

II. TUBO DE ENSAIO: O LABORATÓRIO DA ESCRITA

Words move, music moves.

T.S.Eliot

O universo (que outros chamam a Biblioteca).

Jorge Luis Borges

1. O Laboratório

A literatura é um laboratório do possível (*LE*, p. 71).

Um escritor escreve para saber o que é a literatura (*LE*, p. 69).

As duas afirmações de Ricardo Piglia são o dínamo que dá vida e movimento aos seus textos e à viagem da tese, que incorpora os dois princípios e busca falar do objeto falando sobre a construção de si mesma. Esse é um procedimento que deseja uma aproximação de mão dupla do seu texto e do texto do outro.¹

Se a literatura é um “laboratório do possível”, toda escrita é um exercício de possibilidades, processo. O que se entende como possível é, na realidade, a dimensão da sua própria impossibilidade. Como diz Tardewski (em *Respiração artificial*) a respeito de Kafka: impossibilidade de escrever, impossibilidade de não escrever. Contudo, o possível pode ser entendido também como a determinação de uma fronteira em que se circunscreve e se aceita as nossas próprias limitações, as limitações das ferramentas do Laboratório. Mas se aquele que escreve *escreve para saber o que é escrever*, entrar num laboratório do possível, abrir-se aos seus elementos e criar nesse laboratório é justamente dar ao possível um outro caráter; um caráter que transpõe a fronteira de uma limitação determinada e pré-estabelecida. É justamente o seu inverso: aquele que entra no

¹ Escrevo para saber sobre o que escrevo, escrevo para saber quem é Ricardo Piglia e quem sou eu como leitor e *escritor de* Piglia. Escrevo também para saber o que é a literatura, o que é a escrita, e para isso procuro escrever “com”, e não apenas “sobre”, Piglia. Esse é o Laboratório da tese. É aí que se dá a aproximação, levar um laboratório ao outro, invasão mútua e permanente. Literatura não como definição, e sim como processo.

Laboratório, o faz para saber o que é a literatura, até onde vai a dimensão da sua própria impossibilidade.

Literatura como utopia. E utopia deve ser entendida aqui como um espaço de construção — que não é necessariamente idealizado no sentido de uma possível perfeição, mas carrega consigo a referência de um horizonte de possibilidade expressiva. É o espaço que está “fora do lugar”, fora do lugar do real, e que, ainda assim, fala desse real de outro lugar, de um lugar que se ocupa em sua construção. No caso de Piglia, é como se a ruína da memória fosse a tradição literária (os textos da Biblioteca) e seus restos fossem a potência para escrever, para seguir criando, recriando, seguindo com a utopia que chamamos literatura — não para refazer o que se perde, mas para retomar essa ruína de onde se está agora, para a frente, e não para trás. Essa é a lição de Benjamin, e Piglia a aprendeu e fez dela um princípio da sua escrita.

Escrever para saber o que é a literatura e encará-la como um laboratório do possível são formas utópicas no sentido de buscar esse espaço de construção da sua possibilidade. “A literatura é um trabalho com a restrição, avança-se a partir do que supõe que ‘não se pode’ fazer”, diz Piglia (*LE*, p. 75). Por isso, para a tese, o Laboratório da escrita não é um laboratório do possível, mas um laboratório de possibilidades, já que, como vimos, o possível e o utópico podem ser conceitos extremamente limitadores se quisermos seguir o senso comum que os aprisiona. É fundamental então para esta discussão compreender que ambos os conceitos são encarados e assumidos a partir de uma perspectiva de produção em curso que se localiza no ato mesmo de escrever, como disse antes: no confronto da escrita com a dimensão de sua impossibilidade, de sua precariedade, no espaço em que se constrói a relação entre a sua ausência e a sua força.

&&&

Incorporo ao texto o princípio de Silviano Santiago para *Em liberdade*: “aglutinação pela dispersão”, ele escreve, apropriando os rastros que ecoam das leituras de Mallarmé por Maurice Blanchot em *O livro por vir*, onde “reunião pela dispersão” tem a forma de título que define uma poética.

&&&

a lógica da produção secreta

Os textos parecem proliferar como se fossem relatos saídos da máquina de Macedonio, cornucópia textual de *A cidade ausente*, relatos intermináveis da mesma história, como insinua ele em “Prisão perpétua”. A máquina não está ligada ao nome de Macedonio Fernández por acaso. Para Piglia, Macedonio é uma espécie de nome-símbolo do *work in progress* de um escritor, alguém que pensa a literatura como uma experiência contínua e a obra como uma proliferação de narrativas conscientes de si mesmas, que se sucedem e se transformam sem serem apagadas ou encerradas. A partir do momento em que a primeira palavra escrita se incorpora ao texto da Biblioteca, a obra começa a não ter fim.

Esses relatos intermináveis que contam a mesma história parecem não fazer uma distinção muito grande entre o espaço da crítica e o espaço da ficção, parecem dizer que a mesma história a ser contada é a experiência de narrar. A literatura como um fluxo que atravessa e é atravessado pela vida e não chega nunca a perder a sua capacidade de dizer mais sobre a experiência que a própria experiência. Narrar é uma forma de vida, social, política e econômica, e também autônoma e independente, precária e utópica. Solitária.

“A literatura é uma forma privada da utopia.” A afirmação de Piglia em “Em um outro país” (*PP*, p. 12) quer explicar a função que a literatura passou a representar em sua vida a partir do momento em que começou a escrever o Diário. Momento de ruptura, de exílio social, quando, na véspera da mudança indesejada de cidade com a família, se tranca no quarto e abre o caderno. Se a utopia é privada, tudo é solidão fora da escrita.

E a escrita exige a solidão, como repetia Kafka. Por isso não publicar demais, não se expor além da conta, é também uma estratégia. Circulação e produção são coisas distintas, não há que se trabalhar com a lógica de mercado. Sobre o hiato de doze anos entre as publicações de *Respiração artificial* (1980) e *A cidade ausente* (1992), interrompidas apenas, na ficção, por *Prisão perpétua* (1988), ele diz:²

² As datas entre parêntesis são as originais. Além de *Prisão perpétua* Piglia também publica *Crítica y ficción* (1986, a entrevista citada é da edição de 2000) no período. Poderíamos pensar,

Por um lado está la cuestión concreta de cómo fue escrita *La ciudad ausente* (con todo el tiempo disponible) y por otro lado eso que yo llamo en broma ‘estrategia con el mercado’, ya que carezco de estrategia con el mercado. Porque si hay una estrategia es justamente ésa: no estar. Cualquier marxista sabe que no se debe confundir la producción y la circulación. (CF, p. 143)

Não estar visível o tempo todo, trabalhar nas frestas do tempo, essa é a lógica do escritor. Pensar inclusive a relação entre produção e circulação pelo prisma da história secreta, da duplicidade, que tanto obsessiona Piglia — se há uma estratégia, ela não é exatamente “não estar” em circulação, mas fazer da relação circulação-produção uma relação cifrada, que talvez nem todo marxista corroborasse, em que se imagina que uma funciona na medida da outra quando:

En literatura esa distorción es todavía más nítida. Son dos mundos antagónicos y la distancia se agrava cada vez más. Me parece que hay que tener clara la diferencia y no confundir lo que pasa en un lugar con lo que pasa en otro porque si no uno corre el riesgo de “creerse” lo que la sociedad dice sobre la literatura y sus “valores”. (*Idem*)

Usando Macedonio como exemplo, ele diz:

Me gusta ese ejemplo de escritor, el tipo que se pone fuera de circulación y trabaja tranquilo y sigue sus propios ritmos. El escritor que no piensa sus libros según el modelo del cliente al que hay que satisfacerle una demanda, sino según el modelo del lector que está buscando siempre un texto perdido en la maraña de las librerías. (*Id.*, p. 144)

Produzir no seu tempo e entrar e sair de circulação como uma sombra, assim o escritor se mantém fora da lógica de mercado, tentativa de estar à margem da pasteurização trituradora da cultura de massas, preservar seu tempo e ritmo. Essa clareza frente ao modo de trabalho e ao espaço do escritor determina (e se poderia dizer que também é determinada) pela escritura paralela do Diário, pela idéia de se produzir em segredo, no Laboratório, com a sua Biblioteca pessoal, para o futuro (como Enrique Ossorio em *Respiração artificial*).

então, no silêncio da publicação ficcional inédita de maior fôlego (a novela) em contrapartida à circulação de formas breves (o conto, as entrevistas, os ensaios, as notas, os fragmentos do Diário).

&&&

para uma teoria do tom

A relação de Piglia com o tom, o *seu* tom é um dos nervos mais centrais da sua poética. Encontrar um tom é exercício processado no Laboratório, exercício que é técnico, certamente, mas também intuitivo e experimental. Em Piglia, todas as teorias e todos os nomes *convergem para* o tom, é ele quem designa as funções, reina no tempo e no espaço. A erudição ilustra, mas não determina; o saber flui em outra lógica.

E isso talvez pudesse (ou possa) ser dito a respeito de vários outros escritores. Porém, há uma particularidade em Piglia que o diferencia. A distinção é que Piglia converge *o tema para o tom*, enquanto os que querem tematizar com mais ansiedade, convergem *o tom para o tema*. Não por acaso Piglia sempre volta à idéia da narrativa como fluxo, fluir (tema cifrado de “Prisão perpétua”. O encontro com Steve poderia ser visto como o encontro de Piglia com o tom da escrita, ou ainda, num outro nível, anterior, como a realização da descoberta do tom para Piglia que será materializada na escrita do relato).

A chave é sempre encontrar a medida certa. Posso passar vários dias dando voltas até **encontrar o tom, aí reside toda a inspiração**. Quando isso não acontece, pode-se redigir páginas mortas durante horas e escrever um romance em um mês. **Quando se encontra o ritmo, é essa música que constrói a história** e define o argumento; nesse exato momento está se escrevendo uma narrativa. Pode-se programar a trama, os personagens, as situações, conhecer o desenlace e o começo, mas o tom em que se vai contar uma história é obra da inspiração. Nisso consiste o talento de um narrador. Obviamente, por isso é difícil escrever, do contrário bastaria sentar diante da máquina e redigir cinco páginas todos os dias. (LE, p. 49) Grifos meus.

A *sensação musical* de alcançar o tom. O tema — admitindo toda a importância política e social do tema para a literatura, para Piglia e para a sua relação com a literatura — é um pretexto para o retorno à dimensão sensual da escrita, da música que se escreve. A prática solitária que encontra eco na leitura, o prazer físico, sexual, de *entrar em fluxo*, como uma droga que se aplica com palavras que se encadeiam e nos conectam, no Laboratório, à música da Biblioteca, que evoca Roland Barthes:

Escrever não é apenas uma atividade técnica, é também uma prática corporal de gozo. Se ponho esse motivo em primeiro plano é precisamente porque ele é de ordinário censurado. (2004a, p. 293)

&&&

um aviso aos que navegam

Este é um texto sobre literatura, sobre a escrita, sobre o processo de escrever. Ricardo Piglia é o tema cifrado na tese (e vive-versa). Mais que um discurso sobre as narrativas técnicas do escritor argentino, mais que um discurso formal teórico e acadêmico sobre aspectos da sua obra (ou menos que isso), acabei por iluminar pequenos turbilhões solitários que ouvi no meio da noite do meu posto de observação e escuta, movimentos que se relacionam com a solidão da água e do farol metafóricos disso que nos acostumamos a chamar literatura e crítica. Esses deslocamentos atingem e se produzem também no farol do observador.³

Uma tese-crítica (uma *tese-crítica*, e uma análise do texto cifrado diria que Piglia é o ponto de partida e o artifício de uma tese que delira sobre literatura e sobre si mesma) que pudesse deslocar a recepção do leitor, borrar a própria noção não apenas de si, de tese, mas também a de enunciação. Se busco a linguagem em que fala o artista que rastreio é porque é justamente essa a maneira como entendo literatura, uma escrita consciente de si a cada desejo de ser enunciada. Criticaria essa minha posição dizendo: mas isso é uma espécie de escravidão, não é? Também uma forma de justificar o silêncio do texto, ou sua esquizofrenia relativa ou mesmo a tautologia do argumento. Ou ainda, o desespero da esterilidade das palavras. Uma autoconsciência irremovível, invencível, acaba por imobilizar o passo, emudece a voz.

É aí que enfrento o artifício da respiração.

³ Vem à memória o dilema de *Barton Fink* (no genial filme homônimo de Ethan e Joel Cohen). Escrever *contra* a encomenda. Decepcionar o patrono (ainda que involuntariamente). Autor teatral contratado para escrever roteiros para Hollywood, Barton sofre um bloqueio de escrita para, depois, em uma noite, no hotel enorme, vazio, solitário e deprimente, produzir aquele que considera seu texto mais importante. Que, berra o diretor do estúdio, não *serve* para um filme, não *é* um filme. Ouço o eco das vozes ordeiras na cabeça, minhas vozes ordeiras, dizendo “*Isso não serve para uma tese, isso não é uma tese*”.

&&&

uma poética da incerteza

1. “Definitivamente, não há nada além de livros de viagens ou histórias policiais. Narra-se uma viagem ou um crime. Que outra coisa se pode narrar?”, pergunta Piglia em “A leitura da ficção” (*LE*, p. 73). Em “Num outro país”, primeira parte do relato “Prisão perpétua”, ele escreve sobre a mudança de sua família de Adrogué, “um subúrbio de Buenos Aires onde eu tinha nascido e onde tinha nascido minha mãe” (*PP*, p. 12), para Mar del Plata, 400 quilômetros ao sul da capital argentina. Essa viagem, motivada por uma suposta perseguição ao pai do escritor, peronista anacrônico, será o estopim da escrita para o adolescente Piglia.

Nesses dias, em meio à debandada, num dos quartos desmantelados comecei a escrever um Diário. O que eu buscava? Negar a realidade, repelir o que se aproximava. A literatura é uma forma privada de utopia. (*PP*, p. 13)

Se a viagem é motivada ou não por uma perseguição ao pai — “Estava encurralado e decidi escapar. Em março de 57 abandonamos meio clandestinamente Adrogué.” (*PP*, p. 12) —, não tem grande importância, assim como se a viagem é real ou forjada (a viagem aqui como movimento duplo: o deslocamento físico para outra cidade e a entrada na dimensão pessoal da escrita). Esse jogo de indefinições é a própria definição de literatura para Piglia, paradigma. “Eu acredito que a incerteza é a literatura” (Piglia e Alimonda: 1989, p. 134), sintetiza ele.

A incerteza cumpre papel fundamental no Laboratório, define e está relacionada ao processo de escrita. Isso não significa dizer que a bússola está quebrada. Incerteza não é sinônimo de desorientação. O contrário diz mais: é por entender a literatura como o espaço crítico em que ficção e realidade se cruzam, que Piglia pode transitar pela encruzilhada da incerteza. Esse é um espaço de possibilidade, das possibilidades múltiplas da criação. Na dialética da indefinição, o que mais se pode narrar além de uma viagem ou uma investigação, além de textos “incertos”?

“Prisão perpétua” é o espelho em que sobressai mais claramente a relação de Piglia com a literatura, ou melhor: o programa estético, a poética pigliana.

Claro que “Nome falso” é o que poderíamos considerar a “bíblia”, o texto sagrado que contém os mandamentos de alguém que já consegue vislumbrar seu lugar na Biblioteca que produziu Borges, Arlt, Cortázar e Macedonio. Está lá o verso e o reverso da relação de Piglia com o plágio e a citação, com a tradição literária, com a arqueologia anticanônica e marginal.

A metáfora do espelho se explica na medida em que estou lendo a obra de Piglia a partir da perspectiva de uma projeção textual do que é experimentado no Diário, tubo de ensaio do Laboratório. Os textos de Piglia são, então, para mim, resultado de uma prática especular, eu os leio buscando o brilho do Diário, observando seu reflexo e cuidando para não ser ofuscado por ele.

Digo então que “Prisão perpétua” é o texto em que melhor enxergo a poética pigliana, pois o relato consegue conciliar as variantes com as quais Piglia vinha trabalhando até então da maneira mais fluida e próxima ao que entendo como a prática experimental do Laboratório. Essa prática será levada adiante em CA, de outra forma, evidentemente, mas o germe da máquina de relatos, a noção de ficção paranóica, a idéia de língua e linguagem como controle e fluxo da cultura, tudo isso já está lá.

Uma outra forma de dizê-lo seria a forma pigliana: “Prisão perpétua” define o que é e será a obra. De maneira reduzida e cifrada (como um conto de Borges), ele concentra os três eixos fundamentais da escrita de Piglia: a construção falsa, ou a construção de uma biografia falsificada, e o relato apócrifo “como se” (chave de “Nome falso”), o texto fragmentário a ser montado pelo leitor e a proliferação de relatos (*A cidade ausente*, *Respiração artificial*), a literatura como tema de si mesma (todos).

O relato começa como uma conferência de Piglia em uma universidade americana (*mas abre como ficção*).⁴ E, então, se transforma numa espécie de conto autobiográfico de formação motivado pela viagem/mudança, onde tomamos conhecimento da sua origem como escritor, o Diário, da sua relação com o amigo e mentor Steve Ratliff, e temos contato com excertos do Diário, que são pequenas narrativas soltas, sem aparente conexão com as outras e com o próprio relato principal. Mas é aí que está o cerne da questão e o eixo em que Piglia trabalha.

⁴ “Este relato é uma versão do texto lido em abril de 1987 no ciclo ‘Writers talk about themselves’, dirigido por Walter Percy no *Fiction today* de New York”, diz a nota 1 (1989, p.12).

Essa forma narrativa define “Prisão perpétua” e pode ser vista como o seu tema fundamental. Um conto sobre a formação de um escritor, uma descrição do encontro entre mestre e discípulo e, sobretudo, a definição de uma poética, a lição revista e enunciada na prática.

2. A viagem se concretiza em seus próprios passos, um caminho que é percorrido em relação estreita com outros caminhos, com bifurcações, encruzilhadas, sempre em contato com o que está porvir e com o que se apresenta ou é apresentado, uma experiência que se abre para o indeterminado. Viajar é estar à disposição da experiência do imprevisto, do encontro com o que é diferente, o outro, ou *um* outro (daí, inclusive, o uso da expressão “viagem” para o que não se encaixa na realidade cotidiana, o extraordinário).

A investigação segue (e persegue) direção complementar, rastros e pistas são possibilidades de se chegar a um destino, transformado pela experiência. Se encararmos a mera observação como um processo investigativo, o olhar do viajante pode ser o olhar de um detetive nem tão metafórico assim. Uma história policial é também um livro de viagens, que pode ser por sua vez uma história policial, em sentido estrito ou não.

O texto de Piglia se funda nessa interação entre viagem e investigação, tanto no sentido de descoberta (viagem e investigação de uma nova possibilidade, a escrita e o escritor) quanto na utilização sobreposta desses elementos como estratégia narrativa (falo de “Prisão perpétua”, mas a leitura é extensível a outros trabalhos como “Nome falso” e *RA*, por exemplo) — a viagem, os rastros, as pistas, todos convergem e levam para um único destino, um único “segredo”: a escrita como fundamento de transformação e re-construção da experiência.

E a viagem em “Prisão perpétua” deflagra a afirmação da possibilidade de uma vida secreta, cifrada, à margem, a literatura como vida paralela, *utópica*.

&&&

um efeito de falseamento que é a literatura

A construção de pistas “falsas”, a manipulação da biografia do outro, a utilização de personalidades históricas como personagens que ocupam o mesmo plano que os da ficção. É assim que Piglia vai forjar o encontro entre Kafka e Hitler em *Respiração artificial* (deduzido supostamente de informações contidas no diário do primeiro), a homenagem a Macedonio Fernandez em *A cidade ausente*, ou a construção de sua *persona* de escritor na relação com Steve Ratliff em “Prisão perpétua”.

(...) a relação entre falso e verdadeiro é muito imprecisa. Dependendo da maneira como as pessoas encaram a vida e a literatura, algo pode ser verdadeiro e falso ao mesmo tempo. É um jogo de elementos de incerteza e indecisão. Nem tudo é totalmente falso ou verdadeiro. (Piglia e Negreiros: 1994, p. 130)

Se a literatura é definida por esse princípio de incerteza entre falso e verdadeiro, o deslocamento dos elementos não-ficcionais dentro da ficção (e o seu inverso também, em certa medida) não é apenas uma estratégia, mas uma posição diante da relação entre real e ficção. Levando esse deslocamento adiante, Piglia vai dizer (através de seu personagem especular Emilio Renzi) que “a ilusão de falsidade é a própria literatura” (*PP*, p. 88).⁵ O trabalho investigativo do leitor é duplo, então: diz respeito ao que é narrado no texto ficcional propriamente dito, mas, sobreposta a essa investigação, está a busca dos rastros que o formam, quase como se o esforço fosse o de descobrir a “nascente” da narrativa. Entende-se melhor essa estratégia utilizando a “primeira tese sobre o conto”, do próprio Piglia: “um conto sempre conta duas histórias” (*LE*, p. 37), e ampliando seu significado. Em sua obra essa noção de leitura “dupla”, referencial, que incorpora ficção, crítica, manipulação factual, está sempre presente, permeando inclusive os seus romances e ensaios críticos.

Na encruzilhada para onde convergem Jorge Luis Borges, Roberto Arlt e Macedonio Fernández está a partida do projeto de utilização da tradição literária e de todos os processos de Piglia como laboratório da escrita, onde a memória é,

⁵ Essa observação é feita por Emilio Renzi em “conversa” com Piglia nas notas sobre Macedonio no Diário (*LE*, *CF*, *FB*).

também ela e fundamentalmente ela, texto (o texto da Biblioteca). Textos a serem apropriados, reutilizados, pastichados, citados (com e sem autoria) e reinventados.

De fato, um escritor é alguém que trai o que lê, que se desvia e ficcionaliza (...) A discussão sobre Shakespeare no capítulo da biblioteca em *Ulisses*, para mim, o melhor capítulo do livro, é um bom exemplo dessa leitura um pouco excêntrica e sempre renovadora. (LE, pp. 69-70).

&&&

uma bússola privada

Há um texto que está nas primeiras edições de *Crítica y ficción* e em *O laboratório do escritor* — e que Piglia retirou na versão de 2000, que supõe ser a definitiva — chamado “A citação privada”, no qual ele trabalha da mesma forma que com as narrativas de “Prisão perpétua”. Um é painel de relatos (que, reconhecidamente, saíram do *Diário*) e o outro é painel de citações (que claramente, ainda que não explicitamente, também saem do *Diário*). Uma das maneiras possíveis de se ler a obra é através da idéia de comentário, nota, como já disse. Mas não é só isso. A proliferação de relatos — sejam eles quais forem, uma vez que o Laboratório não distingue a ficção da crítica — ocorre dentro da lógica da enunciação pura. Isso significa dizer que os textos têm caráter fragmentário porque funcionam como narrativa alusória, e não porque traduzem pensamentos ou reflexões assertivas de caráter independente (que podem ocorrer também, mas sempre em função do corpo da Biblioteca e da narrativa pura). Respeitam uma lógica interna a si mesmos, em que a alusão é como um *flash*, um instantâneo que apresenta uma figura, personagem da narrativa. Ao olhar uma foto, a reação (intelectual e/ou emocional) é determinada pelo grau de conhecimento ou familiaridade em relação à figura. A leitura aqui segue padrão semelhante. Não é necessário conhecimento prévio das figuras; melhor: nem sempre é necessária a contextualização, especialmente se a escrita obedece a uma lógica de alusão, que trata as figuras como personagens e que tem como princípio o fluir da narrativa, o fluxo do relato.

“A citação privada” é constituída por 12 fragmentos numerados compostos por uma ou mais citações que, em sua maioria, não têm relação entre si nem vínculo ou exigência temáticos. O que os une é justamente o fluir da narrativa e a alusão das imagens textuais em *flash*. Sob o mesmo título abrangente, que poderia

funcionar como uma cornucópia de citações *ad infinitum*, referências à história argentina, a lições literárias, ao desciframento da linguagem secreta e de línguas perdidas, à antropologia e à etnografia, a Brecht, Marcel Mauss, Rimbaud, Bertrand Russell, Frege, Nietzsche, Burroughs, Buster Keaton.

1

O fuzilamento de Alzaga, delatado por seu confessor.

A moeda *santiagoueña* que o governador Ibarra fabrica fundindo o ouro dos calices das igrejas.

Lugones discute com seu filho, que se transformou em comissário de polícia e torturador.

– Só há duas coisas que lamento ter feito – diz Lugones, – *El lunario* e um filho.

– Não se preocupe, ninguém os atribui a você. (*LE*, p. 59)

A leitura pode indicar muitos caminhos. Ler uma citação será sempre também um ato de interpretação de uma pista reconhecida, mas que é enunciada por uma nova voz. Entendendo as citações aqui como *flashes* alusivos que reiteram a potência narrativa do fragmento, me parece mais produtivo e próximo à obra pensar na relação que um escritor tem com suas anotações e o papel que elas desempenham em sua escrita. O reverso seria destrinchar exaustivamente as referências em busca de um espelho explicativo do texto, porém, em relação a Piglia, mais importante é perceber como cada nota, cada fragmento, concentra um núcleo narrativo e temático microscópico que reafirma o dínamo produtor do eixo Laboratório-Biblioteca-Diário e sua concepção de literatura como fluxo narrativo.

Esse dínamo produtor trata o material anotado como mais um elemento da Biblioteca, convergindo para o mesmo plano nas duas primeiras citações história e literatura argentinas. Leopoldo Lugones, Martín Alzaga e Juan Felipe Ibarra são personagens históricos reais, evidentemente, e conhecê-los permite um nível de leitura provavelmente mais aprofundado. Contudo, o efeito alusivo da referência permite o fluxo da leitura sem exigir o seu conhecimento. Os nomes apontam a promessa da sua realidade e sugerem um texto oculto, mas o texto oculto não seqüestra o sentido do relato.

As citações de um escritor são o rosto privado da obra, seja como traço ou como forma.

A leitura referencial nos permite encontrar em Lugones o “grande” poeta que guardava as chaves da Literatura (com “L” maiúsculo) moderna argentina da primeira metade do século passado. Inimigo intelectual de Macedonio Fernandez, abandona o socialismo pelo fascismo e se suicida em 1938, isolado num quarto de hotel de balneário, cianureto à mão, e decepcionado com os rumos da política totalitária. A citação, que funciona no caso de Lugones mais como uma anedota, voltará como exemplo da repressão estatal da ditadura em *A cidade ausente*, fazendo pensar na ironia infeliz da conexão entre arte e política, o filho do poeta fascista que se torna torturador do Estado.⁶

Isso tudo está no Museu da Polícia, inclusive as cartas da amante de Lugones, os espelhos do delegado Leopoldo Lugones Filho e as obras completas editadas por ele com seus prólogos policialescos, tudo isso se encontra no Museu da rua Defensa. Macedonio contava essa história com melancolia, mas também com sarcasmo, porque achava que era um bom exemplo da literatura policial do seu inimigo privado, o poeta Leopoldo Lugones, esse é o primeiro caso de um poeta que teve um filho policial, comuns são os casos de policiais que tiveram filhos poetas, dizia Macedonio, mas o contrário é raríssimo. (CA, p. 133)

As referências ao duvidoso conspirador Alzaga — que foi um dos responsáveis pela expulsão dos ingleses da Argentina e, posteriormente, foi perseguido e fuzilado por questões pessoais — e a Ibarra — caudilho que apoiou o ditador Rosas e dominou quase que vitaliciamente sua província natal, Santiago del Estero — deixam falar o historiador Piglia, que incorpora a formação da República argentina ao Laboratório. Como já havia feito mais explicitamente em “As atas do julgamento”. *Flashes*.

2

Sonhara com *O fantasma da máquina*, de Gilbert Ryle. Tem como mecanismo básico a noção de vida dupla. “Todos”, diz Ryle, “vivemos duas vidas. Uma real, regida pelas leis causais, e outra possível, fragmentária, na qual retificamos o que vivemos. Podemos imaginar uma máquina lógica que registra as modificações e nos ajuda a lembrar”. No sonho pensava em como é ridícula a pretensão de apreender da experiência; via o fantasma da máquina como uma versão pessoal de Frankenstein: refazer-se, transformar-se em outro com os restos de si mesmo.⁷ (LE, pp. 60-61)

⁶ Também poderíamos enxergar a relação filial entre escritor e obra, quando Lugones põe no mesmo plano o livro rejeitado e o próprio filho.

⁷ Na verdade, a tradução mais correta para o conceito de Ryle seria “O fantasma na máquina” (*Ghost in the machine*, no original, que foi emprestado por Arthur Koestler para seu livro homônimo de 1967). No original em espanhol, “El fantasma de la máquina.

O sonho com o fantasma da máquina de Ryle é um microcosmo da ficção pigliana. Referências sobre referências que nos levam a outros textos e outras leituras do próprio Piglia.

A teoria de Ryle, pensada para contestar a noção cartesiana de separação mente-corpo, poderia ser lida como texto cifrado das conjecturas anticartesianas de Tardewski em *Respiração artificial*. A vida dupla, que é a condição que define a prática do diário, e que está no centro da poética de Piglia, explicitada nas “Teses sobre o conto”, na “Teoria del complot”, na obsessão com a cifra e o segredo. A “máquina lógica que registra as modificações e nos ajuda a lembrar” que é a escrita e, *fundamentalmente*, a escrita de *um diário* “na qual retificamos o que vivemos”.

Pensemos então no próprio Piglia sonhando com um microrrelato que definisse sua poética, condensasse a lógica do Laboratório e a relação com a Biblioteca. Como num sonho borgeano, ele se vê abrindo o caderno em seu quarto na véspera da viagem para Mar del Plata, relembra os encontros infinitos com Steve no Ambos Mundos sem reconhecer a certeza da ficção, observa o fantasma de Macedonio rondar a máquina de relatos do Laboratório. Percebe finalmente, como Tardewski agora explica a Renzi no sonho, que não há mais experiência possível, vive-se a experiência como paródia, pastiche, sampler revivendo ruínas. O fantasma da máquina é a tradição do escritor, a sua memória. “Refazer-se, transformar-se em outro com os restos de si mesmo”, atravessar a experiência com os rastros da memória alheia que formam os restos do escritor. Sonhar com a memória do outro, escrever fragmentariamente incorporando a experiência alheia.

Poderíamos entender a função quase abstrata e o tom similar à dimensão aleatória das conversas entreouvidas na rua (ou em outro espaço cujo tempo de contato é limitado pela própria circunstância) desses fragmentos como uma espécie de *fait-divers* literário que reclama a condição da literatura como sendo ato puro de narrar. O que se apreende dessa leitura é o caráter musical do relato, *o seu tom*.

A exclusão de “A citação privada” é, na realidade, uma substituição. Explicaria esse movimento a lógica da relação de Piglia com o Diário, que, ao longo do tempo, vão se tornando (a lógica e o Diário como referência) mais

explícitos na obra. Piglia troca “A citação privada” por “Notas sobre literatura em um Diário”,⁸ que nada mais é que uma versão mais longa e editada do primeiro, onde algumas notas são excluídas para a inserção de entradas do Diário (não incluídas no primeiro texto), que aparecem encabeçadas pelos dias da semana em que (teoricamente) foram escritas. Dessa forma, Piglia aproxima a nova versão do texto de um modelo que já havia instaurado, com as “Notas sobre Macedonio em um Diário”,⁹ e relativiza o caráter aleatório e aparentemente gratuito que representa uma citação privada, cuja referência é quase sempre exclusiva de quem a enuncia.

A data emoldura o fragmento e lhe dá uniformidade referencial que justifica e “permite” o caráter aleatório, “solto” e disperso das notas. Ainda assim, o recurso da data, nesse caso, não funciona da mesma maneira que nas “Notas sobre Macedonio”, não tão completamente, pois não trazem nem o mês nem o ano das entradas como o último. Esse artifício de *imobilizar o tempo* — cronologia circular onde os dias mudam de nome, mas não saem da mesma semana eterna — retoma o modo com que Gombrowicz pensou a edição do seu *Diário argentino*, seleta dos textos referentes ao país extraídos das quase mil páginas que constituem os três volumes dos seus *Diários*.¹⁰

Outro movimento textual que tem lugar na lógica do Diário e nas revisões dos textos publicados pode ser bem observado a partir da relação entre os dois textos, o deslocamento e a ampliação do fragmento. O melhor exemplo, e também o mais interessante, é a passagem em que Piglia narra o encontro entre James Joyce e Carl Gustav Jung tendo como centro a doença de Lucia, filha de Joyce. É o fragmento 7 de “A citação privada”.

7

Richard Ellmann conta que Joyce nunca quis admitir que sua filha Lucia estava psicótica. Adaptava-se às manias da garota e tentava entendê-la e a seguia durante horas em estranhas conversas nas quais pareciam usar uma lingual desconhecida. Animava-a a desenhar e a escrever. Mas não podia suportar que Lucia não o reconhecesse e que o insultasse e o chamasse de *Mister Shit*. Por isso pediu uma entrevista a Carl Jung, que admirava sua obra e que escrevera um artigo exaltando o *Ulisses*. Joyce, que nesse momento escrevia *Finnegan's Wake*, mostrou-lhe vários textos de Lucia. “Ela usa a linguagem como eu”, disse.

⁸ No Brasil, o texto foi incluído na edição de *Formas breves* (2004, pp. 71-86).

⁹ No Brasil, em *Formas breves* (pp. 13-25) e em *Prisão perpétua* como “Anotações sobre Macedonio num diário” (pp. 79-88).

¹⁰ Diz a nota editorial ao *Diário argentino*: “La ausencia de fechas respeta el criterio adoptado por Witold Gombrowicz cuando preparó la primera edición de esta obra”. (2003, p. 6).

“Sim”, respondeu-lhe Jung, “mas ali onde você nada, ela se afoga”.¹¹ (LE, pp. 61-62)

Essa passagem não estará na nova versão chamada “Notas sobre literatura em um Diário”, pois será o centro do argumento de Piglia em uma conferência de 1997, na Associação Psicanalítica Internacional de Buenos Aires, chamada “Os sujeitos trágicos: literatura e psicanálise”, também publicada em *Formas breves*. Aqui, ela é contextualizada, expandida e analisada, ganhando corpo e uma função ilustrativa do argumento de Piglia. Assim, o efeito deixa de ser o mesmo, fazendo do que era implícito e alusivo (por ser fragmentário) exemplo simbólico da relação literatura-psicanálise que, agora, é desenvolvida a partir da aproximação entre Joyce e Freud. Piglia diz que o primeiro com certeza conhecia a obra do segundo (especialmente *Psicopatologia da vida cotidiana* e *A interpretação dos sonhos*) e que, contrariamente à idéia mais de comum de pensar a psicanálise como chave para a caracterização psicológica dos personagens, percebeu as suas possibilidades narrativas.

Joyce percebeu que havia aí modos de narrar e que, na construção de uma narrativa, o sistema de relações que definem a trama não deve obedecer a uma lógica linear; e que dados e cenas remotas ressoam na superfície do relato e se enlaçam secretamente. (p. 54)

Não seria essa uma leitura possível também para o sistema de relações em que a trama é a alusão e a própria narrativa, como o Diário de Piglia, os fragmentos e citações “soltos”? Ele segue o texto até o encontro com Jung, justamente o mais brilhante dos discípulos de Freud.

Quando perguntavam a Joyce sobre sua relação com Freud, ele retrucava: “Joyce em alemão é Freud”. Joyce e Freud querem dizer “alegria”; nesse sentido, querem dizer o mesmo, e a resposta de Joyce era, parece-me, uma prova da consciência de sua relação ambivalente, mas de respeito e interesse, com Freud. O que Joyce dizia me parece ser: estou fazendo o mesmo que Freud. No mais livre, mais autônomo e mais produtivo dos sentidos.

Joyce manteve outra relação com a psicanálise ou, melhor dizendo, com um psicanalista, e nessa relação pessoal, se sintetiza um elemento-chave da tensão entre psicanálise e literatura. Joyce era muito atento à voz das mulheres.

¹¹ Seria interessante observar a função do nome próprio na obra de um escritor. A recorrência de um nome. Na obra de Piglia o nome “Lucia/Lucía” parece uma obsessão e circula pelos textos como uma referência feminina única que muda de sobrenome e ganha nova identidade ao se olhar no espelho e borrar a maquiagem em busca do rosto original. Lucia Joyce, Lucia Nietzsche (“O fluir da vida”), Lucia Jaureguí (em entrevistas em *CF*), a menina Lucía (“O preço do amor”).

Escutava as mulheres que lhe eram próximas. (...) Digamos que Joyce era muito atento à voz feminina, à voz secreta das mulheres que amava. Sabia ouvir. Ele, que escreveu *Ulysses*, não temia ouvir ali, junto dele, o canto sinistro e sedutor das sereias.

Enquanto estava escrevendo o *Finnegans wake* era sua filha Lucia Joyce, quem ele escutava com muito interesse. Lucia acabou psicótica, morreu internada numa clínica suíça em 1962. Joyce nunca quis admitir que estivesse doente e procurava instiga-la a sair, a buscar na arte um ponto de fuga. Uma das coisas que Lucia fazia era escrever. Joyce a instigava a escrever, lia seus textos, e Lucia escrevia, mas ao mesmo tempo se colocava sempre em situações difíceis, até que por fim recomendaram a Joyce que fosse consultar Jung.

Estavam vivendo na Suíça, e Jung, que escrevera um texto sobre o *Ulysses* e portanto sabia muito bem quem era Joyce, tinha ali sua clínica. Joyce foi então vê-lo, para lhe expor o dilema da filha, e disse a Jung: “Aqui estão os textos que ela escreve, e o que ela escreve é o mesmo que eu escrevo”, porque ele estava escrevendo o *Finnegans wake*, um texto totalmente psicótico, se o olharmos dessa perspectiva: inteiramente fragmentado, onírico, atravessado pela impossibilidade de construir com a linguagem o que não seja a dispersão. Assim, Joyce disse a Jung que sua filha escrevia a mesma coisa que ele, e Jung lhe respondeu: “mas onde você nada, ela se afoga”. É a melhor definição que conheço da distinção entre um artista e... outra coisa, que não vou chamar de outro modo que não esse. (pp. 54-6)

A arte da natação (como Piglia nomeou essa passagem na conferência) consiste em conseguir se manter “à tona no mar da linguagem”. Ele está se referindo a psicanálise, mas a metáfora pode ser vista também na relação com a escrita e com a leitura. Nadar no texto, *respirar artificialmente*, se necessário, mergulhar mais fundo em alguns lugares, perder-se no fluxo aquático das palavras muitas vezes, e muitas vezes é essa *a verdadeira arte da natação*, perder-se sem se afogar, mover-se no mar da linguagem sem se afogar.

Da mesma maneira, o trecho sobre o sonho com Ryle e o fantasma da máquina (citação 2) ressurge, com alterações, reaproveitado como uma das entradas alfabéticas do “Diario de un loco” de Stevensen.

TEJER. Había soñado anoche con “El fantasma de la máquina” del doctor Ryle, el distinguido professor de matemáticas de la Universidad de Oxford. “Todos (decía Ryle) vivimos dos vidas. Una real, donde rigen las leyes del destino y otra que es inconfesable y es secreta. Podemos imaginar una máquina lógica que nos ayude a fijar, en una tela invisible, esa experiencia privada.” En el sueño veía el fantasma de la máquina como un tear de desdichas, un tejido que permitía rehacer, con los hilos perdidos de la memoria, un lenguaje olvidado. Entonces se despertó y era alba y salió a la ciudad y se perdió por las calles oscuras y por las hondas barrancas que cercan el Támesis; su silueta se desvanecía en la bruma del amanecer, como si fuera un prófugo que borra sus huellas después del crimen. Tardarían aún en encontrar el cadaver despedazado de la mujer en el parque, quizás un perro vagabundo de piel manchada ha comenzado a husmear en la carne desnuda de la víctima. Cava, pensó, el perro con sus patas delanteras la

tierra húmeda para esconder la presa que no ha cazado y el olor de la mujer le sube como una letanía hacia sus fauces ávidas. Pensó que podía buscar un hotel en los suburbios y esconderse en una pieza iluminada y vivir de noche y resistir y no volver a reincidir y olvidar las letras que llevaba grabadas, en las placas del cráneo, como una orden que le hubiera tatuado su madre. Entonces, pensó, quizá, una mañana, al despertar, podría volver al parque y encontrar bajolas ramas de los pinos, entre los yuyos, las huellas de los animales depredadores pero nada más, ninguna marca personal, ningún cadáver, ningún recuerdo propio, sólo el aire virgen. “Tengo en los huesos del cráneo escrita una frase que me conduce por la vida como a un pájaro el viento cálido al volar.” (1998, p. 156-8)

Apreende-se o tom, e implicitamente o tom do Diário, *de um diário*, o modo como o Diário de Piglia abastece a Biblioteca e é reprocessado no Laboratório. Um sonho, uma imagem que simboliza metaforicamente a prática laboratorial da escrita, que reflete secretamente a forma do diário, se desdobra ao amanhecer nos rastros de um crime. Movimento duplo em que uma alegoria espelha a outra. O escritor “retifica a vida” na sombra do diário e a descreve (ou a imagina) como crime predestinado numa “frase gravada no crânio”. A projeção da vida dupla no texto define a vida secreta como crime. Em busca da experiência e da construção da memória, o personagem no parque se imagina (e é imaginado) criminoso; o narrador (escritor de diário) reflete sobre seu trabalho secreto que consiste em roubar, criar, retificar a experiência do outro (que pode ser um personagem, ou a sua). Jekyll e Hyde borrados, em um só tempo (quem teria a prerrogativa da sanidade aqui?), o escritor de diário pensa no dia perfeito em que voltará ao parque e não haverá “nenhuma marca, nenhum cadáver, nenhuma recordação própria”, só as pegadas dos predadores e a frase: “todos vivem duas vidas”. Esse é o dia sonhado pelo diário.

O dia em que a Biblioteca será a experiência e o Laboratório, o parque onde se caminha imaginando uma vida.

&&&

a clave para o tom

A epígrafe é a clave que a música empresta ao texto, um tom para a leitura. O dicionário diz, entre outras definições, um “mote”; a etimologia registra “inscrição”, do grego “epigraphe”. Inscrever a sombra que acompanha a leitura

como um duplo secreto de uma outra história, a da escritura; um dístico, uma divisa que diz “pertencemos”.

As epígrafes são fundamentais para os textos em que Piglia as utiliza. São verdadeiramente tons de leitura e chaves de entrada para a obra. Cada uma diz “pertencemos” de maneira geral e específica. A geral diz sempre que estamos na dimensão literária, que, assim como a vida (diria Piglia, digo eu), conjuga e flui ficção e realidade. Indo mais além, diz sempre que essa dimensão é a própria vida, afirma sempre que nessa dimensão flui a própria vida liberta das superstições do que se convencionou chamar de realidade. A vida é a Biblioteca de Babel, e a literatura, a sua expressão. E, de certa forma, diz também que ao entrarmos nessa dimensão — ao tomarmos parte dela, ao permitirmos que ela também vá tomando parte de nós — entramos em um clube.

Tenho uma relação paranóica com a cultura. Não estou na posição de negação absoluta, mas de vigilância e suspeita, no sentido em que me nego a admitir que a TV e a mídia decidam sobre o valor literário. Porque **a literatura continua sendo uma prática de seitas**, e portanto seu valor deve ser resolvido por aqueles que estão realmente interessados, que compõem **uma espécie de sociedade secreta** de indivíduos atados pelo mesmo interesse.¹²

Uma sociedade à parte, que pode ser secreta ou não (depende da circunstância e da intenção de quem lê, pode ser o Estado, e de quem é lido, pode ser o indivíduo, diria Kafka). Prática do complô, versão ampliada da escrita do Diário.

Respiração artificial tem duas partidas anteriores à voz de Emilio Renzi. Um agradecimento, que é a dedicatória (e a epígrafe cifrada) do livro: “Para Elias e Rubén, que me ajudaram a conhecer a verdade da história”. E a epígrafe conhecida: “We had the experience but missed the meaning, and approach to the meaning restores the experience. T.S.E.”, *Thomas Stearns Eliot*.

Um dado interessante, e que parece que poucos perceberam ou deram importância, é o fato de que a epígrafe não “assina” o livro, e sim a sua primeira parte, “Se eu mesmo fosse o inverno sombrio”. Talvez porque os versos de Eliot

¹² *O Globo: grandes entrevistas – os escritores. Op. cit.*, p. 138. Grifos meus.

não correspondam a uma visão cartesiana da História, e Descartes é justamente o título da segunda parte do livro.¹³

Assim, a chave de leitura específica pode ser a utopia histórica de Eliot em *RA*, ou a citação trocada (Arlt por Borges) em *Nome Falso*, que pode ser entendida como a síntese pigliana da literatura argentina — e também, claro, da literatura em geral. Quero dizer com isso que o fato de colocar como epígrafe uma citação falsa, desapropriada e redistribuída, demonstra o funcionamento do Laboratório, a forma com que Piglia se relaciona com a tradição, a memória que compõe a Biblioteca.

A epígrafe, “Só se perde o que realmente não se teve”, é o signo que determina a leitura do livro, e mais decisivamente o conto em homenagem a Roberto Arlt.¹⁴ Piglia ressaltou mais de uma vez o caráter incerto, apropriador e falsificado que está na origem da literatura argentina, quando Sarmiento faz uma má citação em francês na epígrafe de *Facundo*. É dos pontos altos da discussão entre Renzi e Marconi no Clube Social, em *Respiração artificial*:

(...) o que já começa na primeira página de *Facundo*: texto fundador da literatura argentina. O que encontramos ali?, diz Renzi. Uma frase em francês: é assim que começa. Como se disséssemos que a literatura argentina se abre com uma frase escrita em francês: *On ne tue point les idées* (aprendida por todos nós na escola, já traduzida). Como Sarmiento começa *Facundo*? Contando como, no momento de começar o seu exílio, escreve um lema em francês. (...) Mas acontece que essa frase escrita por Sarmiento (*Não se matam as idéias*, na escola), e que para nós já é dele, não é dele, é uma citação, que atribui a Fourtol, embora Groussac dê-se pressa, com sua consabida amabilidade, a fazer notar que Sarmiento está enganado. A frase não é de Fourtol, é de Volney. Ou seja, diz Renzi, a literatura argentina inaugura-se com uma frase escrita em francês que é uma citação falsa, equivocada. Sarmiento cita mal. (p. 120)¹⁵

A inversão Borges-Arlt, além do jogo com o falseamento e o plágio que é o tema do relato, também tem função restituidora do lugar que, para Piglia, o

¹³ A edição de 2000 da Seix Barral comete um erro relativamente comum na verso de Eliot usado como epígrafe para a primeira parte do livro. O verso de “Dry salvages” é “We had the experience but missed the meaning, / And approach to the meaning restores the experience”. A publicação troca o “and” por “an”, e, da definição que substitui o verbo pelo substantivo, o movimento de aproximação pode ganhar concretude, mas perde continuidade e se desconecta da força coletiva da primeira pessoa do plural implícita no verso original.

¹⁴ “Esa cita atribuida a Arlt pertenece al ensayo borgeano ‘Nueva refutación del tiempo’ y nos recuerda también, a unos versos de Borges (‘Nadie pierde.../Sino lo que no tiene y no há tenido/nunca...’) del poema ‘1964’, de El outro, el mismo.” (BERG: 2003, p. 146)

¹⁵ Na realidade, não importa de quem é o autor da frase, e sim que é uma citação mal feita, equivocada. Depois, em “Memoria y tradición” Piglia vai repetir o argumento atribuindo a autoria da frase a Diderot (1991, p. 62).

último ocupa na literatura argentina. Com a troca, ele está afirmando que *Arlt poderia dizer o que disse Borges*, ou seja, diz que estão no mesmo plano. Renzi será o porta-voz dessa tensão polarizada na mesma discussão com Marconi, quando enfatiza, para descrédito do outro, a importância de Arlt (cujas iniciais são as mesmas do romance, assim como as de *República Argentina*).

Quando se pensa em começos, partidas de um texto, entra em jogo um sistema de mapas e rotas, que “define el tono de la historia y establece, implícitamente, el marco, es decir el protocolo de lectura (CF, p. 214). O que é, então, uma dedicatória que agradece a quem ajudou o autor a “conhecer *a verdade da história*” (grifo meu)? Um protocolo de montagem para o texto-arquivo que é RA. A verdade da história está cifrada na viagem de leitura pelos documentos fragmentários que formam o livro (e a história do livro).

O mapa de *Prisão perpétua*, o tom que indica o que está em tensão nos dois contos, é uma frase do pintor Mark Rothko: “I don’t express myself in my painting. I express my not-self”.¹⁶ Um efeito especular, mais uma vez, define a concepção e a leitura do texto (nesse caso, dos dois textos que são lidos em confronto). Buscar no espelho o que não está na imagem visível. Caminho inverso ao que marca *A invasão* na citação de Arlt que “assina” a coletânea: “Coube a nós a missão de assistir ao crepúsculo da piedade”. O jogo especular ainda não se tornou relato de si mesmo. O círculo se fecha com *O último leitor* e o excerto da canção “The last reader”, de Oliver Wendell Holmes:

I sometimes sit beneath a tree
And read my own sweet songs;
Though naught they may to others be,
Each humble line prolongs
A tone that might have passed away,
But for that scarce remembered lay.

O protocolo para a leitura de uma leitura, e que ressoa também a releitura dos próprios textos, o tom que se perde no tempo, mas segue marcado na memória (e que se registra no Diário e é reprocessado no Laboratório em outro tom, prolongando o efeito da música do texto e da memória).

¹⁶ A epígrafe está na edição revista de 1998 e não consta da edição brasileira.

&&&

conclusão precoce (ou *minima moralia*?)

Finalmente descobro, creio perceber que descobro, o que estou fazendo: uma tese macedoniana, um texto à Musil (*um homem sem qualidades* como eu, e *não terias então alguma qualidade?*), onde aquilo que deveria ser contado não é contado, mas, talvez, no meu caso, aquilo que deveria ser contado é contado em forma de cifra, o que se quer dizer se diz no não-dito. “A história desse romance se resume ao fato de que a história que nele deveria ser contada não foi contada”, diz Piglia que Musil disse sobre *O homem sem qualidades* (1994, p. 84). Mais: como Macedonio Fernández e o seu infinito *Museo de la novela de la Eterna*, uma tese feita de avisos, prólogos, comunicados, conclusões inconclusas, precoces, enfermas, blocos temáticos de caráter quase aforístico. Mas também um painel pigliano que, em seu reflexo, deixa ver o desejo impossível de dizer tudo, de sonhar o sonho de Benjamin com o *Livro das passagens*, um texto-biblioteca em movimento.¹⁷

&&&

personagens

O Laboratório transforma os nomes que circulam pela Biblioteca em personagens. Gombrowicz, Macedonio, Borges, Arlt, Renzi, Piglia, Ratliff, Joyce, Kafka. Trabalhar com o Laboratório, invadi-lo, leva a um procedimento similar, que especula e reflete e os torna também personagens da tese. A Biblioteca é um personagem, também o Laboratório e o Diário. A máquina-sampler, outro, assim como Benjamin e Blanchot. Figuras, fantasmas, sombras, espaços que se cruzam na dimensão literária.

&&&

A clave policial como leitura e narração (a leitura *é* uma narração). E, inclusive, como estratégia para a crítica. “Para mim, interessam muito os elementos

¹⁷ Na Bibliografia, *The arcades project* (2002).

narrativos que existem na crítica: vejo frequentemente a crítica como variante do gênero policial” (1994, p. 72).

&&&

Descartes (em *RA*) como símbolo da lógica cartesiana e como substantivo para o que se descarta.

&&&

a prisão perpétua da literatura

1. O escritor está sentado de frente para a platéia numa universidade em outra cidade, *noutro país*. De lá, em uma palestra que é parte de uma série de conferências em que escritores falam sobre si, ele pode (re)construir a sua trajetória.

Vocês já irão ouvir os ritmos da prosa de minha juventude. O qu será deles nesta língua que não é a minha? Confio em que ao menos persistam a fúria e o desespero com que foram escritos. (*PP*, p. 14)¹⁸

Ela se origina no movimento de ruptura (a mudança de Adrogué para Mar del Plata e o começo do Diário) em direção ao que é *excêntrico* a si (lembramos que o nome do conto é “Num outro país”) e é recuperada em outra língua.

Eu tinha dezesseis anos. Vivi essa viagem como um desterro. Não queria ir embora do lugar onde tinha nascido, não podia conceber que fosse possível viver em outra parte e na verdade depois disso nunca fez diferença o lugar onde vivi. (12)

E essa ruptura, o corte de quem deixa suas raízes, sai, leva ao encontro com Steve Ratliff e vai se tornar o único tema possível da literatura.

No início as coisas foram difíceis. Eu não tinha nada para contar, minha vida era absolutamente trivial. Gosto muito dos primeiros anos do meu Diário justamente porque ali luto com o vazio total. Não acontecia nada, na realidade nunca acontece nada, mas naquele tempo isso me preocupava, era muito ingênuo, estava o tempo todo buscando aventuras extraordinárias. Então comecei a roubar a experiência das pessoas conhecidas, as histórias que eu imaginava que viviam quando não estavam comigo. Escrevia muito bem nessa época, diga-se de

¹⁸ As citações são todas de *Prisão perpétua* (1989). Indicarei quando não forem.

passagem, muit melhor que agora. Tinha uma convicção absoluta e o estilo não é outra coisa senão a convicção absoluta de ter um estilo. (14)

Narra-se uma viagem ou um crime, ou ambos. O exílio, o vazio e o roubo da experiência. A chave para o relato está na página 28. Piglia escreve: “Quando escrevo tenho sempre a impressão de estar contando a sua (de Steve) história, como se todos os relatos fossem versões desse relato interminável”. E o que é o relato interminável senão a própria vida, materializada no Diário Póstumo?

As versões infundáveis de Steve — Steve como símbolo da arte de narrar, aquele que fez de si personagem de si mesmo, a representação máxima de uma determinada idéia de literatura: a literatura como a vida. “Viveu sua vida como se fosse a de um outro, colocou-a a serviço daquilo que queria escrever” (16). A vida equivale à literatura, e a “prisão perpétua” nada mais é que a necessidade de narrar, a impossibilidade de não escrever, a necessidade de viver (testemunhar?). Steve como paradigma do sacrifício da vida pela literatura.

(A impossibilidade de não narrar como *prisão perpétua*.)

Narrar é viver (e viver é narrar — como Steve. “Porque ele foi para mim a paixão pura do relato” — [45]).

Steve diz: “Os amigos do estrangeiro (...) somente poderiam ser aqueles que se sentem estrangeiros de si mesmos” (30).

Piglia se fecha no “quarto desmantelado” e escreve. “(...) em meio à debandada, num dos quartos desmantelados comecei a escrever um Diário” (13). Faltam poucos dias para a viagem. A descoberta de uma possibilidade de expressar a angústia dessa mudança forçada faz surgir um outro eu que o leva à uma nova percepção das coisas. Esse outro, que será o escritor (ainda não é), surge no *quarto desmantelado*, se emancipa na viagem com a incorporação do “olhar estrangeiro”, e se realiza como persona em Mar del Plata. Piglia chega à nova cidade como um outro constituído, o processo de fundação do *eu escritor* está concluído. A realização do projeto, o país utópico, contudo, se dá na medida em que a escrita for concretizada.

Assim comecei. E ainda hoje continuo escrevendo esse Diário. Muitas coisas mudaram desde então, mas eu me mantive fiel a essa mania. É claro, não há nada mais ridículo do que a pretensão de registrar a própria vida. Apesar disso estou

convencido de que se eu não tivesse começado a escrever naquela tarde jamais teria escrito outra coisa. Publiquei três ou quatro livros e publicarei mais alguns só para justificar essa escritura. Por isso falar de mim é falar desse Diário. Tudo o que sou está aí mas não há mais que palavras. Mudanças na minha letra manuscrita. (13)

A função (e a criação) de Steve como um personagem que é, na realidade, a projeção de vários modelos e mitos literários, e que, de certa forma, é o sentido mesmo da literatura (para Piglia). Através de Steve, Piglia pode discutir esse sentido. Steve como uma espécie de aleph da literatura, um aleph desterrado, bêbado e amargo.

Mais importante que o fato de Steve ser invenção literária é a necessidade de criá-lo. “Sem ele eu não seria um escritor; sem ele eu não teria escrito os livros que escrevi” (14-5). Deve-se criar a própria tradição, “se não aparece é preciso inventá-la. ‘Pobre do escritor que não tem tradição’, dizia Eliot” (*LE*, p. 47).

Na construção do encontro e da amizade com Ratliff, Piglia expõe a literatura como experiência vital, e nessa experiência narrar e viver estão sobrepostos. Essa percepção da narração como vida (e da vida como narração) é incorporada por Piglia, ao criar a sua “mitologia”, na relação com Steve e sua condição de “escritor sem livros”, narrador oral que domina o fluir do relato.

Steve como construção metafórica da influência da literatura americana na formação de Piglia como escritor/leitor/crítico. Personificação da literatura para Piglia, “porque a literatura norte-americana me parecia a literatura universal num só idioma” (*LE*, p. 44).

O encontro se dá quando Piglia tem 16 anos e é um recém-chegado a Mar del Plata. Steve tem em torno de 40, e é uma espécie de auto-exilado em terras platenses. Estudou com Edmund Wilson e Auden em Harvard, foi ligado ao grupo de Conrad Aiken, escreveu a vida inteira, mas publicou apenas uma pequena série de contos no início da década de 50. Vai para a Argentina atrás de uma amante e fica por lá.

Quando se encontram, Piglia já está escrevendo a sua “obra da vida, o Diário Póstumo, que consistia em “roubar a experiência das pessoas conhecidas” (14). Para Piglia, Steve era “a paixão pura do relato” (45), e ninguém melhor para alimentar o Diário que um literato que “viveu sua vida como se fosse a de outro,

colocou-a a serviço daquilo que queria escrever” (16). Por seu lado, também Steve escolheu Piglia: “Está bem claro que tinha me escolhido para isso (...) Talvez tenha me escolhido porque eu era o mais jovem e o mais arrogante e o mais desesperado” (28). Assim, Piglia se tornou o ouvinte dos relatos intermináveis de Steve, que, por sua vez, assumiu a posição de mentor literário do outro.

Ao relato, Piglia anexa um conto, “O fluir da vida”, sobre Steve, por Steve. “Eu reproduzi seu tom e seu modo de narrar... Não quis narrar outra coisa além da experiência única de senti-lo narrar” (45).

A escrita “como se” (que está em “Nome falso” também) poderia ser pensada como uma *restauração literária*, no sentido em que busca configurar a tradição do escritor, a sua memória pessoal que é a sua Biblioteca.

Emmanuel Lévinas escreveu: “Posso substituir a todos, mas ninguém pode me substituir”.¹⁹ Se transportamos a afirmação para o Laboratório de Piglia (pensando na relação que um escritor tem com a tradição que cria para si mesmo), poderíamos supor que ele, Piglia, dissesse também, com Lévinas: “Posso *escrever* por todos (Steve, Arlt, Macedonio) mas ninguém pode escrever por mim (o que escrevo por eles, nem eles mesmos)”. Ou ainda: “Posso substituí-los (Steve, Arlt, Macedonio, Gombrowicz), escrever por eles (no sentido de ‘recuperar’, retomar sua obra, ou afirmá-la e construí-la — em Steve), mas ninguém pode me substituir neste *para eles*, neste *por eles*, nesta minha responsabilidade ética, que é literária por certo, que é a construção da minha tradição, evidentemente, mas que está também *antes* da literatura, que não é só *jogo literário*”.

2. Os dois textos, “Prisão perpétua” e “Encontro em Saint-Nazaire”, contrapostos ganham um caráter cronológico e especular que Piglia chamou de “gêmeo” na nota ao fim do livro.

Las dos historias que componen este libro fueran escritas em 1988 y recién ahora — al reeditarlas después de diez años — descubro que son, en realidad, relatos gemelos (gemelos desdoblados, se podría decir). Em los dos casos he contado fragmentos de mi vida sin incurrir (confío) em la confesión sentimental ni em la autoindulgencia. (1998, p. 163)

¹⁹ Em *Ética e infinito*, p. 96. Minha tradução.

São gêmeos porque giram em torno da relação do narrador (Piglia) com o seu duplo especular, que, é, na realidade, um procedimento recorrente na obra (basta pensar na relação com Renzi). O duplo é quem faz a história acontecer, ele é o tema, e talvez a sua forma. A relação de Piglia, adolescente em Mar del Plata, com Steve, escritor sem obra (referência não-involuntária à função clássica do narrador oral de Benjamin) desterrado que acaba por se tornar o seu mentor literário. “Encontro em Saint-Nazaire” se passa mais de 40 anos depois e Piglia já é um escritor reconhecido, o que origina o relato, pois é esse reconhecimento que motiva o convite da *Maison des écrivains étrangers et des traducteurs de Saint-Nazaire*. Lá, na casa dos escritores estrangeiros, Piglia convive com a presença fantasmal do último morador, Stephen Stevensen, que acabou de partir. A recepção é feita pelo diretor da *Maison*, Christian Bouthemy, cujo uso idiossincrático do francês o tornava “al mismo tiempo generoso e incomprensible”.

Bouthemy trato de prevenirme sobre lo que me esperaba pero visiblemente no lo comprendí. La noche em que llegué me recibió en la estación de trenes y en un idiolecto, que me sono al principio como uma declinación bretona del húngaro, me dijo (ahora lo sé) que no le diera mi confianza al huésped que había abandonado la casa la noche misma de mi llegada.

Apenas podemos comprender lo que dicen nuestros amigos, ¿cómo podía yo adivinar lo que esse hombre, a quien veia por primera vez, trataba de decirme? El relato que he escrito es um efecto de esa incomprensión y también um efecto de la telaraña verbal que Stevensen tejió a mi alrededor. (p. 164)

A “teia de aranha verbal” de Stevensen adquire uma nova dimensão na edição modificada. Piglia aproveita a revisão de *PP* para incluir o relato psicótico “Diario de un loco” (ecoando o conto homônimo de Nicolai Gogol) como suplemento a “Encontro em Saint-Nazaire”. A inclusão é justificada com uma nota ao final do “Encontro”, que agora passa a ser a primeira parte do texto.

Al día siguiente viajé a Londres y me perdí en ese laberinto rojo y no encontré rastros de Stephen. Tiempo después conocí el texto que ahora incluyo y que fue publicado por la revista *Granta* en el numero de homenaje a Stevensen, en diciembre de 1988, con el título de *A Personal Dictionary*. Son restos de sus Diarios ordenados alfabeticamente y muchos de los materials que he citado no están en esta version. Parece ser lo único que ha sobrevivido de sus experimentos personales, ¿qué ha pasado con el resto? Tal vez las páginas que siguen son la respuesta: están ligadas a la memoria de los hechos que he escrito y la traducción del inglés me pertenece (así como el título, que expresa mi opinión sobre el autor).

O Diário de Stevensen, encontrado depois da narrativa do relato em Saint-Nazaire, claro, é mais uma oportunidade para Piglia visitar o seu próprio Diário e cifrá-lo no texto do outro. São relações espectrais as que definem os contos. O fantasma do escritor *em busca da experiência* se reflete no fantasma em busca dos rastros da experiência perdida. Ratliff e Stevensen são as duas faces do mesmo personagem que tem a função de *mover a narrativa* e representar o espectro desse movimento. Alegorias de formação e reflexão sobre a construção de um escritor.

&&&

a máquina

A *cidade ausente* começa com uma descrição rápida e sucinta do personagem que vai conduzi-la, Junior. Essa *velocidade superficial* define a forma da novela, e a forma determina o tema do livro e é a razão pela qual ele prescinde de epígrafe.

Piglia narra a história prévia de Junior em uma página e o introduz no jornal *El Mundo*, onde se encontra com Renzi e começa a investigar os relatos da máquina.

Eu lembro disso, disse Renzi, toda vez que alguém fala nas gravações da máquina. Seria melhor se o relato saísse direto, o narrador deve sempre estar presente. É claro que eu também gosto da idéia dessas histórias que estão como que fora do tempo e que começam toda vez que a gente quer. (11)

Nessa passagem (que poderia ser a epígrafe do livro), logo na primeira conversa entre Renzi e Junior, está a chave para o romance e para a poética de Piglia. Um protocolo de leitura.

A rapidez do começo de *A cidade ausente* é um indício de duas coisas. Piglia quer chegar logo aos relatos da máquina (e o começo pode ser um deles, inclusive), “essas histórias que estão fora do tempo”. E *CA* é um romance pensado para ser um *anti-romance* (como *Respiração artificial*, mas de outro modo) no sentido clássico, uma coletânea de *protocontos* que não chegam a atingir seu amadurecimento, *flashes* de histórias, como instantâneos, *snapshots* da linguagem que não chegam a formar um vocabulário.

Estruturalmente, a máquina é um subterfúgio para o catálogo de incompletudes, para o panorama caótico da linguagem na era da comunicação de massas — disfarçado, metaforizado e alegorizado na produção totalitária de relatos que se pretendem factuais pelo Estado. “Acomodar o caos”, e não tentar descaracterizá-lo, desqualificá-lo, chamá-lo de outra coisa, como diria Beckett.

De um mundo em que tradicionalmente o relato oral esteve nas mãos dos pescadores, dos camponeses, dos escritores, passamos a outro, no qual o relato social está nas mãos dos meios de comunicação de massa e do próprio Estado, que geram continuamente processos narrativos.²⁰

Em *CA*, a linguagem é o criminoso (“a linguagem mata, viva Lucía Joyce”, diz o grafite no elevador do Hotel Majestic [p. 18]); o leitor, o detetive (o leitor é Junior num nível, Renzi em outro mais secreto, nós, leitores literais, detetives da estação terminal). O crime seria a verdade ou a comunicação? A noção e a vontade de comunicação que perpetra a linguagem, a política?

A leitura cifrada e paranóica de *CA* supõe a máquina como uma espécie de lugar-tenente do Diário, uma variante análoga e fictícia/ficcional dele. E, assim, a possibilidade de entender todos os relatos como relatos do Diário, entendê-lo como a verdadeira máquina, se torna não apenas clara, mas evidente.

&&&

Junior “pensava que sua filha era uma versão de si próprio” (*CA*, p. 9). O porquê de Piglia sempre trabalhar com a idéia de “versão”, “miniatura”, com a noção de frases ou passagens que concentram e definem toda uma obra, a parte pelo todo (processo metonímico, e não metafórico ou alegórico) — o porquê reside na leitura que Piglia faz da literatura como tendo um ponto-chave para a sua compreensão, o que pode ser percebido através da sua reiterada proposição de que o processo literário é análogo ao processo investigativo (cf. a noção do trabalho crítico como sendo fundamentalmente um trabalho de detetive, o escritor tendo a função do criminoso, aquele que deixa rastros). Ou seja, há um centro, que não é necessariamente essência, mas fundamento (aqui, jogo com as palavras “essência” e “essencial”, fundamento” e “fundamental”, em que o fundamento se

²⁰ *O Globo: grandes entrevistas – os escritores*. Op. cit., p. 130.

distingue da essência por não carregar um caráter transcendental, e sim a matéria que é o cerne das coisas), de onde fluem suas variações e séries. Essa mirada pigliana tem no Diário póstumo seu exemplo máximo, que é, ao mesmo tempo, sua prática e filosofia estratégicas. Os relatos como minituras infinitas de um diário interminável.

Se pensarmos na lógica do Diário como laboratório de escrita (de relatos, gêneros, formas, tradições e até mesmo de memória — um laboratório *de/da* memória, se a tradição de um escritor é a sua memória, como diz Piglia em “Memoria y tradición”), a construção fragmentária (em cima de relatos independentes, notas soltas, comentários) de seus textos pode ser percebida como, mais que um procedimento, uma lógica da escrita originada na sua visão da literatura como experiência utópica.

&&&

A “virada” para Piglia se dá quando ele percebe, entre *A invasão* e *Nome falso*, que a lógica do Diário, a forma breve (que não é a do conto, mas a da nota, do comentário, do fragmento do relato, da incompletude) pode ser a forma literária em si, sem necessidade de complemento — mais claramente: se há uma “acoplagem” posterior, a montagem com outro texto ou a sua contextualização, em Piglia isso se dá no âmbito do suplemento (na oposição que Silviano esclareceu — complemento pressupondo falta, suplemento aceitando a condição de incompletude do objeto²¹). Percebeu a forma breve em cruzamento com a ficção crítica, a metaficção reflexiva porque investigativa (*NF*, *CA*, *RA*). E aí cumpre papel determinante o caráter incerto do que não se completa. O suplemento será sempre insuficiente para esgotar o desejo de resolução do leitor, de determinado leitor ou determinada leitura.

²¹ Ver “A permanência do discurso da tradição no modernismo” (2002, p. 133-5).

&&&

Renzi 3x4 fast foward

No final de “As ruínas circulares”, Borges descreve o que poderia ser lido como a relação entre um autor e seu duplo:

Caminhou contra as línguas de fogo. Estas não morderam sua carne, estas o acariciaram e o inundaram sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que o outro o estava sonhando.²²

Emilio Renzi aparece pela primeira vez em dois contos de *A invasão*. O que dá nome ao livro e “Suave é a noite”. No último, o narrador é chamado uma única vez pelo nome, “Tudo bem, Emilio? — disse” (p. 119), mas parece claro o suficiente que se trata de Renzi. Depois, surge “fora da ficção” (mas dentro do jogo ficcional de Piglia) como autor da seleção e do prólogo a “Cuentos policiales de la Serie Negra”. Voltará nas “Notas sobre Macedonio em um Diário” como interlocutor do próprio Piglia e, depois, em praticamente todos os relatos.

Em *Respiração artificial*, se apresenta como um ex-estudante de lingüística que trabalha como resenhista literário em um jornal. Descrição semelhante conforma a biografia em “A louca e o relato do crime”, texto posterior:

Emilio Renzi se interessava por lingüística, mas ganhava a vida fazendo crítica de livros para o jornal El Mundo: passar cinco anos na faculdade especializando-se na fonologia de Trubetzkoi para acabar escrevendo resenhas de meia página sobre o desolado panorama literário nacional era sem dúvida o motivo de sua melancolia, desse aspecto concentrado e um pouco metafísico que o aproximava das personagens de Roberto Arlt. (*PP*, p. 120)

Por isso talvez, porque é um especialista que ganha a vida no mundo jornalístico, onde a informação é genérica e de massa, não domina o código social do seu trabalho. Decifra o crime de que a louca foi testemunha usando o código que domina, o da lingüística, mas a solução não interessa ao editor, pois a polícia já deu o caso por encerrado culpando um inocente e ele não quer confusão. Pede a Renzi que faça uma nota contando o crime.

²² *Obras completas I*, p. 504.

Renzi sentou-se diante da máquina de escrever e colocou um papel em branco. Ia redigir sua demissão; ia escrever uma carta para o juiz. (...) Depois baixou o rosto e se pôs a escrever quase sem pensar, como se alguém estivesse ditando: Gordo, difuso, melancólico, o terno de sarja verde-piscina flutuando no seu corpo — Renzi começou a escrever —, Almada saiu ensaiando um ar de secreta euforia para tentar desfazer seu abatimento. (*PP*, p. 124)

A solução é a literatura, narrar o que acabou de acontecer, e o conto termina voltando ao seu início, fechando-se em si mesmo. Registrar em lugar da denúncia, ficcionalizar em vez da demissão. Sofisticação da linguagem contra a cultura de massas, literatura, e não jornalismo.

Gordo, difuso, melancólico, o terno de sarja verde-piscina flutuando no seu corpo, Almada saiu ensaiando um ar de secreta euforia para tentar desfazer seu abatimento. (*PP*, p. 117)

Ao recurso circular de finalizar escrevendo o começo da história em que aparecia até então como personagem, duplicando o efeito narrativo, Renzi acrescenta a referência (*plágio, citação, sampler, homenagem*) à abertura do *Ulysses* de Joyce, justamente o romance-símbolo da experimentação na narrativa moderna e o autor que a transformou para sempre.

Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed. A yellow dressinggown, ungirdled, was sustained gently behind him by the mild morning air. (Joyce: 1990, p. 3)

Piglia define a relação de Renzi com a literatura quase como uma doença, e explica as fronteiras com o duplo assim:

Renzi está construído con algo que yo veo em mí con cierta ironía y con cierta distancia. En el sentido de que **a Renzi sólo le interesa la literatura, habla siempre con citas, vive “literariamente”** y es lo que yo espontáneamente hago o quiero hacer pero que controlo a través de mi conciencia política, digamos, una relación diferente con la realidad. Entonces es como si de entrada el personaje se hubiera constituido como **el lugar desde el cual el mundo puede ser visto desde el estilo, desde las tramas. En este sentido, Renzi es una autobiografía.** Hay una zona propia, pero en estado puro, ahí. Claro que Renzi es también un tipo de personaje, un tipo de héroe que se reitera en la literatura. (*CF*, p. 118) Grifos meus.

&&&

a arte de desaparecer

“Como faremos para desaparecer?”, pergunta Blanchot na epígrafe de Vila-Matas para *O mal de Montano* (2005). Nem Blanchot, nem Vila-Matas nem o próprio Montano (personagem do livro) desaparecem. Uma bomba de fumaça esconde a fuga do corpo ninja, um recurso para a retirada em situações-limite. No momento seguinte, o corpo desaparece da cena, mas uma leitura atenta do *Hagakure*, o livro do samurai, aprende que toda desapareição depende da atenção da platéia, da sua distração, de um piscar de olhos. O autor morre, mas não desaparece, se esconde. A sobreposição de vozes, rubricas, assinaturas é um recurso similar à bomba de fumaça do samurai, oculta o corpo, a mão que escreve, mas não a faz desaparecer. Piglia entende que a estratégia não é desaparecer, porque impossível, mas esconder, ocultar, confundir. A construção da idéia de que há sempre um segredo, há sempre uma história cifrada que é secreta — sistematizada na primeira de suas “Teses sobre o conto” (“um conto sempre conta duas histórias”, uma que se conta e outra que é cifrada, 1994, p. 37) — é o eixo de articulação da obra, o ponto de rotação dos textos e o *aleph* paranóico pelo qual Piglia enxerga a relação da literatura com o mundo. Não desapareceremos, mas podemos nos esconder e experimentar a ficção como se fosse a própria vida, como um segredo que se dissipa na fumaça.

A obsessão de Piglia pela história cifrada, pela dimensão secreta da literatura (e da vida), está diretamente ligada à uma outra noção muito cara a ele: a construção do texto futuro, ou porvir (e o segredo, a sombra cifrada aqui seria o fantasma de Blanchot). *Respiração artificial* é a narrativa do futuro desejada por Enrique Ossorio. Um texto construído com as ruínas do passado no presente esgarçado pela opressão do Estado totalitário como a mensagem na garrafa lançada à sorte do acaso — o acaso aqui é a História, e a sorte, o futuro.

Há uma outra sombra, uma outra cifra aí. Uma outra forma de desapareição que é a relação Piglia-Renzi. A doença de literatura é um mal, o *mal de Montano*, como lhe nomeou Vila-Matas, que escreve:

“A literatura vai para si mesma, para sua essência, que é o desaparecimento”, disse Blanchot. (...) botei na cabeça que eu deveria me converter imediatamente na essência da literatura, encarna-la em minha modesta pessoa. Mas, por sorte,

me dou conta de que estou levando longe demais minhas responsabilidades; na realidade, não me convém nada, mas nada mesmo, ser a própria essência da literatura, isto é, ser o bem de Montano ou, o que viria a dar no mesmo, ser o descanso eterno da literatura em sua tumba. (...) **O mais prudente seria continuar sendo sigilosamente a memória e não o desaparecimento da literatura.** (...) A literatura não vai desaparecer nunca? (p. 77) Grifo meu.

Como indica o significado do título, a literatura é o tema do livro, ao modo de Piglia, cuja obra e relação com Renzi estão nomeadas no texto. Em artigo astucioso e irônico sobre o livro de Vila-Matas, Roberto Ferro pergunta se o texto não seria uma homenagem a Emilio Renzi, *aquele que vive o mundo como literatura* (2004). Ele lê as referências a Renzi e Piglia e insinua mais duplicidades, na origem, revelando uma anedota, um texto oral, apócrifo e secreto, que circula em Buenos Aires, que diz que Piglia cumpre função de ator para Renzi e que o artifício da desapareição foi arquitetado em conversa com Steve Ratliff.

En el curso de la novela se menciona en varios pasajes el nombre de Ricardo Piglia, a quien se le atribuye ser el disparador de las reflexiones del narrador; una y otra vez Vila-Matas parece aludir de manera cifrada y elusiva a una leyenda urbana que circula en los arrabales del mundillo literario argentino ya desde hace años. (...) La historia va a parar a una pensión para estudiantes cerca del centro de La Plata, a principios de los años sesenta. Una de sus habitaciones era compartida por Emilio Renzi, que fatigaba las últimas materias de la carrera de Historia, junto a Ricardo Piglia, que buscaba dar vuelo a su vocación de actor dramático, y Steve Ratliff, hijo de un vendedor de máquinas de coser del condado de Jefferson, en el sur de los Estados Unidos, apasionado lector de Roberto Arlt, que estaba en La Plata buscando infructuosamente los rastros de un tal Martina, poseedor, al parecer, de un manuscrito inédito del autor de *Los siete locos*.

En una de las tantas madrugadas en las que los tres compañeros de pieza conversaban sin otro objetivo que vagabundear sin rumbo definido, Ratliff tuvo una idea genial: entrecruzar en una intriga conspirativa los proyectos de vida de los otros dos. Renzi, a pesar de su juventud, desde hacía ya unos años había comenzado a escribir un diario, que era una suerte de artefacto heterodoxo y anómalo en el que las herejías se presentan como modos transversales de lectura y su escritura se desplazaba por todas las posibilidades genéricas teniendo como punto de partida el motivo del doble; su mayor problema era resolver la desaparición del escritor de la escena pública. Ricardo Piglia, marcado por las experiencias de la vanguardia, creía que para lograr el entrecruzamiento indecible entre el arte y la vida, la representación teatral debía abarcar toda la vida y no reducirse a los límites impuestos por el principio y el final de las obras. A Ratliff se le ocurrió que los proyectos de Renzi y Piglia eran la contraparte uno del otro. Renzi podría desaparecer en la escritura de su diario sin fin, mientras que Piglia podría actuar como el escritor de aquellos fragmentos que desprendidos del diario se fueran publicando. (pp. 5-6)

A relação entre a pergunta de Blanchot que percorre o livro nas preocupações do narrador e a “lenda urbana” sobre Piglia, Renzi e Ratliff acaba por se tornar, através do ensaio do Ferro, a história cifrada de Vila-Matas e de um desaparecimento possível. Ferro cita uma entrevista em que Piglia fala sobre Renzi:

El 18 de mayo de 2003, en el diario La Nación de Buenos Aires, Piglia responde a Mauricio Montiel Figueiras con las siguientes afirmaciones:

“Emilio Renzi, el personaje que has diseñado para desdoblarte en varios textos, ¿es más un modo de narrar que un alter ego en el sentido estricto de la palabra?”

“Más bien es una especie de doble, amenazador como todos los dobles, porque ya sabemos que esta figura tiene que ver con la muerte. Su envejecimiento me interesa en particular. Aunque hace algunas cosas que nunca hice -por ejemplo, él es periodista y yo no he trabajado como personal de planta en un periódico, sólo como colaborador-, muchos rasgos que lo caracterizan están tomados de mi propia vida (...) En mi caso se trataba de ver si era factible secretamente la biografía de alguien a lo largo de una serie de relatos, que contaban otras historias pero que de modo paralelo se ocuparan de la vida de Renzi. Esto me plantea una encrucijada.” (pp. 7-8)

A encruzilhada, segundo a leitura bem-humorada de Ferro, seria a dificuldade do dom da ubiqüidade: como estar presente em vários lugares ao mesmo tempo? A “lenda urbana” responde que, na verdade, vários atores cumpriram o papel ao longo dos anos e, hoje, pelo menos dois atuam em turnos (para que possam descansar), um na Argentina, outro nos Estados Unidos.

O que há de relevante no ensaio de Ferro, além da óbvia diversão decorrente dessa “lenda” conspiratória, são as relações que podem ser feitas entre Renzi e Piglia, ainda que precisem ser “filtradas”, se quisermos escapar à mitologia criada pela “lenda”.

Correlativamente, las teorías de la ficción paranoica y la conspiración que Piglia actúa y proclama en sus conferencias y clases universitarias, no son más que variaciones de la poética de Renzi, que tienen como objetivo responder el interrogante de Blanchot acerca de la desaparición. De todos modos, el proyecto implica siempre redoblar la apuesta para mantener el secreto; en tal sentido, Piglia dice en la entrevista de Montiel Figueiras. “*Blanco nocturno* es una historia de amor que también tiene que ver con el diario de Renzi al que he tomado como protagonista para ver si logro sacármelo de encima.” (p. 8)

Blanco nocturno, se realmente existe, segue sendo apenas mais um dos títulos que Piglia volta e meia menciona como obras em curso nas entrevistas. A

referência ao Diário e à transposição de sua autoria para Renzi, para que possa “sacármelo de encima”, ainda que possa ser apenas uma idéia representa o modo como Piglia pensa a sua poética. Renzi é, então, o mundo literário, a ficção por onde escoam os textos secretos do Laboratório.

&&&

esquema 3x4 *fast forward*

Uma análise relativamente esquemática e simplista da obra (mas que também tem a sua porção pigliana, no sentido em que concentra numa mirada o conjunto da produção) poderia dizer que o quarteto que determina mais claramente os textos de Piglia funciona da seguinte maneira: Gombrowicz e Macedonio são as sombras da duração e experimentação, representam o Laboratório. Gombrowicz pelos seus diários, Macedonio pelo *Museo*, o romance que dura o tempo da vida de quem o escreve, que é a experiência infinita do Diário Póstumo. Borges é a referência no procedimento estilístico e na relação com a linguagem, a forma e a tradição, representando a Biblioteca; e Arlt seria o modelo das relações humanas, não o modelo temático, mas o espelho da relação do homem com o mundo e com o outro, *o efeito da narrativa*.

&&&

o Diário de Ricardo Emilio Piglia Renzi

Escolhe para o autor Ricardo Piglia e para o personagem, Emilio Renzi. Poderia dizer que um é projeção do outro? Resolveu estudar história em La Plata para não perder o interesse pela literatura. Uma mudança de cidade aos 16 anos, exílio forçado adolescente, produziu a urgência do relato. Começou então o já famoso diário à Musil/Macedonio Fernandez, o texto que dura a vida de quem o escreve.

O nome de Macedonio, a palavra Macedonio — que muitas vezes tem como sinônimo o nome de Robert Musil, e o paralelo é traçado mais de uma vez, inclusive de forma simbólica quando Piglia apropria/rouba/sampleia/desapropria um parágrafo inteiro de Maurice Blanchot sobre Musil e o atribui a Renzi,

substituindo Musil por Macedonio —, Macedonio é quase um fetiche, um nome-símbolo para a escrita da vida, a obra interminável que não acaba nem mesmo com a morte do seu autor. Esse *quase* fetiche é materializado no Diário que Piglia escreve desde os 16 anos e que se transformou na prática do sentido da literatura para ele. Por ser uma forma híbrida que pode aglutinar todos os gêneros e, por isso mesmo, transcendê-los, o Diário *é* a própria literatura para Piglia, um diário que tem como referências primordiais os *Diários* de Kafka (por seu sentido de laboratório da escrita, “é claro que eu gostaria de ter escrito os *Diários* de Kafka”, “um livro que só leio quando estou escrevendo”, diz ele em *LE*, pp. 50 e 83, respectivamente), os *Diários* de Gombrowicz (pelo sentido de laboratório, mas fundamentalmente por seu sentido de “farsa”, artifício, produção de realidade auto-consciente) e a estratégia de Macedonio (por seu sentido de inacabamento e pelo reaproveitamento permanente dos próprios textos).

Piglia diz que Borges foi um grande divulgador do romance policial inglês (o policial clássico) como estratégia para criar uma recepção adequada aos seus próprios textos — já que esse tipo de narrativa e de manejo da intriga estava no centro de sua própria poética. Piglia faz uso de uma estratégia muito parecida quando elege a obra sem fim de Macedonio Fernandez (o *Museo de la novela de la eterna*) como modelo do romance argentino (radical, vanguardista, experiência de laboratório — modelar não apenas na dimensão rioplatense, claro).

Macedonio trabalhou no livro até a sua morte, por quase 50 anos (Piglia o compara ao Musil de *O homem sem qualidades*), utilizando, segundo Piglia, fragmentos dispersos da linguagem jurídica, filosófica, espanhola do século do ouro, entrerriana, de bairro, de comitê (na sua “literografia”, Piglia “inventa” que Macedonio era autor dos discursos de Hipolito Yrigoyen, presidente argentino do começo do século XX), etc.

Essa espécie de *work in progress* infinito e fragmentário pode ser colocado em paralelo com a escrita de um diário, também fragmentária e infinita. Piglia diz que a própria concepção do *Museo* exclui o seu fim. “O romance infinito que inclui todas as variantes e todos os desvios; o romance que dura o que dura a vida de quem escreve”, diz ele (*PP*, p. 86).

Essa idéia de um contínuo fragmentário, seja na forma de notas, na forma de um diário (ver que seus comentários sobre Macedonio estão num texto chamado *Notas sobre Macedonio num diário*) ou na forma de um romance interminável é a representação simbólica perfeita da literatura para Piglia (o laboratório da escrita é um laboratório do possível e o possível está sempre se transformando em uma nova possibilidade, em um novo desafio de si mesmo).

Essa forma surge em *Nome falso* e se torna um elemento constitutivo de sua escrita (*Prisão perpétua* é um ensaio para *Cidade ausente*, e por se aproximar mais da forma livre da nota ou do diário atinge com mais força a idéia de laboratório. Nesse caso, é interessante ver que *Cidade ausente* é o livro da máquina de relatos, e, se máquina está relacionada à automatização, o laboratório é o verdadeiro local da experiência).

&&&

A *afeição*, o amor à escrita inauguradora do Diário. Ao responder sobre qual dos seus livros prefere, Piglia diz que é o diário que escreve desde os 16 anos, um livro que prepara como “obra-prima póstuma”. Mas, o Diário já vem sendo aproveitado e utilizado ao longo da sua obra, em diversos textos, como excerto e como texto “fechado” (“Prisão perpétua”, “Notas sobre literatura em um diário”, “Notas sobre Macedonio em um Diário”, *A cidade ausente*).

Um livro que preparo como obra-prima póstuma e que venho escrevendo desde os desesseis anos sob a forma de um diário. (Não há nada mais idiota que escrever um diário para publicá-lo depois de morto. Nessa estupidez se define a forma do livro.) Há um assunto feminino nas escritas secretas, uma espécie de obrigação de escrever que é totalmente política. Nesse sentido, penso nesse livro como a continuação do Museo de la novela de la Eterna de Macedonio Fernández. O que vem depois dos prólogos é o diário de um morto. (1994, p. 48)

Poderíamos pensar em duas razões para isso. A primeira, a lembrança de tom proustiano, a saudade da juventude e da descoberta do refúgio da escrita. A segunda, que não exclui a primeira, mas me parece bem mais interessante, é o entendimento posterior de que a forma do Diário *é a forma da literatura*, o Diário acomoda todas as formas e pode ser o espaço em que são testadas as possibilidades e as experiências do Laboratório. Se for assim, pensar que a primeira intuição manifesta da escrita se dá com o Diário, e não com o conto ou o

romance, é motivo significativo de orgulho para um escritor que faz da escrita um laboratório. Perceber com o tempo, entre prática e leituras, que o que se faz ao largo, secretamente, é, como a crítica, uma narrativa da própria vida, não como relato cotidiano, mas no seu sentido mais amplo de registro da experiência.

&&&

A retomada de Macedonio por Piglia, e a sua valoração do *Museo* como modelo literário, está definitivamente ligada (assim como Borges em relação ao manejo da intriga) ao seu domínio da narrativa fragmentária (que está, também como em Borges, *segundo o próprio Piglia*, no centro de sua poética) e à sua necessidade de desenvolver uma recepção adequada para uma obra que está sempre se alimentando de si mesma (e de sua fonte máxima, o Diário Póstumo) e se reconstruindo (não importando aí o fato de que as novelas, os contos e os romances tenham um fim concreto, mesmo sendo livros distintos; todos fazem parte do laboratório. E se por um lado *Dinheiro queimado*, por exemplo, aparece como um texto fechado em si mesmo, por outro “Prisão perpétua”, o relato, *Cidade ausente* e *Respiração artificial* são, em certo sentido, o mesmo livro — e *Nome falso* seria a preparação para esses três. Nessa linha, *Formas breves*, que é uma compilação com algum material inédito, seria então uma espécie de panorama, ou mostruário, das possibilidades do laboratório do escritor).

A grande realização do projeto literário do “romance da vida” (à la Macedonio e Musil) de Piglia acontece com a morte. A construção se dá com a vida, seu decorrer, seu “fluir”, mas a sua realização como projeto se dá, *só se dá*, como projeto (e como coroação do projeto), com a morte do autor (morte física), uma vez que o projeto é projeto póstumo, a ser desenvolvido em vida e realizado em morte. (Daí, poderia se dizer que é uma espécie de celebração da morte?)

A morte como sombra que acompanha a escrita (um deslocamento da visão de Blanchot, uma relação distinta onde a morte é exógena ao corpo do escritor e à escrita, ela é referência estratégica da obra e não o sangue metafórico que a produz). “Poder morrer deixa”, diz Blanchot, “de ser uma questão destituída de sentido”, pois “a própria morte é fuga perpétua perante a morte, porque ela é profundidade da dissimulação”. Assim, pode-se compreender que “o objetivo de

um homem seja a busca da possibilidade da morte” (1987, p. 92), conclui. Talvez para Piglia a questão seja um pouco menos a dissimulação de uma fuga que a dissimulação de uma estratégia de *vida literária*, onde a possibilidade da morte não deixa de ser também, de certo modo, *literatura*.

&&&

O Diário como a vida especular de alguém que se olha no espelho e vê outro, o que, de resto, é a representação do ato de escrever também. Escrever um diário é escrever “mi historia como si fuera la de outro. La memoria sirve para olvidar, como todo el mundo sabe, y un diario es una máquina de dejar huellas” (CF, p. 99). Pegadas que são a marca da trajetória de quem escreve.

La relación [com o Diário] ha ido cambiando y ahora **es un poco el laboratorio de la ficción**. Siempre digo que voy a publicar dos o tres novellas más para hacer posible la edición de **ese diario que se ha convertido en el centro de mi escritura**. La forma del diario me gusta mucho, la variedad de géneros que se entreveían, los distintos registros. **El diario es el híbrido** por excelencia, es una forma muy seductora: combina relatos, ideas, notas de lectura, polémica, conversaciones, citas, diatribes, restos de la verdad. Mezcla política, historias, viajes, pasiones, cuentas, promesas, fracasos. Me sorprende cada vez que vuelvo a comprobar que **todo se puede escribir, que todo se puede convertir en literatura y en ficción**. (*Idem*, pp. 99-100) Grifos meus.

Piglia (Macedonio também com o *Museo*) se utiliza do Diário para outros textos, mas o plano “maior” permanece inalterado, “centro da escritura”. E essa “sombra”, que é representada simbolicamente pela necessidade de “transferir” a realidade, a vida *vivida* (mesmo que *vivida* literariamente), para uma espécie de testamento-mensagem (que trabalha com os três tempos: escreve sobre o passado no presente para o futuro, ou: escreve sobre o que já foi, o dia do evento, num hoje determinado, o dia da escrita, para um futuro específico, o dia da morte), essa sombra da morte é quem move a escrita, é quem ajuda a construir o Diário, e, mais radicalmente, é quem ajuda a construir a própria morte do autor, ou pelo menos ajuda a construir a certeza da sua inevitabilidade para o autor do Diário Póstumo — e isso acontece num movimento de retroalimentação com o Diário, um deseja o outro.

O Diário deseja a morte de si mesmo (que é a morte de quem o escreve) para que possa “acontecer”, para que possa se completar. A idéia de um diário

póstumo tem duas funções complementares: a primeira é existir para quem o escreve, ser escrito, a segunda é consumir o testemunho, existir para além de quem o escreve, sem traí-lo, existir como urna de experiências pessoais, lápide viva e quase arqueológica das memórias do seu criador. (Daí a tentação insuperável de usá-lo, disfarçá-lo, cifrá-lo que se transforma em estratégia.) E a morte *deseja* o Diário Póstumo porque ele é a sua glória, seja como idéia, *constructo*, realização, ele é alimento da própria morte. O texto constrói em vida a materialidade e o desejo da morte (ou a sua busca, como quer Blanchot), pois a consumação do Diário é a celebração da sua existência. Ou seja, paradoxalmente o Diário dá à morte função vital, assim como faz com a própria literatura. Talvez dê também à morte uma dignidade inusitada, uma transcendência que deixa atrás de si um rastro, uma pequena jóia, um registro material de algo que desvaneceu.

&&&

Perguntas dentro da Biblioteca. Piglia recicla o ancestral e ressalta o carácter móvel da escrita, transpõe o género novamente e realoca a questão que está na origem da escrita de um diário no relato autobiográfico que especula (em todos os seus sentidos etimológicos) o seu próprio Diário. Numa sexta-feira qualquer (e específica também como qualquer uma), Gombrowicz anota no diário:

Viernes

Escribo este diário sin ganas. Su insincera sinceridad me fatiga. Para quién escribo? Si tan solo para mi, por qué se imprime? Y si lo es para el lector, por qué finjo entonces conversar conmigo mismo? Hablar con uno mismo para que lo oigan los demás? (2003, p. 17)

Piglia reescreve a pergunta em “Prisão perpétua”:

É possível a ficção de um a um? Ou é preciso haver dois? (*PP*, p. 44)

Talvez seja possível apenas no âmbito da própria escrita, ou melhor: talvez a pergunta só possa ser feita no âmbito da escrita, escrever para si, para a música verbal que flui por dentro e exige expressão. A dúvida de Gombrowicz pode inclusive ser realçada pelo fato de que a edição segue o critério estabelecido por ele mesmo. Se pensarmos nos *Diários* de Kafka como exemplo comparativo, o entendimento do diário como forma definida que deve seu efeito à cronologia dos

fatos e do que se registra é a razão que determina a sua edição. O que não diminui, no seu caso, o caráter de laboratório das suas anotações. Maurice Blanchot de novo:

[Nos *Diários*] Kafka escreveu tudo o que lhe importava, acontecimentos de sua vida pessoal, meditação sobre esses acontecimentos, descrição de pessoas e lugares, descrição de seus sonhos, relatos iniciados, interrompidos, recomeçados. Portanto, **não é “apenas” um Diário como se entende hoje em dia, mas o próprio movimento da experiência de escrever**, o mais próximo de seu começo e no sentido essencial que Kafka foi levado a dar a essa palavra. É sob essa perspectiva que o Diário deve ser lido e interrogado. (1987, p. 51, nota 1) Grifo meu.

Os *Diários*, como a maior parte da obra de Kafka, foram editados por seu amigo Max Brod, a quem Kafka confiou o que não havia publicado pouco antes de morrer, com o pedido de que Brod queimasse tudo. Como sabemos, Brod não cumpriu o desejo do amigo e Kafka se tornou um dos escritores fundamentais do século XX, talvez o seu maior espectro. Isso não impediu Brod (que obviamente leu toda a obra antes da sua publicação. Aliás, Kafka tinha por hábito ler seus contos recém-escritos para Brod e outros amigos) de aplicar seus próprios conceitos de literatura à edição dos textos herdados. No caso dos *Diários*, Brod decidiu separar do corpo principal anotações feitas em cadernos diferentes dos habituais, mas que, contudo, tinham seu lugar claro na cronologia da notas. Na “nota do editor” a *The blue octavo notebooks* (1991), lemos que o procedimento de Brod se deu pelo caráter aforístico e de experimento literário dessas reflexões. Além disso, elas estavam registradas em blocos diferentes dos que Kafka normalmente usava, blocos escolares (os “blue octavo notebooks”), o que, para Brod, significava que Kafka os considerava apartados do corpo dos *Diários*. É uma suposição coerente, mas que descarta a noção do diário como laboratório híbrido em que tudo pode ser ficcionalizado e (*encarado como*) ficção.

Abre-se aí um espaço na literatura “um a um” de Piglia e Gombrowicz. Max Brod, eleito o outro, o leitor-editor, desequilibra a pergunta e restabelece a função cronológica que o aprisiona em um gênero localizado no tempo.

Em outro ensaio (posterior) sobre o diário como gênero, Blanchot não parece muito interessado ou convencido da sua força como laboratório e, em vez de seguir esse rastro, prefere circunscrevê-lo à relação cronologia-segredo-vida pessoal.

O diário íntimo, que parece tão livre de forma, tão dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, já que pensamentos, sonhos, ficções, comentários de si mesmo, acontecimentos importantes, insignificantes, tudo lhe convém, na ordem e na desordem que se quiser, é submetido à uma cláusula aparentemente leve, mas perigosa: deve respeitar o calendário. Esse é o pacto que ele assina. O calendário é seu demônio, o inspirador, o compositor, o provocador e o vigilante. (...) o que se escreve se enraíza então, quer se queira, quer não, no cotidiano e na perspectiva da vida cotidiana. (2005, p. 270)

Talvez vigilante como uma disciplina que o escritor se impõe, que pode muito bem ser de ordem literária, e não necessariamente um desejo vaidoso de ver sua vida cotidiana no espelho do diário, dupla e secreta. Escrever um diário, como Piglia ou Gombrowicz (ou mesmo Kafka), não é uma atividade fundada na lógica do tempo linear, diferentemente de um diário que tem na contagem do tempo a sua marca de construção, caso de *O ofício de escrever*, de Cesare Pavese, por exemplo. Se Gombrowicz edita o *Diário argentino* sem mês e ano (o que não acontece com a edição americana dos *Diaries*, por exemplo, que divide as entradas por ano, ainda que sem o dia) é porque entende o caráter irrelevante e biograficamente fetichista da data. Ao contrário, joga com ela e ao oferecer o dia da semana nos coloca na circularidade inescapável e rotineira da vida. O procedimento de Piglia é fundamentalmente esse, ainda que possa usar a data fechada como estratégia de deslocamento das suas reflexões sobre um tema — Macedonio, por exemplo, que aparece pensado de diferentes perspectivas e preocupações nas “Notas”, que trazem a data completa de suas entradas.

No entanto, Blanchot volta aos *Diários* de Kafka para exemplificar a pergunta que é o centro do ensaio: seria possível escrever um diário da obra?

É tentador, para o escritor, manter um diário da obra que está escrevendo. Isso é possível? (...) Interrogá-los, verificá-los; à medida que eles se desenvolvem, comentá-los para si mesmo, eis o que parece difícil. (...) Tal livro não existe. O escritor só pode escrever o diário da obra que ele não escreve. (...) O *Diário íntimo* de Kafka é feito não apenas de notas datadas, que remetem à sua vida (...) mas também de um grande número de esboços de narrativas (...) todas inacabadas, embora muitas vezes já formadas, e, o que é mais impressionante, quase nenhuma tem relação com a outra, assim como não têm relação evidente com os acontecimentos diários. (*Idem*, p. 277)

A inversão que se dá em Piglia (ou Gombrowicz) é que ele entende o Diário como a obra em si. O espaço em que a obra secreta, total (o Livro de Mallarmé, que é o *livro por vir* de Blanchot) acontece, o verdadeiro espelho em

que vida e literatura se confundem, o Laboratório. Por isso, a utilização do Diário como mais um texto da Biblioteca, relativizando toda e qualquer certeza biográfica ou compromisso com o pacto definido por Blanchot, é outro dispositivo, outra ferramenta para quem entende a literatura como laboratório. A entrada “Diário” no texto atribuído a Stevensen, “Diario de un loco”, novamente é um reaproveitamento nos moldes piglianos, como as citações de “A citação privada”. Agora da construção biográfica de “Em outro país”, onde narra a mudança de Adrogué para Mar del Plata e o começo do *Diário*, e aqui amplia a relação com o pai e com as recordações da viagem.

DIARIO. Las notas más antiguas son de marzo del '57. Una mudanza, en medio de la noche. Un camión cargado con muebles, la casa desmantelada. Van por la ruta, en la llanura vacía, hacia una ciudad balnearia (igual a ésta) (...) Se detienen a mediodía en un bosquecito, el perro da vueltas por el campo. Su padre dice, “Ves, en este pozo un croto ha hecho un fueguito”, toca las cenizas con el revés de la mano. El anota en su caderno de tapa negra, sentado en los yuyos, la espalda contra un ombú. “Salimos a la madrugada, furtivos, avergonzados. Había una luz encendida en la cocina del yugoslavo, del otro lado de la calle Bynon. No duerme nunca, vigila y mañana dirá que escapamos como *ladrones pegonistas*”. Alza (él) la cara del cuaderno donde escribe y a lejos, como un punto oscuro en la inmensa claridad, ve moverse la remota figura del linyera que avanza a pie por el desierto hacia otro bosquecito donde prender un fuego para hacer mate. **Ese acontecimiento mínimo (y por la palabra de su padre) vuelve a su memoria varias veces a lo largo de su vida, durante años, sin relación con nada que esté sucediendo en el presente, nítido en el recuerdo, inesperado, como si fuera un mensaje cifrado que escondiera un sentido personal.** (p. 122-3) Grifos meus.

O narrador na terceira pessoa o distancia do Diário para, paradoxalmente, aproximá-lo do relato. Quem narra, quem é o louco? O duplo, Stevensen (mas que poderia ser Renzi), ou o próprio Piglia, quarenta anos depois, duplo de si mesmo quando adolescente? A memória que o Diário não controla e surge inesperadamente, descontextualizada, não poderia também ser um modo de ler a função de um *diário-laboratório* em que as relações estão, muitas vezes, como texto cifrado, escondendo um sentido pessoal?

&&&

Na verdade, poderia se dizer (eu poderia dizer, eu digo) que Piglia é uma espécie de *escritor cyborg* conectado à Biblioteca de Babel. (Uma definição influenciada pelo tom cibernético, paranóico e maquinal de *A cidade ausente*.)

Tem o cérebro de Borges, o coração de Arlt e o espírito de Macedonio. A Biblioteca é a sua tradição e a sua memória — “a tradição de um escritor é a sua memória”, escreve em “Memoria y tradición”. Mas, apesar de povoado por esses três mitos (construídos para si por ele mesmo), o *cyborg* anda com os próprios pés e enxerga com os próprios olhos. Piglia não é o que Ezra Pound chamaria de um repetidor, não se limita a desenvolver o cadáver do texto alheio.

&&&

memória como tradição (/tradução/traição-fluxo&desapropriação)

Em 1991, Piglia apresenta o texto que poderia ser considerado uma espécie de manifesto desapropriador. “Memoria y tradición” é a explicação cifrada da sua poética saqueadora. Cifrada porque, talvez estrategicamente, é um ensaio lateral na obra. Apesar de Piglia discutir o tema do roubo e do plágio em vários outros momentos (entrevistas, ensaios, “Nome falso”), é aqui que apresenta, de maneira mais explícita, o modo como vê a relação do escritor com a tradição, o texto do outro, a Biblioteca.

Para un escritor la memoria es la tradición. Una memoria impersonal, hecha de citas, donde se hablan todas las lenguas. Los fragmentos y los tonos de otras escrituras vuelven como recuerdos personales. Con mas nitidez, a veces, que los recuerdos vividos. (Robinson, en la playa vacía, retrocede al ver una huella en la arena; la menor de los Compson escapa al alba por la ventana del piso alto.) **Son imágenes entreveradas en el fluir de la vida, una música inolvidable que ha quedado marcada en la lengua.** La tradición tiene la estructura de un sueño: restos perdidos que reaparecen, máscaras inciertas que encierran rostros queridos. **Escribir es un intento inútil de olvidar lo que está escrito.** (En esto nunca seremos suficientemente borgeanos.) Por eso **en literatura los robos son como los recuerdos: nunca del todo deliberados nunca demasiado inocentes. Las relaciones de propiedad están excluidas del lenguaje: podemos usar todas las palabras como si fueran nuestras, hacerles decir lo que queremos decir,** a condición de saber que otros, en ese mismo momento la están usando quizás del mismo modo. **Condición que encierra un núcleo utópico, en el lenguaje no existe la propiedad privada.** (p. 60) Grifos meus.

La esencia de la literatura consiste en la ilusión de convertir el lenguaje en un bien personal. **La relación entre memoria y tradición puede ser vista como un pasaje a la propiedad y como un modo de tratar a la literatura ya escrita con la misma lógica que tratamos el lenguaje. Todo es de todos, la palabra es colectiva y es anónima.** Macedonio Fernandez concebía de esa manera la literatura y varios de sus mejores textos se han publicado con el nombre de Borges, de Marechal, de Julio Cortázar. **La identidad de una cultura se construye en la tensión utópica entre lo que no es de nadie y es anónimo y**

ese uso privado del lenguaje al que hemos convenido en llamar literatura.
(pp. 61-2) Grifos meus.

Uso privado que é justamente o poder de apropriar-se dos textos que circulam na Biblioteca, as relações de propriedade estão excluídas da linguagem e, seguindo a mesma lógica, da literatura. Contudo, essa visão se complica e não é de todo compreendida na sociedade (vide a discussão que confunde direito autoral e pirataria material, e ignora o princípio anárquico que leva Piglia a dizer que “tudo é de todos”) e na própria discussão literária.

Talvez o exemplo mais emblemático desse conflito — entre o uso *privado e livre* da literatura e o choque que faz essa liberdade ser interpretada como plágio, roubo ou mesmo gratuidade incompreensível — esteja, em relação a Piglia, no texto de Alberto Giordano sobre a crítica pigliana. Acidentalmente, Giordano “descobre” que Piglia “roubou” integralmente um parágrafo de Blanchot sobre Robert Musil e o colocou na reflexão de Renzi sobre Macedonio na primeira entrada das “Notas sobre literatura em um Diário”.

Mas há uma outra questão, diz Renzi. Qual é o problema maior da arte de Macedonio? A relação do pensamento com a literatura. Parecia-lhe possível expressar numa obra pensamentos tão difíceis e de forma tão abstrata como numa obra filosófica, mas sob a condição de que ainda não tivessem sido pensados. Esse “ainda não”, diz Renzi, é a própria literatura. O pensar, diria Macedonio, é algo que se pode narrar como se narra uma viagem ou uma história de amor, mas não do mesmo modo. (*FB*, p. 73)

E Blanchot escreve sobre Musil:

Outro problema maior da arte de Musil: a relação do pensamento com a literatura. Ele concebe precisamente que, na arte literária, possam exprimir-se idéias tão difíceis e de forma tão abstrata quanto numa obra filosófica, mas com a condição de que elas *não sejam ainda* pensamentos. Esse “ainda não” é a própria literatura, um “ainda não” que, como tal, é realização plena e perfeição. (2005, p. 218)

Já antes de descobrir o roubo, Giordano considerava essa passagem por demais “divergente de las obras que sostienen el sistema crítico de Piglia” (2005, p. 214), pois “pone Piglia más cerca de Blanchot que de sí mesmo” e é radicalmente diferente das idéias que habitualmente os textos de Piglia “transmiten sobre la ficción como efecto de falsificación que supone la preexistencia de lo verdadero” (*Id., Ibid.*). Giordano está falando do “ainda não

pensados” de Blanchot, ou seja, que não há uma verdade preexistente a ser falsificada como é característico da poética pigliana:

Piglia supuestamente ficcionaliza cuando en el “Homenaje a Roberto Arlt” reescribe un cuento de Andreiev [Luba] y se lo atribuye a Arlt, o cuando le hace decir a Renzi versiones paródicas de sus teorías verdaderas. (*Id., Ibid.*)²³

Quando percebe, por acaso, (“hojeando por casualidad *El libro que vendrá*, miré por arriba um ensayo sobre Musil que desconocía” [*idem*, p. 216]) a apropriação de Piglia, fica, num primeiro momento orgulhoso de sua capacidade como leitor (pois havia enxergado a sombra de Blanchot na afirmação de Renzi), mas depois é assaltado pela perplexidade.

(...) sin saber todavía cuál era esta vez el sentido del juego de la falsificación, más allá del juego mismo, más allá de que sirva para ilustrar la teoría supuestamente arltiana de que el escritor argentina “no puede escribir si no copia, si no falsifica, si no roba...”, el sentimiento de satisfacción declinó bruscamente en incómoda perplejidad. ¿Por qué no haber escrito “Las notas de Blanchot sobre Musil me hacen pensar en Macedonio...” en vez de citar borrando la referencia y las comillas? ¿Atribuirle a Renzi, que es casi como decir a sí mismo, algo que dijo Blanchot, eso es para Piglia un efecto de ficción? (*Id.*, p. 217)

O que escapou a Giordano foi que a mesma reflexão de Renzi *sampleada* de Blanchot, e que tem como interlocutor o próprio Piglia, já estava, de outra forma, na última entrada das “Notas sobre Macedonio em um Diário”.²⁴

9/10/80

“Mas há outra questão”, diz Renzi. “Qual é o problema maior da arte de Macedonio? As relações do pensamento com a literatura. O pensar, diria Macedonio, é algo que se pode narrar como se narra uma viagem ou uma história de amor, mas não do mesmo modo. Parece-lhe possível que num romance se expressem pensamentos tão difíceis e de forma tão abstrata quanto numa obra filosófica, mas com a condição de que pareçam falsos. Essa ilusão de falsidade”, disse Renzi, “é a própria literatura.” (*FB*, p. 25)

Num pós-escrito ao ensaio, Giordano, depois de ler as “Notas sobre Macedonio”, recupera a estabilidade de seu estatuto crítico, pois vê na substituição de “*ainda* não pensados” por “que pareçam falsos” a reintrodução da equivalência entre ficção e efeito de falsificação, esquecendo que o movimento é

²³ A citação é “supostamente” de Arlt porque lhe é atribuída por Piglia em “Nome falso”. Na realidade é Kostia quem fala: “O cara que não consegue escrever se não copiar, se não falsificar, se não roubar: é um retrato do escritor argentino.” (1988, p. 47)

²⁴ O fato de que ambas estão publicadas num mesmo livro, como acontece com a edição brasileira de *Formas breves*, cria uma outra relação, muito interessante, de *suplementaridade cifrada*.

inverso, pois as “Notas sobre literatura” são posteriores às “Notas sobre Macedonio”. De que modo lidar com esse procedimento certamente é um problema. A solução de Giordano é admitir o jogo de Piglia, sem contudo discutir o porquê da inversão em que o “roubo” perde a referência que modifica o seu sentido em relação ao original para “copiá-lo” integralmente depois. Mais significativo é a volta a Blanchot que Giordano faz para relativizar o valor do procedimento falsificador, que

(...) reinstala el horizonte de lo verdadero y borra, en consecuencia, todo lo que la revelación del ser de lo literario (ser de la desaparición que habla en un lenguaje exilado de la verdad y el sentido) tiene de inocente, pero también de inquietante. “Un falsificador, aunque todo poderoso, sigue siendo una verdad sólida que nos ahorra el pensar más allá”. (2005, p. 219)²⁵

Em “Parodia y propiedad” (2000), Piglia volta a discutir a relação entre linguagem/literatura e propriedade, agora da perspectiva da paródia. A paródia entendida, na função que lhe atribui Piglia, como o conceito mais geral que define o uso do texto alheio.

La parodia parece un simple juego con el procedimiento pero siempre están en juego otras cosas. (...) ¿por qué no pensar las relaciones entre parodia y propiedad? Problema sobre el que no se reflexiona, quizá porque allí las relaciones sociales entran de un modo directo en la literatura y ciertas corrientes actuales de la crítica buscan en la parodia, en la iintertextualidad, justamente un desvío para desocializar la literatura, verla como un simple juego de textos que se autorrepresentan y se vinculan especularmente unos a otros. Sin embargo esa relación entre los textos que en apariencia es el punto máximo de autonomía de la literatura está determinada de un modo específico y directo por las relaciones sociales. En sus mecanismos internos la literatura representa las relaciones sociales y esas relaciones determinan la práctica y la definen. **Lo básico para mí es que esa relación con los otros textos, con los textos de otro que el escritor usa en su escritura, esa relación con la literatura ya escrita que funciona como condición de producción está cruzada y determinada por las relaciones de propiedad.** Así el escritor enfrenta de un modo específico la contradicción entre escritura social y apropiación privada que aparece muy visiblemente en las cuestiones que suscitan el plagio, la cita, la parodia, la traducción, el pastiche, el apócrifo. ¿Cómo funcionan los modos de apropiación en literatura? Ésa es para mí la cuestión central y quizá la parodia debería ser pensada desde esa perspectiva. (CF, pp. 75-6) Grifo meu.

Pensar o procedimento desapropriador como função social é pensá-lo como função anárquica que ecoa as reivindicações de Proudhon — “a

²⁵ A citação final é de Blanchot e está em “O infinito literário: o Aleph” in *O livro por vir* (2005, p. 139).

propriedade é um roubo (...) nem o trabalho, nem a ocupação nem a lei podem criar a propriedade, ela é efeito sem causa” (1997, pp. 21-22) — e como o recurso legítimo do escritor que está à margem das culturas centrais e dominantes. Em “Memoria y tradición”, Piglia retoma o ensaio clássico de Borges, “O escritor argentino e a tradição”, para justificar e endossar o reaproveitamento desapropriador.²⁶

Esas culturas laterales se mueven entre dos historias, en dos tiempos, a veces en dos lenguas: una tradición nacional, perdida y fracturada, en tensión con una línea dominante de alta cultura extranjera. ¿Donde está la tradición argentina? Borges hace una lectura *espacial* de esa pregunta y en un sentido “El escritor argentino y la tradición” es la puerta de acceso a “El Aleph”, su relato sobre la literatura argentina. ¿Cómo llegar a ser universal en este suburbio del mundo? (...) Podemos apropiarnos del universo desde el suburbio del mundo. Podemos apropiarnos porque estamos en un suburbio del mundo. (1991, p. 63)

E essa tradição que apropria desapropriando tem também o caráter de uma leitura amnésica, sem compromisso com a fonte (do mesmo modo, o Diário ignora o compromisso com o calendário). Uma leitura que descontextualiza, percorre séries ao acaso, ou melhor, percorre séries ao acaso que são séries próprias, com a sua lógica específica, que é sempre a lógica da Biblioteca, na qual um livro “chama” o outro, um autor indica outro, esbarra-se em textos, citações, referências. De Sarmiento a Pierre Menard.

[Como] Pierre Menard: **se lee fuera de contexto**, se anula la existencia del contexto doble, se recorta, se fragmenta, se cita mal, se tergiversa, se plagia. En esa operación se pierde el original: esta siempre ahí pero se lo ha olvidado (se hace de cuenta que se lo ha olvidado). La tradición nacional es siempre una lectura amnésica. He usado ya alguna vez el ejemplo Sarmiento. En la primera página de *Facundo*, cambia de lengua, escribe en francés, usa una frase de Diderot (“On ne tue pas les idées”), se equivoca, la cita mal, se la atribuye a Furtol y la traduce a su manera apropiándose (“Bárbaros, las ideas no se degüellan”). Esa traducción, modificada (“Bárbaros, las ideas no se matan”) cerró su circuito convertida en la expresión que identifica a Sarmiento y en su frase más citada. Se ve ahí concentrado el procedimiento de uso, olvido, adaptación, traducción, plagio, apropiación, invención de una tradición que define una de las líneas centrales de nuestra cultura.

O “retorno” ao exemplo de Sarmiento, mudando mais uma vez o autor da frase (em *Respiração artificial* era Volney), é a própria expressão do que exemplifica: leituras laterais, amnésicas, que desapropriam o texto da Biblioteca

²⁶ O ensaio de Borges está no livro *Discussão (Obras completas I, p. 288)*.

pessoal e fazem dele um uso privado (mas que não implica propriedade). Esse é o recurso, a ferramenta política do Laboratório. Porque é também um crítico, e é um crítico porque é um leitor, o escritor compreende a sua condição marginal e pode reivindicar e colocar em prática uma leitura/escrita saqueadora e pessoal.

&&&

a teoria do complô

Leituras laterais. A margem também é um campo de batalha. Em alguns dos seus textos importantes, mas que são menos conhecidos (pelo menos fora dos meios literários), como “Memoria y ficción” ou “Teoría del complot” (conferência de 2001, publicada em 2006),²⁷ ou mesmo “Três propuestas para el próximo milenio”, Piglia traça uma base teórica que, numa leitura cruzada com os textos centrais, revela o que muitas vezes o autor parece querer cifrar na superfície.

Do mesmo modo como defende o princípio desapropriador como política em “Memoria y tradición”, e daí se depreende um fundamento da sua poética e uma ferramenta do Laboratório, a “Teoría del complot” funciona para que se entenda a obsessão de Piglia com a relação da literatura com a paranóia, com a verdade e os sentidos ocultos da realidade. Mas, o complô tem em si a idéia de revolução, de confronto político, e o texto e a manipulação do texto são ferramentas de combate também.

Hay que construir un complot contra el complot

Quisiera plantear algunas hipótesis sobre las formas del complot, sobre las intrigas y los grupos que se constituyen para planificar acciones paralelas y sociedades alternativas.

En principio, el complot supone una conjura y es ilegal porque es secreto; su amenaza implícita no debe atribuirse a la simple peligrosidad de sus métodos sino al carácter clandestino de su organización. Como política, postula la secta, la infiltración, la invisibilidad.

A menudo, el relato mismo de un complot forma parte del complot y tenemos así una relación concreta entre narración y amenaza. De hecho, podemos ver el complot como una ficción potencial, una intriga que se trama y circula y cuya realidad está siempre en duda.

El exceso de información produce un efecto paradójico, lo que no se sabe pasa a ser la clave de la noticia. **Lo que no se sabe en un mundo donde todo se sabe obliga a buscar la clave escondida que permita descifrar la realidad.** Si la crisis de la experiencia situada por [Walter] Benjamín en la Primera Guerra

²⁷ Conferencia proferida em 15 de julho de 2001 na Fundación Start de Buenos Aires, e publicada pela *Revista Casa de las Americas* 245 – Out/Dez 2006. Não há indicação de página.

Mundial ha sido desplazada (aunque no resuelta), es quizás por la presencia creciente de la idea de complot en las relaciones entre información y experiencia. La paranoia, antes de volverse clínica, es una salida a la crisis del sentido.

(...) **leer entre líneas –como si siempre hubiera algo cifrado– es de por sí un acto político.** El censor lee de ese modo, y también el conspirador, dos grandes modelos del lector moderno (...)

Por otro lado, el complot implica la idea de revolución (...)

La vanguardia se propone asaltar los centros de control cultural y alterar las jerarquías y los modos de significación (...)

El arte es un campo de experimentación de los lenguajes sociales (...)

Ataca los regímenes de propiedad y de apropiación que no dependen del consenso o de una regulación natural, sino que son el resultado de relaciones de fuerza y de una lucha que impone ciertos criterios y anula otros. No hay vanguardia sin tradición, y la tradición, dice la vanguardia, se transforma en sentido común.

Grifos meus.

&&&

A literatura como sociedade secreta, clube para iniciados. Texto cifrado, paranóia, mensagens, senhas, *alephs*. Reflexos de uma visão que coloca a literatura, paradoxalmente, como campo de dúvida (a ser potencializado) e chave para a verdade (a ser descoberta). Daí o desejo/paranóia de concentrar a verdade em um ponto, a insistência na condensação da cifra (outro nome para a chave que dá acesso ao *aleph* alegórico da literatura).

&&&

Na crítica, o “complô contra o complô” está na prática metonímica, a redução de uma obra a uma passagem, uma frase, uma observação que exemplifica a escrita, procedimento de alguém, de um escritor. Na ficção, o gosto (quase monomaniaco, obsessivo) pelo texto futuro, pelo porvir que se esconde num ponto cifrado do movimento das peças de xadrez, no tráfego aéreo e seus mapas, na magia e na adivinhação — um oráculo profano dissimulado na curva da esquina. O enigma, a cifra, a decifração — como se o mundo tivesse uma verdade (que talvez escondesse uma outra verdade maior, e assim por diante?), o acaso como crime (em Saint-Nazaire) ou como destino incontornável, a mulher cujo vida é determinada pelo I-Ching (“Prisão perpétua”), o jogo.

Visão contínua e circular da literatura como processo secreto (individual ou social) que corre à margem (mesmo que haja outros processos visíveis, ou

principalmente por isso). A literatura como mistério/crime/revolução (daí, caminho para a desapropriação como forma de ação político-literária). A abordagem permanente que sintetiza os procedimentos e as observações em “movimentos”, itens, tônicas, a que Piglia retorna, retomando alguma nota para desenvolvê-la ou repeti-la (aproximação com Thomas Bernhard e o tom elíptico de repetições que intensificam o discurso) na perspectiva da nota, do fragmento, da brevidade (do diário), da incompletude — uma melodia, alguns acordes, uma alusão.

&&&

“La poética y las estrategias narrativas de Macedonio se fundan en esa escisión: La novela que no tiene lector, la novela que se vive, la novela que nunca llega, pero que se anuncia, **la novela como escritura secreta. Escribir una novela es tramar un complot y publicar una novela es perderlo.**” (*Conversaciones imposibles con Macedonio*, p. 34). Grifos meus.

&&&

a ilha

A utopia de Piglia: uma utopia à maneira de Morus — construindo “num outro país”, a literatura, o *seu* país. Esse “outro país” fica ainda mais próximo com uma pequena pesquisa etimológica. A primeira definição para “utopia” do Dicionário Aurélio Século XXI é “país imaginário, criação de Thomas Morus (1480-1535), escritor inglês, onde um governo, organizado da melhor maneira, proporciona ótimas condições de vida a um povo equilibrado e feliz”. Depois aparecem “descrição ou representação de qualquer lugar ou situação ideais onde vigorem normas e/ou instituições políticas altamente aperfeiçoadas” e “projeto irrealizável; quimera; fantasia”. E com o *Dicionário Etimológico*, de Antônio Geraldo da Cunha, ficamos sabendo que Morus “formou o vocábulo com os elementos gregos *óu* ‘não’ e *tópos* ‘lugar’”.

Utopia significa então, primeiramente, “não-lugar” (que é bem diferente do conceito de “não-lugar” concebido de Marc Augé. Ainda assim, parece possível pensar em aproximá-los no sentido de que são, guardadas as proporções, espaços “irreais”, espaços que não são, e por isso podem vir a ser). Um “não-lugar” que é imaginado e pensado em oposição ao “lugar” existente, dominante e imposto. Lugar é “espaço ocupado”, de acordo com a primeira definição do

Aurélio. E quem o ocupa é a realidade. O lugar existente é o lugar do real, onde utopia será sempre a quimera, o projeto impossível, a fantasia. O espaço criado em oposição ao real, como um duplo anti-idiotia, é um espaço lacunar, em aberto, que só pode existir na sua construção, ou será apenas fantasia, duplicação vazia da idiotia aparente.

Não é à tã então que Piglia nomeia o conto em que narra a descoberta da escrita como possibilidade de criar uma nova realidade para si de “Em um outro país” (1989).

&&&

Joyce cifrado. A sombra psicótica da linguagem em “Diario de un loco” (de Stevensen), a proliferação lingüística em *CA* (os relatos da máquina sobre linguagem, Irlanda, Anna Livia Plurabelle, *Finnegans wake* em “A ilha”). A língua como utopia. A língua da Ilha como metáfora da literatura, as mudanças imprevisíveis (rupturas que não rompem, lançam um tempo distinto no mesmo espaço) que são como as novas linguagens literárias que cortam o que já está acomodado se incorporando às anteriores e renovando a língua, a vanguarda que ao se acomodar no leito da recepção exige o advento imediato da sua sucessora. Na terra utópica da vanguarda da linguagem, Joyce é o arquipélago, *Finnegans wake*, a ilha escondida. *Linguagem*.

&&&

o mito da ilha como abrigo idealizado contra a massificação da cultura.

“A la pregunta: ‘¿por qué no te vas a una isla?’ Yo contesto: Bueno, me voy a la isla de Manhattan, en todo caso. No me iría a una isla desierta, quiero decir no me puedo ir a la misma isla a la que se iban los que se iban para escapar de la sociedad de masas. Me moriría de tedio en una isla. En una isla desierta no podría ni siquiera leer de lo triste que estaría, no podría ni siquiera escribir un rato. En cambio, ¿cuáles son hoy las islas para resistir a la cultura de masas? Ése es el punto. Porque ¿qué es la cultura de masas? Es la combinación de los canales de televisión y los grandes diarios que, al mismo tiempo, son dueños de editoriales. Ésa es la situación, creo, y ahí hay que actua, como diría Brecht.” (CF, pp. 201-2)

E, ao mesmo tempo também, a ilha de Manhattan é justamente o símbolo máximo do mundo dominado pela cultura de massas. A única ilha possível para se ir é a ilha que concentra e representa o peso da massa na cultura de hoje. Num caminho similar ao narrador que segue o “homem da multidão” de Poe, Piglia se move por Manhattan. Disfarçado de si mesmo no espaço onde todos estão disfarçados, anda anônimo e silente pelos túneis e trens do metrô, onde se morre de tudo, menos de tédio. Entrar na corrente sangüínea da massa de olhos abertos é a única maneira de resistir à alienação da ilha utópica, da fuga. Escrever é uma utopia, não uma fuga, talvez uma ilusão, mas o que não seria uma ilusão? Atuar na ilha-símbolo, contracultura de massas, é a forma de resistir, a única ilha possível.

&&&

2. o equilibrista do arame farpado

(Breve ensaio em três blocos complementares inspirado por Tardewski e o encontro Kafka-Hitler em *Respiração artificial*)

i. narrar o inarrável

Em princípios de 1945, Primo Levi inicia sua jornada de volta à Itália depois de meses de confinamento em Auschwitz. Relatada em *A trégua*, a viagem será uma epopéia de idas e vindas pela parte central da Europa, a bordo de um trem e ao lado de muitos outros sobreviventes dos campos de concentração e extermínio. Será também um reencontro com a liberdade e com a vida, retratado na impressão que as cores da paisagem lhe causam. É um livro *de vida*, para a vida que recomeça, a sua. Nesse sentido é um complemento a “É isto um homem?”, no qual narra a experiência do campo, e que pode ser entendido como um livro *de morte*, sobre a morte real e a morte metafórica, que é a morte do espírito, um livro sem cores.

Na relação entre os dois livros reside uma questão fundamental para a literatura posterior a 1945: é possível narrar o horror? Ou seja, de que forma a literatura pode testemunhar uma experiência como a *Shoah*, de que forma uma experiência como essa pode ser transmitida? Uma ruptura tão forte que leva Adorno a rejeitar qualquer possibilidade de enunciação lírica a partir daí. “Eu não procuraria desculpar a frase: escrever-se lírica depois de Auschwitz é bárbaro” (1973, p. 64), afirma ele. Jaime Ginzburg explica que:

O “horror extremo” da Segunda Guerra não admitiria, em perspectiva adorniana, uma representação idealista, com um sujeito lírico plenamente constituído. Essa plenitude seria incongruente com o horror presenciado na guerra. (2003, p. 66)

A posição de Adorno se refere à poesia diretamente, mas não se restringe a ela, evidentemente. O lugar de enunciação se complica e ganha sombras e formas bastante complexas também: a representação ganha outro sentido. É um ponto central da sua discussão de arte engajada, e nessa rejeição ao lirismo está o destaque que dá a Paul Celan como uma voz radical cuja “infinita discricção (...) aumenta sua força” (*idem, ibid.*). A radicalidade de Celan, para Adorno, está em querer “expressar o horror extremo através do silêncio”. Levi se opõe a essa forma

de expressão, que chama de “escrita obscura” (1989), em referência direta a Celan. Para ele, a literatura deve ser clara e “páginas em branco estão em branco” (Idem, p. 172).²⁸

Em entrevista a Philip Roth, Levi diz:

(...) escrevi ‘É isto um homem’ da maneira mais racional que pude, esforçando-me por explicar aos outros, e a mim mesmo, os fatos em que fora envolvido, mas sem intenções literárias definidas. Meu modelo, ou se quiser, meu estilo era o do *weekly report* (...) preciso, conciso, escrito em linguagem acessível. (1994, p. 239)

E sobre a diferença deste para *A trégua*, escrito 14 anos depois, responde que:

(...) é um livro mais consciente, mais literário e muito mais profundamente elaborado, mesmo como linguagem. Narra coisas verdadeiras, mais filtradas. (...) Queria me divertir escrevendo, e divertir meus futuros leitores; por isso, dei ênfase aos episódios mais estranhos, mais exóticos, mais alegres (...) Releguei para o início e o fim do livro os aspectos (...) de luto e desespero inconsolável. (Idem, p. 241)

Primo Levi é um exemplo quase paradigmático dessa discussão e pode servir como um elemento de ligação e entrada quando pensamos na literatura sul-americana do período ditatorial e pós-ditatorial que ocorre entre as décadas de 1960-80.

Num intervalo de 14 anos, Levi escreve um primeiro texto que tem um caráter de urgência, um documento do presente, “conciso e acessível”, como ele diz, e depois uma obra “mais literária”. Sofisticação de estilo ou não, o que se pode observar é que a questão de como “falar do indizível, daquilo que não se pode nomear” (Piglia: 1987, p. 194) permanece.²⁹ *A trégua* pode ser um livro que enfatiza os “aspectos mais alegres” porque *É isto um homem?* existe como sombra que o complementa. E a sombra estará sempre presente, não no sentido freudiano de repetição inconsciente, mas como um elemento propulsor da escrita. Mas a sombra que permanece pode ser comunicada e representada? E se pode, pode também ser experimentada pelo outro a quem se dirige?

²⁸ No original em inglês, “Blank pages are blank”. Minha tradução.

²⁹ A frase é de Vladimir Tardewski em *Respiração artificial*.

Elie Wiesel, outro sobrevivente dos campos, diz que não. “Tudo o que sei é que Treblinka e Auschwitz não podem ser narrados” (1994, p. 26). Mas isso não significa dizer que se deve calar sobre o que não pode ser comunicado. A literatura é uma tentativa de testemunho. Não é possível narrar o campo, “e no entanto eu tentei. Deus sabe que tentei” (*Id., ibid.*), afirma ele. Isso porque escrever é “arrancar do esquecimento essas vítimas”, é “ajudar os mortos a derrotar o esquecimento” (*Id.*, p. 29).

Celan, Wiesel e Levi (sob o espectro da afirmação de Adorno) são exemplos de como se operam as possibilidades expressivas pós-Shoah. Se são caminhos antagônicos por um lado, por outro são complementares — dois lados de um mesmo desejo de expressão, ou, pelo menos, se não o mesmo desejo, desejos de raízes comuns. O que os une é a necessidade de escrever, de registrar de alguma forma a experiência da vida. Mas o que antes era uma questão existencial de representação, agora, na literatura do testemunho, ganha uma nova dimensão: como representar o horror vivido, irrepresentável?

De acordo com Emmanuel Lévinas a experiência de cada um é única e incomunicável. “Pode-se intercambiar tudo entre os seres, exceto o existir”, diz ele. E completa: “Se é incomunicável é porque está arraigado em meu ser, que é o mais privado em mim” (1991, p. 56).³⁰ E, a partir de Auschwitz, como coloca Márcio Seligman-Silva, “a questão não está na existência ou não da ‘realidade’, mas na nossa capacidade de percebê-la e de simbolizá-la” (2003, pp. 49-50).

ii. o equilibrista do arame farpado

Em *Respiração artificial* Ricardo Piglia cria um encontro imaginário entre Franz Kafka e Adolf Hitler, que reproduz é, a meu ver, a reprodução simbólica desse conflito.

O encontro é relatado por Tardewski, um filósofo polonês desterrado e perdido em Concordia, cidade periférica da Argentina,³¹ a Emilio Renzi, alter-ego

³⁰ No original em espanhol: “Todo se puede intercambiar entre los seres, salvo el existir”. “Si es incomunicable es que está arraigado en mi ser, que es lo más privado en mí”. A tradução é minha.

³¹ O personagem é claramente inspirado por Witold Gombrowicz, escritor polonês exilado involuntariamente na Argentina por conta do estouro da Segunda Guerra e que lá ficou por mais de 20 anos. No romance, o escritor é citado pelo Tardewski como seu compatriota (p. 104), exemplo do alargamento permanente entre ficção e real, história e literatura, produzido por Piglia.

de Piglia, que está lá para encontrar seu tio, Marcelo Maggi, amigo de Tardewski. Apesar de estar sempre ausente, Maggi é figura fundamental no romance, pois é a sua pesquisa sobre Enrique Ossorio (suposto amigo e traidor do ditador argentino Rosas) que movimenta a trama. Renzi busca (re-)escrever a história do tio, mas o que temos são fragmentos da pesquisa de Maggi, na qual ele se coloca como reflexo. Para Davi Arrigucci,

Maggi e Tardewski, unidos no desterro em Concordia, representam, respectivamente, o ponto de vista histórico e a dúvida filosófica com relação ao real, atitudes fundamentais para a matéria do livro. (RA, p. 190)

Os dois pontos de vista são a base, também, para a construção do encontro entre Kafka e Hitler, tanto por Tardewski quanto por Piglia. À espera do encontro com o tio, Renzi tem longas conversas filosófico-literárias com Tardewski e, numa delas, o polonês apresenta o encontro entre o escritor tcheco e aquele que viria a ser o Führer. A história do encontro parte das pesquisas de Tardewski antes do exílio argentino e vai se configurando para o polonês já em Buenos Aires, num paralelo entre o sabor amargo do desterro e as notícias da devastação europeia pelo nazismo, conforme seu relato a Renzi.

E na medida em que a guerra se desenvolvia na Europa, na medida em que as tropas nazistas iam arrasando com a cultura europeia, eu mesmo ia sendo arrasado, como se fosse seu representante. Vivia entre ruínas, entre os restos de mim mesmo; então, afei-me ao que era minha última oportunidade. Aferrei-me àquilo que, justamente, levava-me ao ponto em que estava: naquele verão de 1940 eu andava pela rua Tres Sargentos e meditava sobre Hitler e a devastação da cultura europeia, embora na realidade o que eu fazia era meditar sobre Hitler e Kafka. (RA, p. 161)

O encontro se constrói então como uma metáfora desse conflito duplo entre o intelectual e seu desterro pessoal e entre a cultura europeia em que foi criado (origem da cultura ocidental) e as forças que a devastam. Tardewski “arma” o encontro em sua cabeça em função de dois pontos fundamentais de sua pesquisa: elementos que “descobre” nos *Diários* de Kafka e lacunas na biografia de Adolf Hitler.

Tardewski diz a Renzi que entre 1909 e 1910, Hitler desaparece de Viena por quase um ano misteriosamente, mas “seus biógrafos oficiais alteram a cronologia e o próprio Hitler modifica as datas em *Minha luta* para eliminar o

vazio” (RA, p. 183). Nesse tempo, segundo sua pesquisa, Hitler teria logrado “uma fuga do serviço militar” e vivido em Praga, onde freqüentava “quase que diariamente” o Café Arcos, “ponto de encontro de certo setor da intelectualidade tcheca de língua alemã” (RA, p. 184). É aí que vai se produzir o encontro, pois a pesquisa de Tardewski indica que Kafka freqüentava o mesmo local, incentivado pelo amigo Max Brod.

Tardewski encontra então, nas cartas de Kafka, referências a “esse estranho homenzinho que diz ser pintor e que fugiu de Viena por um motivo obscuro. Chama-se Adolf, diz Kafka”, diz Tardewski a Renzi (RA, p. 186). A veracidade da pesquisa de Tardewski aqui não importa tanto quanto o que simboliza: o encontro entre o escritor cuja obra é “a única que, de maneira refinada e sutil, atreve-se a falar do indizível, daquilo que não se pode nomear” (RA, p. 194) e “aquele jovem apagado e rancoroso”, que pretendia “transformar-se num grande pintor”, mas que “tinha mais possibilidades de transformar-se”, continua Tardewski para Renzi, “num ditador, numa espécie de César mesquinho, que subjuga meia Europa” (RA, p. 181).

A oposição entre os dois é a de antípodas do sentido da vida e das suas possibilidades de expressão.

Kafka, o solitário, diz Tardewski, sentado a uma mesa do Café Arcos, em Praga, fevereiro de 1910, e diante de Adolf, o pintor, um falso Tittorelli e quase onírico. Com seu estilo, que agora conhecemos bem, o insignificante e pulguento pequeno-burguês austríaco que vive semiclandestino em Praga porque é um desertor, aquele artista fracassado que ganha a vida pintando cartões-postais, desenvolve, diante de quem ainda não é, mas que já começa a ser Franz Kafka, seus sonhos fanhosos, desmedidos, nos quais entrevê sua transformação no Führer, no Chefe, no Senhor absoluto de milhões de homens, criados, escravos, insetos submetidos a seu domínio, diz Tardewski. (RA, p. 189)

As analogias entre os “os sonhos fanhosos” de tornar os homens “insetos submetidos a seu domínio”, de Hitler, e os livros de Kafka são parte fundamental do discurso de Tardewski e permitem uma leitura dessa relação entre os dois como uma alegoria do conflito entre narrar ou ser narrado, que me parece um dos problemas da literatura “em tempos sombrios”, para usar a expressão de Adorno.

Sabemos, evidentemente, que Kafka escreve antes do nazismo, contudo, através da sua obra é possível pensar numa política para uma “literatura menor”, como formulado por Deleuze e Guattari a partir do próprio Kafka. Da premissa de

que “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em língua maior” (1977, p. 25), o conceito é alargado pelo desdobramento da proposta de Kafka, registrada em seus *Diários*: “A memória de uma pequena nação não é mais curta que a de uma grande; portanto, ela trabalha mais a fundo o material existente” (*Id.*, p. 29). À parte seu caráter de base lingüística, a idéia de uma “literatura menor” nos serve muito bem na leitura de textos produzidos sob dominação, pois a memória do dominado não é menos expressiva que a do dominador.³² Pelo contrário. Nas palavras de Deleuze:

“É um povo menor, eternamente menor, tomado num devir-revolucionário. Talvez ele só exista nos átomos do escritor, povo bastardo, inferior, dominado, sempre em devir, sempre inacabado. Bastardo já não designa um estado de família, mas o processo ou a deriva das raças. Sou um animal, um negro de raça inferior desde a eternidade. É o *devir* do escritor. Kafka para a Europa central, e Melville, para a América, apresentam a literatura como enunciação coletiva de um povo menor, ou de todos os povos menores, que só encontram expressão no escritor e através dele. A literatura é delírio e, a esse título, seu destino se decide entre dois pólos do delírio. O delírio é uma doença, a doença por excelência a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não pára de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura.” (1997, p. 15)

“Abrir um sulco para si na literatura” é produzir uma voz que exprima sua vida “menor”. Narrar ou ser narrado? O dominado é aquele cuja voz é sobreposta por uma força que a subjuga e neutraliza. Por isso ele vê, por isso ele ouve, por isso germina em silêncio e trabalha “mais a fundo”. E Kafka “é aquele que sabe ouvir”, diz Tardewski a Renzi. “No mundo, comportava-se sobretudo como um ouvinte reservado e monossilábico”, prossegue, comportava-se “como o que escuta, como o que sabe ouvir. Essa é melhor maneira de defini-lo”, continua Tardewski, “o homem que sabe ouvir, por sob o murmúrio incessante das vítimas, as palavras que anunciam outro tipo de verdade”. (*RA*, pp. 188-9).

Saber ouvir é saber ver. “O escritor como vidente e ouvidor, finalidade da literatura: é a passagem da vida na linguagem que constitui as Idéias”, escreve Deleuze (1997, p. 16). Transmitir à linguagem vida ou morte. No encontro impossível entre Franz e Adolf, Kafka e Hitler são alegorias dessa transmissão.

³² Aqui, sigo a idéia de “literatura menor” no seu sentido mais amplo, como um postulado de expressão para os “menores”.

Porque sabe ouvir (e ver) Kafka pode antecipar Hitler, porque como tcheco, judeu e escritor de língua alemã, língua da minoria, que acaba excluído da língua menor por ser judeu e da dominante por escrever na outra, Kafka conhece a dimensão opressiva que é não ter voz. “Vidente e ouvidor”, constrói em silêncio o seu equilíbrio para andar descalço sobre o arame farpado da literatura.

Kafka faz em sua ficção, antes de Hitler, o que Hitler lhe disse que ia fazer. Seus textos são a antecipação daquilo que via como possível nas palavras perversas daquele Adolf, palhaço, profeta que anunciava, numa espécie de sopor letárgico, um futuro de uma maldade geométrica. Um futuro que o próprio Hitler via como impossível, sonho gótico onde chegava a transformar-se, ele, um artista piolhento e fracassado, no Führer. Nem o próprio Hitler, tenho certeza, acreditava em 1909 que aquilo fosse possível. Mas Kafka sim. Kafka, Renzi, disse Tardewski, sabia ouvir. Estava atento ao murmúrio enfermiço da história. (RA, p. 190)

Estar atento a esse “murmúrio enfermiço” é prever a próxima doença, ou, em outras palavras, entender que a doença, o delírio de que fala Deleuze, é a condição humana, e a história um encadeamento de delírios doentes. Se é assim, resta o delírio da saúde, a literatura como voz da vida contra essa doença de morte. Nessa condição de antever o horror que está por vir, que Tardewski lê na obra de Kafka, reside a sua definição do escritor como “o artista que se equilibra sobre o arame farpado dos campos de concentração” (*Id., ibid.*). Esse definição simboliza o conflito da literatura com a impossibilidade de narrar o inarrável.

Sobre aquilo que não se pode falar, o melhor é calar, dizia Wittgenstein. Como falar do indizível? Essa é a pergunta que a obra de Kafka tenta, repetidamente, responder. Ou melhor, disse, sua obra é a única que, de maneira refinada e sutil, atreve-se a falar do indizível, daquilo que não se pode nomear. Que diríamos hoje que é o indizível? O mundo de Auschwitz. Esse mundo está além da linguagem, é a fronteira onde se encontram as cercas da linguagem. Arame farpado: o equilibrista caminha, descalço, sozinho, lá em cima, e procura ver se é possível dizer alguma coisa sobre o que está do outro lado. (RA, p. 194)

A pergunta de Tardewski é também a pergunta de quem esteve do outro lado, Levi, Celan, Wiesel, Jorge Semprun. Podemos pensar então na oposição entre Kafka e Hitler como uma alegoria do impasse de a linguagem narrar a própria morte? Kafka, a literatura, o desejo de afirmação da vida. Hitler, a sua anulação, a construção de uma “antivida”.

Os últimos dias de Kafka, narra Tardewski para Renzi, acontecem enquanto Hitler está ditando os capítulos finais de *Mein Kampf* (*Minha luta*) para seus ajudantes.

Tem toda razão, escreve; o agonizante tem toda razão, escreve Kafka. Não é permitido sorrir do protagonista que jaz ferido de morte, cantando uma ária. Nós jazemos e cantamos, anos e anos, toda nossa vida não fazemos mais que cantar, sempre, a ária final, escreve Kafka a seus amigos no sanatório de Kierling. Junho de 1924. Submergidos por um aviltamento progressivo dois pontos impedir sua procriação vírgula castigá-los quando falarem até conseguir que percam o uso da palavra vírgula, dita enquanto anda pelos salões do Castelo. A doença invadiu sua laringe. Pode ouvir? *Escreve* suas últimas palavras. Não é permitido, escreve, são suas últimas palavras, não é permitido, o bloco apertado entre as mãos, quase colado ao rosto, estendido de costas, não é permitido sorrir do protagonista que agoniza cantando uma ária. (RA, p. 192)

É como se Kafka tivesse sido (e estivesse sendo, ainda, enquanto morre e Hitler anda ditando o *Mein Kampf*, na narração de Tardewski, através dela) inoculado pelas palavras de Hitler. Hitler dita e Kafka escreve suas últimas palavras. Kafka não pode mais falar por conta da tuberculose. Hitler está ditando o castigo em que os não-arianos deverão ser destituídos progressivamente da palavra, do seu aprendizado. Kafka *escreve*, Hitler *dita*. Silêncio contra voz, a literatura menor construída na exclusão contraposta a voz do dominante que engendra a submissão dos dominados. Estes deverão ser reduzidos a uma comunicação mínima, entender a língua alemã para que obedeçam e os Chefes (“com maiúscula”) possam organizar sua jornada de trabalho.

Enquanto Kafka agoniza e cita a história oriental que diz que “não se pode rir daquele que agoniza cantando uma ária”, Hitler dita a redução dos “impuros” à “Colônia penal”, ao “Processo”, à “Metamorfose” na qual serão todos transformados em *ungeziefer*, palavra com que os nazistas se referiam aos presos nos campos, “a mesma que Kafka utiliza para designar aquilo em que se transformou Gregor Samsa certa manhã ao despertar”, diz Tardewski (RA, p. 189).

O moribundo, consegue ouvi-lo? estudo o ruído emitido pelos animais. Ouviu-o? Hi, hi, guincha o *Ungeziefer* em seu buraco, hi, hi, guincha aterrorizado, no meio da noite, enquanto se ouvem, distantes, os passos de alguém que vai de um lado para outro, que anda, no Castelo, de um lado para outro, cercado por seus ajudantes. Hi, hi, guincha o *Ungeziefer* em seu buraco enquanto se ouve, distante, a belíssima e quase imperceptível ária que entoa aquele que agoniza. (RA., p. 193)

Kafka, à morte, escreve a sua ária final, escreve *pelo ungeziefer* porvir, enquanto Hitler vai se tornando o Führer. Aquele que agoniza é o protagonista, a literatura é a canção da vida, é ela que resiste “a tudo o que esmaga e aprisiona”, como disse Deleuze, e “invoca essa raça bastarda oprimida que não pára de agitar-se sob as dominações”. A função da literatura, diz ele, é “escrever por esse povo que falta... (‘por’, significa ‘em intenção de’ e não ‘em lugar de’)” (1997, p. 15).

Talvez seja esta a condição do equilibrista do arame farpado, escrever *por*, e enfrentar a anulação da linguagem pelo horror da dominação. Para Tardewski “os escritores realmente grandes são aqueles que sempre enfrentam a impossibilidade quase absoluta de escrever”. Kafka, diz ele, “acordava, todos os dias, para *entrar*” no pesadelo da história, “e sobre ele procurava escrever” (RA, p. 194).

iii. restaurar a experiência

Não se pode ler o encontro de Kafka e Hitler como uma alegoria do dilema entre narrar ou ser narrado, e como alegoria mais específica relativa ao período ditatorial da América do Sul? Contudo, a alegoria que se faz é a de uma impossibilidade quase absoluta para o sujeito dissonante de assumir a própria voz, que é a voz de um Kafka moribundo à qual o Poder dá apenas o direito de cantar melancolicamente a sua extinção. Esse Poder que irrompe na sociedade e rompe com a autonomia da voz de seus sujeitos é incorporado pelo ditado do Führer. Alguns cantam essa canção melancólica, é certo, mas sabemos também que a melancolia é um jogo duplo, podendo ser tanto um canto lamentoso de derrota ou possibilidade de re-construção.

Respiração artificial é publicado em 1980, no meio da ditadura argentina (1976-83). De uma perspectiva histórica, a estratégia fragmentada do romance pode ser encarada como sendo uma aposta na re-construção dos escombros da sociedade argentina, como um quebra-cabeças que não tem a pretensão de sua completude para apresentar um sentido essencial, mas propor ao leitor uma montagem, por incompleta que seja, e, sendo ele argentino, que permita um novo contato, uma releitura e um reencontro com essa história, e consigo mesmo. Como coloca Arrigucci,

(..) o demônio fundamental de Piglia é o da busca do sentido histórico, capaz de restaurar a experiência vivida. Sua resposta é, então, oblíqua, problemática — um tecido metafórico, que nasce da reconstrução fragmentária do passado para recobrir alusivamente o presente. (1987, p. 190)

A leitura de Arrigucci se dá dentro desse viés histórico, e, conseqüentemente, dentro de um contexto que é também ele histórico. Parece claro que, quando define a busca de Piglia como sendo a do sentido histórico restaurador da experiência vivida, Arrigucci parte da epígrafe de T.S. Eliot utilizada por Piglia no romance: “We had the experience but missed the meaning, and approach to the meaning restores the experience”.³³

Contudo, o sentido da experiência não é necessariamente histórico, não tem essência delimitadora, e por isso mesmo limitadora, ainda mais para um poeta como Eliot, que está justamente buscando na poesia moderna uma nova aproximação do sentido, do sensível. O “demônio fundamental” de Piglia é um demônio histórico *também*. Um demônio que busca um sentido histórico, mas que entende que esse sentido é incapaz de restaurar a experiência por si só porque é parte da experiência também. Porque o sentido não está na experiência passada mas na possibilidade de nos aproximarmos dela, na possibilidade de reconstruí-la.

Assim, a “reconstrução fragmentária do passado” que vai “recobrir alusivamente o presente” de que fala Arrigucci não se dá pela história, mas pela literatura. Como escreve o próprio Eliot no mesmo verso do poema: “(...) and approach to the meaning restores the experience in a different form, beyond any meaning we can assign to happiness” (1952, p. 133).³⁴ Ou seja, a “forma diferente” é uma nova experiência e, em *RA*, ela se dá na construção literária e na montagem de seus fragmentos.

Claro que este é um processo que é também histórico, e claro que uma leitura de Piglia na chave histórico-literária é fundamental para entender sua obra (e a própria literatura argentina), e o local de onde é produzida. Contudo, me parece que é importante também alargar um pouco o campo de leitura para outras aproximações, ou correremos o risco de cair em interpretações histórico-políticas

³³ “Tivemos a experiência, mas perdemos o sentido, e aproximar-se do sentido restaura a experiência.” Minha tradução. Os versos são da parte II de “Dry salvages”, um dos *Four quartets* (*Quatro quartetos*) de Eliot.

³⁴ “(...) e aproximar-se do sentido, restaura a experiência de uma forma diferente, além de qualquer sentido que possamos atribuir à felicidade”. Minha tradução.

que nos levem indefinidamente a um mesmo resultado: encarar a literatura produzida no período ditatorial como uma “alegoria da derrota”.³⁵

Parece-me que essa interpretação tende a ser uma armadilha quase que inescapável, porque acaba por se tornar reafirmação da derrota que enxerga e impede o presente de vir à tona como potencializador da experiência. Se Eliot está certo quando diz “there is no end, but addition” (*Idem*, p. 131),³⁶ o entendimento da literatura do período ditatorial como uma alegoria da derrota pode ser tomado como seu contraponto, pois faz dessa derrota alegorizada uma derrota contínua, sem fim, melancólica em seu sentido inercial e de lamento. Uma literatura que chora sobre si mesma, sobre sua construção, sobre a realidade em que está inserida, e se afoga em suas lágrimas.

Cria-se aí um tempo imobilizado, espectral, em que os acontecimentos que se somam ocorrem sob este signo, são acontecimentos derrotados; retomar a experiência é retomar a dor da sua derrota. Esta leitura, a meu ver, rejeita a idéia que Piglia busca em Eliot (e que, em certa medida, está em Arrigucci também) de buscar uma aproximação do sentido perdido para restaurar a experiência, que será uma nova experiência, pois acontece de outra forma, de outro lugar, como possibilidade de superação do passado. Se essa busca é uma derrota alegorizada, o seu sentido reforça a perda e só se pode experimentar uma nova derrota.

A utilização do verso de Eliot como epígrafe permite uma direção diferente na leitura de Piglia. Deleuze afirma que, via de regra, “a língua compensa sua desterritorialização por uma reterritorialização no sentido” (1977, p. 31). Em relação a Piglia, podemos pensar na literatura como uma busca por compensar a desterritorialização do sentido causada pela experiência da derrota. Assim, a reterritorialização do sentido se dá na experiência literária.

Como diz Francisco Ortega:

(...) um exame cuidadoso de suas estratégias retóricas nos levará à conclusão de que constitui uma meditação rigorosa sobre o destino da cultura política de oposição no que resta depois da repressão. Para explorar este aparente paradoxo, é preciso considerar que relação é possível entre a pertinência de uma escrita tão difícil e desengajada e a exigência feita por um personagem do romance de que escrevamos a história das derrotas. Essa relação nos permite perceber a qualidade

³⁵ A expressão é de Ildeber Avelar (2003) e é usada aqui como referência de determinada interpretação da literatura do período de forma, também ela, alegórica.

³⁶ “Não há fim, mas soma”. Minha tradução.

enigmática de *Respiração artificial* como não sendo relativa apenas a um ater-se melancolicamente ao que foi perdido, mas a desenvolver um diálogo oblíquo sobre a possibilidade de um pensamento crítico progressivo.³⁷ (2004, p. 2)

Ortega não descarta em *RA* uma ligação melancólica com o passado, com o que foi perdido, mas vê também levado adiante, ainda que de forma oblíqua, uma discussão sobre um “pensamento crítico progressivo” possível nos restos da ditadura. Escrevemos a história de nossas derrotas, se partimos de um olhar cético ou niilista como o do personagem do romance, porém o fato de as escrevermos instaura um paradoxo semelhante ao paradoxo “aparente” de Ortega. E nos deparamos com dois paradoxos: um interno, construído no texto, e o paradoxo que a própria construção representa. Nas palavras de Piglia:

A escrita de ficção se instala sempre no futuro, trabalha com o que ainda não é. Constrói o novo com os restos do presente. ‘A literatura é uma festa e um laboratório do possível’, dizia Ernst Bloch. Os romances de Arlt, como os de Macedonio Fernández, como os de Kafka ou os de Thomas Bernhard são máquinas utópicas, negativas e cruéis que trabalham a esperança. (*LE*, pp. 71-72)

Máquinas utópicas de esperança numa escrita que se instala no futuro. Escrevemos nossas derrotas sim, mas a escrita é, num nível, o que permite um novo olhar sobre elas, um olhar de esperança, e, num outro, o que nos redime delas. Esses paradoxos “aparentes” nos levam à uma outra direção interpretativa que vai descobrir na literatura a possibilidade de escapar à derrota, que aposta na escrita como testemunho da dominação, da derrota mesmo, mas como instrumento de não-submissão à essa derrota e dominação, como um caminho para narrar/compreender a ditadura, o golpe, os assassinatos, a violência, a barbárie. Como uma possibilidade de narrar a si mesmo (em *Respiração artificial*, a literatura narra a si própria, inclusive) – mas, principalmente, como uma vitória possível, vitória no sentido amplo de superação, extrapolação, de re-construção da

³⁷ No original em inglês: “(...) a careful examination of its rhetorical strategies will lead us to conclude that it constitutes a rigorous meditation on the fate of oppositional political culture in the aftermath of repression. In order to explore this apparent paradox, one has to ponder what is the possible relationship between the pertinence of such difficult and disengaged writing with the demand voiced by a character in the novel that we write the history of the defeats. This relationship allows us to frame the enigmatic quality of *Respiración artificial* as not only being concerned with melancholically holding on to what has been lost, but in advancing an oblique dialogue on the possibility of progressive critical thought”. Minha tradução.

experiência como utopia, um novo país que é construído na literatura e a partir dela.

Porque “o fim último da literatura”, como escreve Deleuze, é “pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida” (1997, p. 15).

&&&

saber ouvir

No corredor em chamas do hotel, *Madman Mundt*, o vizinho *psycho*, entra no quarto. Barton Fink está algemado à cama e pergunta ao outro, que se agacha à sua frente, o porquê de ter transformado sua vida num pesadelo. Mundt responde: porque você não ouve! (*‘Cause you d-o-n’-t LISTEN!*)

A cena de *Barton Fink* funciona como o contraponto à situação do escritor como aquele antevê ou que pode registrar o pesadelo da realidade. Não compreende a realidade (sombria) à sua volta aquele que não ouve, não presta atenção ao “murmúrio enfermigo da História”. Só pode relatar (e prever) o silêncio forçado e a dificuldade para respirar quem sabe ouvir.

Siempre habrá un testigo que ha visto y va a contar, alguien que sobrevive para no dejar que la historia se borre. Eso dice el contrarrelato político. La voz de Kafka. (2000, p. 27)

Walsh, básicamente, escucha al otro. Sabe oír esa voz popular, ese relato que viene de ahí, y sobre ese relato trata de acercarse a la verdad. (*Idem*, p. 28)

Vinte anos depois da publicação de *Respiração artificial*, Piglia retoma a imagem do escritor como aquele que sabe ouvir (diz o mesmo de Joyce em “Os sujeitos trágicos”) e, através de Rodolfo Walsh, a leva ao centro do seu argumento em *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*.³⁸ O texto especula *RA* e um se torna a cifra do outro, pois as três propostas (a verdade, o

³⁸ O texto-conferência parte das *Seis propostas para o próximo milênio* de Italo Calvino (1990), que, como sabemos, ficaram incompletas e reduzidas a cinco com a morte do escritor nascido em Cuba e italiano por adoção (*leveza, rapidez, exatidão, visibilidade e multiplicidade*). As “Cinco dificuldades para escrever a verdade” de Bertolt Brecht (o valor de escrevê-la, a perspicácia de descobri-la, a arte de torna-la manejável, a inteligência de saber eleger os destinatários a astúcia de saber difundir-la. Ver PIGLIA (2000, p. 42).

deslocamento e a claridade) poderiam ter Kafka como propulsor e Tardewski como condutor.

La experiencia del horror puro de la represión clandestina, una experiencia que a menudo parece estar más allá de las palabras, quizás define nuestro uso del lenguaje y nuestra relación con la memoria y, por tanto, nuestra relación con el futuro y el sentido. (p. 31)

Hay un punto extremo, un lugar -digamos- al que parece imposible acercarse. Como si el lenguaje tuviera un borde, como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera, después del cual están el desierto infinito y el silencio. ¿Cómo narrar el horror? ¿Cómo transmitir la experiencia del horror y no sólo informar sobre él? Muchos escritores del siglo XX han enfrentado esta cuestión: Primo Levi, Osip Mandelstam, Paul Celan, sólo para nombrar a los mejores. La experiencia de los campos de concentración, la experiencia del Gulag, la experiencia del genocidio. La literatura muestra que hay acontecimientos que son muy difíciles, casi imposibles, de transmitir, y suponen una relación nueva con los límites del lenguaje. (p. 31-2)

La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla. Hay que hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar. La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que habla. (...) Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro. (p. 37)

En ese contexto escribimos, y, por tanto, la literatura lo que hace (en realidad lo que ha hecho siempre) es descontextualizar, borrar la presencia persistente de ese presente y construir una contrarrealidad. (...) Paradójicamente, la lengua privada de la literatura es el rastro más vivo del lenguaje social. (p. 39)

Quiero decir que la literatura está siempre fuera de contexto y siempre es inactual; dice lo que no es, lo que ha sido borrado; trabaja con lo que está por venir. (*Idem*)

&&&

a arte do fracasso

Seria possível pensar no fracasso como uma arte, a arte filosófica por excelência? Essa é a pergunta que Vladimir Tardewski se faz no fundo de sua despossessão no exílio argentino (em *RA*).

Quero dizer, disse, que no fim a filosofia é exatamente isso. Constitui-se assim, digamos, desde Sócrates. *O que é isso?* Não é mesmo? A pergunta de Sócrates. Um fracassado, não todos, é óbvio, certo tipo especial de fracassados, vem tudo, continuamente, com esse tipo de olhar. Essa lucidez aberrante, evidentemente, afunda-nos ainda mais no fracasso. Interessei-me muito por pessoas assim, nos anos de minha juventude tinham para mim um encanto demoníaco. Eu estava convencido de que esses indivíduos eram os que exerciam, disse, a verdadeira função de conhecimento, que é sempre destrutiva. (*RA*, p. 143)

Depois Tardewski falou novamente daquela qualidade destruidora, daquela rara lucidez que se adquire quando se conseguiu fracassar o suficiente. Porque outra das virtudes do fracasso, disse, é que nos ensina que nada deixa jamais sua marca no mundo. Tudo o que vivemos se apaga. (p. 150)

Estar consciente demais de si mesmo é uma maldição. A verdadeira tarefa do filósofo é encarar e incorporar o fracasso, aceitar o destino da maldição da consciência excessiva, não como fatalismo, mas como filosofia pura, o fracasso como sistema e prática filosófica.

(...) Se lhe falei disso tudo, disse, é porque eu mesmo, claro, sou um fracassado. Quero dizer um fracassado no verdadeiro sentido, ou seja, disse, alguém que desperdiçou sua vida, que dissipou suas condições. Fui, disse, o que se costuma chamar de jovem brilhante, uma promessa, alguém diante de quem todas as possibilidades se abrem. (p. 150)

Fracasse comigo, Tardewski pede a Renzi, fracasse conosco, comigo e com o Professor, com a Argentina, com Kafka, um clube de derrotados naufragando juntos em Concórdia. Fracasse comigo no deserto sem Deus, como Caim. Como Kafka balbuciando a agonia do Protagonista enquanto o pintor fracassado desenha o horror do mundo perfeito, achatado e livre das diferenças, *apolorobotizado*.

E tudo isso por quê?, dirá o senhor, diz-me Tardewski. Talvez por essa predileção fascinada que eu sentia em minha juventude pelo mundo dos fracassados que circulam em ambientes intelectuais. Disse que no fundo sentia-se orgulhoso de ter sido capaz de levar às últimas conseqüências os sonhos mais secretos de sua juventude. Poucos homens, disse, podem dizer o mesmo de si mesmos: que foram fiéis aos sonhos de sua juventude. Muitos capitulam, disse; que eu não tenha capitulado e que tenha sido capaz de chegar ao ponto onde estou agora, Concórdia, Entre Rios, é um de meus motivos de orgulho, embora ninguém perceba lhufas, como diria o Professor. (p. 153)

O convite ao fracasso é, na realidade, um convite à narração, ao relato. Dele, Tardewski, dos fracassados de Concórdia, do país, da América Latina subjugada por ditaduras militares. Porque o intento de encontrar Marcelo Maggi fracassa antes mesmo de começar. Porque o projeto é, desde sempre, um projeto *de fracasso*. Movimento duplo, é na pesquisa *e na escritura da pesquisa* que se escapa do fracasso, é no relato do fracasso que a resistência se manifesta.

E mais de uma vez, disse, foi necessária a ajuda do acaso para conseguir que um jovem brilhante como se supunha que eu fosse atingisse a altura mais plena desse fracasso eu ele descobrira, tardiamente mas com absoluta certeza, como a única forma verdadeira de viver que se pudesse considerar de modo cabal como filosófica. (p. 154)

Fracassar como linguagem, fracassar como silêncio. O silêncio é também uma metáfora análoga à citação. O roubo só existe pela ausência material de quem rouba, seja necessidade ou desejo. A voz que pronuncia o que foi enunciado por outro na leitura acumulada da Biblioteca é signo do fracasso da própria pronúncia, na origem há o desejo e necessidade, a falta que busca a palavra do outro e a faz sua por invasão, processada no fracasso da origem.

&&&

Benjamin diz que a crítica tem que falar na língua dos artistas, pois os conceitos do cenáculo são senhas. E somente nas senhas soa o grito de batalha. O crítico não é o intérprete de épocas artísticas passadas. O crítico é um estrategista na batalha da literatura (2000, p. 32). A cifra de Piglia é o espelho (nem tão) secreto de sua obra. O roubo, o sampler, a manipulação, a desapropriação (uma instância posterior à apropriação — primeiro apropriamos, depois desestabilizamos a matéria e aí, só aí, se dá a desapropriação, que é uma postura política e uma prática da batalha) não são meros artifícios literários, eles representam essa visão benjaminiana da literatura como campo de guerra, como dimensão política, como espelho social. Inclusive, samplear o próprio Benjamin, trazendo as definições da prática crítica para o escritor:

Os escritores intervêm abertamente no combate pela renovação dos clássicos, pela releitura das obras esquecidas, pelo questionamento das hierarquias literárias. (...) trata-se sempre de provar um desvio, resgatar algo que está esquecido, enfrentar a convenção. **Os escritores são os estrategistas na luta pela renovação literária.** (LE, pp. 70)

A ilusão da objetividade da crítica é, sem dúvida, uma ilusão positivista. **A literatura é um campo de batalha.** “A verdade para quem”, dizia Lênin. Essa me parece uma boa pergunta para a crítica literária. (LE, pp. 71)

&&&

3. a escrita sampler (aproximação)

Strictly speaking, every original is a forgery in itself.
Reger/Bernhard, *Old masters*

Roubo, plágio, citação, falsificação, intertextualidade, menipéia, bricolage, polifonia, cut-up, paródia, pastiche. Nomes e conceitos diversos para procedimentos distintos com a mesma raiz: (re) experimentar o texto da Biblioteca. A estratégia literária que é também, fundamentalmente, uma prática política.

A escrita sampler é uma aproximação dos procedimentos literários desapropriadores com os meios de produção musical contemporânea que utilizam a reutilização via sampler (instrumento) e sampling (prática estética) como forma de composição. Na definição do glossário de *Audio culture: readings in modern music* (2004),

(...) a sample is a digital sound file containing a brief sound event (...) that is incorporated into a new piece of music. A sampler is a device for capturing and manipulating samples. Sampling refers to the compositional and performance practice of collecting and utilizing digital sound files. (p. 415)

&&&

Apesar de o sampler como aparato eletrônico só ter se materializado efetivamente em meados da década de 1980, as raízes do sampling como procedimento estético podem ser encontradas já no começo dos anos 1920 — nas propostas de László Moholy-Nagy's (um dos artífices da Bauhaus) para a utilização do fonógrafo como instrumento musical, e em seguida nos experimentos de John Cage, Paul Hindemith e Ernst Toch (anos 30) e nas composições de Pierre Schaeffer (anos 40), de certa maneira concretizando as idéias de Moholy-Nagy's.

&&&

- É preciso falar.
- Falar sem poder.
- Manter a palavra.
- Que importa quem fala?

(Maurice Blanchot, com bases de Emmanuel Lévinas, e Samuel Beckett)

&&&

Notas (interferências & ruídos) para uma possível estética sampler

Bases (& primeiras interferências)

Jean-François Lyotard, em “O inumano” (S/d), sobrepõe os conceitos de tempo e espaço para propor o sublime possível para a pós-modernidade, o sublime “menor”, um sublime menor, do instante, do “aqui e agora”. Um sublime que é, na verdade, a sua própria possibilidade, que possa haver um instante, um momento sublime é já sublime em si. O sublime como ponte que atravessa sem que a promessa da terra prometida precise ser consumada.

Essa perspectiva serviria muito bem como base para uma possível teoria da literatura sampler, pois o procedimento sampler (e a literatura de apropriação) se constitui a partir do entendimento de que o único tempo vital, artístico, é o instante, o agora.

Trabalhar com o passado e o futuro *no agora*, operar o presente como ponto convergente dos três tempos da vida, tendo como princípio a premissa de que o nosso tempo é já — e a convergência dos tempos no agora é o que possibilita vitalidade, vitalidade de novas leituras, re-visões, afectos e afecções transformadores do que está cristalizado. E, como vê Lyotard, sem que haja a promessa de uma experiência transcendental — o que não significa dizer que estamos experimentando a inércia, que nossa experiência é estática (nem extática), mas que ela pode nos mover, pode nos tirar da inércia (definição da arte para Henri Michaux), nos transportar para uma posição outra, um lugar outro, um espaço que pode propor, trazer, levar à idéia transformadora, ainda que ela não se realize como transcendência.

Benjamin, a partir de sua análise da melancolia, enxerga a importância do fragmento como potência não-totalizadora. A totalização é o fechamento, opera dentro de uma dimensão de falta, de perda, de tentar recuperar o que se perdeu, ou nunca existiu. O fragmento, por sua vez, é a ruína que não se quer reconstruir para que volte a ser o que foi uma vez. A dimensão do fragmento é o suplemento, e não o complemento. O que se busca é a possibilidade de um “vir a ser”, pois a potência está no que se constrói a partir dos restos, com os olhos abertos para frente, e não para a imagem apagada que está na origem da ruína e na memória saudosista.

&&&

Apropriando as possibilidades

Aproximar o que poderíamos chamar de uma “literatura de apropriação” (aquela que se utiliza da memória, da tradição e da citação para construir com sua escrita uma outra voz) e as possibilidades musicais que surgem com a revolução causada pelos novos meios eletrônicos de produção que mudaram o paradigma da criação musical. O elemento mais importante desse novo sistema de produção musical é o *sampler*, um gravador em que se armazena qualquer espécie de som e que permite reproduzi-lo da forma que convier, no tom desejado, seja ele um ruído, uma frase musical, uma voz.

Uma “escrita sampler”, no sentido de produzir através do/com o texto alheio (ou do seu próprio, de outra forma) para criar novos tons, novas melodias, novas potências textuais, sendo o *sampler* uma das ferramentas do Laboratório da escrita de Piglia.

O discurso do filósofo desterrado Vladimir Tardewski em *Respiração artificial* é um fio narrativo de citações e referências que ora são creditadas, ora são incorporadas ao discurso sem mencionar a fonte.

“O senhor talvez tenha notado, sou um homem inteiramente feito de citações”, diz Tardewski (1987, p. 195) no fim do livro. Uma leitura dupla do endereçamento de Tardewski pode indicar que esse “senhor” é também o leitor, e a frase uma pista da construção do discurso do personagem, e do seu próprio.

Contudo, me parece haver uma distinção, talvez tênue, porém ainda assim uma distinção, entre um discurso de citações e um discurso de incorporações.

Há várias formas de se analisar essa distinção. Poderíamos, por exemplo, supor que o que está colocado aqui é a evidenciação de que, a partir da modernidade instaura-se um outro plano narrativo em que a retomada das fontes (da Biblioteca de Babel) e a sua re-escritura são a definição em si do estilo literário, como o próprio Piglia indica em determinados momentos. A questão é que esse me parece ser um caminho que termina em um beco sem saída, pois assume um dado intrínseco à literatura que termina por desmanchar a distinção proposta — pois, assim, toda escrita seria referencial e de citação. E, na verdade, talvez seja isso mesmo. Mas sigo desdobrando e esmiuçando a intuição de que há efetivamente uma distinção entre incorporação e citação, e que ambas constituem operações diferentes, cruzadas dentro da lógica das possibilidades do Laboratório.

No discurso de Tardewski há referências as mais variadas. Cita Wittgenstein (de quem teria sido discípulo), Joyce, Lukács, Heidegger, Joachim Kluge (biógrafo de Hitler), Max Brod, Kant e outros. Ao mesmo, alguém “feito de citações” cita muitas vezes sem referir, e Tardewski (e Piglia, autor de Tardewski) faz isso com certeza. Mas é na incorporação que Tardewski faz do pensamento alheio que está o fio condutor que leva à possibilidade de uma “escrita sampler” como processo ficcional. O que estou chamando de incorporação através da apropriação (e da desapropriação) — o que configura uma “escrita sampler” — é a transformação produzida na relação entre o que é apropriado e a escrita do apropriador e que vai criar uma terceira instância da escrita.³⁹

Compagnon propõe (com Nietzsche via Deleuze) que “a citação não tem sentido em si, porque ela só se realiza em um trabalho, que a desloca e que a faz agir” (1996, p.35). Esse deslocamento pode funcionar como um efeito da linguagem dentro da escrita se pensarmos nas palavras de Benjamin: “Citações em meu trabalho são como salteadores no caminho, que irrompem armados e roubam ao passante a convicção” (2000, p. 61). E Benjamin nem sempre dá a

³⁹ Como exemplo, destaco a assunção do tom característico de Thomas Bernhard na primeira parte do livro, no encontro entre Renzi e o Senador. E também a incorporação da análise de Kafka por George Steiner feita na formulação do encontro entre Kafka e Hitler (1987, p. 190).

fonte da citação. A idéia de deslocamento pode significar um caminho a seguir. Compagnon prossegue dizendo que a noção essencial da citação “é a de seu trabalho, de seu *working*, o fenômeno”, para concluir depois que “o sentido da citação seria, pois, a relação instantânea da coisa com a força real que a impulsiona” (1996, p. 35). Essa “relação instantânea” que desloca o texto-base e o faz agir em um novo termo, através do “*working*” de quem se apropria do texto alheio é o princípio do que chamo de “escrita sampler”. Mas, ainda assim, a citação aqui teria uma condição delimitadora em que a palavra do outro está, de alguma forma, visível. A citação, ainda que exija (segundo Compagnon) uma espécie de “fricção” entre “a coisa” e “a força real que a impulsiona”, permanece sendo um elemento *dentro* de outro num espaço que *contém* o deslocamento mas ainda não *é* o deslocamento em si.

A noção de escrita sampler não se restringe à apropriação *ipsis litteris* do texto-base da Biblioteca, mas de tudo o que lhe diz respeito, seguindo o princípio de que a literatura é um “laboratório de possibilidades”, ou seja: incorporar o tom do outro, sua estrutura narrativa, sua linguagem, e não apenas suas palavras e idéias, é parte do mesmo processo transformador que poderá criar uma nova instância textual (que se define não pela voz de quem escreve nem pela de quem é apropriado, ou citado, mas pela terceira produzida a partir da transformação do que se incorpora).

&&&