
Considerações finais	92
Referências bibliográficas	93

Introdução

Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación, do escritor argentino Ricardo Piglia, e *Los detectives salvajes*, do chileno Roberto Bolaño, são obras da literatura contemporânea que trabalham com o gênero diário em suas estruturas e, ao mesmo tempo, propõem “figuração de escritores” de ambos os autores. Isso porque, ao passo que ambos elegem um gênero da intimidade para construir seus livros, também projetam seus *alter egos* como personagens, de maneira a criar simultaneamente uma proximidade e uma problematização das relações entre narrador, personagem e autor, caras às concepções contemporâneas de autobiografia e autoficção.

Años de formación acompanha cerca de dez anos da vida de Emilio Renzi, alter ego de Piglia, possuindo entradas que vão de 1957 a 1967, numa temporalidade que segue, a princípio, uma cronologia linear. O livro é composto por 20 capítulos: dez deles são escritos diarísticos de Renzi¹; os demais se dividem entre excertos textuais oriundos de outros textos do escritor argentino e cenas constituídas por diálogos entre o narrador/personagem e seu interlocutor. Estes excertos habitam o texto de maneira alternada aos diários, muitas vezes “refletindo”, de forma a “encenar”, algum tema que fora elaborado de maneira diluída nas entradas. “Primer amor”, por exemplo, se localiza precisamente entre os escritos de 1957-1958 e os de 1959-1960, tendo aparecido anteriormente como um fragmento de *La ciudad ausente*, de 1992, como uma das narrativas que provêm da máquina de narrar. Da mesma forma, “Hotel Almagro” e “La moneda griega” são “resíduos” textuais que apareceram anteriormente em outros títulos do autor – o primeiro como um capítulo de *Formas breves* (1999) e o segundo, sob o título de “Pequeño proyecto de una ciudad futura”, em *El final de eclipse. El arte de América Latina en la transición al siglo XXI*, compilado por José Jimenes em 2001. Estes fragmentos textuais que criam essa “constelação” alternada com as entradas diarísticas dialogam, portanto, com as mesmas, no sentido de que possuem certa proximidade temática ou temporal e podem ser lidas como “consequências” do texto anteriormente escrito. No final do “Diario 1964”, Renzi narra estar revisando um conto que se chamará “En noviembre”, sobre um homem que vai nadar em uma praia, mas cujo título é logo em seguida – enquanto escreve a mesma entrada – trocado por “El nadador”, em que “el hombre que cuenta no sabe lo que va a suceder, es decir, lo que

¹ “Primer diario (1957-1958)”, “Segundo diario (1959-1960)”, “Diario 1960”, “Diario de un cuento (1961)”, “En el estudio” – que mescla a narração de Renzi no “presente” e os textos diarísticos – e os diários de 1964, 65, 66 e 67.

va a encontrar en el barco” (Piglia, 2015, p. 160)². Posteriormente, comenta que pretende aplicar a mesma técnica que Hemingway e Camus utilizam, a do “narrador [que] no quiere recordar”. Após o término da entrada, o capítulo também se encerra e dá sequência a um outro, cujo conteúdo é justamente um conto intitulado “El narrador”. O efeito que se tem, dessa forma, é não apenas de uma quase simultaneidade causada por esse sequenciamento, mas sobretudo de uma espécie de relação processual da escrita, onde o fragmento ficcional responde diretamente ao diário.

No entanto, estes excertos não apenas propõem tal “diálogo” no interior do livro, como também implicam uma ordenação *maior* do material, se pensarmos que se trata de um livro que se aproveita de escritos diarísticos da vida de Ricardo Piglia modelados pelas mãos do escritor já velho. Se Renzi “está convencido de que si no hubiera empezado una tarde a escribirlo [o diário], jamás habría escrito otra cosa” e que “publicó algunos libros [...] sólo para *justificar esa escritura*” (Piglia, 2015, p. 11)³, e se aliarmos estas colocações do narrador em “En el umbral” a depoimentos do próprio Piglia em entrevistas, podemos começar a pensar em uma espécie de “projeto estético” que permeia os três tomos diarísticos organizados pelo autor no fim de sua vida. Diz Martín Kohan:

¿Qué otra cosa, sino la muerte, podría otorgarle a la narración de la vida un efecto de completitud y fijación definitiva? [...] a muerte como lugar de enunciación imaginário, como posición enunciativa producida en el propio narrar” (Kohan, 2019, p. 545)⁴.

Ou seja, ter a morte como horizonte de expectativa é o que poderia projetar sobre a narração tal efeito de “completude e fixação definitiva” e instituir uma posição enunciativa que infere na própria maneira de organizar os escritos nos volumes. A forma como Piglia organiza os diários de Renzi tendo em vista essa “completude” acarreta possíveis chaves de leitura para compreender não apenas este trabalho em específico e suas relações exteriores, mas também a própria Obra total do argentino sob a perspectiva dessa organização. Se Piglia “corta, transporta, modifica, edita e recontextualiza textos inteiros ou segmentos de texto em uma operação de leitura/(re)escrita incessante da própria obra” (Gárate, 2019, p. 591), é possível pensar que essa alternância entre os textos diarísticos posteriormente modificados e atribuídos a seu alter ego e

² As traduções do primeiro volume foram feitas por Sérgio Molina e retiradas da edição brasileira, publicada pela Editora Todavía em 2017: “quem narra não sabe o que vai acontecer, quer dizer, o que ele vai encontrar no navio”

³ “está convencido de que, se uma tarde não tivesse começado a escrevê-lo, nunca teria escrito mais nada”; “Publicou alguns livros [...] só para justificar essa escrita”

⁴ Todas as traduções são de nossa autoria, exceto quando indicado: “Que outra coisa senão a morte poderia conceder à narração da vida um efeito de completude e fixação definitiva? [...] a morte como lugar de enunciação imaginário, como posição enunciativa produzida no próprio narrar”

os excertos de outros livros esteja vinculada a um “projeto” maior: o da *figuração* para criar um deslocamento que permitira a releitura de sua obra a partir dos diários.

Los detectives salvajes, por sua vez, é o romance que define a virada na obra de Bolaño em mais de um sentido. Não apenas por se tratar de um trabalho longo em comparação a seus escritos anteriores – possui, na edição em espanhol da editora Alfaguara, cerca de 780 páginas – e por apresentar certo aprofundamento das temáticas e formas que o escritor vinha desenvolvendo até então, mas especialmente por ser o responsável por alavancar sua carreira literária – de maneira análoga, de certa forma, ao que foi *Respiración artificial* para a carreira de Piglia. Livro vencedor do *Prémio Internacional de Novela Rómulo Gallegos* em 1999, divide-se em três partes que acompanham os personagens Arturo Belano e Ulises Lima: 1) “Mexicanos perdidos en México (1975)”, 2) “Los detectives salvajes (1976-1996)” e 3) “Los desiertos de Sonora (1976)”. Na primeira, o leitor é apresentado, através das entradas diarísticas do personagem Juan García Madero, à ambientação e aos sujeitos que compõem certa “cena literária” do Distrito Federal (Cidade do México) nos anos 1970. Por conta das interações de Madero com aqueles personagens, temos o retrato das relações entre esses jovens que escrevem. Já a segunda parte é composta por depoimentos/testemunhos de 53 personagens acerca de Belano e Lima, numa espécie de tentativa do ouvinte dos relatos (e, conseqüentemente, o leitor do livro) localizá-los ou traçar o percurso após seu desaparecimento. Esses testemunhos provêm de sujeitos ficcionais já apresentados na primeira parte, sujeitos ficcionais que ainda não haviam aparecido, ficcionalizações de certas figuras famosas e pessoas reais transformadas em personagens, como Carlos Monsiváis e Manuel Maples Arce. Na terceira parte, a narrativa retorna por meio do diário de Madero, agora relatando o encontro dos personagens, que fugiram do DF no final da primeira parte, com a poeta realvisceralista Cesárea Tinajero. É por meio deste entrelaçamento de gêneros e discursos que Bolaño propõe retratar uma certa geração de “huérfanos de vocación” (Bolaño, 2016, p. 225)⁵ figurada nestes jovens aspirantes a poetas – cenário, de certa forma, próximo ao que viveu o escritor nos anos em que morou na Cidade do México. O diário de García Madero, neste caso, por estar justamente no início e no final do romance, aparece como uma espécie de “suporte” no qual este “terceiro” personagem – que, diga-se de passagem, não figura em nenhum depoimento do “meio” do livro – assume a voz narrativa responsável por apresentar Belano e Lima e concluir sua narração, num gesto circular. De maneira similar a *Años de formación*, esta hibridização de formas parece existir em função de formalizar certo “projeto” de representação por parte do escritor chileno, certa *figuração*,

⁵ As traduções de *Los detectives salvajes* foram feitas por Eduardo Brandão e retiradas da edição brasileira, feita pela editora Companhia das Letras em 2006: “órfãos por vocação”

neste caso, de uma geração de jovens escritores que habitaram aquele cenário e tempo específicos. Jovens que estão constantemente falando sobre poesia nos bares, mas que em poucas ocasiões aparecem, de fato, lendo, e menos ainda escrevendo. Como coloca Guadalupe Silva:

No hay un solo poema en las más de quinientas páginas del libro, detalle que merece atención, puesto que ciertamente revela una giro en Bolaño, pero no en el sentido de abandonar la poesía para pasar a la prosa, sino más bien en el de *volver* a la poesía por el camino de la prosa narrativa (Silva, 2017, p. 298)⁶.

Ou seja, *fala-se* muito sobre poesia e sobre *ser* poeta em *Los detectives salvajes*, mas pouco de fato se apresenta como produto final de tal discurso. Na entrada do dia 10 de novembro, García Madero relata um encontro que tem com Ulises Lima, Arturo Belano e outro personagem, Ernesto San Epifanio, em um bar, após ter sua primeira relação sexual na despensa do mesmo. Madero narra que “Lima y Belano llevaban tres libros cada uno y parecían estudiantes como yo” (Bolaño, 2016, p. 33)⁷, listando em seguida os títulos: *Manifeste électrique aux paupières de jupes*, de autoria coletiva, *Sang de satin*, de Michel Bulteau, *Nord d’été naïtre opaque*, de Matthieu Messagier, *Le parfait criminel*, de Alain Jouffroy, *Le pays où tout est permis*, de Sophie Podolski, e *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau. Há, assim, novamente uma constelação de títulos e autores que aparecem com frequência ao longo das entradas diarísticas – refletindo, de certa forma, o conjunto de depoimentos que compõem a parte “central” do romance – e ilustram uma espécie de intenção enciclopédica no texto. Diferentemente de Piglia, o “projeto” de Bolaño estaria atrelado à representação dessa geração de jovens poetas que compõem o cenário literário do Distrito Federal dos anos 70, geração esta que Bolaño mais de uma vez afirmou “homenagear”.

Tendo em vista as maneiras como as obras se estruturam e as distinções entre o que estamos denominando seus “projetos”, o intuito deste trabalho é analisar como são moldadas as *figurações de escritores* por parte dos autores em suas obras, quais suas características e a que elas respondem. Para isso, no primeiro capítulo, realizamos um compilado de posições teóricas acerca do gênero diário, partindo de autores como Philippe Lejeune, Roland Barthes e Maurice Blanchot, para compreendermos as semelhanças e diferenças na forma como Piglia e Bolaño *modulam* o gênero no interior dos livros. Analisamos, portanto, a estrutura dos diários,

⁶ “Não há um único poema nas mais de quinhentas páginas do livro, detalhe que merece atenção, posto que certamente revela um giro em Bolaño, mas não no sentido de abandonar a poesia para passar à prosa, e sim mais de voltar à poesia pelo caminho da prosa narrativa”

⁷ “Lima e Belano carregavam três livros cada um e pareciam estudantes como eu”

a maneira como são inseridos dentro dos textos e qual a importância que possuem para os projetos estéticos de seus autores.

A partir do estudo do gênero e da compreensão de suas distintas modulações, notamos que o diário, como forma contemporânea da escrita íntima, estabelece-se sobretudo a partir de “unidades vivenciais” que são narradas e passadas ao papel através da escrita pela mão do diarista. No segundo e no terceiro capítulo, portanto, procuramos investigar como ocorre a narração das vivências em *Años de formación* e *Los detectives salvajes*: os locais que os narradores frequentam, suas relações amorosas, as conversas literárias de que participam, suas atuações políticas e o modo como concebem suas relações com a leitura e a escrita. Partindo da análise dessas unidades vivenciais, podemos começar a compreender que nas obras existe a representação de uma Vida Artística calcada na máxima do “ser escritor antes de escrever”, ou seja, na autofiguração do jovem escritor antes mesmo da escrita da obra.

Quando utilizamos o conceito de *figuração*, pensamos no que Julio Premat afirma sobre o ato da escrita em *Héroes sin atributos: figuras del autor en la literatura argentina*. Segundo o crítico, tal ato está relacionado com a ação de “colocar em intriga” uma concepção de identidade, no sentido de que a construção do relato envolve “una dialéctica identitaria del que escribe”⁸:

Un volverse escritor que no implica, empero, la construcción de una identidad límpida y explicativa, ni la pretensión de ocupar el lugar decimonónico del demiurgo y de la conciencia estético-moral de un país, sino, por el contrario, la puesta en escena de una identidad atractiva, enigmática y ficticia (como los propios textos), lo que le daría una dimensión más misteriosa a lo escrito (Premat, 2009, p. 12).⁹

Este “colocar em cena” a identidade “enigmática e fictícia” acarretaria o movimento que Premat vai denominar “autofiguración”. Abordando os diários de Gombrowicz, o crítico localiza nestes textos a criação de “una autofiguración, un personaje que se crea, según una afirmación repetida y lúcida, en el intersticio entre el yo biográfico y el espacio de repetición de sus textos” (Premat, 2009, p. 12-13).¹⁰ É neste interstício que reside o interesse de nossa análise sobre Piglia e Bolaño.

⁸ Uma dialéctica identitária do que escreve”

⁹ “Um tornar-se escritor que não implica, no entanto, a construção de uma identidade límpida e explicativa, nem a pretensão de ocupar o lugar do demiurgo antigo e da consciência estético-moral de um país, se não, pelo contrário, o colocar em cena de uma identidade atrativa, enigmática e fictícia (como os próprios textos), o que lhe daria uma dimensão mais misteriosa ao escrito”

¹⁰ “uma autofiguração, um personagem que se cria, segundo uma afirmação repetida e lúcida, no interstício entre o biográfico e o espaço de repetição de seus textos”

Sylvia Molloy, em texto sobre a poeta Alejandra Pizarnik, pensa algo similar. Para a autora, a “performance” de Pizarnik envolve uma manifestação para além da escritura por meio de uma construção calculada, na qual a poeta “articula una figura con su cuerpo y con su letra, una figura que apela, más aun demanda, la mirada del otro porque sin el otro no hay figura, es decir, sin el otro no hay yo” (Molloy, 2015, p. 72).¹¹ Esta *figura* que demanda o olhar do outro parece ser algo que envolveria o interstício de Premat. Afinal, em *Los detectives salvajes* e *Años de formación*, os autores, ao se inserirem dentro do texto, apenas confirmam a máxima de Molloy de que “sin el otro no hay yo”. Podemos assumir essa autofiguração, portanto, como o ato de Piglia e Bolaño de se transportarem para dentro de seus textos, mas não como em uma autobiografia convencional, e sim através do envolvimento da ficção, da ficcionalização ou estetização de si mesmos no texto – pela transformação do “eu” em um “outro” personagem. Afinal, como diz Molloy,

todo texto en primera persona, texto tramposo si lo hay -sea el yo confesional del diario, sea la primera persona lírica en poesía- juega con un *reconocimiento* por parte del lector: cuenta con su confianza, literalmente con su simpatía, cuando no su identificación con el yo que se expone, reconocimiento que vuelve *legible* a la persona textual. El diario del escritor es, desde luego, lugar privilegiado para la construcción de esa figura (Molloy, 2015, p. 74-75).¹²

É no espaço do diário, portanto, que esse “reconhecimento” existe e é complexificado em Piglia e Bolaño, passando a ser o local da figuração. E é exatamente o deslocamento ao diário que vai criar o que Premat chama de uma “ficção de autor”: “La inestabilidad de la identidad de la instancia que escribe se materializa en esa ficción, que no fija rasgos unívocos sino que acompaña la polisemia y ambigüedad del texto” (Premat, 2009, p. 13).¹³ Ao longo deste trabalho procuramos, portanto, localizar estas figurações e compreender como elas respondem aos por nós denominados “projetos” de Ricardo Piglia e Roberto Bolaño. E, dessa forma, criar uma espécie de ficção de autor que passa, justamente, pelas imagens da formação do escritor, de suas vivências e de seus diários.

¹¹ “articula uma figura com seu corpo e com sua letra, uma figura que apela, mais ainda demanda, o olhar do outro, pois sem o outro não há figura, quer dizer, sem o outro não há eu”

¹² “todo texto em primeira pessoa, texto de trapaça se o há – seja o eu confessional do diário, seja a primeira pessoa lírica na poesia – joga com um *reconhecimento* por parte do leitor: conta com sua confiança, literalmente com sua simpatia, quando não, com sua identificação com o eu que se expõe, reconhecimento que torna *legível* à pessoa textual. O diário do escritor é, assim, lugar privilegiado para a construção dessa figura”

¹³ “A instabilidade da identidade da instância que escreve se materializa nessa ficção, que não define características unívocas, e sim que acompanha a polissemia e ambigüidade do texto”

Capítulo 1 – O gênero diário

1. O diário e outros gêneros

Examinar a forma diário nas obras de Ricardo Piglia e Roberto Bolaño implica lidar com certas complexidades no que diz respeito à pertinência de tal análise. Pode-se pensar, em um primeiro momento, que tal gênero se encontra com muito mais “clareza” no livro do argentino, visto que os três tomos de seu último projeto são constituídos basicamente de escritos diáristicos, ou que a maneira como aparece na obra dos dois autores possui suas diferenças significantes. No entanto, não remetendo apenas a algumas afirmações *para além do texto*¹⁴ como justificativa, podemos partir de alguns princípios para organizar a proposta deste estudo. Em uma primeira aproximação, vemos que *Los diarios de Emilio Renzi*, lançado entre 2015 e 2017, e *Los detectives salvajes*, de 1998, narram períodos formativos de personagens leitores e escritores em diálogo com o mundo e outros sujeitos. Para além desse primeiro ponto de contato, podemos lê-los como peças representativas de certa tendência literária que emerge na América Latina em torno da década de 1980, a das escritas autobiográficas (e sua relação com a ficção), herdeiras de certa tradição hispano-americana e semelhantes a movimentos europeus que surgiam no mesmo momento.

Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación e *Los detectives salvajes* são livros que constroem sua narrativa ao redor da/rodeados pela escrita diarística. Ambos são elaborados trabalhando parcialmente o gênero, com o texto de Piglia o empregando quase que na totalidade de sua extensão, enquanto o de Bolaño o utiliza nos momentos iniciais e finais do romance. No entanto, é necessária uma primeira advertência em relação a sua utilização nos textos: não se trata de diários íntimos dos autores publicados em livros, mas sim de *modulações* da forma diário em função de “projetos” maiores dos autores que atravessam suas obras. No caso de Ricardo Piglia, o que temos são apropriações de seus diários reais que acompanham boa parte de sua vida, de forma que os textos se reconfiguram através da mão do autor em função de um texto final fortemente híbrido. Já em Roberto Bolaño, o diário surge como ferramenta narrativa do romance, como mecanismo de apresentação e encerramento da obra através da escrita íntima do personagem Juan García Madero. Dessa forma, é preciso ter em mente como se dão essas distintas modulações e como elas se aproximam e se distanciam.

¹⁴ Ao ser perguntado, em entrevista, sobre “qual de seus livros prefere”, Piglia responde: “Um livro que preparo como uma obra-prima póstuma e que venho escrevendo desde os dezesseis anos sob a forma de um diário.” (PIGLIA, 1994, p. 48).

Ao falarmos sobre o diário, a principal característica que define essa escrita é a marcação da data. Trata-se, em suma, de uma escrita íntima no qual o sujeito que escreve registra em entradas datadas os acontecimentos dos dias, seus pensamentos, sentimentos e inúmeras outras situações. Dessa forma, a inscrição do momento sob os signos temporais (os anos, meses, dias e até horas) é o que caracteriza, em última instância, a escrita diarística. Como coloca Philippe Lejeune no texto “Um diário todo seu”, o diário é, à primeira vista, “uma escrita quotidiana: uma *série de vestígios datados*” (Lejeune, 2014, p. 299), possuindo como sua base “a *data*. O primeiro gesto do diarista é anotá-la acima do que vai escrever. [...] Um diário sem data, a rigor, não passa de uma simples caderneta” (Lejeune, 2014, p. 300). É, portanto, sob a marcação temporal – e uma possível noção de “continuidade” proveniente desse sequenciamento – que os registros íntimos adquirem o aspecto cotidiano do diário. Leonor Arfuch, em *O espaço biográfico* (2002), posiciona-se de forma semelhante quanto a essa característica:

Se a autobiografia pode se desdobrar dilatadamente da estirpe familiar à nação, o diário íntimo promete, em vez disso, a maior proximidade à profundidade do eu. Uma escrita desprovida de amarras genéricas, aberta à improvisação, a inúmeros registros da linguagem e do colecionismo – tudo pode encontrar lugar em suas páginas: contas, bilhetes, fotografias, recortes, vestígios, um universo inteiro de ancoragens fetichistas –, sujeita apenas ao ritmo da cronologia, sem limite de tempo nem lugar (Arfuch, 2010, p. 143).

A afirmação de Arfuch resulta de uma longa discussão prévia levada adiante em seu livro, acerca da escrita autobiográfica e dos *espaços biográficos*. Assim, a autora localiza a forma diarística em oposição à autobiografia, no sentido de que a primeira se aproximaria de uma “profundidade do eu” registrada sob o “ritmo da cronologia”, sem limites. Cabe notar que a liberdade formal, para além da data, é tida como um traço do diário, uma escrita “desprovida de amarras genéricas” e aberta à irregularidade, ao improvisado, sem apego a regularidades ou padrões, sendo unicamente o rigor da data sua condição de classificação. Arfuch se posiciona exatamente como Lejeune, para o qual: “se é diarista por acaso, não por essência, e porque cada um inventa seu próprio caminho nesse gênero do qual existem talvez modelos, mas nenhuma regra” (Lejeune, 2014, p. 299). Para ambos, não existem, portanto, amarras às quais o diário deve se atar, pois este seria um gênero *livre*, cuja única condição – ou única *regra* – seria, justamente, a marcação temporal. Arfuch ainda sustena que, à diferença de outras formas biográficas, o diário “escapa inclusive à comprovação empírica; pode dizer, velar ou não dizer, ater-se ao acontecimento ou à invenção, fechar-se sobre si próprio ou **prefigurar outros textos**” (Arfuch, 2010, p. 143, grifos nossos). Ou seja, além de não ter regras – apenas modelos que podem servir de inspiração ou guia –, o gênero pode ainda anunciar *outros textos*, conter outras escritas por vir ou talvez até que já tenham vindo a ser em outro momento anterior.

Para Lejeune, o diário é sobretudo um *vestígio*, “quase sempre uma escritura manuscrita, pela própria pessoa, com tudo o que a grafia tem de individualizante”, ou ainda “uma *série de vestígios*” que pressupõe “a intenção de balizar o tempo através de uma sequência de referências” (Lejeune, 2014, p. 301). Aqui, Lejeune formula, portanto, uma primeira definição possível do gênero: “uma rede de tempo, de malhas mais ou menos cerradas” que “delimita o núcleo fixo [...]: o controle do tempo” (Lejeune, 2014, p. 301). Neste texto e em outro, “Como terminam os diários?”, o francês irá propor diversas finalidades, propósitos e características do gênero, às quais voltaremos adiante, mas a princípio é importante notarmos como o autor já postula certas características que são, em sua perspectiva, cruciais – e, algumas vezes, contraditórias. Por exemplo, a afirmação de que “um diário serve sempre, no mínimo, para construir ou exercer a memória de seu autor (grupo ou indivíduo)” (Lejeune, 2014, p. 301) ou de que os “únicos traços formais invariáveis” do diário são “a fragmentação e a repetição” (Lejeune, 2014, p. 302). Estes dois conceitos estão diretamente relacionados com o “controle do tempo” proposto pelo autor como característica do gênero: o diário se dá sobretudo através de fragmentos submetidos a uma continuidade, mas que se fundamentam na repetição dos acontecimentos e dos pensamentos, elemento que reafirmaria o caráter cotidiano da escrita.

Anteriormente a Lejeune e Arfuch, Maurice Blanchot já colocava a data como particularidade essencial da forma. Para o autor,

Escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias comuns, colocar a escrita sob essa proteção, e é também proteger-se da escrita, submetendo-a à regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar (Blanchot, 2005, p. 270).

Podemos destacar dois pontos centrais na citação de Blanchot: primeiro, a ideia de *proteção* que envolve a escrita sob a data, o que se relaciona diretamente com a ideia de *compensação* da escrita que o francês evoca mais à frente:

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

Ou seja, trata-se de um espaço que, para Blanchot, evoca uma oposição ao trabalho da escrita, uma espécie de refúgio do escritor que, ao não escrever e registrar no diário que não escreveu, tem enfim algo escrito. Seria, portanto, uma forma de colocar essa escrita – que remeteria justamente à não-escrita – sob essa “proteção” da data que, em suma, não deixaria de ser uma *proteção à própria escrita*. Por outro lado, Blanchot assinala, portanto, um duplo movimento que talvez pudéssemos ler nos diários de Emilio Renzi e García Madero: o primeiro, sob um

signo de não escrever, mas problematizar em que consiste escrever, e o segundo, sob o signo dos momentos da vida escrita. Estas questões e problemáticas para com suas próprias escritas ressoam, de certa forma, a perspectiva de Blanchot.

O outro ponto a se destacar é o da submissão da escrita à “regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar”. Essa *regularidade* lembra, de certa forma, as proposições de Lejeune quando este coloca o diário como envolvido em uma tentativa de continuidade: “Toda escrita de diário pressupõe a intenção de escrever pelo menos mais uma entrada que, por sua vez, convocará a seguinte, e assim sucessivamente, sem fim” (Lejeune, 2014, p. 312-313). No entanto, Lejeune é categórico ao afirmar que o diário não necessariamente implica uma regularidade, que a escrita pode ser, na verdade, completamente irregular – o que anularia a “regularidade feliz”. Estas duas posições distintas em relação à escrita diarística se complexificam quando compreendemos que Blanchot se posiciona assim por considerar o diário um *recurso* utilizado pelo escritor para, em suma, não escrever. Um recurso que “indica que aquele que escreve não quer romper com a felicidade, a conveniência de dias que sejam verdadeiramente dias e que se sigam de modo verdadeiro” (Blanchot, 2011, p. 20), sendo essa escrita responsável por enraizar “o movimento de escrever no tempo”.

Há, portanto, uma espécie de antagonismo na maneira de se olhar para os diários entre Blanchot e Lejeune, especialmente se considerarmos que, para este último, ao longo dos anos, o diário passou a ser um centro de interesse muito maior do que a autobiografia, gênero que investigou anteriormente: “Uma confissão: durante uns 20 anos, pensei que, no campo da verdade, a autobiografia fosse o apogeu da arte. Mudei de opinião: o diário, quando praticado com rigor, me parece, hoje, superior.” (Lejeune, 2014, p. 347). E Arfuch parece justamente se posicionar em um entremeio: por um lado, considera também o diário como uma espécie de *substituto* da autobiografia¹⁵, olha-o com bons olhos sob o rigor de seu projeto teórico; por outro, resgata Blanchot através de uma outra perspectiva, mais “positiva”, trazendo uma espécie de “vida dupla” que o gênero acarretaria para o autor:

Vida dupla do escritor ou escritora [...] que, mais do que expressar um excesso de individualidade, uma obsessão do rastro, vem salvar, pelo contrário, do perigo de se alienar na ficção: nesse ‘diário de falatórios em que o eu se expande e se consola’, retorna-se à futilidade do dia ‘perdido’ na escrita – perdido para o ‘eu’ que teve de desaparecer – e se ‘resgata’ uma vida própria, testemunhável, com aparência sólida de unidade. Mas esse empenho – múltiplo, diverso, híbrido em tons e temáticas – será o de cobrir uma perda

¹⁵ “É assim que, nessa senda onde a tentação biográfica se torna irresistível para o escritor, **o diário poderá substituir, com vantagem, a autobiografia**, consignar os fatos memoráveis e avançar mais um passo em direção ao íntimo talvez menos ‘biográfico’ – a angústia, o medo, o erotismo. Do mesmo modo, e fora da intenção do autor, poderá ser exumado, arqueologicamente, como marca vivida, fragmento, revelação.” (Arfuch, 2010, p. 144, grifos nossos).

com outra: aquilo registrado como marco, a frase sintomática, cifrada, a cena, o gesto anotado para a lembrança se dissolverão também, como o tempo mesmo, deixando uma armadura fantasmal, semivazia (Arfuch, 2010, p. 144).

O diário se faz, aqui, espaço dessa “vida dupla” por meio da “futilidade do dia perdido” que resgataria uma “vida própria”, ou seja, essa segunda vida. No entanto, Arfuch volta a se localizar com Blanchot ao dizer que, em suma, o esforço dessa segunda escrita é em vão.

Na contramão da ideia de que o diário seja um recurso do escritor para, de fato, não escrever, Roland Barthes, em “Deliberação”, defende justamente a característica literária do gênero: “a justificação de um Diário íntimo (como obra) só poderia ser *literária*, no sentido absoluto, ainda que nostálgico, da palavra” (Barthes, 2012, p. 447). É necessário notar que a adição do destaque “como obra” implica um desvio: seria preciso compreender a utilização da forma lida sob a perspectiva da “obra” que se justifica como “literária”, em oposição à leitura do diário unicamente como depósito íntimo de escrita. Para tanto, Barthes apresenta quatro motivos em sua afirmação: os motivos poético¹⁶, histórico¹⁷, utópico e amoroso¹⁸. Dentre eles, o terceiro é o que mais nos chama a atenção, pois se trata de “constituir o autor em objeto de desejo”, de aproximar certas particularidades de uma *figura* de escritor ao leitor, fazendo-o até mesmo “chegar até a preferir a sua pessoa à sua obra” e “desleixar os seus livros” (Barthes, 2012, p. 447). Esse movimento de “fazer valer” mais o escritor do que sua própria obra é o que transforma o diário no que Barthes denomina, tomando emprestado o termo de Nietzsche, uma *força-mais* “que se acredita dever suprir as **deficiências** da plena escritura” (Barthes, 2012, p. 448, grifos nossos).

Esta perspectiva de preferir o autor à obra – ou seja, de aproximar o leitor a uma *figura* de autor – curiosamente, por outro lado, aproximaria a leitura de Barthes, de certa forma, a Blanchot, pois parece existir nas duas posições um olhar de que o diário, de alguma forma, *substitua* a escrita. Seja como forma de se proteger da escrita ou compensar a não-escrita (um recurso), seja como maneira de “suprir as deficiências” da escritura justamente através dessa aproximação do sujeito-leitor ao sujeito-autor através da escrita “íntima”. Esta ideia de “substituição” adquire uma densidade interessante ao pensarmos a condição da escrita do diário para Ricardo Piglia/Emilio Renzi, expressa na “Nota del autor” de *Años de formación*: Renzi

¹⁶ “[...] oferecer um texto colorido com uma individualidade da escritura, com um ‘estilo’ (teríamos dito outrora), com um idioleto peculiar ao autor” (BARTHES, 2012, p. 447).

¹⁷ “[...] espalhar a poeira, dia a dia, as marcas de uma época, confundindo todos os valores, da informação maior ao pormenor dos costumes” (BARTHES, 2012, p. 447).

¹⁸ “[...] constituir o Diário em oficina de frases: não de ‘belas’ frases, mas de frases certas; afinar continuamente a justeza da enunciação (e não do enunciado), segundo um arroubo e uma aplicação, uma fidelidade de desígnio que muito se assemelha à paixão” (BARTHES, 2012, p. 448).

“está convencido de que si no hubiera empezado una tarde a escribirlo [o diário], jamás habría escrito otra cosa” e que “publicó algunos libros [...] sólo para **justificar esa escritura**” (Piglia, 2015, p. 11, grifos nossos). O diário, aqui, assume um duplo movimento de escrita fundadora, sem a qual o autor/personagem não teria escrito outras coisas, e de escrita final, para a qual essas “outras coisas” que escreveu servem apenas de *justificativa*. A substituição a que se referem Barthes e Blanchot parece, em Piglia, existir de maneira assumida, colocando a escrita diarística *acima* mesmo das outras.

Barthes, em outro texto (“Alain Girard: ‘Diário íntimo’”), reforça as perspectivas do diário como algo literário e como uma espécie de substituição ao afirmar sua natureza paradoxal, pois enquanto fora concebido como “exercício escrito da subjetividade mais pura”, a princípio indiferente à ideia de publicação, passou a ser um “desafio à literatura”: “feito para ocupar o estreito espaço que separa escritura e obra, nem por isso deixou de constituir-se rapidamente [...] em gênero plenamente literário: o paradoxo do diário íntimo é precisamente o de ser um gênero” (Barthes, 2004, p. 161). Neste ensaio, Barthes se utiliza do estudo de Girard sobre o diário íntimo de maneira a refletir seus próprios posicionamentos. Segundo o autor, Girard, ao estudar a relação entre o indivíduo e os “dados sociológicos” que envolvem o diário, ou seja, uma “psicossociologia do intimista”, passa a discriminar o que Barthes vai chamar de “existencialidade” do diário:

Essa existencialidade é totalmente definida por certa relação com outrem: o sentimento de fracasso é um sentimento social, lembra Alain Girard, que utiliza muito bem essa formulação da psicologia social para mostrar que o intimismo é, à sua maneira, uma conduta social, cuja função é **dar ao sujeito uma imagem substitutiva da obra**: o diário íntimo tem origem numa dúvida generalizada, mas, à medida que essa dúvida é escrita, já é ação (Barthes, 2004, p. 164-165, grifos nossos).

O diário passa a ser, portanto, lido como uma “ação” por si, cuja função, a partir do intimismo, seria a já dita substituição da obra.

Considerando, então, *Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación e Los detectives salvajes*, esta perspectiva do diário como obra, como algo literário, é o que nos interessa para compreendermos as modulações da forma nos livros. No texto “Compor um diário”, Lejeune examina notas que escrevera em 1980, em ocasião de uma aula sobre o gênero, nas quais se encontra uma passagem em que o autor propõe três “soluções para transformar em narrativa” o texto diarístico. Estas soluções seriam: “usá-lo para escrever uma narrativa”, “*fazer uma triagem e reescrever*” e “proceder a uma montagem” (Lejeune, 2014, p. 331). Vale lembrar que o autor não lê, a princípio, o diário como algo literário, partindo do viés da não-modificação de seu conteúdo:

Uma entrada de diário é o que foi escrito num certo momento, na mais absoluta ignorância quanto ao futuro, e **cujo conteúdo não foi com certeza modificado. Um diário mais tarde modificado ou podado talvez ganhe algum valor literário, mas terá perdido o essencial: a autenticidade do momento.** Quando soa meia-noite, não posso mais fazer modificações. Se o fizer, **abandono o diário para cair na autobiografia** (Lejeune, 2014, p. 300, grifos nossos).

Lejeune, portanto, não está usualmente trabalhando com a categoria dos diários modificados, os quais podem adquirir “algum valor literário”, pois interessa-lhe o diário íntimo possuidor da “autenticidade do momento”, ou seja, aquele no qual se escreve e não se altera.¹⁹

Entretanto, em meio às suas notas, encontramos as supostas soluções propostas pelo autor para transformar o diário em narrativa, que podem ser diretamente associadas a Roberto Bolaño e Ricardo Piglia. A primeira, utilizar o gênero para escrever uma narrativa, é algo que pode ser atribuído aos dois autores, mas especialmente a *Los detectives salvajes*, se o lermos como um romance que utiliza a forma diário em função da narração romanesca, como uma espécie de recurso literário. Já “fazer uma triagem e reescrever”, assim como “proceder a uma montagem”, são ações que remetem muito mais diretamente a Piglia: a primeira, a partir do momento em que o escritor recupera seus diários e os reescreve – selecionando os trechos, excluindo certas passagens e adicionando coisas novas –, e a segunda, considerando que Piglia opera uma montagem do texto ao intercalar as entradas diarísticas e narrativas de outras naturezas, como afirma Miriam Gárate:

a cronologia de base [do diário] [...] sofre permanentemente a interferência da leitura/reescrita e edição dos cadernos correspondentes a esse ano, da montagem e intercalação de textos autônomos, parcialmente reformulados (ou não), inéditos, semi-inéditos ou já publicados (Gárate, 2019, p. 587).

Essa perspectiva de Lejeune de transformação abre margem para começarmos a compreender como Piglia e Bolaño modulam o gênero diarístico em função da obra, e não exatamente como um tradicional diário íntimo em si.

O próprio crítico comenta, por exemplo, o movimento de se apropriar do diário em função da escrita romanesca:

Tomar como instrumento de observação do diário íntimo *o romance em forma de diário*, na medida em que ele tenta estabelecer um acordo entre o que o diário tem de específico (a vivência imediata, a contingência, o tempo não dominado, a indiferença quanto à comunicação literária) e o que o romance

¹⁹ Essa “autenticidade do momento” que suporia uma instância “verdadeira” do texto não é estranha ao autor do “pacto autobiográfico”, movimento da autobiografia no qual o leitor poderia localizar uma identidade entre autor, narrador e personagem – o que valeria, ao texto, certo estatuto de verdade, de sinceridade: “O pacto autobiográfico é a afirmação, no texto, dessa identidade [autor-narrador-personagem], remetendo, em última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa do livro” (Lejeune, 2014, p. 30).

tem de específico (a reconstrução, o sentido, a comunicação) (Lejeune, 2014, p. 329).

Para Lejeune, o romance diarístico proporia, então, uma junção (ou, talvez, conciliação) dos elementos dos dois gêneros, ou seja, certa desorganização da escrita diarística e uma espécie de proposição formal organizada do romance. Seria, portanto, essa a forma de se conceber um romance em forma de diário, ou seja, o “utilizá-lo para escrever uma narrativa” que citamos anteriormente – e, conseqüentemente, o movimento realizado por Bolaño que, ao contrário de Piglia, cria um diário ficcional de um personagem fictício como parte de seu romance.

Arfuch, apesar de se referir aos diários íntimos “verdadeiros”, também comenta essa transformação da escrita quando os diários se escrevem com o intuito da publicação, no sentido de que “mais do que expressões prístinas da subjetividade, serão objeto de ajuste, apagamento, reescrita total ou parcial; em última instância, e mais uma vez, se tratará do íntimo no público, do espetáculo da interioridade” (Arfuch, 2010, p. 143). Os diários que Piglia reescreve passam por esses processos de modificação, ou seja, pela reescrita e montagem de Lejeune, mas quando se atribui a autoria a seu alter ego, essa dimensão do “espetáculo da interioridade” se complexifica. Já não se trata de intencionalmente publicar os diários de Piglia, mas sim de realizar um movimento de *estetização* ao qual se refere Martín Kohan:

Insertar ahí a su *alter ego*, procurarse precisamente ahí ese efecto de extraposición o de exterioridad del que habla Bajtin, no supondría sino acentuar, por eso mismo, un esmero de estetización (de estetización, que no es igual que de ficcionalización) para un género de la verdad y de la privacidad como es el diario (Kohan, 2017, p. 262-263).²⁰

Ou seja, trata-se de transmitir a seu alter ego a autoria desses escritos e transformar esse “gênero da verdade e da privacidade” em outra coisa através da “exterioridade” que implica essa transmissão – o que, de certa forma, torna o movimento do íntimo ao público, nesse caso, mais confuso justamente por conta da complexificação das dimensões de autoria, da qual falaremos mais adiante.

Em consonância com a perspectiva de Lejeune do diário como uma forma “sem regras”, Álvaro Luque Amo, em “El diario personal en la literatura: teoría del diario literario”, chama o gênero de “forma aberta”, da qual não se pode falar de “incoerências” ou de ausência de uma obra fechada. Dessa forma, “cuando una novela pretende imitar su forma busca, justamente,

²⁰ “Inserir aí seu *alter ego*, procura precisamente aí esse efeito de extraposição ou de exterioridade do qual fala Bakhtin, não suporia se não acentuar, por isso mesmo, um esmero de estetização (de estetização, que não o mesmo que de ficcionalização) para um gênero da verdade e da privacidade como é o diário”

esta incoherencia textual que la habilite como modalidad diarística” (Amo, 2016, p. 276)²¹. O romance que propõe se escrever através da forma diário, portanto, estaria buscando reproduzir o aspecto confuso e incoerente do texto, ou seja, as aberturas que a forma propõe. É neste sentido, por exemplo, que o diário de García Madero reproduz a infinidade de finalidades que o texto diarístico pode conter: reflexões, relatos sexuais, listas, tarefas, descrições etc. Na entrada de 20 de novembro, por exemplo, o narrador elabora um sumário das militâncias políticas em que estão envolvidos os personagens ao seu redor, agrupando-os pelas linhas que seguem – trotskistas, feministas, comunistas, anarquistas, guerrilheiros e sindicalistas (Bolaño, 2016, p. 97-98) –, o que resgata esse aspecto “desorganizado” do diário e o desloca minimamente em relação a uma esperada narração linear de uma “história”.

Em seu texto, Amo faz uma espécie de catalogação de distintas teorias do diário (Hans Rudolf Picard, Lejeune, Paul De Man, José María Pozuelo Yvancos, dentre outros) e, através da comparação das posições, busca formular as bases de sua própria teoria. A partir de Yvancos, Amo parte da perspectiva de que a escrita autobiográfica conseguiria “mantener una correspondencia con el mundo real y de construir un Yo que es puramente textual, ficticio, sometido a las leyes concretas de la escritura” (Amo, 2016, p. 283)²². No entanto, nessa relação entre esses dois lados, resgata também Darío Villanueva para afirmar “la virtualidad creativa de la escritura autobiográfica por encima de la virtualidad referencial. Una virtualidad de *poiesis* antes que de *mimesis*” (Amo, 2016, p. 284)²³. Utilizando também Paul Ricœur, Amo relembra que a *mimesis* aristotélica não deve ser entendida somente no sentido de uma imitação do real ou de uma referencialidade da realidade, mas sim também como uma “condición poética que vendría a derrumbar esa distinción entre el estatuto mimético y el poiético” (Amo, 2016, p. 284)²⁴. Ou seja, a referência como “inseparável da dimensão criadora”, de forma que a “*mimesis* é *poiesis*, e vice-versa” (Ricœur, 2000, p. 69). Nesse sentido, a relação entre as referencialidades na escrita diarística se voltariam tanto para o “Eu”, quanto para a referência, o que envolveria, por conseguinte, uma espécie de performatividade:

Esto implica que la escritura diarística no tenga que resolverse solo en el estatuto referencial que es propio de las manifestaciones autobiográficas, sino que el Yo también se autoconstruye a través de la *poiesis*, de tal manera que la naturaleza referencial de la escritura autobiográfica y diarística no puede darse en su pureza absoluta; por el contrario, tiene que convivir con la

²¹ “quando um romance pretende imitar sua forma, busca, justamente, esta incoerência textual que a habilite como modalidade diarística”

²² “manter uma correspondência com o mundo real e de construir um Eu que é puramente textual, fictício, submetido às leis concretas da escritura”

²³ “a virtualidade criativa da escrita autobiográfica sobre a virtualidade referencial. Uma virtualidade de *poiesis* antes que de *mimesis*”

²⁴ “condição poética que viria a derrubar essa distinção entre o estatuto mimético e o poético”

performatividad de la que se ha venido hablando hasta ahora (Amo, 2016, p. 285)²⁵.

É nessa junção de perspectivas, portanto, que se localizaria a escrita do diário. O que, de certa forma, reverbera Lejeune, quando este afirma, com suas devidas diferenças, que a escrita diarística “não é uma arte destinada a elaborar um produto que faça sentido para os outros ou lhes dê prazer. É antes uma performance” (Lejeune, 2014, p. 346). Essa mistura de referencialidades – sobre a qual os dois autores caracterizam algo “performático”, à parte toda a problemática que envolve a discussão do conceito – se relaciona diretamente com o movimento de Piglia de deslizamento de si para seu alter ego. O diário, intercalado com outros textos de sua autoria e com suas modificações, aparece quase como uma forma de embaralhamento dessas distintas perspectivas e referencialidades.

Os diários existentes em *Años de formación* e *Los detectives salvajes*, portanto, estão inseridos nas intersecções desses campos – que pensamos por meio de Lejeune, Arfuch e Amo –, das quais se compreende que, ao invés de diários íntimos publicados, são obras que utilizam o gênero em função das obras literárias e de seus “projetos” por meio de modulações, de transformações nas maneiras tradicionais de se pensar o diário – agora, como produto relacionado à obra ficcional.

Após essa reflexão, cabe-nos perguntar: como se dá a relação entre os autores e o gênero diarístico? Para Piglia, parece clara a importância dessa “escrita íntima” para sua obra, como podemos ver em uma de suas entrevistas:

Em 1957 comecei a escrever um *Diário*, que continuo escrevendo e que cresceu de um modo um pouco monstruoso. Esse diário para mim é a literatura, quero dizer que aí está, antes de mais nada, a história de minha relação com a linguagem. Eu escrevia para tentar saber o que era escrever: nisso (só nisso), já era um escritor. Esses cadernos se transformaram no laboratório da escrita: escrevia continuamente e sobre qualquer coisa, e desse modo aprendia a escrever ou pelo menos aprendia a reconhecer como pode ser árduo escrever. Além disso, eu me inventava uma vida, fazia ficção, e esse *Diário* era uma espécie de romance: nada do que está escrito ali aconteceu dessa maneira. (Piglia, 1994, p. 81)

O diário parece possuir aqui uma importância central não apenas como gênero a ser trabalhado pelo Piglia escritor/ficcionista, mas sobretudo como *mecanismo* de escrita e leitura que permite ao autor lapidar o próprio ato de escrever. A ênfase que dá ao anunciar que o “diário para mim é a literatura” e que carrega toda a história de sua “relação com a linguagem” denotam uma

²⁵ “Isto implica que a escrita diarística não tenha que se resolver somente no estatuto referencial que é próprio das manifestações autobiográficas, senão que o Eu também se autoconstitui através da *poiesis*, de tal maneira que a natureza referencial da escrita autobiográfica e diarística não pode se dar em sua pureza absoluta; pelo contrário, tem que conviver com a performatividade da qual se vem falando até agora”

posição próxima àquela de Barthes que expusemos anteriormente, especialmente se notarmos a semelhança entre considerar o diário “uma espécie de romance” onde nada acontece da maneira na qual está escrito e a famosa epígrafe de *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975), livro de cunho autobiográfico do francês, que se encontra também no fragmento “O livro do Eu”: “Tudo isto deve ser considerado como dito por uma personagem de romance” (Barthes, 2003, p. 136).

Essa aproximação dos dois autores é proposta em “Autobiografias alheias: sobre Barthes e Piglia”, texto no qual Gisela Bergonzoni demonstra que ambos

desenvolvem uma escrita de si calcada na alteridade, enquanto críticos, revisitando a própria obra publicada e as próprias noções para constituir uma espécie de autobiografia alheia (Bergonzoni, 2019, p. 247).

Para tanto, a leitura realizada envolve especialmente *Los diarios* e *La préparation du roman*, de Barthes, mas também resgata o conceito de *biografema* para a análise – apresentado pelo autor no prefácio ao livro *Sade, Fourier, Loyola* (1971):

se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: ‘biografemas’, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida furada, em suma, como Proust soube escrever a sua na obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens (esse *flumen orationis* em que talvez consista ‘o lado porco’ da escritura) é entrecortada, à moda de soluços salutares, pelo negro apenas escrito do intertítulo, a irrupção desenvolta de *outro* significante: o regalo branco de Sade, os valos de flores de Fourier, os olhos espanhóis de Inácio (Barthes, 1990, p. 12).

Ou seja, “gestos”, “inflexões”, formas de se relatar uma vida que evocam uma noção de retratos fragmentários como “átomos epicurianos” que poderiam vir a tocar um “corpo futuro”. Fragmentos esses que poderiam ser associados, de certa forma, à organização de Piglia de seu texto através das entradas diarísticas dispersas que se organizam em função de um todo, “corpo futuro”, o livro e suas implicações para com toda a Obra.

Para além dessa localização do biografema, Bergonzoni identifica em outro momento de *La préparation du roman* o reaparecimento do conceito, agora através de leituras de Marcel Proust e André Gide. Em trecho traduzido pela própria autora, Barthes comenta sobre a “biografemática” como “a experiência [...], sob uma nova iluminação, [que] introduz, diferentemente da biografia, a *escritura da vida*, a vida escrita”²⁶, de onde se conclui que

²⁶ A tradução é de autoria de Bergonzoni a partir de excerto retirado de *La préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-79 et 1979-90)*, na página 383, publicado pela editora Seuil em 2010.

“Barthes tenta examinar a gênese da *Recherche* de Proust como resultante de um embate entre a forma ensaística e a forma romanesca” (Bergonzoni, 2019, p. 249). Nessa conversão entre as formas através da escrita biografemática podemos perceber mais uma vez a aproximação de Renzi e Barthes, especialmente sob o ponto de vista dos diários como condição da escrita e, conseqüentemente, da vida. A partir dessa leitura barthesiana, a autora conclui que

A biografemática se apresenta, assim, como uma complexa escritura da vida, que passa tanto pela prática do diário e pelo exercício da autobiografia como pelo interesse pela história de vida dos autores lidos. O biografema é um espaço de movimento e deslocamento do sujeito, e, além disso, de troca ou de ‘dispersão’ entre o sujeito que escreve e o sujeito que lê (Bergonzoni, 2019, p. 249-250).

Quando Renzi registra, nos diários, o “procedimento no qual se fundará a crença do leitor” como aquele em que as formas e instâncias discursivas se misturam, esse “espaço” que se constitui em biografema pode ser resgatado como procedimento – especialmente se considerarmos o “deslocamento do sujeito” Piglia/Renzi e a relação de “troca” entre escritor e leitor. Em suma, o espaço do diário se constitui como a “justificação literária” da qual fala Barthes acerca do gênero – ou ainda como “modo de viver”, ao qual Lejeune também se refere ao afirmar que escrever um diário “tornou-se, para o indivíduo, uma maneira possível de viver” (Lejeune, 2014, p. 302), de tal forma que a escrita “não é mais uma técnica, mas se torna uma maneira de viver, uma ética” (Lejeune, 2014, p. 333). Podemos observar também o que Barthes escreve em *Roland Barthes por Roland Barthes*, no excerto “O segundo grau e os outros”: “Escrevo: este é o primeiro grau da linguagem. Depois, escrevo que *escrevo*: é o segundo grau” (Barthes, 2003, p. 79-80). Se os diários podem se constituir como esse “escrever que escreve” – como o próprio Blanchot já dizia –, ele se torna, para Barthes, um modo de viver, um “*ser escritor*” que assume quase uma dimensão performática:

Com certeza não há mais nenhum adolescente que tenha este fantasma: *ser escritor!* De que contemporâneo querer copiar, não a obra, mas as práticas, as posturas, aquele modo de passear pelo mundo, com uma caderneta no bolso e uma frase na cabeça [...]? Pois aquilo que o fantasma impõe é o escritor tal como podemos vê-lo em seu diário íntimo, *é o escritor menos sua obra*: forma suprema do sagrado: a marca do vazio. (Barthes, 2003, p. 91-92)

Um “ser escritor” que se transfigura no fantasma, o qual, através da perspectiva que lemos no diário, passa a ser o “escritor menos sua obra”, uma marca do vazio. E, simultaneamente, um desejo que está solidificado em Renzi:

De esa manera pude hablar con ella muy libremente porque no hablaba de mí, soy otro cuando estoy con ella (me siento otro, un desconocido, y eso es

impagable), le dije que era escritor, en fin, que quería ser escritor (Piglia, 2015, p. 46)²⁷;

“¿Y, entonces, qué pensás estudiar?”, me preguntó la hermana de E. [...]. ‘Bueno, voy a ser escritor’, le dije, tenía dieciséis años y tantas posibilidades de ser escritor como de ser aviador o mercenario” (Piglia, 2015, p. 323)²⁸. E que à sua maneira, também está presente em García Madero e seus companheiros: “tú debes ser el poeta. La afirmación me turbo pero también, debo reconocerlo, me halagó. – Sí, señorita, soy poeta, ¿pero usted cómo lo sabe?” (Bolaño, 2016, p. 21)²⁹.

Já para lermos a relação entre Bolaño e o gênero diarístico, podemos partir de duas citações suas que não são exatamente sobre diários, mas sobre livros de memórias e autobiografias:

en ellos [os livros de memórias] el disimulo llega a alturas a veces insospechadas y sus autores generalmente sólo buscan la justificación [...]. Las mentiras y los libros de memorias hacen buenas migas (Bolaño, 2009, p. 114)³⁰;

Siempre me parecieron detestables las autobiografías. Qué pérdida del tiempo la del narrador que intenta hacer pasar gato por liebre, cuando lo que un escritor de verdad debe hacer es atrapar dragones y disfrazarlos de liebres. [...] Pocas son las autobiografías realmente memorables (Bolaño, 2009, p. 205-206)³¹

Termos como “justificação” e a aproximação da escrita memorialística com as mentiras colocam de antemão uma certa suspeita em relação a esse gênero específico. Da mesma forma, chamar as autobiografias de “detestáveis”, “perda de tempo”, e utilizar uma metáfora zombeteira em relação ao movimento de engrandecimento por parte dos autores também denota uma recusa do chileno quanto a essas formas.

Lejeune, ao longo de seus textos sobre os diários, parece constantemente demarcar algumas diferenças claras entre a escrita diarística e a autobiográfica. Numa citação que já trouxemos anteriormente, por exemplo, o autor faz questão de destacar que o diário possui a

²⁷ “Isso me permitiu falar com ela com muita liberdade, porque não falava de mim, sou outro quando estou com ela (eu me sinto outro, um desconhecido, e isso não tem preço), disse que era escritor, enfim, que queria ser escritor”

²⁸ “O que você está pensando em estudar?”, me perguntou a irmã de E. [...]. ‘Bom, vou ser escritor’, respondi, aos meus dezesseis anos, quando a possibilidade de eu ser escritor era a mesma de ser piloto de avião ou mercenário”

²⁹ “você deve ser o poeta. A afirmação me perturbou, mas também, devo reconhecer, me lisonjeou. – Sim, senhorita, sou poeta. Mas como sabe?”

³⁰ “neles a dissimulação chega a alturas às vezes insuspeitas e seus autores geralmente apenas buscam a justificação [...]. As mentiras e os livros de memórias se fazem boas amigas”

³¹ “Sempre me pareceram detestáveis as autobiografias. Que perda de tempo a do narrador que tenta fazer passar gato por liebre, quando o que um escritor de verdade deve fazer é capturar dragões e os disfarçar de lebres. [...] Poucas são as autobiografias realmente memoráveis”

“autenticidade do momento” por conta da inscrição instantânea, que não pode ser modificada – e que, caso o seja, abandona-se o diário para cair na autobiografia. Além disso, enquanto esta se voltaria para uma fixação do passado através da memorização, o diário se direcionaria também para o futuro: “Mantemos um diário para fixar o tempo passado, que se esvanece atrás de nós, mas também por apreensão diante do nosso esvanecimento futuro” (Lejeune, 2014, p. 303). Isso porque o diário *suscita a releitura futura*: “O diário não é o registro de presentes sucessivos, aberto para um futuro indeterminado e fatalmente limitado pela morte. Desde o começo, ele programa sua releitura. [...] Sem essa presença do futuro, não escreveríamos” (Lejeune, 2014, p. 315). O gênero, portanto, possui como uma de suas finalidades essa ideia de que o que está escrito será relido, seja pelo próprio autor, seja por outros leitores.

Assim, podemos pensar em outra questão: o fim do diário. Ao passo que um livro de memórias ou uma autobiografia são escritos com um fim já posto – o do momento em que se escreve –, o diário possui um fim completamente aberto, pois não se sabe quando a escrita terminará. Lejeune propõe, portanto, quatro finais possíveis para esse texto: a interrupção (pela morte do diarista ou algum outro motivo); a destruição do livro; a releitura, que supõe uma modificação posterior; e a publicação, que precisa do encerramento para existir. Dessa forma, a “autobiografia está virtualmente concluída desde o começo”, escapando-lhe a origem, ao passo que o “diário é virtualmente interminável desde o início, uma vez que sempre haverá um tempo vivido posterior à escrita” que, eventualmente, “assumirá a forma da morte” (Lejeune, 2014, p. 315-316).

Para Amo, a diferença também se dá por uma questão temporal, já que o diário, como uma “crônica cotidiana”, se escreve a partir do presente, assim como pelo caráter *fragmentário* do texto, caro também a Lejeune:

Esta fragmentación distinguiría al diario de la autobiografía, que em su naturaleza memorialística tiende a unificar el discurso, resultando un tono uniforme que [...] persigue recrear el conjunto de una vida (Amo, 2016, p. 293-294)³².

O francês, como já dissemos anteriormente, considera constantemente esse aspecto do fragmento, chegando a defini-lo como um dos traços basilares da escrita diarística (a fragmentação e a repetição). E aspecto que também permite o gênero ser lido pelo autor como uma forma de “nova estética”: “O diário talvez esteja na origem de uma nova estética, poética e existencial, baseada na fragmentação e na vibração” (Lejeune, 2014, p. 308).

³² “Esta fragmentação distinguiría o diário da autobiografia, que em sua natureza memorialística tende a unificar o discurso, resultando em um tom uniforme que [...] procura recriar o conjunto de uma vida”

Para além da autobiografia, a memória também é considerada, de certa forma, em oposição ao diário para Lejeune. Em dois momentos distintos, o autor a retoma para formalizar essa distinção através do que chama uma “função de esquecimento” do diário:

O eu futuro está liberado do peso do passado pela destruição, depois que o eu presente foi aliviado pela escrita. A função da expressão é dissociada da função de memória – podemos dizer que está associada a uma função de esquecimento (Lejeune, 2014, p. 319).

Lejeune não se refere, aqui, ao processo de releitura, do qual já falamos, mas sim ao processo de escrita instantânea não como uma forma de rememoração, mas de “expurgo” ou “alívio” do presente em função de um esquecimento momentâneo. O que o permite dizer que “o diário é inimigo da memória, [pois] ele impede o passado de evoluir” (Lejeune, 2014, p. 329).

Delimitadas essas diferenças, podemos começar a compreender a suspeita de Bolaño para com as memórias e a autobiografia, no sentido de que se tratam de gêneros nos quais a escrita se dá a partir de um presente em direção ao passado, enquanto o diário parte do presente em direção ao futuro. Isso, somado à suposição de que a escrita diarística se faz no momento (ou no instante), confere um caráter manipulatório àqueles gêneros que supostamente não se encontraria na forma diário, hipoteticamente uma escrita detentora da “verdade” da vida. A narração das experiências de García Madero, seja as boas ou as ruins, contribui para essa percepção, permitindo-nos formular a hipótese de que a utilização dos diários em *Los detectives salvajes* se dê em parte por conta dessa perspectiva relacionada a esse gênero, o gênero do instantâneo e do verdadeiro, ao contrário das escritas memoriais, da “dissimulação” e da “mentira”.

Além dos diários, os dois livros propõem uma intersecção dessa escrita com outras formas e gêneros literários. No caso de *Años de formación*, como dito na introdução, alterna-se as entradas com outros textos como contos (já publicados anteriormente por Piglia ou não), ideias expressadas ao longo dos diários, ensaios e as conversas no “presente” entre o já velho Renzi e o narrador que o escuta no bar. Em *Los detectives salvajes*, o meio o diário se alterna com os depoimentos e testemunhos dos personagens que narram suas ligações com Arturo Belano e Ulises Lima ao longo de vinte anos.

Jacques Fux e Maria Elisa Rodrigues Moreira, no texto “Fronteiras, deslocamentos, fluxos: quando a ficção questiona o estatuto da ficção”, comentam essa forma de misturar os gêneros, especialmente em relação à ficção ensaística/ensaio ficcional:

Ao incorporar o ensaístico em seu próprio fazer ficcional, esses textos avançam em direção aos mais diversos campos do saber. Mas para que esse deslocamento mantenha sua qualidade de movimento constante, para que esse texto se constitua como um terceiro que não é nem teoria e nem ficção, essa

narrativa precisa **criar-se no interstício dos discursos**, num espaço em que a **hibridez seja a garantia das possibilidades criativas do saber** (Fux; Moreira, 2008, p. 202, grifos nossos).

Ainda que estejam falando mais especificamente de textos que propõem uma escrita ficcional e simultaneamente teórica (Georges Perec, Jorge Luis Borges, Italo Calvino), essa *hibridez* à qual se referem parece possuir relevância quando olhamos para a obra de Bolaño e, especialmente, Piglia. O chileno propõe um comentário metaliterário que envolve inclusive outras manifestações artísticas em sua obra – as fotografias de Carlos Wieder em *Estrella distante*, o cinema em *2666* e os poemas visuais de Cesarea Tinajero em *Los detectives salvajes* – em cujos interstícios articula seu projeto através de uma ideia de “utopia artística” ou literária representada justamente na figuração de uma “geração”:

en gran medida todo lo que he escrito es una carta de amor o de despedida a mi propia generación, los que nacimos en la década del cincuenta y los que escogimos en un momento dado el ejercicio de la milicia, en este caso sería más correcto decir la militancia, y entregamos lo poco que teníamos, lo mucho que teníamos, que era nuestra juventud, a una causa que creímos la más generosa de las causas del mundo y que en cierta forma lo era, pero que en la realidad no lo era (Bolaño, 2009, p. 37).

“Carta de amor” esta que enforma *Los detectives salvajes* – o trecho acima provém de um discurso realizado por Bolaño em Caracas por ocasião do prêmio recebido pelo romance – e circunda o livro “enciclopédico” que intercala a forma diário e as dezenas de testemunhos.

Essa narrativa que se cria no “interstício dos discursos” no qual se dá a hibridez é algo que aparece com força ainda maior se tomarmos a obra de Piglia sob a perspectiva do projeto. O ato de misturar e embaralhar formas e gêneros não apenas percorre grande parte de seus escritos – a confusão de relatos de *La ciudad ausente* ou o jogo entre discursos “da verdade” e de ficção em *Formas breves e Respiración artificial* –, como se intensifica nos diários:

A ficção crítica, esse característico modo de “pensar enquanto se narra”, de inferir e interromper a suposta fluidez natural do relato (impossível não recordar a imagem barthesiana do leitor levantando a cabeça) torna-se seu dispositivo privilegiado. Mas também o contrário (outra inversão, outra manobra associada ao virar de ponta cabeça): a crítica de Piglia é interferida pela narração e, circunstancialmente, pelo recurso ao formato do diário (Gárate, 2019, p. 231).

Ou seja, trata-se de um movimento com duas direções, no qual uma ideia de ficção é inundada por uma ideia de crítica e vice-versa através do recurso do diário, direcionando-se para aquele texto “terceiro” do qual falam Fux e Moreira. Quando perguntado sobre qual a especificidade da ficção, Piglia responde ser justamente sua “relação específica com a verdade”: “Interessante trabalhar nessa zona indeterminada em que se cruzam a ficção e a verdade. Antes de mais

nada, porque não há um campo próprio da ficção” (Piglia, 1994, p. 68). É nessa “zona indeterminada”, portanto, que esse terceiro texto pode ser produzido através da hibridização dessas formas e gêneros – e que se apresenta em última instância nos diários, como podemos ver nas próprias reflexões de Renzi em um longo trecho do “Diario 1967”:

Algo más de lo mismo. La realidad no se puede representar en una novela sino por medio de artificios muy complejos. Por eso la técnica narrativa se convierte en un elemento central de la elaboración del argumento. Es necesario inventar a los testigos, hacer hablar a los protagonistas, son necesarios los informes, las noticias aisladas para lograr **que la ficción sobreviva al manto mediocre del culto periodístico a los hechos verdaderos y a los acontecimientos reales**. La novela lucha hoy contra la ola de falsa realidad que producen los *mass media*. Todo parece real y la ficción está cada vez más devaluada por el sentido común general. Las mentiras crecen en el mundo, pero los lectores son cada vez más incrédulos y piden historias que sean iguales a la vida (como si no les alcanzara con la pobre realidad y la vida en la que existen).

Eso es lo que me interesa, **narrar la historia como si yo no pudiera inventarla**, como si la historia ya estuviera ahí, ya hubiera sucedido en lo real y yo debiera encontrar a los protagonistas y a los testigos presenciales para conocerla. En definitiva, **tengo que actuar como un historiador**. Lo que me interesa es que esa perspectiva me define el procedimiento en el cual se fundará la creencia del lector. (Piglia, 2015, p. 284, grifos nossos)³³

Esses “artifícios muito complexos” que cita Renzi são o que movimentam o texto em função da necessidade de “inventar os testemunhos” para a *sobrevivência* da ficção. Sobrevivência esta que se daria exatamente nessa intersecção entre esses dois distintos – ou não tanto assim – discursos, ou seja, nessa atitude de narrar a ficção como se ela “já estivesse lá” e restasse ao escritor o *actuar* como um historiador.

A partir dessa hibridização, portanto, pode ser possível mesmo ler uma proposta de uma “teoria da literatura” na obra de Piglia. Através do caráter fragmentário, híbrido e de transcrição dos cadernos, Julio Premat já esboça brevemente essa possibilidade:

[...] la escritura, el comentario y la edición de los *Diarios* condensan, cristalizan, una aguda teoría sobre la literatura. Frente a esto, los relatos que se escriben o proyectan parecen aplicaciones, remedos, ser casi superfluos, o bien llevan la sombra de una esterilidad amenazante. Hasta cierto punto, la

³³ “Mais um pouco do mesmo. A realidade só pode ser representada num romance por meio de artifícios muito complexos. Por isso a técnica narrativa é um elemento central da elaboração do argumento. É necessário inventar as testemunhas, dar voz aos protagonistas, são necessários os relatos, as notícias isoladas para conseguir que a ficção sobreviva ao manto medíocre do culto jornalístico aos acontecimentos verdadeiros e aos fatos reais. O romance luta hoje contra a onda de falsa realidade produzida pelos *mass media*. Tudo parece real e a ficção está cada vez mais desvalorizada pelo senso comum geral. As mentiras crescem no mundo, mas os leitores são cada vez mais incrédulos e pedem histórias que sejam iguais à vida (como se não lhes bastasse a pobre realidade e a vida em que existem). É isso que me interessa, narrar a história como se eu não pudesse inventá-la, como se a história já estivesse lá, já tivesse acontecido na realidade e eu devesse encontrar os protagonistas e as testemunhas presenciais para conhece-la. Em suma, tenho que agir como um historiador. O que me interessa é que essa perspectiva define para mim o procedimento no qual se fundará a crença do leitor.”

teoría sobre el yo o la dinámica verdad/falsedad (biográfica, histórica) tienen la capacidad de abarcar el resto de lo ya publicado, haciendo de los cuadernos, reelaborados, el centro de la obra (Premat, 2017, p. 7)³⁴.

Essa centralidade dos diários seria o que, de certa forma, justificaria e condensaria o “projeto” pigliano de figuração de si em função da releitura de sua obra. E, nesse sentido, a perspectiva dos diários como laboratórios, como disse Piglia em entrevista citada anteriormente, são o que fundamentam o projeto.

2. O laboratório do escritor

Quando Piglia afirma, nessa entrevista, que os “cadernos se transformam no laboratório da escrita”, a ideia de que há uma mistura das entradas e fragmentos advindos de outras fontes adquire uma relevância maior. Lejeune teoriza também sobre essa perspectiva em seus textos sobre o gênero. Em “Um diário todo seu”, o francês coloca que uma das funções do diário seria a de “pensar”, resgatando-o como um espaço de criação. Como exemplo, cita as cadernetas que Jean-Paul Sartre escreveu entre 1939 e 1940, nas quais o autor acaba por transformar a “observação da vida cotidiana [em] um laboratório para comprovar a validade das ideias que iria expor em *O ser e o nada*” (Lejeune, 2014, p. 305). Assim, o formato do diário deslocaria a “atenção para um processo de criação” e poderíamos dizer, então, “que, em muitas atividades humanas, o diário é um *método de trabalho*” (Lejeune, 2014, p. 305). E essa condição de laboratório e de método influenciaria na condução da própria obra, no sentido de que caso haja “o enfraquecimento do diário, laboratório da obra toda”, esse enfraquecimento “acarrete ou acompanhe o lento abandono, ou a diminuição do ritmo, da própria obra” (Lejeune, 2014, p. 321). O diário aparece, portanto, simultaneamente como o espaço de criação e experimentação da obra e como um indicador do próprio andamento da produção.

É nos diários que a experimentação na escrita de Renzi se apresenta de duas maneiras: como trabalho executado por um Ricardo Piglia já velho ao costurar as entradas com os fragmentos de outro teor e como espaço no qual se “aprende a escrever” por parte de um Emilio Renzi que se apresenta, ao longo das páginas, um escritor em formação, imagem que

³⁴ “[...] a escritura, o comentário e a edição dos *Diarios* condensam, cristalizam, uma aguda teoria sobre a literatura. Perante isso, os relatos que se escrevem ou projetam parecem aplicações, imitações, quase supérfluos, ou levam a sombra de uma esterilidade ameaçadora. Até certo ponto, a teoria sobre o eu ou a dinâmica verdade/falsidade (biográfica, histórica) têm a capacidade de abarcar o resto do já publicado, fazendo dos cadernos, reelaborados, o centro da obra”

desenvolveremos no segundo capítulo. Uma entrada do “Diário 1971” do segundo volume, *Los años felices*, traz essas duas perspectivas:

Serie E. Certeza de que toda mi vida es un proceso de aprendizaje, el ensayo de un papel que nunca podré volver a representar. [...] Este cuaderno es una prueba de la precariedad de mi atención: anoto sensaciones confusas que tienen sentido mientras las escribo en el contexto del presente; al leerlas tiempo después, deben valer por sí mismas, actuar más allá de las circunstancias a las que están referidas. En ese sentido un diario es el laboratorio de la literatura, pero en este caso el escritor se pone a prueba frente a sí mismo (Piglia, 2016, n.p.).³⁵

Renzi enxerga aqui o diário como esse *laboratório da literatura* onde se anotam as “sensações confusas” que possuem um duplo sentido: o do momento da escrita e o da leitura posterior, cujo significado é criado através do deslocamento temporal. Laboratório onde, ecoando Lejeune, toda a vida se resume a um “processo de aprendizagem”, a uma formação do indivíduo leitor e escritor, e local no qual o escritor põe à prova sua própria vida e escrita para si mesmo. Ou seja, o espaço onde se reconfigura a modulação da escrita – através da experimentação do momento e da leitura e reescrita posterior – e se apresentam as características do aprendizado da própria escrita.

Tendo em vista essa perspectiva da aprendizagem, se tomarmos a liberdade de aproximar, em um exercício de imaginação, as duas obras analisadas de uma ideia de “romance de formação”, com a consciência de que se trata de uma categoria geograficamente e temporalmente localizada³⁶, podemos observar nos textos certo caráter *contraditório* sobre o qual discorre Franco Moretti em seu livro *O romance de formação* (1986). Para afirmar essa característica, Moretti utiliza dois princípios, o de “classificação” e o de “transformação”, tomando emprestada a conceituação de Yuri Lotman. O italiano afirma que a articulação proposta entre ambos se baseia sobretudo em “diferenças de enredo” no que tange aos romances, mas mais especificamente “diferenças no modo como o enredo chega até a instituição do sentido” (Moretti, 2020, p. 32). Essa diferenciação se daria através da “variação do valor” destes dois princípios – inversamente proporcionais – que organizam o texto.

Segundo o autor, há sempre um peso desigual na utilização desses princípios no romance de formação. Assim,

³⁵ As traduções do segundo volume também são de Sérgio Molina, em publicação da Editora Todavia de 2019: “*Série E.* Certeza de que toda a minha vida é um processo de aprendizagem, o ensaio de um papel que nunca vou poder representar de novo. [...] Este caderno é uma prova da precariedade da minha atenção: tomo nota de sensações confusas que têm sentido enquanto as escrevo no contexto do presente; ao lê-las tempos depois, devem valer por si mesmas, funcionar para além das circunstâncias a que estão ligadas. Nesse sentido, um diário é o laboratório da literatura, mas neste caso o escritor é posto à prova diante de si mesmo.”

³⁶ Mais precisamente, os romances europeus (com destaque à Alemanha, Inglaterra e França) do século XVIII ao século XIX.

quando prevalece o primeiro [de classificação] [...], as transformações narrativas encontram seu sentido em um desfecho marcado: aquele em que é possível instituir uma classificação diferente da inicial, mas absolutamente clara e estável; definitiva (Moretti, 2020, p. 32).

A essa proposição narrativa, Moretti confere um caráter teleológico de “equivalente narrativo do pensamento hegeliano”, no qual o sentido da narrativa se dá em sua condução a um “único objetivo”. Ou seja, “sob o domínio da classificação, uma narrativa possui tanto mais sentido quanto mais radicalmente ela conseguir *suprimir-se enquanto narrativa*” (Moretti, 2020, p. 32). De forma contrária, sob o princípio da transformação, “aquilo que confere sentido à narrativa é a sua ‘narratividade’, o seu estado de processo *open-ended*”, visto que o “sentido não decorre da realização de uma teleologia, mas sim, como em Darwin, do mais absoluto repúdio a tal solução” (Moretti, 2020, p. 32), o que faz com que o final do romance se torne o momento de maior pobreza de sentido. Como forma de exemplificar os diferentes tipos de romance sob esses dois princípios, Moretti relaciona à classificação o romance de casamento e à transformação, o romance de adultério.

Dada essa diferenciação, Moretti formula uma conclusão na qual afirma que, na verdade, o verdadeiro romance de formação só pôde existir em uma “mistura” dos dois princípios dentro das obras, ou seja, em uma “contradição”:

Com perfeita simetria, o excessivo desenvolvimento de um princípio suprime, portanto, o princípio contrário, mas nesse processo *desaparece o próprio romance de formação* – que de fato produz, com George Eliot e Flaubert, suas últimas obras-primas. Por mais paradoxal que possa parecer, essa forma simbólica pôde, com efeito, existir não ‘apesar’, *mas em virtude do seu caráter contraditório*. Pôde existir porque no seu interior - no interior de cada obra e do gênero como um todo - agiam *ambos* os princípios, por mais desequilibrada e desigual que fosse a sua força. E, aliás, não “pôde” existir – teve de existir. Uma vez que a contradição entre avaliações opostas da modernidade e da juventude, ou entre opostos valores e relações simbólicas, não é um defeito – ou talvez o seja – mas, sim, e sobretudo, o paradoxal *princípio de funcionamento* de boa parte da cultura moderna (Moretti, 2020, p. 34-35).

Os dois princípios surgem, portanto, como produtos de uma dualidade acarretada pela própria modernidade, na qual o romance de formação aparece como “mecanismo cultural” que atesta essa dupla possibilidade. Dessa forma, tal romance necessariamente possuiria em si esse caráter de contradição em relação às modulações do sentido na narrativa. Algo que podemos enxergar justamente no laboratório de Piglia, onde o movimento do texto diarístico está em constante conflito com os outros fragmentos (e as “sensações confusas” do momento da escrita se confrontam com a leitura posterior do autor), e também no romance de Bolaño, no qual, à luz dos dois conceitos, há um desfecho que já está presente e anunciado ao longo do texto (nos depoimentos e testemunhos), como um princípio classificatório, embora exista também certa

recusa à solução e à clausura no seu desfecho, expressa tanto em relação à morte do realismo visceral, como na janela aberta do último poema de García Madero, como um princípio de transformação.

Assim, partindo desses sentidos plurais do laboratório e da aprendizagem/formação, podemos ver como abundam ao longo dos textos diversas passagens com considerações críticas e teóricas acerca de literatura e estética que contribuem para a construção dessa imagem. Em Piglia, por exemplo, há inúmeros momentos como: “Leo *Los siete ahorcados* de Andréiev. Los condenados del libro son todos librepensadores, *nihilistas*” (Piglia, 2015, p. 35)³⁷; “El narrador ¿debe ser turbio o distante? Turbio: Dosto, Faulkner; distante: Hemingway, Camus em *El extranjero*” (p. 37)³⁸; “La temporalidad en Rulfo y en Faulkner no es psicológica sino épica” (p. 152)³⁹; “El sistema de comparaciones de Faulkner tiende a ser narrativo, es decir, la relación se establece no con un concepto o una imagen estática, sino con una acción. [...] A menudo el hecho que se quiere narrar queda opacado por el poder de la comparación” (p. 152)⁴⁰; “La idea sartreana de que cada obra individual debe responder sobre la responsabilidad del arte es ridícula y paralisa cualquier acción” (p. 205)⁴¹. Estes são apenas alguns exemplos de momentos em que Renzi expressa, nas entradas, um esforço crítico e interpretativo de análise literária que ilustra esse processo formativo. É através dessas distintas leituras e percepções que o personagem, aos poucos, adquire certa consciência literária e traça seu caminho em direção à publicação do primeiro livro de contos, que se dá no fim do livro. Além disso, vale notar também que certos autores (Faulkner, Sartre, Camus, Dostoievski, Arlt, Hemingway etc.) habitam com intensidade as passagens, desenhando uma constelação de escritores que constrói um *sistema literário* de influências e uma genealogia. Como sustenta Gárate, trata-se da

ficção que põe em cena algumas leituras de formação e o laboratório do escritor, por meio de um conjunto de nomes (uma estirpe literária) e de traços sublinhados na literatura dos precursores, tendo em vista a genealogia do escritor de formas breves (Gárate, 2019, p. 587).

É através desse “pôr em cena” as leituras formativas e o aspecto laboratorial que se projeta o espaço no qual habita a figura do jovem escritor em formação, além de uma espécie de demarcação de sua filiação a uma “estirpe literária” – ou talvez possamos dizer, com as devidas

³⁷ “Estou lendo *Os sete enforcados*, de Andréiev. Os condenados do livro são todos livres-pensadores, *niilistas*.”

³⁸ “O narrador deve ser obscuro ou distante? Obscuro: Dostô, Faulkner; distante: Hemingway, Camus em *O estrangeiro*”

³⁹ “A temporalidade em Rulfo e Faulkner não é psicológica, mas épica”

⁴⁰ “O sistema de comparações de Faulkner tende a ser narrativo, ou seja, a relação se estabelece não com um conceito ou uma imagem estática, mas com uma ação. [...] Muitas vezes o fato que se quer narrar é ofuscado pelo poder da comparação”

⁴¹ “A ideia sartriana de que toda obra individual deve responder à responsabilidade da arte é ridícula e paralisa qualquer ação”

ressalvas, a uma “tradição”. No excerto denominado “Una visita”, que segundo nota de rodapé de Renzi se trata da transcrição de uma entrevista realizada a Ezequiel Martínez Estrada, o narrador já coloca em evidência essa ideia de constelação ao escrever, se referindo a um livro acerca de Sarmiento, que

un hombre puede representar a un país. Y no hablo aquí de mediaciones, no creo en las mediaciones, creo en el choque de las constelaciones analógicas, en las relaciones directas entre elementos irreconciliables (Piglia, 2015, p. 64)⁴².

Trata-se, portanto, de “pôr em cena” esse choque de relações, essa confluência de elementos estranhos que são analogicamente juntados em um sistema, uma constelação, e compõem a formação do escritor. Assim, o diário parece surgir como esse plano sobre o qual é possível criar ou mesmo *roubar* e *se apropriar* de experiências de vida cotidiana – “Entonces empezó a robarle la experiencia a la gente conocida, las historias que se imaginaba que vivían cuando no estaban con él” (Piglia, 2015, p. 11)⁴³ – e, sobretudo, como local para *se fundar* a própria escrita através das leituras, da escrita, das experimentações e da própria tradução dessas experiências.

Teresa Orecchia Havas, partindo da leitura de “Un encuentro en Saint Nazaire” (parte de *Prisión perpetua*, publicado em 1989) e *La ciudad ausente*, formula a ideia de que “la escritura de la obra debe acompañar la vida entera de un artista y confundirse con ella” (Orecchia Havas, 2017, p. 217)⁴⁴ como uma *preocupação* localizável em Piglia – e que culminaria na escrita do Diário, relacionando-se diretamente com as afirmações supracitadas do argentino:

El lector debe comprender que esos fragmentos tan estrechamente unidos al sujeto lector/escritor son la condición de posibilidad de su literatura. En consecuencia, este episodio hace del Diario un nuevo tipo de Archivo, pero al hacerlo, desplaza también la fuente de la ficción, que pone ahora explícitamente en relación con el registro y la lectura de pautas autoreferidas, tanto en el caso del sujeto como de la ficción misma (Orecchia Havas, 2017, p. 217)⁴⁵.

A autora, portanto, resgata a fala pigliana dos fragmentos como “condição de possibilidade” da escrita, aproximando o Diário da situação do Arquivo e desarticulando a própria ideia de “fonte” da ficção – como também afirma Lejeune, os fragmentos estariam na origem dessa “nova

⁴² “um homem pode representar um país. E não falo aqui em mediações, não acredito nas mediações, acredito no choque das constelações analógicas, nas relações diretas entre elementos irreconciliáveis”

⁴³ “Por isso começou a roubar a experiência dos conhecidos, as histórias que imaginava que eles viviam quando não estavam por perto”

⁴⁴ “a escritura da obra deve acompanhar a vida inteira de um artista e se confundir com ela”

⁴⁵ “O leitor deve compreender que esses fragmentos tão estreitamente unidos ao sujeito leitor/escritor são a condição de possibilidade de sua literatura. Por consequência, esse episódio faz do Diário um novo tipo de Arquivo, mas ao fazê-lo, desloca também a fonte da ficção, que põe agora explicitamente em relação com o registro e a leitura de pautas autorreferidas, tanto no caso do sujeito como da ficção mesma.”

estética” que seria o diário. Nesse sentido, expressa também uma ideia de *dever* da qual o leitor precisa estar ciente ao encarar essa escrita fragmentária como condição da literatura, não apenas para o sujeito Ricardo Piglia escritor, mas também para Emilio Renzi, autor em formação: “Alguien hace algo pero lo cuenta como si fuera otra cosa y es el lector quien debe reponer el sentido ausente” (Piglia, 2015, p. 174)⁴⁶; “Y eso es narrar, dijo después, tirarse al vacío y confiar en que algún lector lo sostendrá en el aire” (Piglia, 2015, p. 245)⁴⁷. Bergonzoni, ao analisar a leitura de Emilio Renzi de André Gide, comenta a transformação dos fragmentos em literatura:

Se Gide é um modelo de linguagem e de atitude para Barthes, e um contra-modelo de ‘otimismo devoto’ para Renzi, o interesse de ambos pelos diários de escritores passa por uma investigação sobre **como transformar em literatura a escrita fragmentária**, os lampejos de ideias ou impressões do cotidiano (Bergonzoni, 2019, p. 251, grifos nossos).

Os fragmentos, simultaneamente condição da escrita e material dela, são essa matéria bruta roubada à experiência, que viria a convergir em literatura – e que constituiriam, justamente, a base do diário, suporte sobre o qual se deposita essa escrita.

Esta noção do espaço diarístico como laboratório também aparece em *Los detectives salvajes*, ainda que de maneira menos “complexa”, no sentido de que o diário de García Madero também carrega relatos sobre seu contato com a leitura e a escrita – pois se trata de outro escritor em formação –, mas sem a dimensão da experimentação em função de um projeto com a forma, como ocorre em *Años de formación*. Cabe percebermos, primeiramente, que os protagonistas do romance de Bolaño *não são* os autores do diário, à diferença de Renzi, sendo personagens que “nunca hablan de viva voz, sus acciones y su historia a lo largo de dos décadas llegan siempre al lector filtradas a través de la voz de personajes secundarios” (Plancarte, 2019, p. 105)⁴⁸. Juan García Madero assume a voz narrativa nos momentos diarísticos (primeira e terceira parte) e os já citados 53 personagens são os responsáveis por falar de Lima e Belano ao longo da segunda parte. Dessa forma, o diário em *Los detectives* denota uma posição em meio à narrativa diferente do livro pigliano: não se trata de trazer a perspectiva dos “detetives selvagens”, e sim de apresenta-los sob um olhar *outro* ao leitor. A primeira vez que Madero vê a dupla de poetas, por exemplo, em meio a um espinhoso curso de poesia ministrado por Julio César Álamo, oferece ao leitor uma descrição carregada de certo misticismo:

Lo que sucedió a continuación fue atropellado pero dotado de algo que a riesgo de ser cursi me atrevería a llamar maravilloso. Llegaron dos poetas real

⁴⁶ “Alugém faz algo, mas conta o que fez como se fosse outra coisa, e é o leitor que deve restaurar o sentido ausente”

⁴⁷ “Isso é narrar, disse em seguida, arremessar-se no vazio e acreditar que algum leitor vai segurá-lo no ar”

⁴⁸ “nunca falam a viva voz, suas ações e suas histórias ao longo das décadas chegam sempre ao leitor filtradas através das vozes dos personagens secundários”

visceralistas [...] No sé qué buscaban ellos allí. La visita parecía de naturaleza claramente beligerante, aunque no extenta de un matiz propagandístico y proselitista. Al principio los real visceralistas se mantuvieron callados o discretos. [...] Entonces comenzó la batalla. Los real visceralistas pusieron en entredicho el sistema crítico que manejaba Álamo (Bolaño, 2016, p. 16)⁴⁹.

Os personagens surgem como algo “curiosi”, cafona, e, ao mesmo tempo, “maravilloso”, sem mostrar o que buscavam exatamente no local, mas certamente carregados de uma intenção “beligerante”, “propagandística” e “proselitistas”, prontos para a “batalla” com o representante do que, ao longo do romance, Bolaño demonstrará ser o “grande inimigo” do realismo visceral: a literatura como uma instituição formal, acadêmica, e como mercadoria.

É, portanto, através desse olhar espantado, curioso e um pouco arrogante de García Madero que o leitor é introduzido àquele universo e a seus protagonistas e coadjuvantes. Mas é justamente o narrador dos diários que detém o perfil que nos é oferecido através da intimidade dessas entradas diarísticas, que acompanham sua formação como escritor e leitor. De maneira similar a Renzi, porém com menor profundidade, o diário contém várias passagens nas quais Madero relata o que está lendo e escrevendo: “También quise saber algo acerca de los autores y entre todos [...] me instruyeron sobre la vida y la obra de los eléctricos, de Raymond Queneau, de Sophie Podolski, de Alain Jouffroy” (Bolaño, 2016, p. 35)⁵⁰; “Yo me acomodé en la mesa y escribí un poema que titulé ‘15/3’” (p. 125)⁵¹; “¿Cuántos poemas he escrito? Desde que esto empezó: 55 poemas. Total de páginas: 76. Total de versos: 2.453. Ya podría hacer un libro. Mi obra completa” (p. 152)⁵². Essas entradas se intercalam com outras nas quais se narram experiências sexuais recém-descobertas pelo personagem que se mesclam às anteriores⁵³: “A las cuatro de la mañana vuelve Rosario [...]. Luego hacemos el amor hasta que ella se duerme y yo me pongo a escribir” (p. 148)⁵⁴; “Hoy he cogido con Rosario de doce de la noche a cuatro y media de la mañana y he vuelto a cronometrarla” (p. 125)⁵⁵; “Esta noche he cogido con

⁴⁹ “O que aconteceu e seguida foi tumultuado mas dotado de algo que, mesmo correndo o risco de ser cafona, eu me atreveria a chamar de maravilhoso. Chegaram dois poetas real-visceralistas [...] Não sei o que eles teriam ido fazer lá. A visita pareceu claramente de natureza beligerante, embora não isenta de um matiz propagandístico e proselitista. A princípio, os real-visceralistas se mantiveram calados ou discretos. [...] Então começou a batalha. Os real-visceralistas puseram em dúvida o sistema crítica que Álamo adotava”

⁵⁰ “Também quis saber algo sobre os autores, e todos eles juntos [...] me instruíram sobre a vida e a obra dos elétricos, de Raymond Queneau, de Sophie Podolski, de Alain Jouffroy”

⁵¹ “Eu me instalei à mesa e escrevi um poema que intitulei ‘15/3’”

⁵² “Quantos poemas escrevi? Desde que isto começou: cinquenta e cinco poemas. Total de páginas: 76. Total de versos: 2453. Já poderia publicar um livro. Minha obra completa”

⁵³ As experiências cotidianas de ambos os personagens – as relações sexuais e amorosas, as bebidas, os bares e os amigos – serão abordadas mais profundamente nos próximos capítulos dessa dissertação.

⁵⁴ “As quatro da manhã Rosario volta [...]. Depois fazemos amor até ela dormir, e me ponho a escrever”

⁵⁵ “Hoje trepei com Rosario da meia-noite às quatro e meia da manhã e tornei a cronometra-la”

Rosario tres veces. Ya estoy sano. Sin embargo, y más que nada para satisfacerla a ella, sigo tomando las medicinas que compró” (p. 147)⁵⁶.

É esta mistura de vivências de juventude – os encontros com amigos e a embriaguez nos bares, a iniciação à vida sexual, também presente no diário de Renzi, assim como sua atuação acadêmica e política – que contribuem para a construção de um imaginário formativo dos personagens em ambos os livros. Isso somado à abundante relação com a leitura e a escrita e o já citado desejo incessante de “ser escritor” não apenas traz certa perspectiva íntima do diário, aproximando o leitor dos narradores, mas também estabelece esse espaço de relatos como o local onde essa característica formativa pode ser lapidada. Afinal, não são nos fragmentos intercalados de *Años de formación* ou nos testemunhos centrais de *Los detectives salvajes* que os leitores são apresentados ao cotidiano e aos sonhos dos personagens, mas sim em sua escrita sigilosa, nas entradas que escrevem supostamente “para si”.

Dessa forma, podemos observar o diário atuando como esse *laboratório*, como espaço fragmentário e temporal de se narrar as experiências e experimentar com a literatura. Entretanto, é preciso notar que a maneira de se trabalhar e modular o gênero nos textos, apesar de se aproximar nos exemplos anteriormente citados, também se distancia quando observamos sua relação com as narrativas completas. Em seu artigo, Plancarte apresenta uma hipótese sobre a finalidade do diário e da crônica em *Los detectives*⁵⁷:

La crónica y el diario tienen por su parte la finalidad de presentar la figura de los personajes principales a través de las voces de los otros. Las imágenes que se construyen respecto a Belano y Lima mediante la lectura del diario de Juan García Madero se encuentran irremediamente matizadas por las valoraciones subjetivas hechas por este; perspectiva que lleva a una desmitificación de los personajes principales en dos niveles: en el primero se ven afectados los personajes de Arturo Belano y Ulises Lima, mientras que el segundo ocurre con el de Cesárea Tinajero (Plancarte, 2019, p. 111)⁵⁸.

Essa “desmistificação” sobre a qual comenta a autora pode ser observada nos momentos finais do diário, após a morte de Cesárea Tinajero, nos quais ocorre uma desconstrução da figura dos “detetives selvagens” através de certas emoções de Belano e Lima que são resgatadas aos personagens:

⁵⁶ “Esta noche trepeí con Rosario três veces. Já estou bom. Mas, sobretudo para satisfazê-la, continuo tomando todos os remédios que ela comprou”

⁵⁷ Quando Plancarte se refere, aqui, à “crônica”, parece estar comentando sobretudo os vários depoimentos das diversas vozes ao longo da parte central. Ainda que sua formulação da ideia de crônica possa ser problematizada, o que nos interessa para este trabalho é, sobretudo, seu posicionamento relacionado aos diários.

⁵⁸ “A crônica e o diário têm por sua parte a finalidade de apresentar a figura dos personagens principais através das vozes dos outros. As imagens que se constroem a respeito de Belano e Lima, mediante a leitura do diário de Juan García Madero, encontram-se irremediavelmente matizadas pelas avaliações subjetivas feitas por este; perspectiva que leva a uma desmistificação dos personagens principais em dois níveis: no primeiro, se veem afetados os personagens de Arturo Belano e Ulises Lima, enquanto o segundo ocorre com Cesárea Tinajero”

Cuando me volví vi a Lima y a Belano que hablaban apoyados en el Camaro. Oí que Belano decía que la habíamos cagado, que habíamos encontrado Cesárea sólo para traerle la muerte. [...] Entonces Belano y Lima nos dijeron que era mejor que nos separáramos. Nos dejaban el Impala de Quim. Ellos se quedaban con el Camaro y con los cadáveres. Belano se rio por primera vez: un trato justo, dijo. ¿Ahora volverás al DF?, le preguntó a Lupe. No lo sé, dijo Lupe. Todo nos há salido mal, perdona, dijo Belano. Creo que no se lo dijo a Lupe sino a mí. Pero ahora intentaremos arreglarlo, dijo Lima. También él se reía. (Bolaño, 2016, p. 779)⁵⁹

O medo, a incerteza e as trocas de humor humanizam, de certa forma, personagens que até então estavam revestidos por certo misticismo em suas descrições e ações. Nos depoimentos da segunda parte – que talvez possamos interpretar como a “crônica” da qual fala Plancarte –, esse movimento de desconstrução também pode ser visto na decadência tanto da vida de Belano e Lima dispersando-se sem rumo pela Europa, quanto do movimento real-visceralista e de suas crenças, processo que culmina no encontro de Lima e Octavio Paz, o grande *nêmesis* do grupo. Depoimentos, esses, por meio dos quais o leitor “perde” de vista os personagens, para reencontrá-los outra vez no diário final de García Madero.

Essa desilusão ocorre igualmente com a própria figura de Cesárea, a poeta de vanguarda que os personagens buscam em sua jornada. Primeiro nos testemunhos, quando Amadeo Salvatierra apresenta a Lima e Belano o único poema registrado de Tinajero, um poema visual composto de linhas, e a maneira como a dupla o lê indica que “[e]l poema es una broma, dijeron ellos, es muy fácil de entender” (Bolaño, 2016, p. 515)⁶⁰. E novamente no diário, agora em sua parte final, quando encontram a poeta vivendo em um povoado no deserto de Sonora e ocorre a desmistificação completa, seguida de sua morte:

Cesárea estaba en el medio y la reconocimos de inmediato. Vista de espaldas, inclinada sobre la artesa, Cesárea no tenía nada de poética. Parecía una roca o un elefante. Sus nalgas eran enormes y se movían al ritmo que sus brazos, dos troncos de roble, imprimían al restregado y enjuagado de la ropa. Llevaba el pelo largo hasta casi la cintura. Iba descalza (Bolaño, 2016, p. 775)⁶¹.

Assim, o diário de García Madero dá forma a um duplo movimento de mistificação das personagens e seu mundo – como demonstrado a partir da apresentação dos poemas feitos nas

⁵⁹ “Quando me virei, vi Lima e Belano conversando, encostados no Camaro. Ouvi Belano dizer que tínhamos feito uma cagada, que só tínhamos encontrado Cesárea para lhe trazer a morte. [...] Então Belano e Lima nos disseram que era melhor nos separarmos. Eles nos deixavam o Impala de Quim. Ficaram com o Camaro e os cadáveres. Belano riu pela primeira vez: um trato justo, falou. Agora você vai voltar para o DF?, perguntou a Lupe. Não sei, Lupe respondeu. Saiu tudo errado, desculpe, Belano disse. Creio que não disse isso a Lupe, mas a mim. Mas agora vamos tentar consertar, Lima disse. Ele também ria.”

⁶⁰ “[o] poema é uma brincadeira, eles disseram, é muito fácil de entender”

⁶¹ “Cesárea estava entre elas, nós a reconhecemos na hora. Vista de costas, debruçada sobre o tanque, Cesárea não tinha nada de poética. Parecia uma pedra ou um elefante. Suas nádegas eram enormes e se mexiam ao ritmo que seus braços, dois troncos de carvalho, imprimiam ao esfregar e enxaguar a roupa. Seus cabelos chegavam praticamente até a cintura. Ela estava descalça.”

primeiras páginas do mesmo –, e de destruição desse mesmo mundo pela narração da falência dos desejos utópicos dos realvisceralistas. Desejos associados à geração retratada por Bolaño, a dos anos 70, “los años en que la idea de vanguardia articuló por última vez en un modo de existencia, en una inmanencia vital, la pulsión política y la estética”, como sustenta Alan Pauls; os anos em que foi jovem “la última generación latinoamericana que tuvo mitos (Pauls, 2008, p. 330)⁶². Desejos que se dissolvem, também, nas últimas páginas do diário de Madero, nas quais um poema visual constituído de uma figura retangular é apresentado cada vez com menos elementos até que suas linhas se desvançam em tracejados e reste a pergunta “¿Qué hay detrás de la ventana?”⁶³, pergunta que Cobas Carral e Garibotto respondem da seguinte maneira:

detrás de la ventana se encuentra la historia del fracaso del realismo visceral [...] enfatiza la muerte de Cesárea y, al hacerlo, clausura el proyecto de los 70 (Cobas Carral; Garibotto, 2008, p. 187)⁶⁴.

O diário de Madero é, assim, o *meio* através do qual essa geração tão cara a Bolaño – e também seu fracasso – é apresentada, mistificada e desconstruída diante do leitor. Como diz o próprio autor: “la novela intenta reflejar una cierta derrota generacional y también la felicidad de una generación” (Bolaño, 2004, p. 203-204)⁶⁵. O gênero aparece, portanto, como um mecanismo através do qual o chileno constitui seu romance, de forma muito similar a uma das possibilidades de transformação em narrativa que Lejeune propõe em suas notas, a da utilização do diário para se escrever uma narrativa.

Por sua vez, em *Años de formación*, por se utilizar o diário em praticamente toda sua extensão e por este se tornar essencial para a arquitetura total do projeto de Piglia, o gênero possui menos um papel de dispositivo narrativo subordinado à narração, com função de apresentar e introduzir certos elementos, e mais de objeto central do próprio livro, no sentido de que a escrita culmina nessa forma textual. É novamente por meio dos procedimentos de Lejeune, agora de triagem, reescrita e montagem, que o gênero surge menos como um dispositivo, e mais como um trabalho último em si. Afinal, não apenas nas entrevistas o escritor revela a importância dos cadernos para si e os trata como sua obra maior porvir, mas para o próprio Renzi tudo o que escreveu além dos diários existe apenas para “justificar” essa escritura, que o personagem chega, inclusive, a caracterizar como uma “mania”:

En diciembre de 1957 abandonamos medio clandestinamente Adrogué y nos fuimos a vivir a Mar del Plata. En esos días, en medio de la desbandada, en

⁶² “os anos em que a ideia de vanguarda articulou pela última vez em um modo de existência, uma imanência vital, a pulsão política e a estética”; “a última geração latino-americana que teve mitos”

⁶³ “Que há detrás da janela?”

⁶⁴ “detrás da janela se encontra a história do fracasso do realismo visceral [...] enfatiza a morte de Cesárea e, ao fazê-lo, encerra o projeto dos anos 70”

⁶⁵ “o romance tenta refletir uma certa derrota geracional e também a felicidade de uma geração”

una de las habitaciones dismanteladas de la casa empecé a escribir un diario. ¿Qué buscaba? Negar la realidade, rechazar lo que venía. Todavía hoy sigo escribiendo esse diario. Muchas cosas cambiaron desde entonces, pero me mantuve fiel a esa manía (Piglia, 2015, p. 28)⁶⁶.

Manter-se fiel a essa “manía”, esse “vício”, parece ser a única coisa que possui uma estabilidade nessa temporalidade. Mesmo que o objetivo dessa escrita se transforme ao longo do tempo, ela permanece. No “Diario 1967”, Renzi coloca novamente:

El tono de la prosa de estos cuadernos deriva de la inversión del acto de escribir conscientemente. No hay preparación, subitamente uno se sienta y escribe unas palabras sobre algo que ha sucedido o que recuerda o sobre algo que ha pensado, todo sucede en medio de la vida y de la acción, escribir un diario es establecer una pausa, una temporalidad propia, definida por las anotaciones cronológicas. Escribir el día es el único signo formal que identifica un diario. Todo lo que se escribe ahí es verdade, es otro pacto pero, sin embargo, muchas veces uno escribe lo que cree que ha sucedido y la realidad puede desmentirlo. Hay que vencer la inercia, sentarse a la mesa y escribir. Eso es todo, un movimiento puro del cuerpo, una intención sin objetivo claro ni forma previa. (Piglia, 2015, p. 290)⁶⁷.

O diário, portanto, como espaço de “outro pacto”, onde se escreve o que ocorreu – ou se pensa ter ocorrido – para ser desmentido pela realidade. Um palco de escrita com uma temporalidade própria, que embaralha um pouco as posições centrais de Lejeune, Arfuch e Blanchot sobre a subordinação dos diários ao tempo. Isso também porque, diferentemente das entradas de Madero em *Los detectives salvajes*, as de Renzi não possuem sempre uma linearidade clara, visto que as marcações se apresentam muitas vezes sem a indicação do mês ou sem mesmo a marcação numérica do dia, apenas com os nomes (lunes, martes, miércoles, jueves, viernes, sábado e domingo). Ou, por exemplo, no capítulo “En el estudio”, no qual as datas são colocadas de trás para a frente e as entradas são narradas de março a janeiro de 1962. Como afirma Renzi: “Transcribo mis diarios sin seguir un orden cronológico, eso sería atroz y muy aburrido” (Piglia, 2015, p. 354)⁶⁸. Uma outra forma de se modular o gênero, agora

⁶⁶ “Em dezembro de 1957 abandonamos Adrogué meio clandestinamente e fomos morar em Mar del Plata. Nesses dias, em meio à debandada, num dos cômodos dismantelados da casa, comecei a escrever um diário. O que eu procurava? Negar a realidade, recusar o que estava por vir. Ainda hoje continuo escrevendo esse diário. Muitas coisas mudaram desde então, mas me mantive fiel a essa mania.”

⁶⁷ “O tom da prosa destes cadernos resulta da inversão do ato de escrever conscientemente. Não há preparação, de súbito você se senta e escreve umas palavras sobre algo que aconteceu ou que você lembra, ou sobre algo que pensou, tudo acontece no meio da vida e da ação, escrever um diário é estabelecer uma pausa, uma temporalidade própria, definida pelos registros cronológicos. Escrever o dia é o único signo formal que identifica um diário. Tudo o que se escreve aí é verdade, é outro pacto, e no entanto muitas vezes você escreve o que acha que aconteceu, e a realidade pode desmenti-lo. É preciso vencer a inércia, sentar-se à mesa e escrever. Isso é tudo, um movimento puro do corpo, uma intenção sem objetivo claro nem forma prévia.”

⁶⁸ “Transcrevo meu diário sem seguir uma ordem cronológica, isso seria terrível e muito tedioso”

embaralhando o princípio basilar que havíamos identificado como elemento comum nas distintas leituras do gênero.

A própria ideia de “vencer a inércia” é algo que é levado ao limite se pensarmos na reescrita dos diários por parte de um Ricardo Piglia à beira da morte:

Ora, trabalhar o diário ‘até a morte’ seria a descrição ideal para o gesto de Piglia em *Los diarios de Emilio Renzi*: a começar pelo sentido literal, porque Piglia retornou a seus cadernos manuscritos e os retrabalhou enquanto vivia e escrevia por meio de aparelhos, devido ao estágio avançado de uma doença degenerativa, fazendo-o, de fato, até a morte. O sentido menos literal do trabalho ‘até a morte’, e o mais interessante para se lerem *Los diarios*, é o do trabalho extenuante sobre o material vivido, até que ele se torne algo que mal se assemelha um diário, como escrevia Barthes: Piglia realiza uma operação radical, fazendo da notação diária uma fabulação de si como autor, mas uma fabulação múltipla. A noção de literatura como artifício se torna aqui patente, por meio da interferência do escritor do presente nas notas do passado (Bergonzoni, 2019, p. 253).

Essa “fabulação” do escritor, portanto, resulta na autofiguração realizada por Piglia em função de seu projeto de escrita: o retrabalhar o material diarístico transforma a literatura em um artifício que deriva não apenas da morte do autor, mas também da própria morte do gênero diário. É através dessa transformação quimérica, que decorre das operações de mediatização e anacronia, que Piglia propõe essa(s) outra(s) forma(s) de se ler sua Obra:

mediatización por poner en evidencia el artificio (a la manera del distanciamiento brechtiano), con la atribución a Emilio Renzi por lo pronto; anacronía por la intromisión declarada, desde el presente, en los textos del pasado (Kohan, 2019, p. 548)⁶⁹.

Assim, se entendermos os *Diarios* como espaço de figurações de Piglia, de deslocamento da autoria de si para seu alter ego, de escrita laboratorial em função de propor uma forma de ler sua própria Obra, *Años de formación* parece trabalhar o gênero como *objeto final* da escrita. O diário, aqui, diferentemente do que ocorre no livro de Bolaño, ganha uma dimensão central no projeto pigliano já que todo o escrever parece orbitar ao redor da forma – e existir através dela. Apesar de utilizar o termo “autoficção” para definir o livro de Piglia – termo este que não nos parece muito feliz neste caso, por justamente abrir mão da identidade do nome próprio público na narração –, Raquel Cobo traz um posicionamento interessante:

La autoficción en estos diarios, entonces, también intenta responder a las cuestiones esenciales de su poética: desde qué tradición leer y cómo narrar esa tradición. Piglia lee desde la ficción y, desde este lugar, todo es posible. Así,

⁶⁹ “mediatização por colocar em evidência o artifício (à maneira do distanciamento brechtiano), com a distribuição a Emilio Renzi pelo pronto; anacronia pela intromissão declarada, desde o presente, nos textos do passado”

la experiencia solo puede ser recuperada entrando en el espacio de la ficción (Cobo, 2016, p. VI)⁷⁰.

Os *Diarios* surgem, portanto, como chave de leitura, como tentativa de “responder às questões essenciais de sua poética” ou “contestar quando já não podem contestá-lo”, segundo Kohan. Neste sentido, podemos perceber como o gênero diarístico assume esse papel *central* no texto, essa condição de *fim* – mas também de origem fabulada – da narrativa projetada por Piglia na obra.

3. O alter ego

Um último elemento comum aos dois livros que podemos observar é que ambos são protagonizados por personagens dos quais cabe afirmar a condição de *alter ego* de Bolaño e Piglia. No caso do chileno, Arturo Belano já aparece em outros textos do autor, como em alguns dos contos de *Llamadas telefónicas* (1997) e *Putas asesinas* (2001) ou nos romances como *Amuleto* (1999) e *Estrella distante* (2000). De forma similar, o alter ego de Piglia, Emilio Renzi, também protagoniza outros textos do autor, aparecendo pela primeira vez em seu livro inaugural de contos, *La invasión* (1967), e também no romance *Respiración artificial* (1980), na *nouvelle* *Nombre falso* (1975) e nas narrativas de *Prisión perpetua* (1988). Ou seja, tendo em vista a multiplicidade de textos nos quais estão presentes os alter egos, suas posições centrais nos livros e a diferença de que um é narrador dos diários, enquanto o outro é personagem, trata-se de um elemento sobre o qual devemos nos deter brevemente para compreendermos as figurações dos autores.

Antes de examinarmos como tais personagens se figuram, de fato, nas obras que analisamos, é necessário olharmos para a composição desses nomes. “Arturo Belano” não apenas possui uma sonoridade similar a “Roberto Bolaño” – entre ambos tudo o que muda são duas letras –, mas sobretudo carrega certa semelhança com a vida de seu autor, já que as coincidências que remetem aos dois perfis são abundantes,

por exemplo, a idade, os locais de nascimento e residência, a atuação política e literária, além de uma marcante similaridade no discurso e na compreensão acerca da literatura e da vida cultural (Souza, 2018, p. 26).

Belano, inclusive, é diretamente citado no conto “Detectives”, presente em *Llamadas telefónicas*, completamente composto por linhas de diálogo entre dois policiais que estão

⁷⁰ “A autoficção nestes diários, então, também tenta responder às questões essenciais de sua poética: a partir de qual tradição ler e como narrar essa tradição. Piglia lê a partir da ficção e, a partir desse lugar, tudo é possível. Assim, a experiência somente pode ser recuperada entrando no espaço da ficção”

fazendo ronda no mesmo carro. Quando um deles começa a contar como libertou da prisão um colega que estudara com ele na infância, logo após a queda do governo de Salvador Allende, fica claro que se trata de Arturo Belano. Segundo uma narrativa que se popularizou por depoimentos do próprio Bolaño⁷¹, este, após se mudar para o México aos quinze anos, retorna ao Chile com vinte, em 1973, para contribuir com o governo de Allende. Após o golpe de estado, o jovem escritor teria sido encarcerado e apenas conseguido fugir porque “me sacaron de la cárcel dos policías, que habían sido compañeros míos a los quince años. Yo salí a los ocho días porque estaban estos dos allí” (Bolaño, 1998, n.p.).⁷²

Emilio Renzi também carrega em si essas marcas de similaridade com seu autor, Ricardo Piglia. A começar pelo nome, que se origina, na verdade, do próprio nome completo do argentino: Ricardo Emilio Piglia Renzi. O alter ego, portanto, possui uma dimensão relacional ainda mais próxima ao autor do que a sonoridade Belano/Bolaño. Renzi, de fato, *está contido* em Piglia, existe através de uma relação nominal que quase extrapola a mera condição de personagem criado. Interessante ainda, nesse sentido, é a opção de Piglia por não reproduzir seu nome de autor no alter ego e eliminar a “identidade” necessária para caracterizar a autoficção ou a autobiografia⁷³. Para além disso, a “herança” de Renzi da autoria dos cadernos de Piglia também apresenta um aspecto mais incisivo do que o alter ego do escritor chileno: o movimento de *estetização* realizado, que citamos na primeira parte deste capítulo, transporta a autoria da própria *vida* do argentino para seu personagem:

Los diarios de Ricardo Piglia se publicaron bajo la singular condición de asignárselos a Emilio Renzi. Ese gesto, declarado en el propio título de los respectivos volúmenes, implica, de por sí, entre otras cosas, un traspaso de la primera persona a la tercera [...] y a la vez un traspaso o un entrevero de lo real y lo ficcional (Kohan, 2019, p. 547).⁷⁴

Como coloca, portanto, Kohan, o movimento proposto por Piglia implica essa “transferência” entre pessoas que acarreta, conseqüentemente, uma transferência de uma ideia de “real” para o plano do “ficcional”. Ou, como coloca Julio Premat (2019), um “deslocamento”. Para além, é claro, dessa questão relativa à “transposição de autoria”, Renzi herda também, assim como

⁷¹ Cf. entrevista de Roberto Bolaño a Mihály Dés, publicada no livro *Bolaño por sí mismo: entrevistas escogidas* (2006), organizado por Andrés Braithwaite.

⁷² “me tiraram da prisão dois policiais que haviam sido meus companheiros aos quinze anos. Eu saí no oitavo dia porque estavam os dois ali”

⁷³ Para Lejeune, a identidade de nome próprio entre autor e personagem é condição essencial para o pacto autobiográfico, assim como, para Jovita Maria Gerheim Noronha (2014), também é condição da autoficção.

⁷⁴ “Os diários de Emilio Renzi foram publicados sob a singular condição de os atribuir a Emilio Renzi. Esse gesto, declarado no próprio título dos respectivos volumes, implica, por si só, entre outras coisas, uma transferência da primeira pessoa à terceira [...] e, por sua vez, uma transferência ou uma confusão do real e do ficcional”

Belano, certas semelhanças biográficas com Piglia – como já dito no caso anterior: local de nascimento e vivência, percurso acadêmico, títulos das obras publicadas etc.

O movimento de deslocamento assinalado por Premat também se relaciona diretamente com a imagem do “ser escritor” à qual nos referimos anteriormente, ao falarmos sobre as relações entre Piglia e Barthes:

En Piglia se es escritor antes de escribir (o se intenta ser escritor en lecturas, gestos, tonos, antes de serlo por la validación obtenida con una bibliografía reconocida), por lo que la publicación de los *Diarios* orienta la lectura hacia los sentidos y efectos de ese paso del “hacer” (escribir) a “ser” (ser escritor) gracias al desplazamiento de Ricardo a Emilio y de Piglia a Renzi. Por lo tanto, el cambio de nombre, la elección del nombre, están enfatizados y pasan a jugar un papel esencial aunque postrero en la fundación y el desarrollo de una ‘vida literaria’ (Premat, 2019, p. 3).⁷⁵

Ou seja, trata-se de um fazer-se escritor antes mesmo da “bibliografia reconhecida” justamente por meio do movimento de tornar-se outro através do alter ego. Essa “troca” de nome é o que culmina, segundo Premat, na concretização de uma ideia de “vida literária”, ou “vida artística”, da qual trataremos nos próximos capítulos e na qual a imagem de escritor se sobrepõe à obra – ou, como coloca Barthes, a imagem do escritor surge como fantasma, do escritor “menos sua obra” –, e que podemos ver também em *Los detectives salvajes*, onde todos querem ser poetas, mas não escrevem. Trata-se de uma posição pública, um *status*.

Esboçados os perfis desses personagens, cabe também perceber quais espaços eles ocupam nas obras analisadas. Como já dissemos, existe uma diferença crucial no posicionamento dos mesmos em relação à escrita diarística: ao passo que Renzi é o narrador de seus próprios diários, Belano está presente como personagem que nunca narra, sendo apenas apresentado através do diário de Madero. Ouvimos sua voz através dos diálogos e acompanhamos suas ações, mas tudo o que chega ao leitor existe *através* de outras vozes. Como coloca Plancarte,

[e]l foco narrativo de la primera parte del diario gira en torno a García Madero y sus vivencias; de los personajes que dan título a la obra se sabe poco. La presencia de Belano y Lima es casi mínima en la vida de Juan, lo que se conoce sobre ellos en esta sección de su diario se presenta a través de **especulaciones del narrador** sobre sus actividades, así como críticas veladas al rol de poetas que asumen (Plancarte, 2019, p. 117-118, grifos nossos).⁷⁶

⁷⁵ “Em Piglia se é escritor antes de escrever (ou se tenta ser escritor em leituras, gestos, tons, antes de sê-lo pela validação obtida com uma bibliografia reconhecida), pelo que a publicação dos *Diarios* orienta a leitura para os sentidos e efeitos desse passo do ‘fazer’ (escrever) a ‘ser’ (ser escritor) graças ao deslocamento de Ricardo a Emilio e de Piglia a Renzi. Portanto, a troca de nome, a eleição do nome, estão enfatizados e passam a desempenhar um papel essencial, ainda que último, na fundação e desenvolvimento de uma ‘vida literária’.”

⁷⁶ “o foco narrativo da primeira parte do diário gira em torno de García Madero e suas vivências; dos personagens que dão título à obra pouco se sabe. A presença de Belano e Lima é quase mínima na vida de Juan, o que se conhece

Por ser personagem do diário de um outro, Belano – e, conseqüentemente, Lima – torna-se alguém que conhecemos, justamente, através da *voz* desse *outro*. São as “especulações do narrador” que moldam a maneira como lemos a narrativa. Plancarte vai ainda mais além: “Puesto que se encuentra estructurada como un diario, la interioridad de los demás personajes actantes en la narrativa es inexistente” (Plancarte, 2019, p. 118). Não apenas essa voz narrativa de García Madero é a forma de termos contato com Belano, mas sobretudo ela anula uma possível interioridade que existiria nos demais personagens, especialmente tendo em vista certo egocentrismo que carrega a personalidade do diarista. O que pode aproximar, de certa forma, Madero a Renzi, autor e detentor desses diários (vide o título da obra), mas também diferir em relação aos alter egos e o contato que temos com eles.

No entanto, Renzi nem sempre surge como figura detentora da voz narrativa ao longo do livro. Ainda que ocupe este espaço ao longo dos textos diarísticos, em algumas outras situações o alter ego de Piglia passa para o plano da terceira pessoa e faz um outro falar de si. Seja a figura que descreve o livro porvir na “Nota del autor”⁷⁷ – supostamente o “Ricardo Piglia” da capa do livro –, seja o narrador que ouve o testemunho de Renzi em bares e em sua casa, existe um ou mais sujeitos que assumem o lugar de sua voz e a transformam em narração nesses momentos em que o diário ainda não foi introduzido ou é interrompido. Criando, inclusive, um jogo de confusão narrativa, que aparece nos momentos em que Renzi conta algo para o narrador, através da inserção de camadas narrativas que abrem mais de um plano de digressão: “Tenés que escribir algo, me dice, dijo Renzi” (Piglia, 2015, p. 27)⁷⁸. Assim, a forma como Renzi e Belano são apresentados carrega também certas semelhanças e diferenças, tal como as modulações do gênero diário dentro das duas obras.

Quando Arturo surge nas primeiras páginas do diário de García Madero, sua figura é justamente aquela responsável pelo movimento ao qual, na segunda entrada, somos apresentados, o real-visceralismo: “Después Arturo Belano se levanto y dijo que andaban buscando poetas que quisieran participar en la revista que los real visceralistas pensaban sacar”

sobre eles nessa sessão de seu diário é apresentado por especulações do narrador sobre suas atividades, assim como críticas veladas ao rol de poetas que assumem”

⁷⁷ Curiosamente, trata-se de uma nota de autoria que não possui assinatura – adicionando assim mais uma camada de distorção em relação à figura de um autor no texto. Essencialmente, como o nome “Ricardo Piglia” assina a capa, presume-se que seja o próprio sujeito-autor Piglia quem assina tal introdução, mas a “brincadeira” reside aqui justamente em bagunçar essas fronteiras – ou, ao menos, não confirma-las.

⁷⁸ “Você precisa escrever sobre isso, disse – contou Renzi”

(Bolaño, 2016, p. 17)⁷⁹; movimento que já comparece na primeira entrada, do dia “2 de noviembre”, e ao qual o diarista seria convidado a se incorporar: “He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral. Por supuesto, he aceptado. No hubo cerimonia de iniciación. Mejor así” (Bolaño, 2016, p. 13).⁸⁰

De forma similar, a primeira vez que Renzi surge, na “Nota del autor”, também o faz através da voz de um terceiro: “Había empezado a escribir un diario a fines de 1957 y todavía lo seguía escribiendo. Muchas cosas cambiaron desde entonces, pero se mantuvo fiel a esa manía” (Piglia, 2015, p. 11).⁸¹ Assim como Belano aparece como essa figura que convida o narrador a participar de um movimento literário, Renzi surge completamente envolvido na escrita. A primeira frase do livro é, justamente, essa perspectiva de um “autor” sobre o personagem, narrando a data de início da escrita diarística – e a definindo, como supracitado, como uma “manía” à qual se “manteve fiel” por mais de quarenta anos. Por sua vez, é justamente essa mania que denota a diferença na posição de Renzi em relação a Belano, como escritor dos diários: “Nos vamos pasado mañana. Decidí no despedirme de nadie. Despedirse de la gente me parece ridículo. Se saluda al que llega, no al que se deja de ver” (Piglia, 2015, p. 33)⁸² é a primeira frase à qual somos apresentados no “Primer diario (1957-1958)”, o momento em que o alter ego ganha voz para poder, ao longo da maior parte do livro, narrar através da escrita íntima.

Independentemente desses distintos posicionamentos em relação à narração – tendo em vista sobretudo o fato de as entradas diarísticas em Bolaño serem narradas por outro personagem –, Renzi e Belano figuram em seus respectivos livros de maneira central, sendo protagonistas em meio ao material narrado. Nesse sentido, podemos nos perguntar: para que(m) interessa o posicionamento do alter ego? Ainda que a resposta para o caso de Roberto Bolaño seja, talvez, mais “simples”, ambas situações convergem uma na outra mesmo ponto: a “confusão” (o “entrevero” de Kohan) entre as instâncias de realidade e ficção e os efeitos dessa atitude. Pois justamente o “espaço de ficção parece servir a Bolaño para [...] ornar a própria figura, confundindo de maneira intencional realidade e ficção” (Souza, 2018, p. 26), assim como, para Piglia

⁷⁹ As traduções referentes a *Los detectives salvajes* foram retiradas da edição publicada pela *Companhia das Letras*, com tradução de Eduardo Brandão: “Depois Arturo Belano se levantou e disse que estavam procurando poetas que quisessem participar da revista que os real-visceralistas pretendiam publicar”

⁸⁰ “Fui cordialmente convidado a fazer parte do realismo visceral. Claro que aceitei. Não houve cerimônia de iniciação. Melhor assim.”

⁸¹ “Tinha começado a escrever um diário no final de 1957 e ainda continuava a escrevê-lo. Muitas coisas mudaram desde então, mas ele permanecia fiel a essa mania.”

⁸² “Partimos depois de amanhã. Resolvi não me despedir de ninguém. Acho ridículo se despedir das pessoas. O cumprimento é para quem chega, não para quem deixamos de ver.”

en la larga serie de espejos entre vida y ficción, entre verdad y falsedad, que caracterizan a sus textos, el desplazamiento hacia Renzi fue la última trama consolidada por el escritor (Kohan *apud* Premat, 2019, p. 1).⁸³

Ou seja, parece-nos se tratar, em suma, de investir justamente nessa confusão entre os espaços, cada um a seu modo – contribuindo mais uma vez para a “zona indeterminada” da qual falamos –, e da tentativa última, talvez, de produzir as figurações de escritores e de outros ao redor – o que culmina, também, na “vacilação” da qual fala Bergonzoni:

mesmo que aceitemos que Renzi nunca se desprenda de fato de Piglia, é possível dizer que a tentativa de distanciamento no interior de uma enunciação subjetiva (que se dá no caso de *Los diarios*) provoque uma vacilação interessante no discurso autobiográfico, ao passo que afirma a presença de um sujeito (Bergonzoni, 2019, p. 260).

Esse movimento duplo de distanciamento e reafirmação é o que caracteriza esse “entrevero” narrativo, essa associação e dissociação entre identidades de autoria e personagem. Assim, quando Piglia *desloca* a autoria de seus diários a Renzi, exime a si de qualquer espécie de “responsabilidade” por esses escritos antecipadamente póstumos, como Kohan argumenta ao tratar o deslocamento e a publicação póstuma, já ao fim da vida, como forma de responder às polêmicas, mas não dar margem para ser respondido:

La tesitura de no polemizar, entonces, sin dejar de expresar la opción por el contenido desistimiento, deriva en definitiva en la elección de la variante de la polémica diferida: no contestar, gesto de neutralidad, termina resolviéndose, con la publicación de los diarios, en la decisión de contestar cuando ya no pueden, a su vez, contestarle. Se puede contestar, pero no *contestarle* (Kohan, 2019, p. 552)⁸⁴.

É também nessa impossibilidade de resposta que se realiza, mais uma vez, a confusão, nesse traslado de si para um outro – alter ego, *outro eu* – que se produz especificamente a ambiguidade nominal e de posicionamento, o direito de conter para si, para o plano da literatura, algo que extrapola a obra, algo da ordem da vida. Lembrando, como coloca Kohan, que ao dizermos *alter ego*, “vemos un yo”, muito mais do que metade da própria expressão – *alter* – nos indica, restando apenas, talvez, essa tentativa de identificação desse outro para com o *ego* da escritura.

O próprio diário de Renzi surge para atestar esse posicionamento. Quando, no “Diário 1969” do segundo volume, *Los años felices*, Renzi teoriza sobre o “clima de trabalho”, coloca:

⁸³ “na grande série de espelhamentos entre vida e ficção, entre verdade e falsidade, que caracterizam seus textos, o deslocamento para Renzi foi a última trama realizada pelo escritor”

⁸⁴ “A tessitura de não polemizar, então, sem deixar de expressar a opção pela desistência contida, deriva definitivamente na eleição da variante da polémica diferida: não contestar, gesto de naturalidade, termina se resolvendo, com a publicação dos diários, na decisão de contestar quando já não podem, por sua vez, contestá-lo. Pode-se contestar, mas não *contestá-lo*.”

«Ser un escritor» es previo al hecho de escribir. Esos modos de ser son para mí más importantes que las técnicas o los procedimientos narrativos de esos autores. De ese modo puedo «justificar» mi despersonalización al escribir (ésta es la condición de la prosa para mí, **ser otro cuando escribo, o mejor, ser otro para escribir**). Justifico de ese modo mi esquizofrenia (leve), me desdoble, pero eso es lo más difícil, y así justifico el trabajo (no por su contenido ni por su resultado). La literatura es un sueño dirigido. Su condición para mí es dejar de ser el que se supone que soy. Igual que en un sueño (Piglia, 2016, n.p., grifos nossos).⁸⁵

“Deixar de ser quem supostamente sou” como *condição* da literatura é o que parece importar para Renzi, transformar-se em nesse outro quando se escreve, ou *para* escrever, pois sobretudo “ser um escritor”, como Barthes e Premat pontuam, existe *antes* do ato de escrever, antes da obra – ou mesmo *sem* a obra. Essa “despersonalização” que nos é apresentada na passagem acima é apenas uma das tantas que aparecem nos diários, especialmente no segundo volume, e que por vezes nos parecem muito mais “confissões” de Piglia através de seu alter ego do que uma plena instância ficcional do texto. Através dessas entradas podemos compreender que o “ser o no ser se traslada al contenido de los acontecimientos, pero el que los está escribiendo queda al margen, a salvo de la incertidumbre” (Piglia, 2019, n.p.)⁸⁶. Estar “à salvo da incerteza” por transportar o “eu” que escreve para a margem através, justamente, dessa despersonalização. Essa parece ser uma grande chave de leitura que os diários nos entregam sobre o Emilio Renzi em relação a Ricardo Piglia. Afinal, o “material es verdadero, es la experiencia real, pero el que escribe –el que habla– no existe” (Piglia, 2016, n.p.)⁸⁷.

Ademais, se Belano está diretamente associado à “forjadura de um *alter ego* como uma das linhas fundantes de um projeto literário que avança e se constrói obra após obra” (Souza, 2018, p. 30), é justamente sua atuação nesse “projeto” que envolve esse tensionamento entre o que se pressupõe o real e o ficcional. Pois Belano

mitifica al poeta con el aura bohemia de la poesía, construye un semblante de Bolaño y se confunde com él, al tiempo que se funde con un programa literario más amplio (Silva, 2017, p. 299).⁸⁸

⁸⁵“Ser um escritor’ precede o fato de escrever. Esses modos de ser são para mim mais importantes que as técnicas ou os processos narrativos desses autores. Desse modo posso ‘justificar’ minha despersonalização ao escrever (essa é a condição da prosa para mim, **ser outro quando escrevo, ser outro para escrever**). Justifico assim minha esquizofrenia (leve), me desdubro, mas isso é o mais difícil, e assim justifico o trabalho (não pelo conteúdo nem pelo resultado). A literatura é um sonho dirigido. Sua condição, para mim, é eu deixar de ser quem supostamente sou. Como num sonho.”

⁸⁶ “ser ou não ser se traslada ao conteúdo dos acontecimentos, mas quem os escreve fica à margem, a salvo da incerteza”

⁸⁷ “material é verdadeiro, é a experiência real, mas quem escreve – quem fala – não existe”

⁸⁸ “mitifica o poeta com a aura boêmia da poesia, constrói um semblante de Bolaño e se confunde com ele, al mesmo tempo que se funde com um programa literário mais amplo”

É nessa posição “mítica”, de aura “boêmia” que Belano surge, por exemplo, para García Madero após sua primeira experiência sexual em um bar: “Vi dos sombras junto a los urinarios. Estaban envueltas en una nube de humo. [...] Dos pares de ojos brillantes, como de lobos en medio de un vendaval [...] me observaron” (Bolaño, 2016, p. 31).⁸⁹

Os alter egos de Piglia e Bolaño parecem emergir, portanto, carregando justamente esse semblante da “confusão”, da “transferência”. Como elemento literário, talvez, que permita aos autores se deslocar de sua própria posição de autoria sem abandonar a ambiguidade exigida por esse posto. É nesse deslocamento – semelhante e diferente, ao mesmo tempo – que podemos localizar os movimentos de transporte da instância do real à instância do ficcional em seus projetos, movimentos de figuração – seja como condição própria da literatura, como fuga de uma “responsabilidade” literária, seja como construção dessa figura mítica, dessa imagem que lidera aquela geração de poetas representada no romance.

⁸⁹ “Vi duas sombras junto dos mictórios. Estavam envoltas em nuvens de fumaça. [...] Dois pares de olhos brilhantes, como de lobos no meio de um vendaval [...] estavam me observando.”

Capítulo 2 – Ricardo Piglia e a figuração das vivências

1. O conceito de vivência e o “valor biográfico”

Dadas as modulações do diário que abordamos no capítulo anterior, para compreendermos como se dão as figurações dos autores nas obras é necessário voltarmos a análise para outros aspectos dos livros: a escrita das vivências e como estas se relacionam com a figura do personagem escritor em formação. Como característico do gênero, os diários contêm em diversas passagens narrações de experiências cotidianas e excepcionais que ocorrem nas vidas escritas. A circulação pelos espaços urbanos, o consumo de bebidas alcoólicas nos bares, as relações sexuais, a escrita e a leitura permeiam todos os diários. Nesse sentido, em uma passagem do dia primeiro de junho de 1967, Renzi já exprime sua relação com a vivência, a memória e a identidade:

Los lugares me empujan hacia viejos recuerdos y a veces siento que soy varios hombres distintos, o mejor, a veces parece que fuera varios hombres distintos. Una vivencia intensa, íntima, que me hace ver alternativas y realidades según quién sea en cada momento. Algo de la verdad de mi vida está en esa imprecisión, como quien dice un hombre *impreso*, un hombre que puede leer su vida en distintos registros, o mejor, en distintos géneros. No se trata de una confusión psíquica –pese a que abundan en mí– sino de una experiencia luminosa (Piglia, 2015, p. 313).⁹⁰

É justamente a “vivência intensa, íntima” – no caso, por meio dos lugares que suscitam distintas memórias – que imprime a perspectiva de que a identidade de Renzi possa se diluir em “vários homens distintos”. As entradas dos diários, como agregadoras dessas experiências – Lejeune atribui ao diário também a função de “fixar o tempo”, ou seja, “construir para si uma memória de papel, criar arquivos do vivido, acumular vestígios” (Lejeune, 2014, p. 320) –, são o que permitem a “imprecisão” da qual fala Renzi, constituidora, paradoxalmente, dessas cisões de identidades que formam a vida escrita.

Convém resgatar, antes de passarmos às leituras de tais vivências, uma breve exposição conceitual do termo “vivência”. Para dar início à sua investigação do espaço biográfico, Leonor Arfuch traça o caminho das escritas autobiográficas da forma como conhecemos atualmente e

⁹⁰ “Os lugares me empurram para velhas lembranças e às vezes sinto que sou vários homens diferentes, ou melhor, às vezes é como se eu fosse vários homens diferentes. Uma vivência intensa, íntima, que me permite ver alternativas e realidades conforme quem sou a cada momento. Parte da verdade da minha vida está nessa impressão, como um *homem impresso*, um homem que pode ler sua vida em diversos registros, ou melhor, em diversos gêneros. Não se trata de uma confusão psíquica – o que também não me falta –, mas de uma experiência luminosa”

localiza seu estabelecimento inicial no século XVIII: “a aparição de um ‘eu’ como garantia de uma biografia é um fato que remonta a pouco mais de dois séculos somente”, fazendo com que seja “no século XVIII [...] que começa a se delinear nitidamente a especificidade dos gêneros literários autobiográficos” (Arfuch, 2010, p. 35-36). Gêneros estes envolvidos em um tensionamento das fronteiras entre esfera pública e privada, oriundo das transformações do capitalismo e da ascensão da burguesia que tem como palco, entre outros espaços, os salões.⁹¹ A evolução dessas escritas, somadas ao “avanço irrefreável da midiaticização”, faria com que elas atualmente coexistissem “com uma espécie de obsessão generalizada na escrita, nas artes plásticas, no cinema, no teatro e no audiovisual pela expressão mais imediata do vivido, do autêntico, do testemunhal” (Arfuch, 2010, p. 37). Dessa obsessão resulta o que a autora denomina uma “disseminação atual de gêneros discursivos que focalizam, com maior ou menor intensidade, a narrativa vivencial” (Arfuch, 2010, p. 37).

A teórica se pergunta, então, como se pode definir esse tipo de narrativa vivencial; e, para tanto, resgata o filósofo alemão Hans-Georg Gadamer a fim de investigar o conceito de “vivência” (*Erlebnis*), abordado na obra *Verdade e método* (1960). Segundo Gadamer, o conceito estaria diretamente relacionado a sua aplicação na literatura biográfica do século XVIII e seria uma espécie de “formação secundária” da palavra “vivenciar” (*Erleben*), imbuída de um significado duplo: primeiro, “vivenciar significa, de início, ‘ainda estar vivo, quando algo acontece’. A partir daí a palavra [...] passa a carregar o tom da imediaticidade com que se abrange algo real” (Gadamer, 1997, p. 118); segundo, simultaneamente, “a forma ‘o vivenciado’ é usada no sentido de [designar] o conteúdo duradouro daquilo que é vivenciado” (Gadamer, 1997, p. 118). Ou seja, trata-se, ao mesmo tempo, de um sentido de imediaticidade, de algo instantâneo que se vivencia, “que se antecipa a toda interpretação, elaboração e transmissão e que oferece apenas o ponto de partida para a interpretação” (Gadamer, 1997, p. 118), e do “conteúdo duradouro”, que resulta dessa ação. Ambas as perspectivas seriam a base para a formulação posterior do conceito de *vivência*.

Dessa forma, compreende-se uma conceituação de vivência que se relaciona diretamente com as escritas biográficas do período transicional dos séculos XVIII e XIX. Gadamer localizará justamente no gênero biográfico uma mediação necessária entre as duas direções supracitadas que institui uma conexão fundadora do conceito:

Algo se transforma em vivência na medida em que não somente foi vivenciado, mas que o seu ser-vivenciado teve uma ênfase especial, que lhe empresta um significado duradouro. O que, dessa maneira, vem a ser uma

⁹¹ Cf. HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**: investigações sobre uma categoria da sociedade burguesa. São Paulo, SP: Editora UNESP, 2014.

‘vivência’ ganha um *status* de ser totalmente novo na expressão da arte (Gadamer, 1997, p. 119).

Expressão esta que aparecerá justamente nas escritas biográficas, cuja “essência”, para o filósofo, é sintetizada em uma frase: “a partir da vida, se compreende a obra”. Não nos parece mero acaso que esta formulação de Gadamer reverbere em outras duas posições sublinhadas no capítulo anterior, a do *ser escritor* fantasmático de Barthes, no qual se localiza a fórmula “escritor menos sua obra”, e na afirmação de Premat de que em Piglia se é escritor *antes* de escrever. É de se ressaltar, no entanto, que a concepção de Gadamer de compreensão da obra a partir da vida está muito mais voltada às formulações tradicionais do(s) gênero(s) (auto)biográfico(s), no sentido de que se trata de uma tentativa de escrita que “replica” uma vida – mas que também está sujeita à desconfiança, como explicita Lejeune –, tendo como exemplo o texto de Wilhelm Dilthey acerca de Goethe. Todavia é essa compreensão que proporcionaria, para o filósofo, a concepção do conceito de vivência apartado da ideia do “vivenciar” – e que faz com que possamos olhar para as vivências narradas como forma de compreensão das figurações.

A partir dessas duas direções do “vivenciar” e da leitura de que a escrita biográfica proporciona a vivência, Arfuch retoma novamente Gadamer para dar à vivência a perspectiva de uma “unidade mínima de significado”:

ela adquire estatuto epistemológico, na medida em que passa a designar também a *unidade mínima de significado* que se torna evidente à consciência, em substituição à noção kantiana de ‘sensação’. A vivência, pensada então como unidade de uma totalidade de sentido em que intervém uma dimensão intencional, *é algo que se destaca* do fluxo do que desaparece na corrente da vida (Arfuch, 2010, p. 38).

Podemos ler este “algo que se destaca do fluxo” como os episódios narrados nos diários, as transcrições das vivências cotidianas, intelectuais e políticas dos personagens em função de um aspecto formativo. São o que, em suma, Gadamer também vai destacar como “unidades de sentido”:

As situações dadas primárias, a que retrocedem a interpretação dos objetos históricos, não são dados de experimentação e de mediação, mas unidades de significado. É isso o que o conceito de vivência quer dizer: as configurações de sentido, que nos vêm ao encontro nas ciências do espírito, mesmo que nos apareça como muito estranhas e incompreensíveis, deixam-se reconduzir a unidades últimas do dado na consciência, unidades que já nada mais contêm de estranho, objetivo, nem mesmo necessitando de interpretação. Trata-se das unidades vivenciais, que são em si mesmas unidades de sentido (Gadamer, 1997, p. 124-125).

“Unidades últimas do dado na consciência” que são “pinçadas da continuidade da vida” e que, simultaneamente, referem-se “ao todo dela”. Estas adquirem, então, uma noção transcendente e, nas escritas (auto)biográficas, transformam-se em vivências estéticas “por seu impacto particular nessa totalidade”, que representam a “forma essencial da vivência em geral” (Arfuch, 2010, p. 39). Nessa transcendência, nessa captação das unidades de sentido que transformam o todo da vida, Arfuch localiza a relação entre a vivência e a escrita de si: “Esse *além* de si mesma de cada vida em particular é talvez o que ressoa, como inquietude existencial, nas narrativas autobiográficas” (Arfuch, 2010, p. 39). A partir da compreensão das vivências como “unidades de sentido” em relação à vida, podemos pensar na hipótese de que são elas que, ao longo dos livros analisados, estabelecem os espaços de figuração, pois nos permitem apreendê-los como unidades representativas de um todo formativo, o dos narradores/diaristas/escritores.

Por último, Arfuch, ao se debruçar especificamente sobre a autobiografia a partir das perspectivas de Lejeune e Jean Starobinski, depara-se com o problema do “valor autorreferencial” por meio da questão da identidade entre narrador e personagem, e considera particularmente a perspectiva do narrador como “outro”. Como solução, a autora resgata Mikhail Bakhtin e sua noção de “valor biográfico” para afirmar que nem mesmo na autobiografia existe uma possibilidade de identidade entre autor e personagem. Dessa forma, na escrita autobiográfica,

Não se tratará então da adequação, da “reprodução” de um passado, da captação “fiel” de acontecimentos ou vivências, nem das transformações “na vida” sofridas pelo personagem em questão, mesmo quando ambos – autor e personagem – compartilharem o mesmo contexto. Tratar-se-á, simplesmente, de literatura: essa volta de si, esse estranhamento do autobiógrafo, não difere em grande medida da posição do narrador diante de qualquer matéria artística e, sobretudo, não difere radicalmente dessa outra figura, complementar, a do *biógrafo* – um outro ou “um outro eu”, não há diferença substancial –, que, para contar a vida de seu herói, realiza um processo de identificação e, conseqüentemente, de valoração (Arfuch, 2010, p. 55).

É válido notar, neste excerto, que Arfuch procura fazer uma aproximação entre a escrita autobiográfica, esta suposta escrita “outra” cujo pacto de identidade seria uma espécie de diferencial, e uma simples concepção de literatura, no sentido de que a “volta de si” realizada pelo escritor não diferiria do modo como o narrador se coloca “diante de qualquer matéria artística”. Isso implica, praticamente, que sempre há um “processo de identificação” e *valoração*. Tal perspectiva revela-se interessante para ler Piglia, no sentido de que a complexidade de identidade, criada pelo argentino no deslocamento da autoria a seu alter ego, confere ao texto um caráter dúbio, permitindo uma leitura que exista nos entremeios entre o autobiográfico (“verdadeiro”) e o ficcional – tendo o diário como palco.

No excerto “En el umbral”, Renzi, conversando com o narrador, faz uso da palavra “autobiografia” como uma possível referência a seus escritos diarísticos:

Era una radiografía de su espíritu, de la construcción involuntaria de su espíritu, digamos mejor, dijo, e hizo una pausa; no creía en esas *pamplinas* (subrayó), pero le gustaba pensar que **su vida interior estaba hecha de pequeños incidentes**. Así podría empezar por fin a pensar en una autobiografía. Una escena y luego otra y otra, ¿no? Sería una autobiografía seriada, una vida serial... De esa multiplicidad de fragmentos insensatos, había empezado por seguir una línea, reconstruir la serie de los libros, «Los libros de mi vida», dijo. No los que había escrito, sino los que había leído... *Cómo he leído alguno de mis libros* podría ser el título de mi autobiografía (si la escribiera) (Piglia, 2015, p. 17, grifos nossos).⁹²

Não apenas a ideia de uma “suposta autobiografia” está em jogo aqui, com todas suas complexidades – e com uma ironia que lembra diretamente a confluência proposta por Arfuch –, mas também a perspectiva de que esta escrita se daria, justamente, nos “pequenos incidentes” existentes em sua “vida interior”. As cenas seguidas de cenas que comporiam a “autobiografia seriada”, ou seja, multiplicidades de fragmentos que remeteriam diretamente à concepção de vivência que descrevemos anteriormente como unidades de sentido que compõem um todo – e, ao mesmo tempo, transcendem-no. Os incidentes como conteúdo da escrita autobiográfica se traduzem nos episódios das vivências narrados nos diários.

Em outros momentos, Renzi se refere novamente ao gênero de distintas maneiras, quase sempre incitando uma apreensão cada vez mais complexa por parte do leitor. Ao citar uma frase de Kafka, no “Diario 1965”, que anuncia sua entrada na literatura na substituição do “ele” pelo “eu”, Renzi diz: “En mi caso podría decir: he entrado en mi autobiografía cuando he podido vivir en tercera persona” (Piglia, 2015, p. 189).⁹³ Há aqui um movimento lúdico com a citação de Kafka ao se substituir a entrada na “literatura” pela entrada na “autobiografia”, implicando que o texto de Renzi/Piglia já seria, por si só, um texto autobiográfico. Além disso, o percurso narrado por Renzi é diretamente contrário ao do escritor tcheco: não se passa da terceira pessoa à primeira, mas sim o contrário – o que apenas reforça a perspectiva do deslocamento Ricardo Piglia-Emilio Renzi e a atribuição de autoria dos diários.

No “Diario 1967”, Renzi escreve que está lendo autobiografias de “escritores e heróis” para organizar uma antologia de narrações em primeira pessoa. Em seguida, anuncia que irá

⁹² “Era uma radiografia do seu espírito, melhor dizendo, da construção involuntária do seu espírito, disse, e fez uma pausa; não acreditava nessas *baboseiras* (frisou), mas gostava de pensar que sua vida interior era feita de pequenos incidentes. Assim, poderia enfim começar a pensar numa autobiografia. Uma cena e depois outra e mais outra, não é? Seria uma autobiografia seriada, uma vida em série... Dessa multiplicidade de fragmentos insensatos, começara seguindo uma linha, reconstruindo a série dos livros, ‘Os livros da minha vida’, disse. Não os que escrevera, mas os que lera... *Como li alguns dos meus livros* poderia ser o título da minha autobiografia”

⁹³ “No meu caso, poderia dizer: entrei na minha autobiografia quando consegui viver em terceira pessoa”

incluir distintas escritas autobiográficas na antologia, como cartas, diários, confissões etc., e que o título da obra será *El Yo*. Por último, formula sua tese: “La idea es que la autobiografía es una forma que todos en algún momento practicamos, deliberadamente o no. No podemos vivir si de vez en cuando no nos detenemos a hacer un resumen narrativo y tangencial de nuestra vida” (Piglia, 2015, p. 334).⁹⁴ Essa proposição de Renzi é interessante por afirmar categoricamente que a escrita biográfica é inevitável em algum momento da vida do sujeito que escreve – tornando-se mesmo *imposível* de viver sem realizar o gesto de “resumir” narrativamente a vida, ou seja, dispô-la em texto, capturar as vivências e estetizá-las. No mesmo diário, em uma entrada do dia seguinte, o personagem novamente comenta o gênero, agora de maneira ainda mais categórica, no que denomina uma nova versão do conceito de “autobiografia”:

En la Biblioteca Nacional paso la tarde revisando viejos libros, armando una versión nueva del concepto de autobiografía. Nueva porque imagino los escritos unidos por el género y no por la noción contingente de «literatura». Las escrituras personales exceden esa categoría y se proponen, de hecho, como testimonios. La otra cuestión es que habitualmente se considera literarios sólo a los textos de ficción” (Piglia, 2015, p. 334).⁹⁵

Nesta entrada, a posição de Renzi parece ir na contramão da relação feita por Arfuch, através de Bakhtin, da escrita autobiográfica como simplesmente “literatura”. Pelo contrário, o personagem rejeita uma noção “contingente” de literatura e resgata o conceito de “testemunho” como forma de localizar a autobiografia, justificando essa posição porque, tradicionalmente, somente os “textos de ficção” são considerados como literatura. No entanto, após analisarmos o movimento de complexificação realizado por Piglia em relação à autoria dos diários – e após vermos em suas entrevistas que seu interesse reside sobretudo na “zona indeterminada” localizada entre os campos da ficção e da verdade – podemos ler o excerto sob um viés irônico, também presente em outros momentos do livro, através do qual Piglia deposita sobre Renzi uma espécie de ingenuidade juvenil em relação a suas concepções. Mesmo em comparação aos trechos anteriores em que o termo “autobiografia” é citado, a impressão que a leitura nos proporciona é de que a ideia do gênero como testemunho é algo a ser transformado mediante

⁹⁴ “A ideia é que a autobiografia é uma forma que todos praticamos em algum momento, deliberadamente ou não. Não conseguimos viver se de vez em quando não pararmos para fazer um resumo narrativo e tangencial de nossa vida”

⁹⁵ “Na Biblioteca Nacional, passo a tarde consultando livros velhos, montando uma nova versão do conceito de autobiografia. Nova porque imagino os escritores reunidos por gênero e não pela noção contingente de ‘literatura’. As escritas pessoais transbordam essa categoria e se apresentam, de fato, como testemunhos. Outra coisa é que habitualmente somente os textos de ficção são considerados literários”

as dimensões mais profundas que Piglia implica ao complexificar a questão da autoria – e consequentemente da “verdade” – em seu texto.

No breve ensaio que constitui o penúltimo excerto do livro, “Quién dice yo”, Renzi parece novamente subverter seus apontamentos anteriores e “brincar”, mais uma vez, com suas concepções da escrita autobiográfica: “Exorcismo, narcisismo, en una autobiografía el Yo es todo el espectáculo” (Piglia, 2015, p. 336).⁹⁶ Aqui o “Eu” aparece como “espetáculo”, reforçando a leitura de que a escrita de si possui algo além de uma dimensão de verdade, algo “performático”. Em suma, essas citações do gênero autobiográfico parecem conter ideias distintas, que se aproximam e se distanciam, reforçando a perspectiva de Arfuch sobre o problema da identidade autobiográfica. Os procedimentos que Piglia adota na composição do diário, como o alter ego, a colagem, a montagem, a reescrita e a inserção de textos de outras naturezas e épocas, apenas salientam a concepção de que o texto autobiográfico se aproxima, enfim, de um texto literário como qualquer outro.

A ideia de *valorização* que Arfuch constrói a partir da relação autor-personagem provém da importante categoria “valor biográfico” de Bakhtin. Segundo o teórico russo, o valor biográfico é o “menos transgrediente à autoconsciência” em relação aos outros, de forma que “o autor está mais próximo do herói”, podendo “trocar de lugar” com ele e realizar uma “coincidência pessoal” (Bakhtin, 2011, p. 139). Assim, afirma:

O valor biográfico pode organizar não só a narração sobre a vida do outro, mas também o vivenciamento da própria vida e a narração sobre a minha própria vida, pode ser forma de conscientização, visão e enunciação da minha própria vida (Bakhtin, 2011, p. 139).

Ou seja, trata-se de uma categoria – segundo Bakhtin, localizada dentro das características do texto e da relação autor-personagem – que envolve não apenas o aspecto *biográfico* de organização de uma outra vida, mas também o aspecto *autobiográfico*, de enunciação e ordenação da narração sobre si; organização das vivências, do “vivenciamento da própria vida” que *possibilita* essa narrativa de si. É a partir disso que Arfuch formula sua hipótese:

é precisamente esse *valor biográfico* – heroico ou cotidiano, fundado no desejo de transcendência ou no amor aos próximos – que impõe uma ordem à própria vida – a do narrador, a do leitor –, à vivência por si só fragmentária e caótica da identidade, o que constitui uma das maiores apostas do gênero e, consequentemente, do espaço biográfico (Arfuch, 2010, p. 56)

Novamente o valor aparece como uma categoria de organização da vivência “fragmentária e caótica da identidade”, de disposição das “unidades de sentido”, que são depositadas nos diários

⁹⁶ “Exorcismo, narcisismo; numa autobiografia, o Eu é todo o espetáculo”

e estruturadas de maneira que o leitor possa absorver essas vivências e formar sua própria concepção de um todo, de uma vida. O diário é, portanto, o modelo estrutural de organização das vivências.

2. As vivências no diário

Um dos modelos iniciais dessas unidades de sentido que podemos ler em *Años de formación* é, talvez, o ambiente que abre e encerra o livro, o bar. Há mais de uma centena de menções a este local ao longo da obra, local que adquire uma dimensão não apenas de espaço de socialização – que, como veremos no próximo capítulo, é algo ainda mais evidente em *Los detectives salvajes* –, mas também de introspecção, leitura e escrita. É recorrente, por exemplo, especialmente nos excertos que não são diários, o “bar de Arenales y Riobamba”, ou então, nas entradas, o “bar El Rayo” ou o “bar Florida”. A primeira fala de Renzi no livro é dita nesse ambiente, que é devidamente marcado na descrição: “—Desde chico repito lo que no entiendo —se reía retrospectivo y radiante Emilio Renzi esa tarde, en el bar de Arenales y Riobamba—. Nos divierte lo que no conocemos; nos gusta lo que no sabemos para qué sirve” (Piglia, 2015, p. 15).⁹⁷

No “Segundo diario (1959-1960)”, no mês de janeiro, Renzi cita o espaço como um local de encontro com Lidia, um breve amor de verão com quem se envolve na juventude: “Encuentro en el bar de mesas en la vereda, en cruz con el Hotel Nogaró” (Piglia, 2015, p. 47).⁹⁸ No mês seguinte, relata que a viu novamente, após seu rompimento, agora em outro bar: “Recién acabo de ver a Lidia en la entrada de Sao. [...] haberla visto de pronto en el bar al que voy todos los días me sorprendió. Como si Lidia tuviera que estar siempre en el lugar donde yo la recuerdo” (Piglia, 2015, p. 53-54).⁹⁹ Com Vicky, outro amor de Renzi, o ambiente novamente aparece ligado a uma relação amorosa, agora no “Diario 1960”: “Me vi con Vicky hoy, nos encontramos por casualidad en el bar de la esquina de la Facultad y nos quedamos juntos. Lo divertido es que después ella quiso conocer los cuentos que estoy escribiendo” (Piglia, 2015, p. 81).¹⁰⁰ Neste excerto, vemos que o ambiente aparece não apenas como um espaço no qual as

⁹⁷ “— Desde pequeno, repito o que não entendo – ria Emilio Renzi retrospectivo e radiante naquela tarde, no bar da Arenales com a Riobamba. — Ahamos divertido o que não conhecemos; gostamos do que não sabemos para que serve”

⁹⁸ “Encontro no bar com mesas na calçada, na diagonal com o Hotel Nogaró”

⁹⁹ “Acabo de ver a Lidia na entrada do São. [...] topar com ela assim, de repente, no bar aonde vou todos os dias me pegou de surpresa. Como se a Lidia tivesse que estar sempre no lugar onde relembro dela”

¹⁰⁰ “Hoje me encontrei com a Vicky por acaso, no bar da esquina da faculdade, e ficamos juntos. O engraçado é que depois ela quis ver os contos que estou escrevendo”

relações amorosas do personagem se desenvolvem, mas também como um local em que essa vivência se mistura com outra, a da escrita, de forma que esta surge quase como uma ferramenta de sedução.¹⁰¹ Outros momentos com Vicky aparecem para demonstrar a importância do bar nas aventuras amorosas, seja como forma de se intensificar as relações – “Vicky viene a consolarme. Tomamos café en Don Julio, el bar de la Facultad” (Piglia, 2015, p. 91)¹⁰² –, seja como um espaço de sofrimento: “A la salida de la clase voy al bar con Vicky, confesiones sentimentales. Tiene un novio en su pueblo [...] pero ya no lo quiere, pero si se lo dice, él va a sufrir” (Piglia, 2015, p. 92).¹⁰³ No “Diario 1965”, o bar continua a aparecer como espaço das relações, substituindo-se, agora, Vicky por Inés: “[...] en el bar Suárez en Maipú y Corrientes, demasiado whisky como para estar lúcido con Inés” (Piglia, 2015, p. 189);¹⁰⁴ “En el bar de Olavarría y Almirante Brown. Larga conversación con Inés sobre los finales” (Piglia, 2015, p. 193);¹⁰⁵ “Ayer salimos con Inés a recorrer la zona, tranquilos, sin apuro. Nos sentamos a tomar cerveza en un bar, mirando pasar a la gente como si fueran seres extravagantes” (Piglia, 2015, p. 200).¹⁰⁶ Em suma, em diversos momentos dos diários de Renzi podemos notar como o bar se estabelece como este palco sobre o qual as relações amorosas se desdobram de distintas formas, sejam elas positivas, negativas ou apenas na construção de uma rotina.

Quando se fala de literatura, o bar aparece como um espaço duplo: de leitura e escrita – ou seja, de momentos solitários –, e de conversas literárias, de socialização. No “Diario 1963”, por exemplo, Renzi escreve que está em “un bar de la calle Suipacha”, anotando logo em seguida a seguinte reflexão sobre sua escrita:

Lo mejor que he escrito hasta ahora surge de una mínima situación autobiográfica transformada luego en una historia distinta, donde lo vivido sólo persiste bajo la forma de los sentimientos y las emociones que se expresan en el relato (Piglia, 2015, p. 136).¹⁰⁷

Neste excerto, não apenas aparece o bar como espaço de reflexões sobre a escrita, como também há uma interessante nota de Renzi sobre esses pensamentos, que evoca a “situação autobiográfica” como fonte do melhor que escrevera até então. Para Renzi, este “melhor” está

¹⁰¹ O que nos lembra a história contada por Renzi em “En el umbral”, na qual o personagem utiliza a leitura de um livro de Albert Camus como forma de seduzir uma garota pela qual estava interessado

¹⁰² “A Vicky veio me consolar. Tomamos um café no Don Julio, o bar da faculdade”

¹⁰³ “Depois da aula vou ao bar com Vicky, confissões sentimentais. Ela tem um noivo em sua cidade [...], que já não ama, mas se lhe disser isso ele vai sofrer”

¹⁰⁴ “no bar Suárez, na Maipú com a Corrientes, muito uísque para me manter lúcido com a Inés”

¹⁰⁵ “No bar da Olavarría com a Almirante Brown. Longa conversa com a Inés sobre os finais”

¹⁰⁶ “Ontem fui passear com a Inés pelos arredores, nós dois tranquilos, sem pressa. Sentamos num bar para tomar cerveja, vendo as pessoas passarem como se fossem seres extravagantes”

¹⁰⁷ “As melhores coisas que escrevi até agora surgiram de uma situação mínima autobiográfica transformada numa história diferente, em que o vivido persiste apenas sob a forma dos sentimentos e emoções que se expressam na narrativa”

justamente na transformação do vivido em “história distinta”, pois é nos “sentimentos” e nas “emoções” que o relato transmite que podemos encontrar a vivência. Tendo em vista as já citadas diversas alterações de Piglia em seus cadernos na produção de *Los diarios*, poderíamos, em um exercício imaginativo, perguntar-nos se não se trataria de uma passagem na qual Piglia expressaria uma alusão direta ao que em outros momentos chamou de sua “grande obra”: a escrita autobiográfica dos diários.

Em outro momento, no “Diario 1965”, em abril, Renzi associa diretamente a escrita com a presença no bar, reiterando uma ideia de constância que associa o ato de escrever com o espaço: “Estoy en Las Violetas, vengo aquí a escribir todos los días en las horas de la mañana en las que el bar está casi vacío” (Piglia, 2015, p. 180).¹⁰⁸ É, portanto, no momento em que o local se encontra vazio, ou seja, no momento da solidão, que se dá a possibilidade da escrita constante, rotineira. No mesmo diário, agora em maio, Renzi novamente registra essa relação: “Estoy ahora en Las Violetas. Trabajo en este bar luminoso que está justo enfrente del hotel donde vivo. Preparo la presentación de la revista” (Piglia, 2015, p. 183).¹⁰⁹ Podemos notar, ademais, que a partir de dado momento da narração de Renzi – especialmente os anos de maturação que se iniciam no “Diario 1965” –, o bar se torna cada vez mais este espaço da reflexão sobre a escrita, por exemplo reflete sobre seu primeiro livro por vir: “En el bar Florida a mediodía. El libro tiene por primera vez una forma armónica y cierta estructura” (Piglia, 2015, p. 201).¹¹⁰ Para além deste espaço da reflexão, é o registro das entradas, que se inicia inúmeras vezes com a demarcação do local em que se escreve, que localiza o bar como justamente o espaço da escrita em si: não apenas a da produção literária, mas a da própria escrita diarística. Em vários momentos Renzi abre suas entradas registrando o local (o bar) em que se encontra e, a seguir, envereda para a narração de outros assuntos. O bar, portanto, assume novamente uma condição dupla, agora de escrita: de escrita das obras e da Obra, no caso, o diário. Em suma, é este um dos principais ambientes da formação da figura do escritor, é nele que Renzi escreve e, ao mesmo tempo, como coloca Blanchot, escreve que escreve.

Simultaneamente, o bar também é um espaço de socialização. Não apenas das relações amorosas, como colocamos anteriormente, mas também das amizades e das conversas literárias. No excerto “En el umbral”, Renzi elege este ambiente como possível forma de narrar sua vida:

Podría por ejemplo contar mi vida a partir de la repetición de las conversaciones con mis amigos en un bar. La confitería Tokio, el café del Ambos Mundos, el bar El Rayo, la Modelo, Las Violetas, el Ramos, el café

¹⁰⁸ “Estou no Las Violetas, venho aqui todas as manhãs para escrever nas horas em que o bar está quase vazio”

¹⁰⁹ “Agora estou no Las Violetas. Trabalho neste bar luminoso que fica bem na frente do hotel onde moro. Estou preparando a apresentação da revista”

¹¹⁰ “No bar Florida, ao meio-dia. O livro pela primeira vez tem uma forma harmoniosa e certa estrutura”

La Ópera, La Giralda, Los 36 billares..., la misma escena, los mismos asuntos. Todas las veces que me encontré con mis amigos, una serie (Piglia, 2015, p. 16).¹¹¹

A “repetição” – segundo Lejeune, um “traço formal invariável” do diário – como guia narrativo: das conversas com os amigos, mas também dos bares e das interações que se produzem nestes locais. Não por acaso Renzi os lista e nomeia, tendendo ao infinito, sugerindo assim que os bares são tantos que não se pode citar todos. Os bares, enfim, variam, alternam-se, mas os assuntos e as cenas são os mesmos, repetem-se.

É nos bares, também, que Renzi cria uma amizade com Steve M., ou “el Inglés”, personagem que aparece, no primeiro diário, como uma espécie de mentor a um jovem Emilio Renzi que deseja ser escritor. “En el bar del Ambos Mundos con la gente del cineclub está el Inglés [...], dicen que es un escritor conocido en Nueva York, Steve M.” (Piglia, 2015, p. 38).¹¹² É Steve que o introduz, por exemplo, a Malcolm Lowry, escritor que acompanha a juventude de Renzi ao longo deste primeiro diário: “Anoche mostró una carta de seis páginas y dijo que era de Malcolm Lowry. Parece que hizo la tesis sobre *Under the Vulcano*, en el 53 en Columbia” (Piglia, 2015, p. 38).¹¹³ Também utilizando Lowry, é como se Steve fosse quase o responsável por conceder os primeiros ensinamentos analíticos a Renzi:

Anoté algunas cosas que dijo: «Lowry no era un novelista, era un escritor autobiográfico puro, escribía múltiples diarios personales, frenético escritor de cartas». De *Under the Vulcano* hizo siete versiones. Dijo que nos va a dar la novela si la leemos en el bar. «La alquilo», dijo, «prohibido prestarla». La novela pasa en México (Piglia, 2015, p. 38).¹¹⁴

Curiosamente, esta passagem possui dois pontos de merecido destaque. O primeiro é que ela se localiza diretamente antes da primeira entrada em que Renzi realiza um exercício analítico-teórico – quando formula percepções sobre os personagens Holden Caulfield e Silvio Astier –, ou seja, uma espécie de apresentação ao personagem de como se pensar a literatura. Em segundo lugar, há, de maneira muito explícita, a referência à escrita autobiográfica e ao diário, de forma que Steve cria uma mística em volta de um escritor, Lowry, e logo em seguida o

¹¹¹ “Poderia pro exemplo contar minha vida a partir da repetição das conversas com meus amigos num bar. A confeitaria Tokio, o café Ambos Mundos, o bar El Rayo, La Modelo, Las Violetas, o Ramos, o café La Ópera, La Giralda, Los 36 billares..., a mesma cena, os mesmos assuntos. Todas as vezes que me encontrei com meus amigos, uma série”

¹¹² “No bar do Ambos Mundos, em meio ao pessoal do cineclube está o Inglês [...], dizem que é um escritor conhecido em Nova York, Steve M.”

¹¹³ “Ontem à noite nos mostrou uma carta de seis páginas e disse que era de Malcolm Lowry. Parece que ele escreveu uma tese sobre *Under the Volcano*, em 53, na Universidade de Columbia”

¹¹⁴ “Anotei algumas coisas que ele disse: ‘Lowry não era um romancista, era um escritor autobiográfico puro, escrevia vários diários pessoais, um frenético escritor de cartas’. Fez sete versões de *Under the Volcano*. Disse que vai nos dar o romance, mas só se o lermos no bar. ‘Eu o alugo’, disse, ‘proibido emprestar’. O romance se passa no México”

desloca da posição de romancista para a do escritor autobiográfico. Como se, de certa forma, nesta passagem – e no contato de Renzi com o Inglês – estivesse condensada toda a gênese do projeto de Piglia/Renzi; é a partir deste momento – dentro dos diários – que passamos a pensar a escrita diarística como algo consciente.

Com outros amigos, o cenário se repete. O bar adquire a dimensão do espaço no qual se debatem diversos assuntos, como literatura, política ou a vida em si. No “Diário 1960”, por exemplo, Renzi narra uma ida ao bar com Elena e duas amigas do secundário, Lucrecia e Olga, após assistir à peça *Seis personagens em busca de um autor*, de Luigi Pirandello: “[...] a la salida tomamos un café en un bar con espejos y mesas contra la pared. Discutimos los juegos imaginarios de Pirandello con las identidades y no sé por qué fuimos a parar a la política clandestina” (Piglia, 2015, p. 87).¹¹⁵ Cenas como essas se repetem diversas vezes ao longo do livro, como no “Diário 1967”, em que Renzi comenta que “ayer me encontré en el bar Florida con Miguel Briante, largas conversaciones sobre el libro que él ha terminado de escribir y que me gusta mucho” (Piglia, 2015, p. 303).¹¹⁶

Dados os trechos exemplificados, podemos perceber que a figura do bar (e do café) atravessa a obra e acompanha a formação de Renzi. É neste ambiente que se dão cenas de leitura, de conversas literárias com amigos, de romances e de escrita. Acima de tudo, é neste ambiente que *se escreve*. Ao longo de várias entradas, Renzi demarca o lugar da escrita diarística em um bar, de forma que este se torna o local onde não apenas se acumulam as vivências, mas onde elas são *registradas*, narradas, transcritas no diário. Em suma, um dos principais locais da escrita da vivência – e um local onde também se vivencia. O bar aparece, em *Años de formación*, como um dos principais espaços de *formação* do jovem escritor Emilio Renzi.

Outro espaço no qual se configura uma formação de Renzi – agora no sentido de uma formação “cultural” – é o cinema. Muitas vezes, especialmente no primeiro diário, este aparece como um local de refúgio do personagem, que ele procura adentrar para, de certa forma, “esquecer” a realidade. No primeiro diário, Renzi anota que em Mar del Plata, em época de baixa temporada, os cinemas passam a exibir três filmes diferentes por dia a preços baixos. Por isso, passa os dias da semana assistindo a diversos filmes seguidos em locais diferentes, pois

¹¹⁵ “[...] na saída tomamos um café num bar com espelhos e mesas encostadas nas paredes. Discutimos os jogos imaginários de Pirandello com as identidades, e não sei por que acabamos na política clandestina”

¹¹⁶ “ontem me encontrei no bar Florida com o Miguel Briante, longas conversas sobre o livro que ele acabou de escrever e de que gosto muito”

“el cine es más rápido que la vida, la literatura es más lenta”. Em seguida, cataloga os filmes que viu nas últimas semanas:

OSS 117 basada en la novela de espionaje de Jean Bruce; *Barrabás* de Alf Sjöberg sobre la novela de Pär Lagerkvist; *Detrás de un largo muro* de Lucas Demare; *Un hombre sin suerte* de Frank Capra; *La fortaleza escondida* de Kurosawa; *OK Corral* de John Sturges; *Ugetsu Monogatari* de Mizoguchi; *El luchador* de R. Wise; *Los inútiles* de Fellini; *El arpa birmana* de Ichikawa; *La princesa que quería vivir* de W. Wyler; *La ventana indiscreta* de Hitchcock; *El ciudadano* de Wells; *La bahía del tigre* de J. Lee Thompson; *El verdadero fin de la guerra* de Kawalerowicz; *El hombre quieto* de John Ford; *Picnic* de Joshua Logan; *El pequeño fugitivo* de Morris Engel; *Infierno verde* de Nicholas Ray; *La condesa descalza* de J. Mankiewicz; *Un condenado a muerte se escapa* de Bresson; *Las noches de Cabiria* de Fellini; *El delator* de John Ford (Piglia, 2015, p. 39-40).¹¹⁷

Este ato de catalogar atribui uma função ao diário que está além da ideia de simplesmente narrar as experiências: elas estão aqui, traduzidas, mas de forma bruta, através de uma listagem de consumos culturais, de unidades de vivência, fragmentos formativos do consumo cultural de um sujeito. No segundo diário, Renzi explicita ainda mais a ideia do cinema como fuga: “Media hora después empecé a reaccionar y me encerré en un cine para no pensar. Vi *Alta Sociedad*, un musical” (Piglia, 2015, p. 48).¹¹⁸ No mesmo diário, uma entrada similar: “Otra vez me refugio en el mar y en el cine, para no pensar. Ayer *Otello* de Welles, hoy *Compulsión*” (Piglia, 2015, p. 49).¹¹⁹ E, ainda nesse ano: “Ayer fui al cine, hoy fui al cine. No importa lo que veo, sólo busco la oscuridad, el olvido” (Piglia, 2015, p. 50).¹²⁰ Ou seja, neste momento inicial da formação de Renzi, o espaço do cinematógrafo surge explicitamente através dessa ideia de refúgio: para não pensar, para buscar a obscuridade e esquecer.

Nos diários seguintes, o cinema não deixa de estar presente. E tanto na listagem dos filmes vistos do primeiro diário, quanto nos registros dos próximos anos, podemos notar uma predominância clara de diversos cineastas consagrados em meio às obras citadas. No “Diario 1960”, Renzi registra algumas vezes: “Vengo siempre por aquí [Belas Artes] porque se ha

¹¹⁷ “*OSS 117*, baseado no romance de espionagem de Jean Bruce; *Barrabás*, de Alf Sjöberg, sobre o romance de Pär Lagerkvist; *Detrás de un largo muro*, de Lucas Demare; *Os viúvos também sonham*, de Frank Capra; *A fortaleza escondida*, de Kurosawa; *O.K. Corral*, de John Sturges; *Ugetsu Monogatari*, de Mizoguchi; *Punhos de campeão*, de R. Wise; *Os boas-vidas*, de Fellini; *A harpa da Birmânia*, de Ichikawa; *A princesa e o plebeu*, de W. Wyler; *Janela indiscreta*, de Hitchcock; *Cidadão Kane*, de Wells; *Marcados pelo destino*, de J. Lee Thompson; *O verdadeiro final da Grande Guerra*, de Kawalerowicz; *Depois do vendaval*, de John Ford; *Férias de amor*, de Joshua Logan; *O pequeno fugitivo*, de Morris Engel; *Horizonte de glórias*, de Nicholas Ray; *A condessa descalça*, de J. Mankiewicz; *Um condenado à morte escapou*, de Bresson; *Noites de Cabiria*, de Fellini; *O denunciante*, de John Ford.”

¹¹⁸ “Meia hora depois comecei a reagir e me refugiei num cinema para não pensar. Assisti a *Alta sociedade*, um musical”

¹¹⁹ “Volto a me refugiar no mar e no cinema para não pensar. Ontem o *Otelo* de Welles, hoje *Estranha compulsão*”

¹²⁰ “Ontem fui ao cinema, hoje fui ao cinema. Não importa o que vejo, procuro apenas a escuridão, o esquecimento”

abierto la Escuela de Cine y proyectan todo el tiempo películas que quiero ver” (Piglia, 2015, p. 78),¹²¹ local onde Renzi registra amizade com críticos, estudantes e professores; “Ayer fui a ver los cortos de Resnais —*Noche y niebla* y *Toda la memoria del mundo*— en Bellas Artes y me encontré con Julio A., que vino desde Mar del Plata a estudiar cine” (Piglia, 2015, p. 81);¹²² “Al cine: *Noche de circo* de I. Bergman. La escena del payaso que habla con su mujer en el espejo” (Piglia, 2015, p. 87);¹²³ e enfim, “A la tarde y a la noche al cine. Vi *El relámpago en los ojos* de Vilgot Sjöman y también *Puerto y Sed* de Bergman. El arte cinematográfico se há instalado en Suecia. Hacen película muy dramáticas. Estuve seis horas en el cine” (Piglia, 2015, p. 88).¹²⁴ Todas estas entradas contribuem para registrar um acúmulo cultural formativo para Renzi, mas também evidenciam uma utilização do espaço como forma de recurso. Como o bar, no cinema se “gasta” seis horas de vida a fim de apreender as experiências traduzidas na tela – posteriormente registradas no diário. Em outra passagem, Renzi utiliza o verbo “escapar” para se referir a uma ida ao cinema, seguida de uma ida ao teatro (Piglia, 2015, p. 90), remetendo, assim, à ideia de deixar a vida para adentrar um outro espaço.

E à medida que, nos diários, as cenas de leitura, escrita e análise vão se sobrepondo aos filmes, estes não deixam de estar presentes: “*El serviente* de Losey, con guión de Harold Pinter. La amenaza y lo no dicho construyen un clima claustrofóbico. Un cine del absurdo [...], una alegoría kafkiana” (Piglia, 2015, p. 171),¹²⁵ escreve Renzi no “Diario 1965”, no qual podemos observar um exercício de leitura que já existe nas análises literárias que registra nos diários. Ainda no mesmo ano, os dois espaços – o bar e o cinema – se justapõem em uma mesma entrada, separados por uma interrupção temporal do registro:

Veo *Crónica de un niño solo* de Leonardo Favio. Notable primera película de gran calidad. Un intuitivo que sabe narrar y que ha visto muy bien el cine. Me recordó el film de S. Ray.

Estoy en el London de Florida y Avenida de Mayo. Doy vuelta por los bares, obligado a sentir cierto desapego, como si estuviera de viaje. Muy disperso, sin capacidad de trabajo (Piglia, 2015, p. 183).¹²⁶

¹²¹ “Venho sempre aqui, porque abriram a Escola de Cinema e vivem passando filmes que eu queria ver”

¹²² “Ontem fui assistir aos curtas de Resnais – *Noite e neblina* e *Toda a memória do mundo* – na Belas-Artes e topei com o Julio A., que veio de Mar del Plata estudar cinema aqui”

¹²³ “Cinema: *Noites de circo*, de I. Bergman. A cena do palhaço que fala com sua mulher no espelho”

¹²⁴ “Tarde da noite no cinema. Assisti a *O último par a sair*, de Alf Sjöberg, e também a *Porto e Sede de paixões*, de Bergman. A arte cinematográfica se instalou na Suécia. Fazem filmes muito dramáticos. Passei seis horas no cinema”

¹²⁵ “*O criado*, de Losey; com roteiro de Harold Pinter. A ameaça e o não dito constroem um clima claustrofóbico. Um cinema do absurdo [...], uma alegoria kafkiana”

¹²⁶ “Assisto a *Crónica de un niño solo*, de Leonardo Favio. Notável primeiro filme de grande qualidade. Um intuitivo que sabe narrar e que viu ótimo cinema. Me lembrou o filme de S. Ray. Estou no London, na Florida com a avenida de Mayo. Circulo pelos bares, obrigado a sentir certo desapego, como se estivesse de viagem. Muito disperso, sem capacidade de trabalho”

Curiosamente, a justaposição elaborada nesta entrada amarra, de certa forma, ambos os espaços como locais para onde se vai no momento de “dispersão”, “sem capacidade de trabalho”, na contramão do espaço de produção do bar. No entanto, logo na entrada seguinte Renzi volta ao padrão na supracitada citação de trabalhar em *Las Violetas* na apresentação da revista que prepara.

No “Diario 1966”, os registros continuam: “Voy al cine todos los días y por las noches leo a Dostoiévski, buscando la salida, el escape” (Piglia, 2015, p. 218);¹²⁷ “Ayer en el cine un film de James Bond, figura contemporánea esencial que conjuga al aventurero, al dandy y al conquistador romántico” (Piglia, 2015, p. 226);¹²⁸ e, no “Diario 1967”, o cinema aparece ainda como um desejo em meio a uma lista de coisas que quer Renzi: “Ir al cine de día y salir cuando todavía hay sol” (Piglia, 2015, p. 321).¹²⁹ Em outra passagem, o cinema é narrado diretamente antes de uma sensação de nostalgia:

Después fui al cine y vi *Reto al destino*, un policial muy bien contado de Robert Wise. Salí del cine y anduve en un ómnibus que cruzó por Medrano frente al hotel en el que vivimos y sentí cierta nostalgia, como siempre me importa más el recuerdo que la experiencia misma (Piglia, 2015, p. 229)¹³⁰

A ida ao cinema é curiosamente encaixada aqui diretamente antes de uma sensação nostálgica, após a qual Renzi declara que o que importa mais para si é antes a recordação do que a própria experiência. Essa afirmação é contundente, pois a questão de experienciar e transmitir uma experiência está no centro da obra diarística de Piglia. Como afirma Idelber Avelar:

O motor dos diários de Piglia não é, portanto, a experiência, e sim a sua crise. A falta de histórias a narrar o leva a roubar experiências dos amigos e depois inventar histórias não vividas. Do diário passa-se à ficção em sentido estrito. A ficção seria, então, uma resposta possível à banalidade da experiência. O diário ficcional se converte, para o protagonista do conto, em um lugar de produção de experiência, de tal forma que ele passa a lembrar como suas, e mais reais e verdadeiras, as experiências manufaturadas no diário, e não a banalidade da chamada vida cotidiana. Daí o postulado de Piglia de que a ideia de experiência individual já é, por si só, um efeito da literatura, um efeito bovarista, por assim dizer, que nos faz esquecer que toda experiência genuína transcende o indivíduo. (Avelar, 2018, n.p.)

Avelar resgata a citação do início dos diários em que se assume o roubo das experiências para destacar a posição do autor não em relação à narração da experiência, mas da crise desta. Assim,

¹²⁷ “Vou ao cinema todos os dias e de noite leio Dostoiévski, procurando a saída, o escape”

¹²⁸ “Ontem no cinema um filme de James Bond, figura contemporânea essencial que conjuga o aventureiro, o dândi e o conquistador romântico”

¹²⁹ “Ir ao cinema à tarde e sair com o dia ainda claro”

¹³⁰ “Depois fui ao cinema e assisti a *Homens em fúria*, um policial de Robert Wise, muito bem contado. Saí do cinema e peguei um ônibus que passou pela Medrano na frente do hotel onde moramos e senti certa saudade, como sempre dou mais importância à memória do que à própria experiência.”

partindo das perspectivas que colocamos acerca dos espaços (do bar, do cinema), a transposição aos diários, ou seja, o movimento da narração é o que transforma o diário em “um lugar de produção de experiências”. Nesse sentido, quando Renzi afirma que a recordação lhe importa mais do que a experiência em si, é como se corroborasse a ideia de que, em suma, é a ficção dos diários, a escrita do diário, que importa. As vivências narradas e os espaços vivenciais existem sobretudo no diário, em sua forma confessional. E é apenas nos diários que elas constroem a perspectiva formativa do escritor – e, conseqüentemente, a figuração de Piglia.

Para além dos espaços que legitimam e constituem as unidades de vivência, outras situações narradas contribuem para uma perspectiva formativa de Emilio Renzi como escritor. À diferença de Juan García Madero, Renzi é um universitário, de maneira que as vivências na universidade estão constantemente descritas nos diários – Renzi inclusive passa a dar aulas na faculdade antes mesmo de se graduar. Além disso, é marcante a presença da política e das relações amorosas nos diários, como já demonstramos em excertos anteriores.

Ainda em “En el umbral”, Renzi narra o encontro que teve com Borges em ocasião de trazê-lo para uma palestra na universidade. Quando o convida para ir a La Plata, oferece quinhentos dólares de cachê, que Borges recusa dizendo que “é muito”. Renzi então responde “mire, Borges, le digo, no es nuestra la plata, no es de los estudiantes, la Universidad nos dio un dinero” (Piglia, 2015, p. 30).¹³¹ No “Diario 1960”, as aulas universitárias enfim começam: “Abril 1960 Fui a la primera clase en la Universidad, Historia Constitucional dictada por Silvio Frondizi” (Piglia, 2015, p. 69).¹³² E não apenas a universidade se reduz ao espaço de formação intelectual do sujeito, mas também de construções relacionais e de iniciação política. Na mesma semana, Renzi narra seu dia na faculdade, transitando entre as aulas e a vivência estudantil:

En la Facultad, Introducción a la Filosofía. Eugenio Pucciarelli habló de los presocráticos. A la tarde fui a la biblioteca de la Universidad para sacar carnet de lector [...]. Después, asamblea de Historia en el local del centro de estudiantes. Jóvenes con chaqueta de cuero y caras serias. Un tal Papaleo me preguntó con quién estaba políticamente, me declaré anarquista y rápidamente entré en contacto con la agupación que los identifica (Piglia, 2015, p. 69).¹³³

Nesta entrada, a universidade aparece não apenas como espaço de aulas, de estudo, mas também de política e de relações sociais e coletivas. Podemos notar, por exemplo, que a passagem revela

¹³¹ “Olhe, Borges, eu disse, o dinheiro não é nosso, não é dos estudantes, a universidade é que nos deu”

¹³² “Assisti à primeira aula na universidade, História Constitucional, com Silvio Frondizi”

¹³³ “Na faculdade, Introdução à Filosofia. Eugenio Pucciarelli falou dos pré-socráticos. À tarde fui à biblioteca da universidade fazer meu cartão de leitor (Já sou leitor de carteirinha, querida, estive a ponto de dizer à funcionária). Depois, assembleia de História na sede do diretório estudantil. Jovens com jaqueta de couro e cara amarrada. Um tal de Papaleo me perguntou com quem eu me alinhava politicamente, eu me declarei anarquista e tratei logo de entrar em contato com o grupo que os identifica.”

um Renzi autodeclarado “anarquista” que procura um grupo para se juntar, em contraposição ao Renzi marxista que progressivamente toma o lugar nos diários. Como registra no capítulo “En el estudio”, no ano de 1961, “por motivos de «seguridad» [...], casi no registré nada de mi evolución política [...], había pasado del tenue anarquismo de mi juventud al marxismo” (Piglia, 2015, p. 122).¹³⁴ E essa passagem de uma vertente política à outra é acompanhada pela organização e pelo início da atuação política de fato: “Entonces empezó mi experiencia política, orgánica, mi vida no cambió demasiado, iba a algunas reuniones, activaba en la Facultad, fui candidato a presidente del Centro pero por suerte para mi perdí la elección por tres votos” (Piglia, 2015, p. 124).¹³⁵

E a política não deixa de estar relacionada, como esperado, à leitura nos diários de Renzi. Mais de uma vez, as entradas dos diários aparecem como conjuntos de citações da obra de Marx, evidenciando a leitura constante: “«El lenguaje es la realidad inmediata del pensar», Marx” (Piglia, 2015, p. 147);¹³⁶ “Bella frase de Marx: «La muerte, esa revancha de la especie sobre el individuo»” (Piglia, 2015, p. 199);¹³⁷ “«No sufrimos únicamente a causa de los vivos, sino también a causa de los muertos. Porque los muertos se apoderan de los vivos», Karl Marx (Prefacio a *El Capital*)” (Piglia, 2015, p. 241).¹³⁸ Todas essas citações sugerem não apenas a leitura, mas também a reflexão – afinal, Renzi as utiliza não só a fim de registrar, mas, igualmente, para demarcar uma posição. Assim, essa constante leitura é o que culmina em seu processo de conversão:

De modo que yo en ese curso, tomando notas frenéticamente y leyendo hasta altas horas de la noche a Marx y a los grandes historiadores marxistas ingleses, fui olvidando el peronismo de mi padre y el vago anarquismo de la familia de mi novia Elena (sin H) [...]. De modo que me hice marxista porque había leído algunos libros en el curso de Sánchez Albornoz sobre los orígenes del capitalismo en Inglaterra (Piglia, 2015, p. 123-124).¹³⁹

A relação entre a universidade e a política mais uma vez se evidencia nesta passagem, quando Renzi conta como se torna marxista através de um curso de que participa. Para além

¹³⁴ “por motivos de ‘segurança’ [...], quase não registrei nada da minha evolução política [...]; havia passado do tênue anarquismo da minha juventude ao marxismo”

¹³⁵ “Aí começou minha experiência política, orgânica, minha vida não mudou muito, eu ia a algumas reuniões, militava na faculdade, fui candidato a presidente do Diretório, mas, felizmente para mim, perdi a eleição por três votos”

¹³⁶ “‘A linguagem é a realidade imediata do pensar’, Marx.

¹³⁷ “Bela frase de Marx: ‘A morte, essa revanche da espécie contra o indivíduo’”

¹³⁸ “‘Sofremos não apenas por causa dos vivos, mas também por causa dos mortos. Os mortos se apoderam dos vivos’, Karl Marx (prefácio a *O capital*)”

¹³⁹ “Portanto eu, nesse curso, tomando notas freneticamente e lendo Marx e os grandes historiadores marxistas ingleses até altas horas da noite, fui esquecendo o peronismo do meu pai e o vago anarquismo da família da minha namorada Elena (sem H). [...] Então virei marxista depois de ler alguns livros no curso de Sánchez Albornoz sobre a origem do capitalismo na Inglaterra.”

deste momento, podemos perceber como a presença das reflexões políticas já se intensifica no “Diario 1960”, mesmo ano em que inicia seus estudos universitários. Em certo momento deste diário, Renzi narra como ambos os espectros se relacionam no sentido do conflito:

Siguen los actos y los conflictos. Los de Tacuara asaltaron la Universiad, pintaron esvásticas, rompieron el cuadro de Alfredo Palacios y escribieron «Judíos a Moscú». Por eso hubo un acto de repudio a la derecha católica (Piglia, 2015, p. 91).¹⁴⁰

Em dado momento, como citamos anteriormente, a vida de Renzi se modifica quando passa a dar aulas na própria universidade: “Vivo austeramente con el dinero que gano por las clases que doy en la Universidad” (Piglia, 2015, p. 178).¹⁴¹ Neste período, o trabalho de Renzi se intensifica, com a organização de revistas literárias e de seu livro de contos, assim como novas personalidades – muitas delas que se concretizaram posteriormente no cenário literário argentino – surgem em relações de amizade e trabalho: “A la noche me encontré con Noé Jitrik, volvimos a conversar sobre la posibilidad de los cursos y del Instituto que sustituya a la Universidad intervenida por los militares” (Piglia, 2015, p. 229);¹⁴² “Ayer a la tarde perdí el tiempo en casa de Noé Jitrik, que quiere organizar un grupo de estudio (con Ludmer, Romano, Lafforgue, etc.) sobre literatura argentina. Se trata de construir una alternativa a la Universidad intervenida” (Piglia, 2015, p. 316);¹⁴³ “A la noche encuentro en la casa de Jorge Lafforgue con un grupo de estudio de Borges, dirigido por Noé Jitrik, ligado al intento de crear un Instituto de Artes y Humanidades como alternativa a la Universidad intervenida” (Piglia, 2015, p. 320).¹⁴⁴

Cada vez mais, portanto, a vivência política de Renzi se radicaliza, tendo em vista a situação ditatorial da Argentina dos anos 1960, e se mescla com suas vivências universitárias. Pode-se argumentar que se trata, junto do bar e do cinema, de um espaço no qual se dão estas vivências; mas, para além disso, a vivência universitária não apenas estabelece um espaço, mas se torna algo em si – especialmente se considerarmos as relações entre esta vivência e a literatura para Renzi. A relação do personagem, por exemplo, com uma monografia que precisa concluir demonstra esta intersecção. No “Diario 1960”, em junho, um Renzi ainda estudante escreve:

¹⁴⁰ “Continuam as manifestações e os conflitos. Os caras do Tacuara invadiram a universidade, pintaram suásticas, quebraram o retrato de Alfredo Palacios e picharam “Judeus a Moscou”. Como resposta houve um ato de repúdio à direita católica”

¹⁴¹ “Vivo austeramente com o dinheiro que ganho com as aulas na universidade”

¹⁴² “De noite me encontrei com o Noé Jitrik, voltamos a conversar sobre a possibilidade dos cursos e do instituto para substituir a universidade sob intervenção dos militares”

¹⁴³ “Ontem à tarde perdi meu tempo na casa do Noé Jitrik, que quer organizar um grupo de estudos (com Ludmer, Romano, Lafforgue etc.) sobre literatura argentina. A ideia é construir uma alternativa à universidade sob intervenção”

¹⁴⁴ “De noite, encontro na casa do Jorge Lafforgue com um grupo de estudos sobre Borges, coordenado pelo Noé Jitrik, ligado ao projeto de criar um Instituto de Artes e Humanidades como alternativa à universidade sob intervenção”

En la Facultad, las clases de filosofía son las más intrigantes para mí. En historia pasamos mucho tiempo en el archivo. En cuanto a la literatura, he propuesto escribir la monografía al final del seminario sobre la literatura argentina, tomando como tema los cuentos de Martínez Estrada (Piglia, 2015, p. 77).¹⁴⁵

Após esta primeira menção, a saga da monografia continua em julho: “Trabajo en la monografía sobre los cuentos de Martínez Estrada” (Piglia, 2015, p. 84).¹⁴⁶ No mesmo mês, Renzi escreve:

Sigo con la monografía. Ayer terminé la primera parte. Lo único que se salva es el capítulo sobre «Marta Riquelme». Voy a tratar de terminarla. Lo mejor es trabajar las ideas: cuando escribo me dejo llevar y siempre sale otra cosa. Yo tendría que pasarme la vida pensando. Mejor, yo tendría que tener la facultad mágica de que cuando pienso algo, se escriba solo (Piglia, 2015, p. 85).¹⁴⁷

É possível perceber, nesta passagem, o exercício crítico – e de escrita – de seus próprios textos que Renzi, cada vez mais, parece se propor a fazer. Há tanto o juízo de seu trabalho (do qual só “se salva” um capítulo), quanto a reflexão sobre o próprio ato da escrita que se “deixa levar”. Dessa forma, é sobre o exercício da escrita proporcionada pelo trabalho acadêmico que as reflexões críticas, analíticas e teóricas de Renzi também, aparentemente, se sustentam. Na continuidade da evolução de seu trabalho, ainda em julho, novamente a monografia retorna: “Paso la mañana escribiendo la monografía. El trabajo está casi listo. Falta un catálogo de los personajes. Podría quizá ponerlo en orden alfabético. Espero terminar esta noche” (Piglia, 2015, p. 86).¹⁴⁸ No mês seguinte, a conclusão: “A la tarde fui a la Facultad, entregue la monografía. Hablé de Martínez Estrada y Kafka” (Piglia, 2015, p. 87).¹⁴⁹ E após acompanharmos toda a série de registros sobre a escrita da monografia acadêmica, enfim Renzi anota em uma entrada uma espécie de “recompensa”:

Estoy asombrado, la profesora de Introducción a la Literatura dijo en clase que mi trabajo sobre Martínez Estrada era lo mejor que había leído desde que está en la Facultad. Lo van a publicar en la revista de Humanidades. Me dio mucho trabajo escribirlo y no me parece tan bueno. Al mismo tiempo, indiferencia ante el elogio, la escuché como si hablara de otro. Primera comprobación pública de una capacidad que yo he dado por sentado. (Primero ser un escritor y *después* escribir). La Comisión de Publicaciones de la Facultad del Departamento de Letras me encomendó que lo felicitara, dijo la profesora, y

¹⁴⁵ “Na faculdade, as aulas de filosofia são para mim as mais intrigantes. Em história passamos muito tempo no arquivo. Quanto à literatura, propus escrever a monografia no final do seminário sobre literatura argentina, tomando como tema os contos de Martínez Estrada”

¹⁴⁶ “Trabalho na monografia sobre os contos de Martínez Estrada”

¹⁴⁷ “Continuo com a monografia. Ontem terminei a primeira parte. A única coisa que se salva é o capítulo sobre ‘Marta Riquelme’. Tentarei terminá-la. A melhor parte é trabalhar as ideias: quando escrevo, me deixo levar e sempre sai outra coisa. Eu devia passar a vida pensando. Ou melhor, eu devia ter a faculdade mágica de que ao pensar alguma coisa ela se escrevesse sozinha.”

¹⁴⁸ “Passo a manhã escrevendo a monografia. O trabalho está quase pronto. Falta um índice dos personagens. Poderia talvez colocá-lo em ordem alfabética. Espero terminar ainda esta noite”

¹⁴⁹ “De tarde fui à faculdade, entreguei a monografia. Falei de Martínez Estrada e de Kafka”

yo pensé que eso iba a mejorar mi relación con las chicas en los pasillos, especialmente con Vicky (Piglia, 2015, p. 88).¹⁵⁰

Não apenas Renzi, mas o próprio leitor se depara com uma espécie de satisfação ao acompanhar a legitimação da evolução da escrita. Podemos notar que o próprio Renzi já adota uma postura autoanalítica ao dizer que o texto não lhe “parece tan bueno”, mas logo em seguida admite duas coisas centrais para nossa leitura dos diários: primeiro, ouve o elogio “como si hablara de otro”, brincando novamente com a noção de autoria do texto, que envolve a passagem do si para o outro; segundo, a “comprobación pública” parece ser, afinal de contas, o que mais lhe interessa, pois não apenas ela legitima sua escrita, mas, por ser *pública*, elege Renzi ao estatuto que tanto lhe interessa, “primero ser un escritor y después escribir”. É neste jogo que se encontra o centro da escrita diarística de Renzi: todas as unidades de vivência que evidenciamos ao longo da leitura trabalham em função da construção dessa imagem do escritor em formação. Os bares, o cinema, a universidade, a política, a leitura e a escrita conduzem o leitor em meio à lapidação de uma imagem de escritor que, de fato, *antecede* a obra.

Este, em suma, é o espaço da figuração de Piglia. Espaço que se dá na tradução dessas vivências para o papel, na forma de lidar com a experiência através do roubo e da ficcionalização (ou, para resgatar Kohan, da estetização) e na modulação do vivenciado e do escrito através do diário e de suas alterações. Quando Julio Premat afirma que “en Piglia se es escritor antes de escribir”, não podemos esquecer o parêntese seguinte no qual afirma que este “ser escritor” se dá justamente em “lecturas, gestos, tonos” que estão dispersos através das unidades vivenciais – e que as proposições de figuração de Piglia (como o deslocamento para o alter ego) são o que condicionam “la fundación y el desarrollo de una ‘vida literaria’”. Se tomarmos o diário como modelo de organização das vivências, resgatando Arfuch e Lejeune com o “valor biográfico”, podemos ler o projeto pigliano a partir da perspectiva da figuração desta vida literária. Assim, por meio da disposição das vivências e da narração das mesmas, transforma-se a própria forma de ler a obra – Piglia se figura em Renzi, desloca a possibilidade de ler o diário unicamente como um “texto da verdade” e, a partir disso, reescreve, de certa forma, sua história e sua literatura. Os diários passam, então, a ser uma forma de se reler a obra de Piglia – uma maneira imposta, sua própria chave de leitura.

¹⁵⁰ “Estou espantado, a professora de Introdução à Literatura disse em classe que meu trabalho sobre Martínez Estrada era o melhor que ela tinha lido desde que leciona na faculdade. Será publicado na revista da Faculdade de Humanidades. Escrivê-lo me deu muito trabalho e não acho que esteja tão bom assim. Ao mesmo tempo, indiferença diante do elogio, eu a escutei como se estivesse falando de outra pessoa. Primeira comprovação pública de uma capacidade que dei como certa. (Primeiro ser escritor e *depois* escrever.) A Comissão de Publicações do Departamento de Letras me pediu para cumprimentá-lo, disse a professora, e pensei que isso melhoraria minha relação com as garotas nos corredores, especialmente com a Vicky.”

Capítulo 3 – Roberto Bolaño e a figuração de uma geração

1. A Vida Artística

Ao analisarmos as vivências em *Los detectives salvajes*, devemos ter em mente a diferença nas modulações do diário em relação a *Los diarios de Emilio Renzi* que já salientamos. Em Piglia, o deslocamento da autoria e a modificação dos diários reais nos permitem uma leitura mais expressiva e, simultaneamente, complexa da perspectiva autobiográfica. Ao passo que o alter ego Renzi torna a identificação autor-narrador mais complicada, sabemos que são os diários reais de Ricardo Piglia, mas posteriormente modificados e estetizados. Já o romance de Bolaño não dispõe destes mesmos mecanismos, tanto por se tratar de uma obra catalogada explicitamente como ficção, que utiliza o gênero como uma ferramenta narrativa, quanto por possuir um enfoque num coletivo de indivíduos. Trabalharemos com a hipótese de que a figuração, aqui, está menos em uma perspectiva “individual” e mais voltada à representação de uma geração, de uma comunidade – na qual Bolaño não deixa de se incluir, como demonstramos no tópico sobre o alter ego.

Podemos considerar que a afirmação de Premat de “ser escritor antes de escrever” – que o crítico se apropria de Piglia – também pode ser lida, de certa forma, em *Los detectives*. Assim como Renzi, o diarista Juan García Madero está inserido em ambientes e atividades que constroem a figura do escritor em formação. Os bares e cafés são uma presença constante na obra, assim como as conversas literárias, o ambiente dos amigos (que querem ser) escritores, a leitura e as relações sexuais – estas de forma ainda mais evidente do que em Piglia. Uma primeira diferença que podemos perceber, em relação à escrita, é uma característica que mais de um comentador aponta na obra: muito se diz sobre escrever, mas pouco se escreve, de fato, no romance.

Em seu texto “La solución Bolaño”, Alan Pauls já comenta sobre este aspecto:

[...] ni Belano, ni Ulises Lima, ni el joven García Madero – [...] prácticamente nadie, ninguno de los poetas que se multiplican en las páginas de *Los detectives salvajes*, escribe nada – nada, en todo caso, que nos sea dado leer. Un libro inflamado, henchido, rebosante de poetas – y *no hay Obra* (Pauls, 2008, p. 327).¹⁵¹

¹⁵¹ “[...] nem Belano, nem Ulises Lima, nem o jovem García Madero – [...] praticamente ninguém, nenhum dos poetas que se multiplicam nas páginas de *Os detetives selvagens* escreve nada – nada, em todo caso, que nos seja apresentado para ler. Um livro inflamado, inchado, transbordante de poetas – *e não há Obra*”

Diferentemente dos abundantes momentos em que Renzi comenta o que escreve, dispõe trechos de seus escritos e alterna as produções de suas entradas com os capítulos diarísticos, em *Los detectives* se fala muito sobre literatura e escrita, mas não vemos o que os personagens escrevem. Há, de fato, alguns momentos em que García Madero afirma escrever, como na entrada do dia 3 de novembro, em diz que passou “el día encerrado en mi habitación escribiendo poemas” (Bolaño, 2016, p. 19).¹⁵² Alguns dias depois, em 19 de novembro, afirma que, por não ter dinheiro para ir a uma cafeteria, decide ficar em uma praça, “sentado en un banco, escribiendo mi diario y leyendo un libro con poemas de Tablada” (Bolaño, 2016, p. 96).¹⁵³ Nesta passagem, no entanto, a escrita que está sendo considerada não é a “literária”, no sentido da escrita da Obra, como coloca Pauls, mas sim a escrita do próprio diário. Ou seja, a única escrita de Madero com que de fato entramos em contato ao longo da obra seria, supostamente, seu diário.

Em outro momento, a escrita nos é apresentada a partir da perspectiva do outro. O narrador afirma que Rosario, uma das atendentes do bar Encrucijada Veracruzana – com quem Madero posteriormente desenvolve uma relação amorosa –, percebe sua “pose” de escritor, o que legitima, de certa forma, a ideia performática de escrever para ser visto, para ser visto *como* escritor: “Luego vino Rosario y dijo que no le gustaba verme de pie en la barra, escribiendo como un huérfano”, ao que Madero responde, de forma irônica e arrogante, que “no hay ninguna mesa desocupada, le dije y seguí escribiendo” (Bolaño, 2016, p. 116).¹⁵⁴ Ainda que por meio de uma ideia de negação – Rosario repreende a atitude de Madero, que escreve “como um órfão” –, o ato da escrita é *notado* de alguma forma – que parece ser, de fato, o que importa. A resposta irônica do jovem acaba por contribuir, na verdade, para uma visão “positiva” em relação à “negativa”, pois apenas o que lhe importa é ser notado escrevendo. Algo relativamente similar ao reconhecimento da escrita em Renzi, por meio da monografia. Após a resposta, Madero escreve que seu poema se chama “Todos sofren”, o que referencia, talvez, sua posição como um órfão de fato, afasta a possibilidade do sofrimento e encerra com o aceno irônico, mas positivo ao ser visto: “No me importa que me miren”.¹⁵⁵

Além disso, o bar aparece também, nesta passagem, como um *espaço* da escrita, assim como para Renzi. No dia seguinte, em 30 de novembro, Madero relata mais uma situação similar: “Estaba en el Encrucijada Veracruzana, apoyado en la barra, escribiendo

¹⁵² “Passei o dia inteiro trancado no quarto escrevendo poemas”

¹⁵³ “sentado num banco, escrevendo meu diário e lendo um livro com poemas de Tablada”

¹⁵⁴ “Depois veio Rosario e disse que não gostava de me ver de pé ao balcão, escrevendo feito um órfão. Não tem nenhuma mesa desocupada, respondi, e continuei escrevendo”

¹⁵⁵ “Pouco me importa se estão me olhando”

indistintamente mi diario y algunos poema” (Bolaño, 2016, p. 117).¹⁵⁶ Ou seja, assim como Renzi, o bar proporciona a escrita dupla: a literária, da obra, e a do próprio diário em si. Em ambos os livros, trata-se do local diretamente relacionado à literatura – ao ato de escrever e performar a imagem do escritor – e também às companhias e amizades literárias, cujas conversas também aparecem como elementos de formação.

É, por exemplo, em um bar que, na entrada do dia 22 de novembro, Ernesto San Epifanio, um dos amigos do grupo dos real-visceralistas, categoriza os diversos poetas latino-americanos em “tipos de homossexuais”: “Dentro del inmenso océano de la poesía distinguía varias corrientes: maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos” (Bolaño, 2016, p. 104).¹⁵⁷ Nesta categorização, ao longo de quatro páginas são citadas dezenas de poetas que serão, através da conversa em grupo, classificados e debatidos por conta de suas características literárias e de suas personalidades. Ou seja, assim como em *Años de formación*, o bar surge em *Los detectives* como um espaço no qual se escreve, se lê e se discute literatura – um espaço de momentos íntimos e solitários, mas também de momentos de socialização. Um dos espaços, portanto, que compõem a vida literária registrada no romance.

Há ainda outros momentos em que Madero registra que está escrevendo. Em 2 de dezembro, por exemplo, a escrita parece surgir como uma espécie de resistência em relação às desventuras proporcionadas pela vida: “Todo el día deprimido, pero escribiendo y leyendo como una locomotora” (Bolaño, 2016, p. 124).¹⁵⁸ Como se, de certa forma, escrever e ler fossem as únicas formas possíveis, para Madero, de lidar com os outros aspectos da vivência que se encontram deteriorados – como o relacionamento entre Madero e María Font, que em dado momento se interrompe. Em 11 de dezembro, Madero reflete sobre ter “tempo para tudo” após desistir da faculdade de direito, o que lhe permite afirmar que “ahora me desplazo a pie, leo mucho, escribo mucho, hago el amor cada día” (Bolaño, 2016, p. 132).¹⁵⁹ No dia 21 do mesmo mês, o narrador reflete sobre a ideia de rotina e estagnação que sua vida adquire quando passa a se relacionar e viver com Rosario: “Sin novedad. La vida parece haberse detenido. Todos los días hago el amor con Rosario. Cuando ella se va a trabajar, escribo y leo.” (Bolaño, 2016, p. 148).¹⁶⁰ Em suma, todos estes momentos de escrita diarística se relacionam com aspectos da

¹⁵⁶ “Eu estava no Encrucijada Veracruzana, encostado no balcão, escrevendo indistintamente meu diário e alguns poemas”

¹⁵⁷ “Dentro do imenso oceano da poesia, distinguía várias correntes: bichonas, bichas, bicharocas, bichas-loucas, bonecas, borboletas, ninfos e bândis.”

¹⁵⁸ “O dia todo deprimido, mas escrevendo e lendo como uma locomotiva.”

¹⁵⁹ “Agora me desloco a pé, leio muito, escrevo muito, faço amor todos os dias”

¹⁶⁰ “Nenhuma novidade. A vida parece ter parado. Todos os dias faço amor com Rosario. Quando ela vai trabalhar, escrevo e leio”

vida do personagem que são apresentados ao leitor: o tédio, o tempo livre, a rotina. Todas estas intemperanças estão acompanhadas da narração e da narração da narração. Madero escreve e, em seguida, registra no diário que escreveu, reforçando sempre a figura do escritor que tanto parece desejar que seja vista.

Quando o diário é retomado, após os depoimentos do meio do livro, a primeira entrada registrada por Madero é do dia 1 de janeiro. Nele, o narrador anota uma curiosa reflexão:

Hoy me di cuenta de que lo que escribí ayer en realidad lo escribí hoy: todo lo del treintaiuno de diciembre lo escribí el uno de enero, es decir hoy, y lo que escribí el treinta de diciembre lo escribí el treintaiuno, es decir ayer. Lo que escribo hoy en realidad lo escribo mañana, que para mí será hoy y ayer, y también de alguna manera mañana: un día invisible. Pero sin exagerar (Bolaño, 2016, p. 717).¹⁶¹

Não está impressa nessa entrada apenas uma ponderação lúdica sobre a temporalidade e a escrita, mas há também uma observação acerca da escrita do diário: a natureza do registro no diário implica sempre o registro da experiência de forma posterior ao seu acontecimento. O que Madero parece querer dizer é que essa escrita é sempre a do passado e, simultaneamente, do futuro. A experiência, quando narrada, é transformada pela escrita e a temporalidade se altera. Não lemos, portanto, um registro instantâneo do momento, mas sim algo enviesado, que passa pelo filtro da mão (e da mente) do escritor.

Todos estes excertos nos servem para lermos a afirmação de Pauls sobre a “natureza” de não haver Obra dentro do romance. Ainda que estejamos sempre em contato com os relatos de escrita, ela não se apresenta, de fato, para o leitor. Na verdade, as únicas “obras” que consumimos na leitura de *Los detectives* são um poema de Efrén Rebolledo, “El vampiro” e o poema visual de Cesárea Tinajero. Além do mais, nas últimas três entradas do diário, parece haver uma tentativa de criação literária por parte de Madero que, ao mesmo tempo, soa como uma espécie de “piada” ou “brincadeira”. Os “poemas visuais” aos quais nos referimos anteriormente, com a pergunta “¿Qué hay detrás de la ventana?”, podem ser lidos, talvez, como a única produção que temos acesso dos real-visceralistas. Em contrapartida à citação de Pauls, talvez esta possa ser lida como a “Obra” que há no livro, para além do próprio diário em si.

Mas quando Pauls reflete sobre o fato de não haver Obra em *Los detectives*, é porque, para o autor, o que existe dentro do romance é, na verdade, uma ideia de “Vida”. Ao relatar o processo de leitura do livro, Pauls afirma que foi infectado por “su virus masivo” que o

¹⁶¹ “Hoje percebo que o que escrevi ontem na verdade escrevi hoje: tudo que correspondia a 31 de dezembro escrevi no dia 1º de janeiro, isto é, hoje, e o que escrevi dia 30 de dezembro é o que escrevi dia 31, isto é, ontem. Na realidade, o que estou escrevendo hoje escrevo amanhã, que para mim será hoje e ontem, e também de certo modo amanhã: um dia invisível. Mas sem exagerar.”

“converteu”. É a partir deste momento que se vê envolvido em ambientes de poetas dos quais não participava anteriormente e nos quais passa a ler seus “papelitos en instituciones que antes miraba con condescendencia o ignoraba” (Pauls, 2008, p. 325).¹⁶² No verão em que lê *Los detectives salvajes*, Pauls não lê mais nenhum outro livro, pois “no quedó lugar”. Neste momento, o escritor argentino passa a se perceber desejando algo:

[...] y, lo que es peor, que eso que me descubro deseando de ese mundo, y deseándolo contra mis convicciones más fervientes, incluso contra toda mi formación artística e intelectual, no es una Obra – no es el efecto de una manera específica de entrar y atravesar el lenguaje – sino algo tan discutible, tan ideológico, tan *juvenil*, como una mitología existencial; es decir: eso que a falta de una palabra mejor seguimos llamando una Vida (Pauls, 2008, p. 326).¹⁶³

E este desejo juvenil por uma “Vida” é produto do conceito que Pauls apresentará para comentar a obra de Bolaño: a Vida Artística que existe dentro da obra. Ou, ao menos, uma construção narrativa em função desta ideia de vida. Assim como Piglia, parece haver uma tradução das unidades de vivência em Bolaño que também remete à construção de uma figuração da vida literária, da formação do jovem escritor. Em uma entrevista de 2002, Bolaño é perguntado sobre quão importante e determinante é a experiência no momento de escrever, ao que responde:

La única experiencia necesaria para escribir es la experiencia del fenómeno estético. Pero no me refiero a una cierta educación más o menos correcta, sino a un compromiso o, mejor dicho, a una apuesta, en donde el artista pone sobre la mesa su vida, sabiendo de antemano, además, que va a salir derrotado. Esto último es importante: saber que vas a perder (Bolaño, 2006, p. 25).¹⁶⁴

A resposta pode parecer, a princípio, um pouco contraditória, pois ao mesmo tempo em que a “única experiência necessária” para a escrita é a do “fenômeno estético”, Bolaño reivindica um “compromisso” do artista que deve colocar “sobre a mesa sua vida”. No entanto, o que o chileno parece colocar nesta resposta é, na verdade, uma espécie de complementação entre um fenômeno e outro. A experiência estética seria, neste trecho, justamente aquela na qual o autor invoca a vida para produzir – sabendo, como afirma, que “irá perder a batalha”.¹⁶⁵

¹⁶² “papeizinhos em instituições que antes olhava com condescendência ou ignorava”

¹⁶³ “[...] e, o que é pior é que isso que me descubro desejando desse mundo, e desejando-o contra minhas convicções mais fervorosas, inclusive contra toda minha formação artística e intelectual, não é uma Obra – não é o efeito de uma maneira específica de entrar e atravessar a linguagem –, mas sim algo tão discutível, tão ideológico, tão *juvenil*, como uma mitologia existencial; quer dizer: isso que, à falta de uma palavra melhor, seguimos chamando de uma Vida”

¹⁶⁴ “A única experiência necessária para escrever é a experiência do fenômeno estético. Mas não me refiro a certa educação mais ou menos correta, e sim a um compromisso, ou melhor dizendo, a uma aposta em que o artista coloca sua vida sobre a mesa, sabendo de antemão, aliás, que sairá derrotado. Esse último ponto é importante: saber que irá perder”

¹⁶⁵ Em relação à utilização do conceito de “experiência”, é preciso fazer um adendo. As reflexões modernas e contemporâneas sobre o conceito remetem ao Romantismo alemão e à filosofia de Kant, posteriormente comentada por Walter Benjamin. Neste sentido, há toda uma tradição filosófica que envolve as noções kantianas de

Assim, podemos partir da ideia de Pauls da “Vida” como um desejo suscitado pela obra que está diretamente relacionada com uma proposta de “narrar a si mesmo”. Dessa forma, constrói-se uma obra a partir da narração de vivências em função da criação de um cenário de vida artística ou literária. E, nesta proposição, a ideia de Obra, para Pauls, precisa estar ausente justamente a partir do excesso de sujeitos poéticos que consta no romance: “Si *Los detectives salvajes* es un gran tratado de etnografía poética, es precisamente porque sacrifica eso, porque hace brillar a la Obra por su ausencia” (Pauls, 2008, p. 328).¹⁶⁶ Ou seja, é a ausência de uma obra dentro do livro que faz a Obra em si. Nesse sentido, Pauls irá concluir que o que Bolaño opera dentro de *Los detectives* é um movimento “estranho” de substituir a poesia pela “Vida mesma”:

Operación extraña, la de *Los detectives salvajes*: la poesía – la ‘obra poética’ – queda afuera, del lado de lo real, de lo real-histórico (Mario Santiago, el infrarrealismo, la historia de la poesía mexicana, etc.); y lo que entra, lo que se infiltra en la ficción y ocupa el sistema circulatorio de la literatura, es algo que sólo creíamos conocer (y despreciábamos) bajo la forma del peor de los estereotipos: la Vida misma, la Vida Poética (Pauls, 2008, p. 328).¹⁶⁷

É como se, de certa forma, Bolaño realizasse um movimento similar ao de Piglia: investir a experiência de ficção, transformá-la, de alguma forma, nessa escrita ficcional, e adicionar a “Vida mesma” a fim de instaurar uma ideia de vida artística. Assim, há uma espécie de figuração, mas que, diferentemente de Piglia, parece estar mais interessada em uma representação da geração e de suas características.

A representação das vivências, a transcrição das unidades vivenciais dentro da obra é realizada, assim, de uma forma dupla. Primeiro, como escrita, no romance, das experiências por parte do autor. Segundo, na camada do diário, que evoca uma escrita dentro da escrita, pois Madero narra o que vivencia em um diário que está contido dentro do romance. Estas representações seriam o que envolveriam a obra em uma “vitalidade”, para Pauls, em uma “disolución del arte en la vida” (Pauls, 2008, p. 329).¹⁶⁸ Assim, o argentino começa a delinear o que seria esta Vida Artística para Bolaño – e, em última instância, para si:

conhecimento e idealismo transcendental, que, para serem devidamente comentadas aqui, necessitariam um longo parêntese que escaparia da discussão central dessa dissertação. Assim, para o leitor, consideramos que ao falar de “experiência”, estamos tratando das formulações de seu sinônimo “vivência”, brevemente expostas no capítulo anterior.

¹⁶⁶ “Se *Os detetives selvagens* é um grande tratado de etnografia poética, é precisamente porque sacrifica isso, porque faz brilhar a Obra por sua ausência”

¹⁶⁷ “Operação estranha, a de *Os detetives selvagens*: a poesia – a ‘obra poética’ – fica de fora, do lado do real, do real-histórico (Mario Santiago, o infrarrealismo, a história da poesia mexicana etc.); e o que entra, o que se infiltra na ficção e ocupa o sistema circulatório da literatura, é algo que somente acreditávamos conhecer (e desprezávamos) sob a forma do pior dos estereótipos: a Vida mesma, a Vida Poética”

¹⁶⁸ “dissolução da arte na vida”

[...] la Vida Artística según Bolaño no es un medio, no es un pretexto: no se vive artísticamente para producir una obra ni para ser alguien, tampoco para fundar y defender una identidad o fabricarse una imagen: la obra, el personaje – Belano, Lima, Cesárea Tinajero, incluso el mismo Bolaño – pueden estar o no, pueden ser pálidos o brillantes, memorables o fallidos, pero son siempre *efectos* de la vida, sus pliegues aleatorios - nunca su origen y menos su fundamento (Pauls, 2008, p. 329).¹⁶⁹

Algo notável neste excerto é esta tentativa de Pauls de diferenciar a ideia de um “meio” ou “pretexto” e um “efeito”. Por conta da narração vivencial e da imbricação da ficção dentro dessa narração, “a obra, o personagem” surgem como “efeitos da vida”, ou seja, como algo a ser lido dentro desta Vida Artística – visto que o que a compõe seria justamente as unidades de vivência. Assim, não se pode considera-la como um meio para algo, mas sim como um resultado de uma criação estética (ressoando as palavras de Bolaño), que acarretaria no que Pauls vai denominar a “Solução Bolaño”. Nesse sentido, essa representação se daria sobretudo nas potencialidades da narração:

La Vida Artística es un principio de *inmanencia*, una especie de campo informe, anti jerárquico, sin más allá, que lo procesa todo – política, sexualidad, socialidad, territorio – y se define menos por lo que son las cosas que por lo que pueden, menos por valores que por potencias (Pauls, 2008, p. 329).¹⁷⁰

Um princípio, portanto, interior (à obra, talvez), que, no entanto, “processa tudo” que envolve as unidades vivenciais: política, sexualidade, sociabilidade, território. É este princípio que envolveria a narrativa de *Los detectives salvajes* – e é a partir desta concepção que nos interessa, assim como fizemos com Piglia, analisar as vivências e entender como elas ocorrem. E qual seria, portanto, o cenário da figuração proposta por Bolaño, ou seja, o cenário dessa Vida Artística? Aquele narrado nos diários de García Madero: o Distrito Federal do México na década de 1970, com um grupo de jovens poetas que aspiravam e desejavam transformações utópicas. Resgatando uma citação que já trouxemos no primeiro capítulo, os anos 70 são os “años en que la idea de vanguardia articuló por última vez en un modo de existencia, en una inmanencia vital, la pulsión política y estética” (Pauls, 2008, p. 330).¹⁷¹ Quando perguntado, em outra entrevista, se o ideal para o escritor não seria conseguir mesclar os tormentos da escrita

¹⁶⁹ “[...] a Vida Artística segundo Bolaño não é um meio, não é um pretexto: não se vive artisticamente para produzir uma obra, nem para ser alguém, muito menos para fundar e defender uma identidade ou fabricar uma imagem: a obra, o personagem – Belano, Lima, Cesárea Tinajero, inclusive o próprio Bolaño – podem estar ou não, podem ser pálidos ou brilhantes, memoráveis ou fracassados, mas são sempre *efeitos* da vida, suas dobras aleatórias – nunca sua origem e menos seu fundamento”

¹⁷⁰ “A Vida Artística é um princípio de *imanência*, uma espécie de campo informe, anti-hierárquico, sem mais, que processa tudo – política, sexualidade, sociedade, território – e se define menos pelo que são as coisas do que pelo que podem, menos por valores do que por potências”

¹⁷¹ “anos em que a ideia de vanguarda articulou pela última vez em um modo de existência, em uma imanência vital, a pulsão política e estética”

e o sucesso comercial, Bolaño responde: “Yo creo que las mezclas son muy difíciles de conseguir, sobre todo para la gente de mi generación, porque éramos muy radicales y creíamos que había que llegar a los límites cuanto antes mejor, y así nos fue” (Bolaño, 2006, p. 34).¹⁷² Há, portanto, uma constante imagem geracional, um retrato de um grupo de pessoas de uma época que o chileno faz questão de apresentar como “radicais” e, de certa forma, desesperados por alcançar os limites. Esta é a geração de vanguarda que permeia o imaginário bolañiano dos anos 70.

É com este cenário complexo desses anos – da “última geração que teve mitos”, da tentativa da vanguarda que se relaciona diretamente com a política (e a arte com a conspiração) – que Pauls estabelece a Vida Artística:

ese juego de vecindades combustibles es el material mismo con el que está tramada la Vida Artística, y es también el laboratorio en el que la Vida Artística despliega sus procedimientos: el primero, aparecer y desaparecer una y otra vez, en un régimen de *intermitencias* que la literatura de Bolaño nunca deja de experimentar; el segundo, cambiar de nombre, ser otro, en una política de la *impostura* de la que en Bolaño nadie nunca es de todo inocente (Pauls, 2008, p. 330-331).¹⁷³

Os dois regimes que Pauls estabelece aqui são produtos dos procedimentos estabelecidos pela Vida Artística, cujo laboratório é a representação geracional. Esses regimes se encontram estabelecidos dentro de *Los detectives*: seja como o “regime de intermitências” narrativo, no qual os personagens vêm e vão, aparecem para desaparecer e se perdem em meio à infinidade de relatos; seja como a “política da impostura” que se encontra justamente na voz narrativa de um outro (García Madero), que apresenta o “Eu” transformado no alter ego, em Arturo Belano. Estes regimes soam, de certa forma, como produtos do estabelecimento da Vida Artística e suas proposições representativas.

Em suma, Pauls decide por completar sua definição do conceito através de sua conexão com a figuração geracional:

En rigor, la Vida Artística –ese modo de existencia voluptuoso y condenado, hecho de deseo, fuga y clandestinidad– es menos un signo de la época, una clave propia de los años ‘70, que una estrategia singular para resolver el duelo, la melancolía terrible a las que no deja de enfrentarnos. La etnografía de la Vida Artística es la Solución Bolaño de una catástrofe que no se extingue, que vuelve como un espectro histórico, que surge interpelándonos,

¹⁷² “Creio que as mesclas são muito difíceis de conseguir, sobretudo para as pessoas de minha geração, porque éramos muito radicais e acreditávamos que deveríamos chegar aos limites quanto antes melhor, e assim nos foi”

¹⁷³ “esse jogo de vizinhanças combustíveis é o material mesmo com que está tramada a Vida Artística, e é também o laboratório no qual a Vida Artística implanta seus procedimentos: o primeiro, aparecer e desaparecer uma e outra vez, em um regime de *intermitências* que a literatura de Bolaño nunca deixa de experimentar; o segundo, trocar de nome, ser outro, em uma política da *impostura* que em Bolaño ninguém nunca é completamente inocente”

reclamándonos, incluso extorsionándonos. Porque la Vida Artística [...] es un mito (Pauls, 2008, p. 331).¹⁷⁴

A Vida Artística surge, portanto, como uma “estratégia”, uma forma de se lidar com as impressões da derrota geracional que Bolaño constrói. É, portanto, sua “solução” para uma “catástrofe” que retorna como “espectro”, como fantasma. É o que Pauls vai chamar de “um mito” que procura resolver o problema da continuidade da “última vanguarda” – pois *se quer* que ela continue. E, neste sistema, Bolaño surgiria como o “mitógrafo”: “La fórmula *Me gusta creer* se vuelve estrategia y Bolaño da con su solución: inventar la Vanguardia como leyenda y convertirse en su mitógrafo” (Pauls, 2008, p. 332).¹⁷⁵

2. “Vivir como poeta sin escribir”

Após investigarmos o conceito de Vida Artística e sua relação com a narração das vivências, é necessário adentrarmos na análise dessas vivências em si. Há muitas semelhanças nas maneiras de narrá-las entre Bolaño e Piglia, de forma que os tópicos são similares: assim como para Renzi, o bar e suas dimensões de introspecção e socialização são cruciais também para Madero, tanto como um ambiente de escrita e leitura, como demonstramos anteriormente, quanto como local de discussões literárias. De certa forma, o bar em *Los detectives salvajes* assume um papel ainda mais “mitológico” na narração dos diários, pois Bolaño parece querer investir no local uma aura boêmia ainda mais “performática” da apresentada nas entradas de Renzi. Dessa forma, excertos como o seguinte são comuns no romance:

Quando el taller terminó (más tarde de lo usual) me fui con ellos hasta la parada de camiones. Era demasiado tarde. Ya no pasaba ninguno, así que decidimos tomar juntos un pesero hasta Reforma y de allí nos fuimos caminando hasta un bar de la calle Bucareli en donde estuvimos hasta muy tarde hablando de poesía (Bolaño, 2016, p. 18).¹⁷⁶

A maneira como Madero narra esta ida reveste o bar com uma espécie de “mística” própria das manifestações da Vida Artística que Pauls comenta. Não apenas a forma como narra – a disposição dos acontecimentos em períodos no passado que se sucedem e também momentos

¹⁷⁴ “A rigor, a Vida Artística – esse modo de existência voluptuoso e condenado, feito de desejo, fuga e clandestinidade – é menos um signo da época, uma chave própria dos anos 70, do que uma estratégia singular para resolver o duelo, a melancolia terrível que não deixa de nos enfrentar. A etnografia da Vida Artística é a Solução Bolaño para uma catástrofe que não se extingue, que volta como um espectro histórico, que surge nos questionando, reivindicando-nos, inclusive nos extorquindo. Porque a Vida Artística [...] é um mito”

¹⁷⁵ “A fórmula *Eu gosto de acreditar* se torna estratégia e Bolaño dá com sua solução: inventar a Vanguardia como lenda e se converter em seu mitógrafo”

¹⁷⁶ “Quando a oficina terminou (mais tarde que de costume), fui com eles até o ponto de ônibus. Era muito tarde. Como não passava nenhum ônibus, decidimos tomar juntos um táxi-lotação até a praça Reforma e de lá fomos andando até um bar da rua Bucareli, onde ficamos até tarde falando de poesia”

como “Era demasiado tarde”, que envolvem o texto em uma atmosfera tradicionalmente romanesca –, mas o próprio sequenciamento da cena contribui para este aspecto: a viagem ao bar se passa logo após o confronto entre os real-visceralistas e o professor do *taller* de poesia que García Madero frequenta, confronto que adquire um caráter quase épico na apresentação dos personagens¹⁷⁷. Após este momento de conflito, Madero decide seguir os jovens poetas e os três se encerram em um bar: “donde estuvimos hasta muy tarde hablando de poesía”. Na sequência, Arturo Belano e Ulises Lima apresentam a Madero a ideia por trás do real-visceralismo e comentam sobre o grupo antecessor, do início do século e do qual fazia parte Cesárea Tinajero. “Más tarde llegaron otros poetas, algunos real visceralistas, otros no, y la barahúndia se hizo imposible” (Bolaño, 2016, p. 18),¹⁷⁸ continua o narrador, evocando a imagem do conjunto de poetas que se reúne no bar para conversar. É aí que Madero é convidado a participar do grupo e deixar sua orfandade de lado: “cuando empezaba a amanecer me dijeron si quería pertenecer a la pandilla [...]. Por supuesto, dije que sí” (Bolaño, 2016, p. 18).¹⁷⁹

O bar é, portanto, o espaço não apenas da socialização, mas da iniciação literária de Madero, local onde encontra o pertencimento a um grupo, o que anula a orfandade com a qual se descreve, na entrada do dia anterior. No dia seguinte, narra: “Volví al bar de la calle Bucareli pero los real visceralistas no han aparecido. Mientras los esperaba me dedique a leer y a escribir” (Bolaño, 2016, p. 19).¹⁸⁰ Em 10 de novembro, Madero volta a encontrar os real-visceralistas e anota:

Todos los real visceralistas me dieron sus respectivas direcciones y yo a todos les di la mía. Las reuniones se celebran en el café Quito, en Bucareli, un poco más arriba del Encrucijada, y en la casa de María Font, en la colonia Condesa, o en la casa de Catalina O’Hara, en la colonia Coyoacán (Bolaño, 2016, p. 26).¹⁸¹

Essa organização expressa no excerto dá a impressão ao leitor, em um primeiro momento, de que os real-visceralistas são, de fato, um grupo organizado. Conforme a narrativa avança, isso se contrasta com a verdadeira constituição do grupo: não passa de um conjunto de jovens aspirantes a poetas, cujas intenções são “transformar a poesia mexicana” e, sobretudo, tornar-se escritores, viver com a ideia de que o *ser escritor* importa mais do que o escrever. Em certa

¹⁷⁷ Cf. primeiro capítulo.

¹⁷⁸ “Mais tarde chegaram outros poetas, alguns real-visceralistas, outros não, e a barafunda se tornou impossível”

¹⁷⁹ “quando começava a amanhecer, eles me perguntaram se eu queria pertencer ao bando [...]. É claro que respondi que sim”

¹⁸⁰ “Voltei ao bar da rua Bucareli, mas os real-visceralistas não apareceram. Enquanto os esperava, comecei a ler e a escrever”

¹⁸¹ “odos os real-visceralistas me deram os respectivos endereços e dei a todos eles o meu. As reuniões são realizadas no café Quito, na Bucareli, um pouco mais acima do Encrucijada, e na casa de María Font, em Condesa, ou na casa da pintora Catalina O’Hara, em Coyoacán”

entrada, Madero registra um diálogo que tem com Ernesto San Epifanio – que, apesar de se denominar poeta, não faz parte do grupo –, no qual este define os real-visceralistas como “usuários da livraria”:

Pero si en ese grupo sólo leen Ulises y su amiguito chileno. Los demás son una pandilla de analfabetos funcionales. Me parece que lo único que hacen en las librerías es robar libros” (Bolaño, 2016, p. 69).¹⁸²

Ao longo do romance, ocorre com o grupo a mesma desmistificação que atinge certos personagens (Belano, Lima, Tinajero), da qual falamos no primeiro capítulo. Em 2 de dezembro, ao conversar com outro membro, Jacinto Requena, Madero descobre que Arturo Belano está realizando um “expurgo” no grupo: “Mientras comíamos me dijo que Arturo había hecho la primera purga en el realismo visceral” (Bolaño, 2016, p. 123).¹⁸³

Este aspecto mistificado de grupo se reforça ao longo do espaço dos bares e cafés em *Los detectives salvajes*. São várias as passagens em que Madero relata o encontro com outros poetas nestes ambientes, o que cria uma espécie de imagem seduzente de vida literária que consiste, justamente, em transitar entre os bares e falar de literatura – muito mais do que escrever literatura: “Luego salimos todos a cenar a un café chino y estuvimos hasta las tres de la mañana caminando y hablando de literatura” (Bolaño, 2016, p. 34);¹⁸⁴ “Encuentro en el café Quito con Jacinto Requena, Rafael Barrios y Pancho Rodríguez” (Bolaño, 2016, p. 35);¹⁸⁵ “Hoy solo he visto a Barrios y a Jacinto Requena en el café Quito y nuestra conversación ha sido más bien melancólica, como si estuviéramos en las vésperas de algo irreparable” (Bolaño, 2016, p. 110).¹⁸⁶ Além disso, o café também é um espaço de desenvolvimento das relações amorosas e da iniciação sexual. Em uma passagem registrada após Madero se descobrir apaixonado por María Font, o café é plano de fundo para a conversa dos dois: “He llamado María Font por telefono. Le dije que quería verla. Le supliqué que nos veríamos. Nos citamos en el café Quito” (Bolaño, 2016, p. 52).¹⁸⁷

Da mesma forma, é nos fundos do Encrucijada Veracruzana que Madero tem sua primeira experiência sexual – a “educação sexual”, como diz o narrador, é algo central na formação de sua identidade. No dia 9 de novembro, Madero escreve: “Sin embargo lo que me

¹⁸² “Nesse grupo só quem lê é Ulises e seu amiguinho chileno. Os outros são um bando de analfabetos funcionais. Parece que só o que fazem nas livrarias é roubar livros”

¹⁸³ “Enquanto comíamos, ele me disse que Arturo havia feito o primeiro expurgo no realismo visceral”

¹⁸⁴ “Depois fomos todos jantar num café chinês e ficamos até as três da manhã andando e falando de literatura”

¹⁸⁵ “No café Quito encontro Jacinto Requena, Rafael Barrios e Pancho Rodríguez”

¹⁸⁶ “Hoje só vi Barrios e Jacinto Requena no café Quito, e nossa conversa foi meio melancólica, como se estivéssemos na véspera de algo irreparável”

¹⁸⁷ “Telefonei para María Font. Disse a ela que queria vê-la. Supliquei que nos víssemos. Marcamos encontro no café Quito”

preocupa de verdad es mi educación sexual. No puedo pasarme la vida haciendome pajas” (Bolaño, 2016, p. 26).¹⁸⁸ Na entrada do día seguinte, relata o episódio em que, ao flertar com a Brígida, uma das garçonetes do bar, ela o conduz aos fundos e os dois têm uma breve relação, descrita por Bolaño com ênfase em certas coloquialidades linguísticas:

Nos metimos en una especie de bodega y cuarto trastero estrecho y alargado en donde se apilaban las cajas de botellas y los implementos de limpieza del bar [...]. Al fondo, una mesa y dos sillas. Brígida me indicó una. Me senté. [...] Para mi sorpresa, procedió a sentarse sobre mis rodillas. La situación era incómoda y sin embargo a los pocos segundos noté con espanto que mi naturaleza, divorciada de mi intelecto, de mi alma, incluso de mis peores deseos, endurecía mi verga hasta un limite imposible de disimular. [...] No tuve tiempo para responder y tal vez fue mejor así. Brígida, sin dejar de mirarme, se arrodilló, me abrió la cremallera y se metió mi verga en la boca. [...] De tanto en tanto Brígida levantaba los ojos de su trabajo, sin por ello soltar mi miembro viril, y buscaba mis ojos. Yo entonces cerraba los míos y recitaba mentalmente versos sueltos del poema «El vampiro» [...]. Cuando el desenlace era inminente y yo, ante la conveniencia de no gemir, alzaba mis puños y amenazaba a un ser invisible que reptaba por las paredes de la bodega, la puerta se abrió de golpe (pero sin ruido), apareció la cabeza de una camarera y de sus labios salió una escueta advertencia (Bolaño, 2016, p. 28-30).¹⁸⁹

O bar aparece, portanto, não apenas como local da escrita e das conversas literárias, mas também da própria iniciação sexual de Madero. Iniciação que é curiosa por dois motivos: primeiro, pela evocação da literatura no próprio ato sexual, quando Madero começa a recitar versos do poema que havia transcrito anteriormente ao diário; e segundo, pela interrupção abrupta, que logo em seguida o leva ao banheiro em que Arturo Belano e Ulises Lima estão fumando maconha, envoltos em uma fumaça mistificadora.

Além dessa experiência, Madero logo em seguida passa a se relacionar com María Font, uma das irmãs Font – cujo pai, Quim, é o designer e diagramador da primeira e única revista dos real-visceralistas, *Lee Harvey Oswald*. No dia 18 de novembro, Madero narra a situação em que se envolve com María:

La seguí con las manos extendidas, como un ciego. De pronto tropecé con algo. Era la cama de María. La oí ordenarme que me acostara [...]. No la oí regresar. La oscuridad entonces era total, aunque tras unos instantes, yo estaba

¹⁸⁸ “No entanto, o que me preocupa mesmo é minha educação sexual. Não posso passar a vida batendo punheta”

¹⁸⁹ “Nós nos metemos numa espécie de adega e depósito estreito e comprido, onde se empilhavam as caixas de garrafas e o material de limpeza do bar [...]. No fundo, uma mesa e duas cadeiras. Brígida me indicou uma. Sentei-me. [...] Para minha surpresa, ela se sentou no meu colo. A situação era incômoda, mas em poucos segundos notei com espanto que minha natureza, divorciada do meu intelecto, da minha alma, até dos meus piores desejos, endurecia meu pau até um limite impossível de dissimular. [...] Não tive tempo para responder, e talvez tenha sido melhor assim. Sem parar de olhar para mim, Brígida se ajoelhou, puxou meu zíper e meteu meu pau na boca. [...] De vez em quando Brígida levantava os olhos de seu trabalho, sem com isso soltar meu membro viril, e procurava meus olhos. Eu então fechava os meus e recitava mentalmente versos soltos do poema ‘O vampiro’ [...]. Quando o desenlace era iminente, e eu, devido à conveniência de não gemer, erguia meus punhos e ameaçava um ser invisível que rastejava pelas paredes da adega, a porta se abriu de repente (mas sem ruído), apareceu a cabeça de uma garçonete e de seus lábios saiu uma breve advertência”

sentado en el borde de la cama, no acostado como me había ordenado, distinguí el contorno de la ventana a través de las enormes cortinas de lino. Después sentí que alguien se metía en la cama y se estiraba y después, pero no sé cuánto tiempo pasó, sentí que esa persona se levantaba apenas, probablemente reclinada sobre un codo, y me jalaba hacia sí. Por el aliento supe que estaba a pocos milímetros del rostro de María. Sus dedos recorrieron mi cara, desde la barbilla hasta los ojos, cerrándolos, como invitándome a dormir, su mano, una mano huesuda, me bajó la cremallera de los pantalones y buscó mi verga; no sé por qué, tal vez debido a lo nervioso que estaba, afirmé que no tenía sueño. Ya lo sé, dijo María, yo tampoco. Luego todo se convirtió en una sucesión de hechos concretos o de nombres propios o de verbos, o de capítulos de un manual de anatomía deshojado como una flor, interrelacionados caóticamente entre sí. Exploré el cuerpo desnudo de María, el glorioso cuerpo desnudo de María en un silencio contenido, aunque de buena gana hubiera gritado, celebrando cada rincón, cada espacio terso e interminable que encontraba (Bolaño, 2016, p. 78-79).¹⁹⁰

A forma como Madero narra a cena é acompanhada de uma grande variedade de descrições e certos recursos narrativos que remetem diretamente a uma espécie de escrita romanesca. Momentos como “todo se convirtió en una sucesión de hechos concretos o de nombres propios o de verbos, o de capítulos de un manual de anatomía deshojado como una flor” claramente se diferenciam das formas de narrar que vemos no diário de Renzi. Mesmo a extensão das entradas atesta esta discrepância: ainda que haja entradas realmente pequenas em *Los detectives*, com apenas uma oração, parte considerável das passagens se estende por várias páginas e narra mais de uma cena em seu interior, como se fossem de fato capítulos de um romance. E estes momentos de iniciação sexual e amorosa se localizam, justamente, nas entradas extensas, nas quais sucessões de cenas e situações são inseridas. Sua presença é, portanto, crucial para delinear a formação de um jovem poeta cujas vivências estão atravessadas pelas outridades dos grupos que o cercam.

O bar volta a adentrar a vida sexual de Madero quando ele começa a se relacionar com Rosario, uma garçonete do Encrucijada Veracruzana. Após o momento em que se decide por esta, em detrimento de María, ambos passam a viver juntos e a ensaiar mesmo uma ideia de rotina: “No fui a la casa de las Font. Estuve todo el día cogiendo con Rosario” (Bolaño, 2016,

¹⁹⁰ “Eu a segui com as mãos estendidas, feito um cego. De repente tropecei em alguma coisa. Era a cama de María. E a ouvi me mandar deitar [...]. Não a ouvi voltar. A escuridão então era total; passados alguns instantes, embora eu estivesse sentado na beira da cama e não deitado, como ela tinha mandado, distingui o contorno da janela através das enormes cortinas de linho. Então senti que alguém se metia na cama, se deitava e, depois, mas não sei quanto tempo se passou, senti que essa pessoa se levantava ligeiramente, provavelmente se apoiando no cotovelo, e me puxava para si. Pelo hálito soube que estava a poucos milímetros do rosto de María. Seus dedos percorreram meu rosto, do queixo aos olhos, fechando-os, como que me convidando a dormir, sua mão, uma mão ossuda, baixou o zíper de minha calça e procurou meu pau; não sei por quê, talvez de nervoso, afirmei que não estava com sono. Eu sei, María disse, eu também não. Depois tudo se transformou numa sucessão de fatos concretos, ou de nomes próprios, ou de verbos, ou de capítulos de um manual de anatomia desfolhado como uma flor, inter-relacionados caoticamente. Explorei o corpo nu de María, o glorioso corpo nu de María, num silêncio contido, embora de bom grado eu teria gritado, comemorando cada recanto, cada espaço macio e interminável que encontra”

p. 123);¹⁹¹ “Mientras yo permanezco en la cama con Rosario, pensé, la poesía de vanguardia mexicana experimenta sus primeras fisuras” (Bolaño, 2016, p. 24);¹⁹² “Debo reconocer que en la cama me lo paso mejor con Rosario que con María” (Bolaño, 2016, p. 124);¹⁹³ “Hoy he cogido con Rosario de doce de la noche a cuatro y media de la mañana y he vuelto a cronometrarla. Se vino diez veces, yo dos” (Bolaño, 2016, p. 125);¹⁹⁴ “Hoy he cogido con Rosario de tres a cinco de la tarde. Se vino dos veces, puede que tres, no lo sé y prefiero dejar ese guarismo en el enigma, y yo dos veces” (Bolaño, 2016, p. 125);¹⁹⁵ “Todos los días hago el amor con Rosario. Cuando ella se va a trabajar, escribo y leo. Por las noches salgo a dar vueltas por los bares de Bucareli” (Bolaño, 2016, p. 148).¹⁹⁶ Passagens como estas se repetem ao longo da obra e demonstram uma rotina amorosa e sexual na qual se insere Madero, que contém também algo de ridículo pela forma como o diarista dispõe os acontecimentos sob o filtro de sua escrita.

Essa rotina continua até o momento em que é rompida não apenas por Madero, quando vai à casa das Font e “traí” Rosario (“Hoy he vuelto a casa de las Font. Hoy he desgraciado a Rosario”¹⁹⁷), mas justamente pela condução narrativa. Na última entrada da primeira parte do diário, no dia 31 de dezembro, Bolaño faz com que todos os tensionamentos narrados por Madero (dos real-visceralistas, de suas relações, do desejo utópico pela vanguarda) se explodam conjuntamente, resultando na fuga acompanhado por Belano, Lima e a prostituta Lupe para o norte do México.

Para além das vivências nos bares e cafés e das relações amorosas e sexuais, assim como em *Años de formación*, há outras unidades de vivência que estão presentes, ainda que de maneira mais atenuada, em *Los detectives salvajes*. A vivência universitária de Renzi, por exemplo, ocorre aqui de forma contrária: o grupo dos real-visceralistas não é composto de estudantes universitários – à exceção do próprio Madero, que abandona o curso de direito no início do romance –, visto que um dos motes do movimento é justamente a implosão das institucionalidades literárias. Nesse sentido, por exemplo, o *taller* literário ministrado por Julio César Álamo representa aquilo contra o que o grupo luta. É sob esta perspectiva que a

¹⁹¹ “Não fui à casa das Font. Passei o dia todo trepando com Rosario”

¹⁹² “Enquanto fico na cama com a Rosario, pensei, a poesia mexicana de vanguardia experimenta suas primeiras fisuras”

¹⁹³ “Devo reconhecer que na cama me dou melhor com Rosario do que com María”

¹⁹⁴ “Hoje trepei com Rosario da meia-noite às quatro e meia da manhã e tornei a cronometr-la. Gozou dez vezes, eu duas”

¹⁹⁵ “Trepei com Rosario das três às cinco da tarde. Ela gozou duas vezes, talvez três, não sei, prefiro deixar esse número como um enigma, e eu duas vezes”

¹⁹⁶ “Todos os dias faço amor com Rosario. Quando ela vai trabalhar, escrevo e leio. De noite vou dar umas voltas pelos bares da Bucareli”

¹⁹⁷ “Voltei hoje à casa das Font. Hoje desgracei Rosario”

apresentação de Belano e Lima se dá por meio do conflito, da batalha entre os poetas marginalizados e o professor institucionalizado – por uma descrição que Bolaño escreve com tensão. Após um pequeno embate com Álamo, Madero narra:

Creo que fue el destino el que me hizo volver. Era mi quinta sesión en el taller de Álamo [...] y la tensión, la corriente alterna de la tragedia se mascaraba en el aire sin que nadie acertara a explicar a qué era debido. Para empezar, estábamos todos, los siete aprendices de poetas inscritos inicialmente, algo que no había sucedido en las sesiones precedentes. También: estábamos nerviosos. El mismo Álamo, de común tan tranquilo, no las tenía todas consigo. Por un momento pensé que tal vez había ocurrido algo en la universidad, una balacera en el campus de la que yo no me hubiera enterado, una huelga sorpresa, el asesinato del decano de la facultad, el secuestro de algún profesor de Filosofía o algo por el estilo. Pero nada de esto había sucedido y la verdad era que nadie tenía motivos para estar nervioso. Al menos, objetivamente nadie tenía motivos. Pero la poesía (la verdadera poesía) es así: se deja presentir, se anuncia en el aire, como los terremotos que según dicen presienten algunos animales especialmente aptos para tal propósito. [...] Lo que sucedió a continuación fue atropellado pero dotado de algo que a riesgo de ser cursi me atrevería a llamar maravilloso. Llegaron dos poetas real visceralistas y Álamo, a regañadientes, nos los presentó aunque sólo a uno de ellos conocía personalmente, al otro lo conocía de oídas o le sonaba su nombre o alguien le había hablado de él, pero igual nos lo presentó (Bolaño, 2016, p. 15-16).¹⁹⁸

Toda a forma como Madero descreve a cena é envolta em um tensionamento que, em seguida, explodirá em um conflito entre os poetas real-visceralistas e o representante da instituição acadêmica. A partir deste momento, García Madero é “seduzido” e convidado a entrar no movimento, posicionando-se ao lado dessa marginalidade.

Outra representação da relação conflituosa entre os ideais dos real-visceralistas e o *establishment* literário é a forma como o escritor Octavio Paz é visto pelo grupo. Na entrada do dia 11 de novembro, Madero anota: “Nuestra situación (según me pareció entender) es insostenible, entre el imperio de Octavio Paz y el imperio de Pablo Neruda. Es decir: entre la

¹⁹⁸ “Creio que foi o destino que me fez voltar. Era minha quinta sessão na oficina de Álamo [...] e a tensão, a corrente alternada da tragédia se sentia no ar, sem que ninguém conseguisse explicar a que isso se devia. Para começar, estávamos todos presentes, os sete aprendizes de poeta inscritos inicialmente, coisa que não havia acontecido nas sessões precedentes. Também: estávamos nervosos. O próprio Álamo, normalmente tranquilo, mal se agüentava. Por um momento pensei que talvez houvesse acontecido algo na universidade, uma fuzilaria no campus de que eu não estivesse a par, uma greve surpresa, o assassinato do decano da faculdade, o seqüestro de um professor de Filosofia ou algo do gênero. Mas nada disso havia acontecido, e a verdade era que ninguém tinha motivos para estar nervoso. Pelo menos objetivamente, ninguém tinha motivos. Mas a poesia (a verdadeira poesia) é assim: ela se deixa pressentir, se anuncia no ar, como os terremotos que, segundo dizem, alguns animais especialmente aptos a tal propósito pressentem. [...] O que aconteceu em seguida foi tumultuado mas dotado de algo que, mesmo correndo o risco de ser cafona, eu me atreveria a chamar de maravilhoso. Chegaram dois poetas real-visceralistas, e, a contragosto, Álamo os apresentou a nós, embora só conhecesse pessoalmente um deles; o outro conhecia de ouvir falar, ou seu nome não lhe era estranho, ou alguém lhe havia falado dele, mas mesmo assim o apresentou”

espada y la pared” (Bolaño, 2016, p. 34).¹⁹⁹ A própria fundação da revista *Lee Harvey Oswald* representa uma espécie de tentativa de se erigir lateralmente ao *status quo* literário. Não apenas pelo fato de ser batizada com o nome do assassino de John F. Kennedy, mas também pela forma como a revista é fundada – “La revista (dos números, ambos de 1974) se llamaba *Lee Harvey Oswald* y la financió integralmente Lima” (Bolaño, 2016, p. 35-36).²⁰⁰ Uma revista independente, financiada pelo próprio Ulises Lima e diagramada por Quim Font, pai das irmãs Font – “—Era arquitecto, pero muy malo. Él fue el que diagramó los dos números de *Lee Harvey Oswald*” (Bolaño, 2016, p. 39)²⁰¹ –, cuja publicação se dá em apenas dois números e logo se extingue. Tudo isso culmina no momento, em meio aos depoimentos, em que Ulises Lima de fato se encontra com Octavio Paz, de forma que a tensão, enfim, encerra-se. No entanto, diferentemente do esperado, o encerramento não ocorre de forma intensa e explosiva, mas sim amarga, pois nesse momento as utopias revolucionárias do grupo já estão falidas. Acompanhar os relatos da segunda parte do romance é acompanhar a derrocada do real-visceralismo – que volta com alguma força no último diário de Madero apenas para se desfalecer novamente.

E esse posicionamento marginalizado do grupo engendra uma diversidade política curiosa. Ainda que em *Años de formación* possamos acompanhar muito mais claramente a evolução do pensamento político de Renzi, do anarquismo ao marxismo, em *Los detectives salvajes* a política também se encontra diluída pela obra. Na entrada do dia 20 de novembro, por exemplo, Madero faz uma catalogação dos distintos posicionamentos políticos dos real-visceralistas:

Militancias políticas: Moctezuma Rodríguez es trotskista. Jacinto Requena y Arturo Belano fueron trotskistas.

María Font, Angélica Font y Laura Jáuregui (la ex compañera de Belano) pertenecieron a un movimiento feminista radical llamado Mexicanas al Grito de Guerra. Allí se supone que conocieron a Simone Darrieux, amiga de Belano y propagandista de cierto tipo de sadomasoquismo.

Ernesto San Epifanio fundó el primer Partido Comunista Homosexual de México y la primera Comuna Proletaria Homosexual Mexicana.

Ulises Lima y Laura Damián planeaban fundar un grupo anarquista: queda el borrador de un manifiesto fundacional. Antes, a los quince años, Ulises Lima intentó ingresar en lo que quedaba del grupo guerrillero de Lucio Cabañas.

El padre de Quim Font, también llamado Quim Font, nació en Barcelona y murió en la batalla del Ebro.

¹⁹⁹ “Nossa situação (pelo que pude entender) é insustentável, entre o império de Octavio Paz e o império de Pablo Neruda. Quer dizer: entre a espada e a parede”

²⁰⁰ “A revista (dois números, ambos de 1974) se chamava *Lee Harvey Oswald* e fora integralmente financiada por Lima.”

²⁰¹ “— Era arquiteto, mas muito ruim. Foi ele que diagramou os dois números da *Lee Harvey Oswald*.”

El padre de Rafael Barrios militó en el sindicato ferrocarrilero clandestino. Murió de cirrosis.

El padre y la madre de Piel Divina nacieron en Oaxaca y, según dice el mismo Piel Divina, murieron de hambre (Bolaño, 2016, p. 97-98).²⁰²

Mais do que apenas um retrato, a entrada parece conter um tom simultaneamente jocoso e trágico na maneira como Madero dispõe os posicionamentos, seja apresentando os “extrotskistas” e a amiga de Belano adepta do “sodomasoquismo” – que acaba por entrar aqui como uma espécie de espectro político –, seja no tom fatalista da última parte, com os pais de Piel Divina que “morreram de fome”. De qualquer forma, essa diversidade de posicionamentos parece procurar retratar sobretudo o elemento geracional dos personagens: não apenas as tendências políticas dos anos 1970 que estão atreladas a certos indivíduos, como também o passado destes e suas genealogias, resgatados para atribuir certo peso histórico a suas caracterizações.

No entanto, esta é talvez a única alusão direta à política nos diários. Ainda que ela apareça em outros momentos dos testemunhos, parece-nos que justamente por se tratar do diário de Madero, as posições políticas estão dispersas na própria marginalização social e cultural dos personagens e em sua situação literária. O “fenômeno estético”, como respondeu Bolaño na entrevista, como reflexo da vida.

Juan Villoro, em “La batalla futura”, comenta brevemente a questão política para Bolaño, através de uma anedota que este conta em entrevista sobre sua trajetória (do trotskismo ao anarquismo):

Una de sus anécdotas favoritas se refería a la militancia política. Fue anarquista hasta que conoció a otro anarquista. La condición única era su signo: ‘Yo tengo un tipo de sangre que sólo tienen los que han escrito *Los detectives salvajes*’, le dijo a Andrés Gómez. No buscaba maestros ni discípulos; necesitaba a los demás para probar la fuerza de sus intuiciones y discutir las a fondo; en este sentido, hacía de la discrepancia una forma del afecto (Villoro, 2008, p. 83).²⁰³

²⁰² “Militâncias políticas: Moctezuma Rodríguez é trotskista. Jacinto Requena e Arturo Belano foram trotskistas. María Font, Angélica Font e Laura Jáuregui (a ex-companheira de Belano) pertenceram a um movimento feminista radical chamado Mexicanas ao Grito de Guerra. Provavelmente foi nele que conheceram Simone Darrieux, amiga de Belano e divulgadora de certo tipo de sodomasoquismo. Ernesto San Epifanio fundou o primeiro Partido Comunista Homossexual do México e a primeira Comuna Proletária Homossexual Mexicana. Ulises Lima e Laura Damián planejavam fundar um grupo anarquista: resta o rascunho de um manifesto de fundação. Antes, aos quinze anos, Ulises Lima tentou participar do que restava do grupo guerrilheiro de Lucio Cabañas. O pai de Quim Font, também chamado Quim Font, nasceu em Barcelona e morreu na batalha do Ebro. O pai de Rafael Barrios militou no sindicato clandestino dos ferroviários. Morreu de cirrose. O pai e a mãe de Pele Divina nasceram em Oaxaca e, segundo o próprio Pele Divina, morreram de fome.”

²⁰³ “Uma de suas anedotas favoritas se referia à militância política. Foi anarquista até que conheceu outro anarquista. A condição única era seu signo: ‘Tenho um tipo de sangue que só têm os que escreveram *Os detetives selvagens*’, disse a Andrés Gómez. Não buscava mestres, nem discípulos; necessitava dos demais para provar a força de suas intuições e as discutir a fundo: nesse sentido, fazia da discrepância uma forma de afeto”

O que interessava ao chileno era, portanto, uma espécie de “condição única” calcada na “discrepância”: deixara de ser trotskista pela “unanimidade clerical dos trotskistas”, passando ao anarquismo. “Yo era el único anarquista que conocía, gracias a Dios, porque de lo contrario hubiera dejado de ser anarquista. La unanimidad me jode muchísimo” (Bolaño, 2006, p. 37).²⁰⁴ E após chegar à Espanha, declara: “[...] encontré muchos anarquistas y empecé a dejar de ser anarquista. ¿Cómo se les ocurría, qué clase de anarquismo era ése?” (Bolaño, 2006, p. 39).²⁰⁵

Em suma, todas essas vivências que se encontram dispersas pelo diário de García Madero constituem o cenário da Vida Artística de Pauls. É através delas que Bolaño figura não apenas a si mesmo, mas sobretudo à geração de seus companheiros mexicanos dos anos 70, de jovens poetas que se pretendiam vanguardistas com desejos utópicos de transformar a poesia mexicana.²⁰⁶ É nelas que, como em *Años de formación*, podemos localizar as características que fazem do texto uma espécie de retrato da formação do escritor. E em ambas as obras uma questão se sobressai: a imagem do escritor, a ideia de ser um escritor como algo anterior à própria escrita em si. Ou seja, o estabelecimento de uma vida artística que se torna, no fim, a própria obra, através da sedução por uma ideia de “vida” da qual fala Pauls.

Na mesma entrevista citada anteriormente, duas respostas de Bolaño são importantes para percebermos seu interesse por essa questão. Ao ser questionado se tinha dúvidas se um dia viveria de literatura, responde que sempre tivera muitas incertezas econômicas, mas nenhuma vocacional:

A mí, a los 20 años, más que escribir poesía, porque escribía también poesía (en realidad sólo escribía poesía), lo que me interesaba, lo que yo quería era vivir como poeta, aunque ahora no podría especificarte qué es lo que, para mí, era vivir como poeta. Pero mi interés básico era ése, vivir como poeta. Para mí, ser poeta era, al mismo tiempo, ser revolucionario y estar totalmente abierto a cualquier manifestación cultural, a cualquier expresión sexual, en fin, abierto a todo, a cualquier experiencia con drogas. La tolerancia era... Más que tolerancia, palabra que no nos gustaba mucho, era hermandad universal, algo totalmente utópico (Bolaño, 2006, p. 38).²⁰⁷

²⁰⁴ “Eu era o único anarquista que conhecia, graças a Deus, porque do contrário teria deixado de ser anarquista. A unanimidade me ferra muitíssimo”

²⁰⁵ “[...] encontrei muitos anarquistas e comecei a deixar de ser anarquista. Como lhes ocorria, que tipo de anarquismo era esse?”

²⁰⁶ O real-visceralismo de *Los detectives salvajes* parece ser diretamente inspirado no movimento do qual participara Bolaño junto a seus amigos, no México dos anos 1970, denominado “infrarrealismo”. Cf. CARO, Montserrat. *Bolaño Infra. 1975-1977: los años que inspiraron Los detectives salvajes*. Santiago: RIL editores, 2010.

²⁰⁷ “Para mim, aos 20 anos, mais do que escrever poesia, porque escrevia também poesia (na verdade, só escrevia poesia), o que me interessava, o que queria era viver como poeta, ainda que agora não poderia te especificar o que é, para mim, viver como poeta. Mas meu interesse básico era esse, viver como poeta. Para mim, ser poeta era, ao mesmo tempo, ser revolucionário e estar totalmente aberto a qualquer manifestação cultural, a qualquer expressão sexual, enfim, aberto a tudo, a qualquer experiência com drogas. A tolerância era... Mais que tolerância, palavra que não nos agradava muito, era irmandade universal, algo totalmente utópico”

“Mais do que escrever poesia”, afirma Bolaño, “o que queria era viver como poeta”. A posição de escritor adquire, aqui, um status acima da própria ideia de escrita, e a figuração que Bolaño faz de si e sua geração parece complementar isso. Quando o chileno diz, em discurso, que escreveu *Los detectives salvajes* como uma “homenagem” à sua geração, não apenas está homenageando os jovens cujas utopias literárias não se concretizaram, mas sobretudo os jovens cuja utopia era, justamente, ser escritor. Uma “irmandade universal” cujas pretensões utópicas nunca foram, de fato, mascaradas. A próxima resposta de Bolaño é ainda mais expressiva, ao falar sobre Pablo Neruda, um poeta que constantemente é rejeitado por Bolaño em favor de outros (como Nicanor Parra e Enrique Lihn), mas que aqui é resgatado quase como um objeto de inveja: “Neruda es lo que yo pretendía hacer a los 20 años: vivir como poeta sin escribir” (Bolaño, 2006, p. 39-40).²⁰⁸ “Viver como poeta sem escrever”, ou seja, o escritor sem obra. Talvez esse seja o grande princípio da Vida Artística expressa em *Los detectives salvajes*, no qual apenas a escrita de Madero, a narração da escrita e a tradução da vivência estruturada no diário possam ser a obra.

Segundo Villoro, Bolaño “rara vez rehuyó hablar de temas personales, pero no le interesaba la literatura confesional, sino la autofabulación” (Villoro, 2008, p. 76).²⁰⁹ Esta “autofabulação” talvez seja a forma da figuração em Bolaño: representar a si e a sua geração, mas não de maneira “confessional”, como os livros de memória com os quais não simpatizava, e sim justamente com as potencialidades da ficção, da fabulação, da figuração de si. As unidades de vivência constroem o projeto de Bolaño e permitem, por meio do gênero diário, apresentar-se sob uma voz outra, ser outro e também outros, uma geração, escritor e escritores.

²⁰⁸ “Neruda é o que eu pretendia fazer aos 20 anos: viver como poeta sem escrever”

²⁰⁹ “rara vez evitou falar de temas pessoais, mas não lhe interessava a literatura confessional, e sim a autofabulação”

Considerações finais

O intuito deste trabalho foi investigar como ocorrem as figurações de escritores por parte dos autores Ricardo Piglia e Roberto Bolaño em suas obras *Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación* e *Los detectives salvajes*. Como ambos os livros são parcialmente escritos como diários, procuramos primeiramente investigar quais as características do gênero e como cada obra o utiliza à sua maneira. Dessa forma, pudemos perceber que, para Piglia, o diário constitui um elemento central na estruturação de seu projeto figurativo, pois é através dele e do deslocamento de autoria para seu alter ego que o escritor argentino abre a possibilidade da leitura do diário como produto de um outro – e, conseqüentemente, como chave de interpretação e releitura para sua própria obra. O gênero se constitui, portanto, como uma espécie de finalidade da obra em si. Já para Bolaño, o diário é utilizado como um meio para elaboração do romance, com o intuito de apresentar os personagens e os ambientes em que se passa parte da narrativa.

Para além das distintas modulações do gênero, o diário é sobretudo uma forma de se narrar as vivências dos personagens e, dessa forma, estabelecer a perspectiva da Vida Artística como forma de se delinear a imagem da formação do escritor. Como ambos os diaristas são jovens aspirantes a escritores, as distintas vivências narradas constituem o panorama dessa imagem, fazendo com que o leitor experiencie essas vidas literárias através das vivências outras. Nesse sentido, os autores subvertem uma imagem de escritor em função de construir suas próprias: a do ser escritor antes de escrever. Procuramos analisar e comparar, portanto, essas narrações vivenciais para compreendermos de quais formas, afinal, figuram-se os autores em suas obras – e como estas figurações correspondem a seus projetos. No caso de Piglia, o projeto de transformação de sua própria obra. No de Bolaño, o da representação de uma geração, seus sonhos e suas utopias falidas. Por meio destas vivências, ambos se figuram e, de certa forma, abrem margem à conclusão desses projetos.

Referências bibliográficas

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro, RJ: Editora da UERJ, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Introdução de Paulo Bezerra. Prefácio de Tzvetan Todorov. 6. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2011.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. 2. ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2004.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

_____. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 8. ed. rev. São Paulo, SP: Brasiliense, 2012.

BERGONZONI, Gisela. Autobiografias alheias: sobre Barthes e Piglia. *In*: FELIPPE, Eduardo Ferraz; PINTO, Júlio Pimentel. **Só se perde o que realmente não se teve**: leituras e diálogos com Ricardo Piglia. Rio de Janeiro: Estudos Americanos, 2019. p. 247-266

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 2011.

_____. **O livro por vir**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2005.

BOLAÑO, Roberto. **Bolaño por sí mismo**: entrevistas escogidas. Seleção de Andrés Braithwaite. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2006.

_____. **Entre paréntesis**: ensayos, artículos y discursos (1998-2003). 4. ed. Barcelona: Anagrama, 2009.

_____. Entrevista a Bolaño. [Entrevista concedida a] Mihály Dés. **Lateral**, nº 40, abril de 1998.

_____. **Los detectives salvajes**. Barcelona: Alfaguara, 2016.

_____. **Os detetives selvagens**. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2006.

COBAS CARRAL, Andrea; GARIBOTTO, Verónica. Un epitafio en el desierto: poesía y revolución en *Los detectives salvajes*. In: PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo. **Bolaño salvaje**. Canet de Mar, Barcelona: Candaya, 2008.

COBO, Raquel. Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación, de Ricardo Piglia. **Castilla. Estudios de Literatura**, [S. l.], n. 7, p. I-VII, 2016. Disponível em: <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/340>.

FUX, Jax.; MOREIRA, Maria. Elisa. Fronteiras, deslocamentos, fluxos: quando a ficção questiona o estatuto da ficção. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 28, n. 2, p. 197–210, 2010. DOI: 10.20396/remate.v28i2.8636301. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636301>.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**. São Paulo, SP: Editora Vozes, 1997.

GÁRATE, Miriam Viviana. Notas de trabalho: a propósito de *Los diarios de Emilio Renzi*. In: FELIPPE, Eduardo Ferraz; PINTO, Júlio Pimentel. **Só se perde o que realmente não se teve: leituras e diálogos com Ricardo Piglia**. Rio de Janeiro: Estudos Americanos, 2019. p. 221-246

_____. Genealogias da escrita em Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación. **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 39, n. 2, p. 586–609, 2019. DOI: 10.20396/remate.v39i2.8656246. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8656246>.

KOHAN, Martín. *Diario diferido. Remate de Males*, Campinas, SP, v. 39, n. 2, p. 543–554, 2019. DOI: 10.20396/remate.v39i2.8656430. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8656430>.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Tradução e organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Tradução de Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2014.

LUQUE AMO, Álvaro. El diario personal en la literatura: teoría del diario literario. **Castilla. Estudios de Literatura**, [S. l.], n. 7, p. 273–306, 2016. Disponível em: <https://revistas.uva.es/index.php/castilla/article/view/315>.

MARISTAIN, Mónica. **Bolaño**: a biography in conversations. New York: Melville House Publishing, 2014.

MOLLOY, Sylvia. “Una torpe estatuilla de barro”: figuración de Alejandra Pizarnik. **Taller de Letras**. [S. I.]: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2020. DOI 10.7764/tl5771-79. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.7764/tl5771-79>

MORETTI, Franco. **O romance de formação**. São Paulo: Todavia, 2020.

ORECCHIA HAVAS, Teresa. Máscaras del sujeto y mitos de origen del relato en la narrativa de Ricardo Piglia. *In: Revista Landa*. Vol. 4, nº 2, 2017.

PAULS, Alan. La solución Bolaño. *In: PAZ SOLDÁN*, Edmundo; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo. **Bolaño salvaje**. Canet de Mar, Barcelona: Candaya, 2008.

PIGLIA, Ricardo. **Anos de formação**: os diários de Emilio Renzi. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo, SP: Todavia, 2017.

_____. **Formas breves**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.

_____. **Los diarios de Emilio Renzi:** los años felices. 1. ed. Barcelona: Anagrama, 2016.

_____. **O laboratório do escritor.** Coautoria de Josely Vianna Baptista. São Paulo, SP: Iluminuras, 1994.

_____. **Os anos felizes:** os diários de Emilio Renzi. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo, SP: Todavia, 2019.

PLANCARTE, G. La hibridación genérica en Los detectives salvajes. Un acercamiento a la poética de Roberto Bolaño. **Poligramas**, [S. l.], n. 49, p. 103–127, 2019. DOI: 10.25100/poligramas.v0i49.8830. Disponível em: <https://poligramas.univalle.edu.co/index.php/poligramas/article/view/8830>.

PREMAT, Julio. **Héroes sin atributos:** figuras de autor en la literatura argentina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

_____. (2019). Piglia/Renzi, postrero deslíz. **Cuadernos LIRICO**. 10.4000/lirico.7907. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/331622192_PigliaRenzi_postrero_desliz

SILVA, Guadalupe. Belano alter ego de Bolaño. Sobre la creación de una identidad literaria en Los detectives salvajes. **Confluente. Rivista di Studi Iberoamericani**, [S. l.], v. 9, n. 2, p. 297–311, 2017. DOI: 10.6092/issn.2036-0967/7791. Disponível em: <https://confluente.unibo.it/article/view/7791>.

SOUZA, Jäder Vanderlei Muniz de. **Roberto Bolaño e a utopia de Arturo Belano**. 2018. Tese (Doutorado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/T.8.2019.tde-01082019-164843.

VILLORO, Juan. La batalla futura. In: PAZ SOLDÁN, Edmundo; FAVERÓN PATRIAU, Gustavo. **Bolaño salvaje**. Canet de Mar, Barcelona: Candaya, 2008.