

I. O ARTIFÍCIO DA RESPIRAÇÃO

O crítico é aquele que reconstrói sua vida no interior dos textos que lê. A crítica é uma forma pós-freudiana de autobiografia. Uma autobiografia ideológica, teórica, política, cultural. E digo autobiografia porque toda crítica se escreve a partir de um lugar preciso e de uma posição concreta.
RP

1. O farol

(Um começo *quase clássico*)

O primeiro contato que tive com Ricardo Piglia, melhor: a primeira vez que ouvi falar no escritor argentino Ricardo Piglia, que li a seu respeito, foi num artigo de Marcelo Coelho na Folha de São Paulo, provavelmente no segundo semestre de 1995. Curiosamente, o texto falava sobre *O laboratório do escritor* (1994), quarto livro de Piglia publicado pela editora Iluminuras no Brasil e que era uma coletânea dos ensaios e entrevistas originalmente reunidos em *Crítica y ficción* (1986; edição definitiva, 2000), além de trazer um relato, “O fim da viagem”, retirado da versão original de *Nombre falso* (1975).

Digo “curiosamente” porque o mais provável seria uma primeira aproximação, tanto minha como de Coelho (ele dizia que não tinha leitura prévia de Piglia), do lado mais conhecido do escritor argentino, na época certamente seu trabalho ficcional, do qual a própria Iluminuras já publicara *Respiração artificial* (1980), *Nome falso* e *Prisão perpétua* (1988) em 1987, 1988 e 1989, respectivamente. Contudo, justamente por essa inversão de expectativa — e por algumas razões mais idiossincráticas mesmo, como a atração pela Argentina e por escritores, músicos, cinematografias desconhecidas ou pouco divulgadas, obscuras, marginais —, me interessei por Piglia como talvez não tivesse me interessado por alguém mais conhecido, por ensaios de alguém mais conhecido ou por sua obra ficcional.

Coelho comentava no texto como ficara impressionado com a leveza com que Piglia escrevia ou respondia a perguntas sobre literatura, sua relação com a

escrita, influências, etc. Não apenas a leveza, mas determinado frescor de idéias e de linguagem, uma espécie de “amadorismo” (no seu sentido de entusiasmo amoroso) que lhe permitia ser, ao mesmo tempo, profundo, erudito e acessível ao leitor médio, não acadêmico ou especializado.¹

Se a crítica é a forma *moderna*, “pós-freudiana”, de autobiografia, como diz Piglia, o percurso feito pelo crítico-leitor-escritor é sempre um rastro de si mesmo em direção ao que virá a ser o seu próprio minarete intelectual, onde às seis horas da tarde chamará os fiéis à louvação literária. Do seu farol, ele tenta iluminar a trajetória dos textos-embarcações (os *transatlânticos* que saem de moda e as *pequenas jangadas* narrativas que dominam o oceano nestes tempos), tenta captar o efeito do peso de cada um deles na água, o equilíbrio, a harmonia da forma no horizonte com o movimento dos passageiros, a responsabilidade da tripulação e o respeito às convenções da navegação; ele projeta a sua perspectiva no quadro que engloba o objeto e o ambiente, a interação e o vestígio que se apaga com o tempo.

Um caminho é falar de dentro revelando a formação do farol, o que será sempre também um procedimento ilusório pela impossibilidade e pela esterilidade de uma revelação pessoal servida em vaidades. Não somos interessantes. Deixe que a idéia fale. Porém, indicar a geografia construída do mirante para desvelar a perspectiva do pensamento, e assim caminhar por dentro, parece um itinerário justo, razoável e que pode ser apaixonante.

Com a animação obsessiva que determina minha relação com as novas descobertas, em dois meses comprei e li os quatro livros publicados no Brasil. Estamos em 1995 e a Academia não desponta sequer no horizonte mais sutil do meu pensamento. Agora, leio *Respiração artificial* no ônibus que nos leva a um casamento em Ribeirão Preto. A paisagem corre imóvel no reflexo do vidro enquanto acompanho Emilio Renzi em sua jornada em busca do tio, Marcelo Maggi. A primeira leitura do livro é lenta, exige mais do que posso, mas é justo o que tenho, *desejo de literatura* (um *mal de Montano* latente, diria Enrique Vila-Matas), que permite o meu encanto com o diálogo entre Emilio Renzi e o Senador (num tom que eu viria a reconhecer mais tarde como o de Thomas Bernhard,

¹ E aqui o mais relevante não é a referência do texto de Coelho, mas a impressão que permaneceu daquela época e me remeteu à obra de Ricardo Piglia.

graças à indicação de Reinaldo Laddaga), com a discussão movida à genebra sobre literatura argentina e a polarização entre Roberto Arlt e Jorge Luis Borges (eu viria a entendê-la de outro lugar depois, viria a entender inclusive que o lugar de Piglia, o espaço que ele busca para a sua escrita é justamente a encruzilhada, o cruzamento entre Borges e Arlt, entre a paranóia e a paródia, entre a Biblioteca de Babel de Borges e a rua marginal de Arlt) e, finalmente, com o hipotético encontro entre Adolf Hitler e Franz Kafka suposto pela mente filosófica e exilada de Vladimir Tardewski (que achei formidável naquele mesmo instante da primeira leitura).

Quero dizer com isso que no itinerário da viagem, no caminho em que se constrói (que eu construo) o olhar que orienta o farol da leitura, Piglia continuou no horizonte, e, a cada nova re-aproximação, o rastro dos seus textos ganhava uma nova forma, mais rica e profunda, na minha carta de navegação.

2. Aproximação da experiência, restauração do sentido

Dá uma tese? Se dá, certamente começa há mais de três anos, a minha.² Mas é esse o ponto. Porque, na verdade, dá muito mais que uma tese, aliás, a essa altura nem faz mais sentido contar as teses e os textos que já vingaram, não falo na primeira pessoa, claro, não falo dos meus. Mas já está disseminado, inclusive um começo-homenagem assim. O mais importante então é decidir se dá uma tese para mim, ainda, e que tese seria? Dizer o quê de uma trama tão investigada, e tantas vezes por prismas semelhantes? Buscar outra perspectiva, mas elas, as outras, também já se ofereceram à primeira pergunta. Claro que dá uma tese. Várias. Daria uma outra coisa também? Talvez uma espécie de relato cruzado, invasor, que mesclasse a minha viagem investigativa com a narrativa dos rastros do crime?

² “Dá uma história? Se dá, começa há três anos”. Assim começa *Respiração artificial* na tradução de Heloisa Jahn (1987). No original: “¿Hay una historia? Si hay una historia empieza hace tres años.” (1980). Adriana Rodríguez-Pérsico abre da mesma maneira o seu prólogo para *Ricardo Piglia: una poética sin límites*: “Hay una historia? Si hay una historia de este libro, comienza en noviembre de 2000, en La Habana, quando Jorge Fornet organizó un coloquio sobre la obra de Ricardo Piglia” (2004, p. 9).

Piglia deixa os rastros cifrados e volta sempre ao local do crime, tornando o processo literário, e não só a escrita, o crime em si. Esse é o ponto da encruzilhada para onde os caminhos da tese apontam.

&&&

A proposta original do projeto era “discutir a relação entre crítica e ficção na obra do escritor argentino Ricardo Piglia” através da análise das formas e estratégias

com que o autor desenvolve a premissa de que **‘a literatura é um laboratório do possível’** (citada pelo autor, a partir de Ernst Bloch, em *O laboratório do escritor*, p. 71, grifo meu), se apropriando para tal de gêneros aparentemente heterogêneos e incompatíveis. Como ponto de partida, a utilização literária da crítica, do ensaio crítico, no trabalho ficcional de Piglia, tendo por premissa a intuição de que há uma espécie de **‘dinâmica de retroalimentação’**, se podemos chamar assim, destes gêneros em seus textos,

registrava o projeto. Naturalmente, no decorrer do trajeto até a estação final que se aproxima, diversas mudanças e possibilidades novas surgiram, ganharam corpo, umas se mantiveram, outras ficaram pelo meio do caminho. Dessa forma, o objeto permaneceu o mesmo, mas o foco se deslocou, ou melhor, se “desfocou” da relação entre crítica e ficção como o seu centro para assumir o “laboratório da escrita” de Piglia, em seu sentido de espaço de criação de possibilidades textuais — com a incorporação dos “gêneros aparentemente heterogêneos e incompatíveis” que Michelle Clayton chama de “materiais extraños” —,³ como o dínamo de partida da tese e o ponto para onde convergem e de onde se desdobram os aspectos de sua própria construção, inclusive a relação entre ficção e crítica.⁴ Assim, o tema enfocado aqui é a discussão das estratégias e

³ Michelle Clayton afirma: “Em sus escritos juega frecuentemente con materiales ‘extraños’ a la obra de vários autores: cartas, palabras sueltas, biografía” (*Crítica y ficción*, p. 215). As referências a este livro serão sempre as da edição de Seix Barral (2000), considerada por Piglia a versão definitiva.

⁴ A expressão “laboratório da escrita” se refere ao sentido que Piglia dá à sua relação com o ato de escrever, como veremos à frente, e tem origem na entrevista feita por Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano, “El laboratorio de la escritura”, que está em *Crítica y ficción* (pp. 59-65). A entrevista, parte da série “Encuesta a la literatura contemporánea”, consiste de nove perguntas gerais sobre literatura apresentadas por Sarlo e Altamirano a vários escritores argentinos para o livro *La historia de la Literatura Argentina* (1982, cap. 133). O texto dá nome à edição brasileira de *O laboratório do escritor* (pp. 81-87). Importante registrar que as entrevistas e conversações têm

procedimentos literários de Piglia a partir do seu entendimento da literatura como um laboratório do possível. E, para desenvolvê-lo, opero uma espécie de “invasão” do laboratório de Piglia, na qual me aproprio dessas estratégias e procedimentos para analisar sua obra e sua relação com a literatura.

&&&

Literatura como laboratório. As noções de “laboratório” e “invasão” são fundamentais para a discussão e o texto propriamente dito da tese. Ambas são determinadas pela percepção da obra de Piglia como sendo uma escrita que se dá e se produz dentro de uma mirada que enxerga a literatura como um espaço aberto, em construção permanente, onde tradição, ensaio, crítica, história, ficção se inter-relacionam, se interpenetram e se deslocam dos espaços convencionais. Esse deslocamento tem como função propor certa equivalência dos textos literários (ou não), subvertendo princípios hierarquizantes. Escrever é, então, registrar a experiência da própria escrita e transpor fronteiras limitadoras, dialogar com a teoria, a ficção, o cânone e a margem da mesma forma, no mesmo plano, escrever ficção como teoria e teoria como ficção, propor a leitura e a escrita históricas como processos que são também literários, entrar pelas brechas do texto alheio e retomá-lo de (e em) outro lugar.

Para Piglia, a literatura não está fixa, presa aos seus mitos, nem tampouco é um mito ela mesma, ao contrário, os mitos que se formam criam novas possibilidades de abordagem que podem transportar os ícones para um plano narrativo que rasura as marcas de hierarquia. As palavras se movem, como diz Eliot, e o seu sentido referencial também. Escrever é entrar no fluxo desse corpo aberto e em construção, penetrar o corpo da escrita e movimentá-lo. O que chamo de “laboratório” (a partir da definição do próprio Piglia via Bloch) é esse espaço de construção e movimento onde nos preparamos para invadir a Biblioteca de Babel e produzir com ela e a partir dela. A noção de “invasão” diz respeito à

lugar destacado na obra de Piglia e que ele as trabalha como parte integrante do conjunto. Ou seja, cada entrevista ou conversa ocorre pelo menos duas vezes. No momento em que se dão, e, depois, quando Piglia as reescreve para publicação.

utilização que alguém, um escritor, um escritor chamado Ricardo Piglia faz do texto alheio, que, na verdade, não é exatamente alheio, uma vez que faz parte da base da escrita, do texto em permanente construção.⁵

Por isso, estou me apropriando do título de um dos contos mais emblemáticos de Jorge Luis Borges, “A biblioteca de Babel” (que serviu, inclusive, como título a uma coleção de clássicos editada pelo próprio), para nomear o espaço que congrega os textos que formam o corpo da literatura, os textos que são a base da invasão promovida no Laboratório.⁶

Surge daí o título da tese, **Invasores de corpos**: escrever é invadir o corpo da escrita, ser invadido por ele, incorporar as bases da Biblioteca de Babel, atravessar suas formas e tons, deixar-se seduzir por sua música, para assumir (nesse atravessar e nessa incorporação) um novo corpo, outro, que é sempre o corpo da escrita, e que a define.

&&&

Há duas referências principais à idéia de “laboratório” em Piglia. A primeira está na citação que faz de Ernst Bloch já mencionada. A outra diz respeito à relação de Piglia com a origem de sua escrita, segundo ele um diário que escreve desde os 16 anos.

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. (1994, p. 81). Grifos meus.

⁵ E, aqui, uma referência, pequena incorporação/invasão do texto de Piglia, a uma passagem de *Respiração artificial*: “Alguém, um crítico russo, o crítico russo Iuri Tinianov” (p. 17).

⁶ Passo a denominar o “laboratório da escrita” de Piglia como o Laboratório, assumindo também para a expressão um sentido mais genérico que define a escrita como espaço de experimentação.

Na declaração de Piglia é possível encontrar algumas questões que permanecerão no centro de suas preocupações: a relação com a linguagem, a ficcionalização da própria biografia, a escrita *in progress*, o falseamento.

Maria Antonieta Pereira diz que “numa clássica re-versão do simulacro, a literatura deixa-se fascinar pelo ensaio e sobrevive por meio de recursos retirados dele, como ocorre em toda a obra de Ricardo Piglia” (1999, pp. 71-2). De fato, a fascinação funciona como via de mão dupla, onde o ensaio também se deixa seduzir pela ficção (a “retroalimentação” mencionada anteriormente).

E vai mais além, pois não se limita à sedução mútua entre ensaio e ficção. É uma sedução da literatura pela própria literatura, uma fascinação de quem se mira no espelho para ver no reflexo do seu rosto as marcas e os vincos da sua genealogia. Mas não faz como Narciso, não se perde na própria imagem nem se afunda no lago do deslumbramento. Piglia olha no espelho da escrita o reflexo da tradição da literatura e procura incorporar as cicatrizes, fazendo de cada ângulo e de cada marca uma possibilidade e uma face do seu rosto.

A mirada no espelho da literatura e a constituição de um rosto mutante, em permanente jogo transformista consigo e com os vincos e reflexos que lhe dão forma, são processadas no laboratório. Essa é a chave da tese, o que procurei buscar e iluminar: as ferramentas, os mecanismos e as estratégias utilizadas por esse autor contemporâneo fundamental para que possamos ter uma compreensão maior da arte de manipular fronteiras e jogar com os limites aparentes dos gêneros.⁷

&&&

A tese como um laboratório de escrita também; um experimento narrativo sobre literatura e crítica que incorpora estratégias utilizadas pelo próprio Piglia em seu laboratório e busca oferecer ao leitor uma espécie de imersão na obra e na

⁷ Cumpre aí papel importante a constituição da *persona* de escritor-crítico de Piglia (e por Piglia), que parece estar intimamente ligada à sua visão da literatura como campo aberto de possibilidades, construções e ilusões múltiplas e simbólicas, o que pode nos dar um ângulo a mais para enxergar e analisar essa relação de sedução e fascínio entre o autor e a expressão literária, entendendo a formação dessa *persona* como mais um elemento constitutivo de um mundo simbólico representado pela literatura.

linguagem do escritor, como um reflexo do seu texto. Invade o Laboratório e experimenta as ferramentas, os tubos de ensaio, os tons e os estilos em notas, reflexões, alusões, fragmentos, conversações, referências cruzadas — texto que prolifera através de Piglia e de mim, narrando inclusive a minha relação com o objeto e com a própria literatura. Olho no espelho da escrita o reflexo de Piglia e procuro incorporar as cicatrizes, fazendo de cada ângulo e de cada marca uma possibilidade e uma face do rosto da tese. Esse desejo é o motor do texto e o seu espaço de referência.

3. *Modus operandi*

Não se deve falar poeticamente da poesia, bradava Witold Gombrowicz em “Contra os poetas” (1989). Antes dele, Walter Benjamin proclamou que *o crítico precisa falar na língua do artista* (2000). Como disse o próprio Benjamin, *a literatura como um campo de batalha* (Idem). Piglia usou a frase de Gombrowicz como epígrafe para *Crítica y ficción*, mas ao longo da sua obra desenvolveu uma forma crítica marcada pela brevidade, pela nota, por uma aparente superficialidade, pelo que poderíamos chamar de literariedade. Se não é exatamente o equivalente a um discurso poético, tampouco será um discurso que descarta a linguagem literária como fundamento essencial à forma crítica. Daí o tom sempre muito mais ensaístico que técnico/acadêmico dos seus textos. A questão é sempre de perspectiva. Gombrowicz implicava com a lírica, se irritava com o caráter nefelibata da poesia. Não falar poeticamente significa não pretender explicar o céu com o azul celeste, não sobrepor as distâncias nem os campos do pensamento. Falar na língua do artista demanda uma aproximação com o objeto, uma aproximação visceral de quem toma partido. As duas posições não são contraditórias. Uma quer a palavra despida de fantasia, a outra exige a palavra apaixonada que está em movimento. Caminhar na convergência das duas palavras e encontrar uma que seja crítica e não pretenda ocupar o lugar do objeto e, ao mesmo tempo, fale com paixão na linguagem do artista sobre aquilo que o move é a tarefa do meu percurso. O de Piglia será percorrido por mim em blocos-capítulos que abrem com contextualizações do tema na obra do escritor argentino

para, em seguida, se moverem dentro da sua própria dimensão literária, apontando possibilidades, seguindo algumas, abandonando outras, e tendo sempre como guia a consciência estratégica do inacabamento, da brevidade da luz do farol, da incompletude que é justamente a força maior dos textos do escritor argentino.

4. Instruções de uso

A cada *modus operandi* corresponde também um modo de aproximação e leitura, uma chave, um tom, que pode ser definido na epígrafe, num prefácio, num aviso, numa nota, em uma inscrição que antecede o texto e que pode inclusive ser o silêncio, uma ausência eloquente que nada enuncia. Aqui, sigo tendo como guia a afirmação de Piglia que marca a tese como desejo e como tom: **um escritor escreve para saber o que é a literatura**. Um crítico também escreve para saber o que é a literatura e o que pode ser a crítica.

Meu modelo de escrita e montagem textual foi, desde sempre, uma tentativa de aproximação da forma mais fragmentária da nota, da observação, do comentário. Muitas vezes, esse caminho pode levar ao que poderia ser considerado como certa descortesia para com o leitor, mas, por outro lado, a brevidade pode carregar força suficiente para produzir o efeito de deslocamento constituinte da literatura. Aqui, têm lugar como referências mais próximas e inspiradoras, além de Piglia, as anotações de Bruce Chatwin para *O rastro dos cantos*, as passagens breves de Benjamin em *Rua de mão única (Obras escolhidas II)* e o Silviano Santiago de *Em liberdade* (como processo).

A tese está dividida em quatro partes, sendo que a última, **Manifesto sampler re/visit**, poderia ser considerada como um apêndice-síntese da proposta da tese, uma conclusão propositiva e especular. A intenção dessa divisão em partes — que, de certa maneira, substituem os capítulos temáticos convencionais — é dar ao texto um andamento que flua dentro de uma tática de “Ataque, perigo e ritmo”, expressão emprestada de Walter Benjamin, que a usou para designar a técnica do verdadeiro político (2000, p. 46). A expressão aqui não tem o sentido político explícito que Benjamin propõe, sendo, na verdade, mais expropriada que emprestada para definir um “método em movimento”, no qual me aproximo,

resvalo e represento o encontro entre pesquisa e objeto. “Ataque, perigo e ritmo” configura, então, o processo de construção da linguagem e da estrutura do texto. “Ataque” é a primeira invasão, a aproximação ao objeto e a definição das ferramentas. “Perigo” corresponde à segunda etapa da invasão, o espaço de contato entre o texto que fala da obra e a base com que ela trabalha: a Biblioteca, a obra propriamente dita e os seus interlocutores. “Ritmo” é a terceira instância da invasão, onde os textos se atravessam para incorporar as fontes da Biblioteca e produzir um outro texto que libera o fluxo da narrativa e o desejo da escrita da moldura referencial.

Assim, a primeira parte da tese, **O artifício da respiração**, faz uma introdução geral à obra de Ricardo Piglia e apresenta os caminhos tomados pela tese. Procuro, nessa introdução, demonstrar o que representa o conceito de literatura e escrita para Piglia e de que forma ele desenvolve sua escrita em diálogo permanente com a Biblioteca de Babel (e com a *sua* Biblioteca de Babel, isto é, suas próprias referências), uma biblioteca-fonte com os textos que formam a tradição literária, a memória de quem escreve.

A segunda, **Tubo de ensaio: o laboratório**, é composta por uma série de blocos e fragmentos que se interligam e aprofundam os temas que partem da obra de Piglia e os metatemas que partem da tese mesma. Inseri entre os blocos e fragmentos um ensaio de natureza mais convencional e fechada em si, “O equilibrista do arame farpado” (sobre o encontro em Franz Kafka e Adolf Hitler em *Respiração artificial*), por dois motivos: primeiro, porque justamente pelo tom distinto ele reforça o aspecto laboratorial desta parte; segundo, porque o ensaio funciona como base referencial para reflexões em blocos e fragmentos posteriores, uma vez que o encontro Kafka-Hitler é uma das obsessões da tese. Nesta parte busco também definir e desenvolver o que chamo de “escrita sampler” — processo de incorporação da escrita do outro (as bases da Biblioteca) a partir da noção de que *a literatura é uma história de ladrões*, como diz um deles, alguém como Piglia, para quem “las relaciones de propiedad están excluidas del language”,⁸ utilizando para isso uma ponte com os novos procedimentos musicais

⁸ Em “Memoria y tradición”, 2º Congresso Abralic, vol. 1. Belo Horizonte: Abralic, 1991, p. 60.

originados com o surgimento do sampler como ferramenta e instrumento de produção e do sampling como forma de composição.⁹

A terceira parte, **Notas falsas: invasores de corpos operando a máquina-sampler**, joga com a questão da autoria e da propriedade na escrita, apagando e falsificando referências para funcionar como uma metanarrativa que expõe, na prática, através de notas e comentários de caráter mais aforístico, a questão central da tese: a relação entre memória e tradição, Biblioteca e Laboratório, ficção e realidade, propriedade e linguagem. Literatura como narrativa, escrita como movimento e potência.

Minha idéia básica foi construir ao longo da tese um andamento (simbolicamente designado “Ataque, perigo e ritmo”) que aproximasse o efeito do texto fragmentário da nota ao processo de composição da música contemporânea que tem no reaproveitamento e na homenagem aos ancestrais sua ferramenta e seu princípio, respectivamente. Creio que a literatura faz um caminho afim, dentro da sua dimensão e dos seus meios. Por isso, deixo claro desde a partida que a invasão é também uma invasão de tom musical, influenciada pelos procedimentos que estão ligados à técnica do *sampling*, o criador/compositor/escritor como produtor de som/música/texto — influenciada fundamentalmente por minhas leituras de Piglia, que muitas vezes aconteceram em cruzamento com a música e era como se uma explicasse ou justificasse o caráter renovador da outra.

A partir daí, é possível imaginar a tese como um conjunto de elementos congregados que se abre, respira e atrai de novo os elementos, que, agora, entram na zona de interseção e se penetram até o ponto de não serem mais distinguíveis como gênero ou atribuição referencial que não a própria escrita. Tenho total consciência da validade relativa de um texto como este e de sua resistência ao poderíamos classificar de convencional, ou seja, uma tese acadêmica *comme il faut*, mas tenho também plena convicção de que mesmo falando de maneira relativamente livre, algumas vezes até mesmo de forma *freestyle*,¹⁰ exponho aqui

⁹ Outra denominação possível poderia ser “escrita sampling”, que talvez indique melhor a função transitiva do processo, contudo a utilização da palavra “sampler” parece ser mais adequada à proposta de “laboratório da escrita”, sendo o sampler uma de suas ferramentas.

¹⁰ Para usar uma expressão da cultura contemporânea pop que define o estilo livre, onde a criatividade, o improviso e a expressão pura do movimento são os referentes, e que serve também como definição do que não é parte de uma competição no surfe e no skate, por exemplo. Vale lembrar que *freestyle* ressoa também determinadas práticas das artes plásticas, penso em Jackson

no texto, no seu discurso talvez excessivamente tautológico, em sua linguagem resistente à disciplina metodológica, exponho aqui o que considero ser minha concepção de escrita e literatura, e o faço através e com o texto e as idéias de Ricardo Piglia, que têm papel determinante nessa concepção.

&&&

Em relação aos textos de Piglia utilizados na tese é importante frisar que o método de leitura e análise não fará distinção entre os originais em espanhol e as traduções para o português, exceto quando relevante para o tema em questão. Como a obra de Piglia está traduzida para o português em grande parte, sempre que possível privilegiarei a tradução, fazendo o cotejamento com o original, quando necessário.

5. Princípio conclusivo, o eixo

A tese parte de três reflexões/conclusões/proposições sobre a obra de Ricardo Piglia, condensadas em pontos concenutais que chamo:

- i. **O Laboratório:** a obra só acontece a partir e dentro do entendimento da literatura como laboratório da escrita.
- ii. **O Diário Póstumo:** tão recorrente na obra (tanto em excertos nos livros como em alusões em entrevistas e ensaios) e apresentado em “Prisão perpétua”, o Diário Póstumo de Piglia é a idéia e a condição da literatura mesma, ou seja, para dizer de forma um pouco mais radical: o Diário *é* a literatura para Piglia (é o espaço de construção de uma outra realidade, uma utopia, como ele mesmo diz em “Prisão perpétua”) e o fato de ser pensado como uma obra póstuma só contribui para isso.

Pollock e o *action painting*, e da música, com o *free jazz* de Ornette Coleman (e depois outros), que certos críticos rejeitaram afirmando não ser nem *free* nem *jazz*.

iii. **A Biblioteca de Babel:** a Biblioteca representa a tradição e a memória do escritor. “Para um escritor la memoria es la tradición”, diz Piglia.¹¹ A biblioteca de um escritor, de um escritor como Piglia, é a fonte, a base das experiências testadas no Laboratório.

Os três conceitos são determinantes na obra de Piglia, e não apenas estão intimamente ligados, como funcionam em conjunto, se suplementam e muitas vezes se confundem. Dito de forma mais concisa e esquemática: o Laboratório é a mirada com que Piglia vê a literatura; o Diário Póstumo é a sua realização, a sua prática e sentido; e a Biblioteca de Babel incorpora a experiência vivida (literária e extraliterária), é a matéria-prima do escritor.

6. Breve *biopercorso*

Ricardo Emilio Piglia Renzi nasceu em Adrogué, subúrbio de Buenos Aires, em 1940. Aos dezesseis anos, se mudou com a família para Mar del Plata. A mudança, relatada em “Em um outro país”, primeira parte de “Prisão perpétua”, conto que abre o livro homônimo, determina o nascimento do escritor em sua própria biografia.¹²

¹¹ “Memoria y tradición”, *op. cit.*, 1991, p. 60.

¹² Escrever um parágrafo simples, como esse acima, em se tratando de Piglia, não parece tão simples assim. Elementos incertos, instabilidade da relação entre ficção e realidade, são paradigmas programáticos, tanto biográfica quanto literariamente. Nem mesmo os dados sobre a data de nascimento de Piglia são claros. Fontes dão como certo o ano de 1940; outras, respeitáveis, afirmam que foi em 1941 — “ano da morte de Joyce”, como lembra a homenagem feita por Nicolás Bratosevich (e grupo de estudo: 1997, p. 329) —, caso do próprio Bratosevich e da Enciclopédia Britânica, por exemplo. A maior recorrência na bibliografia é 1940 (data que consta dos perfis biográficos das edições brasileiras e hispânicas e também de vários trabalhos críticos sobre o escritor argentino, como o de Jorge Fornet [2005] e o de Adriana Rodríguez-Pérsico [1995], por exemplo), e principalmente por dados que estão em “Em um outro país”, primeira parte do relato “Prisão perpétua”. Não faz diferença alguma, evidentemente, mas serve para ilustrar a forma como Piglia joga com os dados de sua biografia, lança os fatos na ficção (e vice-versa) e faz da incerteza uma espécie de *minima moralia*. Seguindo o jogo, vemos que, como sempre, há uma resposta no texto (não importando muito aí se verdadeira ou não). No relato, ele diz que “tinha dezesseis anos” e que em “março de 57 abandonamos meio clandestinamente Adrogué” (1989, p. 12). Como as informações coincidem em relação a dia e mês de nascimento, 24 de novembro, o adolescente Piglia completaria 17 anos no fim do ano de 1957, e a data correta seria 1940.

O nome reforça o procedimento de incerteza, já que Emilio Renzi é uma espécie de personagem especular de Piglia (muitas vezes criando, inclusive, a impressão de que Ricardo é também personagem de Emilio). O fato, se há, é que Ricardo Piglia é a “matriz” do escritor (do Laboratório) e Emilio Renzi, apesar de ter até mesmo assinado textos críticos, segue (até prova em contrário) sendo o nome do meio e personagem-filial (no sentido genético e de sucursal, adjetivo e

De Adrogué nos mudamos a Mar del Plata. El día que nosotros levantamos la casa, yo me pongo a escribir un diario. Entonces, de ahí esa conexión entre un exilio privado (opción un poco cómica de lo que se entiende por exilio, no era nada de exilio, por supuesto, aunque yo lo viviese así) y el language, la lengua, la escritura.¹³

Deixar a cidade natal é fator decisivo para a relação que Piglia constrói com a literatura. A descoberta de um mundo privado e utópico com o Diário funciona como um despertar, abrir de olhos, pois, seguindo “Prisão perpétua”, o relato, na perspectiva autobiográfica, é na nova cidade que o adolescente isolado e sem amigos vai travar contato com Steve Ratliff, encontro que definirá a sua mirada como escritor. É ali também que, em 1960, o jovem Piglia decide entrar para a Faculdade de História da Universidad Nacional de La Plata em vez de ingressar na carreira de Letras. A literatura como mundo privado.

Fui estudar História em La Plata porque queria me transformar em escritor e pensava (com razão) que se estudasse Letras ia ser difícil continuar interessado em literatura. (1994, p. 82)

O encontro com Ratliff (ou *a ficção* do encontro com Ratliff), na dimensão física e na simbólica, é determinante para a concepção de literatura como mundo, espaço que é privado e, conseqüentemente, identitário — construir-se como sujeito e *persona* é chave para transformar-se em escritor. Assim como a decisão de ficar à margem do campo literário acadêmico, por contraditório que possa parecer para alguém que, em 1963, começa a lecionar na universidade onde ingressara três anos antes e que fará da cátedra parte importante de sua vida ao longo dos anos. Talvez, manter-se fora da literatura na universidade, sendo professor em outro departamento, fosse a estratégia idealizada para preservar a formação do escritor. Assim, ensinar literatura seria uma imagem no futuro distante a ser realizada em outros termos, o escritor que se torna catedrático por *notório saber*. O que

substantivo, replicante: um replica o outro e confunde as identidades). A incerteza é tanta, o procedimento de falseamento tão intenso e recorrente (porque transformado em prática estratégica), que multiplica as possibilidades e gera toda sorte de histórias cruzadas por Piglia e sobre ele. Em artigo sobre o *Mal de montano*, de Enrique Vila-Matas, Roberto Ferro conta que há uma “lenda urbana” (nas suas palavras) sobre a relação entre Ricardo Piglia, Emilio Renzi e Steve Ratliff (os dois últimos, em tese, personagens do primeiro), que supostamente teriam sido colegas de pensão em Mar del Plata e que Piglia é um ator que “representa” Renzi, o verdadeiro escritor, sendo a estratégia um plano de Ratliff (2004). Mas, por enquanto, deixemos essa “lenda” para depois, o objetivo é apenas realçar o funcionamento da dinâmica ficção-realidade que acompanha Piglia e é por ele alimentado.

¹³ Entrevista a Reina Roffé (2001, p. 202).

determina a escrita é a *contaminação* das leituras iniciais, um texto endêmico que se propaga e vai construindo o corpo da Biblioteca e o destino do Laboratório a partir dos rastros de algo que não está.

Há um sistema de contágio e de predestinação na história das primeiras leituras. Um texto leva a outro como se rastreássemos as pegadas de um cavalo perdido. Uma referência de Hemingway me fez ler Isak Dinesen e uma referência de Isak Dinesen me fez ler Carson McCullers e uma referência de Carson McCullers me fez ler Osamu Dazai. As primeiras leituras são um oráculo: aí está cifrado o futuro do que se vai escrever, mas a gente lê outra coisa. Lê os textos, os tons, o modo de começar uma história. *Call me Ishmael*. Os melhores começos são sempre os mais simples. (*Idem*, pp. 44-5)¹⁴

Piglia escreve o primeiro conto, “A atiradeira”, em 1961. No ano seguinte, ganha o concurso de contos da revista *El Escarabajo de Oro* com “Meu amigo”, ao lado de outros três escritores (Briante, Gettino e Rozenmacher), e assim é publicado pela primeira vez. Os dois relatos estão em *A invasão*, coletânea de contos com a qual Piglia recebe menção no prêmio cubano Casa de las Americas de 1967, sendo por isso editada primeiramente em Havana para depois ser publicada na Argentina por Jorge Álvarez. Piglia ressalta a atuação do editor em “Conversación en Princeton”, uma das entrevistas de *Crítica y ficción*:

Puso, digamos, un tipo de editorial con un perfil más moderno, muy agresivo y que, al mismo tiempo, cobijaba a los jóvenes escritores a su alrededor y les daba trabajo, y todos, en algún sentido, estábamos trabajando con él, porque quería que tuviéramos tiempo libre para escribir las novelas que quería publicarnos. (p. 199)

Como informa na mesma entrevista, em 1965 já estava trabalhando com Álvarez na publicação de coletâneas de clássicos americanos e universais. Com o golpe de Estado encabeçado por Juan Carlos Onganía no ano seguinte, as universidades são interditadas e Piglia renuncia ao cargo de professor para se dedicar ao trabalho na editora de Álvarez. A atividade de editor tem início em 1968 com *Yo* (Editorial Tiempo Contemporáneo), seleção de textos históricos e pessoais escritos por personalidades argentinas (como o general Juan Manuel de Rosas, ditador pré-República, Domingos Sarmiento, escritor e presidente, autor de *Facundo*, Lucio Mansilla, Macedonio Fernandez, Horacio Quiroga, Roberto Arlt,

¹⁴ E como os começos são a parte mais celebrada e objeto de inúmeros estudos de um conto, Piglia, sempre buscando o duplo cifrado e especular, dedica as suas “Novas teses sobre o conto” aos finais do relato breve usando Borges como fio condutor. Ver *Formas breves* (2004, pp. 95-114).

Borges, Julio Cortázar, entre outros). Piglia assina o prólogo e a seleção. No mesmo ano edita e escreve prólogo e notas para *Crónicas de Latinoamérica* (Editorial Jorge Alvarez), coletânea de textos latino-americanos (Juan Rulfo, García Márquez, Guimarães Rosa, Cabrera Infante, Juan Carlos Onetti, entre outros).

No ano seguinte, dirige a *Colección Serie Negra* (Editorial Tiempo Contemporáneo), que inclui diversos livros de autores de romances policiais (como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Horace McCoy, David Goodis, José Giovanni e outros) e uma antologia, *Cuentos policiales de la Serie Negra* (textos de James Cain, Chandler, Ross MacDonald e outros). Para a última, Piglia faz a seleção, as notas e o prólogo, mas assina com o nome de Emilio Renzi.

De 1970 a 1973, dirige a *Colección Trabajo Crítico* (Editorial Tiempo Contemporáneo), publicando Jean Paul Sartre, Tzvetan Todorov, Josefina Ludmer, Theodor Adorno, Edoardo Sanguinetti, Harry Levin e Alain Badiou. Volta aos policiais em 1979 com *Cuentos de la serie negra* (Centro Editor de América), assinando seleção (Hammett, Chandler, McCoy e W.R. Burnett) e prólogo.

Entre 1983 e 1984, dirige a *Colección Los Mundos Posibles* (Editorial Folios), onde publica Juan José Saer, Andrés Rivera e Miguel Briante, entre outros. De 1990 a 1992, é diretor de outra série de romances negros, *Colección Sol Negro* (Editorial Sudamericana), com autores como P.D. James, Brett Halliday e outros menos conhecidos. Em seguida, faz seleção e prólogo a *Las fieras* (*Serie La Muerte y la Brújula*, número 6, Clarín, Aguilar, 1993), coletânea de contos argentinos de autores como Borges, Arlt, Cortázar, Bioy Casares, Antonio Di Benedetto, Silvina Ocampo, Rivera e outros. Em 1999, edita a *Antología del crimen perfecto* (Planeta), com textos de Edgar Allan Poe, Dostoiévski, H.G. Wells, Borges, Hemingway, Nabokov, Gombrowicz, Onetti, William Faulkner, Rodolfo Walsh e outros. Em 2000, o *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández* (Fondo de Cultura Económica).

&&&

A produção crítica começa a ser publicada em 1969 com resenhas sobre *Ardil 22*, de Joseph Heller, e *Cosas concretas*, de David Viñas, além do texto “Nueva narrativa norte americana”, todos para para a revista *Los libros*, da qual fez parte do comitê editorial de 1969 a 1974. Mas é com “Clase media: cuerpo y destino (Una lectura de *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig)”, publicado no primeiro número da *Revista de Problemas del Tercer Mundo* no mesmo ano, que Piglia abre espaço para o reconhecimento da acuidade analítica de suas leituras. O texto é incluído logo em seguida na antologia crítica *Nueva novela latinoamericana*, organizada por Jorge Lafforgue para a Paidós em 1972. Graciela Speranza enfatiza a sua importância num momento em que a originalidade estética de Puig ainda não tinha sido reconhecida na Argentina:

Dada la escasa repercusión de la primera novela de Puig en el país, indicio claro del desconcierto de la crítica argentina frente a su literatura, la fecha de publicación de este ensayo es significativa. La lectura de Piglia es la primera en registrar la novedad del programa literario inaugurado por Puig. (...) con la perspicacia formal que caracteriza sus lecturas críticas, Piglia reconoce así, tempranamente, el radicalismo de la operación de Puig como “un *más acá* o un *más allá* de literatura”, un “vaivén que borra la escritura en beneficio de una memoria verbal cuyo secreto es lo único que el relato quiere ‘representar’” y detecta allí esa “realidad formal independiente de la lengua y del estilo” que Roland Barthes había definido ya como “el grado cero de la escritura”.¹⁵

No ensaio já se pode perceber o que Isabel Stratta sintetizou como “el poder de condensación que marca el estilo de sus intervenciones críticas”,¹⁶ que vai acompanhá-las até *O último leitor* (2005), livro de leituras sobre leituras (ou sobre o poder da leitura na literatura). Piglia abre o ensaio com uma epígrafe extraída do romance de Puig. Na passagem, Toto, o protagonista, olha a imagem do seu corpo no espelho com desgosto, “se detesta”, escreve Puig.

Juego de espejos, caja china, **esa frase encierra toda la novela**: “yo (quiere decir Toto) soy el que me miro mirarme mi cuerpo”. (...) desde el comienzo la novella no hace otra cosa que dar vueltas alrededor de esa fractura. **No hay otra “historia”** que la descripción minuciosa de ese repudio, de ese despegamiento. **No hay otro “tema”** que la demostración de que esa alteridad es el producto de las relaciones concretas (...) Grifos meus.¹⁷

¹⁵ In MANCINI, Adriana y otros (2004, p. 305). Nota ao texto de Piglia sobre Puig.

¹⁶ *Idem*, p. 33.

¹⁷ *Idem*, pp. 305-6.

O poder de condensação, na realidade, é levado para dentro da leitura quase que literalmente, num jogo de espelhos que busca, a partir do reflexo projetado, definir numa imagem toda a obra. Essa operação, central na crítica de Piglia, diz muito do fato de sua relação com a literatura ser sempre mediada pela idéia de segredo, cifra, duplicidade. Como na citação sobre a predestinação das primeiras leituras, a leitura como oráculo. Há sempre um buraco embaixo da escada que leva ao porão mal iluminado do texto. Lá é possível ver o *aleph* miniaturizado da obra. Metáfora que poderia ser pensada como a ilustração do cruzamento da tradição borgeana com o romance policial (sem esquecer que o policial é parte determinante da memória de Borges). No espelho da leitura, o crítico reconstrói sua própria vida, e a imagem que vê (*e não lhe causa desgosto*) é a imagem da literatura.

Em 1973, Piglia escreve “Introducción” sobre *O brinquedo raivoso*, de Roberto Arlt, texto que será publicado 20 anos depois como introdução a *El juguete rabioso de Roberto Arlt*. Em 1974, *Roberto Arlt: La ficción del dinero*, seleta e revisão da tradução de textos de Cesare Pavese e participação em pesquisa sobre a influência de Hemingway com mais três escritores argentinos — todos para a revista *Crisis*, dirigida por Eduardo Galeano, da qual foi colaborador. No ano seguinte, seleção e tradução de “Brecht: La producción del arte y de la gloria” para *Crisis* e “Notas sobre Brecht” (resenha de *El compromiso em literatura y arte*) para *Los libros*. Do que poderia ser lido como o cruzamento entre a leitura de Arlt e as propostas político-artísticas de Brecht (como a defesa do plágio, por exemplo), escreve *Nome falso*, publicado no mesmo ano. Em 1976, Piglia seleciona e traduz com Josefina Ludmer fragmentos para “James Joyce: ‘Retrato del artista’; Richard Ellmann: ‘El primer Joyce’” para o número 37 de *Crisis*.

É neste ano também que a Junta Militar perpetra o golpe de Estado argentino, que ficará conhecido como *El proceso* e por sete anos, até 1983, irá aterrorizar o país, assassinando milhares de pessoas, eufemisticamente classificadas, até hoje, de “desaparecidos”. Entre elas estará o escritor e jornalista Rodolfo Walsh.¹⁸ Exemplo da condição de responsabilidade política do intelectual

¹⁸ Além de ficcionista, Walsh foi autor de livros investigativos importantes dos quais se destaca *Operación masacre*, de 1957, denúncia da violenta repressão ocorrida em 1956 aos que se

como voz de resistência, Walsh foi sujeito de uma das pouquíssimas entrevistas feitas por Piglia e objeto do texto-conferência *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*.¹⁹

Talvez por isso em 1977 Piglia passe parte do ano como *visiting professor* na Universidade da Califórnia, nos Estados Unidos. Neste ano toma parte, junto com Borges e mais dois escritores, de um livro de entrevistas sobre narrativa policial, *Asesinos de papel*. Em 1978, passa a integrar a direção da revista *Punto de Vista*, ao lado de Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano, traduz Hemingway (*Men without women*) e faz resenha sobre *La mayor*, de Juan José Saer, para a revista, onde aparecem também “Ideologia e ficción em Borges” (1979) e “Notas sobre *Facundo*” (1980), quando publica *Respiração artificial*. Nos anos seguintes, inicia colaboração com a revista *Fierro* (1984), publica “Cortázar: la desdicha del éxito” (*Crisis*) e a primeira edição de *Crítica y ficción* (ambos em 1986), retorna aos Estados Unidos por um semestre como *senior fellow* do *Council of the Humanities* na Universidade de Princeton (1987). Em 1988, ano da publicação de *Prisão perpétua*, é convidado para o programa *Maison des écrivains étrangers et des traducteurs de Saint-Nazaire*, na França, onde fica por três meses e produz “Encuentro em Saint-Nazaire”.²⁰

Na virada para a década de 1990, o trabalho como professor assume caráter permanente, o que pode ser visto como face complementar à prática crítica. Em 1989, volta à Princeton; em 1990, leciona na Universidade de Harvard e na Universidade de Buenos Aires (desta vez como professor de Literatura), onde fica até 1997, ano em que regressa mais uma vez à Princeton para lá permanecer desde então. Nesse período, publica texto sobre *Adán Buenosayres*, de Leopoldo

sublevaram contra o governo golpista que destituiu Juan Perón no ano anterior. Na edição publicada em 2001 pela Ediciones de la Flor, foi incluída como apêndice “La carta abierta de un escritor a la Junta Militar”, escrita no dia em que o governo golpista completava um ano, véspera do seu seqüestro e desaparecimento. A carta foi enviada a várias redações locais e correspondentes estrangeiros. Por razões óbvias, não foi publicada na Argentina, porém aos poucos ganhou divulgação no exterior. Acusação racional e jornalística dos crimes sociais, políticos e econômicos cometidos pela Junta no *Proceso*, a carta, onde Walsh relata inclusive que perdeu a própria filha na luta armada, termina assim: “Éstas son las reflexiones que en el primer aniversario de su infausto gobierno he querido hacer llegar a los miembros de esa Junta, sin esperanza de ser escuchado, con la certeza de ser perseguido, pero fiel al compromiso que asumí hace mucho tiempo de dar testimonio em momentos difíciles”.

¹⁹ O texto é de 2001 e está referido mais à frente e na Bibliografia ao final da tese.

²⁰ Que será publicado no Brasil como “Encontro em Saint-Nazaire” em *Palavras ao Sul: seis escritores latino-americanos contemporâneos* com tradução de Maria Antonieta Pereira (1999, pp. 77-91).

Marechal, e *Por um relato futuro: Diálogo Ricardo Piglia-Juan José Saer* (1990).²¹ No encontro da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic) de 1991, apresenta “Memoria y tradición”. Aparecem ainda textos sobre Sarmiento (1994 e 1995), Susana Lugones (1995) e prólogos a edições de Borges e Arlt (ambos em 1996) e Alberto Laiseca (1998), período em que publica, na ficção, *A cidade ausente* (1992) e *Dinheiro queimado* (1997), e também as reedições modificadas de *Nome falso* (1994), *Prisão perpétua* (1998) e *Crítica y ficción* (2000). Desde então, surgiram *Formas breves* (2000) e *O último lector* (2005), considerados livros de ensaios críticos, mas que, no fundo, poderiam ser lidos como ficção ensaística (ou ensaio ficcional), como quase sempre em sua obra.

Além das publicações literárias, Piglia também escreveu os roteiros de *Foolish Heart* (*Coração iluminado*), com Hector Babenco, e *Macedonio Fernández*, com Andrés Di Tella, ambos de 1995. No mesmo ano, baseada na sua novela homônima, foi encenada no Teatro Colón, em Buenos Aires, a ópera *La ciudad ausente*, com música e direção musical de Gerardo Gandini e para a qual Piglia escreveu o libreto. Depois, roteiro para *La sonámbula* (1998), em parceria com Fabián Bielinsky e Fernando Spiner, adaptação de El astillero, de Onetti, com David Lipszyc (2000), entre outros. Inversamente, sua obra esteve no cinema com *Luba* (1990), de Alejandro Agresti, baseado no conto-apêndice para “Homenagem a Roberto Arlt”, de *Nome falso*, e com *Plata quemada* (1998), versão do romance homônimo dirigida por Marcelo Piñeyro.²²

7. A obra

Piglia não é dos escritores mais prolíficos. E, ao mesmo tempo, é difícil pensar no que significa dizer isso quando acompanhamos o seu percurso e sabemos que está bastante presente em determinados círculos. Com a primeira afirmação quero ressaltar o aspecto que define a obra pelo número de livros

²¹ Referido mais à frente e na Bibliografia ao final da tese.

²² Além das informações encontradas em entrevistas, ensaios e matérias, devo parte das referências às trajetórias crítica, editorial e não-literária de Piglia à bibliografia compilada no caderno *Ricardo Piglia: Conversación em Princeton*, organizado por Arcadio Díaz-Quiñones et al. (1999, pp. 62-75); e também à introdução de Livia Grotto para sua dissertação *Disfarces do invisível, duplicações na obra de Ricardo Piglia* (2006, pp. 33-5).

publicados sob uma assinatura — afinal, nove deles em 40 anos não é o que se chamaria de produção volumosa.²³

Na lista abaixo, os títulos da edição original e da brasileira, as datas de publicação entre parêntesis e a abreviatura (quase sempre as suas iniciais) usada na tese (para não repetir exaustivamente o nome de cada obra e dar mais agilidade ao texto). Depois, faço uma breve exposição da obra de Piglia e de alguns dos temas desenvolvidos em seguida, ressaltando as diferenças entre a edição original e a brasileira, quando for o caso, e as edições modificadas posteriormente e consideradas definitivas por Piglia.²⁴ Como foi dito, a princípio vou utilizar como referência básica as edições brasileiras e indicarei quando me referir ao original.

<i>La invasión</i> (1967) / <i>A invasão</i> (1997)	– AI
<i>Nombre falso</i> (1975; Edición definitiva: 1994) / <i>Nome falso</i> (1988)	– NF
<i>Respiración artificial</i> (1980) / <i>Respiração artificial</i> (1987)	– RA
<i>Crítica y ficción</i> (1986; edição ampliada e revista: 2000)	– CF
<i>Prisión perpetua</i> (1988; Edição revista: 1998) / <i>Prisão perpétua</i> (1989)	– PP
<i>La ciudad ausente</i> (1992) / <i>A cidade ausente</i> (1993)	– CA
<i>O laboratório do escritor</i> (1994)	– LE
<i>Plata quemada</i> (1997) / <i>Dinheiro queimado</i> (1998)	– DQ
<i>Formas breves</i> (1999) / <i>Formas breves</i> (2004)	– FB
<i>El último lector</i> (2005) / <i>O último leitor</i> (2006)	– UL

²³ Restringindo o escopo aos livros em circulação e desconsiderando as conferências e ensaios que não estão em *Crítica y ficción*, edições definitivas, reedições, prólogos, seleções, organizações, etc., que criam uma espécie de corpus paralelo, como vimos.

²⁴ De maneira a me dar a possibilidade de discutir a obra de forma um pouco mais livre e a partir do eixo Laboratório-Biblioteca-Diário.

Esses são os livros autorais de Piglia que formam o corpus mais visível de sua obra (incluí *LE*, que, como já mencionei, é a versão brasileira e modificada de *CF*). A eles se juntam as publicações esparsas já citadas e as coletâneas *Cuentos con dos rostros* (1992) e *Cuentos morales* (1995), que é uma antologia de relatos escritos entre 1961 e 1990 organizada por Piglia e com longa introdução de Adriana Rodríguez-Pérsico.

Na bibliografia menos visível e difundida (e nem por isso desconhecida) assinada por Piglia, encontram-se:

Tres propuestas para el próximo milenio (2001) está editado junto a *Mi Buenos Aires querida*, de León Rozitchner, como uma reprodução das conferências que os dois escritores argentinos proferiram no ano de 2000 num encontro na Casa de las Américas em Havana, Cuba. Os textos foram publicados primeiro na revista *Casa de las Américas* (222, enero-marzo de 2001) e depois em um pequeno livreto pelo FCE – Fondo de Cultura Económica.

E *La Argentina en pedazos* (La Urraca, coleção *Fierro*, 1993), seleção de textos adaptados para os quadrinhos que faz um panorama histórico da literatura argentina. São 11 breves ensaios em que Piglia contextualiza as obras de Esteban Echeverría (autor de *El matadero*, considerado o relato que inaugura a literatura argentina em 1874), David Viñas (escritor e crítico da mesma geração de Piglia), Armando Discépolo (dramaturgo que, como Arlt, escrevia *fora da língua oficial* aristocrática que defendia a pureza do idioma ante a contaminação produzida pelas classes pobres e de imigrantes), Lugones (que representava justamente a defesa da pureza da língua), Cortázar, Arlt, Puig, Borges (além de Germán Rozenmacher, Horacio Quiroga e Tuegols y Taggini). As adaptações e desenhos variam e têm como autores desde Carlos Trillo (conhecido roteirista de quadrinhos) e Norberto Buscaglia, nos textos, a Enrique Breccia e El Tomi, nos desenhos.

Houve também uma adaptação de *A cidade ausente* para os quadrinhos feita por Pablo De Santis com desenhos de Luis Scafati (Océano/Temas, 2000). O prólogo ao livro é de Piglia e reaparece em *UL* também como prólogo, mas com a diferença de não trazer as referências internas à adaptação e ter sofrido algumas

alterações que o tornam mais “ficcional”. Todos os três levam o nome de Ricardo Piglia na capa.

&&&

De certa forma, os contos de *A invasão* podem ser vistos como um reflexo do trabalho de editor, das leituras de autores americanos (como Hemingway ou Scott Fitzgerald) e das *séries negras*. Piglia parece estar buscando definir seu tom, definir o jogo com os estilos e abordagens por onde irá transitar, caminhando em direção ao que será a sua poética. O livro dá indícios das preocupações que serão o campo dos seus futuros textos. Contos como “Mata Hari 55” e “As atas do julgamento” já apontam para a busca por uma narrativa que trabalhe as fronteiras da ficção com a realidade histórica numa chave investigativa, policial.

A Mata Hari do título é uma espécie de êmulo de Eva Perón (e referência evidente à espiã famosa) envolvida com uma trama política e policialesca dias antes da ascensão de Perón ao poder. Um aviso assinado por “R.P.” alerta que o maior incômodo da história é o fato de que é verdadeira, e diante da “lógica esquiva” da realidade e do “risco de violentá-la com a ficção”, o autor prefere se ater à fidelidade do gravador com o qual foram feitas as entrevistas que formam o texto (AI, p. 63). No outro conto, há o cabeçalho de uma ata, por meio da qual entendemos que estamos diante de um julgamento. O ano é o de 1871 e o crime, o assassinato do general Urquiza, figura-chave da constituição das repúblicas argentina e uruguaia. O depoimento que constitui o corpo do texto acontece sob a égide do juramento, ou seja, mais uma vez somos colocados diante da “verdade”, diante de um relato “verídico” em que o autor assume a função de compilador, de mediador que está entre a “verdade” do fato histórico e o leitor (*Id.*, p. 79).

Esse tipo de relação mediada entre realidade histórica e ficção aproxima o narrador das figuras do historiador ou mesmo do jornalista. Poderíamos pensar que, nesse momento, Ricardo Piglia está em trânsito, sua ficção ainda é produzida (e pensada, talvez) na borda que limita as duas disciplinas. A formação como historiador ainda não se libertou completamente da carapaça disciplinar para se dissolver (não completamente) na condição instável da escrita do Laboratório,

onde todo e qualquer texto pode ser ficcionalizado e as disciplinas estão subordinadas à ordem da experiência literária. O historiador é parte do escritor, e o inverso se exclui.

O livro não teve alterações em edições posteriores e, além dos mencionados, traz os contos “Tarde de amor”, “O muro”, “Uma luz que sumia”, “No barranco”, “A atiradeira”, “Meu amigo”, “A invasão” e “Suave é a noite” (alusão explícita à novela de Fitzgerald, a quem é dedicado o relato).

&&&

A *invasão* também apresenta, disfarçadamente, contos com traços autobiográficos ou com traços do que poderia ser uma biografia do escritor. “O barranco” é a história de Ricardo, um menino que perde a inocência e deseja a presença do irmão mais velho, Carlos. “Meu amigo”, que narra a relação manipuladora entre dois amigos, é dedicado “para Carlos Piglia, meu irmão” (AI, p. 93). “A invasão” traz a primeira aparição de Emilio Renzi, que é preso por uma confusão com um policial “que tem cisma comigo porque sou estudante” (p. 105) e passa a noite na cadeia de cara para a parede enquanto os dois outros homens, seus companheiros de cela, têm relações sexuais. Renzi aparece de novo, provavelmente na mesma época de estudante, no conto seguinte do livro, “Suave é a noite”, história de decepções amorosas.

&&&

A primeira edição de *Nome falso*, em 1975, é uma coletânea de relatos que inclui os contos “El fin del viaje”, “El Laucha Benítez cantaba boleros”, “La caja de vidrio”, “El precio del amor” e “Las actas del juicio”, (de AI), além da já famosa “Homenaje a Roberto Arlt” e de seu conto-apêndice “Luba”.²⁵ No Brasil, o livro se restringe ao texto-homenagem e seu apêndice, trazendo também um

²⁵ Nas traduções brasileiras: “O fim da viagem”, “O Laucha Benítez cantava boleros”, “A caixa de vidro”, “O preço do amor”, “As atas do julgamento” e “Homenagem a Roberto Arlt”.

poema não-assinado ao lado de uma foto de Arlt no final. Os outros textos estão em *Prisão perpétua*, exceto “O fim da viagem”, que está em *O laboratório do escritor*.

A edição definitiva de *NF* é uma tentativa de organizar e dividir tematicamente os livros de relatos mais importantes da obra de Piglia, *Nome falso* e *Prisão perpétua*, já que a primeira edição de *PP*, publicada 13 anos depois de *NF*, também cumpria o papel de antologia de contos, a maioria já editados em *NF*. *PP* se dividia em três partes, a primeira com os relatos inéditos “En otro país” e “El fluir de la vida” sob o título de “Prisión perpetua”; a segunda, sob o nome “Las actas del juicio”, com os contos de *NF*, acrescidos da primeira seleção do Diário, “Notas sobre Macedonio en un Diario”, e de “La loca y el relato del crimen” e sem “El fin del viaje”; a terceira, “Nombre falso”, trazia “Homenagem” e “Luba”.²⁶ A edição brasileira de *PP* reúne, sem divisão, os relatos das duas primeiras partes apenas, já que “Homenagem” e “Luba” formam o corpo da edição de *NF* aqui. “Prisão perpétua” é apresentado como relato único e, dessa forma, “Num outro país” e “O fluir da vida” só podem ser percebidos como textos autônomos (percepção que não exclui a sua relação de complementaridade fundamental) no seu interior.

O que é relevante em apontar as modificações efetuadas nas diferentes edições é o caráter manipulador de Piglia, a sua noção de que a narrativa é uma forma pura (caberia dizer também o inverso, *a narrativa é pura forma*) e a obra, um conjunto inacabado de relatos em movimento. Por isso, os textos que em tese formariam um corpo íntegro, podem ser editados e publicados de maneira autônoma — caso das narrativas “soltas” do Diário em “Num outro país”, reunidas em *Cuentos morales* como “Pequeñas historias”, ou de “O fluir da vida” e dos relatos da máquina de *A cidade ausente*, incluídos isoladamente no mesmo livro ou em outras antologias gerais, caso também de “Luba”. Ou podem ser substituídos, retirados de uma obra e inseridos em outra, ou mesmo ter acrescidos a si textos suplementares.

Nas edições posteriores, *Nome falso* e *Prisão perpétua* encontraram personalidade mais definida como volumes separados e contribuíram para ordenar

²⁶ Na tradução brasileira de *PP*: “Num outro país”, “O fluir da vida”, “Anotações sobre Macedonio num diário” e “A louca e o relato do crime”.

a bibliografia. Assim, *NF* se consolidou como um livro mais convencional de relatos, mantendo o corpo da edição original com a diferença de que inclui “A louca e o relato do crime”, no lugar de “As atas do julgamento” (que fica restrito à compilação de origem, *A invasão*). O outro relato inédito da primeira edição de *PP*, “Anotações sobre Macedonio num diário”, será reeditado pouco depois em *Formas breves* (1999).

Por seu lado, *PP* se transformou num livro de relatos especulares, em que o conto que lhe dá nome é acompanhado por “Encontro em Saint-Nazaire”, que agora tem incorporado a si uma espécie de apêndice chamado “Diario de un loco”, escrito supostamente pelo personagem que acompanha Piglia (como fantasma) em “Encontro”.

&&&

“Nome falso – Homenagem a Roberto Arlt”, o relato, é uma espécie de homenagem dupla. A Roberto Arlt, que está no título, e a Jorge Luis Borges, como procedimento. De Borges, “Exame da obra de Herbert Quain” é a referência mais clara, como forma, mas “Pierre Menard, autor do Quixote” viaja ao longo do texto como uma bússola. Meta-investigação na qual noções como autoria, falsificação, narrador e literatura vão se entrelaçando progressivamente, o relato começa com o escritor se apresentando, na primeira pessoa, e afirmando que ele, Ricardo Piglia, é o responsável pela organização de uma compilação da obra de Arlt. É narrada então a investigação de um possível conto inédito do homenageado que deixa no ar a autoria do material desconhecido. Para chegar a ele, Piglia precisa negociar com um antigo amigo de Arlt, Saúl Kostia, cínico e melancólico escritor fracassado cuja única glória foi o fato de ter conhecido Arlt e que, supostamente, guarda o relato consigo como um Max Brod marginal.

“Nome falso” é o texto em que Piglia estabelece o que poderia ser chamado de uma “poética do falseamento”, onde os recursos do Laboratório são aplicados à Biblioteca numa operação que *nivela* as hierarquias literárias. Faz isso justamente utilizando um escritor que considera fundamental para a literatura argentina, mas que está à margem do cânone (condição que aos poucos e a partir

de *NF* se transformará). A operação consiste em se apropriar e aplicar ao texto temas que são centrais à literatura argentina (e que tem correspondência na teoria crítica também) como plágio, citação, roubo, pastiche, paródia, cifra, atribuições falsas, autoria. Borges concentrou esse procedimento como forma (e tema implícito), Piglia tenta reprocessá-lo explicitando o tema, mas o transformando também na forma da narrativa.

Essa estratégia, que é quase um princípio narrativo para Piglia, estará presente na maior parte dos seus textos posteriores, os ficcionais e os críticos, com as fronteiras entre autoria e escrita, ficção e realidade, cada vez mais rasuradas, cada vez mais transformadas em interseções crescentes, metamorfose contínua dos gêneros em uma escrita que joga com a tradição de todos eles.

&&&

A edição da *Iluminuras* para *Nome falso* se restringe ao conto que dá nome ao livro, acrescida, no fim, da tradução do poema atribuído a Kostia (aqui sem título ou qualquer outra referência) ao lado de uma foto de Arlt (pp. 98-9) na página 40. A relação entre a foto e o poema já valeria por si só um ensaio. Da forma como está editado, se se abre o livro nas páginas 98 e 99, vemos Arlt olhando para a sua direita, onde está o poema, as sobancelhas arqueadas realçando os vincos acima do nariz, uma sombra à esquerda delineia o rosto. Arlt tem um ar circunspecto e parece preocupado, como se procurasse reconhecer o poema, e o próprio livro, uma vez que, ao olhar para a direita, ele está encarando as 98 páginas editadas com o nome de Piglia que precedem sua foto. O poema termina dessa forma:

Assim, entre livros não publicados
e livros nascentes,
entre fotografias e garrafas
e amigos desaparecidos debaixo da terra,
ouvindo o fragor do mundo em chamas espero
o término dos prazos. (*NF*, p. 98)

Lendo o poema a partir da foto, o que se tem é a descrição de alguém que chega ao fim da linha, revê a vida de maneira amarga e espera a morte. Uma descrição futura do que será o personagem de Kostia no livro.

Se pensarmos dentro da lógica pigliana, o trabalho da editora brasileira parece criar uma outra dimensão suplementar à obra. O poema, cuja estrofe final é uma das epígrafes da tese, *aparentemente* é de autoria de Ítalo Constantini, o “verdadeiro” Kóstia, amigo de Arlt e responsável por apresentar Juan Carlos Onetti ao escritor argentino. No relato de Piglia, Kóstia é Saúl Kostia, um “falso” Kostia cuja única glória é ter conhecido Arlt e ter se tornado uma espécie de Max Brod decadente e fracassado.

&&&

Os contos que acompanham “Nome falso” têm (coincidência ou não) um tom arltiano e uma forma relativamente convencional; o tom de Arlt está nos temas, na forma como as relações humanas são descritas, no seu fracasso inevitável, na sua mediação pelo dinheiro, pelo poder, pela loucura ou pelo silêncio.

“O fim da viagem” narra a viagem de um Emilio Renzi envelhecido para visitar o pai suicida internado no hospital em Mar del Plata e serve para que Renzi reflita (e anote em sua caderneta) sobre a incomunicabilidade entre os dois. “A caixa de vidro” é a história de Genz e Rinaldi, dois homens que moram juntos em um quarto de pensão e têm uma relação mediada pela proteção do último e pela servidão do primeiro.²⁷ (Como Renzi, que tem a “desculpa” de ser jornalista, Rinaldi tem o hábito de anotar e mantém um diário.) “O preço do amor” descreve a visita do ex-amante que precisa de dinheiro à mulher. No final, ele rouba, disfarçadamente, uma estátua de prata. Já “O Laucha Benítez cantava boleros” narra o relacionamento entre dois boxeadores: um peso-pesado decadente (o Viking) e um jovem peso-mosca (o Laucha Benítez) que se tornam amigos silenciosos no ginásio Clube Atenas. Do hospício, o Viking tenta refazer o

²⁷ A relação é sexual também, mas, como em outros contos de Piglia (“O Laucha Benítez cantava boleros”, “A invasão”), o homossexualismo não é o centro declarado da narrativa, o que talvez não possa ser dito de *Dinheiro queimado*.

caminho que o levou a esmurrar o outro à morte. O narrador não é nomeado, mas muito provavelmente é Renzi, que protagoniza “A louca e o relato do crime”. Trabalhando no jornal *El Mundo* como resenhista literário, ele decifra o crime da história através de uma análise lingüística do testemunho psicótico da louca (o que não serve de muita coisa, pois o editor não se interessa *pela verdade do crime*).

As situações dramáticas configuram um ponto importante e curioso na relação entre os relatos mais longos de Piglia e o que aparentemente foi pensado dentro da forma do conto. Os últimos são quase sempre descrições do fracasso das relações humanas que trabalham dentro da lógica e dos procedimentos do gênero. Os romances (*RA* e *CA*) e os relatos maiores (como “Nome falso”, “Prisão perpétua” ou “Encontro em Saint-Nazaire”) são pensados como espaços abertos para a prática metaliterária — discussões sobre o Laboratório e a Biblioteca através do uso *enganosamente transparente* do Laboratório — e, ao mesmo tempo, seguem o padrão arltiano de personagens lidando com o fracasso das suas relações, traindo os outros e a si mesmos por inveja, falta (ou excesso) de caráter, dinheiro.

&&&

Como já sabemos, *Respiração artificial* começa com uma pergunta, que é, na aparência, uma pergunta retórica. “Dá uma história?” é uma pergunta retórica, claro, pois o que se faz a partir da segunda frase — “Se dá, começa há três anos. Em abril de 1976, quando é publicado meu primeiro livro, ele me manda uma carta” (p. 11) — é justamente narrar (ou tentar narrar, o que, no mais das vezes, é o que faz um escritor ou alguém que narra) essa história. Mas fora da superfície aparente, o que a frase interroga é muito mais uma questão estratégica que uma manobra retórica.

Uma pergunta subentendida seria o que *não* dá uma história? Ou ainda, e melhor, o que *é* uma história? O que é o ato de narrar? Pergunta que acompanha toda a trajetória de Piglia e que Emilio Renzi, protagonista do romance e personagem que funciona para Piglia como um duplo, se faz. Não é à toa que o título da obra de Renzi no livro (um fracasso que não chega a retumbar. Em *RA*,

os fracassos surdos, ignorados, mornos) é *A prolixidade do real*. Como diz Piglia em entrevista:

A realidade está cheia de histórias, e é por isso que eu creio que o problema de um escritor não é ter ou não histórias, porque elas estão sobrando. (...) A forma. Esse é o problema.²⁸

Responder à pergunta inicial equivale a entrar no livro e no artifício da ficção. Respirar artificialmente. *Respiração artificial* é uma não-história, no seu sentido mais convencional de narração de acontecimentos, de *narrar a ação*. Relato de ausências e de fracassos, é o romance de formação de Renzi, uma formação que se dá justamente na sua ausência visível. A experiência do reverso, que acontece pela falta e não pelo fato, ou: a falta é o fato.

Como narrar uma história, *como narrar a História*, é a pergunta que vai percorrer o romance, que, paradoxalmente, conta um encontro (entre Renzi e seu tio, Marcelo Maggi, o Professor), que não chega a acontecer, através de outros encontros. O livro está dividido em duas longas partes: “Se eu mesmo fosse o inverno sombrio” e “Descartes”. A primeira é subdividida em três capítulos. No primeiro, em que Renzi é o narrador, inicia-se a correspondência entre ele e Maggi, que busca reconstruir a vida de Enrique Ossorio, amigo e traidor de Rosas, que sonhava em escrever um romance para o futuro, a ser publicado 130 anos depois de escrito (justamente 1979, ano em que o romance começa). O segundo capítulo narra o encontro entre Renzi e o Senador, o sobrinho de Ossorio, Luciano. No terceiro, lemos os fragmentos da autobiografia de Ossorio e a correspondência de Maggi através dos olhos de Arocena, o censor que analisa os documentos do tio de Renzi.

A segunda parte, “Descartes”, é toda dedicada ao encontro entre Renzi e Vladimir Tardewski, filósofo polonês exilado em Concórdia, província de Buenos Aires, e amigo de Maggi. Renzi viaja para encontrar o tio e é recebido por Tardewski. O tio nunca chega e o encontro se transforma em duas longas conversas sobre literatura e a função política da escrita (tendo a ausência de Marcelo Maggi como espectro), divididas em dois capítulos. O primeiro é narrado por Tardewski e tem como centro o debate sobre literatura e crítica no Clube

²⁸ *O Globo: grandes entrevistas – os escritores*. Org.: Luciano Trigo. São Paulo: Globo, 1994, p. 130. Entrevista de José Negreiros.

Social, onde sobressai a discussão entre Renzi e Marconi que opõe Arlt e Borges como as duas grandes forças da tradição argentina. O segundo, narrado por Renzi, é centrado na hipótese formulada por Tardewski de um provável encontro entre Franz Kafka e Adolf Hitler e, em contraponto ao período ditatorial no país, indaga sobre a possibilidade de narrar o indizível, o que está para além da linguagem.

&&&

“Prisão perpétua”, como vimos, é um relato que se divide em duas partes: “Em outro país” narra o nascimento da escrita para Piglia (com o Diário), a sua relação com Steve Rattliff e apresenta as pequenas histórias do Diário. “O fluir da vida” é um conto de Piglia à maneira de Steve, “como se”, uma homenagem ao amigo, na clave de “Luba”, o falso conto de Arlt/Kostia (e que é na realidade um conto de Andreiev).

A proliferação de narrativas será levada adiante sob o signo de Macedonio em *A cidade ausente*, que, já se disse, é o texto que suplementa *Respiração artificial*. Dimensão pós-ditatorial e ditatorial, (*pós-moderno e moderno?*).²⁹ Um poderia ser a resposta para o outro. Em *CA*, o personagem central é a Máquina de Macedonio, uma máquina de relatos através da qual o Estado produz as narrativas com que controla a sociedade, misturando realidade e ficção. Junior, que trabalha para o mesmo jornal de Renzi, investiga a origem e a circulação dos relatos. Como em *RA*, o personagem que conduz o romance, na verdade, é conduzido pela multiplicação de documentos e narrativas que o incluem; o narrador perde o poder de controlar a história e tenta montar os seus fragmentos em busca de sentido.

O procedimento fragmentário é posto de lado com *Dinheiro queimado*, romance que descreve os desdobramentos de um assalto a banco acontecido na década em 1965 em Buenos Aires de maneira mais convencional. Renzi, mais uma vez o narrador, conta a história de Nene Brignone e do Gaúcho Dorda, sua relação homossexual, sua traição ao resto do bando e o desfecho dramático em Montevideu, no Uruguai. Sua importância dentro da obra está na representação

²⁹ Cf. Idelber Avelar em “Máquina apócrifa, alegoría del duelo y poética de la traducción” in RODRÍGUEZ-PÉRSICO (2004, pp. 178-9).

das possibilidades narrativas do Laboratório (que comporta a mescla de gêneros ou a *linearidade* de um deles) e a relação com a propriedade e o dinheiro, sempre na perspectiva de um artifício (como a falsidade do nome, a cidade que se representa pelo relato de uma máquina, a respiração que não é natural, a prisão perpétua utópica que se torna a literatura e a linguagem para o exilado, o dinheiro desapropriado, como as palavras, e cujo único fim coerente é a extinção, o fogo).

&&&

Crítica y ficción é um exemplo, talvez o melhor, da prática pigliana de reeditar seus livros, acrescentar textos, refazer sua seleção, e trabalhar entrevistas e conversas como formas narrativas também. Como Piglia explica na nota ao final do livro:

Éste es un libro de entrevistas e intervenciones: todos los textos responden a una situación concreta (o la imaginan). Están unidos por lo que define el estilo: una circunstancia extraverbal marca el uso del language, alguien espera o pide la palabra. (...) En general he trabajado sobre la transcripción de las grabaciones y he reescrito las respuestas. (...) en un sentido, son conversaciones ficticias; éste es un libro donde los interlocutores han inventado deliberadamente la escena de un diálogo para poder decir algo sobre la literatura. R. P. 10 de marzo de 1986.

Posdata de 2000: En las sucesivas ediciones de este libro he ido incorporando nuevos diálogos y nuevas interpretaciones. Supongo que ésta es la versión definitiva y que el conjunto puede ser visto como la repetición imaginaria de una experiencia real. (CF, p. 245)

CF reúne então essas “repetições imaginarias de uma experiência real” em 20 textos que “inventam deliberadamente uma cena para poder dizer algo sobre a literatura” e vão desde a sua experiência como leitor e escritor, passando pelo cinema, pelo gênero policial, Arlt, Borges, Cortázar, Faulkner até a relação entre romance e utopia, literatura e vida, ficção e política, paródia e propriedade. A edição brasileira, como já mencionei, *O laboratório do escritor*, é uma seleção de ensaios e entrevistas de *CF* acrescida do conto “O fim da viagem”, originalmente editado em *Prisão perpétua*.

Formas breves é publicado um ano antes da “versão definitiva” de *CF*, com quem está aparentado e mantém, no ensaio, relação similar à que tem *NF* e

PP na ficção. A diferença é que *FB* leva mais à frente a idéia de mesclar ensaio e ficção e se define pelo viés da brevidade. Relatos fragmentados, que ganham vida fora do Diário sob a égide de um título, intercalados com pequenos ensaios reaproveitados de outros ensaios; reagrupamentos definidos pelo motor da narração, pelo desejo de reconstruir a narrativa permanentemente, o Laboratório *experimentando* os textos da Biblioteca, voltando a eles, *testando* um novo tom, um novo contexto, uma nova combinação.

Em *FB*, Piglia pode reunir na mesma edição “As teses sobre o conto” e “As novas teses sobre o conto”, o que permite uma leitura de confronto entre os dois textos. A edição brasileira incluiu “Notas sobre literatura em um Diário” e “O romance polonês” (versão de “¿Existe la novela argentina?”), ambos em *CF*. Além deles, temos em *FB* os excertos do Diário sobre Macedonio, relatos sobre o enterro de Roberto Arlt (“Um cadáver sobre a cidade”), sobre Borges (“O último conto de Borges”), sobre a relação com o músico e parceiro na ópera sobre *A cidade ausente* Gerardo Gandini (“Retrato do artista”), autobiográficos (“Hotel Almagro” e “A mulher gravada”) e sobre literatura e psicanálise (“Os sujeitos trágicos”).

Já *O último leitor* se constrói com a idéia de analisar cenas de leitura na literatura. Piglia parte da imagem de Borges quase cego tentando ler com o livro colado ao rosto em uma foto na Biblioteca Nacional. E, através dos rastros dessas cenas, se desdobra por ensaios sobre Joyce (*Ulysses*), Che Guevara, Kafka (as cartas), Tolstoi (*Ana Karenina*) e o romance policial (Poe e Chandler).