



DOSSIÊ "História e literatura"

O ponto cego: o futuro na obra de Ricardo Piglia

Eduardo Ferraz Felipe

Professor do Departamento de História - Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)
ffeduerj@gmail.com

Recebido em 10/07/2016. Aprovado em 04/09/2016.

Como citar este artigo: Felipe, E. F. "O ponto cego: o futuro na obra de Ricardo Piglia". *Intelligere, Revista de História Intelectual*, São Paulo, v. 2, n 2 [3], p. 78-94. 2016. ISSN 2447-9020. Disponível em <http://revistas.usp.br/revistaintelligere>>. Acesso em dd/mm/aaaa.

Resumo: A intenção deste ensaio é analisar a articulação entre futuro, experiência e sentido nos escritos de Ricardo Piglia. A princípio proponho uma leitura intensiva da prosa de ficção *Respiração Artificial* entendendo como se dá a relação entre experiência e sentido no livro. Em um segundo momento, analiso o tema do futuro em suas mais diversas prosas de ficção e ensaios, especialmente como propõe uma noção de Utopia como crítica ao realismo histórico, por meio da leitura da tradição literária argentina e do pós-modernismo norte-americano, o que reafirma o futuro em aberto como uma marca da historicidade de sua escrita.

Palavras-chave: experiência; sentido; futuro; Ricardo Piglia.

The blind spot: the future in the work of Ricardo Piglia

Abstract: This essay aims to analyse the relationship between future, experience and meaning in the Ricardo Piglia's work. First of all, I read the prose fiction *Artificial Respiration* paying attention to the relationship between experience and meaning. Moreover, I analyse the future in his work mainly as an Utopian form against the historical realism by through his interpretation of argentinian literary tradition and the American postmodernism. The open future is a mark of historicity of his writing.

Keywords: experience; meaning; future; Ricardo Piglia.

A análise literária, seja sob a forma antiga da retórica ou pela chamada estilística, por vezes, contribui pouco para o entendimento de determinados textos que propomos. As dificuldades variam de texto para texto, de autor para autor. Chesterton e Mallarmé parecem ser explicáveis pelo uso de determinadas estratégias da retórica. Shakespeare, Joyce e Whitman mantêm zonas de incompreensão que repelem qualquer escrutínio atencioso. Outros são analiticamente justificáveis pelo modo como a obra perseguiu coerência temática e dicção própria; Piglia é um desses casos. Muitas de suas frases são corrigíveis; alguns de seus romances poderiam receber outro desenvolvimento; alguns enredos são apenas lógicos e o texto pouco original; no entanto, suas prosas de ficção apresentam certa eficácia; por vezes seu trunfo, por outras sua fraqueza. Podemos compará-lo dentro de seu próprio universo: Piglia contista melhor do que o romancista; Piglia melhor crítico que romancista. Creio que a última afirmativa seja a mais cabível; no entanto, é difícil para seus leitores encontrar a exata fronteira entre um e outro. Claro que o próprio autor deu uma mão; cada vez mais passou a publicar seus textos de crítica literária e ensaios em grandes coleções que permitiam a decifração dos que se interessavam por suas intuições ou buscavam ali um percurso de leitura. Com seus textos críticos em mãos, suas palavras sugeriam sendas abertas com segurança e com atenciosa meditação nas letras; podíamos perceber logo que não estávamos com o texto nas mãos, mas nas mãos do texto. Seus ensaios, para seus leitores, se tornaram uma lâmina afiada de escolha e compreensão de suas preferências literárias ao longo da vida. Com leveza de expressão e humor, Piglia forjou uma estratégia de trabalho precisa para penetrar nas obras que selecionou e nas conversas que se propôs a cultivar. Desde *Crítica y ficción* (1986) até *Antología personal* (2014), o longo percurso teve o jeito de reencontro com uma experiência perdida, apesar da clareza de sua impossibilidade. Seus textos críticos, então, dividiram o palco com suas prosas de ficção, que desde pelo menos *Respiração Artificial*, chamaram grande atenção da crítica, mesmo que no século XXI pareçam ter deixado de apostar na intensidade. Colocar o crítico na frente do romancista pode parecer equivocado para alguns, mas sustentável para um escritor que ficou quase dez anos sem publicar uma prosa de ficção entre *Plata Quemada* e *Blanco Noturno*. Indago sobre essa fronteira tênue entre um e outro, se é que existe esse outro; e se existe tem o nome de Renzi, e parece muito mais o um do que o outro. Justamente essa permeabilidade que propicia buscar em uma ou outra aparição a indagação que me motiva: a relação existente entre linguagem e experiência, especialmente à questão da relação entre narrativa e seus objetos, como o livro, em sua obra. A narrativa, como anseio para alcançar a verdade da história, inventa seu objeto, o livro, assim como a temporalidade nele inscrita. Aqui está em questão a relação simbólica com o objeto, assim como a demanda por dar sentido à experiência, tema central de seus ensaios, contos e prosas de ficção. Por vezes a reafirmando, por outras a negando, Renzi, ou Piglia, tratam a disjunção entre a categoria experiência e o sentido como a semente profícua de impasses de entendimento. Em outras palavras, estudo a assincronia na obra de Piglia entre experiência histórica e produção de sentido como parcela de sua indagação acerca de como narrar a história. Todo esse percurso está a serviço de um interesse maior que é a relação entre a historicidade do fim do século XX e o intuito de apresentar o futuro em seus escritos.

Lembro-me de que quando caiu em minhas mãos pela primeira vez a prosa de ficção *Respiração Artificial* (1980), tive a mesma sensação que muitos tiveram: o enredo do livro reafirma a epígrafe. Retirada de *Quatro Quartetos* de T. S. Eliot¹, ela dava sentido a todo o relato “We had the experience but missed the meaning, and approaches the meaning restores the experience”. Por meio do trecho de Eliot, Piglia sugere que sua prosa de ficção visa lidar com um mundo no qual a experiência foi perdida e em que ansiamos por restaurá-la como ela foi realmente.

Ledo engano.

¹ T. S. Eliot, “The Four Quartets”, *Obras Completas*, Vol. I – Poesia. Tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. (São Paulo: Arx, 2004).

Sugiro, diferente da crítica que lidou com Piglia, que não se trata de restaurar, nem abrir o canto à perda como muitas das vezes é atribuído à *Respiração Artificial*. Esse caminho perigoso tende a reafirmar a noção de que a experiência, em nossos dias, foi perdida e de que vivemos a ausência de experiências no cotidiano e de que, a obra de Piglia, reafirmaria essa perspectiva². Gostaria de propor outra leitura: Piglia pondera que não existe a impossibilidade da experiência; desde que compreendamos que a perda da experiência não teve como efeito a incapacidade da sua transmissão pela narrativa, mas o nascimento do livro e os impasses em contar uma história. Opto, desse modo, por apostar na possibilidade aberta pelo próprio Piglia: a inversão de Eliot. Aposto que Piglia não gosta de T.S. Eliot, por isso o coloca como epígrafe. Uma brincadeira de longo alcance: a negação da epígrafe como a inscrição de uma escrita. Dessa maneira, Piglia inverte a epígrafe de T. S. Eliot e, ao enfatizar a dificuldade do homem moderno em se traduzir em experiência, não reafirma sua impossibilidade, mas sugere novos caminhos para aquilo que chamamos, por falta de um nome melhor, de romance. Aqui, sua leitura atenciosa de Walter Benjamin ganha destaque, especialmente dos ensaios “O Narrador”, “Experiência e pobreza” e “A crise do romance”.

Todo o projeto literário de Piglia possui uma ambição central: vincular experiência e literatura. Desde *Respiração Artificial* (1980) até *Alvo noturno* (2010) passando por *Cidade ausente* (1992) a lida com a categoria experiência possui uma dimensão fundante em sua escrita. Seja no seu trabalho de crítico, seja nas suas ficções históricas, Piglia alinhava um projeto no qual a questão da experiência não é apenas elemento temático, mas organizadora de sua escrita. Talvez por isso torne-se possível dar uma produtividade de leitura para sua obra de modo a ampliar seu interesse ao campo dos estudos históricos, para além dos debates circunscritos às questões referentes à ficção e à história. Colocar no centro a questão da experiência auxilia a compreender de modo preciso algumas discussões concernentes à escrita da história, assim como amplia a magnitude dos debates envolvidos na relação entre experiência histórica, sentido e futuro. Por meio dessa perspectiva, o ensaio que o leitor tem em mãos se distancia de algumas ênfases dadas aos textos de Piglia, como, por exemplo, o valor da dupla narrativa em seus contos³, ou seu vínculo com a tendência autobiográfica do romance contemporâneo⁴, ou ainda a questão da ficção policial⁵ em busca de aproximá-lo de debates contemporâneos acerca dos limites do conhecimento histórico.

Passemos ao livro com maior atenção. *Respiração artificial* possui duas partes: a primeira trata de uma investigação, organizada pelo perfil da relação dual entre investigação e invenção. A segunda, uma discussão “intelectual”, literária, pautada nos diálogos entre Renzi e os mais diversos interlocutores acerca da tradição literária argentina e universal. Em 1979, o professor Maggi reconstrói a trajetória de Enrique Ossório, exilado durante a ditadura de Rosas, em Nova York, no século XIX. Ossório escrevia um “romance no futuro” em que o protagonista receberia cartas da Argentina de 1979. No enredo dessa prosa de ficção a epistolografia possui a estrutura de uma Utopia entendida como um jogo de identidade e diferença e marcada especialmente por um destinatário que pode ou não estar ali como uma aposta de risco no porvir. A única forma de resistir ao exílio, a sua derrota no presente, é fazer um movimento de aposta no futuro como um lance de dados que não cessa. No outro ângulo desse mesmo vértice está o professor Maggi em sua busca de despertar do pesadelo no presente, a Argentina de 1979, ao buscar ler o passado de sua própria vida e da história argentina. Esse é um impasse constitutivo dos textos de Piglia nos quais seus personagens estão sempre lutando para desprender-se de si mesmos ou, pelo menos, de seus próprios nomes. A banalidade da experiência é o organizador da prosa e o livro é uma

² Rafaela Scardino, “A fala fora de lugar: testemunho, resto, tempo e linguagem em Ricardo Piglia”. *Alea* [vol.]15 no.1, Jan/Jun (2013).

³ Livia Grotto, “Duplicações da história na obra de Ricardo Piglia”, *Disfarces do invisível* (Dissertação de mestrado, UNICAMP, 2006).

⁴ Adriano Schwartz, “A tendência autobiográfica do romance contemporâneo. Coetzee, Roth, Piglia.” *Novos Estudos*. [Vol.] 95, Março, (2013); (83-97)

⁵ Júlio Pimentel Pinto Filho, *A Pista e a Razão: Leituras da ficção policial na história*. (Tese de Livre Docência, Universidade de São Paulo, 2010).

resposta a esse modo de entender a experiência como aquilo que “não vale a pena contar.” Trata-se de um modo próprio de relacionar experiência e sentido, típica dos escritos de Ricardo Piglia.

A manutenção de determinados vazios no romance e a presença de aporias propõem uma atuação do texto de modo a articular questões que podem intensificar ou, por vezes, fragilizar a almejada presença do passado. Na narrativa essas problemáticas negociações são mobilizadas na estrutura da narração, incluindo as mudanças nas vozes, assim como nas ações e palavras dos personagens. Desestabilizam, dessa maneira, formas esperadas de diferenciação, ironia ou distância descritiva de eventos históricos. Por exemplo, em trecho conhecido, Piglia apresenta um de seus principais personagens

Sou um ex-advogado que leciona história argentina para jovens sem fé, filhos de comerciantes e granjeiros locais. Esse trabalho é saudável: nada como estar em contato com a juventude para aprender a envelhecer. É preciso evitar a introspecção, é o que recomendo a meus jovens alunos, e ensino-lhes o que denominei olhar histórico. Somos uma folha que boia nesse rio e é preciso saber olhar o que acontece como se já tivesse acontecido. Jamais haverá um Proust entre os historiadores, e isso me alivia e deveria servir-lhe de lição. Por enquanto você pode me escrever para o Clube Social, Concordia, Entre Ríos. Saudações: professor Marcelo Maggi Pophan. Educador. Radical Sabatinista. Cavaleiro irlandês a serviço da rainha. O homem que em vida amava Parnell, você leu? Era um homem arrogante, mas falava doze idiomas. Propôs-me um único problema: como narrar os fatos reais?⁶

A pergunta de Marcelo Maggi não encontra imediata resposta. Apresenta-se aqui um problema central: o deslocamento do “real” da narrativa abre outras possibilidades para a apreensão e novo significado para a experiência histórica. Piglia, leitor atento de toda a tradição crítica da segunda metade do século XX, insere seus escritos no sentido da busca de uma visão mais ampla na qual a realidade da história inclui o sonho, a morte, a loucura e a perda de sentido. A narrativa contém traços de uma busca, mas nessa narração vivencia o retorno a uma situação de normalidade que não apresenta um objetivo bem definido “é preciso saber olhar o que acontece como se já tivesse acontecido.”

Algumas das leituras de Piglia estão voltadas para a busca pelo significado da experiência. Não se trata de submeter enredo e personagens a uma apreciação conceitual; pelo contrário, o valor do conceito nessa prosa de ficção é estruturante da forma do relato e organizadora do enredo. O destaque repousa no modo como busca equilibrar, por um lado, as demandas da representação da realidade histórica e, por outro lado, das exigências de experimentação formal.

Meu ascetismo, então”, disse o Senador, “meu ascetismo, caso exista, não é moral, tem outra qualidade, eu me despojo de tudo, exatamente como fui despojado de todo o meu corpo. Somente são minhas as coisas cuja história conheço. Uma coisa é *realmente* minha.”, disse o senador, “quando conheço a sua história, sua origem. Existe”, disse. “Existe uma coisa, porém, uma extensão de meu corpo, uma coisa que está fora daqui, do outro lado dessas muralhas de gelo, uma coisa que se reproduz como a morte, cuja história conheço, mas em que não penso mais, em que não quero pensar e com a qual os outros se ocupam, outros que para mim desempenham a função de sepultadores, dos coveiros. Falo, então, para não pensar mais nisso, de outra coisa” disse o Senador, “outra coisa cuja história tenho que contar, porque só é meu aquilo cuja história não esqueci.”⁷

⁶ Ricardo Piglia, *Respiração Artificial*, Tradução: Heloisa Jahn (São Paulo: Iluminuras, 1994) 20.

⁷ Ricardo Piglia, *Respiração Artificial*, 50.

Esse anseio permeia todo o livro e dota seu empreendimento do reconhecimento da falta e da validade da procura. O desejo pela história fundamenta todo o escrito, assim como a utiliza como fuga e recurso para o entendimento. Esse relato de Piglia, apesar de sua forma pouco ortodoxa e aparentemente pouco ambiciosa, esconde um desejo de validade ampla. Piglia não visa captar a singularidade e a estranheza de um modo de vida no passado como fonte principal de seu interesse. Assim como o presente, o passado presta-se ao deciframento em busca de uma empatia cada vez maior entre passado e presente. Pode-se argumentar que entender o responsável pelo relato é importante epistemologicamente, eticamente e politicamente, incluindo o reconhecimento empático com desdobramentos múltiplos associados a um narrador pouco confiável que procura encontrar um sentido após breves histórias familiares.

Não acredito que fosse possível encontrar, nessas cartas, experiências que valham a pena. Sem dúvida a pessoa poderia encontrar ou lembrar, ali, acontecimentos, fatos minúsculos, inclusive, paixões de sua vida, que esqueceu, detalhes; o relato, talvez, desses acontecimentos escritos enquanto eram vividos, mas nada além disso. No fundo, como bem dizia aquele seu amigo que foi agarrado pelo louco da navalha, no fundo nada de extraordinário pode acontecer conosco, nada que valha a pena contar. Quero dizer que, na realidade, é fato que nada nunca acontece conosco. Todos os acontecimentos que podemos contar sobre nós mesmos não passam de manias. Porque em suma o que podemos chegar a ter na vida salvo duas ou três experiências?⁸

Dissociar experiência e acontecimento é a primeira opção no desenvolvimento do escrito. A troca epistolar, sustentada no início de todo o relato ficcional, propõe (re)conhecimento empático com o leitor por meio de uma história individual que poderia ser aquela de qualquer um. Toda a narrativa está alicerçada no desejo permanente de reencontrar um lugar no qual o sentido originário pudesse ser reestabelecido, porém com a certeza de que essa busca é inatingível e anseia por algo jamais alcançado, o sentido. Renzi, contudo, não se deixa domesticar pelo que seria a expressão do inalcançável, pelo contrário, desvincula-se dessa tradição ao propor um deslocamento. A continuidade do trecho joga uma luz reveladora:

Duas ou três experiências, não mais que isso (às vezes, inclusive, nem isso). Já não há experiências (no século XIX havia?), só ilusões. Nós todos inventamos variadas histórias para nós mesmos (que no fundo são sempre a mesma) para imaginar que aconteceu alguma coisa conosco na vida. Uma história ou uma série de histórias inventadas que no fim são a única coisa que na realidade vivemos. Histórias que contamos para nós mesmos para fazer de conta que temos experiências ou de que aconteceu alguma coisa que tenha sentido em nossas vidas.⁹

A questão da “experiência”, conceito destacado em todo o relato, está em permanente vínculo com a atenção dada por Piglia ao ato de narrar¹⁰. Não se trata, no âmbito da escrita do texto, de um significado oculto que dependa da interpretação: a “experiência” recebe uma imputação de sentido sem perder seu caráter enigmático. O que propicia a sua adjetivação como histórica é a imputação de sentido ao passado com o intuito de compor uma narrativa permissiva aos múltiplos dilemas e possibilidades a que se abre ao presente. Não se trata da capacidade pedagógica do passado ao presente, mas dos impasses que o cotidiano apresenta sob a forma de uma mixórdia extensa de eventos e notícias diárias que torna questionável a sua tradução imediata em uma experiência partilhável. Trata-se de certa configuração problemática, em Piglia, que vale a

⁸ Ricardo Piglia, *Respiração Artificial*, 30.

⁹ *Ibidem*, 31.

¹⁰ Em texto recente “A experiência, tinha se dado conta, é uma multiplicação microscópica de pequenos acontecimentos que se repetem e se expandem, sem ligação, dispersos, em fuga. Sua vida, compreendera então, dividia-se em sequências lineares, séries abertas que remontavam a um passado remoto...” Ricardo Piglia, “Os livros de minha vida”, *Revista Peixe Elétrico. Livros e ideias*. [Vol.] 1,1 (2015).

pena atentar. Por um lado, uma admirável visão dialética: perceber na mínima experiência uma forma de resistência; por outro, desespero não dialético, incapacidade de buscar de modo automático novas experiências, visto que as mais antigas repousam ainda em sua memória ou suscitam a possibilidade iminente da sua superação.

Os debates acerca do conceito de experiência nascem com a emergência da subjetividade do homem moderno e já está grafada nos escritos de Michel de Montaigne. O último capítulo do livro III de seus *Ensaíos* enfatiza a discordância entre experiência e razão, para ser mais exato, a falta da razão permite o emprego da experiência no desejo de conhecimento humano.¹¹ As discussões e debates acerca da forma ensaio, por exemplo, enfatizaram o conceito de experiência; opção reiterada por David Hume em seu *A arte de escrever ensaio*. No âmbito da historiografia, Reinhardt Koselleck considera que as construções sociais da temporalidade apresentam historicidade e as categorias experiência e expectativa seriam meta-históricas, apresentadas de forma contingente, como condições de possibilidade de cada história. O historicismo relacionou experiência e sujeito do conhecimento, no caso, o próprio historiador.¹² Contra esse historicismo se levanta *Respiração Artificial* com o fito de lidar com a “profissão de historiador” criando um personagem que é “um historiador que trabalha com documentos do futuro”.

Se Koselleck se aproveita da leitura feita de Heidegger e Gadamer, Piglia se coloca na esteira da leitura de Benjamin e indaga os impasses da transmissão da experiência. A expropriação da experiência, em certa medida, estava implícita no projeto da Ciência moderna, talvez por isso, os autores que se propuseram a lidar com o tema da experiência, como fez Agamben, releam Bacon para asseverar essa expropriação da experiência por meio do projeto científico.¹³ Como enfatiza Ankersmit¹⁴, a experiência, desde os empiristas, tem sido serva da razão e, no que concerne à historiografia, um ponto cego desde a preocupação com o texto a partir da virada linguística.

Assim como Piglia, Agamben lê Benjamin e ambos reverberam alguns diagnósticos de Walter Benjamin acerca da “pobreza da experiência”¹⁵, porém com diversos desdobramentos. Ao remeter-se a Walter Benjamin, como acontece por meio da pergunta acerca do século XIX, Piglia ancora a discussão acerca da experiência no território da narração. Aquilo que podemos viver é o que inventamos como uma espécie de relato fantasioso, um “faz de conta” a suplantando a experiência ausente. Argumento que Piglia se distancia de Giorgio Agamben em seu *Infância e História*. Em geral considerado como reafirmando as teses de Giorgio Agamben, proponho que Piglia se distancia dele e, por isso, torna-se um dos leitores mais qualificados da obra de Walter Benjamin. O motivo: Piglia percebe que Walter Benjamin, ao ponderar sobre experiência, não trata da sua inexistência, como Agamben considera, mas trata da crise da sua transmissão. Em outras palavras: é possível propor uma leitura da ficção histórica *Respiração Artificial* na qual se enfatize a distância de Piglia frente à Agamben e toda a fortuna crítica que lhe segue. Piglia não afirma, como Agamben, que “é esta incapacidade de se traduzir em experiência que torna hoje insuportável – como em nenhum outro momento do passado – a existência cotidiana.”¹⁶ De modo um tanto quanto imediato, Agamben vincula crise com falta e, de modo subsequente, com impossibilidade. A matriz filosófica de Agamben desenvolve-se em um movimento pendular entre a destruição radical e a transcendência (dada pela infância) essa última apresentando-se como uma forma de redenção. Quando Agamben anuncia que o homem contemporâneo está “despossuído de

¹¹ Michel de Montaigne, “De l’expérience”, *Les essais*, Livre III. (Version Intégrale, Livre I, II et III. 1943. Texto original de 1580).

¹² Reinhardt Koselleck, *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos* (Barcelona: Paidós, 1993) 43-47.

¹³ “A experiência, se ocorre espontaneamente, chama-se acaso, se deliberadamente buscada recebe o nome de experimento.” Bacon apud Giorgio Agamben, *Infância e História*. (Belo Horizonte: UFMG, 2007) 27.

¹⁴ Frank Ankersmit, “Da linguagem para a experiência”, *A Escrita da História: A natureza da representação histórica*, Tradutor: Jonathan Menezes [at all] (Londrina, EdUEL, 2012).

¹⁵ Walter Benjamin, “O Narrador”, *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. (São Paulo: Editora Brasiliense, 1996) Walter Benjamin, “Experiência e pobreza”, *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política* (São Paulo: Editora Brasiliense, 1996).

¹⁶ Giorgio Agamben, *Infância e História* (Belo Horizonte: UFMG, 2007) 23.

experiência” dota nossos dias de um tom apocalíptico que sugere redenção após transformação. Esse tom apocalíptico de Agamben impõe a paisagem de uma destruição para que aconteça uma revelação de tom superior; articular destruição da experiência e demanda por transcendência, como Agamben o faz, impele uma dimensão salvífica somente saciada pelo seu recurso à infância.

De modo contrário, Piglia lida com a decadência da experiência reafirmando o valor da narrativa e as novas possibilidades do romance. Em *Respiração Artificial*, *Nome Falso* ou *Alvo Noturno*, Piglia não sugere que o sentido seja a redenção para os impasses da experiência. A decadência da experiência não encontra no anseio pelo sentido, explícito em *Respiração Artificial*, a típica redenção almejada pelo filósofo italiano. Experiência e sentido concernem apenas à imanência do tempo histórico como uma forma de sobrevivência do passado. Não se trata do sentido dado pela filosofia da História no século XVII, mas da narrativa como anseio pelo relato e a ruína da palavra como uma sobrevivência. Por isso, *Respiração Artificial* é a negação da sua epígrafe ao indicar a impossibilidade de restauração da experiência e conceber essa falência como o nascimento da narrativa destinada ao futuro. Piglia percebe que o caráter decadente da transmissão da experiência propõe a reinvenção das formas de narrar do romance, como no ensaio de Benjamin sobre *Berlin Alexanderplatz*,¹⁷ lido por ele, no qual enfatiza a forma híbrida com cartas e recortes de jornal, voltadas a contar a história de Franz Biberkopf, o herói da épica prosa de ficção, o que destaca a historicidade contemporânea da sua leitura voltada a contar a épica história¹⁸. Com *Respiração Artificial* não estamos diante de um romance histórico, pois não se trata do passado com seus documentos sendo lido no presente. Em outra perspectiva, reafirma sua historicidade justamente ao propor uma modificação do presente ante o passado e o futuro, exercício que possibilita alterar o que se entende por futuro e passado. Desse modo, sua prosa de ficção permite uma análise que evite tanto o historicismo (a redução dos textos a meros documentos ou sintomas do contexto) quanto o formalismo (apenas atento aos mecanismos internos do texto); estimula a relação dialógica entre passado e presente que destaca a presença da metáfora e do discurso histórico como permeado de vozes¹⁹. Tensiona fato e ficção, especialmente quando o personagem Tardewski, que estabelece a sutura entre a primeira e segunda parte do relato, narra situações possíveis que levam o leitor ao impasse, como o vínculo inquietante entre Hitler e Kafka.

Piglia constrói personagens que investem na articulação entre experiência e sentido, porém de forma não unívoca, de modo que a multiplicidade do relato e as perspectivas de entendimento enriqueçam nossa apreensão do histórico. Há um vertiginoso ataque ao que é compreendido como o historicismo novecentista, com sua intenção de apreensão de uma verdade histórica unívoca. Percebe-se a intenção de Piglia de descortinar toda a ilusão de sentido no relato contando a história argentina e, de algum modo, a história da literatura. A crise de sentido da História marca a sua própria crise de inteligibilidade histórica e *Respiração Artificial* parece propor uma via de acesso para sair do impasse dessa época pós-subjetiva em que não há um suporte objetivo para sustentar a categoria sujeito²⁰. Por meio de um belo relato, Piglia relembra aquilo que assevera Elias Paltí: podemos prescindir da noção de Deus, contudo, não é possível abstrair-nos do sentido. Sentido não significa a conformação de uma narrativa provida de um *telos*, capaz de tornar cognoscível todo o processo, como nas filosofias da história do século XVIII, ou a demanda salvífica com as quais Agamben negocia. A falência de sentido de Piglia, a partir de *Respiração Artificial*, sugere uma imagem lacunar de futuro, e não um grande horizonte de salvação, comumente associado às esquerdas com as quais a geração do boom literário anterior latino-americano lidou. Essa imagem se caracteriza por suas intermitências, interrupções, impasses e fragilidades. “Que convicção poderá ajudá-los a resistir?” O futuro em Piglia é o impasse de imagens e não um horizonte que se

¹⁷ Walter Benjamin, “A crise do romance. Sobre Alexanderplatz, de Döblin” *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política* (São Paulo: Editora Brasiliense, 1996).

¹⁸ Ver especialmente “livro quinto” e “livro sexto” em Alfred Döblin, *Berlim Alexanderplatz*, Tradução: Lya Luft. (Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1995) 155-205 e 205-283.

¹⁹ Sobre a relação entre historicidade e a análise do romance ver Dominick LaCapra, *History, Politics and Novel* (Ithaca: Cornell University Press, 1987).

²⁰ Elias Paltí, “É possível pensar a história em uma era pós-subjetiva?” *Topoi*, [v.]11, [n.] 20 (jan.-jun. 2010); 10.

almeja; uma opção por perceber que não existe uma causalidade entre os eventos, e sim uma correlação figurativa (como nos ensina o Hayden White de *Figural Realism*), o que implica a atenção à apresentação da história, fruto de suas leituras de Auerbach e, em *Respiração Artificial*, tomada pela perspectiva do futuro. Assim, busca-se outra noção de Utopia. “A Utopia de um sonhador moderno tem que se diferenciar das regras clássicas do gênero num ponto essencial: negar-se a reconstruir um espaço inexistente.” (73) O futuro, como imagem herdeira da falência de sentido, é precário, dado a reaparições e desaparecimentos incessantes que nos impedem de acalentar vis ilusões. Enquanto o horizonte é a demanda por um pensamento de além, calcado na espera; a imagem é a fenda, a fissura, no tempo do agora.

Futuro como forma do possível.

A articulação permanente em *Respiração Artificial* entre experiência e sentido encontrou eco em outros escritos de Ricardo Piglia, especialmente aqueles que enfatizam o tema das variadas formas de narrar uma história. Especialmente *Plata Quemada* sublinha os impasses do que, por vezes, é compreendido de modo tão imediato como a verdade histórica; ou seja, uma apreensão imediata do que se concebe como evento e sua transposição de modo causal para a narrativa. Não se trata de compreensão plena relativa ao narrado, mas da experiência de uma dimensão vazia de existência intrínseca dos fatos históricos, como aponta em um de seus mais destacados ensaios que tratam da relação entre futuro e sentido: *Una propuesta para el próximo milenio*. Piglia, ao enfatizar a perseguição sofrida por Rodolfo Walsh pela ditadura argentina, coloca em ênfase os impasses em narrar experiências limites que demandam novas formas de escrita entre o horror e o mutismo. Trata Piglia de entender eventos limites nos quais a violência e o horror tivesse alcançado um estágio nunca antes vivenciado. “Há um ponto, um lugar — digamos — ao qual parece impossível aproximar-se através da linguagem. Como se a linguagem fosse um território com uma fronteira, depois da qual está o silêncio”²¹. Assim como em *Plata Quemada*, propõe uma questão de relevo em toda a sua obra: os limites da experiência. Abre-se assim a possibilidade de que a relação com o passado produza sentido. Em um instante efêmero, a experiência se converte na procurada “iluminação profana” a que Piglia dedicou toda a vida.

Talvez aquilo que ainda ecoe nas palavras de Renzi sugira a inescapável associação entre experiência e sentido. Ambas articulam tempo e sugerem possibilidades à discussão sobre o futuro em sua obra manifestado, especialmente, sob a forma de nostalgia e utopia. *Respiração Artificial*, mais uma vez, serve como ponto de partida dessa discussão. A definição de Renzi do personagem Ossorio trata exatamente dessa dificuldade de captar um sentido ao texto.

É preciso, antes de mais nada, reproduzir a evolução que define a existência de Ossorio, esse sentido tão difícil de captar. *Aparentemente*, oposto ao movimento histórico. Há uma espécie de excesso, um saldo utópico em sua vida. Mas, escrevia o próprio Ossorio (escreve-me Maggi), o que é o exílio senão uma forma de utopia? O desterrado é o homem utópico por excelência, escrevia Ossorio, escreve-me Maggi, vive na constante nostalgia do futuro.²²

Renzi escreve a passagem como se fosse a expressão de uma experiência instalada em um movimento pendular e inconstante, fundada em um presente movediço “na constante nostalgia do futuro”. O sentido aparente é aquele a se instalar em um longo recomeço de tentativas abortadas antes chegar ao fim, como o exílio e sua busca utópica. O que passa a ser tematizado, neste caso, é o excessivo movimento, o chão vago que funda figurações românticas associadas à instabilidade e ao desequilíbrio, e que imprimem um contraste brutal e intenso com a elaboração de uma percepção do tempo causal e progressista típica da modernidade “Aparentemente oposto ao

²¹ Ricardo Piglia, “Una propuesta para el próximo milenio.” *Antología personal*. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 2014) 23.

²² Ricardo Piglia, *Respiração Artificial*, Tradução: Heloisa Jahn (São Paulo: Iluminuras, 1994) 27.

movimento histórico”. A perseguição nostálgica de objetos metonímicos do passado, mote de todo o livro, deveria então ser vista como a constituição de uma versão positiva das variantes negativas do futuro. Desse modo, a prosa de ficção *Respiração Artificial* pode ser vista como um intrincado processo de troca no qual a temporalidade é alternadamente modificada de registros ameaçadores para possíveis, e não salvíficos, variantes de futuro. Cabe considerar, entretanto, que a utopia e os utópicos não somente oferecem sistemas alternativos; a forma utópica é, em si mesma, uma meditação acerca da diferença radical, até o ponto em que não podemos imaginar nenhuma mudança fundamental em nosso sistema social que não tenha sido influenciado por uma visão utópica. A outridade alimenta tanto a utopia quanto a nostalgia por meio da (im)possibilidade do avanço que proponha alternativas ao atualismo em que estamos fincados. A Utopia, como afirma Fredric Jameson em seu *Archaeologies of future*, constituiu seu *topos* por um permanente jogo de identidade e diferença.²³ Piglia, ao conceber a associação entre nostalgia e utopia, instala ambas em um território comum da busca de alternativas ao presente, e as coloca como diferentes maneiras de se remeter ao futuro.

Não se trata, desse modo, de compreender a nostalgia como estar enclausurado em um passado que retorna, uma fantasmagoria que não cessa e que impele os homens ao desespero e à morte, como na narrativa breve “Dr. Henry Selwyn” do livro *Os emigrantes* de W. G. Sebald²⁴. Talvez por isso Ricardo Piglia vincule exílio, nostalgia e utopia como temas associados à apresentação dos personagens em *Respiração Artificial*, ao passo que define a errância constitutiva dos homens a vagar por territórios ainda não totalmente domesticados. Todo o livro é constituído para tratar da dimensão de futuro como constitutiva da experiência dos homens que lidam com os impasses da história argentina. O futuro não é apenas aquilo no qual ancoramos o porvir, mas também o recurso que amplia uma das marcas da escrita de Piglia: o deciframento. O futuro já nasce nostálgico, pois se fundamenta na impossibilidade, naquilo que jamais será alcançado de modo pleno; uma expectativa que não é somente inalcançável, mas que também nos direciona ao passado. Enfim, como um astrônomo a olhar para outra galáxia, em que parece lançar seu olhar ao futuro, mas no qual somente irá encontrar rastros do passado, como no documentário *Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán.

O conceito de nostalgia, como lateralmente sugerido por Renzi, nasce com a época moderna, como uma resposta à percepção processual e progressista do tempo. Starobinski fez a lembrança: nostalgia já é nostálgicamente grego; seu nascimento já nos indica a procura por uma língua não mais presente. O nascimento do conceito provém do médico suíço Johannes Hofer em seu *Dissertatio Medica de Nostalgia* escrito em 1688.²⁵ Diferente da melancolia, que possui seu nascimento enquanto conceito já no mundo grego como *bilis negra*, a nostalgia, em seu nascimento moderno e propriamente nostálgico em relação aos gregos, sugere, diferente da saudade, a inespecificidade de seu objeto ou lugar. Se antes associado ao lugar, hoje, em um oceano de memória, a nostalgia instiga reações adversas, sem que proponha a restauração de um lugar perdido, antes vinculado à nação.

O objeto de desejo da nostalgia é notoriamente elusivo; o ambivalente sentimento que permeia as narrativas, como a relação entre experiência e sentido, tão presente em todo *Respiração Artificial*, instiga potencialidades inscritas na nostalgia. Contraindo-se ao apego ao passado, que não nos ajuda a lidar com o futuro, há uma dimensão inventiva na nostalgia a revelar as fantasias da época e sugerir os desejos e potencialidades de que todo futuro é feito. Não se trata de um passado “como ele foi”, mas do passado como ele “poderia ter sido”. Almeja-se esse passado em sua forma possível no futuro.

²³ Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and other Science Fictions*. (London, New York: Verso, 2005)

²⁴ W. G. Sebald, *Os Emigrantes*, Tradução: José Marcos Macedo. (São Paulo: Companhia das Letras, 2009) 7-31

²⁵ Andreas Huyssen, “Nostalgia for ruins”, in <http://museotamayo.org/uploads/publicaciones/HUYSEN-Nostalgia-for-Ruins.pdf>.

Uma releitura moderna da nostalgia pode ser útil para uma alternativa não-teleológica da história que inclua conjecturas e possibilidades contra factuais. A nostalgia contemporânea não é somente acerca do passado, mas também sobre o presente evanescente e o futuro. Piglia pondera em seu *Respiração Artificial*: “Escrevo a primeira carta do futuro”²⁶ Renzi sugere uma experiência que dialoga com o inefável, sem qualquer possibilidade de um instante a ser restaurado. O objeto nostálgico está sempre muito mais distante do que parece: nostalgia não é literal, mas lateral. Enviesada, oblíqua, tangencial. Reconstruções nostálgicas são baseadas em *mímicas*, o passado é refeito na imagem do presente ou do desejo futuro, os rascunhos coletivos são feitos para se parecerem com os desenhos pessoais e vice-versa. Contudo, nunca são aquilo que deveriam ser por completo, mas reiteram uma inadequação constitutiva, uma incapacidade de retornar ao ocorrido como ele realmente foi.

Cada um pode lidar de modo diverso com as sementes lançadas pela nostalgia. Piglia lida com o relato nostálgico por meio da assincronia entre experiência e sentido, o que torna a existência da nostalgia problemática. Cabe a ele direcioná-la ao futuro, então. O anseio nostálgico trata de presentificar o passado. Talvez aquele que melhor encarne algumas dimensões do vínculo entre narrativa do exílio, nostalgia e experiência seja Nabokov, lido por Ricardo Piglia. Tanto em seu *Speak, Memory*,²⁷ quanto em seu conjunto de entrevistas denominado *Strong Opinions*,²⁸ o tema está latente.

Além da nostalgia, o futuro na obra de Piglia surge de modo sugestivo em alguns outros livros que não somente *Respiração Artificial*. Em *Alvo noturno*, o futuro apresenta uma conjunção diferente daquela proposta em *Respiração Artificial*: o futuro encontra a forma utópica a sugerir um anseio jamais saciado no presente. O mote de *Alvo Noturno* denuncia um estratagema notório: viajante desconhecido que chega a um povoado do interior sem um propósito claro; a ocorrência da morte do próprio desconhecido; os conflitos do local vêm à tona denunciando o ambiente hostil do lugar. A ficção policial dura em *Alvo noturno* se apropria da tradição crítica gauchesca para expor grande parte de suas tensões, narrativas em especial. Assim como em *Respiração Artificial*, em *Alvo Noturno* o futuro existe como um lugar inalcançável, porém não irreal, somente tangenciado pelo uso da imaginação e que encontra sua aparição após um corte na narrativa, no caso, uma traição. O personagem Luca, o irmão mais novo e mais honrado de uma família marcada por tragédias sucessivas, é o único da trama que possui algum projeto, alguma visão de futuro fincado na imaginação

Só depois daquela traição, e da noite em que Luca saiu muito perturbado e teve de refugira-se [sic] isolado durante vários dias no rancho dos Estévez, no meio do campo, só então conseguira parar de pensar da maneira tradicional para dedicar-se a construir o que agora chamava de objetos de sua imaginação.

Acusavam-no de ser irreal, de não ter os pés no chão. Mas estivera pensando, o imaginário não era o irreal. O imaginário era o possível, o que ainda não é, e nessa projeção para o futuro estava, ao mesmo tempo, o que existe e o que não existe. Esses dois polos se intercambiam continuamente. E o imaginário é esse intercâmbio. Estivera pensando.²⁹

O futuro apresenta-se sob a forma do paradoxo, na obra de Piglia. Seja quando sugere o hereditário sob a forma de oxímoro em “Nostalgia do Futuro”, ou então quando suscita o jogo intercambiável entre o “que ainda não é” e o “possível”. Não se trata de dizer que todas as opções estão disponíveis, mas indicar que no futuro “estava, ao mesmo tempo, o que existe e o que não existe. Esses dois polos se intercambiam continuamente”. O futuro, nesse caso, guarda uma

²⁶ Ricardo Piglia, *Respiração Artificial*, Tradução: Heloisa Jahn (São Paulo: Iluminuras, 1994) p.93.

²⁷ Vladimir Nabokov, *Speak, Memory: An Autobiography Revisited*, (Ed. Putnam, 1966)

²⁸ Vladimir Nabokov, “On time and its textures” *Strong Opinions*. (Penguin Classics. 1991)

²⁹ Ricardo Piglia, *Alvo noturno*, Tradução: Heloisa Jahn, (São Paulo: Companhia das Letras, 2011) 199-200.

parcela inexorável de abertura frente ao fechamento de possibilidades que, muitas das vezes, estão diante de nós. Em seus escritos, o futuro não é representado de forma ameaçadora se materializando em roteiros nos quais o anseio pelas possibilidades vindouras sucumbe diante do possível ataque de um tempo porvir. O futuro em aberto é um dístico daqueles que acordaram do pesadelo da Grande Guerra, assim como nos escritos de Walter Benjamin, uma de suas principais leituras. A tradição judaica de Walter Benjamin, Theodor Adorno e Ernst Bloch lidou com a utopia de modo iconoclasta, como sugere Russel Jacoby, sem que houvesse a determinação de projetos políticos rígidos, de modo a ampliar a imaginação política da sociedade³⁰. Ricardo Piglia captou bem essa perspectiva de Walter Benjamin: suas prosas de ficção, ensaios e contos lidam com a utopia como um terreno do porvir sempre semeado por significativa dose de esperança. Piglia não é um “projetista”, conforme a alcunha de Jacoby, não se preocupa em detalhar todos os aspectos da vida cotidiana de um futuro que beira a fantasia. O futuro carrega um “ainda não” somente exequível por meio do abandono ao realismo do presente. Intercambiar futuro e utopia era tão necessário para Piglia que o atribuía a outros autores, como Roberto Arlt, ao considerar que o autor de *O Brinquedo Raivoso* tinha o desejo utópico de buscar a equivalência perversa que identificava o crime, a loucura, o sexo, a revolução como modos de narrar³¹. Pode-se dizer que toda obra de Piglia é uma resposta àqueles que acreditaram que o século XX teria assassinado o espírito utópico ao confundir utopia e totalitarismo. Uma vez perguntado se o romance que estava escrevendo propunha um deslocamento temporal para o futuro, típico da ficção científica, Piglia desconvenceu, disse que gostava de escritores do gênero, como Philip Dick e Thomas Disch, mas que não se assemelha a eles. “Diría más bien que es una novela sobre el presente que transcurre en el futuro. Pero, por supuesto, todas las novelas transcurren en el futuro.”³²

A questão futuro, em sua forma de utopia, está dispersa em toda obra de Piglia; alguns, como por exemplo, Idelber Avelar³³, percebem esses temas na obra de autor argentino, porém destacando o romance *A cidade ausente*. Por meio da leitura alegórica que Piglia faz de Macedonio Fernández, a conjunção entre o trabalho de luto e narrabilidade ocorre, em *La ciudad ausente*, através da leitura de uma dimensão utópica cultivada em toda a obra de Macedonio Fernández que indica a inescapável busca pela narração após a perda, nesse caso, de Elena, assim como a construção de uma máquina que narrasse o amor perdido e suspendesse a morte. Ao mesmo tempo, entende-se que essa tarefa é impossível e o relato é a única forma de dar conta da perda, não como passado, e sim como porvir. *A cidade ausente* narra essa busca insaciável, não por uma solução no interior da obra, um ponto final capaz de resolver todos os dilemas apresentados; mas a elaboração de personagens nos quais seu grau de complexidade seja dado pela capacidade de entender sussurros do futuro como Bob Mulligan com sua versão microscópica do futuro como distopia. Assim como Kafka soube escutar Adolf Hitler e entender o porvir como pesadelo, como a famosa passagem de *Respiração Artificial*, já em *La Ciudad Ausente* propõe um modo de fazer com que o leitor reconheça seu próprio presente com a forma distópica, e não o futuro.

La Ciudad Ausente torna-se, assim, uma metonímia do poder e, paradoxalmente, uma imagem das possibilidades acerca do futuro. “Junior empezaba a entender. Al principio la maquina se equivoca. El error es el primer principio. La maquina disgrega ‘espontaneamente’ los elementos del cuento de Poe y los transforma en los nucleos potenciales de la ficción.”³⁴ Não se trata de ponderar que a dimensão futuro seja parte de uma ambiência, que serve para o desenrolar de um enredo, como no caso de uma ficção científica, mas de que outras possibilidades sutis de conexão possam ser feitas entre as diversas dimensões temporais. “El sentido futuro de lo que estaba pasando dependía de esse relato sobre el otro y el porvenir. Lo real estaba definido por lo

³⁰ Russel Jacoby, *Imagem Imperfeita: Pensamento utópico para uma época antiutópica* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007)

³¹ Ricardo Piglia, “Ficción y política en la literatura argentina” *Crítica y ficción*. (Buenos Aires: Debolsillo, 2014). O argumento é retomado em “Notas de un diario”

³² Ricardo Piglia, “Novela y utopia”, *Crítica y ficción* (Buenos Aires: Debolsillo, 2014) 95.

³³ Idelber Avelar, *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina*. Tradução: Saulo Gouveia. (Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003).

³⁴ Ricardo Piglia, cap. III, *La Ciudad Ausente* (Buenos Aires: Debolsillo, 1992).

posible (y no por el ser).”³⁵ A oposição verdade e mentira demanda a sua superação pela oposição impossível/ possível como uma das formas pelas quais o futuro se apresenta.

Outras estratégias foram articuladas, nos escritos de Piglia, ao lidar com o tema do futuro. Uma das mais destacáveis é colocar Ricardo Piglia dentro da tradição literária argentina, especialmente em sua articulação com Sarmiento e Macedonio Fernández; com o intuito de expor as conexões entre romance e Estado. Vinculações essas que não são diretas, pelo contrário, se apresentam, tanto a literatura quanto a política, como formas antagônicas de falar do que é possível – o modo como futuro se apresenta em seus escritos³⁶. O papel desempenhado por Renzi é ser a testemunha tanto da História quanto dos desafios contemporâneos e das possibilidades da ficção. Não se trata da voz de uma testemunha a submergir em um relato documental, mas propõe uma noção de política concebida enquanto deslocamento reflexivo, muito mais do que um engajamento político com viés libertário. Sua abordagem da linguagem pode ser destacada por meio da suspeita em nomear e categorizar assim como por meio da combinação de sua forte crítica a outros escritores.

Ao tratar da relação entre política e ficção, Piglia enfatiza, especialmente em suas críticas, a relação antitética existente entre Sarmiento e Macedonio Fernández. Sarmiento entende a ficção como erro, expressando, melhor do que ninguém, uma escrita verdadeira que submete a ficção aos humores da política prática. *Facundo* usa a ficção ao vinculá-la ao interesse que apresenta o inimigo de fazer história, a ficção como corrupção e o futuro como impasse do presente, o que demanda a negação do que se é, uma nação “atrasada”, para apontar seu vir-a-ser, uma nação sob a égide da civilização e do progresso. Macedonio caminha em outra direção, busca inverter o sentido previamente dado pela consolidação da narrativa argentina. Em princípio, lida com a ficção de modo diametralmente oposto a Sarmiento: inverte os pressupostos que definem a narrativa argentina desde o seu princípio, notadamente a relação entre ficção e política. O romance mantém relação cifrada com o poder apresentando-o de maneira alegórica ao incorporar suas formas e apresentar uma contrafigura, um livro com feitio inacabado que ancora seus anseios em um porvir. Repousando o critério para a elaboração de sua novela na impossibilidade, Macedonio em *Museo de la novela de la Eterna* desloca escolhas esperadas do lugar do autor, como em “Obras del Autor, especialista en novelas”³⁷ com a postergação sem posteridade, ou a centralidade da falência como passo inicial em arte, como em “A los críticos” e em “Hogar de la no existência”³⁸. Uma falência ou existência profícua a partir da leitura feita por Piglia, especialmente em *La Ciudad Ausente*. Trata-se de um posicionamento arrojado voltado a tratar da questão do Estado, mas entendendo sua fundação não contrária à ficção, como faz Sarmiento, mas precisando dela, partindo dela, tendo-a como sustentação de suas práticas. Há Estado porque há romance, assim como pode existir futuro, em sua forma utópica, em seu não-lugar, porque há escrita.

Ansiamos por experiência, quando o que nos falta é o sentido; e foi nesse anseio por sentido que Renzi encontra na história um esteio. Em *Respiração Artificial*, a presença do passado é incorporada por meio de uma herança destacável das discussões ocorridas na segunda metade do século XX. Dar o nome de pós-modernismo talvez não seja a opção mais adequada, devido à intenção de Piglia de se diferenciar da tradição mais estreita do pós-modernismo de proveniência norte-americana, como, por exemplo, John Barth, William Gaddis e Thomas Pynchon. Em seu *Crítica y ficción*, Piglia utiliza o termo metaficção para indicar certa etiqueta posta nessa mesma tradição norte-americana, especialmente quando afirma que o debate entre metaficção e narrativa não lhe interessa. Contudo, Piglia usa as intuições dos autores norte-americanos, pós-1945, além da clara presença da ficção policial, propondo a destruição da autoridade discursiva de

³⁵ Ricardo Piglia, cap. III, *La Ciudad Ausente*.

³⁶ Ricardo Piglia, “Ficción y política en la literatura argentina”, *Crítica y ficción*. (Buenos Aires: Debolsillo, 2014).

³⁷ Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, Edición crítica. 2º ed. (Madrid; Paris; Buenos Aires; Lima: ALLCA XX, 1996).

³⁸ Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la Eterna*, Edición crítica. 2º ed. (Madrid; Paris; Buenos Aires; Lima: ALLCA XX, 1996).

determinados autores em sua busca pela indagação infinda de origens, da formação da história e do lugar do indivíduo na cultura. A centralidade do projeto está em desfamiliarizar o que se entende por versões convencionais da história e do processo de escrita da história. A utilização de técnicas como o uso da oralidade das culturas populares, carnavalização e a ficcionalização de opções estabelecidas de textos históricos auxilia na perda do convencionalismo estabelecido, assim como no esvaziamento do sentido estabelecido a partir do qual se poderia chamar de a “História”. Piglia, contudo, usa uma estratégia típica do pós-modernismo de ampliar o desejo pela História, justamente invertendo uma das afirmativas mais famosas da relação entre o modernismo e a História. A menção ocorre por meio do jogo com a famosa frase de James Joyce, em *Ulysses*, “A história, Stephen disse, é um pesadelo de que estou tentando acordar.”³⁹ Piglia propõe, na fala de Marcelo Maggi: “A história é o único lugar onde consigo descansar desse pesadelo de que tento acordar.”⁴⁰

Aqui é cabível incorporar a contribuição de Jorge Fornet ao considerar que Piglia tenta responder a uma pergunta: “A partir de qual tradição narrar?”⁴¹ E a partir dela entender seus mecanismos, variações, dar-lhe uma inflexão própria; inserir-se e separar-se ao mesmo tempo. Em sua leitura da produção literária universal, leva-o a buscar autores que possuam um amplo desejo pela história, que enfatizam a experiência e as novas possibilidades de narrar. Se o modernismo postulava um distanciamento da História, o pós-modernismo irá se interessar pelo passado como uma forma de ampliar o desejo pela história. Como nos lembra Hayden White, o modo como o modernismo literário propôs a dissolução da trindade entre evento, personagem e enredo proporcionou a indagação acerca do modelo básico de realismo que o romance do século dezenove e a historiografia retiraram suas influências. A tendência modernista de dissolver a existência autônoma dos eventos teve importante impacto no modo como a cultura ocidental pensou as tensões entre história e literatura; a dissolução do evento levou por terra a oposição entre fato e ficção que fundou o realismo ocidental.⁴² Piglia lida com a dissolução da oposição entre fato e ficção, típica do modernismo, mas utiliza recursos do pós-modernismo de matriz norte-americana para ampliar o desejo pela História, mesmo que negue esse vínculo. Os recursos retóricos utilizados para isso foram os mais variados possíveis, dentre esses, por exemplo, a apresentação de diversas perspectivas diferentes de entendimento da História, por meio das variações do discurso histórico, típica da busca por deslocar a produção acadêmica.

Particularmente *Nome Falso: Homenagem a Roberto Arlt* parece ser o livro que apresenta de forma mais explícita a crítica a outros autores dentro da própria prosa de ficção. Apesar de já presente em outros de seus livros, como *Respiração Artificial*, tão destacado nessas linhas, em *Nome Falso* alcança outro tipo de envergadura, como estruturação do relato e ponto de partida da escrita. Em *Respiração Artificial*, a interrogação férrea e sutil acerca do passado de um homem encontra instantes de reflexão acerca da tradição literária, especialmente na segunda parte do livro “Descartes”, em que o possível encontro entre Kafka e Hitler ocorre em um bar. Piglia parece ter incorporado com atenção lições de Cervantes e Joyce sobre a análise de outros autores dentro do enredo; especialmente no *Ulysses*, na cena da biblioteca, há uma discussão complexa acerca de *Hamlet*, na qual Stephen Dedalus apresenta uma teoria sobre Shakespeare ser filho e pai de Hamlet⁴³, que Piglia parece ter ambientado, em *Respiração Artificial*, na cena em que Kafka e Hitler se encontram em um bar.

Na tradição da narrativa argentina, Borges, Marechal, Macedonio Fernández, também demonstram que a chamada “metacrítica” deve ser incorporada como um recurso retórico mais antigo, estruturador do relato na qual a paixão e ideia não necessitam estar dissociadas dentro da

³⁹ James Joyce, *Ulysses*, Tradução: Caetano Galindo. (São Paulo: Penguin Classics/ Companhia das Letras, 2012) 137.

⁴⁰ Ricardo Piglia, *Respiração Artificial*, Tradução: Heloisa Jahn (São Paulo: Iluminuras, 1994) 16.

⁴¹ Jorge Fornet, “Un debate de poéticas: las narraciones de Ricardo Piglia”, in Elsa Drucaroff, *La Narración gana la partida*, Noé Jitrik, *Historia Crítica de la literatura Argentina*, Vol 11. (Buenos Aires, Emecé: 2011)

⁴² Hayden White, “The modernist event” *Figural realism: Studies in mimesis effect* (Johns Hopkins University Press, 1999) 67.

⁴³ James Joyce, *Ulysses*, Tradução: Caetano Galindo. (São Paulo: Penguin Classics/ Companhia das Letras, 2012) 336-381.

escrita. Esse percurso foi seguido por Piglia, embora essa opção não o afaste de escolhas retóricas que o aproximam de uma herança do pós-modernismo norte-americano, especialmente em seu impacto de entender que a relação com a história se estabelece muito mais por meio do desejo do que pela análise. Nesse caso, toda a tentativa de Piglia de se diferenciar de autores como Thomas Pynchon, por exemplo, parece ser um enquadramento de memória seletivo de suas filiações. Há pontos de contato notórios. O primeiro deles é a clareza da natureza política do “emplotment” da narrativa histórica. Desde *Respiração Artificial*, com a permanente utilização de missivas e o endereçamento de questões teóricas para o futuro, até *Plata Quemada* em seu trato com os eventos de uma ficção policial utilizando a fábula, essa autoconsciência está presente em Piglia. Como no livro *Gravity's Rainbow* de Thomas Pynchon, utiliza-se um formalismo de vanguarda na crítica da história combinando uma escrita realista com conteúdo historiográfico. Contudo, especialmente em *Contra o Dia* e *Gravity's Rainbow*, há certa fragilidade na composição dos personagens, manifestado na opção de Pynchon pela variabilidade picaresca do enredo e seu costume de apresentar personagens por um rápido instante e depois retirá-los de cena, dando certo tom farsesco a essas prosas de ficção. Essa tendência na composição dos personagens em sua obra, mesmo que não reafirmada em *Mason & Dixon*, assim como o uso de uma linguagem que reitera piadas, disfarces e nomes tolos reafirmam o farsesco, o que não se percebe em Piglia e seu gosto por personagens que se estabilizam em cena, contam sua própria história, e buscam uma voz mais discernível.

A narrativa de outro relato, *Plata Quemada*, examina a reconstrução hermenêutica da verdade histórica, a interpretação última, do texto último, ou, dito de outra forma, a significação primária de uma obra. Desloca, dessa maneira, a narrativa nacional de seu lugar estabilizado como narrativa de origem e amplia as possibilidades do conhecimento histórico por meio da potencialidade intrínseca aos recursos da linguagem. No caso de uma prosa de ficção com jeito de crônica misturada com o tom de fábula, como *Plata Quemada*, o enredo torna-se crítico aos parâmetros da história, e pós-moderno, pode-se argumentar, não porque ele necessariamente trate de um conto histórico ou narre de um jeito excêntrico e vanguardista, mas pelos impasses que, por vezes, expõe, por outras, esconde. A posição historiográfica tomada implica em impactos no texto não por contar uma história convencional que trate do passado, mas por expor dilemas ao ato de narrar, como os dilemas da causalidade da história ou a demanda por detalhes dentro da narrativa. Creio que a questão central esteja na busca de Piglia, especialmente em *Plata Quemada*, em contar uma história por meio da indagação de como representar a verdade, reafirmando o que Hayden White, em seu *El Contenido de la forma*, considera como a melhor forma de deslocar a “ideologia burguesa do realismo” no modo de narrar⁴⁴. Desse modo, apesar de em suas entrevistas optar por se distanciar da tradição do pós-modernismo norte-americano, Piglia reitera palavras e frases comuns ao discurso acerca do pós-modernismo como dissolução, múltiplas possibilidades do relato, incerteza, narrativas alternativas, indeterminação e deslocamento. Considera que conta “una historia real”, mas que, aos poucos, assumiu para ele, durante o processo de investigação, “la luz y el pathos de una leyenda” como afirma no epílogo. Afirma que os documentos foram usados conforme as exigências da trama e que quando não pode comprovar os fatos em fontes diretas, optou por omitir os acontecimentos. Pondera, inclusive, que houve um momento fantástico no qual o desaparecimento do chefe da quadrilha apresentou várias hipóteses de desenvolvimento, mas optou por se manter fiel à intriga tecida pelos protagonistas. Por fim, deixa para o leitor a possibilidade de optar entre a versão mais verossímil e a mais extravagante no epílogo de *Plata Quemada*

La versión más verosímil asegura que, a pesar de estar aislado y sin contactos, logro escapar y cruzar a Buenos Aires y que murió en un tiroteo en Floresta en 1969. La versión más extravagante dice que consiguió huir por los techos del edificio justo

⁴⁴ Hayden White, “El valor de la narrativa en la representación de la realidad” *El contenido de la forma: Narrativa, discurso y representación histórica*. (Barcelona: Paidós, 1992).

cuando llegó la policía y que se escondió en un tanque de agua donde se mantuvo a salvo durante dos días hasta que pudo llegar al Paraguay y vivió en Asunción hasta su muerte (de câncer) en 1982, con un nombre cambiado (Aníbal Stocker, según las fuentes)⁴⁵

Reafirma em *Plata Quemada* alguns pressupostos que já havia enfatizado em *Nombre Falso*, especialmente a multiplicidade de relatos possíveis diante de qualquer trabalho de pesquisa e constituição da narrativa. Tanto o romance realista quanto a historiografia tradicional são suspeitos aos olhos de Piglia; ambos devem ser entendidos como uma forma politizada de tratar da história que mostra seus impasses. Trata-se de lidar com aquilo que Fredric Jameson considera em *Political Unconscious*: “a história não é um texto, não uma narrativa,..., mas nos é inacessível a não ser em forma textual.”⁴⁶ Piglia quer reescrever o passado com os anseios do presente, mas aprendeu com Roberto Arlt que a verdade é fruto de um complô e de que a História, herdeira da verdade, é uma conspiração. Talvez por isso, todos os seus narradores guardem a herança dos narradores modernistas, especialmente o modo como se coloca permanentemente em jogo, evitando lidar com a literatura com os padrões do realismo e, ao mesmo tempo, evitando a aversão do modernismo pela história, especialmente quando inverte a tão enfática afirmativa de James Joyce.

A escrita de Piglia, dessa forma, não se afasta do pós-modernismo de matriz norte-americana, como por vezes fez questão de reafirmar; pelo contrário, uma mirada aos autores norte-americanos nos permite entender melhor os vínculos subterrâneos que une Piglia a essas intenções. Talvez o caso mais emblemático para esse estudo seja *Mason and Dixon* de Thomas Pynchon. Chamado por Amy Eliás de definitivo “romance metahistórico”, retorna ao que teria sido a consolidação histórica do complexo multinacional militar-industrial, ao imperialismo europeu e ao colonialismo⁴⁷. Assim como os romances do pós-modernismo, propõe uma mudança de tropos do tempo para tropos de espaço em que, no caso das prosas de ficção de Thomas Pynchon, tem sido desenvolvida a ideia de que a linha, ou toda divisa, é um sistema, um complexo de relações que envolve política, controle social e desejo. Assim como em *Gravity's Rainbow*, em *Mason and Dixon* os personagens apresentam percepções e encantamentos diversos acerca da Ciência. Bradley, que conquistou grandes glórias para a Inglaterra, vive situação precária e perambula pelas cidades, “tendo de pagar sua própria cerveja” e a Ciência é sua aliada para lidar com os dias difíceis buscando refúgio na contemplação dos astros. “Eles não nos traem, nem sequer mentem – são pura Ciência.”⁴⁸ Bradley é o personagem de características opostas a Mason que associa cometas à “imagem esquiva de uma mulher no Céu, cabelos soltos a um vento inconcebível, com aparições póstumas” Mason, aquele que entendeu que para lidar com os astros é mais necessário “observações astronômicas afobadas, e não a cuidadosa medição de arcos quotinoturna usual.”⁴⁹ Em Pynchon, a Ciência é neutra e pode ser facilmente cooptada por jogos de poder; a História figura como filha da Ciência, também serve do controle de todo aquele que diante dela mostra sua força sob a forma da Verdade. “Quem se arroga a Verdade, abandona a Verdade.”⁵⁰; ou então, “A História é contratada, ou coagida, apenas em favor de interesses que sempre se revelam vis”.

Também é Piglia que parece seguir muitos dos caminhos abertos pelo pós-modernismo norte-americano que, enfaticamente, optou por negar. Talvez John Barth seja aquele que parece tecer um diálogo aberto ou influência em Piglia de modo sensível. Tanto um quanto outro leitor de Borges, justamente segue aquilo que Barth utiliza como conceito, por exemplo, “exaustão” e a

⁴⁵ Ricardo Piglia, *Plata Quemada*. (Buenos Aires: Debolsillo, 2014).

⁴⁶ Fredric Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as socially symbolic act*. (Ithaca: Cornell University Press, 1981).

⁴⁷ Amy Eliás, *Sublime Desire*, (Ithaca: Cornell University Press, 2001).

⁴⁸ Thomas Pynchon, *Mason and Dixon*, Tradução: Paulo Henriques Britto. (São Paulo: Companhia das Letras, 2004) 214.

⁴⁹ Thomas Pynchon, *Mason and Dixon*, 207.

⁵⁰ *Ibidem*, 382.

“imitação”⁵¹. Barth pondera que *The Sot-Weed Factor* e *Giles-Goat Boy* são justamente a tentativa de um autor que imita o papel de autor, romances que imitam a forma do romance. O eco desses temas e discussões está fortemente arraigado em *Nome Falso*, a biografia com forte dose de emulação de Piglia que imita e caça um texto de Roberto Arlt e, dessa forma, conta e reconta seu percurso misturando as duas possibilidades da figura do autor, especialmente no instante final, com o apêndice “Luba” – o original fictício escrito por Roberto Arlt. *Nome Falso* apresenta pouco destaque na obra do autor ficando atrás de outras de suas narrativas mais famosas como *Respiração Artificial*, *Plata Quemada*, *La Ciudad Ausente* ou, até mesmo, *Alvo Noturno*. O livro dentro do livro é um tema de *Nome Falso*, mas com a intenção de confundir a relação autor/ leitor, assim como misturar muitas das encenações pelas quais reconhecemos o papel do encontro do original durante o ato de pesquisa e investigação.

Somente a partir desse viés o futuro pode ser concebido não como a dedução lógica do presente, o que nos levaria a um cenário distópico, mas uma derivação suplementar que desloca qualquer forma de pressuposição realista baseada na oposição entre fato e ficção. Hayden White⁵² e Antonis Liakos⁵³ utilizam esse encaminhamento analítico para entender as relações entre discurso histórico e utopia e reafirmar impasses acerca do modo como se entende o realismo histórico. A distopia é a medida de um mundo que não consegue escapar das mazelas de seu presente, nem mesmo imaginar outros presentes possíveis. Talvez seja aqui onde a obra de Piglia mais tenha a agregar. Percebo que a utopia, pouco apreciada por seus críticos, não está imediatamente ligada à análise de crítica literária de seu fundador, Thomas Morus, ou da tradição que os leu com os socialistas utópicos; nem mesmo enfatiza alguma crítica mais ferrenha à ficção científica e seus cenários distópicos. Não se percebe nada disso em Piglia. Intuo outro caminho, que pelo conceito de utopia em sua obra nos permite seguir. A utopia, em seus escritos, surge como estratégia narrativa, como um refúgio possível para elocubrações de personagens inventivos com grande dose de desejo por mudanças ou refúgio possível para a voz do narrador em determinados instantes. Em outro viés, a utopia nasce como uma prática de leitura de um autor admirado, Walter Benjamin, como se fosse a internalização de toda a sua teoria dos atos de ler. Piglia nunca soube alemão, mas aprendeu com Roberto Arlt que ler traduções ruins pode ser um gesto político e profícuo, ou, como Gombrowicz, a possibilidade de transformar a debilidade em virtude. Enfatizou que a leitura precede a escrita, pois não se trata de encontrar um ponto de pacificação hermenêutica capaz de encontrar a verdade e, desse modo, lê de ponta-cabeça como método que permite a decodificação. “A ladainha do leigo é a mensagem do espião”, diz Viljojo⁵⁴ a partir de Piglia, ao entender a leitura como parte de um ato de deciframento, típico de um romance policial, e que entende a utopia, a partir de Benjamin, não como um *topos*, mas uma lida com a verdade que não se anuncia imediatamente, como aquela calcada na irrepresentabilidade de Deus e da Verdade fruto da leitura da Torá, como disse Russel Jacoby. Se o ponto de chegada da palavra é o olhar do outro, como sugere sua obra, construiu a leitura do outro em si sob o codinome de Renzi. Deslocamento, a “sexta proposta” que Calvino não escreveu, a verossimilhança da ficção no olhar do outro. O texto que vive por conta própria como fonte de estranhamento, o leitor, outro de si, que vive, e sobrevive, como se fosse um autor. Uma busca por sentido falida; uma experiência incapaz de ser plenamente narrada; uma utopia escrita, porém jamais alcançada. Ao buscar reinventar os sentidos da utopia para escrever um romance, como tentam os personagens de Piglia, em *Respiração Artificial* almeja outro futuro, calcado nos anseios do presente “E como vou fazer para ver no presente os signos que anunciam a direção do porvir?” dado que sua busca por escrever um romance utópico o levou a encontrar a forma epistolar visto que a utopia já é uma forma literária que pertence ao passado?, como se Renzi nos fizesse a inquirição. Não há utopia como forma de romance, pois não há futuro sob a forma de um horizonte fiável, mas apenas

⁵¹ John Barth, “The literature of exhaustion” e “The literature of replenishment”, *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. (London: The John Hopkins University Press, 1984).

⁵² Hayden White, “The Future of Utopia in History”, *Historiein*, [vol.] 7 (2007); (11-19).

⁵³ Antonis Liakos, “Utopian and Historical Thinking: Interplays and transferences” *Historiein*, [vol.] 7 (2007); (20-57).

⁵⁴ Juan Viljojo, “A arte de ler” *Revista Peixe Elétrico: Livros e ideias* [vol.] 1 [nº] 1 (2015).

lampejos, pouco críveis, que nos fazem duvidar de cada instante, não para imergir em um presentismo que nos tire a capacidade de almejar alguma mudança, mas para apostar em um futuro sem redenção, sem apocalipse, encontrado na imanência do tempo histórico, de forma titubeante e lacunar, como as cartas enviadas em *Respiração Artificial*, como o balbuciar da máquina em *Cidade Ausente*, como a fábrica ruínosa do futuro em *Alvo Noturno*.