



Mateus Cavalcanti Melo

**Ensaio artificial: os ensaios escondidos
na obra *Respiración artificial*, de Ricardo
Piglia**

Tese de Doutorado:

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em História Social da Cultura da PUC-Rio como
requisito parcial para obtenção do título de Doutor em
História.

Orientador: Prof. Henrique Estrada Rodrigues

Rio de Janeiro
abril de 2025



Mateus Cavalcanti Melo

**Ensaio artificial: os ensaios escondidos
na obra *Respiración artificial*, de Ricardo
Piglia**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada:

Prof. Henrique Estrada Rodrigues

Orientador

Departamento de História – PUC–Rio

Prof. Daniel Balderston

Departamento de Línguas Hispânicas e Literatura na
University of Pittsburgh – EUA.

Prof. Júlio César Pimentel Pinto Filho

Departamento de História – USP

Prof. Maurício Barreto Álvares Parada

Departamento de História - PUC-Rio

Prof. Eduardo Wright Cardoso

Departamento de História – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 10 de abril de 2025.

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial do trabalho, é proibida sem a autorização da universidade, do autor e do orientador.

Mateus Cavalcanti Melo

Licenciado e Bacharel em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) em 2012. Mestre em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em 2015. Possui interesse e pesquisas voltadas para as áreas de História e Literatura, História Intelectual e Teoria da História.

Ficha
Catalográfica

Melo, Mateus Cavalcanti

Ensaio artificial : os ensaios escondidos na obra *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia / Mateus Cavalcanti Melo ; orientador: Henrique Estrada Rodrigues. – 2025.

296 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2025.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Piglia-Renzi. 4. *Respiración artificial*. 5. Ensaio. I. Rodrigues, Henrique Estrada. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

A Jorge Luis Borges e Ricardo Piglia, que me mostraram a paixão pela literatura
argentina.

Agradecimentos:

Primeiramente, agradeço a meus pais, Maria de Lourdes Dias Cavalcanti (Lila) e Fernando Antônio de Sousa Melo, pelo constante apoio, seja financeiro, seja emocional, ao longo de todos estes anos de formação acadêmica, desde a graduação até o doutorado. Embora hoje estejamos fisicamente distantes (eles no Nordeste e eu no Sul desse imenso país), continuamos unidos, em nossos corações.

A Gabriel Cavalcanti Melo, meu irmão caçula e agora, novamente, meu colega de casa. Obrigado por ter me acolhido na gélida Curitiba em um dos momentos mais sombrios da minha vida.

A Raquel Alice Mallmann, amor e companheira, sem a qual esta tese não teria ficado pronta, especialmente em sua reta final. Obrigado pelo carinho, atenção, cuidado, “pela casa” e paciência.

A meu orientador, Dr. Henrique Estrada Rodrigues, pelas orientações, conversas e paciência ao longo desses anos, também pelas indicações textuais e de congressos. Obrigado por ter me feito entender que uma pesquisa vai muito além do que colocamos no texto.

Às agências de fomento à pesquisa em pós-graduação: o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, e posteriormente, a FAPERJ.

À Universidade Nacional de San Martín (UNSAM), por ter me recebido em estágio sanduíche em Buenos Aires, e ao pessoal da PUC-Rio, que encaminhou e cuidou dos trâmites legais.

Ao meu “trisal” de Curitiba: Rafael Boeing (que acaba de descobrir que será pai) e Henrique Kusbick Poll: parceiros essenciais num momento em que estive muito depressivo. Obrigado por terem me tirado de casa, seja em idas ao bar Folia, seja em forrós que não sei dançar.

Aos amigos, família que escolhemos e que hoje, estão espalhados por aí: Curitiba: Rafael Boeing, Henrique Kusbick Poll, Fernanda Godoy. Francisco Beltrão (PR):

Iara Steiner Perin. Rio de Janeiro: Glenda Vicenzi e Fernanda Bordignon. São Paulo: Giovana Suzin, Karoline (Kika) Uemura (que em breve irá casar), Juliana Berezoschi, Débora Melo (prima), Gabriela Gartz (e sua mãe, a queridíssima Regina Gartz – Joinville), Daniel Mendonça (sempre na ponte aérea entre Lins-Florianópolis-Canoa Quebrada-CE), grande amigo de boemia. Itajaí: Fabio DiVaia e Hyndira Borba. Florianópolis: Tibor M. Guedes, Carla Avellar, Paulo Victor da Fonseca, Andrey Lolo Brigida, Iohanna Roeder (que em breve, breve mesmo, terá o Antônio, seu segundo filho) e seu companheiro Luccas Coelho, Tito Luís Pereira, Maria Luiza Galle Lopedote (Malu), Fernanda Pessoa, Verônica Orlandi, Guilherme Cecarelli Antunes, Magda Brandelero (atualmente em Essen, Alemanha), Bruno Mazzucco. Bal. Camboriú (BC-SC), cidade onde morei em minha adolescência: Paulo Ampuero e Pedro Bughay. Blumenau/Pomerode: Jéssica Frazão, Dani Ime, Patrícia Raasch. Porto Alegre: Melina Perussato, Dinaê, Menan Duwe. Sem vocês a vida seria muito mais difícil e sem graça.

A meus colegas de turma de doutorado da PUC-Rio (ingressantes em 2020): Ingrid, Luciano, Juliana, Pedro, Tati, Joaquim (direto de Moçambique) e principalmente Maria Laura e Marcos (colegas do dia da entrevista e de botecos cariocas).

A Daniel Mendonça – uma segunda menção - além de amigo, revisor caprichoso desse texto.

Ao professor Dr. Júlio Pimentel Pinto (USP), que admiro desde a época de mestrado, antes mesmo de conhecê-lo. Compartilhamos de um gosto peculiar por escritores argentinos (sobretudo Borges e Piglia), e agradeço; principalmente por ter me recebido, e pelos colegas que fiz em grupo de estudos que ele coordena, o “História e Literatura”, vinculado à USP: Ana Carolina, Carolina, Letífica, Frank, Glener, Magno, Andrey “Buca” (minha ex-colega de graduação e hoje professora da UEL), Patrícia, Rafael, Thiago, Vinicius, Tati Mascarenhas e Fernanda Prado (hoje no México realizando pós-doutorado). Esse grupo vai muito além de pesquisadores com interesses em comum; ao longo dos anos e das leituras, nos tornamos amigos.

Ao professor Dr. Daniel Balderston (University of Pittsburgh – EUA), um dos maiores especialistas, em literatura do Cone Sul. Sempre achei que ele fosse inacessível, mas ao contatá-lo percebi justamente o contrário. Sempre acessível,

simpático e generoso, muito distante da imagem do “acadêmico intocável”. Obrigado por ter compartilhado comigo muitas fotos dos arquivos de Piglia em Princeton.

A Júlia Goetz, minha terapeuta, sem a qual esta tese não teria se realizado.

A duas pessoas que tornaram minha pesquisa em Buenos Aires melhor do que eu poderia ter imaginado: Susana B. Soarez, bibliotecária da Universidad de Mar del Plata, e Germán Maggiori, sobrinho de Ricardo Piglia. Obrigado por terem gentilmente me recebido nos arquivos de Ricardo Piglia.

A meu duplo (assim como Piglia-Renzi), *Chico*, apelido que carrego desde o Ensino Médio. Chico é muito mais conhecido que Mateus, de tal forma que Mateus, na verdade, parece hoje ser o duplo de Chico. Chico é mais engraçado, mais bonito, mais carismático, e dizem que escreve melhor.

Por fim, deixo uma dedicatória especial, *in memoriam*, a André Felipe Paulino (Dé) (Itajaí-Florianópolis), amigo querido, que nos deixou cedo demais (início de 2025). Sempre ficará em minha memória as diversas risadas que demos juntos, músicas que compomos, porres que tomamos, festas que frequentamos até o Sol raiar. Descanse em paz, meu caro amigo, seja onde estiver.

Resumo

Melo, Mateus Cavalcanti; Rodrigues, Henrique Estrada. **Ensaio artificial: os ensaios escondidos na obra *Respiración artificial* de Ricardo Piglia.** Rio de Janeiro, 2025, 281p. Tese de Doutorado - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A seguinte tese de doutorado tem como objetivo principal analisar a obra *Respiración artificial* (1980), de Ricardo Piglia, buscando encontrar e refletir sobre os ensaios escondidos neste romance. Para além de uma discussão sobre o que é um ensaio, e um capítulo dedicado à biografia do escritor argentino, teremos como foco os seguintes ensaios piglianos: [1] *O historiador e a historiografia*; [2] *Exílio e utopia*; [3] *Fracasso*; [4] *Obsessão*. Parte dessa ensaística, como *fracassado e obsessão*, são temas recorrentes na obra de Piglia, reaparecendo em outros momentos; contudo historiador e a historiografia; exílio e utopia, são ensaios singulares e originais que se destacam em *Respiración artificial*. No capítulo final, ensaio sobre a obsessão, abordaremos as questões referentes a ditadura militar argentina, que atravessa todo o romance, ainda que de forma velada. Piglia, que se autodefinia, como crítico e professor, antes mesmo de escritor, permeou seus textos ficcionais com sua obra ensaística, estilo já tradicional na literatura argentina e do qual Piglia faz parte, inserindo-se no cânone literário daquele país como um dos principais escritores das últimas décadas. A tese não opera de forma a seguir a cronologia do romance, respeitando sua forma fragmentária; em vez disso, utiliza seus personagens centrais como eixo que unifica os ensaios: Marcelo Maggi, Vladimir Tardewski, Enrique Ossorio, Don Luciano Ossorio, José Arocena, Emilio Renzi. As principais fontes analisadas são *Respiración artificial*, *Os diários de Emilio Renzi*, outras obras ensaísticas, críticas, entrevistas do autor, além de arquivos na Argentina e nos EUA, referentes a suas bibliotecas pessoais e diários.

Palavras-chave

Piglia-Renzi; *Respiración artificial*; ensaios.

Abstract

Melo, Mateus Cavalcanti; Rodrigues, Henrique Estrada (Advisor).
Artificial essay: the hidden essays in Ricardo Piglia's work *Respiración artificial*. Rio de Janeiro, 2025, 281p. Doctoral Thesis - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The main aim of this doctoral thesis is to analyze Ricardo Piglia's work *Respiración artificial* (1980), in order to find and reflect on the essays hidden in this novel. In addition to a discussion on what an essay is, and a chapter dedicated to the biography of the Argentine writer, we will focus on the following Piglian essays: [1] *The historian and historiography*; [2] *Exile and utopia*; [3] *Failure*; [4] *Obsession*. Some of these essays, such as *Failure* and *Obsession*, are recurring themes in Piglia's work and reappear at other times; however, *The Historian and Historiography*, *Exile and Utopia* are unique and original essays that stand out in *Respiración artificial*. In the final chapter, *Essay on Obsession*, we will look at issues relating to the Argentine military dictatorship, which runs throughout the novel, albeit in a veiled way. Piglia, who defined himself as a critic and teacher even before he was a writer, permeated his fictional texts with his essayistic work, a style that is already traditional in Argentine literature and of which Piglia is a member, becoming part of the country's literary canon as one of the main writers of recent decades. The thesis does not follow the chronology of the novel, respecting its fragmentary form; instead, it uses its central characters as the axis that unifies the essays: Marcelo Maggi, Vladimir Tardewski, Enrique Ossorio, Don Luciano Ossorio, José Arocena, Emilio Renzi. The main sources analyzed are *Respiración artificial*, *Os diários de Emilio Renzi*, other essayistic works, critiques, interviews with the author, as well as archives in Argentina and the USA relating to his personal libraries and diaries.

Keywords

Piglia-Renzi; *Respiración artificial*; essays.

SUMÁRIO

Introdução	15
Chave de leitura:	24
Os capítulos:	26
Os diários/cadernos:	27
Os caminhos da pesquisa:	30
Um pouco sobre ficção	37
Capítulo I – Estilo ensaístico	41
1.1 - Afinal, o que é um ensaio?	42
1.2 – O ensaio como tradição argentina	52
1.3 – O ensaio sobre Facundo	56
1.4 – Piglia ensaísta e o ensaio argentino pós - 1980	59
1.5 – Ensaios disfarçados de romance: <i>Respiración artificial</i>	64
Capítulo II – Uma vida entre leituras e escritas	73
2.1 – O início, a formação em História e a consolidação da vida como escritor	73
2.2 – O arquivo do avô e a graduação em História	78
2.3 – Vida de professor universitário e a primeira publicação	88
2.4 – Trabalhos literários e a segunda publicação	95
2.5 - Novo golpe militar e primeiros rastros de <i>Respiración artificial</i>	108
Árvore genealógica dos personagens de <i>Respiración artificial</i>	129
Interlúdio: Nota ao leitor	130
Capítulo III – Ensaio sobre a <i>História e o historiador</i> : Marcelo Maggi	132
3.1 – O historiador <i>pigliano</i>	133
3.2 – Os papéis de Ossorio	137
3.3 – Os dilemas do historiador: como escrever um texto historiográfico?	141
3.4 – Como o presente afeta/interfere em uma pesquisa	145
Capítulo IV – Ensaio sobre <i>Exílios</i> (e <i>utopias</i>): Enrique Ossorio, Don Luciano, Marcelo Maggi, Vladimir Tardewski e Piglia-Renzi.	151
4.1 – Enrique Ossorio: lidando com as fontes da própria vida	158
4.2 – O romance do futuro e a utopia	164
4.3 – Outros exílios	179
4.3.1 - Piglia-Renzi:	179
4.3.2 - Don Luciano Ossorio	180
4.3.3 - Marcelo Maggi	183
4.3.4 - Vladimir Tardewski	188

Capítulo V – Ensaio sobre o <i>fracasso</i>	192
5.1 – Fracasso como escolha – Vladimir Tardewski	197
5.2 – Fracasso como circunstância – Marcelo Maggi	209
5.3 – Outros fracassados	215
Capítulo VI – Ensaio sobre a <i>obsessão</i>	217
6.1 – Obsessão	219
6.1.2 – Psicanálise e literatura em Piglia	219
6.1.3 – Obsessão, segundo a psicanálise	225
6.2 – O universo dos personagens obsessivos de Piglia	229
6.3 – Marcelo Maggi: “O sentido de humanidade ainda não me abandonou”	234
6.4 – Vladimir Tardewski – “Sou um homem inteiramente feito de citações”	238
6.5 – José Arocena, o censor	246
6.5.1 – Criando Arocena	248
6.5.2 – O censor obsessivo – as cartas sob vigilância	252
6.6 - Piglia-Renzi, um escritor obsessivo	260
Considerações finais	273
Referências	284
7.1 – Audiovisuais:	284
7.2-Referências bibliográficas: livros, artigos, periódicos, teses e dissertações	285

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Biblioteca de Ricardo Piglia na Universidade de Mar del Plata, 2022. Visão geral dos livros.	31
Figuras 2 e 3 - Biblioteca pessoal de Ricardo Piglia, Adrogué – visão geral do quarto 1	33
Figuras 4, 5, 6 - Biblioteca pessoal de Ricardo Piglia, Adrogué	34
visão geral do quarto 2	34
Figuras 7, 8, 9 -	35
Biblioteca pessoal de Ricardo Piglia, Adrogué –	35
Quarto 3 –	35
Livros e objetos variados.	35
Figuras 10 e 11: Coleção Jean-Paul Sartre – biblioteca pessoal de Ricardo Piglia, Adrogué, 2022.	102
Figura 12: Punto de vista – Buenos Aires, Ano 1, nº. 3, pp. 26-28, 1978.	120
Figura 13: Máquina de escrever utilizada para redigir e criar Respiración artificial. Biblioteca pessoal de Ricardo Piglia, Adrogué, 2022.	128
Figura 14:	204
Biblioteca pessoal Ricardo Piglia, Adrogué –	204
Coleção Descartes e comentadores	204
Figura 15, 16, 17: Biblioteca de Mar del Plata Edição do Discurso del método, de Descartes. Assinado por Mônica P. de Piglia	205
Figuras 18, 19: biblioteca pessoal de Ricardo Piglia, Adrogué - sessão sobre psicanálise	220
Figura 20: Coleção cadernos de Princeton (1): Estudo sobre Enrique Lafuente (personagem real que é a base para Enrique Ossorio) e sobre Homenaje a Roberto Arlt, conto de sua autoria, parte do livro Nombre falso. As duas entradas são de 1978. Fotos cedidas por Daniel Balderston.	262
Figura 21: Coleção cadernos de Princeton (2): Caderno de 1966. No canto inferior esquerdo é possível ler os títulos dos contos que viriam a compor o livro de contos <i>Jaulario</i> (1967). Fotos cedidas por Daniel Balderston.	262
Figura 22: Coleção cadernos de Princeton (3). Já neste, temos um exemplo da caligrafia de Piglia, quase indecifrável. Fotos cedidas por Daniel Balderston.	263
Figura 23: Biblioteca pessoal de Ricardo Piglia, Adrogué - Sessão biografias de escritores	265

Figura 24: Biblioteca pessoal de Ricardo Piglia, Adrogué - Sessão biografias de escritores (2) 266

Figura 25: Biblioteca pessoal de Ricardo Piglia, Adrogué - Sessão biografias de escritores (3) - Biografia de Faulkner (somente a capa do box, em destaque entre os outros livros) 266

Os contratempos passarão, no fim sempre passam.

Marcelo Maggi – *Respiração artificial*

No tear dessas falsas ilusões tramam-se as nossas desgraças.

Marcelo Maggi - *Respiração artificial*

Dos diversos instrumentos do homem, o mais assombroso, sem dúvidas, *é o livro*.
Os demais são extensões de seu corpo. O microscópio, o telescópio são extensões
de sua vista; o telefone é extensão de sua voz; depois temos o arado e a espada,
extensões de seu braço. Mas o livro é outra coisa: *o livro é uma extensão da
memória e da imaginação*.

Jorge Luís Borges – *O livro*

Introdução

É comum a metáfora que equipara uma dissertação de mestrado a uma corrida de curta distância enquanto o doutorado se assemelha a uma maratona. Como maratona, é uma prova feita de ritmo, às vezes acelerado, às vezes lento, mas acima de tudo, de resistência. Ao longo destes anos li e reli muitos escritos de Ricardo Piglia, mas sobretudo quatro livros me acompanharam com constância e cadência: a edição *pocket book* de *Respiración artificial*, pela Companhia das Letras (2010), embora a edição que usaremos de referência nesta tese seja um PDF da editora espanhola Anagrama (2007); e os três volumes dos *Os Diários de Emilio Renzi*, traduzidos ao português pela editora Todavia (2017; 2019; 2021), embora os diários aqui utilizados serão os originais, em espanhol, pela editora Anagrama (2015, 2016, 2017). Esses livros contêm tantos *post-its* que já é difícil manuseá-los, tantas anotações e grifos por suas páginas que provavelmente nenhum sebo vai querê-los, caso eu resolva vendê-los. Ainda assim, foram minha preciosa água para completar essa maratona. Recentemente estive pensando sobre as capas deles, que fizeram morada em minha mesa de trabalho.

Em *Os Diários de Emilio Renzi*, em sua edição brasileira, a editora Todavia resolveu usar fotos de Ricardo Piglia para ilustrar suas capas. No primeiro volume, *Anos de formação*, temos uma foto de Piglia, de perfil, escrevendo à mão. Está concentrado, encarando o papel em branco, parece não saber que está sendo fotografado; é o escritor em potência. No segundo volume, *Anos felizes*, temos Piglia já um pouco mais velho. Ele também escreve, mas desta vez em uma máquina de escrever (sinal inegável da passagem do tempo) e encara a câmera: seu olhar é profundo e parece cansado; não está triste, mas cansado, pois escrever é ato exaustivo, mesmo aos mais brilhantes escritores.

No terceiro, *Um dia na vida*, Piglia não está escrevendo, e sim fumando, e apresenta um olhar desafiador para a câmera. Parece-me que estava prestes a responder à pergunta de alguém, com algum pensamento afiado, alguma epifania que lhe ocorreu justamente no momento da pergunta, situação que deu origem a tantos de seus ensaios. Também parece mais despreocupado, o cabelo está penteado para trás, os olhos cerrados encaram a câmera, está sem óculos; no fundo, está escrevendo

(talvez estivesse sempre), só que nos pensamentos. Percebo somente agora, no final (ou será que criei este final?), que essas fotos de capa são uma metáfora do processo de escrever uma tese: a primeira fase, em que tudo é potência, tudo pode se realizar, um papel em branco; a segunda, marcada pelo árduo trabalho consciente de leitura, escrita e reescrita, exaustivamente; a terceira, o momento de ser julgado pelo que escreveu, pela banca de especialistas formalmente constituída, mas também um momento em que pode haver um pouco de descontração (marcada em Piglia pelo cigarro), enquanto os pensamentos seguem a mil, as ideias surgem à mente, as respostas são preparadas enquanto as perguntas chegam, a escrita não para de acontecer (no pensamento), mesmo não sendo registrada no papel (ou computador).

A capa de *Respiración artificial* da Companhia das Letras (2010) é a silhueta de um “boneco palito” que representa um equilibrista. Ele está em pé, com um pé só, na corda bamba, em que se equilibra com ajuda de um bastão. Faz referência a uma passagem do livro em que Bartolomé Marconi (personagem a que não me aterei), o poeta de Concórdia, sonha com essa imagem em forma de poema (PIGLIA, 2010, p. 127). Mais tarde, na narrativa, Tardewski vai dizer que o equilibrista de Marconi é Kafka, que se equilibra em um arame farpado. Essa cena pitoresca me fez lembrar outra também presente em um dos contos dos *Los Diarios de Emilio Renzi – años de formación* (vol. I), que se chama *Canto rodado*. O tema do conto é autobiográfico/ficcional, sobre o funeral de seu avô e a revelação de um segredo familiar, mas o fundamental para meu ponto não é isso, e sim esta passagem:

“En México”, retomó la oración que había dejado en suspenso, suspendida, como un trapezista que espera, alucinado, la señal de su partenaire, para lanzarse entonces por el aire y sin red en un doble salto mortal que culmina cuando atrapa las manos de su ayudante que lo espera, suspendido en lo alto, y de quien se sostiene, como se dice, en el aire. **Y eso es narrar, dijo después, tirarse al vacío y confiar en que algún lector lo sostendrá en el aire.** (PIGLIA, 2015b, p. 264. Grifo meu)

Novamente a figura de um circense, mas dessa vez o trapezista, que precisa se lançar aos céus e confiar que seu parceiro também fez o mesmo movimento e estará lá para segurá-lo; isso é narrar, conclui Piglia-Renzi. Isso é escrever: seja um romance, seja uma tese. No fim, a partir de ideias iniciais e superficiais, de hipóteses, jogamo-nos no vazio de uma arena circense, ou começamos a correr uma

maratona sem conseguir vislumbrar a linha de chegada; por fim só queremos que alguém nos segure; ou cheguemos ao final.

Esta tese aborda a obra do escritor argentino Ricardo Piglia (1941-2017), principalmente seu romance *Respiración artificial* (1980). Atualmente, Piglia é conhecido como um dos melhores escritores argentinos do século XX, e quiçá da América do Sul. Como diz o professor Jorge Fornet:

Piglia (Adrogué, 1940 [sic]) se ha convertido en uno de los escritores argentinos – y latinoamericanos- más elogiados por la crítica y admirados por sus colegas. [...] **En suma, Piglia ha ejercido, dentro del campo intelectual argentino, un papel rector.** Sus textos y opiniones, con frecuencia provocativos, hiperbólicos y cuestionables, pero siempre lúcidos, han encontrado un espacio y un reconocimiento inusuales. **Su “voz legitimante” ha bastado para perfilar ciertos cauces, privilegiar ciertos modos de leer la tradición, redefinir los cánones.** O sea, que uno de sus más seductores aportes a la narrativa de las últimas décadas, es esa manera de “leer” y estimular una lectura sui géneris de la tradición. Debo advertir que esta relectura, integrada a su poética, se produce en todos los niveles, **tanto en entrevistas como en textos ensayísticos y de ficción.** (FORNET, 2006, pp. 2-3. Grifos meus.)

Piglia é esse sujeito que produziu críticas e ensaios que reformularam a maneira como o cânone literário argentino vinha sendo lido e interpretado até então. Seguindo adiante pelo texto acima citado de Fornet, o autor nos fala que em “*Setenta escritores eligen*”, matéria jornalística/literária que questionando a diversos escritores, quais seriam os melhores escritores argentinos, à época chegou-se ao seguinte pódio: Borges, Arlt, Sarmiento. “La votación de los tres primeros responde a un sistema previsible, el ‘sistema Piglia’ que prestigia a Borges, Arlt y Sarmiento” (GOCIOIOL *apud* FORNET, 2006, p. 3).

De fato esses três autores são cruciais para a obra de Piglia. Assim, ele não ficou no pódio (embora tenha ficado entre os dez primeiros), mas o pódio era formado basicamente por aqueles escritores em que foi especialista. Piglia foi um dos grandes críticos do século XX argentino. Assim, o escritor não só se colocou no cânone literário argentino dos séculos XX e XXI, como ajudou a redefini-lo, resgatando autores do esquecimento e reinterpretando obras em que ninguém ousava “tocar”, como *Facundo*, de Sarmiento (veremos adiante no capítulo I).

Más allá de las consabidas renuencias y antipatías que la obra narrativa y autobiográfica de Piglia ha generado, y sigue generando, a lo largo de los años – rápidamente podemos ilustrar de uno y otro lado esto dicho recurriendo a la famosísima diatriba que César Aira (1981) le propina a *Respiración artificial* y, en un más acá de la actualidad, a los reparos que Alberto Giordano (2019) le pone a Piglia como diarista leyendo *Los diarios de Emilio Renzi* (volveremos sobre estos textos)–; más allá de estas objeciones, decíamos, la centralidad y relevancia de Piglia como escritor, crítico y profesor, dentro del campo local (y, si se quiere, latinoamericano), es innegable. Muestra reciente de ello son los dossiers, números especiales, homenajes y jornadas que se han orquestado alrededor de su figura. Ver: “El arte de narrar. Variaciones sobre Ricardo Piglia” (KOHAN, *La biblioteca*, n° 15, 2015, 383 págs.); “Los lugares de la literatura. Ejercicios críticos sobre Ricardo Piglia” (Landa, N° 2, 2017, 406 págs.); “Ricardo Piglia: cierta idea de literatura” (Cuadernos Lírico, Hors-Série, 2019); “Jornadas: Ricardo Piglia” (7 y 8 de agosto de 2019, Malba, CABA. Disponible en: <https://www.malba.org.ar/evento/jornadas-ricardo-piglia/>). (KOHAN, *La biblioteca*, n. 15, 2015, p. 383 *apud* RODRÍGUEZ MONTIEL, 2023, p. 16)

É claro, a admiração da crítica e de outros autores não é unânime. Na citação acima temos dois críticos (negativos) da obra de Piglia, o escritor César Aira e o professor Alberto Giordano; mas, para além de críticas negativas pontuais à obra de Ricardo Piglia, ela vem sendo cada vez mais discutida e celebrada. Emiliano Rodríguez Montiel elenca alguns dossiês temáticos e eventos acadêmicos em sua homenagem. Ainda, podemos citar *La Semana del autor*¹, de 2000, que foi dedicada à Ricardo Piglia, com presença do próprio, pela revista e editora *Casa de las Américas*, em Havana, Cuba.

Recebeu diversos prêmios literários ao longo de sua carreira: prêmio *Casa de las Americas*, de Cuba, 1967, por *Jaulario* (contos); Prêmio *Boris Vian*², por *Respiración artificial* (1981); Prêmio Melhor Romance da editora Planeta por *Plata Quemada*, (1997); Prêmio Iberoamericano de Letras José Donoso, pelo conjunto da obra, (2005); Prêmio Rómulo Gallegos (2011); Prêmio Casa de las Américas (2012); entre outros. No Brasil alguns de seus romances e livros de ensaios foram publicados pelas editoras Companhia das Letras, Iluminuras e Todavía. Também

¹ A abertura desse evento foi feita por Dnaiel Balderston: “Lecturas repetidas” In: *Leído Primero y escrito después: aproximaciones a las obras de Roa Bastos, Piglia y Saer*. BALDERSTON, Daniel. Villa María: Eduvim, 2020.

² “En 1980, *Respiracion artificial* recibió el premio *Boris Vian* a la mejor novela, reconocimiento dado por los propios críticos. Y se encuentra entre las diez novelas más importantes de la literatura argentina, según la elección de los mismos escritores, como resultado de la encuesta realizada en 1987 (CELLA, pp. 117-126). Una excepción la representa el escritor Cesar Aira, para quien *Respiracion artificial* es una de las peores novelas de la época” (CELLA *apud* GONZÁLEZ SAWCZUK, 2008, p. 145).

recebeu um livro compilação de textos críticos sobre sua obra, chamado *Só se perde o que realmente não se teve* (2019); organizado por Eduardo Ferraz Felipe (UERJ) e Júlio Pimentel Pinto (USP).

Na conversa/crítica que tem em Princeton, em 2010, *Medios y finales*, Piglia fala sobre a circulação de sua obra no Brasil:

Bueno, desde luego, estoy muy agradecido a Samuel León, que era un amigo que fue el primero en publicar un texto mío en Brasil. Y siempre tuve una circulación que yo agradecí, sobre todo la agradecí porque comparaba con el modo en que los libros míos eran recibidos en Buenos Aires. Siempre tuve la sensación de que en Brasil la discusión era más específica. Y tenía que ver más con las cuestiones a las que la literatura en la Argentina siempre parece conectada. “¿Qué pensás del peronismo?” era la pregunta que hacían una vez que publicabas una novela. En Brasil me pareció siempre que fue mejor. Quizás es la experiencia que tiene un escritor extranjero que llega en paracaídas y publica. (PIGLIA, 2015a, pp. 141-142)

Seu livro mais conhecido e repercutido pela crítica especializada chama-se *Respiración artificial*, de 1980. *Respiración artificial* é um livro relativamente curto, com 210 páginas em sua versão original³ (editora *Pomaire*), mas as interpretações e temas que levanta são gigantescas e intrigam os críticos e acadêmicos até hoje. Não sou o primeiro a realizar um estudo sobre esse livro, tampouco serei o último, pois, é o tipo de livro que sempre estará aberto a novas interpretações, argumentações, pontos de vista, que os leitores e críticos poderão elaborar ao longo dos anos.

A obra é um labirinto narrativo, com muitos pontos de vista diferentes, variações de narrador, diversos enredos, mudança no estilo de escrita, histórias dentro de histórias de maneira vertiginosa, apresentação de fontes, etc:

Por supuesto que es muy difícil, contestar eso, sobre todo en relación con mi propio trabajo. En todo caso yo no lo llamo fragmentario, lo llamo relato mínimo, microrrelato, la historia reducida a lo esencial. A la vez intento contar muchas historias en una sola historia. Me interesa mucho la idea de circulación de historias múltiples en un relato. El problema para mí pasa no tanto por la fragmentación, que es el efecto que produce eso, sino más bien con una intriga, que sería hasta donde se puede reducir una historia, como se pueden mezclar las historias, de qué modo se puede pasar de una historia a otra, de qué modo se puede crear una superficie narrativa en la que sea posible circular entre historias diversas. Por eso me interesa mucho el problema del final y la cuestión de la *reducción*. La posibilidad de

³ PIGLIA, Ricardo. *Los Diários de Emilio Renzi – Un día en la vida*, p. 115. Piglia recebe 5 mil dólares pelo romance e uma tiragem de 15 mil exemplares. (PIGLIA, 2021, pp. 115-119).

concentrar un argumento es algo que me interesa especialmente, es decir, hasta dónde le puede reducir para que siga funcionando. (PIGLIA, 2015a, pp. 210-211)⁴

Isso fazia parte do estilo que Piglia buscava construir para si próprio; histórias múltiplas dentro de um único relato, em micro relatos, história reduzida ao essencial. Tentar ser breve, porém profundo.

Piglia também foi professor universitário, primeiramente de História (sua graduação) entre 1963 - 1966; depois como professor particular de literatura, durante a segunda metade dos anos 1960 e década de 1970; depois deu aulas de Filosofia para psicanalistas em formação, na Associação Psicanalítica Argentina (Argentina - IPA), durante as décadas 1970 e 1980; depois foi professor da UBA (Universidade de Buenos Aires), dessa vez para os cursos e pós-graduações em Letras, durante a década de 1990; e por fim, professor da Universidade de Princeton, nos EUA, de 2000 - 2011.

À primeira vista *Respiración artificial* é um livro sobre um sobrinho, Emilio Renzi, indo reencontrar um tio, Marcelo Maggi, que estava afastado da família fazia muitos anos. Muitas lendas circulavam sobre esse tal tio, mas não deixa de ser uma narrativa principal banal, pois o pilar que a sustenta é uma situação corriqueira. Depois, ao prosseguirmos a leitura, parece uma narrativa que se esforça em ser intelectualizada demais. Por fim, começamos a perceber - e talvez a maioria dos leitores já parta desse pressuposto - que também é um livro sobre a ditadura militar argentina (1976-1983).

O começo é uma troca de cartas (epistolar), o final é abrupto e nem um pouco revelador (seguindo o estilo de Kafka). É um livro difícil de ler, dentro dos livros de Piglia o mais difícil, ao lado de *Ciudad ausente* (1992). Certamente não é a leitura indicada para começar a ler Piglia, mas então por que chamou – e chama – tanta atenção da crítica e de pesquisadores? Por vários motivos: pela construção de personagens, pelas mudanças de narradores, pelas temporalidades que se entrelaçam, pela representação da história e política argentinas, pela ditadura

⁴ PIGLIA, Ricardo. *La forma inicial: conversaciones en Princeton*. Buenos Aires: Eterna Cadência, 2015.

militar, pelo uso de diários, pelas discussões filosóficas, pela discussão historiográfica, entre outros. (SCHWARTZ, 2013, pp. 82-91).

Respiración artificial foi lançado em 13 de novembro de 1980: *Jueves 13 de noviembre de 1980* En la editorial me entregan diez ejemplares de la novela. Voy a casa caminando por Callao, como hice durante estos años mientras la escribía”. (PIGLIA, 2017, p. 148). Embora muito complexo, se tornou um sucesso editorial:

Lunes [fevereiro de 1981]

En Pomaire, datos sobre la novela que reviso con la incómoda sensación que me conozco bien, una extraña mezcla de ansiedad y alegría. Se han vendido hasta ahora cinco mil ejemplares, se venden trescientos ejemplares por mes, el libro está en la lista de best sellers de *Clarín*. Era imposible imaginar que esa novela podía interesar a lectores ajenos a mi círculo de amigos. (PIGLIA, 2017, p. 158)

Mais adiante:

Lunes 10 de agosto [1981]

[...] Hace casi un año recibía los primeros ejemplares de *Respiración artificial*, Molina me llama, se han vendido siete mil quinientos ejemplares.

Encuentro a José Bianco en su casa. Enfermo, mantiene como puede la dignidad. Elogios a la novela, se la leyó a Borges. Se disculpa por su vivienda venida a menos, recuerda con claridad y nostalgia los sitios perdidos —por la devaluación de la moneda— de su infancia y su juventud. El anti-Proust, muy proustiano. Conversación trabajosamente irónica sobre Gombrowicz y Mastronardi. (PIGLIA, 2017, p. 166)

Susana Inés González Sawczuk fala o seguinte sobre a recepção na época do lançamento de *Respiración artificial*:

La novela encuentra lectores que se reconocen en ese relato, lectores que ponen en juego y recuperan en esa lectura la re-escritura de experiencias, historias y relatos privados. Es esta obra la que hace visible a Ricardo Piglia en la narrativa latinoamericana y lo convierte en uno de los principales y mas editados escritores argentinos. Es considerada por la critica y por sus pares entre las diez mejores de la literatura argentina, la que al momento continua siendo la creación literaria mas importante del escritor y la que ha sido objeto destacado de estudio. (GONZÁLEZ SAWCZUK, 2008, p. 141)

Em 1981 já estava com *Respiración artificial* sendo traduzido para o inglês pelo professor Daniel Balderston:

Martes 11 [1981]

Viene a verme Daniel B., que avanza en la traducción de la novela al inglés. ¿Como vivir en Argentina? es uno de sus temas. Por mi parte, me pregunto: ¿cómo es posible construir un proyecto intelectual en el interior de las universidades norteamericanas? Es tan hostil el ambiente aquí y tan difícil ganarse la vida en Buenos Aires que la posibilidad de trabajar en la academia aparece como una salida posible. (PIGLIA, 2017, p. 166)

A partir daqui *Respiración artificial* iria ganhar o mundo. Nesse mesmo ano já estava recebendo prêmios: “*Respiración artificial* won the Boris Vian Prize in 1981 and became something of a best-seller despite its tremendous complexity” (BALDERSTON; GONZALEZ (org.), 2004, p. 435).

Outro fato curioso é que conseguiu driblar a censura e ser lançado na Argentina “neste tempo politicamente sinistro” (PIGLIA, 2017, p. 131), da ditadura militar. É um livro que fala sobre a ditadura militar (embora de forma velada) lançado em pleno regime ditatorial⁵.

Como dito, *Respiración artificial* é um livro complexo⁶, tão complexo que Piglia-Renzi anota o seguinte: Era imposible imaginar que esa novela podía interesar a lectores ajenos a mi círculo de amigos. (PIGLIA, 2017, p. 158). Piglia-Renzi desejou para esse livro um público-alvo que não fosse necessariamente “filósofo”, mas que precisaria ter uma certa *paranoia* na forma de ler, que fosse inteligente e astuto, um público que desconfiasse de cada um dos personagens, do narrador, do próprio *Emílio Renzi*. Para ler, e compreender, *Respiración artificial*, é preciso estar atento e *paranoico* assim como seus personagens, esse era o *lector-ideal* buscado por Piglia-Renzi para essa obra:

⁵ Embora, em 1980, a ditadura já estivesse mais branda graças ao projeto econômico fracassado do governo militar, comandado por Jose Alfredo Martinez de Hoz, que virou a opinião popular contra os militares. Em 1980 manifestações culturais já começavam a surgir novamente, como revistas culturais e literárias (como a *Punto de vista*), revistas de humor e sátira, como a *Línea*, festivais de rock nacional (estilo muito popular na Argentina), e o retorno de grupos de teatro populares. Ver: GONZÁLEZ SAWCZUK, Susana Inés, “Lecturas de la historia: el fracaso intelectual argentino en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia”, pp. 142-144.

⁶ Por exemplo; “*Respiración artificial* es una obra particularmente exigente en cuanto a los conocimientos previos del lector *ideal*. Una utopía de la lectura. La gran cantidad de referencias integran una estructura que señala principalmente las concepciones literarias que subyacen en la composición del texto y constituyen por lo tanto indicaciones para el lector” (ROVIRA VÁSQUEZ, 2015, p. 328).

Es buenísima esa idea. Es decir, que ciertos protocolos y ciertos usos de la discusión sobre las fronteras culturales no son sobre aspectos literarios, que están ligados a Paul de Man, a Derrida, a lectores muy sofisticados, en realidad serían como ejercicios involuntarios del efecto del género policial. **Un lector que sospecha, que desconfía y busca pistas. Un lector paranoico.** (PIGLIA, 2015a, p. 175. Grifo meu.)⁷

Leitor paranoico: esse era o estilo de leitor que Piglia buscava encontrar com este texto. *Paranoico e intelectual*, pois, para compreender os personagens intelectuais de *Respiración artificial*, é preciso ter certo repertório prévio. Não precisa ser Paul de Man ou Derrida, mas precisa, no mínimo, ser um leitor paranoico e intelectualizado.

Encontrou; vários leitores⁸ *paranoicos e intelectuais*, que reviraram suas páginas, citações, os detalhes em seus textos, buscando sempre coisas novas para contar, apontar, estudar, criticar e pesquisar. *Respiración artificial*, por sua vez, pode ser lido de diversas formas: pode ser um livro sobre um reencontro familiar; pode ser sobre a ditadura militar, mesmo sem falar sobre ela diretamente; pode ser sobre a história política e social argentina; pode ser sobre um grupo de intelectuais *fracassados*; pode ser uma releitura do *cânone literário argentino*, etc. De fato, o próprio Piglia já comentou sobre isto:

Por ejemplo, el libro [*Respiración artificial*] se discutió mucho en términos de historia y ficción [1]; se discutió mucho en términos de la dictadura militar [2], es decir, qué quería decir hacer literatura en un momento determinado en la Argentina; después se lo leyó como novela histórica [3] porque se puso de moda la novela histórica, se lo leyó como mateficción, después se lo empezó a leer en términos de la posmodernidad [4]; era una novela postmoderna, decían, entonces se empezó a leer como una novela postmoderna y ahí hubo una discusión sobre este tema. [...] Con escritores contemporáneos míos puedo darme cuenta de lo que pasa; con mis libros es muy difícil. (PIGLIA, 2015a, p. 225)⁹

⁷ PIGLIA, Ricardo. *La forma inicial: conversaciones en Princeton*. Buenos Aires: Eterna Cadência, 2015.

⁸ Completa Piglia, acerca dessa ideia de que o leitor de literatura não precisa “ser um filósofo”, em um de seus ensaios mais célebres: “El ultimo lector” (2005):

“Claro que el lector de la literatura no es un filosofo, su lenitud es de otro carácter, los signos lo llevan en otra dirección. [...]”

La figura del último lector es múltiple y metafórica. Sus rastros se pierden en la memoria” (PIGLIA, 2005, p. 190).

⁹ PIGLIA, Ricardo. *La forma inicial: conversaciones en Princeton*. Buenos Aires: Eterna Cadência, 2015.

As interpretações acerca de *Respiración artificial* foram mudando conforme o tempo, e de certa maneira, seguindo alguns “modismos acadêmicos”. O próprio autor admite que ele “não tem poder” sobre o que interpretam de sua obra, e ele mesmo acha difícil falar (criticamente) de seu trabalho. Esse movimento acontece pois o leitor (crítico e intérprete) não é estático, como bem fala Júlio Pimentel Pinto:

O leitor tampouco é estático: a cada momento, lemos de uma forma e a partir de uma posição diferente. Jamais lemos só um texto: ao lê-lo, percorremos, na expressão feliz de Reinhardt Koselleck, “múltiplos estratos de tempo”, estabelecemos contínuas relações, diretas ou indiretas, do texto que estamos lendo com outros textos que já lemos, de que ouvimos falar, ou com situações e experiências que vivemos, num processo que inclui partes conscientes e partes inconscientes. (PINTO, 2024, pp. 22-23)

Chave de leitura

Entre tantas chaves de leitura possíveis, a que proponho para esta tese é a seguinte: *Respiración artificial* esconde, em meio a sua narrativa principal (o sobrinho que busca o tio), inúmeros, ensaios breves, porém profundos. Piglia disfarçou esses ensaios no meio de um romance pois sabia (ou pressentia) que assim atingiria mais leitores (paranoicos/intelectuais). Estes ensaios também são muitos, os que escolhi, para formar, os capítulos desta tese, são os seguintes: *Ensaio sobre a história e o historiador* (cap. III); *Ensaio sobre o exílio (e utopia)* (cap. IV), *Ensaio sobre o fracasso* (cap. V), *Ensaio sobre a obsessão* (cap. VI); mas, poderiam ser outros: poderia ser sobre a *ditadura militar-censura-desaparecidos políticos*; poderia ser sobre o *acaso*; poderia ser sobre o conceito de *herança*; poderia ser sobre *literatura argentina*; poderia ser sobre a *variação de formas literárias* que Piglia utiliza ao longo do romance; poderia ser sobre *finais abruptos* ou, ainda, *finais previamente anunciados*, etc.

Em diversos momentos, a escrita ficcional de Piglia se confunde e se mistura com seus romances e contos; em algumas obras isto é mais evidente, em outras menos. *Respiración artificial* é, entre as obras de Piglia, a que mais evidencia sua parte *ensaística* (ao lado de *Ciudad ausente*), por isso mesmo propõe uma leitura interpretativa destas perpassando estes ensaios, para além do tema da *ditadura*

militar, que também faz parte da composição do livro. Analisar *Respiración artificial* por meio dos ensaios contidos nela é fugir um pouco do óbvio dos trabalhos acadêmicos e da crítica que se debruçam sobre essa obra.

Para guiar-me nesses *ensaios escolhidos*, optei por seguir e utilizar os personagens centrais, observando o que há de comum nas suas personalidades e vidas narrativas. Dessa forma, esta tese será guiada por alguns personagens centrais desse romance, que não virão aparecer de forma cronológica, mas sim de forma temática que ora os unifica, ora os afasta. São eles: Emilio Renzi, Marcelo Maggi, Enrique Ossorio, Don. Luciano Ossorio, Vladimir Tardewski e José Arocena. Cada um deles, às vezes isolados, às vezes juntos, irão nos auxiliar a desvendar cada um desses ensaios que Piglia disfarçou.

Todo texto acadêmico é, de alguma forma, uma *obsessão*. Minha obsessão inicial para tecer essa tese foi Marcelo Maggi, pois ele é um historiador. Esse personagem excêntrico despertou minha curiosidade na primeira vez que li o romance. Depois acabei descobrindo que Ricardo Piglia havia se graduado em História, não em Letras; a intriga estava lançada. O fio de Ariadne que conduz pelo labirinto (parafraseando Ginzburg em *O fio e os rastros*) era o questionamento: como, afinal, um escritor (mas graduado em História) representa um historiador ficcional?

Melhor ainda: Marcelo Maggi é um historiador *fracassado*; ele está com a pesquisa estagnada, não consegue avançar, não consegue transformar suas fontes em narrativa historiográfica, não consegue dar sentido ao passado, ou melhor, não consegue *criar o passado* (veremos no capítulo III). Afinal, nós historiadores muitas vezes conhecemos melhor o passado que as pessoas que de fato o viveram (como presente):

O que hoje conhecemos como “passado” não é o que alguém experimentou como “presente”. Em alguns aspectos, nós conhecemos esse passado melhor que aqueles que o viveram [...] Tanto a estrutura como o conteúdo da ficção contemporânea reorganizam substancialmente o passado. (LOWENTHAL, 1985, pp. 191-227 *apud* PINTO, 2024, p. 36)

Entretanto, como tinha de ser, uma pesquisa longa como de doutorado acaba mudando de rumos, muitas e muitas vezes, ao longo de seu processo. O ensaio sobre

Marcelo Maggi, ou o ensaio sobre *História e o historiador*, permaneceu, e a partir dele notei outros temas ensaísticos que de alguma forma, estão presentes em todo o romance e unem alguns dos personagens; com isso me surgiram o *exílio*, o *fracasso* e a *obsessão* como temas ensaísticos de Piglia.

Os capítulos:

A ordem dos capítulos desta tese é a seguinte:

- **Capítulo I: Estilo ensaístico**

Debateremos o que é um ensaio; suas formas e principais autores; o ensaio na cultura literária argentina; a obra ensaística de Piglia; *Respiración artificial* como ensaio.

- **Capítulo II: Uma vida entre leituras e escritas**

Capítulo biográfico do autor, dos primeiros escritos até a escritura e publicação de *Respiración artificial*, em 1980. Usarei sobretudo os *Diários de Emilio Renzi* para guiar-me por este capítulo.

- **Capítulo III: Ensaio sobre a História e o historiador: Marcelo Maggi**

É um capítulo sobre Marcelo Maggi e, as dificuldades, de sua pesquisa histórica. Também será abordado o contexto da ditadura militar, que o cerca de maneira trágica.

- **Capítulo IV: Ensaio sobre exílios (e utopias)**

Proponho um olhar sobre os personagens que se encontram exilados em *Respiración artificial*: Enrique Ossorio, Don Luciano Ossorio, Marcelo Maggi e Vladimir Tardewski. Cada qual com seu respectivo motivo, cada um com seu próprio sonho utópico.

- **Capítulo V: Ensaio sobre o fracasso**

Proponho uma leitura sobre o *fracasso* que basicamente atravessa quase todos os personagens centrais de *Respiración artificial*, porém meu foco principal aqui está em duas percepções distintas que Piglia-Renzi elabora sobre o fracasso: representados em Vladimir Tardewski (fracasso como escolha) e Marcelo Maggi (fracasso como circunstância).

- **Capítulo VI: Ensaio sobre a obsessão**

Proponho uma leitura dos personagens de Enrique Ossorio, Don Luciano Ossorio, Marcelo Maggi, Vladimir Tardewski e José Arocena como *obsessivos*; debateremos um ensaio de Piglia sobre a obsessão na literatura; a *obsessão* segundo a psicanálise; a ditadura militar pelos olhos de Arocena, o censor obsessivo; por fim Piglia-Renzi como escritor obsessivo.

Os diários/cadernos

Uma das principais referências para esta tese são *Los Diarios de Emilio Renzi*, a obra mais extensa de Ricardo Piglia (1130 páginas, desconsiderando os índices remissivos), lançado em três tomos: *Años de formación* (2015); *Años felices* (2016); *Un día en la vida* (2017).

Esses diários são uma vertigem pela obra autobiográfica e ficcional de Ricardo Piglia. Primeiro porque já parte de uma falsificação anunciada no título: são os *Los Diarios de Emilio Renzi*; um personagem de Piglia composto a partir de seu nome (ver capítulo II). Renzi aparece em quase todos os textos ficcionais de Piglia, sendo mais que seu alter-ego (figura corriqueira na literatura do século XX). Está mais para um duplo, com quem Piglia dialoga em alguns textos (como: *En el bar*; *Sessenta segundos en la realidad*, entre outros), numa espécie de *escrita esquizofrênica*. Renzi é personagem e é autobiografia ao mesmo tempo:

Renzi está construido con algo que yo veo en 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 “literalmente” y es lo que yo espontáneamente hago o quiero hacer pero 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. (PIGLIA, 2006, p. 110)

Renzi tem características, ou modos de agir, diferentes dos de Piglia. Esses diários de Piglia-Renzi são baseados em cadernos de diários que Piglia escreveu, literalmente, de 1957-2017 (ano de sua morte); são sessenta anos de anotações. Hoje, os cadernos originais (que veremos nesta tese em algumas fotos) e outros diversos materiais de Piglia estão em posse da Biblioteca da Universidade de

Princeton, EUA (foram doados/negociados pelo autor), na qual Piglia lecionara entre (2001 - 2011).

Infelizmente, os cadernos e outros materiais de Piglia só podem ser consultados presencialmente, embora a biblioteca já esteja organizando o material em “coleções temáticas”, como pode ser visto no seguinte link: <https://findingaids.princeton.edu/catalog/C1513>.

Tive acesso a parte deste material, sem ter ido aos EUA, graças à generosidade do professor Daniel Balderston (University of Pittsburgh), que me cedeu parte das fotos que possui dos *Piglia's Papers*. São cerca de 500 fotos dos cadernos originais, de vários anos diferentes. Nas páginas que seguem nesta tese esses cadernos aparecerão. Reitero, novamente, meu agradecimento ao professor Balderston.

Na versão publicada dos *Los Diarios de Emilio Renzi* já temos modificações, recortes, escolhas sobre o que entra e o que não entra¹⁰; no fundo é um material já editado. "No solamente revisados, pulidos, corregidos, incluso purgados; sino aún más: que han sido reescritos y sobreescritos" (KOHAN, 2019, p. 548). No fundo, é um *Ricardo Piglia* já velho, editando os escritos do jovem *Emilio Renzi*:

Autobiografia fragmentada, descrita como colagem de leituras feitas; passado cifrado nas lembranças dos momentos vividos com livros cujo significado literário pode ser irrelevante, pois eles valem pela persistência da memória, pela capacidade que tiveram de iluminar uma cena vivida, pelas “emoções associadas ao ato de ler. E muitas vezes atribuo a esses a paixão da época (que já esqueci) (PIGLIA, 2017, p. 19). O autor como leitor: o Piglia-jovem espelhado e concentrado em livros esparsos e desordenados pelo tempo – e o olhar de ordenador de Piglia-maduro lançado ao passado. (PIGLIA, 2017, p. 19 *apud* PINTO, 2024, p. 99)

A edição, seleção e reescritura, de maneira alguma deslegitimam esses diários quando procuramos “fatos” para ordenar a vida de Piglia. Devemos desconfiar de certas passagens desses diários, imaginar que houve inflação proposital, silêncios, omissões, devaneios e situações que na vida real não

¹⁰ Na biblioteca de Princeton, por exemplo, existem cadernos que datam de 1954, sendo que Piglia-Renzi teria dito, diversas vezes, que começou a escrever os diários quando seu pai, recém-saído da prisão, em 1957, resolveu mudar-se, junto com toda a família, para Mar del Plata, litoral argentino. Isso, nada mais é, que um mito de fundação dos diários que Piglia criou para si próprio. Ele elegeu um marco inicial dramático para os diários, mas já estava os escrevendo antes disso.

ocorreram; mas nem tudo ali é ficção (KOHAN, 2019, pp. 543-554) e pode sim ser também lido como registro da vida de Piglia, ao menos dos anos em que resolveu publicar, entre 1957 – 1982, excluindo-se, de forma proposital, mas avisada ao leitor, suas viagens e vida nos EUA. Os diários basicamente acompanham sua vida na Argentina durante esse período. Assim, devemos usar esses diários como espécie de fonte. O próprio Piglia utilizava biografias e autobiografias de escritores em suas pesquisas e falas:

Desde el punto de vista de una respuesta más ajena, digamos, al asunto, más ligado a la discusión sobre la crítica, **yo creo que está bien usar la biografía de los escritores en el análisis de literatura. Yo lo hago, la uso cuando viene el caso,** y me parece que no hay por qué tener una posición extrema a manera de algunas teorías francesas, que a menudo son una extrapolación de ciertas hipótesis del psicoanálisis. Por supuesto, en un sueño el sujeto está disperso, es un vacío, está fuera de ahí, pero nos es lo mismo que quien se pone a escribir una novela. La operación es muy parecida, pero nos es la misma operación. **Hay un sujeto que decide escribir. Entonces, no me parece que la figura de ese sujeto sea algo que deba ser excluido de la discusión de la crítica como un elemento que alteraría la verdad de la lectura.** (PIGLIA, 2015a, p. 221. Grifos meus)¹¹

Piglia coloca aqui sua opinião de que há um sujeito, consciente, que resolve escrever um diário, ou seja, existe uma *autoria*. Esse sujeito que escreve, e sua especificidade (política, de gênero, racial, cultural, geográfica), não podem ser ignorados pela crítica, especialmente aquela que busca analisar o texto sem o contexto, ou negar por completo a existência de um *autor*.

Diários, como gênero literário, faziam parte de suas leituras prediletas: “Diários, biografías y novelas policiales, esas son mis lecturas favoritas y nocturnas” (PIGLIA, 2015a, p. 188). Assim, nada mais natural que ele próprio ter um diário e mantê-lo de maneira *obsessiva* por mais de sessenta anos (veremos no capítulo VI). Para Piglia, escrever esses diários e, inserir Emilio Renzi, em suas ficções formavam seu estilo próprio de escrita, um modo de escrever sob a marca do nome duplo.

A mí me interesó siempre algo que Borges hace muy bien. No voy a decir que yo lo inventé, ojalá: **la ficción del nombre. Construir algo a partir de la ficción del nombre. Alguien que dice que se llama de un modo que no es como se llama, la lógica de la falsificación, de las identidades cambiadas.** Y también lo que

¹¹ PIGLIA, Ricardo. *La forma inicial: conversaciones en Princeton*. Buenos Aires: Eterna Cadêcia, 2015.

arrastran los nombres como relato. El nombre no sería solo una marca del sujeto, sino que sería —no quiero decir un enigma— la cifra de una historia que está inscripta. Porque los nombres siempre tienen una historia de por qué uno se llama de una manera. **Más allá de cómo encontramos esto en textos y en experiencias sociales, la cuestión de la ficción del nombre siempre me pareció muy importante en la relación entre la verdad y la ficción.** Es decir, también allí, donde estaría el lugar de la autenticidad, se podría construir un espacio incierto.

PF [Paul Firbas]: El nombre falso.

RP [Ricardo Piglia]: Exacto, *Nombre falso*. (PIGLIA, 2015a, pp. 110-111. Grifos meus)¹²

Escrever sobre a égide de ter um *nome falso* (citação ao título de seu segundo livro de contos): Júlio Pimentel Pinto destaca uma bela passagem do primeiro tomo dos diários sobre esse assunto:

[...] de todos os signos da linguagem, o EU é o mais difícil de controlar, o último que a criança adquire e o primeiro que o afásico perde. A meio caminho entre os dois, o escritor adquiriu o hábito de falar de si mesmo como se falasse do outro. (PIGLIA, 2017, p. 354 *apud* PINTO, 2024, p. 97)

Mas de qual EU ele está falando? A resposta é que são dois EU's: Ricardo Piglia e Emilio Renzi: “o escritor [que] adquiriu o hábito de falar de si mesmo como se falasse do outro” (PIGLIA, 2017, p. 354 *apud* PINTO, 2024, p. 97), já escrevendo, nos primórdios dos diários, sobre si próprio em terceira pessoa.

Os caminhos da pesquisa

No primeiro semestre de 2022 tive a oportunidade de realizar um estágio sanduíche de seis meses em Buenos Aires, recebido pela Universidad Nacional de San Martín (UNSAM). Para além da vivência no exterior, da interessante disciplina cursada e da prática da língua espanhola, consegui visitar duas bibliotecas de Ricardo Piglia. A primeira fica em Mar del Plata, na Universidade de Mar del Plata (UNMdP); é uma série de livros e revistas doados por Piglia, à biblioteca municipal

¹² PIGLIA, Ricardo. *La forma inicial: conversaciones en Princeton*. Buenos Aires: Eterna Cadência, 2015.

de Mar del Plata (local que ele muito frequentou em sua adolescência), mas esta, como não tinha estrutura adequada para salvaguardar o acervo, resolveu doar, à universidade. Fui muito bem recebido pela simpática Susana B. Suárez, a bibliotecária responsável; porém, deparei-me com uma coleção de livros reduzida, apenas um armário com duzentas obras, no máximo. Perguntei-me: onde estariam os outros livros? Não era possível que alguém como Piglia tivesse tão poucas obras ao final de sua vida, mesmo com a doença que lhe acometia.



Figura 1: Biblioteca de Ricardo Piglia na Universidade de Mar del Plata, 2022.
Visão geral dos livros.

Pesquisando sobre como esses livros tinham ido parar ali, descobri um nome: Melina Piglia. Melina é sobrinha de Ricardo Piglia e, ironicamente, professora de História na Universidade de Mar del Plata (especialista na história do sistema ferroviário argentino). Tentei contato com a professora Melina para saber mais sobre seu tio, descobrir onde estavam seus outros livros, ou até marcar uma entrevista. Ela me respondeu por e-mail recusando a entrevista (também não nos

conhecemos pessoalmente), mas me revelou outro nome que ajudaria minha busca: seu primo, Germán Maggiori, que possui hoje a maior parte da biblioteca de Piglia.

Entrei em contato com Germán¹³, que também é escritor, e ele, muito solícito, me convidou para ver a biblioteca de seu tio no dia 16/07/2022, na casa de sua família, em Adrogué (casa onde Ricardo Piglia viveu), tantas vezes citada nos *Diários de Emilio Renzi*. O escritor argentino Mauro Libertella¹⁴ também estava lá comigo nessa visita, pois queria escrever um livro sobre Piglia, mas não me contou que seria uma biografia. Tanto Germán quanto Melina se recusaram a me dar entrevistas sobre o “lado pessoal” do famoso tio, respeitando uma vontade do próprio Piglia. Ainda assim, Germán me permitiu ter acesso à biblioteca do tio, que ainda permanece privada, e me deixou fotografar os livros e outros objetos à vontade.

A casa de Adrogué (Gérman não mora na casa), que continua pertencendo à família, é de tijolos à vista, tem dois andares e uma edícula. A parte central da casa, muito ampla e arejada, hoje basicamente “hospeda” a biblioteca de Ricardo Piglia e é usada pela família eventualmente quando algum deles deseja fugir do “fervor de Buenos Aires” (parafraseando Borges) ou promover algum evento familiar.

São três quartos na parte superior e um na inferior, repletos de livros e mais uma série de objetos pessoais de Ricardo Piglia. Em uma parte da sala de visitas também havia estantes com livros. Só tivemos acesso à biblioteca com esse mundo

¹³ Presenteou-me com um de seus livros, *Entre hombres* (Buenos Aires: Edhasa, 2013 [2001]). É um romance policial (seguindo os passos do tio), que envolve, entre outros temas, homoafetividade dentro do mundo do crime (por isso o trocadilho com o título), temática que também aparecia de forma recorrente nas ficções de Ricardo Piglia (*La invasión*; *El laucha Benítez, que cantaba boleros*; etc.). Mais que isso, *Entre hombres* deveria ser o título original do conto *La invasión*, de Piglia, como pode ser visto na Figura 21 desta tese (capítulo VI), em foto dos *cadernos*, e também como Piglia afirma em *Conversaciones en Princeton* (PIGLIA, 2015, p. 229). Em suma, *Entre hombres*, de Germán Maggiori é uma homenagem a Ricardo Piglia, seu tio.

¹⁴ Mauro Libertella, escritor e ensaísta argentino, lançou em maio de 2024 aquela que é (acredito) a primeira biografia de Ricardo Piglia, no sentido de uma biografia mais consistente em volume de páginas (232), se chama *Piglia a la intempérie*, lançada por uma editora chilena, da Universidad Diego Portales. Ainda não pude adquirir a obra, assim ela não fará parte das referências desta tese, mas deixo link para quem quiser adquiri-la: <https://cuspide.com/producto/ricardo-piglia-a-la-intemperie/>

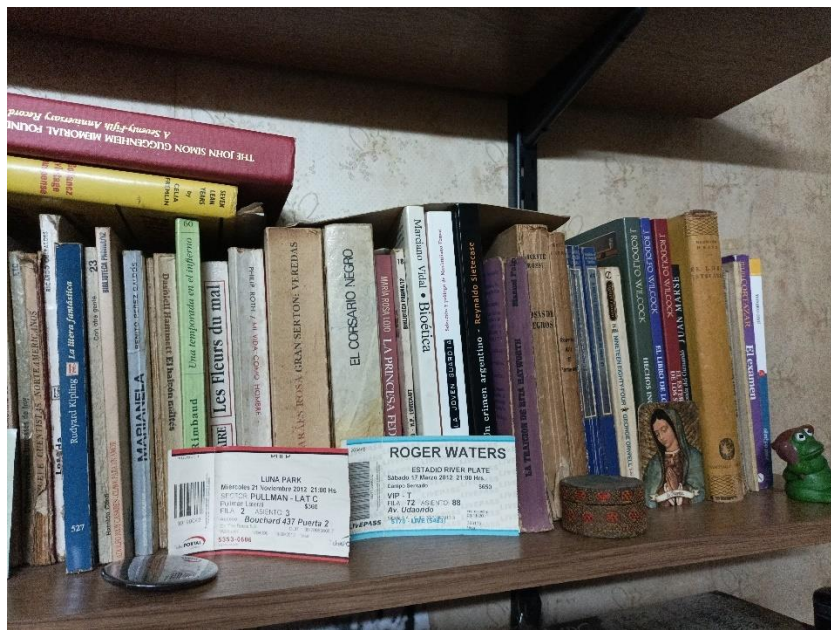
de livros, anotações, e objetos pessoais durante uma tarde, quando tentei fotografar o máximo que pude:



Figuras 2 e 3 - Biblioteca pessoal de Ricardo Piglia, Adrogué – visão geral do quarto 1



Figuras 4, 5, 6 - Biblioteca pessoal de Ricardo Piglia, Adrogué
visão geral do quarto 2



Embora meu objetivo nesta tese não seja explorar a fundo esse arquivo pessoal de Ricardo Piglia, é inegável sua preciosidade aos interessados pela vida e obra do autor. Nas páginas que seguem, em alguns momentos utilizarei outras fotos desse arquivo que irei identificar como “Biblioteca pessoal de Ricardo Piglia, Adrogué”. Não me dediquei por inteiro a esse arquivo pois, no fundo, só tive tempo de fotografar as lombadas dos livros. Além disso, embora possam comunicar algo, seria mais interessante fazer uma pesquisa sobre as anotações de Piglia nesses livros (a maioria possui anotações), mas para isso seria necessária uma amizade consolidada com Germán Maggiori para ter “livre acesso” a essa biblioteca.

Segundo Germán, Piglia queria que sua biblioteca pessoal ficasse com ele, que era escritor e faria bom uso dela¹⁵, com exceção do material enviado a Princeton e o outro material que está em Mar del Plata. Disse-me que por enquanto, e pelos próximos anos, a biblioteca de seu tio permanecerá privada, mas no futuro pretende torná-la pública, doando-a a alguma instituição de pesquisa. Também há outra biblioteca, a que Piglia usou em seus anos finais enquanto escrevia os *Diários de Emilio Renzi*, que está no apartamento de Beba Éguia (viúva de Piglia) em Palermo, Buenos Aires, mas a esta nem os familiares têm acesso.

Ao final da tarde levou-me num passeio de carro por Adrogué, onde me mostrou várias casas (todas próximas entre si) que pertencem, ou haviam pertencido, a sua família. Mostrou-me a casa onde o avô de Piglia vivia, que tantas vezes aparece nos *Diários*, hoje abandonada. Mostrou-me a casa da família Borges, na praça principal de Adrogué, onde hoje funciona um centro cultural/turístico, mas que estava fechado. Por fim, levou-me até a estação de trem para que eu pudesse retornar a Buenos Aires (cerca de uma hora de trem).

¹⁵ Impressionante como, mesmo tentando fazer ressalvas em minhas leituras, mesmo tendo consciência de que autor não necessariamente está espelhado em suas obras, em Piglia, certas comparações dessa ordem são inevitáveis. Anos antes em *Respiración artificial* (1980, Piglia faleceu em 2017), Emilio Renzi responde a uma carta de Marcelo Maggi, começando da seguinte forma:

“Alguien, un crítico ruso, el crítico ruso Iuri Tinianov, afirma que la literatura evoluciona de tío a sobrino (y no de padres a hijos). Expresión enigmática que nos ha de servir por el momento, ya que es el mejor resumen de tu carta que conozco”. (PIGLIA, 2007, p 13)

Ou se trata de uma coincidência surreal, ou Piglia doou sua biblioteca ao sobrinho Germán, justamente para validar essa citação que escrevera muitos anos antes. Ou será que Germán virou escritor por conta dessa citação e da influência do tio famoso?

Um pouco sobre ficção

As fontes centrais para esta tese são livros de ficção. Definir o que é ficção não é tarefa fácil e divide os teóricos da literatura até hoje. Podemos citar nomes de grandes intelectuais que já se debruçaram sobre o tema, como Roland Barthes, Wolfgang Iser, Mikhail Bakhtin, Erich Auerbach, Georg Lukács, James Woods, Luis Costa Lima, Dominick La Capra, Tsvetan Todorov, Paul Ricoeur, Umberto Eco, entre outros. Como explorar cada um desses autores seria tarefa extenuante e tendo em vista que não é o ponto central desta tese, irei me ater apenas a dois deles, que servirá como uma breve reflexão da teoria literária sobre a ficção: fiquemos com as reflexões de Luiz Costa Lima e Wolfgang Iser, pois dialogam entrem si.

O teórico da literatura brasileiro (inclusive professor emérito da PUC-Rio, onde esta tese foi defendida) Luíz Costa Lima em seu livro *História. Ficção. Literatura*, na parte dedicada a explorar os meandros da ficção realiza uma longa exposição sobre o porquê, ao longo dos anos, do ficcional ficar sendo relacionado aquilo que era *falso* ou *fraude*. Não cabe aqui entrarmos nos detalhes dessa discussão (pois são muitos detalhes e autores), como Costa Lima se propõe - mesmo admitindo suas próprias limitações - mas podemos resumir citando que na época medieval as escrituras cristãs e textos religiosos em geral, não se importavam (ou valorizavam) outras formas de escritura, que não as eclesiásticas, por serem *fraudulentas*, por mais que o conceito de *ficção* ainda não fosse aplicado (como se as escrituras religiosas não fossem *ficções*). Já na Idade Moderna, com o início das expansões marítimas, os relatos dos viajantes ao Novo Mundo foram considerados em geral falsos, pois motivaram leitores a “encontrar, em sua busca dos tesouros decantados, desgraça e morte” (COSTA LIMA, 2006, p. 379); logo a ficção foi relacionada a *heresia* em uma época e ao *perigo eminente* em outra. Contudo, para Costa Lima, a ficção não se relaciona com a fraude, mas sim com o *imaginário*, que não são equivalentes.

O autor irá dialogar com Iser em seu livro *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*; obra de suma importância para esse debate pois, Iser foge da dualidade mais óbvia entre “real-fictício” ao propor uma tríade “real-fictício-imaginário”:

Se [...] o texto ficcional se relaciona com a realidade sem se esgotar em sua descrição, então a repetição (*wiederholung*) é o ato de fingir, pelo qual aparecem finalidades que não pertencem à realidade repetida. Se o fingir não é deduzível da realidade repetida, então por ele se impõe um imaginário, que se relaciona com a realidade que volta com o texto. Ganha assim o ato de fingir sua marca própria, consistente em provocar a repetição, no texto, da realidade vivida (*lebensweltliche Realität*), por tal repetição conquistando o imaginário uma configuração, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito (*Vorstellbarkeit*) do assim designado (ISER *apud* COSTA LIMA, 2011, p. 282).

Tentarei resumir Iser, citado por Costa Lima, autores de nem sempre fácil compreensão: o autor sugere que o texto (ficcional) se relaciona com a realidade e a “repete” (*mimesis*, para Auerbach), mas essa repetição não é exatamente idêntica, nela aparecem circunstâncias próprias dessa repetição, que são o ato de *fingir*. O fingir instaura aquilo que é *imaginado* e que volta através do texto para a realidade (do leitor). As ficções, por mais fantásticas e fantasiosas que possam ser, sempre terão alguma relação com a dita “realidade” e com o “contexto” no qual seu autor se insere. Essa realidade serve de inspiração/reflexão para o escritor, que a repete; entretanto essa repetição não é uma imagem exata, como em um espelho, na verdade está próxima de uma imagem difusa, como a projetada na superfície de um lago, já que estamos utilizando metáforas. O ato de *fingir* uma realidade, e com isso *imaginá-la*, não é uma *falsidade*, antes será uma *transgressão dos limites* da realidade (COSTA LIMA, 2006, p. 283).

Iser, em livro intitulado *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético vol. I*, irá propor duas categorias para se trabalhar com o imaginário: a *encenação* e a *transgressão*¹⁶ (como concorda Costa Lima). Vejamos sobre a *encenação*:

O jogo do texto, portanto, é uma *performance* para um suposto auditório e, como tal, não é idêntico a um jogo cumprido na vida comum, mas, na verdade, um jogo que se encena para o leitor, a quem é dado um papel que o habilita a realizar o cenário apresentado. O jogo encenado do texto não se desdobra, portanto, como um espetáculo que o leitor meramente observa, mas é tanto um evento em processo como um acontecimento para o leitor, provocando seu envolvimento direto nos procedimentos de encenação. **Pois o jogo do texto pode ser cumprido individualmente por cada leitor, que, ao realizá-lo de seu modo, produz um**

¹⁶ Para os autores esse conceito se manifesta da seguinte forma: a *ficção* faz *transgressão* quando o mundo narrado possui certas regras, que o autor estabelece e o leitor compactua, e de repente essas regras são *transgredidas*. Por exemplo: em *A metamorfose*, de Kafka (essa obra reaparecerá por diversas vezes ao longo dessa tese) o mundo narrado ficcional aparentemente é uma *mimesis* de nosso mundo real, nada de extraordinário, metafísico, sobrenatural faz parte de seu jogo textual, apenas uma única exceção; Gregor Samsa se transforma em um inseto gigante. Aqui está a *transgressão* desse texto ficcional. O leitor precisa aceitar essa *transgressão*, do contrário a leitura não prossegue.

“suplemento” individual, que considera ser o significado do texto. O significado é um “suplemento” porque prende o processo ininterrupto de transformação e é adicional ao texto, sem jamais ser autenticado por ele. (ISER, 2002, pp. 115-116. Grifo meu.)

Assim, para Iser, o texto de ficção é um *jogo*, ou melhor, é uma *peça de teatro*, uma *performance*, pura *encenação*. Certas ações, cenas, enredos e pensamentos dos personagens estão em cena mas o leitor precisa participar de maneira ativa dessa “peça”, se envolvendo com ela, seja lá por qual motivo. Esse envolvimento é realizado individualmente, por cada leitor, que acaba produzindo um “suplemento” individual, que considera ser o significado do texto (*Ibdem*), mesmo que esse significado não esteja escrito de forma explícita no texto (ou autenticado por ele): é aqui que nasce a “crítica” e a “interpretação” literárias.

Um mesmo texto, lido por diferentes leitores (espectadores), provavelmente irá gerar diferentes “suplementos”, afinal os estudos literários não são uma ciência exata. Dessa forma, livros que já foram estudados e esmiuçados em outros trabalhos acadêmicos – como proponha aqui com *Respiración artificial* – podem (e devem) novamente serem trazidos para o debate, afinal, o leitor mudou, o olhar mudou, e no jogo da ficção (ou do texto) isso é o que realmente importa.

Agora, como citado anteriormente, os estudos literários não são uma ciência exata, cada teórico irá tentar definir o que é *ficção* ao seu modo, isso sem mencionar os próprios escritores ensaístas (como é o caso de Piglia). Apresentei apenas dois teóricos para termos uma base, um ponto de partida, contudo, talvez o melhor caminho seja definir ficção via Piglia, como citado anteriormente, na metáfora do trapezista, ou com a seguinte fala parte de seu livro de ensaios e entrevistas, *Crítica y ficción*:

Pero, entonces ¿cuál es la especificidad de la ficción?

Su relación específica con la verdad. Me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada porque no hay un campo propio de la ficción. De hecho, todo se puede ficcionalizar. **La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de la realidad y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. La realidad está tejida de ficciones.** La Argentina de estos años¹⁷ es un buen lugar para ver hasta qué punto el discurso del poder adquiere a menudo la forma de una ficción criminal. **El discurso militar ha**

¹⁷ A entrevista é de 1984, um ano após o término da ditadura da Junta Militar, dada à entrevistadora Mónica López Ocón, do *Tiempo Argentino*. (PIGLIA, 2001, p. 9).

tenido la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión. (PIGLIA, 2001 [1986], pp. 10-11. Grifos meus.)

Para Piglia, e isso será central em sua obra, a ficção é esse limiar entre *verdade* e *imaginação/invenção*. Não encara a ficção como *mentira* ou *farsa*, convergindo, embora sem citar diretamente, com os dois autores que expus anteriormente. Gosta de trabalhar com essa zona indeterminada em que se cruzam *ficção* e *verdade*, é nessa zona cinza que nasce o *imaginário*. Até porque afirma “La realidad está tejida de ficciones” (PIGLIA, 2001 [1986], pp. 10-11) e usa como exemplo as *ficções* criadas pelo governo militar argentino para literalmente criar a *realidade* que lhes fosse conveniente e apagar a opressão que orquestraram. É nessa zona indeterminada que está *Respiración artificial*. Essa opinião ensaística de Piglia sobre o teor da ficção vai de acordo com as ideias de outro escritor argentino, e seu amigo pessoal, Juan José Saer. Segundo Saer:

La ficción se mantiene a distancia tanto de los profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso. Su identidad total con lo que trata podría tal vez resumirse en la frase de Goethe que aparece en el artículo ya citado de Kayser (“¿Quién cuenta una novela?”): “La Novela es una epopeya subjetiva en la que el autor pide permiso para tratar el universo a su manera; el único problema consiste en saber si tiene o no una manera; el resto viene por añadidura”. **Esta descripción, que no proviene de la pluma de un formalista militante ni de un vanguardista anacrónico, equidista con idéntica independencia de lo verdadero y de lo falso.** [...]

A causa de este aspecto principalísimo del relato ficticio, y a causa también de sus intenciones, de su resolución práctica, de la posición singular de su autor entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad, podemos definir de un modo global la ficción como una antropología especulativa (SAER, 1997, pp. 11-14. Grifos meus.)

Saer vai além e arrisca formular um conceito de *antropologia especulativa* para o fazer da *ficção*, afinal, regra geral, vai se preocupar em representar “o humano” (na forma mais abrangente do termo), só que de forma totalmente especulativa (sem a preocupação com *fontes* ou *dados*). É aquilo que fica a distância tanto dos “tanto de los profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso”. (SAER, 1997, pp. 11-14). É o híbrido e o meio termo entre esses dois mundos. O autor de ficção, diz Saer, pede licença para tratar o universo (do romance) a sua maneira, mesmo que não haja essa maneira ainda definida (ou estilo, voz, etc.), ela é descoberta e surge no fazer textual ficcional. Para Saer a ficção não deve ser

formulado e pensada nem por “formalistas militantes”, nem por “vanguardistas anacrônicos”, ela se encontra na verdade numa equidistância entre o verdadeiro e o falso; entre a forma já estabelecida e o caos, entre as regras e a rebeldia, entre o que o leitor “quer ler” e o que o “autor quer dizer”.

Para continuarmos ainda com exemplos daquilo que a história da literatura costuma chamar de *escritores latino-americanos*, fiquemos com mais uma definição, ainda no mesmo caminho, de Mario Vargas Llosa:

Os homens não vivem só de verdades; também sentem falta das mentiras: das que inventam livremente, não das que lhes são impostas; das que se apresentam como o que são, não das contrabandeadas sob a roupagem da história. [...] Dessa liberdade [de mentir] nascem outras. [...] Mas o que somos como indivíduos e o que quisermos ser e não o podemos ser de verdade, e só conseguimos sê-lo, portanto, ao fantasiarmos e inventarmos – nossa história secreta –, apenas a literatura sabe contar. (VARGAS LLOSA, 2002, pp. 29-30 *apud* PINTO, 2024, p. 29)

Afinal, não vivemos apenas de verdades, vivemos também de *mentiras ficcionalizadas*, principalmente aquelas que contamos para nós mesmos, sobre aventuras que não vivemos, atos que não fizemos, amores que não conquistamos, sonhos que não realizamos, pessoas que gostaríamos de ser e não fomos; só a literatura sabe contar essas histórias (*Los Diários de Emilio Renzi* são um ótimo exemplo). Da mesma forma, entre essas ficções que formam a realidade, estarão moldados os personagens centrais de *Respiración artificial*, que serão os protagonistas dos *ensaios* explorados nesta tese.

Por falar nisso, está na hora de avançar nela, capítulo a capítulo. Para concluir esta Introdução, gostaria de trazer uma citação de Auerbach, precisamente o último parágrafo de *Mimesis*, pois me parece que seja isto que todos os escritores desejam, sejam romancistas, sejam acadêmicos: *encontrar leitores*.

Com isto acho ter dito tudo o que ainda devia ao leitor. Só resta encontrá-lo, encontrar o leitor. Queira a minha pesquisa alcançar seus leitores, tanto os meus amigos de outrora como também todos os outros, aos quais se destina (...) (AUERBACH, 2015, p. 502)

Capítulo I – Estilo ensaístico

1.1 - Afinal, o que é um ensaio?

Começo este texto com uma pergunta retórica, já que ela não tem uma resposta exata: *afinal, o que é um ensaio?* Trarei alguns dos principais autores que já “quebraram as cabeças” tentando responder a esta pergunta.

Um bom ponto de partida é o texto/conferência de Jean Starobinski: “É possível definir o ensaio?” (1985). Starobinski e outros autores que aqui trarei parecem partir de um mesmo princípio: que os ensaios teriam surgido com Michel de Montaigne em 1580, quando este lançou um livro com esse título (mas nem todos concordam com essa premissa). Starobinski começa a analisar a origem semântica do termo *ensaio*, que em francês é *essai*, que por sua vez deriva do baixo latim medieval *exagium*, que significa *balança*.

[...] ensaiar deriva de *exagiare*, que significa pesar. Nas proximidades desse termo se encontra *examen*: agulha, lingueta do fiel da balança, e, por extensão, exame ponderado, controle. Mas um outro sentido de “exame” designa o enxame de abelhas, a revoada de pássaros. (STAROBINSKI, 2011, p. 13)

Parece então que o ensaio é uma mistura entre algo que tem uma medida correta e bem apurada, como a pesagem em uma balança, e ao mesmo tempo algo caótico e intempestivo, como um enxame de abelhas ou a revoada de pássaros. É importante conhecer essa dualidade e ambiguidade. Existem outras teorias das origens semânticas, mas não me alongarei neste tópico. Fato é que o termo *ensaio* será utilizado depois e vai se popularizar entre intelectuais como Galileu Galilei, em 1623, e mais tarde por Locke em *Essay concerning Human Understanding*, que popularizaria o termo *essay* entre os ingleses e o levaria a ganhar o mundo.

Porém, o ensaio de Locke, nos alerta Starobinsky, já é muito diferente do ensaio de Montaigne. O primeiro é muito mais assertivo, metódico, conclusivo; o segundo é muito mais livre, aberto, propõe ideias e perguntas, mas não as resolve, é algo que ainda está sendo elaborado, está sendo *ensaiado*. Além desse caráter experimental do texto ensaístico, outra característica que costuma haver em comum é a apresentação de ideias originais vindas do autor.

Montaigne, em seus *Ensaio*s versa sobre uma série de assuntos: dos canibais, da tristeza, da amizade, dos livros, da embriaguez, da experiência, da afeição dos pais pelos filhos, da ociosidade etc. São 107 ensaios. Basicamente, o autor elege um tema e discorre sobre ele, mas não de forma completamente livre. Também é uma escrita embasada e que exige erudição sobre o assunto tratado, só que é menos técnico que um texto acadêmico ou um tratado. Por isso mesmo, o *ensaio* não é bem-visto por parte do mundo acadêmico, principalmente aquele que se preocupa muito com resultados exatos, dados, tabelas, etc. É como se o ensaio fosse uma espécie de biografia, não de alguém, mas sim de uma ideia. Ao mesmo tempo não quer resolver essa ideia, nem definir conceitos; prefere lançar teorias e deixá-las em aberto para que os leitores as interpretem, como diria Diderot, o pai da *Enciclopédia*, sobre Montaigne:

Diderot, cujo pensamento tantas vezes sintoniza com o de Montaigne, oferece uma confirmação: “Prefiro um ensaio a um tratado; um ensaio onde me lancem algumas ideias geniais quase que isoladas, a um tratado onde esses germens preciosos são sufocados sob um amontoado de repetições.” (*Sur la diversité de nos jugements*, em *Oeuvres complètes*, (Club Français du Livre, t. 13, 1972, p. 874., In: STAROBINSKI, 2011, p. 14)

Livre das amarras dos *tratados*, o ensaísta é como um observador que registra tudo que lhe parece interessante ou digno de reflexão, mais ou menos como um fotógrafo (se me permitem o anacronismo), mas que registra suas impressões em textos. Despreocupado, escreve a seu bel-prazer e só quando lhe convém (ou ao menos esse era o caso de Montaigne, mas voltarei a esse ponto adiante). Não escreve para ser publicado, embora publicar seja uma opção:

E declarando-se autor de ensaios, Montaigne lança ainda um outro desafio. Ele dá a entender que um livro merece ser publicado, mesmo que permaneça em aberto, que não atinja nenhuma essência, que ofereça apenas uma experiência inacabada, que consista apenas de exercícios preliminares – desde que remeta estritamente a uma existência, à existência singular de *Messire Michel, seigneur de Montaigne*. (STAROBINSKI, 2011, p.16)

Aqui temos, como já dito antes, o movimento de assumir a autoria como autor, mas esta, segundo Starobinski, também foi estratégia de Montaigne. Seu nome e todos seus títulos de nobreza (que eram muitos) aparecem na capa do livro

com uma fonte muito maior que o título. Estratégia em duplo sentido para fugir das garras violentas da inquisição ou/e evitar ter sua obra colocada no *index* (lista de livros proibidos pela igreja católica): por um lado usava seus títulos de nobreza como proteção (espécie de “carteiraço”, se me permitem mais uma vez o anacronismo), por outro lado um título pequeno e não chamativo, *ensaio*, algo que não estava sequer concluído, não merecia atenção do ocupado Santo Ofício.

Outra máxima do *Ensaio* de Montaigne é que *só escrevia o que lhe desse prazer*. Montaigne era um nobre da época (ainda estamos na França do Antigo Regime), um cavaleiro, dono de muitas terras e títulos, que tinha atuado por anos como funcionário público, juntando ainda mais dinheiro e notoriedade. Fez várias viagens que seriam completamente inviáveis para um cidadão normal do final do século XVI; por fim, refugiou-se em seu castelo de campo, com uma enorme biblioteca, e começou lentamente a escrever sua obra, que demorou vinte anos para concluir. Em resumo, não precisava se preocupar com dinheiro ou com formas de ganhá-lo. Iniciou assim uma forma de escrita quase contemplativa, que mesmo os ensaístas depois dele terão dificuldades em replicar.

Ele ironiza, ou finge ironizar sobre seu livro (pois as estratégias de Montaigne são sutis), ao declarar que pretende apenas “*afloorar e pinçar pela cabeça*” as matérias escolhidas: que não se o tome por um douto, por um construtor de sistema, por um autor de tratados maciços! A *cabeça* é a flor, não as raízes. Há especialistas, *artistas*, para investigá-la. **Quanto a ele, escreve apenas por prazer, sem procurar sobrecarregar-se de citações e de comentários.** Mas é preciso constatar-lo: os doutos lhe retribuíram devidamente o desprezo, ou, antes, eles fizeram questão de observar a diferença dos gêneros e de defender este profissionalismo do saber do qual Montaigne, possivelmente por orgulho nobiliárquico, não pretendia ser suspeito. **A Universidade, no apogeu de seu período positivista, tendo fixado as regras e os cânones da pesquisa exaustiva séria, rechaçava o ensaio e o *ensaísmo* às trevas exteriores, com o risco de banir, no mesmo movimento, o brilho do estilo e as audácias do pensamento.** (STAROBINSKI, 2011, p. 15. Grifos meus.)

A escrita por prazer, por um lado, e o rechaço vindo da academia, por outro, completamente engrenada e atrelada à norma produtivista do mundo capitalista, perduram na academia até hoje; escrever academicamente está muito mais relacionado ao espectro da produção (trabalho) que da diversão (prazer). Embora, em raros momentos, seja possível unir ambos.

Outro ponto que devo ressaltar é este: o ensaio é uma *forma de escrita livre*, mas ainda se pretende acadêmico (e essa é a diferença entre ele e a literatura):

Gostaria de insistir, para completar minhas definições, em um ponto capital. O ensaio é o gênero literário mais *livre* que existe. Seu compromisso poderia ser a frase de Montaigne que já citei: *vou inquirindo e ignorando*. Acrescentarei que apenas um homem livre, ou liberado, pode inquirir e ignorar. Os regimes de servidão proíbem investigar e ignorar, ou ao menos restringem essa atitude à clandestinidade. Esses regimes tentam fazer reinar em toda parte um discurso sem falhas e seguro de si, que nada tem a ver com o ensaio. A incerteza, a seus olhos, é um indício suspeito. (STAROBINSKI, 2011, pp. 21-22)

Por fim Starobinski completa sua conferência/texto afirmando que o *ensaio* é o tipo de texto que deve unir *ciência e poesia*¹⁸ (a balança e o enxame), vistas muitas vezes como mundos tão distintos, principalmente por certas alas do mundo acadêmico herdeiras do positivismo. Também disserta:

verdadeiros ensaios, com aquilo que o ensaio pode comportar de arriscado, de insubordinado, de imprevisível, de perigosamente pessoal. Creio que a condição do ensaio, e ao mesmo tempo seu desafio, é a liberdade do espírito”. (STAROBINSKI, 2011, p. 22)

Outro texto muito referenciado sobre o ensaio é “*O ensaio como forma*”, presente nas “*Notas de literatura I*”, de Adorno, sendo anterior ao de Starobinski. Sua publicação original é de 1958, embora a versão usada aqui seja de 2003, em tradução ao português, pela Editora 34 e Editora Duas Cidades. Adorno reflete sobre uma série de conceitos e características que definiriam e dariam “forma” ao ensaio: crítica ao pensamento sistêmico; fragmentação e incompletude; escrita experimental; interdisciplinaridade; autoconsciência; antidogmatismo, não definição de si próprio (embora soe contraditório), etc. Notemos que as ideias centrais de ambos os autores se alinham nas características definidoras do ensaio.

O ensaio, porém, não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de entusiasmar com o que os outros já fizeram. O ensaio então reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. **Felicidade e jogo são essenciais. Ele não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que se**

¹⁸ Esse debate também é muito caro a Hayden White em seu célebre ensaio: “*O fardo da História*”, parte de “*Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*”. Reparemos que essa compilação de escritos dispersos do autor é chamado, pelo próprio, de *ensaio* – “*essays*” no original em inglês. White discute a dificuldade da História, enquanto disciplina acadêmica, de encontrar seu lugar entre ciência (muito mais próximo da sociologia e economia) ou arte (muito mais próxima da literatura e dos estudos culturais). Essa querela divide correntes de historiadores até hoje e resultou em uma briga homérica entre dois gigantes da historiografia contemporânea; o próprio Hayden White e Carlo Ginzburg.

deseja falar, diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer: ocupa, desse modo, um lugar entre os despropósitos. Seus conceitos não são construídos a partir de um fim primeiro, nem convergem para um fim último (ADORNO, 2003, pp. 16-17. Grifos meus)

O ensaio então é aquele “gênero textual” que nem sequer admite ser prescrito, não aceita ordens ou cartilhas de como deve ser elaborado. Não alcança “resultados científicos” e às vezes nem “demonstrações/exposições artísticas”. É o texto feito para que o autor se divirta, como uma criança, na sua escrita: “felicidade e jogo são essenciais” (ADORNO, 2003, pp. 16-17). Não começa com princípios teóricos (“Adão e Eva”), seja lá o que queira debater. Fala o que deseja falar e chega ao fim quando tem de chegar, sem se importar com normas, número mínimo de páginas ou caracteres. Ocupa assim um lugar de “despropósito” (ADORNO, 2003, pp. 16-17). Por isso mesmo Adorno aborda, no restante de seu ensaio sobre o ensaio, que o ensaio não era bem-visto pela academia alemã, a qual o considerava um texto vazio e de vagas interpretações. Mas Adorno, que tinha uma escrita bem acadêmica, é um defensor do estilo do ensaio, inclusive recomenda a leitura de alguns de seus colegas conterrâneos que consideravam bons ensaístas: Schlegel, Lukács e Benjamin.

Se analisarmos pelo que já foi exposto até agora sobre o ensaio, poderíamos muito bem encaixar mais dois alemães como célebres ensaístas: Erich Auerbach e Walter Benjamin (como cita Adorno). *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, a mais célebre obra de Auerbach, embora extensa pode muito bem ser lida como uma compilação de ensaios, por três motivos: primeiro, não existe um grande fechamento¹⁹ que amarre todos os capítulos apontando conclusões finais definitivas, pelo contrário:

O método de interpretação dos textos deixa à discrição do intérprete um certo campo de ação: pode escolher e dar ênfase como preferir. Contudo, aquilo que afirma deve ser encontrável no texto. As minhas interpretações são dirigidas, sem dúvida, por uma intenção determinada; mas esta intenção só ganhou forma

¹⁹ Também não há *prólogo* ou *introdução*, o leitor simplesmente é jogado no capítulo I, sobre a *Odisseia* de Homero. Há um episódio (1957) em que o tradutor de *Mimesis* para o hebraico pede que Auerbach escreva um prólogo mais “didático” para o novo público, do qual Auerbach recusa sumariamente: “*Mimesis* é um livro sem introdução. O capítulo sobre Homero e o *Gênesis* faz as vezes de introdução; discussões teóricas no início iriam contra o propósito do livro”. [...] “Afinal, *há de fazer falar as coisas*”, e não falar por elas. Como se lê em *Filologia da literatura mundial*, ensaio de 1952 que fecha este volume [Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica]. (AUERBACH *apud* ARRIGUCCI JR., Davi; TITAN JR. Samuel; 2012, pp. 7-8)

paulatinamente, sempre durante **o jogo do texto, e, durante longos trechos, deixei-me levar pelo texto**. Os textos também são, em sua grande maioria, **escolhidos ao acaso, muito mais graças ao encontro casual e à inclinação pessoal do que à intenção precisa**. Em pesquisas dessa espécie, **não se mexe com leis, mas com tendências e correntes que se entrecruzam e complementam da forma mais variada possível**. Não estava, de modo algum, interessado em oferecer somente aquilo que servisse, no sentido mais estrito, à minha intenção; pelo contrário, **empenhei-me em acomodar os múltiplos dados e dar a minhas formulações a correspondência e elasticidade**. (AUERBACH, 2015, pp. 501-502. Grifos meus)

Auerbach praticamente assume o caráter ensaístico de sua obra, principalmente nas partes em que destaquei, embora não utilize o termo *ensaio* para defini-la. Temos referência ao “jogo do texto”, num caráter de diversão e brincadeira, como falavam Montaigne e Adorno, ao deixar-se levar pela escrita prazerosa; admite que grande parte dos textos foi escolhido *ao acaso* e por que não por inclinação e gosto pessoal, muito mais do que “intenção precisa” (AUERBACH, 2015, pp. 501-502).

Fala-nos que numa pesquisa dessa “não se mexe com leis, mas com tendências e correntes que se entrecruzam e se complementam da forma mais variada possível” (AUERBACH, 2015, pp. 501-502), reforçando assim o caráter interdisciplinar da *ensaística*; por fim, no final da citação, admite *sua autoria* nas interpretações, se coloca e se posiciona sobre o texto, e assume que tentou dar a “correspondência e elasticidade” (AUERBACH, 2015, pp. 501-502) de que precisavam.

Em segundo lugar, os textos que compõem os capítulos de *Mimesis* podem ser lidos em qualquer ordem, são independentes entre si, embora o autor os tenha ordenado de forma cronológica, do mais antigo ao mais recente (a publicação original é de 1946). Em terceiro lugar, a obra quase não tem citações a outros autores, tirando as citações às próprias obras literárias que estão sendo analisadas²⁰;

²⁰ Parte disso se deve ao exílio que Auerbach estava passando em Istambul, na Turquia (1935-1946), em consequência da Segunda Guerra Mundial e da ascensão do nazismo na Alemanha. Auerbach fala que as bibliotecas de lá não eram muito especializadas em autores da cultura europeia ocidental. Ainda assim, foi justamente por isso que conseguiu finalizá-la. Admite que se tivesse uma vasta biblioteca especializada à disposição, e fosse se aprofundar em cada um dos temas e livros que analisou, provavelmente não teria terminado *Mimesis*, que mesmo assim é uma obra bem extensa e de bastante fôlego e compromisso intelectual. (AUERBACH, 2015, p. 502)

isso demonstra como o autor teve de “se colocar” no texto, colocar suas próprias ideias à prova, mais uma característica do tipo de texto que constitui um ensaio.

Em 2007, a Editora 34 e a Livraria Duas Cidades publicaram no Brasil um livro com um compilado de textos de Auerbach, entre 1927-1952, e chamou essa obra de *Ensaaios de literatura ocidental: filologia e crítica* (AUERBACH, 2012), organizados por Davi Arriguci Jr. e Samuel Titan Jr. Reparemos que o título dado a esses textos, provavelmente pelos organizadores (reconhecidos acadêmicos brasileiros), foi *Ensaaios*.

Walter Benjamin é outro intelectual alemão muito reconhecido por uma obra quase por inteira *ensaística*. Na verdade, Benjamin deve ser (ao lado de Montaigne) o melhor exemplo do que é uma obra de ensaios. Suas reflexões eram sobre assuntos variados, normalmente não conclusivas, misturavam forma de escrita literária com uma enorme erudição acadêmica do autor. Eram textos livres e, que, mesmo sem o rigor acadêmico, comunicavam e debatiam questões profundas e fundamentais.

No Brasil a obra de Walter Benjamin costuma ser publicada por meio de *compilações de ensaios*, que os organizadores tentam “amarrar” escolhendo um tema ou um texto mais significativo, por exemplo: *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, livro temático sobre os textos de Benjamin escritos durante período que viver na França. Mas há outras obras em que os textos são tão variados entre si que é impossível dar-lhes uma unidade, como *Imagens do pensamento: sobre haxixe e outras drogas*, na qual apenas os textos finais são sobre o tema do título.

Alguns ensaios de Benjamin tornaram-se muito populares no mundo acadêmico, sobretudo na área de Humanas e Letras. Vale destacar: “O narrador”, “O flâneur”, “A obra de arte da era de sua reprodutibilidade técnica” e “A tarefa do tradutor”. Também merece destaque, sobretudo na área de História, suas “Teses sobre o conceito de História”. Esse texto é muito utilizado em aulas e referenciado em trabalhos acadêmicos, mas, diferentemente do que o título sugere, não são bem *teses*, estão mais para *ensaaios*. São 18 “teses” muito curtas, às vezes de um único parágrafo, porém extremamente densas. Refletem, *grosso modo*, sobre o significado de História (embora vá muito além disso), mas o texto é hermético, não define nada

de maneira precisa, deixa as interpretações para seus leitores. Estes já interpretaram e reinterpretaram esse texto de maneira consistente e exaustiva, mesmo assim ainda haverá outros intérpretes e comentadores, pois essa é uma das características do ensaio: que as interpretações não cessem e o texto continue gerando debates sobre as ideias do autor de forma perpétua.

A maior das obras de Benjamin, em questão de volume de ensaios e número de páginas, chama-se *Passagens*, título que remete a algo passageiro, errante, fugaz, momentâneo, mas simultaneamente algo que está em movimento, ou “de passagem”, aberto para sempre a novas interpretações, como todo bom ensaio deveria ser.

Benjamin talvez seja o melhor exemplo do ensaísta errante, que sai viajando por aí, com seu caderno na mão, uma caneta pronta na outra, anotando suas reflexões sobre tudo aquilo que lhe chamava atenção: das cidades às drogas, de temas profundos e filosóficos até os mais “baixos” e banais. Infelizmente Benjamin, alemão de família judaica, foi forçado a se exilar da Alemanha com a ascensão do nazismo (assim como Auerbach), morando uma época em Paris e depois na Espanha. Quando a Espanha franquista (parceira do nazismo) começou a se tornar também perigosa para pessoas como ele, decidiu voltar à França, mas, no meio da travessia dos montes Pirineus, seu grupo (todos judeus) foi parado e detido pela polícia espanhola. Temendo que fosse deportado para a Alemanha nazista, Benjamin se suicida; em 1940. Não fosse por isso, sua obra, que já é grandiosa, seria ainda mais vasta.

Para encerrar essa discussão inicial, gostaria de trazer um autor brasileiro, Felipe Charbel, professor da UFRJ, que recentemente publicou um belo artigo sobre o conceito de *ensaio*. Charbel, assim como Starobinski, parte do início do ensaio com Montaigne, mas faz um estudo de literatura e propostas comparadas.

O título do artigo é “O ensaísta aposentado”. Nele, Charbel estabelece uma comparação entre as propostas de escrita de Montaigne com as de Daniel Defoe. Por um lado, temos um nobre francês, que, quando se aposentou, se retirou a seu castelo e resolveu escrever livremente sobre assuntos que lhe interessavam, e vinte anos se passaram nessa empreitada até que publicasse seus ensaios. Em resumo, não dependia, de maneira alguma, do dinheiro proveniente da publicação. De outro

lado, temos Daniel Defoe (que Charbel vai aqui considerar como o começo do *romance*; adiante veremos outro autor que faz a mesma leitura), escritor de *Robinson Crusoe* (1719). Defoe era de outra época, um sujeito inglês imerso na revolução industrial que começava a dar seus primeiros passos.

Tentou ter uma fábrica de tecidos (como muitos ingleses da época), mas fracassou e se endividou; também atuou com negócios mercantes de importação e exportação, que também não vingaram. Adquiriu muitas dívidas e tinha filhos para sustentar, e, por incrível que pareça, sua salvação veio pela literatura, lançando justamente *Robinson Crusoe*, em capítulos de folhetim aos jornais (depois lançado como livro). Assim, virou escritor mais por necessidade do que por desejo. Um escritor profissional.

Volto aos mitos de fundação. O romance como nós o conhecemos foi a criação de um mercador falido que, por conta das urgências da vida, acabou se convertendo no protótipo do escritor profissional. Alguém que escrevia para satisfazer as demandas do mais abastado, e também o mais caprichoso dos patronos que existem no modo de produção capitalista: o respeitável público. A ficção fundacional do romance é, ela mesma, um relato romanesco de superação, marcado desde o começo pela ética puritana do trabalho árduo, que Defoe incorporava melhor do que outros escritores de sua época: o suor de cada dia, as conquistas lentas, o esforço de quem administra a própria escrita como quem cuida de uma fábrica de tecidos (e no fim das contas é sempre disso que se trata quando escrevemos, de administrar uma fábrica de tecidos). No século XIX, dois escritores franceses vão encarnar com perfeição o *ethos* do escritor profissional, ainda que de maneiras contrastantes: de um lado o hiperprodutivo Balzac, grande devedor, e do outro o rico e meticuloso Flaubert, alguém que podia proporcionar a si mesmo certos luxos, como a lentidão.

E quanto ao ensaio? Na sua ficção fundacional, o papel de desbravador cabe a um grande proprietário de terras que, sem saber que uso dar ao tempo livre, se dedica à excentricidade de escrever de modo honesto sobre si mesmo, e retratar as flutuações do seu humor e as variações do próprio pensamento ao ritmo das leituras que faz. **O ensaio é a invenção de um aposentado: um sujeito com a vida ganha, que dispensa os bicos e as encomendas e dá de ombros para o respeitável público. Se a escrita, para os romancistas, se confunde com a constância e o labor diário, o ensaio é a forma adequada aos ociosos, aos que preferem não, a quem só se põe a escrever em último caso, na última hora, quando sente que guarda dentro de si algo que vale a pena ser dito: um modo de escrita que convém aos que querem se expressar com o mínimo de palavras. O ensaio como gênero magro, em oposição ao romance, forma gorda, em que quase tudo é excesso.** (CHARBEL, 2024, p.7- 8. Grifos meus.)

Aqui temos uma definição (que chega a ser cômica) sobre os dois estilos de escrita. De um lado o romancista profissional, que já está vivendo em meio à “ética do trabalho”, ao “tempo das fábricas”, à “produção” constante, à “ética protestante”

segundo a qual enriquecer não é pecado, pelo contrário. Já está em uma sociedade que tem repulsa ao ócio, dito como “coisa de vagabundo”, e, mais que isso, depende do dinheiro das vendas de seus livros e textos para sobreviver.

O caso de Montaigne, pai do ensaio, é bem diferente. Sem o menor problema financeiro, pôde enfim se aposentar em seu belo castelo e escrever quando bem quisesse, e de certa forma procurou isso. Queria vivenciar o ócio contemplativo que havia lido em Sêneca e Cícero, quis ser deliberadamente o aposentado que escreve quando quer e apenas para si, pois a ideia de publicação só lhe veio muito depois. Concordemos ou não com o autor, é inegável que sua comparação *ensaística* sobre os autores é no mínimo interessante. Por fim, o autor também traz uma seleção de definições que encontrou sobre o conceito de *ensaio* ao longo de um ano de pesquisa e, claro, não encontrou uma resposta concisa:

A seguir, **menciono algumas definições, maravilhosamente vagas**, que ensaístas de várias épocas deram sobre a própria atividade, definições que posicionam a **atitude ensaística nas cercanias do ócio, da errância, da procrastinação**:

O ensaio como elogio da inconstância (Montaigne em “Do arrependimento”: “se minha alma pudesse firmar-se, eu não me ensaiaria: decidir-me-ia; ela está sempre em aprendizagem e em prova”).

O ensaio como enaltecimento da superficialidade (Doutor Johnson: “o escritor de ensaios evita muitos dos aborrecimentos a que um trabalho volumoso o teria exposto; ele raramente atormenta sua razão com longas conclusões, não queima as pestanas com a leitura minuciosa de volumes antiquados, nem acumula em sua memória grandes conhecimentos preparatórios”).

O ensaio como apologia da leveza (William Dawson e Coningsby Dawson: “se o verso lírico pode ser descrito como o voo de andorinha da canção, o ensaio pode, do mesmo modo, ser descrito como o voo de andorinha da prosa”)

O ensaio como sondagem do desconhecido, um mergulho no escuro (Chesterton: “o ensaio é a única forma literária que confessa, no seu próprio nome, que o ato impulsivo conhecido como escrita é um salto na escuridão”)

Em oposição ao romance, à literatura em geral, o ensaio como em modo mais puro de escrita (Virginia Woolf: “puro como água ou puro como o vinho, mas puro, sem monotonia, torpor nem depósitos de material irrelevante”)

O ensaio como um tipo de texto que se escreve sozinho, de forma quase autônoma: “obra literária que se escreve antes de ser escrita”, segundo Cesar Aira

O ensaio como jogo, o “movimento de uma mente livre quando brinca”, de acordo com Cynthia Ozick

O ensaio como a melhor “desculpa para nunca se comprometer com um projeto, uma carreira de vida inteira”, nas palavras de Brian Dillon.

O ensaio é a forma justa da preguiça: **eu, por exemplo, já teria terminado este texto se não tivesse que cumprir com a exigência de um número mínimo de caracteres.**

Sendo assim, vou em frente, mas sinto que ainda tenho algo a dizer. (CHARBEL, 2024, pp. 9-10. Grifos meus.)

Essa citação, embora longa é maravilhosa. É uma série de definições “maravilhosamente vagas” (CHARBEL, 2024, pp. 9-10) sobre o conceito de ensaio. E talvez seja isso, como já havia alertado Adorno: o ensaio, por si próprio, não admite ser classificado, do contrário não seria um *ensaio*. Faz parte da *ensaística* ser esse texto sem uma definição fixa, sem regra clara; apenas com indícios do que deveria ter em sua estrutura para ser um.

O final da citação me fez gargalhar. O autor admite que, se estivesse escrevendo um ensaio, teria terminado por ali, mas ainda tinha de cumprir exigências de caracteres mínimos da revista acadêmica em questão. De fato, ele prossegue e discorre sobre a necessidade de ficarmos disponíveis ao ócio, mesmo em meio à vida corrida que levamos, mas essa não é a questão à qual busco me ater: a questão é que os artigos científicos, publicados em revistas acadêmicas, obedecem a regras. Inúmeras regras, pois cada revista cria as suas. Uma bagunça na verdade, mas a que nós acadêmicos, gostemos ou não, precisamos nos submeter para “jogar o jogo” do texto. O ensaio não tem isso, ele acaba quando tem de acabar, como diria Adorno. Segue o ritmo do aposentado, como diria Charbel.

1.2 – O ensaio como tradição argentina

Literatura e ensaio são dois mundos que sempre coexistiram e se mesclaram na tradição argentina. Bom, talvez *sempre* seja um termo muito impositivo: essa tendência, de misturar *literatura* e *ensaio* começaria em meados do século XIX. Ricardo Rojas, que escreveu o gigantesco *Historia de la literatura argentina*, em oito tomos (na edição original), reconhece como literatura aquelas obras produzidas ainda na época em que a Argentina era colônia da Espanha; agora, quando falamos de Argentina independente (a partir de 1810), os críticos tendem a notar que essa

engenhosa união entre *ensaio* e *literatura* ocorre de maneira frequente em diversos autores.

Não há consenso entre os críticos sobre o porquê de isso ocorrer, mas há sempre uma constatação de que acontece. Parece que os livros “fundadores” da nação argentina independente nunca eram narrativas simples, que contavam apenas uma história ingênua ou muito romântica/dramática. Havia mais coisas ali, estudos profundos sobre filosofia, sociologia, política e sobre a formação do Estado argentino, tudo em meio a poemas, romances e contos.

Em 1983, logo após o final da ditadura militar, Beatriz Sarlo²¹ e Carlos Altamirano²², que juntos com Ricardo Piglia haviam fundado a revista literária e cultura *Punto de vista* (exploraremos isso no capítulo II), lançam um livro chamado *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Neste livro, é curioso notarmos que os autores não fazem questão de explicar o que é *um ensaio*; já partem do pressuposto de que seus leitores saibam e que identifiquem, assim como eles, que as obras literárias que elegeram para analisar vão muito além de apenas literatura; elas trazem ensaios escondidos no meio delas. Ou talvez a leitura de tais obras como ensaios na cultura argentina já fosse lugar comum.

O objetivo da obra é evidente desde o prólogo: analisar algumas obras literárias fundamentais da cultura argentina sob o olhar *ensaístico*, levando em consideração tanto a literatura em si (Sarlo) quanto a sociologia (Altamirano). Em outras palavras, usar da literatura (ficcional) para compreender a sociedade (real). Como todo livro desse tipo, também precisam cometer o pecado de definir um “marco inicial”, um “início” para a literatura de um país, que nesse caso encontram em Esteban Echeverría.

Esteban Echeverría (1805-1851) foi escritor responsável por textos que se tornaram clássicos da cultura argentina, como: *Elvira, o la novia del Plata* (1832);

²¹ Crítica literária e professora de extrema relevância para a Argentina e América do Sul. Faleceu recentemente, em 24 de dezembro de 2024, aos 82 anos. Entre suas principais obras podemos destacar: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*; *El imperio de los sentimientos*; *Borges, un escritor en las orillas*; *Escenas de la vida pós-moderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*; etc.

²² Sociólogo de extrema relevância para o cenário acadêmico argentino e da América do Sul. Entre suas principais obras podemos destacar: *Bajo el signo de las masas* (1943-1973); *Aventuras de la cultura argentina en el siglo XX*; *Literatura/Sociedad* (em parceria com Beatriz Sarlo); etc.

Avellaneda; La cautiva; mas principalmente por *El matadero*, considerado o primeiro conto argentino. *El matadero* é um conto de não mais de 20 páginas, consagrado pela crítica posteriormente por mostrar os “costumes”, o “cenário político” (disputa entre *federalistas* e *unitaristas*²³), “a desigualdade social”, “os abusos de poder da ditadura de Rosas”, “o costume de se comer carne bovina”, o “abatimento brutal dos animais”, a “fé católica resquício da cultura espanhola”, a “Buenos Aires insalubre”, entre outras características do país.

Escrito casual y oculto, según Gutiérrez, Echeverría lo habría considerado un borrador en prosa que serviría para la redacción de algunas escenas del poema largo *Avellaneda*. La crítica del siglo XX está en desacuerdo con este juicio y ha señalado sólo algunas coincidencias temáticas entre *El matadero* y ese poema frustrado por sus ambiciones excesivas. Pueden imaginarse otras razones para que Echeverría no publicara el relato: en primer lugar, el momento en que fue redactado, alrededor de 1839, poco antes del exilio de su autor, cuando en la división retórica de las intervenciones públicas este relato "costumbrista" no tenía una función estable; en segundo lugar, la heterogeneidad del texto como alegoría política, crítica social y lectura romántica de las condiciones materiales e ideológicas; finalmente, la dificultad con que *El matadero* podía colocarse dentro del proyecto de Echeverría como escritor: ni escrito político ni gran poema nacional. Como la historia literaria suele ser irónica, *El matadero* se coloca en un primer lugar dentro de la obra de Echeverría casi un siglo después, cuando sólo pueden leerse documentalmente los breves artículos de costumbres publicados por Alberdi en *La Moda*, y los poemas largos de Echeverría testimonian más sobre sus modelos y sus deseos literarios que sobre su talento. *El matadero*, en cambio, comienza a ser celebrado como el primer cuento de la literatura argentina. Aunque lo sea, su posibilidad de lectura actual no descansa sólo sobre este rasgo precursor. (ALTAMIRANO; SARLO; 1997, p. 26)

Não é meu objetivo aqui debater o conto, mas, entre tantos temas que aborda, também discute uma questão muito cara para toda a formação de um imaginário argentino de nação: a disputa entre o que é *bárbaro* e o que é *civilizado*. Para uma nação que quis que sua capital, cidade autônoma, fosse igual a Paris, nada poderia ser mais precioso que se afastar da barbárie. O modelo para isso era seguir os rastros dos europeus.

Os capítulos II e III da obra, por sua vez, são dedicados àquele que tornou ainda mais popular a disputa entre *civilização* e *barbárie* como um tema *ensaístico*

²³ Recomendo, sobre o assunto, a seguinte aula do curso de graduação em História, da USP, disciplina de *América Independente I*, ministrado pela professora Gabriela Pellegrino. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LvQm8hHuc5s&list=PLxI8Can9yAHd1MTh1_MFslMcN IKKYPR_7&index=15

argentino: Domingo Faustino Sarmiento. Homem de letras por excelência, chegando a se tornar presidente (1868-1874), Sarmiento escreveu diversas obras críticas, inúmeras biografias, traduções, etc. Mas sua obra mais conhecida é inegavelmente *Facundo*²⁴ (1845), escrita no exílio no Chile, pois Sarmiento era opositor ao governo de Rosas²⁵ (1835-1852).

Facundo, à primeira vista, é uma biografia de Juan Facundo Quiroga, caudilho²⁶ do século XVIII, porém é muito mais que isso: fala sobre a cultura argentina, a geografia, a culinária, o deserto dos pampas, as diferenças entre o urbano e o rural, as disputas entre civilização (cultura europeia; liberalismo) e a barbárie (cultura americana; federalista; mundo rural; poder descentralizado), os costumes e tradições dos *gauchos*, o “deserto” dos pampas, etc.

Acima de tudo, é uma comparação metafórica entre os abusos de poder de Facundo e os abusos de poder de Rosas. No fundo é um estudo sobre a Argentina, assim, hoje em dia, é comum que seja lido como um *ensaio* de Sarmiento. Carlos Altamirano, por exemplo, vai analisar o caráter “orientalista” da obra, já outros autores podem lê-la e interpretá-la de outra maneira. Ricardo Piglia, em 1980, publica um ensaio²⁷ sobre *Facundo*, que havia demorado anos escrevendo e reescrevendo.

²⁴ SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo, ou Civilização e Barbárie*. São Paulo: Cosac&Naify, Coleção Prosa do Observatório, 2010.

²⁵ Juan Manuel de Rosas foi um poderoso caudilho argentino, militar e político, que governou a província de Buenos Aires por dois períodos com “mão de ferro”, primeiro em 1829-1832 e depois de 1835 - 1852. Rosas foi a principal figura político-militar a defender que o poder político deveria ser federalizado, embora ele mesmo tenha concentrado o poder em suas mãos, instaurando uma ditadura. Rosas possuía uma “polícia particular” (“milícia”) chamada de *Mazorca*, responsável pela repressão violenta, prisão e exílio de seus opositores. O conto *El matadero*, de Echeverría, também é uma crítica aos federalistas compactuados com Rosas, vistos como “bárbaros” na visão do autor. Consultar: PRADO, Maria Ligia; PELLEGRINO, Gabriela. *História da América Latina*. São Paulo: Contexto, 2020.

²⁶ *Caudilho* é um conceito político-militar específico da história social da região do rio da Prata nos séculos XVIII e XIX; para saber mais recomendo o livro *O caudilhismo*, de Julio Pimentel Pinto, editora Brasiliense, n.º 118 da coleção *Tudo é história*.

²⁷ Piglia já havia escrito um ensaio anterior lançado na *Punto de Vista*, n.º 5, março de 1979, chamado “Ideología y ficción en Borges” (curto, apenas seis páginas). Embora seja um ensaio sobre a escrita de Borges, em nota de rodapé, Piglia alerta que esse ensaio seria para um livro que ele estava preparando sobre Borges e Roberto Arlt, que não chegou a ser concluído.

1.3 – O ensaio sobre *Facundo*

Na edição n.º 8 da revista *Punto de Vista*, de marzo - junio, de 1980, temos um célebre ensaio de Piglia sobre a obra *Facundo*, de Sarmiento: chama-se “Notas sobre *Facundo*”. Novas interpretações são demonstradas; o autor se coloca no texto assumindo sua autoria e críticas pessoais. É um texto sem outras referências acadêmicas, assim é possível encaixá-lo como ensaio. Contudo, não foi escrito ao bel-prazer, no “ritmo dos aposentados”, como vimos antes. Na verdade, Piglia vendia a jornais e revistas muitas de suas críticas e ensaios, sendo essa uma de suas fontes de renda.

Então é possível pensar que não escrevia quando sentia vontade, como Montaigne, mas quando tinha necessidade financeira, como Defoe. Para Piglia esses dois mundos sempre foram unificados, entre a escrita ensaística e a escrita de romances/contos, em ambos havia a ambição de um faturamento via publicações, vendas de exemplares e de direitos autorais (além de premiações literárias).

“Notas sobre *Facundo*” é muito interessante pois é uma crítica contundente àquele que é considerado um dos pilares da literatura e culturas argentinas. O foco de Piglia é demonstrar que *Facundo* é escrito com uma erudição exacerbada e que dificilmente foi lido por pessoas da época, apenas pelos colegas de Sarmiento, é claro, que eram unitários (e posteriormente liberais). O entrave a que Sarmiento chama tanta atenção entre a *civilização* (sociedade urbana, modernização, liberalismo) e a *barbárie* (sociedade agrária, poder descentralizado, baixa escolarização), um dos temas centrais de *Facundo*, já aparece, segundo Piglia, na primeira frase do livro, que é uma citação em francês. Piglia repara que pouquíssimas pessoas deveriam saber ler francês em 1845; essa frase já separava os “civilizados-cultos” (minoría) dos “não letrados” (maioría). Acontece que a minoría “liberal - civilizada - culta e europeia” é a que vence as guerras internas de independência, e seu discurso impera a partir de 1851 e vai formar a Argentina do jeito que é hoje.

Facundo então torna-se obra “fundante argentina” (assim como *El matadero*) pela ala vitoriosa que também vai se ocupar de escrever a história nacional. Em seguida Piglia critica outro livro de Sarmiento, *Recuerdos de Provincia* (1850), que é uma autobiografia. Para Piglia o livro não passa de uma

lista extensa das leituras que Sarmiento fez em vida, de como tinha facilidade em aprender diversas línguas, de como sempre foi um prodígio intelectual, um homem de letras por excelência (curioso notar que anos mais tarde *Los diarios de Emilio Renzi* caminham em direção semelhante. Grande parte dos diários falam sobre a construção erudita de Piglia). Voltemos a *Facundo*.

O ponto mais interessante de “Notas sobre Facundo” é quando Piglia começa a desmascarar traduções e citações erradas de Sarmiento, que provavelmente assim fez pois sabia que ninguém iria parar para verificá-las. Em primeiro lugar a frase em francês que abre *Facundo* é: *On ne tue point les idées*. Seria algo como “Não se pode matar ideias”, mas Sarmiento traduz como: “A los hombres de los deguella, a las ideas no”. Em edições posteriores vai mudar essa mesma tradução, inventiva e dramática, para: “Bárbaros, las ideas no se matan”.

Podemos captar a ideia presente nas três frases: são críticas ao governo da época (Rosas), com caráter iluminista (francês) sobre o poder das ideias e o fato de que elas perduram mais que vidas humanas, contudo foram mal traduzidas. O ponto de Piglia é que o homem que se gabava tanto de ser um grande intelectual traduzia de forma errada; civilização e barbárie também estão presentes em Sarmiento (assim como em todos nós), o grande problema é que Sarmiento e toda sua geração não assumiam isso sobre si mesmos.

Outro ponto que Piglia traz como exemplo são as citações a Shakespeare que Sarmiento faz em *Facundo*: em francês, e não em inglês como deveria ser o original e que era língua que Sarmiento dominava. Não que haja um grande problema em utilizar traduções (se forem bem-feitas), o problema estava na soberba intelectual do homem que as citava. “No conozco gesto más ilustrativo que estas citas de Shakespeare en francés. Signo nítido, en definitiva, del funcionamiento de una cultura ostentadora y de segunda mano” (PIGLIA, 1980, p. 17).

Voltando à frase em francês, não se trata apenas de erro de tradução. É algo mais, uma invenção, e assim Sarmiento pega a frase para si (pois ela é uma citação cuja autoria Sarmiento também atribui erroneamente). Tomando a frase para si, ele transforma a ideia iluminista francesa em algo mais americano, mais latino. “Las ideas europeas son transformadas para que se adapten a la realidad nacional. La traducción funciona como transplante y como apropiación” (PIGLIA, 1980, p. 16),

em um movimento análogo ao que Sarmiento e seus parceiros iriam fazer com a Argentina quando, depois de 1861, começaram a retornar de seus exílios e assumir importantes cargos de poder político, com o próprio Sarmiento chegando à presidência da jovem república.

A tradução americanizada das citações de *Facundo* são as ideias vindas da “civilizada” Europa e aterrissando, sem nenhuma segurança, em solo americano argentino. Lançadas sem precaução em um novo terreno culturalmente distinto. Não é uma ideia vencedora que funda a Argentina, não se trata de *civilização ou barbárie*, como postula Sarmiento; é civilização e barbárie; juntas²⁸.

Por fim Piglia ainda critica as analogias que Sarmiento faz. Segundo Piglia, Sarmiento as faz de maneira forçada, como quando compara La Rioja (província onde nasceu) com a Palestina. Isso porque Sarmiento não conhecia a Palestina, mas as leituras que tinha, vindas da Europa, classificavam o lugar como “atrasado”, “perigoso”, “sem escolaridade”, etc. Sarmiento faz sempre analogias negativas entre locais da Argentina que ele considerava “subdesenvolvidos” com o imaginário literário que tinha de países da África ou do Oriente Médio, visão um tanto quanto preconceituosa pelo olhar de hoje. Sarmiento também fazia analogias que hoje considerariamos anacrônicas ou incabíveis, pela diferença de contexto, como quando compara a Argentina rural do século XVIII ao feudalismo medieval europeu (autores brasileiros também cometeram o mesmo erro analisando o Brasil colonial). Concluindo, o Piglia ensaísta já se demonstrava astuto na formulação de novas ideias, de novas interpretações, já se colocava no texto assumindo a autoria de ideias, mesmo sobre obras já muito estudadas, e demonstrava coragem em apontar defeitos sobre um dos livros “fundadores da nação”, monolitos que poucos intelectuais ousavam questionar.

²⁸ Em ensaio posterior, *¿Que és un lector?*, Piglia recupera essa discussão tão presente na literatura argentina, só que dessa vez usando outro escritor importante do século XIX, Lúcio V. Mansilla, também militar e autor de *Una excursión a los indios ranqueles*. (PIGLIA, 2005, p. 32)

1.4 – Piglia ensaísta e o ensaio argentino pós - 1980

Depois desse ensaio sobre Sarmiento, Ricardo Piglia iria lançar diversos outros. A obra de ensaios e críticas de Piglia é muito mais extensa que sua obra de romances e contos (Piglia não tem obra poética). Na verdade, Piglia tinha mais facilidade em escrever ensaios e críticas do que romances²⁹. Costumava dizer que era um professor e um escritor, e por agir nesses dois mundos, acabava produzindo críticas e ensaios que comumente nasciam de discussões e debates de suas aulas. (PIGLIA, 2015a, pp. 190-191)

Durante anos Piglia dirigiu a *Série Negra*, coleção de literatura policial que, na época contava com tradução inédita ao espanhol, na editora *Tiempo contemporáneo*, escrevendo prefácios e fazendo a seleção de cada um dos volumes. Ao mesmo tempo era o responsável editorial e escreveu os prefácios de uma coleção de “escritores estadunidenses” (literatura que nessa época muito lhe interessou), hoje compilada em *Escritores norteamericanos* (2016).

Concomitantemente aos seus livros de contos e romances, Piglia lançou diversas compilações de ensaios, críticas e entrevistas: *Crítica y ficción*, (1986), com edições ampliadas em 1990 e 2000; *La Argentina en pedazos*, (1993); *Formas breves* (1999), edição ampliada em 2000; *El último lector* (2005); *Teoría del complot* (2007); *Por un relato del futuro: conversaciones con Juan José Saer*, (2015); *La forma inicial – conversaciones en Princeton* (2015); *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh* (2016); *Teoría de la prosa* (2019); *Escenas de la novela argentina* (2022); *Borges por Piglia* (2024).

Piglia faleceu no início de 2017, então podemos observar que três desses livros já são póstumos ou trata-se de entrevistas com o escritor, agora passadas à forma escrita, ou ainda são conferências que Piglia ministrou, também passadas à forma de livro. É possível que nos próximos anos vejamos mais obras de Piglia surgindo no mercado editorial, como conferências e aulas, ainda não redigidas, ou

²⁹ *Plata quemada* (1997), romance de Piglia sobre um grupo de ladrões de banco, levou 30 anos para ser escrito, sem exageros metafóricos, como pode ser consultado em “Los diarios de Emilio Renzi y los cuadernos de Ricardo Piglia: recuperar la gestación de Plata Quemada” In *Leído primero y escrito después: aproximaciones a las obras de Roa Bastos, Piglia y Saer*. BALDERSTON, Daniel; 2020, pp. 97-110.

de material que ele já deixou pronto e ainda não foi publicado. Tudo depende, é claro, de negociações entre as editoras com seus herdeiros.

Falamos anteriormente do livro *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*, de Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano, mas, embora seja uma obra de peso sobre o assunto, ela só acompanha os ensaios argentinos até a década de 1930; de lá para cá, o que houve com o ensaio argentino? Um autor que ajuda a responder um pouco essa lacuna é Alberto Giordano (crítico ferrenho de Piglia e trago-o aqui justamente para apresentar que a crítica não é unânime sobre a importância e genialidade de Ricardo Piglia).

Para Giordano o ensaio continua forte na Argentina nessa lacuna, mas em textos soltos, de grandes autores como Borges, Mallea, Martínez Estrada, Murena, Viñas, Masotta, Sebrelli. Depois atravessa um hiato ao qual o autor chama de “crise do ensaio argentino” nas décadas de 1960 e 1970, retornando aos poucos nos anos 1980 (um exemplo é o ensaio de Piglia que acabamos de explorar) e proliferando de forma efervescente de 1990 - 2003 (o período do recorte de sua pesquisa é de 1984 - 2003), por meio de inúmeras revistas literárias, culturais, psicanalíticas (GIORDANO, 2016, p. 182). Nesse período até 2003, saíram ao menos três livros importantes sobre a questão do ensaio na Argentina, entre eles uma obra dele próprio, *El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde los años 80* (1991).

Segundo o autor, esse hiato ocorreu pela tendência acadêmica, que também chegou à Argentina a partir dos anos 1960, de cada vez fazer pesquisas muito especializadas e específicas sobre determinado assunto. Essa tendência foi “matando” aos poucos o ensaio. O ensaio deveria falar sobre um tema mais geral e abrangente. No entanto Giordano parece deixar em segundo plano (ou não era seu objeto de pesquisa) o contexto histórico da época, que, a partir de 1966, passou por ditaduras militares, primeiro de Onganía-Levingston-Lanusse, até 1971. Após esse estorvo político há ainda o retorno do exílio de Perón, e logo na sequência sua eleição para presidente (1973) e falecimento (1974), que lançaria a argentina em um caos generalizado que desemboraria na sangrenta ditadura da Junta Militar (1976-1983). Resumindo, foram tempos muito conturbados na política argentina,

ambiente nem um pouco propício para se atingir o “ócio criativo” para escrever ensaios sofisticados, como pretendia Montaigne.

Alberto Giordano traz para seu debate de ideias uma conferência de Beatriz Sarlo na UBA chamada “La critica: entre la literatura y el publico” (1984), posteriormente publicada no primeiro número da revista *Espacios de critica y producción*, revista da Secretaria de Bem-Estar Estudantil e Extensão Universitária da UBA. Giordano viu esses dois eventos (a conferência e a publicação da mesma) como um “renascimento” do ensaio argentino.

Na conferência, Sarlo destaca um ponto importante: quem serão os leitores das críticas e dos ensaios dos acadêmicos? Ela mesma responde: “nuestros propios colegas [...] unicamente ellos pueden realizar las complejas operaciones de lectura que esos textos requieren”. (SARLO *apud* GIORDANO, 2016, p. 184).

Não que Beatriz Sarlo concorde com isso, ela apenas constata o que acontece; a solução que ela propõe para mudar esse cenário e, digamos, deixar o público não acadêmico mais interessado em ler ensaios é seguir o caminho proposto em *Mimesis*, de Auerbach, ou em “Hombres alemanes,” de Benjamin (SARLO *apud* GIORDANO, 2016, p. 184). Tarefa nada simples proposta por Sarlo aos jovens acadêmicos que assistiam à conferência.

Alberto Giordano não considera Piglia um bom ensaísta, e os motivos são descritos na citação que segue:

El ensayista, sentencia, no es un especialista, es un *bricoleur* [faz-tudo], no es apropiado, es impertinente; su búsqueda no es la objetividad sino la posibilidad de afirmar, en la subjetividad de su lectura, “una perspectiva” (GIORDANO, 2005, p. 231-240). Por el contrario, lo que Giordano le señala a Piglia –siguiendo a Adorno– es su falta de amateurismo (para Adorno, se sabe, la forma del ensayo consiste, entre otros arrestos, en ejercitar aquello que uno ama sin preocuparse por el rédito profesional; se trata de escribir por nada y para nada, profesando con fuerza “el ocio de lo infantil”) (ADORNO, 1962, p. 12). En otras palabras, y siguiendo ahora a Blanchot (1969), lo que Giordano le critica a Piglia es su nula predisposición a *ponerse en crisis* cuando escribe. Para Giordano, Piglia merma su potencial ensayístico porque siempre parece saber lo que está haciendo. Es un crítico asertivo que –a contrapelo de Borges y Aira, dos críticos experimentales– profesa un *culto de la certeza*, de “la lectura como desciframiento, como captación sin restos de los sentidos secretos de una obra o texto” (ADORNO, 2005, p. 212; GIORDANO, 2005, p. 231-240; *apud* RODRÍGUEZ MONTIEL, 2023, p. 24).

E completa:

Piglia, quien escribe crítica como narra y da clases (esto es: haciendo de la claridad y la condensación sus dos componentes primordiales), tendría obturada esta función por estar, como el exégeta o el hermeneuta, “compulsado a interpretar” (GIORDANO, 2005, p. 230 *apud* RODRÍGUEZ MONTIEL, 2023, p. 24).

A crítica de Giordano à ensaística de Piglia se dá no sentido de ela ser muito assertiva (na opinião do autor). A questão para ele é usar os fundamentos de Adorno, como vimos antes, como uma “bula” definidora do que é um ensaio, e, ao seguir os mandamentos de Adorno, os ensaios de Piglia não têm espaço, por serem conclusivos demais; por não colocarem o autor em crise enquanto escreve; pelo fato de que, se tinha de publicar para conseguir dinheiro, não estava escrevendo no modo de “absoluto ócio infantil”; por escrever como se estivesse dando uma aula, tudo muito claro, condensado e didático; entre outras razões.

Para Giordano, Piglia é um ótimo *crítico*, mas não *ensaísta*. É possível concordar ou discordar de Alberto Giordano, pois de fato alguns ensaios de Piglia são mais assertivos e apontam conclusões interpretativas “definitivas”, mas há muitos outros totalmente herméticos, abrindo a discussão e levando os leitores a várias interpretações possíveis. Por outro lado, se ficarmos esperando que só possa ser considerada ensaio aquilo que se encaixa na “bula” de Adorno, então será quase impossível termos ensaios hoje em dia, visto que o “ócio infantil” ou “ócio contemplativo”, de Montaigne e Adorno, tornam-se cada vez mais difíceis na sociedade contemporânea. Se o ensaísta só pode surgir e existir nesse cenário improvável, então só dois tipos de escritores podem vir a ser ensaístas: os aposentados (como diria Charbel) ou os herdeiros; e torçamos para que a literatura ensaística não caia apenas nesse nicho.

Emiliano Rodriguez Montiel, autor que por sua vez é quem cita esses textos de Giordano sobre Piglia, discorda. Na verdade, olha a crítica de Alberto Giordano por outro foco. Para Montiel é justamente a “clareza” que dá um quê de particular à obra ensaística de Piglia.

Piglia cuando habla es claro, no sólo porque ya lo es – porque es un atributo *per se* de su capacidad oratoria y narrativa–, sino porque además quiere serlo, tanto para singularizar estéticamente su decir ensayístico, como para estimarlo críticamente. Esto explica por qué al momento de encomiar a algunos de sus autores favoritos, Piglia elija esta aptitud, el don de tenerla y profesarla, como uno de sus criterios *vedette*. Lo hará con Mansilla cuando, en *Escenas de la novela argentina* (PIGLIA, 2022), celebre su determinación de convertirse en

escritor escribiendo como se habla. Lo hará con Walsh cuando, en “*Una propuesta para el próximo milenio*”, destaque su estilo “diáfano”, “ágil”, “conciso”, “directo” y “eficaz” como uno de los “más notables de la literatura actual” (PIGLIA, 2014, p. 90). Lo hará con Borges cuando, en el primer tomo de sus Diarios, repare en “la forma inmediata y cálida que tenía” éste de crear intimidad cuando uno se convertía en su interlocutor (PIGLIA, 2022; PIGLIA, 2014, p. 90; *apud* RODRÍGUEZ MONTIEL, 2023, p. 18)

Montiel enxerga um valor e uma qualidade particular onde Giordano enxerga defeito. A cisão de perspectiva da crítica em relação a sua obra parece, de alguma forma, se encaixar com uma das definições do texto ensaístico, que por si só gera debates e interpretações sobre si mesmo. A obra de Piglia parece um híbrido, uma quimera. Há nela ensaios que podem ser lidos como literatura, e literatura que pode ser lida como ensaio. Segundo Alan Pauls:

Se trata, en palabras de Alan Pauls, de “pensar *mientras* se narra”, de entender a la literatura como una fuerza de interpelación donde los saberes, lejos de desambiguarse, se interfieren en pos de la invención del sentido (PAULS, 2012, p. 104). **De ahí que *Respiración artificial* se deje leer como ensayo y *El último lector* como literatura.** (PAULS, 2012, p. 104; *apud* RODRÍGUEZ MONTIEL, 2023, p. 22. Grifo meu.)

A obra de Piglia, por fim, se mistura, entre o *ensaio-literário-crítica*, assim como ele se misturava entre o *crítico-escritor-professor*. Nada é muito fixo, cada texto *pigliano* são várias formas em uma só. É nessa chave que proponho fazer a leitura de *Respiración artificial*, foco central desta tese: não apenas como um romance ou como um livro sobre a ditadura militar, mas sim como um romance recheado de ensaios em sua composição. Como nos diz Rodríguez Montiel, Piglia era mestre em “dramatizar las ideas”: “Piglia conpone una forma ensayística ocurrente donde las ideas, antes que ser explicadas, se dramatizan, se ponen en escena en una operación que amalgama crítica y ficción”. (RODRÍGUEZ MONTIEL, 2023, pp. 20-21).

Por outro lado, se avançarmos da década de 1980 em diante, realmente há um *boom* de livros ensaísticos, principalmente findada a ditadura. Podemos destacar brevemente dois autores que já foram citados neste capítulo: Carlos Altamirano e Beatriz Sarlo. Do primeiro podemos destacar: *Fronidizi: el hombre de ideas como político* (1998); *Peronismo y cultura de izquierda* (2001); *Bajo el signo de las masas, 1943-1973* (2001); *Para un programa de historia intelectual* (2005);

já de Beatriz Sarlo podemos destacar: *Una modernidad periférica: Buenos Aires, 1920 y 1930* (1988) [um de seus livros mais populares e amplamente traduzido]; *Borges, un escritor en las orillas* (1993); *scenas de la vida posmoderna: Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina* (1994); *Ficciones argentinas: 33 ensayos* (2012); etc, sua obra é gigantesca e não valeria a pena citar cada um dos livros de ensaios que escreveu.

1.5 – Ensaios disfarçados de romance: *Respiración artificial*

Há várias formas de ler um livro. Há livros que podem ser lidos e relidos durante anos ou séculos que a crítica sobre eles nunca vai se esgotar. Há muitos livros que são rasos, contam uma história simples, mas agradam o público (estes normalmente são os *best-sellers*). Há livros que podem ser lidos em qualquer ordem de capítulos. Há livros em que há uma história secreta, um mistério a ser resolvido. Há livros que são vários livros, como *As mil e uma noites*. Há livros que acabam sem avisar, como em Kafka. Há livros que são épicos de fantasia. Há livros que nos levam ao espaço ou para o futuro. Há livros eróticos. Há livros que assustam e outros que nos fazem gargalhar. Há livros que são ensaios, vários ensaios, um monte deles, e aqui temos *Respiración artificial*. Evidente que essa história não começou com Piglia, muito menos em 1980.

Há uma tradição daquilo que chamo aqui de *romance filosófico*, na falta de um termo mais preciso. Bakhtin, por exemplo, o chamava de *romance polifônico*, mais complexo que o *romance sofista*, que seria mais simples. Para o crítico e teórico russo, o *romance sofista* aparece em muitos gêneros ao longo da história da literatura: são os textos antigos e medievais; os romances de educação e formação; as autobiografias; as sátiras de costumes; são os romances confessionais; são os romances barrocos e os iluministas, etc (BAKHTIN, 2015, pp. 174-175). Embora existam romances sofistas maravilhosos e histórias que se tornaram clássicos da nossa cultura, é como se neles faltasse profundidade. Bakhtin descreve algumas características do *romance sofista*:

Narração do autor e narrações de personagens e testemunhas, descrições de um país, da natureza, de cidades e curiosidades, de obras de arte, descrições que tendem ao fechamento e a certo valor especial, juízos que também tendem a uma completa exaustão de seus temas científicos, discursos retóricos vinculados a diferentes formas retóricas, cartas, diálogo desenvolvido. [...]

Contudo, a própria convencionalidade e a extrema coerência (abstrata) dessa estilização são, por si mesmas, específicas. Por trás dessa convencionalidade não há nenhum sistema – religioso, sociopolítico, filosófico, etc. – ideológico único, substancial e sólido. O romance sofista é absolutamente descentralizado em termos ideológicos. (BAKHTIN, 2015, p. 175-176)

Por sua vez, o *romance polifônico* é mais elaborado e adquire novas características de como elaborar a narrativa. Para Bakhtin essa nova forma, muito mais contemporânea e complexa, teria iniciado com Dostoiévski (1821-1881). Bakhtin debate essas ideias de uma nova forma de romance principalmente em *Problemas da poética de Dostoiévski*. Entre as principais características dessa outra vertente de romance estão: pluralidade de vozes e de consciência (BAKHTIN, 2010, p. 31); independência das vozes entre si; autonomia dos personagens (*Idem*, p. 29); papel do autor é menos impositivo dentro da narrativa (*Idem*, p. 82); diálogos bem trabalhados (dialogismo); romances de natureza aberta (finais incompletos, narrativas inconclusas), (BAKHTIN, 2010, p. 276).

Esse novo tipo de romance vai abrir alas para uma série de escritores posteriores a Dostoiévski e que vão se encaixar nessa nova forma de fazer um romance. Não que necessariamente todos tenham lido e “copiado” Dostoiévski, mas em meados do século XIX e avançando pelo século XX, alguns romances ganharam ares mais *filosóficos*. Embora eles já existissem, ganharam cada vez mais força nesse período.

Em primeiro lugar teríamos de tentar definir o que é um *romance*. Da mesma forma que o *ensaio*, visto anteriormente, não existe uma única definição do que seja um romance ou de suas principais características, variando muito de autor para autor. Julián Fuks, por exemplo, classifica como marco inicial do romance (embora reconheça que estipular esse marco é arbitrário) o lançamento de *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe (marco também compartilhado por Felipe Charbel, como vimos antes). No entanto, essa escolha é um tanto arbitrária³⁰; outros pesquisadores

³⁰ Um exemplo: Bakhtin, em *Teoria do romance I: a estilística* (p. 175), nos fala de um *Tratado sobre a origem do romance*, de Pierre Daniel Huet, datando de 1670, ou seja, anterior a *Robinson*

escolheram *Don Quixote* (1605), de Cervantes; outros, escolheriam para esse mesmo marco inicial *Gargantua e Pantagruel* (1635), de Rabelais; Auerbach possivelmente teria outra resposta se fizessem a pergunta a ele, visto que *Robinson Crusoé* nem sequer entra na lista de *Mimesis*. O marco inicial para Bakhtin é Dostoiévski, e assim por diante. Não há consenso; se há, é uma sensação compartilhada entre os críticos que algo começou a mudar na literatura a partir da modernidade, mas sem uma data precisa ou século específico. Fuks admite que sua escolha é arbitrária: “Não há nascimento do romance: há um nascimento e uma morte a cada livro” (FUKS, 2021, p. 24). Indiferentemente de qual seja o marco inicial, ou de como deva ser chamado esse novo tipo de escrita, o autor classifica três grandes vertentes *temáticas*: “o da vertigem autorreflexiva, o do pragmatismo eficaz, o do fracasso desiludido” (FUKS, 2021, p. 23).

Fuks fala que, ainda no século XIX, embora seja muito complexo definir o que é romance, parece que uma característica salta mais aos olhos: o romance quer ser *realista*; assim, temos um *realismo do real*, ou seja, o romance buscava demonstrar, com a máxima perfeição e precisão possíveis, a sociedade e seus costumes, as vidas humanas, a arquitetura em suas minúcias, a descrição dos lugares, o contexto histórico e político, os trejeitos e características de cada um dos personagens, as vidas humanas em todos os seus pequenos dramas e glórias:

Essa é a obstinação que atravessa sua trajetória [do romance]: assimilar o real como não o fez nenhuma outra forma literária, chegar ao âmago da realidade através de sua representação mais expressiva ou exausta. Ir além da sua imitação, ir além de uma mera cópia: torna-se a inscrição pura, imediata, imanente do mundo, **e mesmo superior a ele, por revelar a estrutura que nele se esconde** [Chartier – *Introduction aux grandes théories du roman*]. Para fazê-lo, porém, deve abdicar de qualquer pretensão de universalidade, de atemporalidade, deve escapar de generalidades falsas. O realismo do romance é sobretudo histórico, é específico por necessidade. Lukács o afirma com ênfase e com didatismo que outras vezes lhe faltava: **“O romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida” e, para tanto, “todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados”** (LUKÁCS *apud* FUKS, 2021, p. 15. Grifos meus)

Crusoé. Então, podemos assumir que já havia críticos debatendo o que era *romance* desde no mínimo o século XVII, e usando exatamente este termo: *romance*.

O romancista não é apenas alguém que descreve lugares e situações de maneira realista³¹, ele também é aquele que entende os meandros, a lógica escondida da sociedade, revela, com sua genialidade ímpar, “a estrutura que nele se esconde” (LUKÁCS *apud* FUKS, 2021, p. 15). Revela e expõe as verdades sobre a sociedade e sobre a vida que o leitor não é capaz de assimilar por conta própria. Outro ponto importante é o segundo destaque, já na citação de Lukács; se o romance busca descobrir e descrever a realidade das sociedades e da vida, então ele também deve olhar para aquilo que é mau e vil, “todos os abismos e fissuras inerentes à situação histórica têm de ser incorporados” (LUKÁCS *apud* FUKS, 2021, p. 15). Diante dessa citação de Lukács, Dostoiévski se encaixa como ninguém na totalidade de sua obra.

Parece-me que na virada do século XIX para o XX há uma “mudança de chave” naquilo que os romancistas buscam representar “da forma mais real possível”. Se no século XIX a preocupação era com a representação histórica, política e social (e aqui teremos nomes como Flaubert, Balzac, Stendhal, Charles Dickens, Victor Hugo), a partir do início do século XX parece que a grande preocupação passou a ser representar a *psiquê* humana. Não é à toa que esse movimento acontece simultâneo ao nascimento e consolidação da psicologia (enquanto ciência acadêmica) e de uma de suas ramificações, a psicanálise e como Piglia mesmo já falou, a psicanálise é atrativa pois ela lê todas as vidas, até as mais banais, como *grandiosas odisseias* (voltaremos a esse pensamento de Piglia no capítulo VI).

O romance do século XX vai se apoderar desses novos conceitos, e com isso o desafio passa a ser descrever a incompreensível e fascinante mente humana. Talvez Dostoiévski realmente tenha sido o elo de transição entre essas duas “escolas”. Nessa nova concepção temática surgiram os melhores romancistas do século XX e, assim como nos fala Fuks, não apenas novos gênios, mas novos

³¹ Em *Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo*, Bakhtin vai chamar essa característica descritiva de *salão de visitas*, não apenas um salão de visitas ao pé da letra (embora muitas vezes possa ser), mas um lugar extremamente bem descrito nos romances e onde as ações entre os personagens acontecem, uma espécie de “cenário” no qual: “criam-se enredos das intrigas, amiúde também se realiza os desfechos e, por fim (o que é de suma importância), aí se travam os diálogos, que ganham importância extraordinária no romance, desvelam-se os caracteres, as “ideias”, e as “paixões” dos heróis” (BAKHTIN, 2018, p. 222-223). Elege como os maiores representantes dessa estilística: Flaubert, Stendhal e Balzac, com destaque para este último.

escritores que escreviam “contra o romance”, criticando sua forma, seu estilo, suas manias, seus lugares comuns e enredos engessados. Escreviam romances criticando a forma clássica do romance (do século XIX) e assim, ironicamente, aprimoraram o romance em si.

Criaram o que estou chamando de *romance filosófico*. Aqui temos “Proust, Kafka, Joyce, Woolf, Gide, Musil, Döblin, Broch, Beckett, Gadda” (FUKS, 2021, p. 136), mas essa lista poderia ser bem mais extensa, com nomes como Sartre, Camus, Kundera, Hemingway, Fitzgerald, Conrad, Saramago, Calvino, Eco, Gombrowicz e, por que não, os brasileiros Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Raduan Nassar e Silviano Santiago (todos autores lidos por Piglia). Os temas aqui se tornam outros; são mais profundos e herméticos, conceitos difíceis de lidar, mas que atravessam a vida de todos nós. São temas comuns à existência humana embora difíceis de compreender e “digerir”, que dirá traduzi-los em palavras, por exemplo: o tempo, a memória, a consciência/inconsciente, a loucura, o sonho/pesadelo, a melancolia, a raiva, o tédio, o absurdo, o livro em si, o vazio, os finais inconclusivos e repentinos, a miséria e a falta de sentido da vida humana. Todos esses temas são caros a esse novo tipo de romance que surgiu e se firmou ao longo do século XX. Também temos a presença de dois novos conceitos, de certa forma, psicanalíticos: a *condensação do tempo* e o *fluxo de consciência*.

Em ambos os casos Joyce e Virginia Woolf são os melhores representantes (além de Proust). Na *condensação de tempo* temos uma série incontável de eventos que se passam num curto período de tempo, como em *Ulisses*, de Joyce, e *Mrs. Dalloway*, de Woolf. Já no *fluxo de consciência* somos levados para dentro da mente do personagem e lemos diretamente seus pensamentos, que podem ser ordenados ou um completo caos, muitas vezes ambos. Normalmente acontecem na forma de monólogos, embora o personagem não esteja falando, mas pensando. Aqui também costuma acontecer uma *condensação de tempo*, apenas dentro da “mente” e dos pensamentos do personagem.

Esse novo tipo de romance também não costuma flertar com elementos *fantásticos*, e é aqui que mora seu caráter de *realismo*, com exceção de Kafka: em *A metamorfose* é inegável que algo de fantástico acontece, embora o importante seja o que acontece depois da transformação, sem explicação, de Gregor Samsa. É

o caso de Piglia, que não flerta com o fantástico em nenhum de seus romances. Ele buscou não “seguir a onda” de outros latino-americanos que debandaram para uma literatura muito específica da América do Sul, que mistura realismo, ensaística, elementos fantásticos, e entradas na *psique*, com destaque para Borges, Vargas Llosa, Juan Rulfo, Cortázar.

Voltando à Europa, Julian Fuks, ao final de seu livro, já identifica aquilo que chamou de “híbridos”, que são romances que misturam descrições histórico-sociológicas precisas (como no século XIX), mas também exploram a consciência (e o inconsciente) de seus personagens (como no século XX), como nomes como: Sebald, Coetzee – eu; adicionaria Binet e por que não, Piglia. Ou, ainda sobre essa temática, poderíamos citar Linda Hutcheon: “àqueles romances famosos populares que, na literatura contemporânea ao mesmo tempo, são intensamente autorreflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (HUTCHEON, 1991, p. 21).

Entre a tendência do *realismo real* do século XIX e do *romance filosófico/psicológico* do século XX, parece que o que realmente importa nessa disputa é entender duas coisas: primeiro: a ficção não é um espelho nítido da realidade, como pretendiam alguns autores do XIX; segundo: nem por isso ela perde seu valor, pelo contrário, muitas vezes certos eventos e processos históricos só são apreensíveis por meio da ficção, ou por meio da ficção tornam-se mais didáticos e/ou interessantes. Há uma união de mundos, um “fio”, que conduz do histórico ao ficcional, como diria Jacques Rancière, uma *política da ficção*, na qual o que importa é o que a ficção pode oferecer à experiência de seus leitores:

“Eu posicionarei, então, a política da ficção não ao lado do que ela representa, mas ao lado do que ela realiza: as sinalizações que ela constrói, as populações que ela convoca, as relações de inclusão ou exclusão que ela institui, as fronteiras que ela traça ou apaga entre a percepção e a ação, entre os estados de coisas e os movimentos do pensamento; as relações que ela estabelece ou suspende entre as situações e as significações, entre as coexistências ou sucessões temporais e as cadeias de causalidade”.

Ao enfatizar as “realizações” da ficção, Rancière cria uma ligação – um “fio” – em zona de passagem, entre ficção e história (...) (RANCIÈRE, 2017, pp. 13-14 *apud* PINTO, 2024, pp. 35-36)

É o que Piglia vai fazer com *Respiración artificial*. Se em meio à ditadura militar argentina (1976-1983) a História estava impedida de se manifestar livremente, por conta da censura e outros aparatos repressores, talvez a única forma de se falar sobre as mazelas da ditadura fosse através da ficção, embora, pelo bem da integridade física dos autores, precisasse ser feito “pelas tabelas” (parafraseando a canção de Chico Buarque de mesmo nome). Surge uma nova forma, *ficcional*, de se falar sobre a ditadura, assim como sobre diversos *ensaios*.

O professor Daniel Balderston comenta o assunto, citado por Gonzáléz Sawczuk:

El mismo critico [Balderston] sintetiza la significacion que representaron, en su momento, dos obras: esta novela de Piglia [*Respiración artificial*] y *En el corazon de junio* (1983) de Luis Gusman, como experiencias literarias que dieron lugar a otra forma de lectura, “leer el silencio de un texto”. A su entender, “Piglia y Gusman son intensamente conscientes de lo inadecuado del lenguaje (y de la ambigüedad del silencio), y eligieron una condensación, una ambigüedad y una fragmentación tortuosas para comunicar una verdad que no puede ser expresada directamente”. (BALDERSTON, 1987, p. 120 *apud* GONZÁLEZ SAWCZUK, 2008, p. 149)

Neste momento na Argentina, e Sawczuk cita outros romances, “nasce” um estilo de texto que é preciso “ler o silêncio” para se falar de verdades que não poderiam ser expressas diretamente. É preciso ler nas entrelinhas, naquilo que os personagens não falam (mas gostariam), naquilo que o narrador não narra, no personagem que “desaparece”. O segredo de *Respiración artificial* está aqui, ele é fruto dessa seara de estilo de romance. Mistura o histórico, o político, o macro; com aquilo que é íntimo, que é mínimo, que são confissões e consciência dos personagens, e ao mesmo tempo com aquilo que não é dito, que é silenciado. No fundo, esses *romances filosóficos* sempre têm muito mais histórias para contar (e para pensar) para além da narrativa principal, são feitos com esse propósito mesmo: fazer o leitor pensar. Assim como um ensaio. Na verdade, nos romances de todos esses autores que citamos acima, podemos dizer que há ensaios escondidos em suas páginas. O mesmo ocorre com *Respiración artificial*.

En *Respiración artificial*, los personajes que están allí son básicamente intelectuales, están interesados en la literatura, en la filosofía, en la historia y discuten de eso. Trabajar así, siguiendo una tradición novelística muy fuerte, ha probado un efecto inesperado y benéfico, para mí, porque muchas hipótesis que

están discutidas en esos relatos de una manera extrema, tangente y a la vez atemperadas por la ficción, **alcanzaron un público mucho más amplio que si yo las hubiera escrito en un ensayo de crítica. Es decir que de pronto ciertas hipótesis que se discuten allí sobre literatura argentina fueron discutidas en ámbitos mucho más amplios que si yo las hubiera enunciado en un libro de ensayos.** (PIGLIA, 2015a, p. 215. Grifo meu.)³²

Essa citação de Piglia é ótima para ilustrar o que busco dizer. Os ensaios que Piglia escreveu e disfarçou em *Respiración artificial* atingiram um público muito maior e mais abrangente do que se os tivesse escrito em um livro de ensaios, até porque, como vimos em Sarlo, só leem livros de ensaios nossos próprios colegas acadêmicos. Mundo de leitores restrito e círculo vicioso. Então, por que não colocar ensaios no meio de um romance? Piglia não inventou essa técnica, bem se sabe:

En realidad, no se puede narrar de otra manera, no creo que se pueda narrar de un modo en el que las palabras solamente cuenten hechos. Pero la metacrítica, o sea, el uso de la crítica en un espacio distinto, que sería el modo en que yo entiendo la cuestión, sí me interesa mucho, porque me parece que hay una tradición muy fuerte en esa línea. Siempre digo que ojalá yo hubiera inventado ese uso de la crítica en la ficción, porque a veces algunos me reprochan que trabaje con ideas, con reflexiones en las novelas, y me dicen: “Cómo puede ser un diálogo se pongan a hablar de esas cosas”. Yo digo: “Me sentiría muy contento si lo hubiera inventado yo”, pero lamentablemente no fui quien lo invento, porque eso está, por supuesto, **en Cervantes, en el *Ulises* de Joyce.** Uno de los capítulos que a mi me parece más extraordinario es el capítulo de la biblioteca, donde hay toda una discusión complejísima sobre *Hamlet*. Obviamente que nosotros lo tenemos a Borges y lo tenemos a Macedonio Fernández, lo tenemos a Marechal. En la Argentina se escribió *Rayuela*. **Esta idea de que se pueden discutir ideas, que hay pasiones que tienen que ver con las ideas y que las discusiones pueden tener la misma Pasión y el mismo riesgo es una grande tradición,** viene de la payada de Martín Fierro con el Moreno, que es un diálogo filosófico, viene, por supuesto, de *Facundo*. **Hay una tradición de la novela filosófica, de la novela de incitación, que podríamos llamar de metacrítica.** (PIGLIA, 2015a, pp. 213- 214, Grifos meus)³³

Admite que há uma grande tradição antes dele, seja no exterior, seja na própria Argentina, de autores da “novela filosófica, de la novela de incitación, que podríamos llamar de metacrítica” (PIGLIA, 2015a, pp. 213- 214,), ou seja, não “inventou a roda”. Longe disso, é apenas parte de uma cadeia de autores que têm um certo estilo e interesses em comum. Os próprios diálogos e discussões

³² PIGLIA, Ricardo. *La forma inicial: conversaciones en Princeton*. Buenos Aires: Eterna Cadência, 2015.

³³ *Ibidem*

filosóficas, ou literárias, ou seja lá de qual ordem for, também soam um tanto irreais, inverossímeis. Quem afinal de contas, em nosso mundo real, para no meio de uma conversa para ter um longo debate sobre Borges, sobre *Hamlet*, sobre o estilo de Virgínia Woolf ou qualquer outra coisa nesse sentido? Somente nós, os acadêmicos, e olhe lá. Nesses romances, porém, os personagens podem discutir o quanto quiserem, pois eles estão falando sobre suas “paixões”, e as paixões sempre nos encantam. “Esta ideia de que se pueden discutir ideas, que hay pasiones que tienen que ver con las ideas y que las discusiones pueden tener la misma Pasión y el mismo riesgo es una grande tradición” (PIGLIA, 2015a, pp. 213- 214)³⁴.

Respiración artificial cujo um dos primeiros títulos foi *La prolijidad del real*, é um livro labiríntico, que nos mostra muitas possibilidades de leituras, muitas interpretações, muita história sobre o momento em que a narrativa se passa que condiz com o momento em que foi escrito, muitos pontos de vista que mudam de acordo com o personagem que está narrando, muitos estilos de escrita diferentes dentro de um mesmo livro, mas, sobretudo, muitos *ensaios* de Piglia, sabiamente disfarçados de romance.

Efectivamente, el tipo de libros que escribo condensan varias tramas y necesitan un tiempo que no se puede forzar. Empiezo con una historia y la dejo que se desarrolle y se transforme todo lo que puedo. Siempre me han gustado las novelas que tienen varias tramas superpuestas. Es una imagen que yo tengo muy fuerte en la realidad, el cruce de las intrigas y en ese sentido ésta es una novela muy vívida [*La ciudad ausente*], es decir, tengo la sensación, a veces de un modo físico, de que uno entra y sale de las historias, que a lo gente que uno quiere, incluso con los desconocidos, se intercambian las historias, hay un sistema como de Puertas que uno abre y entra en otra trama, que hay como una red verbal en la que se vive. Y que la cualidad de fuga hacia otra intriga. He tratado de narrar ese sentimiento y yo creo que ése es el origen del libro. (PIGLIA, 2001, p. 136)

Essa rede de histórias que se misturam e se entrecruzam; várias tramas sobrepostas; temporalidades que se embaralham. Ambos os livros de Piglia comungam de um mesmo estilo literário. Vamos em frente, aos *ensaios* que Piglia escondeu em meio a *Respiración artificial*, mas antes falemos sobre sua vida como estudante, professor, editor e escritor, e como começou a escrever e conceber *Respiración artificial*.

³⁴ *Ibdem*

Capítulo II –Uma vida entre leituras e escritas

2.1 – O início, a formação em História e a consolidação da vida como escritor

Já diria o escritor argentino *Ricardo Emilio Piglia Renzi*³⁵ que os começos são muito mais difíceis que os finais³⁶. Então, por onde começar essa história? Como narrar a vida de um dos escritores sul-americanos mais respeitados dos últimos anos? Poderíamos, evidentemente, começar pelo nascimento: 24 de novembro de 1941, na pequena cidade argentina de Adrogué, próxima à capital Buenos Aires. Ou então poderíamos começar pela publicação de seu primeiro livro, *Jaulario* (1967), afinal seu reconhecimento deu-se principalmente no mundo da literatura, como escritor. Porém, optei por organizar essa biografia do autor em alguns tópicos que considero cruciais para compreendermos melhor a mente de Ricardo Piglia, assim como se deu o seu processo de crescimento e amadurecimento intelectual que iriam culminar na elaboração e publicação de *Respiración artificial* (1980), principal objeto de análise desta tese, e considerado pela crítica como sua obra-prima.

Como dito, Ricardo Piglia nasceu em Adrogué, em 1941, pequena cidade na região da “grande Buenos Aires”. Seu avô paterno, Emilio Renzi, era italiano, e tinha chegado à Argentina depois de desertar do exército italiano durante a Primeira Guerra Mundial. Logo, Ricardo foi alfabetizado tanto em italiano quanto em espanhol. Seu pai, Pedro Piglia, casou-se com Aída (“Ida”) Renzi, argentina nativa da região, de uma família muito grande, a mais jovem de 13 irmãos: o “clã

³⁵ Nome completo de Ricardo Piglia. PINTO, Júlio Pimentel. *Piglia e seus duplos* In: *Quatro, Cinco, Um*. São Paulo, edição #7, 2017. Disponível em: <https://quatrocinco.com.br/resenhas/literatura/piglia-e-seus-duplos/>

³⁶ Nesse texto Piglia está discutindo principalmente os contos de Borges, mas concorda que a afirmação se aplica aos seus próprios textos. PIGLIA, Ricardo. *Nuevas tesis sobre el cuento*, In: *Formas Breves*; Buenos Aires: Debosillo, 2014

Maggi”(ori) seria uma das grandes inspirações na futura literatura do jovem Ricardo.

Los diarios de Emilio Renzi, principal leitura que usaremos para este capítulo, vão de 1957 - 1982, mas Piglia só faleceria em 2017. Por que não temos os registros até essa data? Bem, o motivo é que o próprio Piglia faleceu no meio do processo de edição de seus diários, vítima de complicações decorrentes da ELA, esclerose lateral amiotrófica, doença degenerativa e ainda sem cura que paralisa aos poucos os músculos³⁷. De qualquer forma é muito curioso notar que, mesmo entre os anos dos diários em que foram editados e digitados por Luísa Fernández³⁸, e logo aprovados, pelo próprio Piglia, há uma ausência do ano de 1962, que deveria fazer parte do primeiro volume dos diários. No segundo volume, *años felices*, podemos encontrar a seguinte entrada:

Domingo 30 [1970]

Serie E. Quizá al transcribir estos cuadernos y copiarlos a máquina tendré que decir algo sobre el hueco que se produce en 1962 y hacer entonces el relato del incendio del cuaderno en el piso de hotel en el invierno de 1967; gesto espectacular, vacío, que borraba varios meses de mi vida. (PIGLIA, 2016, p. 266)

Por que teria decidido queimar o ano de 1962? Teria sido um ano ruim em sua vida? Teria algo de muito embaraçoso nesse ano? Se sim, por que simplesmente não omitiu na versão editada? Ou terá sido um gesto vazio e sem maior sentido? Não sabemos, mas, de fato, existe essa lacuna em seus diários.

Importante, antes de prosseguirmos, notarmos um ponto chave e crucial sobre os diários de Ricardo Piglia: os diários não são de Ricardo Piglia, mas sim de seu duplo literário Emilio Renzi (mesmo nome de seu avô, além de seus próprios nomes do meio). *Renzi* é um personagem recorrente na literatura de Piglia. É personagem e autobiografia. Por vezes, as entradas em seu diário são escritas na

³⁷ Segundo seus diários, Piglia-Renzi começa a sentir os sintomas quando ainda morava nos EUA (2001-2011); primeiro a mão esquerda (era canhoto) começou a falhar, depois quedas e perdas de equilíbrio. O diagnóstico definitivo veio em 2014, e Piglia faleceria em 2017.

³⁸ Luisa Fernández foi assistente pessoal de Piglia na elaboração e edição dos diários. É mexicana, psicóloga/psicanalista e estava em Buenos Aires para fazer um mestrado. O encontro entre os dois deu-se por intermédio de Lucía Melgar, professora da UNAM e ex-colega de Piglia em Princeton. Ver: <https://grupolaprovincia.com/contenido/264278/luisa-fernandez-sobre-los-dias-de-trabajo-con-piglia-lo-que-siempre-estaba-presen>

terceira pessoa e narram situações que ocorreram com Emilio Renzi, como se Ricardo Piglia fosse o observador, interlocutor e narrador. Ou então temos diálogos entre os dois, Ricardo e Emilio; uma *escrita esquizofrênica*, muito interessante e que molda boa parte do “estilo” de Piglia-Renzi. Por isso mesmo são os *Los diarios de Emilio Renzi* e não de *Ricardo Piglia*, o que aumenta o nível de ficcionalidade que um livro do tipo *diário*, em si, já carregaria. Essa ideia, de criar um duplo literário não surgiu com Piglia, já sendo utilizada anteriormente na história da literatura, inclusive por escritores que Piglia muito admirava, como nos casos de *Stephen Dedalus*, de James Joyce, ou *Nick Adams*, de Ernst Hemingway. “Domingo 4 [...] “He entrado en la literatura cuando he podido sustituir el “él” por el “yo””, Kafka. En mi caso podría decir: he entrado en mi autobiografía cuando he podido vivir en tercera persona. (PIGLIA, 2015b, p. 140).

É preciso frisar, novamente, que este livro em especial é uma mistura entre realidade de uma vida anotada em pequenos cadernos e ficcionalidade: recortes, emendas, omissões, inflações, edições e reedições, são aspectos comuns ao percorrermos suas páginas. Algumas entradas certamente foram adicionadas posteriormente aos anos que supostamente relatam, já é o velho e acamado Ricardo Piglia, editando as ações de seu jovem eu, Emilio Renzi. É difícil afirmar com precisão “o que é real e o que fictício”, isso exigiria um trabalho de pesquisa apurada que comparasse os *cadernos* originais, que estão na biblioteca de Princeton, com os *Diarios*, que temos acesso em forma impressa e amplamente publicado por editoras. Por fim, é preciso que o leitor fique alerta de que aqui trataremos da “vida narrada” de Emilio Renzi, que não é necessariamente um espelho da “vida vivida” de Ricardo Piglia. Estes livros são híbridos entre ficção e realidade, mas nem por isso devem ser desconsiderados, são uma *fonte* inevitável para se falar sobre este escritor singular que foi *Ricardo Emilio Piglia Renzi*.

Para compreender melhor a especificidade desses diários recomendo as obras (algumas já citadas na Introdução) de Martín Kohan (“Diário deferido”), Daniel Balderston (*Leído primero y escrito después: aproximaciones a las obras de Roa Bastos, Piglia Y Saer*), Julio Pimentel Pinto (“As memórias de Piglia nos diários de Renzi” e ““Recolha de circunstâncias”: o diário como álbum”), Susane Ynés González Sawczuk (“Ricardo Piglia, los diarios de Emilio Renzi, como figura especular de la lectura”), Miriam V. Gárate (“Notas de trabalho: a propósito de los diarios de Emilio Renzi”)

Na pequena e pacata cidade de Adrogué, os passatempos das crianças não eram muito variados. Ricardo, por sua vez, gostava de pegar algum livro da vasta biblioteca de sua mãe (Ida era uma grande leitora), mesmo antes de saber ler (isso pelo que conta em seus diários, mas podemos duvidar da veracidade, visto que a proposta dos diários é justamente mesclar realidade e ficção) e ia para a estação ver os trens e transeuntes chegarem e partirem para mundos completamente novos. Certa vez, numa dessas idas à estação, Ricardo Piglia diria, anos depois, que um velho se aproximou dele e arrumou o livro que ele, ainda criança, estava fingindo ler, pois estava de cabeça para baixo. Piglia diria que aquele velho só poderia ter sido Borges. Quem mais iria se importar com uma criança “lendo errado”?

Jorge Luis Borges, um dos mais célebres escritores argentinos do século XX, de fato passava algumas férias na pequena cidade de Adrogué³⁹, onde sua família possuía uma casa (na praça central da cidade, onde hoje funciona um centro cultural). Anos mais tarde Piglia iria se encontrar com Borges em algumas ocasiões, embora não tenham se tornado amigos próximos.

Sobre sua infância e pré-adolescência não temos muita informação, pois seus diários começam a datar de 1957 - 1958, quando Ricardo então já tinha de dezessete para dezoito anos, ou melhor, é aqui que começa o registro daqueles diários que o próprio Piglia decidiu publicar, mas há outros e anteriores⁴⁰.

Aqui começa a criação do próprio mito que inventou sobre si mesmo na figura de um escritor. Há um motivo forte e pontual para resolver começar a publicar os diários entre 1957 - 58: a mudança brusca e abrupta que sua família fez de Adrogué para Mar del Plata. O motivo da mudança tem a ver com o pai de Piglia, médico, sindicalista e peronista convicto, e com o governo de Juan Domingo Perón.

³⁹ Para mais, ver biografias de Borges, por exemplo: RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. *Borges: una biografía literaria*. Ciudad del México: Fondo de Cultura Económica, Colécion “Tierra firme”, 1987 e WILLIAMSON, Edwin. *Borges: uma vida*. São Paulo: Companhia das letras, 2011.

⁴⁰ Os *diários originais*, anotados a próprio punho em cadernos, se encontram nos arquivos da *Firestone library*, em Princeton, EUA. Um pouco antes de falecer, Piglia resolveu doar/negociar sua documentação para a instituição na qual trabalhara. Nesse arquivo existem diários a partir de 1954, como pode ser visto no seguinte link: https://findingaids.princeton.edu/catalog/C1513_c554

Perón foi um dos presidentes mais célebres da Argentina, considerado um grande herói por uns e uma espécie de ditador populista por outros. Esteve no poder de 1946 - 1955 (e depois para um segundo governo em 1973 - 1974), quando foi deposto por um golpe militar que bombardeou partes de Buenos Aires em 1955⁴¹, deixando centenas de mortos e feridos, além de levar Perón à prisão. Ele foi libertado dias depois devido a um grande clamor popular, mas é forçado a partir para o exílio, na Espanha. Esse golpe é conhecido como *Revolução Libertadora* e é apenas um entre alguns outros golpes militares que a democracia argentina sofreu durante o século XX.

As consequências desse golpe militar iriam afetar a família Piglia de maneira direta, pois seu pai, peronista declarado, foi preso em 1956, acusado apenas de ser peronista. Na época houve grande incerteza sobre seu paradeiro, se um dia iria voltar ou não, se estava sofrendo tortura, se chegaria a ser julgado; por fim ele foi libertado cerca de um ano depois, mas retornou decidido que Adrogué se tornara um local muito perigoso para se viver. Assim, resolveu mudar-se, com esposa e filhos, para o balneário de Mar del Plata (a cerca de 5 horas de Buenos Aires) e de lá “recomeçar” a vida.

É aqui que o jovem Ricardo Piglia, como um típico adolescente frustrado, começa a fazer suas anotações, de maneira mais sistemática e resiliente (*obsessivas*), em diários de capa preta que manteria até o final de sua vida⁴².

O período em Mar del Plata é marcado por leituras, amigos e amores da juventude. Piglia foi um leitor voraz, compulsivo, *obsessivo*. É aqui que tem seu primeiro contato com Sartre⁴³, Dostoievsky, Malcolm Lowry⁴⁴, entre outros; e por

⁴¹ O conto de Piglia *Desagravio*, parte de *Jaulario*, além de ser sobre um feminicídio (história principal) é sobre esse evento histórico (história oculta), que serve de pano de fundo para a história principal. Ver PIGLIA, Ricardo, *La invasión*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.

⁴² Piglia diria, anos depois, que eram 327 cadernos (Introdução do primeiro volume dos *Los diarios de Emilio Renzi*), mas nunca de fato os contou. Essa lenda acabaria inspirando o título de um documentário sobre a vida e obra de Piglia, chamado justamente *327 cuadernos*, de 2015, dirigido pelo cineasta e amigo pessoal de Piglia, Andrés Di Tella. Pesquisadores que eu já tive contato e que estiveram na Biblioteca de Princeton afirmam que lá não há mais que uma centena de cadernos, contudo muitos devem ter sido perdidos, extraviados/esquecidos, ou até destruídos ao longo da vida de Piglia.

⁴³ PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación*, 2015, p. 25.

⁴⁴ *Ibidem*

muitas idas ao cinema (outra de suas paixões ficcionais; não só apreciava a sétima arte em si como gostava da sensação de estar só, completamente isolado do mundo, numa sala escura de cinema). Aqui também temos a descoberta de uma paixão por nadar no mar (isso, inclusive, será tema de alguns de seus contos, por exemplo em *El nadador*⁴⁵). Mas a vida em Mar del Plata trouxe problemas familiares entre Ricardo e seu pai, que não concordava em seguir a carreira de médico do progenitor.

Piglia ansiava morar sozinho e se possível longe do zelo e vigilância dos pais, foi quando em palestras ofertadas pelo colégio descobriu que havia universidades públicas que o estudante poderia frequentar sem pagar caras mensalidades e ainda poderia comer nos refeitórios a preços simbólicos; só precisaria resolver a questão de como pagar uma moradia. A cidade escolhida foi La Plata, capital da província de Buenos Aires⁴⁶, não tão grande quanto a própria capital do país e suficientemente longe de sua família em Mar del Plata. O curso escolhido foi História.

2.2 – O arquivo do avô e a graduação em História

Desde que começou a escrever seus diários e a realizar leituras de forma sistemática, Ricardo Piglia teria decidido que se *tornaria escritor*, então, por que teria escolhido História como curso superior, e não algo como Letras? Há uma entrevista com Ricardo Piglia que pode esclarecer essa questão:

Cuando ingresó en la universidad, en La Plata, usted eligió estudiar Historia. Cómo relacionar esa elección y su oficio de narrador?

Bueno, elegir es un decir. Cuando entré en la facultad quería ser escritor, decía que quería ser escritor. Tenía 18 años, había escrito dos o tres cuentos, leía todo el tiempo a Faulkner y escribía una especie de diario privado que le leía a todo el mundo. Y pensaba que si uno quería ser escritor mejor era no estudiar Letras. Me enfrentaba sin darme cuenta con una cuestión bastante complicada, cómo se forma un escritor? Difícil saberlo. Seguro que siempre hace falta un desvío, un movimiento excéntrico, andar por calles laterales. La carrera de Letras tiende a

⁴⁵ Parte de *Jaulario (La invasión)*, mas com o título de *En Noviembre*. Posteriormente vai receber o título de *El nadador* fazendo parte do primeiro volume dos diários, pp. 117-120.

⁴⁶ La Plata é a capital da província de Buenos Aires. A cidade de Buenos Aires (CABA) é um distrito federal autônomo, sendo essa a capital do país. A distância entre ambas é de aproximadamente uma hora e meia de carro.

centrar demasiado, diría yo, provoca la ilusión de que la literatura está clasificada y ordenada. Cuando uno empieza a escribir lee de una manera cada vez más arbitraria. Habría que tratar de preservar esa arbitrariedad, que es la marca misma de la pasión por la literatura.

[...]

El proyecto de escritor que tenía en ese tiempo difería entonces con el de la Facultad de Letras?

Digamos que intuía lo que no quería. No quería aburrirme soportando las historias de la literatura, y leer literatura para dar examen no me parecía muy interesante. Prefería mantener la literatura aparte y ponerme a estudiar otra cosa y entonces me decidí por la Historia. Por otro lado en ese tiempo había descubierto la literatura norteamericana y no tenía ganas de leer nada más.

Leía literatura norteamericana en traducciones?

No, antes de ir a la facultad, mientras terminaba el secundario, me había puesto a estudiar inglés. Porque había un personaje muy extravagante en Mar del Plata, Steve Ratliff, un norteamericano, al que todos le decían “el inglés”, que trabajaba en una compañía exportadora de pescado, que había sido amigo de Conrad Aiken y había estudiado con Eliot y se la pasaba todo el tiempo hablando de literatura, en el Ambos Mundos, un restaurante donde se come puchero, que en aquel tiempo funcionaba con un bar al frente. Fue el primero que me habló de Scott Fitzgerald y me prestó el *Gatsby* en una vieja edición de Scribner’s toda anotada y forrada con papel verde. Me puse a estudiar inglés y al tiempo ya lo pude leer, aunque el primer texto que leí completo en inglés fue un cuento de Hemingway, *After the storm*. Ratliff tenía un ojo muy sutil, le gustaba mucho Hortense Calisher, por ejemplo. (PIGLIA, 2001, pp. 87-89)⁴⁷

A entrevista nos traz revelações importantes sobre as opiniões de Piglia. Em primeiro lugar demonstra que a vontade de não cursar Letras é justamente por acreditar que essa graduação ordena e classifica de maneira demasiada a literatura, algo que Piglia nunca concordou plenamente. Ele também acrescenta que, quando se começa a escrever (textos próprios), é comum que as leituras se tornem cada vez mais arbitrárias, e o bom escritor é aquele capaz de ler diversos gêneros, de transitar pelos estilos. Além disso, ler literatura com o intuito de fazer uma “prova” era algo que não lhe agradava. Optei por deixar mais um trecho da entrevista em que lhe é perguntado sobre literatura norte-americana, pois essa era uma das favoritas e formadoras de Piglia, sobretudo os três escritores acima citados: William

⁴⁷ Entrevista a Carlos Damaso Martinez, para o *La Razón*, 15 de setembro de 1985, parte do livro *Crítica y ficción* (1986).

Faulkner⁴⁸, Scott Fitzgerald e Ernest Hemingway. A literatura estadunidense foi uma grande formadora de Ricardo Piglia, que anos mais tarde iria dirigir (como editor) uma coleção dedicada aos grandes nomes da literatura norte-americana, além de passar anos atuando como professor em universidades de alto prestígio nos Estados Unidos⁴⁹.

Embora a entrevista traga um motivo rebuscado (e certamente elaborado ao longo dos anos) para a escolha ter sido História e não Letras, na verdade, analisando-se seus diários percebe-se que existe um motivo mais simples e muito mais pragmático por trás dessa escolha. Ricardo precisava de dinheiro para se manter em La Plata (aluguel e alimentação) e havia rompido relações com seu pai, por dois motivos: não queria ser médico como ele e não se identificava com o peronismo. Assim, a saída que o jovem encontrou na época para poder levar uma “vida de universitário” tranquila e sem precisar trabalhar foi pedir ajuda para seu avô, Emílio, que ainda estava em Adrogué.

Emílio concordou em sustentá-lo desde que o neto o ajudasse, nos finais de semana, a organizar o seu arquivo pessoal. Então, com essa finalidade, convinha ao neto cursar *História*. O acordo foi firmado.

Estamos diante de dois pontos que considero cruciais para entender como funcionava a mente criativa de Piglia, além de motivos literários que virão aparecer posteriormente em *Respiración artificial*: 1 - um *arquivo*, como uma potência reveladora de possíveis passados, e 2 - o *método histórico* de trato com as fontes que aprendera na graduação. Façamos primeiro do *arquivo*.

Emilio Renzi (o avô de Piglia) é uma das figuras mais curiosas presentes nos diários de Piglia-Renzi. O avô era italiano e tinha sido um combatente na Primeira Guerra Mundial. Após ter sido ferido em combate, foi transferido para um serviço burocrático em um posto de correio ligado aos *fronts*, sua função era

⁴⁸ Em sua sala em Princeton, Piglia tinha um retrato emoldurado de Faulkner. Ver DIAZ-QUINONES, Arcadio. *Ricardo Piglia: os anos em Princeton*. Tradução: Ricardo Lísias. Princeton (EUA): 80 grados prensasinprisa, 2012.

⁴⁹ Piglia lecionou cursos breves na Universidade da Califórnia (Santa Cruz e Davis), Harvard e Princeton, onde posteriormente foi contratado como professor efetivo do departamento de Letras Espanhol e Português, onde trabalhou até se aposentar.

receber, distribuir e por vezes concluir as cartas de soldados, endereçadas aos parentes e cônjuges.

Muitas dessas cartas vinham pela metade ou estavam muito mal escritas, por motivos óbvios, e cabia a Emilio finalizá-las embora não as assinasse como suas; ironicamente, o avô também tinha sido um escritor, por mais que não se considerasse assim (se levarmos em conta que esse relato, parte dos *diários*, pode ser verídico). Um belo dia simplesmente “surtou”⁵⁰ e resolveu fugir da guerra, da Itália e de toda aquela loucura de ser um escrivão anônimo de soldados. Juntou suas coisas e fugiu para a Argentina, onde permaneceria até sua morte. Só que há um detalhe; Emilio Renzi trouxe consigo tudo que pôde carregar de seu antigo emprego: eram inúmeras cartas, mapas, dedicatórias e objetos pessoais de soldados anônimos da Primeira Guerra.

Esses inúmeros objetos, inúmeras histórias ocupavam um cômodo da casa da família em Adrogué, largados ao caos e as traças. Emilio nunca tinha conseguido organizar seu arquivo que guardava com tanto carinho, mas agora talvez fosse conseguir com a ajuda do neto, que ele mesmo se encarregaria de formar como historiador. Aos finais de semana, como combinado, Ricardo Piglia-Renzi ia visitar o avô e tentava, de alguma forma, colocar uma ordem naquele caos de vidas passadas, usurpadas por um terceiro e levadas à América do Sul, enquanto o avô Emílio, muito motivado com a ajuda do neto, cantarolava *Bella Ciao*.

Sábado [1960]

Vuelvo a Adrogué y estoy en el tren. Los encuentros con el abuelo Emilio son lo mejor de esta época para mí. Me ha pedido que por el sueldo que me paga me dedique a organizarle su archivo. Quedamos en que pasaré los fines de semana con él. Lo que él llama “el archivo” es una colección desordenada de carpetas y cajas con materiales diversos dedicados a la campaña italiana en la Primera Guerra.

⁵⁰ Dos três volumes dos *Los diarios de Emilio Renzi* apenas o segundo segue aquilo que esperamos de um diário: um livro com entradas diárias, que narre acontecimentos da vida de seu autor/escritor. No primeiro e no terceiro volume, além disso, temos contos que misturam a vida de Piglia com situações que não temos como saber ao certo se aconteceram ou se são ficções, ou então contos soltos que depois entrariam em seus livros de contos. No final do primeiro volume temos um conto chamado *Canto rodado* (citado na Introdução), que narra o falecimento e funeral do avô Emilio, e nessa ocasião a mãe de Piglia, Ida Maggi (ori), guardiã dos segredos de ambas as famílias, lhe revela o porquê de Emilio ter abandonado a Itália e vindo justo para a Argentina: tinha uma amante nesse país (novamente um motivo de ordem passionais); mas isso era um dos segredos mais profundos da família e só pôde ser revelado após sua morte. Se esse caso de fato aconteceu, ou se é uma ficção criada por Piglia para achar uma justificativa para a escolha migratória de seu avô, não temos como saber de maneira conclusiva diante das fontes que temos.

Cuando le pregunto cómo los consiguió, me contesta: “Todos estaban demasiado preocupados en el trabajo de sobrevivir en las trincheras como para ocuparse por los documentos y los papeles que yo sustraía para que no se perdieran”. (PIGLIA, 2015b, p. 54)

O *arquivo*, ou aquilo que era chamado de arquivo, na verdade era um amontoado desordenado de papéis, de fragmentos de histórias pessoais, testemunhos, em meio a uma macro-história terrível de uma das guerras mais sangrentas que a humanidade já presenciou. Colocar uma ordem em tudo aquilo – se é que era possível para apenas duas pessoas – não seria tarefa fácil, mas ajudou o jovem Ricardo Piglia-Renzi a vislumbrar o poder revelador que um arquivo pode exercer sobre o passado.

Claro que o arquivo nada pode se não houver alguém que o decifre, mas ali jaz uma enorme potência, uma potência que pode abalar as verdades em que cremos no presente, e esse será um dos motes principais de *Respiración artificial*. Mas sobre o que falavam as cartas do arquivo do avô Emilio? Obviamente sobre a guerra, mas qual o tema mais recorrente?

Lunes 20 de junio [1960]

Día patriótico, no hay clase hoy. Larga conversación con el abuelo sobre el tema más persistente en las cartas de los soldados muertos. “Todos anunciaban el próximo fin de la guerra”, me dijo, y empezó una suerte de letanía, estaremos juntos en Navidad, espérenme para la próxima cosecha, la guerra no durará más que hasta el fin del verano. Todos querían que la guerra terminara, me dijo, pero nadie sabía cómo hacer para ponerle fin. Lo demoníaco, me dijo, es que todos empezamos a comprender que las armas que usábamos eran tan mortíferas que ninguno de nosotros estaba preparado para soportarlas. Y las armas por sí mismas no iban a detener la matanza. Cavábamos trincheras que se inundaban y luego cavábamos una segunda fila de trincheras y una tercera fila. Pero era inútil porque cada tanto teníamos que salir a campo abierto. Hizo una pausa: a morir, dijo. (PIGLIA, 2015b, p. 55)

Claramente as mensagens mais comuns dos soldados eram de esperança; esperança de que logo a guerra iria terminar e todos poderiam retornar para suas vidas normais. Infelizmente nem todos conseguiam. Todos queriam terminar com a guerra, mas ninguém sabia como fazer. A guerra é uma das experiências mais extremas da humanidade e dificilmente um soldado volta “são”, física ou psicologicamente, depois de ter presenciado o calor e o horror do combate.

Entre aqueles que conseguem sobreviver a experiência de uma guerra, é necessário desenvolver estratégias para continuar com o mínimo de sanidade em um momento posterior pacificado⁵¹. Alguns “esquecem” o que viram para poder continuar a viver com sanidade, alguns nunca mais vão tocar no assunto, transformando-o em um tabu. Outros vão romantizar as memórias do combate como se fossem muito melhores do que realmente foram, outros vão ter de (con)viver com seus traumas constantemente, como fantasmas que retornam para assombrá-los. São feridas que não cicatrizam. Emilio foi um desses soldados afetados e traumatizados com a guerra, seu caso não foi diferente. Ricardo, em uma conversa com o avô, percebe o quanto ele é traumatizado e faz um registro sobre isso em seu diário:

Lunes 6 de junio [1960]

Pasé unos días en Adrogué con el abuelo Emilio. Salimos en un coche y fuimos al Parque Pereyra Iraola para tomar un poco de aire. El abuelo está siempre de buen humor y hace chistes sobre sí mismo y sobre el resto del género humano. La experiencia de la guerra, tan lejana, persiste en él como un sueño soñado la noche antes. Igualmente confuso, igualmente sin sentido, de todos modos a ratos trata de construir una versión coherente. Lo vivido se divide para él en dos etapas: el año que pasó en el frente, donde fue herido y donde vio de cerca el horror, y el tiempo en el que estuvo a cargo de la oficina de correos del Segundo Ejército. Fue ahí donde tuvo conciencia real de lo que pasaba. Estaba ocupado de las cartas que debían enviarse a los familiares de los soldados muertos y también de la clasificación de los papeles y los objetos personales que se encontraban en la mochila de las víctimas, muertas en combate. Mi opinión es que fue esta segunda experiencia la que le dio una mirada totalizadora sobre la guerra y su inusitado y cruel desarrollo. (PIGLIA, 2015b, p. 53)

Interessante notar que na opinião de Piglia-Renzi a experiência no posto de correio teria sido mais traumática para seu avô do que a experiência no campo de combate, isso porque no campo de combate a vida (e a morte) é muito regida pelas ações, é preciso agir para sobreviver, seguir as ordens dos superiores, pensar rápido,

⁵¹ Há inúmeros trabalhos acadêmicos sobre esse assunto, por exemplo, podermos citar os trabalhos de Michael Pollak sobre as memórias conflituosas e distorcidas dos sobreviventes da Segunda Guerra Mundial (“Memória e identidade social” e “Memória, esquecimento, silêncio”); os diversos trabalhos de Henry Rousso sobre as memórias da ocupação nazista na França ou sobre as “catástrofes” que ditam o ritmo da história contemporânea/tempo presente (*A síndrome de Vichy* e *A última catástrofe: a história, o presente, o contemporâneo*); ou ainda o artigo famoso de Alessandro Portelli sobre os massacres em “Civitella Val di Chiana”, ou ainda, os livros de Primo Levi; *É isto o homem?*; *Assim foi Auschwitz*; *A trégua*, etc. Todos os trabalhos acima citados versam sobre memórias de sobreviventes aos terrores da Segunda Guerra Mundial, mas podem ser aplicados a outras experiências de guerra.

não há tempo para grandes reflexões nem para tentar compreender os motivos geopolíticos que estão impulsionando a guerra.

Agora, uma vez ferido e transferido para um serviço burocrático, seu avô pode entender com mais calma, digerir o horror da guerra, além de ter contato com as cartas que no fundo carregavam, cada uma delas, uma história pessoal. Ali, naquelas cartas, naqueles objetos pessoais, já não havia soldados impessoais identificados por números em suas medalhas, havia seres humanos com dores, fraquezas, medos, luxúrias, paixões, saudades, etc.

Os anos se passam e o arquivo de Emilio Renzi nunca estará de fato com a organização finalizada, mas isso não é importante. O importante é o contato (até emocional) que Ricardo Piglia desenvolveu com o arquivo de seu avô, com a descoberta da potência reveladora de passados que essa série de documentos e objetos pode ter, além das *cartas* como forma de comunicação. Em *Respiración artificial* esses dois elementos são cruciais para a narrativa ficcional; o *archivo* de Enrique Ossorio, personagem pitoresco do século XIX argentino, e a comunicação via *cartas* (epistolar), que orienta toda a primeira parte do romance.

Agora falemos sobre a primeira formação de Piglia, em História. Embora não tenha seguido carreira como historiador, defendendo que sua graduação em História moldaria muito o estilo de pensar de Piglia e suas preocupações com representações literárias. Os contos ou romances de Piglia geralmente têm alguma *fonte* que mobiliza a narrativa – claro, são fontes inventadas, ficcionais, mas elas precisam parecer reais aos leitores para que se crie uma verossimilhança no relato proposto.

A narrativa é mobilizada a partir de um objeto que conta outra história, mais profunda e mais secreta. São sempre duas histórias (ou mais)⁵². Piglia não inventou esse estilo das *fontes inventadas*, na verdade ele se insere dentro de uma “escola literária” muito antiga, de autores que citavam *fontes* ou *testemunhas* ficcionais:

Não era truque novo [falando *Robinson Crusoe* de Defoe], sabemos todos, esse de remeter a autoria a alguma figura mais distante das letras, mais próxima dos atos, menos sujeita ao escrutínio dos leitores. Pelo contrário, era um truque tão velho quanto o tempo, tão velho quanto o desejo de verossimilhança, tão velho ao menos quanto o romance. Cervantes já se valera dele em sua obra maior, em seu *Dom*

⁵² PIGLIA, Ricardo, *Tesis sobre el cuento* In *Formas breves*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014, pp. 103-109.

Quixote, alegando ser o detentor de um original árabe encontrado ao acaso num mercado de Toledo e traduzido sob encomenda. Os contemporâneos de Defoe também o conheciam bem: Swift, em sua *Viagens de Gulliver*, declararia Gulliver seu amigo íntimo e antigo, até seu parente pelo lado materno; Marivaux receberia de um conhecido os cadernos de uma mulher guardados havia décadas no fundo de um armário, e com eles organizaria *La vie de Marianne*. [...] (FUKS, 2021, p.35)

Voltando à Piglia, *Os diários* nos apresentam detalhes curiosos dos estudos de graduação, como disciplinas que cursava, leituras que estava fazendo, preocupação com determinadas avaliações, como podemos ver no exemplo que segue:

5 de mayo [1960]

Dejo asentado aquí mi plan de estudios. Estoy cursando cinco materias, sintetizando, tres son de historia, una de filosofía y otra de literatura. Tengo tantas cosas que hacer y las hago con tanta liviandad e inteligencia que todo me parece sencillo. Trato de hacer muchas cosas al mismo tiempo, mantenerme ocupado. Hago aquí una lista para dejar nuevamente un registro de mi experiencia verdadera.

Terminar de pasar en limpio los apuntes de Historia Argentina.

Leer sobre la cultura en la época de Luis XIV.

Resumen de La esencia de la filosofía de M. Scheler.

Peluquería.

Biblioteca. Afeitarme. (PIGLIA, 2015b, pp. 48-49)

Aqui temos uma lista de afazeres que passa por história da Argentina, história moderna europeia e filosofia. Também temos, no primeiro volume dos diários, as aventuras do jovem Piglia-Renzi membro do movimento estudantil (que quase foi presidente), as primeiras namoradas (com destaque para Vicky, Amanda e Inés), as expectativas e discussões acerca da Revolução Cubana⁵³ e da Guerra do Vietnã; mas também temos a representação muito evidente das três áreas de interesse de estudos de Piglia-Renzi: *História, Literatura, Filosofia*.

Anos mais tarde dar aulas de Filosofia acabou sendo seu principal “ganha-pão”, embora não fosse formado na área. Nesse ponto, na primeira metade da

⁵³ Consultar “Um olhar distante: Piglia e a utopia de América Latina”. In: *Sobre história e literatura: como a ficção constrói a experiência*; PINTO, Júlio Pimentel; São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

graduação já estava lendo por inteiro as obras de Sartre e Heidegger, segundo seus diários.

Entre tantos momentos peculiares narrados como seus quatro anos de graduação talvez uma das passagens mais curiosas seja a seguinte. Piglia está fazendo uma descrição do ofício de Enrique Barba, professor de história argentina, e um de seus professores prediletos. Segue a entrada do diário:

8 de abril [1960]

Vamos al Archivo de la Provincia de Buenos Aires por primera vez. Está en los bajos de la galería Rocha. Enrique Barba nos conduce entre los documentos infinitos y múltiples que cubren las paredes.

Aprendimos a copiar los folios, a indicar con precisión el cambio de página o a poner entre corchetes ilegible cuando una palabra o un párrafo estaba deteriorado por la humedad o por el tiempo o porque la letra de quien lo había transcrito o escrito directamente era un grafismo incomprensible. Uno nunca sabe lo que va a encontrar, nos dijo Barba, busca al voleo, siguiendo pistas inciertas, guiado por el instinto que debe ser la primera virtud de un historiador. Buscamos porque tenemos una hipótesis pero nunca vamos a escribirla hasta no tener la certidumbre documental. Y después dijo una frase que me encantó: «Cualquier libro de historia que no tenga cinco notas al pie por página», hizo una pausa teatral y concluyó: «es una novela». (Me pareció una excelente definición del género novela).

Barba vive en el archivo, pasa más tiempo en esta galería subterránea que en su casa, y se ha especializado y concentrado en saber cómo llegó Rosas al poder, es decir, ha trabajado como un buzo de gran profundidad en tres años de historia argentina, sólo tres años a los que conoce mejor que a su propia vida. Casi treinta años dedicado a entender tres años. Extraordinario, él sabe todo de ese período, sabe si llovió en los campos de Rosas un día de febrero de 1829 o cuántos hombres formaban su guardia personal, y también el nombre de cada uno y cómo se vestían, qué comían y de qué modo se dirigían al caudillo. (PIGLIA, 2015b, pp. 46-47)

Há diversos pontos-chave nessa entrada sobre uma concepção específica do ofício de um historiador (segundo Barba). Primeiro a visita a um grande arquivo, diferente daquele que tinha contato com seu avô. Depois é ensinado aos jovens alunos um método de como lidar com as fontes documentais, como classificar e fazer anotações com os documentos. Depois o professor alerta que muito do trabalho de pesquisa se dá “seguindo pistas incertas”, seguindo o “instinto”, que deve ser a primeira virtude de um historiador. Ora, sabemos que essa não é a única definição possível de um historiador, ainda assim é uma definição coerente a um tipo específico de historiador que é recorrente até hoje. Barba alerta que os historiadores levantam uma hipótese, mas precisam comprová-la com suas fontes.

Toda essa definição de o que é e o que faz um historiador será essencial anos depois, quando Piglia estiver construindo um personagem literário que é um *historiador*, seu próprio tio, Marcelo Maggi, um dos personagens centrais de *Respiración artificial*. Também é possível que essa elaborada entrada tenha sido criada, na verdade, pelo Piglia-Renzi velho, editando seus *diários*, e não pelo Piglia-Renzi jovem, impressionado com tudo o que via.

Há outros dois pontos muito importantes na citação de Barba, sendo o primeiro este: “Cualquier libro de historia que no tenga cinco notas al pie por página”, hizo una pausa teatral y concluyó: “es una novela”. (Me pareció una excelente definición del género novela). (PIGLIA, 2015b, p. 47); aqui temos dois pontos, uma definição de *romance* às avessas, ou seja, romance é aquilo que não é História (algo que Piglia-Renzi não deixa de achar interessante, uma cisão profunda para Barba entre as duas formas de narrativa), além do apego dos historiadores por *notas de rodapé*.

A nota de rodapé surge como uma ferramenta para o texto historiográfico justamente para adicionar informações ao texto principal⁵⁴ ou para justificar que aquilo que está sendo dito está ancorado no lastro de *fontes* específicas que o historiador já coletou, analisou e compilou antes da escrita do texto em si, mas nem sempre foi assim. Na verdade esse estilo de escrita se torna “moda” entre os historiadores a partir dos séculos XVIII e XIX e podemos dar destaque a um historiador específico que acabou usando muito desse recurso literário: Edward Gibbon⁵⁵. Algumas obras do historiador inglês trazem tantas e tão extensas notas de rodapé que a maioria das editoras que as publicam fazem versões reduzidas de suas obras, com muitas notas cortadas ou reduzidas.

O segundo ponto na citação sobre o professor Barba é uma observação que vem de Piglia: a *fixação/obsessão* que o professor tem pelo seu objeto específico de estudo, que no caso é a ascensão de Rosas ao poder na Argentina do século XIX.

⁵⁴ Anthony Grafton realiza um estudo específico sobre a história da nota de rodapé em seu livro *Footnote: a curious history*, indo desde textos da antiguidade até a era contemporânea com Ranke e Gibbon, como exemplos. Ver GRAFTON, Anthony, *Footnote: a curious history*, Boston: Harvard University Press, 1999.

⁵⁵ Consultar, por exemplo, a monumental obra *Declínio e queda do império romano*, ou até mesmo uma obra menor, mas ainda recheada de notas de rodapé enormes, *Ensaio sobre o estudo da literatura*, ambas de Edward Gibbon.

A *obsessão* (tema do capítulo VI) é tanta que, segundo Piglia, Barba conhecia mais sobre três anos específicos do século XIX do que sobre sua própria vida. Tanto pesquisou e estudou que sabia dizer detalhes muito específicos daquele período do passado; algo extraordinário, segundo Piglia, mas de certa forma psicótico. “sólo tres años a los que conoce mejor que a su propia vida. Casi treinta años dedicado a entender tres años”. (PIGLIA, 2015b, p. 47), repara Piglia-Renzi.

É comum que historiadores acadêmicos se tornem grandes especialistas em assuntos muito específicos, aos quais dedicam anos de pesquisa. Isso porque pesquisa demanda tempo e dedicação, e quanto mais se pesquisa parece que mais *fontes* acabam por aparecer. Isso não é necessariamente um problema, mas a percepção que Piglia-Renzi tem de como é um *historiador profesional* é que é interessante: é aquele que conhece melhor o período que pesquisa do que sua própria vida. Essa *obsessão* que guia a maior parte das pesquisas historiográficas é outro ponto importante na estruturação ficcional do personagem de Marcelo Maggi, entre outros que vão aparecer em *Respiración artificial*. Maggi é tão aficionado pelos *papéis de Ossorio* que abandona tudo e todos que faziam parte de sua vida para ir morar numa cidade do interior em que ninguém lhe incomodasse. Assim, parte para seu *exílio pessoal* (veremos no capítulo III), para assim poder escrever a história derivada daquelas *fontes* inéditas que ele, o *historiador*, acreditava serem valiosíssimas para a história argentina.

2.3 – Vida de professor universitário e a primeira publicação

Os anos seguem e Piglia se gradua em História em quatro anos. Acontece que, ainda em 1963, último ano de graduação, é aprovado num processo seletivo para professor temporário de seu departamento, na Universidade de La Plata. Além de garantir um sustento econômico por dois anos é também a primeira inserção de Piglia no mundo da docência. Piglia narra como era curioso dar aulas para muitos alunos que eram mais velhos que ele. As disciplinas eram duas: Introdução à História e História da Argentina I.

Viernes 9 [1965]

He ganado el concurso de mis dos cátedras porque no se ha presentado ningún contrincante. De todos modos se trata de un cargo que se concursa cada dos años, por lo tanto mi situación económica está resuelta. (PIGLIA, 2015b, p. 132)

A partir desse momento Piglia estava se dedicando à duas empreitadas profissionais diferentes: uma era preparar e dar aulas para a graduação de História em La Plata; a outra, terminar alguns contos para tentar compilá-los e publicá-los em livro. Alguns desses contos já estavam ficando prontos em 1965, como: *Las actas del juicio*, *En noviembre*, *La pared*, *Tierna es la noche* e *La invasión*⁵⁶, que viriam a ser parte de seu primeiro livro de contos *Jaulario*. Piglia trabalhava nesses contos de madrugada (sempre foi uma pessoa notívaga) numa pensão muito simples na qual alugara um quarto com Inés (namorada da época) no bairro de La Boca (nessa época Piglia se dividia entre Buenos Aires e La Plata), longe da parte turística das casinhas coloridas de latão, muito popular no roteiro turístico portenho.

Si pienso en lo que he hecho en estos años —aparte de la euforia que produce el envío de escribir libre y de encontrar un tono—, no veo muchas variantes. Lo mejor es “Las actas del juicio” [este conto é sobre o assassinato de Urquiza e a história argentina do século XIX], una oralidad arcaica, nada realista, basada en el ritmo y en un conjunto de pequeñas escenas narrativas encadenadas por un narrador que las cuenta como si no las entendiera. La misma técnica en “Tierna es la noche”, donde también cuento muchas situaciones, con un tono más personal, onda confesión escrita que viene de *The subterraneans* de Kerouac. Lo mismo sucede con “Una luz que se iba” y con “La pared”; muchos argumentos en una sola historia contada en primera persona. La clave es encontrar ese tono personal pero en tercera persona. El resto de los cuentos del libro tiene la misma estructura, cuentan una situación mientras sucede pero en secreto cuentan otra. (El mejor es “En el calabozo”).

Formalmente y en su estilo, *La invasión* no tiene nada que ver con Borges —o tiene que ver como rechazo de su manera de entender la literatura—. En eso me diferencio de todos los escritores, que en general le copian hasta el modo de escupir. Nada tampoco con Cortázar, la otra plaga. Temáticamente la influencia es Arlt —demasiadas delaciones. (PIGLIA, 2015a, p. 148)

Boa parte dos contos de *Jaulario* já estavam prontos⁵⁷ nesse momento. *Las actas del juicio* é sobre o assassinato de Urquiza por um de seus homens (episódio famoso na história da Argentina); *Tierna es la noche*, título homônimo a um romance de Scott Fitzgerald, é sobre um encontro de ex-namorados em uma festa e a reativação, só por uma noite, de uma antiga paixão; *Una luz que se iba* é sobre um suicida em um trilho de trem; *La pared* é sobre um velho em um asilo que

⁵⁶Este livro de contos possui dois títulos, *La invasión*, na edição argentina e *Jaulario* na edição cubana de mesmo ano. O conto *La invasión* narra uma relação homoafetiva entre dois presos políticos em uma cela de cadeia (alusão a *Jaulario*), como mencionamos na Introdução.

⁵⁷ Como pode ser conferido na Figura 21 desta tese, no capítulo VI.

observa um muro que os vizinhos constroem e que vai estragar um de seus poucos prazeres: a vista da paisagem. *Los diarios de Emilio Renzi*, além de nos permitirem acompanhar a criação literária, também nos permitem acompanhar como era sua outra profissão, a de professor de História, como organizava suas aulas, os textos, os temas, as provas, etc.

Lunes [1965]

Dos y media de la mañana, recién empiezo a trabajar. Antes fuimos con Inés por Corrientes parando en todos los bares y por fin nos sentamos a comer en el Bajo. Tengo que preparar ahora una clase sobre Spengler para la materia próxima: Problemas de Metodología Histórica (progreso, morfología, causalidad, etc.). (PIGLIA, 2015b, p. 146)

Continuando:

Miércoles [1965]

Di la primera clase de este año ante más de ochenta alumnos en la Facultad, hablé durante cuarenta y cinco minutos sobre Spengler, dije cosas ciertas inesperadas y al final salí rápido sin querer escuchar comentarios, mientras los estudiantes salían al mismo tiempo por los pasillos. Vine a la Modelo a tomar una cerveza y a escribir estas notas. (*Idem*)

Aqui temos Piglia-Renzi dando uma aula sobre Oswald Spengler, famoso por seu *Declínio do ocidente*, mas os diários garantem mais rastros de autores que eram apresentados e debatidos para os jovens estudantes de História em meados dos anos 1960 na Argentina, como Toynbee, Cassirer e Hegel. Talvez as escolhas desses autores viessem do próprio Piglia-Renzi, talvez o programa das disciplinas já estivesse fechado e Piglia-Renzi apenas o ministrava. O importante é que a partir desses rastros podemos ter um panorama de leituras que Piglia-Renzi realizou sobre *teoria da história* e como isso acaba moldando sua própria concepção pessoal de história, como no caso de Hegel, que chegou inclusive a cobrar em uma prova:

Domingo 1 [1965]

Increíblemente, estuve trabajando sobre Hegel para dar un par de clases en la Facultad sobre su filosofía de la Historia. El profesor aprende lo que debe enseñar dos días antes de que se enteren los estudiantes.

“Comprender lo real, hacerlo plenamente inteligible, es el fin de la filosofía; todo debe ser reconocido como racional, esto es cognoscible en forma adecuada por la razón”, Hegel. “Quien mira racionalmente el mundo, lo ve racional”, Hegel.

Para Hegel, las categorías del pensamiento son a la vez las categorías del ser. (PIGLIA, 2015b, p. 147)

Entender o que Piglia-Renzi lecionava em suas aulas de História e suas escolhas de leituras pode nos ajudar a entender sua própria concepção de história, ou pelo menos a indicar um caminho a seguirmos. Os exemplos das aulas na graduação poderiam ser outros que também são citados nos *Los diarios de Emilio Renzi*.

Em sua literatura, muito embebida por esse momento *historiador*, Piglia-Renzi tem um estilo de não apenas adicionar nas ficções “temáticas históricas”, mas colocar nas narrativas modos de ser, problemas, que são comuns ao mundo da historiografia, mas em geral estranhos ao mundo da literatura, como: *fontes*, construção da narrativa historiográfica, problemas com a averiguação da *verdade*. Unir esses dois mundos acaba por representar muito do universo de Piglia-Renzi, embora nunca tenha escrito, necessariamente, um *romance histórico*.

Algunos de sus cuentos favoritos, como “*Las actas del juicio*” o “*Mata Hari 55*”, están inspirados en hechos reales: en un caso, el asesinato del general Urquiza, un caudillo federal del siglo XIX; y, en el otro, las actividades clandestinas de los “comandantes civiles” que participaron en la revolución que derrocó a Perón en 1955. También se ha servido en ocasiones de la pura ficción para narrar la historia del país, como en *Respiración artificial*. ¿Cómo afronta en la escritura esa tensión entre ficción y realidad? ¿Le resulta fácil trabajar sobre hechos históricos?

Siempre trabaje sobre esa tensión. En general, parto de un hecho real que a veces al final ni siquiera aparece en el relato o se transforma en otra cosa, pero es muy importante para mí tener ese punto de anclaje. Ahora, por ejemplo, estoy escribiendo una historia policial [*Blanco nocturno*], ambientada en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, en el que pasé parte de mi infancia. [...] Del mismo modo, el relato policial que estoy escribiendo solo puede suceder en ese pueblo de la provincia de Buenos Aires, aunque nada de lo que cuento haya sucedido ahí. (PIGLIA, 2015a, pp. 181-182)⁵⁸

No fundo, não precisou, pois as temáticas e questionamentos historiográficos aparecem em suas obras de forma oblíqua, disfarçada, camuflada, numa região mais profunda da narrativa superficial, que na verdade não é o ponto mais importante do conto ou do romance. Usa da História para fazer a ambientação da trama, mas “nada de lo que cuento haya sucedido ahí” (PIGLIA, 2015a, pp. 181-

⁵⁸ PIGLIA, Ricardo. *La forma inicial: conversaciones en Princeton*. Buenos Aires: Eterna Cadência, 2015.

182). Ernest Hemingway chamaria essa “técnica” de *teoría do iceberg*; existe uma história superficial que é narrada, mas o mais importante é a parte oculta do “iceberg”, que não necessariamente precisa ser narrada. Piglia discute isso em sua “Tesis sobre el cuento”:

“*Segunda tesis*: la historia secreta es la clave de la forma del cuento y de sus variantes.

VI – La versión moderna del cuento que viene de Chéjov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, y del Joyce de *Dublinenses*, abandona el final sorpresivo y la estructura cerrada; trabaja la tensión entre las historias sin solverla nunca. La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo. El cuento clásico a la Poe contaba una historia anunciando que había otra; el cuento moderno cuenta dos historias como se fueran una sola.

La teoría del iceberg de Hemingway es la primera síntesis de este proceso de transformación: lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobreentendido y la alusión.

VII – “El gran río de los dos corazones”, uno de los relatos fundamentales de Hemingway, cifra hasta tal punto la historia 2 (los efectos de la guerra em Nick Adams) que el cuento parece la descripción trivial de una excursión de pesca. Hemingway pone toda su pericia em la narración hermética de la historia secreta, Usa con tal maestría el arte de la elipsis que logra que se note la *ausencia* de otro relato. (PIGLIA, 2014, pp. 106-107)

Essa é exatamente a técnica narrativa que Piglia utiliza em *Respiración artificial*: a “história secreta” jamais é contada, ela é apenas enunciada, é preciso pressenti-la e entendê-la como leitor, está naquilo que é subentendido. No caso de *Respiración artificial*, além do fundo sobre a ditadura militar temos os *ensaios* disfarçados no meio na narrativa. Outra característica que Piglia explica é que o conto moderno abre mão dos finais surpreendentes e fechados. Em vez disso trabalha a tensão e a aleatoriedade, como em Kafka, que também será explorado em *Respiración artificial*.

Nessa época Piglia conhece Beatriz Guido, escritora argentina que tinha reconhecimento na época, fazendo muito sucesso nos anos de 1950 e 1960. Alguns de seus livros são *La casa del ángel* (1954), *Fin de fiesta* (1958), *El incendio y las visperas* (1964); são principalmente críticas ao peronismo em forma de ficções.

Beatriz havia lido um conto de Piglia⁵⁹ e havia gostado, a partir daí foi uma espécie de madrinha para o aspirante a escritor.

Guido inseriu Piglia no mundo privado dos escritores e roteiristas de Buenos Aires, um mundo muito boêmio, um tanto pedante, do qual Piglia não gostava plenamente, mas sabia que era necessário estar dentro desse círculo para ser reconhecido como escritor. É assim que conheceu Jorge Álvarez, editor e crítico literário, que na época tinha uma editora (chamada *Jorge Álvarez*). Jorge havia se interessado em publicar o livro de contos de Piglia quando este estivesse pronto, e enquanto isso ofereceu um trabalho para Piglia em sua editora. Entre muitos projetos que os dois fizeram juntos o primeiro foi uma edição de uma coleção de *clássicos da literatura*. Esse é o começo da carreira de Piglia como editor, que mais tarde iria ocupar maior parte de seu tempo.

Miércoles [1966]

Ambigua reunión con Jorge Álvarez sobre la edición de clásicos en la colección que yo voy a dirigir. Comenzaremos con *Memoria del subsuelo* de Dostoievski (prólogo de George Steiner), luego *Robinson Crusoe* con prólogo de Joyce, luego *Bouvard y Pécuchet* de Flaubert con prólogo de Raymond Queneau. Luego vine a La Paz y me sorprendí al leer las generosas opiniones de Beatriz Guido: “Prefiero leer a los jóvenes, a Emilio Renzi, autor de unos cuentos magníficos, porque no están comprometidos afectivamente con el pasado”. (PIGLIA, 2015b, p. 194)

Após essa coleção de clássicos Piglia-Renzi iria dirigir, também em parceria com Jorge Álvarez, uma coleção de *escritores norte-americanos*: Sherwood Anderson, Truman Capote, James Purdy, Hemingway, Fitzgerald, Faulkner etc.

⁵⁹ Piglia, assim como é comum fazer muitos escritores, antes de ter um número substancial de contos para compor um livro, publicava alguns individualmente em jornais ou revistas literárias.

Mientras tanto había empezado a escribir los relatos de La invasión y con uno de los primeros, “Mi amigo”, que en realidad fue el segundo que escribí, gané el concurso de cuento organizado por una revista que tenía bastante peso entre los escritores jóvenes en aquel tiempo. Lo más divertido es que me enteré de que había ganado, una tarde, en una conferencia de la escritora Beatriz Guido, que vino a La Plata a dar una charla en la Facultad y habló de Salinger, y en medio de la conferencia dijo que había leído un cuento muy bueno porque era jurado en el concurso de cuentos de la revista y empezó a hablar de una revelación literaria y me nombró a mí, que estaba en el público esa tarde en el Aula Magna, y elogió mi cuento “Mi amigo” y yo me di cuenta, sorprendido, de que ése era yo y sentí una emoción contradictoria que me ha acompañado siempre, en las buenas y en las malas, no era yo el que estaba ahí sentado entre mis compañeros el que había escrito ese relato, era otro, distinto de mí, más introvertido y más valiente, mientras yo en aquellos años andaba bastante perdido, alejado emocionalmente de todo. No me animé a hablarle, me pareció que era imposible que me levantara y le dijera soy yo el escritor joven del cuento, etc. (PIGLIA, 2015, pp. 90-91)

Muitos desses textos escolhidos ainda não tinham tradução para o espanhol. A seleção dos contos, dos autores, dos tradutores e a escritura dos prefácios ficam a cargo de Piglia-Renzi. Muitos anos depois, numa entrada de seus diários de 2016, Piglia-Renzi, já velho, admite que seu grande fascínio por escritores estadunidenses nessa época era para se opor à presença absoluta na Argentina de Borges e Cortázar, ambos muito influenciados por correntes literárias europeias⁶⁰.

No início de 1967 Piglia finalmente lança *Jaulario/La invasión*, seu primeiro livro de contos, pela *Jorge Álvarez*. Alguns amigos, entre eles Jorge Álvarez e Beatriz Guido, o convencem a participar do concurso literário *Casa de las americas*⁶¹, em Cuba, do qual Piglia acaba se saindo vencedor.

Lunes 13 de febrero [1967]

A las ocho de la mañana me despertó el timbre de la calle. Un cartero con un telegrama de Casa de las Américas. “Su libro primera mención en Premio Casa. Lo publicaremos en los próximos meses. Felicitaciones”. (PIGLIA, 2015b, p. 221)

Piglia fica surpreso com a premiação, que além de uma quantia em dinheiro, iria lhe garantir uma segunda publicação, dessa vez em Cuba (Piglia é muito lido no Caribe⁶²), além de uma viagem à ilha para receber a premiação. Essa viagem iria mudar por completo a imagem que Piglia-Renzi tinha do socialismo, tornando-o muito mais cético em relação à esquerda, já que presenciou mazelas que o pequeno país enfrentava.

Enquanto estava trabalhando com esses projetos e aos poucos se destacando como escritor, Piglia-Renzi seguia dando aula na Universidade de La Plata e essa ainda era sua principal fonte de renda, ou seja, sobrevivia de fato como professor de História; contudo, novamente a história política da argentina afetou diretamente sua vida pessoal.

⁶⁰ Ver *escritores norteamericanos*. PIGLIA, Ricardo. Buenos aires: tenemos las maquinas, 2016. p. 7

⁶¹ Além do concurso, importante instituição literária e revista especializada sobre literatura no mundo latino-americano.

⁶² Ver OTHONIEL ROSA, Luís, “Notas sobre o professor Piglia em um caderno”. In: FERRAZ FELLIPE; PINTO. *Só se perde o que realmente não se teve*. Luís Othoniel Rosa é ex-aluno de Piglia em Princeton, ele é porto-riquenho e atualmente dá aula na Universidade de Nebraska.

Entre 1966 e 1970 a Argentina passaria por nova ditadura militar, a de Onganía-Levingston-Lanusse. O ano de 1966 tinha sido conturbado na universidade, com inúmeras demissões de professores graças a *soldados-censores* que iam acompanhar/vigiar as aulas. Devido a toda essa situação, ainda em 1966 um grupo de professores pediu demissão em massa como forma de protesto contra as arbitrariedades da ditadura. Piglia foi um destes. Ainda que fiel a suas ideologias políticas, essa decisão representou um mau momento para sua vida financeira. Também representou um corte, uma cisão, com o mundo da História acadêmica, ao qual nunca mais retornaria. Ruptura essa que não foi por vontade própria, mas devido às circunstâncias pelas quais seu país vivia naquele momento.

Ainda assim defendo o ponto de que o *olhar histórico* o atravessou, como pessoa e escritor. É uma marca que volta a aparecer em seus escritos futuros, como *Respiración artificial*.

2.4 – Trabalhos literários e a segunda publicação

Com a exoneração “voluntária” de sua carreira acadêmica na História, que lhe garantiria um emprego estável pelos dois anos seguintes, sendo que havia passado novamente no processo seletivo para suas duas disciplinas, além de ter conseguido uma terceira (História da Argentina II), a vida financeira de Piglia-Renzi começa a se complicar. Sem as aulas, Piglia-Renzi passa então a viver de duas fontes principais de renda: *trabalhos literários* em editoras e *cursos* que iria ministrar clandestinamente. Podemos somar uma terceira renda que seria a venda dos seus livros e direitos autorais, mas esses só se tornariam realmente lucrativos após *Respiración artificial* (1980). Os trabalhos editoriais de Piglia são numerosos e variados e começaram novamente com o editor de seu primeiro livro, Jorge Álvarez, que apostou em Piglia-Renzi e sempre arrumava projetos que o envolviam (antes de sua editora decretar falência, alguns anos depois):

Lunes 17 [1967]

Hace un rato ida y vuelta a ver a Jorge Álvarez, que me llama por teléfono y me confirma un trabajo como coordinador de las ediciones, a cambio de veinte mil pesos por mes. Continuaré la colección de clásicos, haré algunas antologías y

proyecto la serie policial. Jorge me propone tres horas por día en la editorial. Veremos. Asegurado económicamente, instalado ya en un lugar en el sur de la ciudad, puedo empezar por fin a escribir la novela sobre el robo al camión pagador en San Fernando. [*Plata quemada*]. (PIGLIA, 2015b, p. 233)

Essa série de livros policiais que Piglia cita viria a ser *La serie negra* (romances policiais estrangeiros que eram traduzidos ao espanhol, selecionados por Piglia), que teria sido um grande sucesso editorial na Argentina, tanto com adultos quando com o público juvenil⁶³, mas que seria lançada por outra editora, a *Tiempo Contemporáneo*, por conta da bancarrota de Jorge Álvarez.

Já o romance sobre o roubo do carro-forte é uma das ideias/temas literários mais antigos de Piglia-Renzi⁶⁴, que teria nascido a partir de um roubo real que Piglia-Renzi teria lido no jornal no ano de 1965. Um grupo de criminosos teria assaltado um carro-forte em San Fernando, na grande Buenos Aires, e fugido para o Uruguai, e lá, do outro lado do rio, foram achados e cercados pela polícia em seu esconderijo. Antes de se entregarem teriam queimado todo o dinheiro. Esse argumento *cotidiano-literário* só seria lançado por Piglia-Renzi muito tempo depois, sendo o livro que mais demorou para escrever. Chama-se *Plata quemada* (1997) e é envolto em controvérsias acerca de um prêmio literário que recebeu. *Plata quemada* foi o vencedor do prêmio do concurso literário da Editora Planeta em 1997, pertencente a Guillermo Schavelzon (que era ele próprio um dos jurados do concurso), que tinha recém se tornado o novo agente literário de Piglia, e continua sendo até o final de sua vida (até hoje, após o falecimento do autor, sua editora ainda detém parte dos direitos autorais).

Segundo denúncias da época⁶⁵ a Planeta já havia acertado com Piglia um adiantamento de 40 mil dólares pelo direito de explorar comercialmente suas futuras obras, então Piglia teria vencido o prêmio para gerar mais fama ao autor e para proporcionar lucros imediatos para a editora com a venda dos seus livros.

⁶³ PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: años felices*, 2016, p. 229.

⁶⁴ Daniel Balderston faz um acompanhamento minucioso sobre a escritura de *Plata Quemada*, nos *Los diarios de Emilio Renzi*. Ver “Los diarios de Emilio Renzi y los papeles de Ricardo Piglia: recuperar la gestación de Plata Quemada”. In: *Leído primero y escrito Después...* BALDERSTON, Daniel. Villa Maria: eduvim, 2020, pp. 111-118.

⁶⁵ Como pode ser lido nessa reportagem de 1997 da Folha de S. Paulo: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq271111.htm>

Havia conflito de interesse. O caso foi para justiça e em 2005 Piglia e a Planeta foram declarados culpados. Descobriu-se que na verdade o acordo entre escritor e editora era de 90 mil dólares (40 mil antes e 50 mil depois) e que o júri do concurso tinha sido manipulado.

Piglia foi condenado a pagar 10.000 pesos (na época, 3.500 euros) para o escritor que tinha ficado em segundo lugar, Gustavo Nielsen⁶⁶. Embora tenha sofrido todo esse embrolho judicial, os direitos autorais de *Plata Quemada* ainda foram adquiridos pelo cineasta Marcelo Piñeyro⁶⁷, que o transformou em um filme⁶⁸, de mesmo nome, lançado em 2000. Essa é a única obra de Piglia-Renzi adaptada para o cinema, embora *La ciudad oausente* (1992) tenha sido adaptada como uma ópera.

Como dito anteriormente os trabalhos literários de Piglia foram muitos e variados. Era um editor, mas no fundo realizava várias funções: coordenava coleções, fazia a curadoria de livros, traduções, críticas literárias que vendia para as mais variadas revistas e jornais, leitura e reconhecimento de novos autores, participar da vida social entre os literatos de Buenos Aires, dirigir e editar revistas literárias próprias, escrever “orelhas” de livros e contracapas, escrever minibiografias dos autores para acompanharem as edições e outras funções.

Embora não fosse uma função remunerada, participar do circuito social dos escritores argentinos também fez muito parte da vida de Piglia no final dos anos 1960 e década de 1970. É quando faz amizade com amigos escritores como Rodolfo Walsh (mais tarde assassinado pela ditadura), os irmãos Ismael e David Viñas, Horácio Verbitsky, Miguel Briante, León Rozitchner, Juan Carlos Onetti, Augusto

⁶⁶ Como pode ser lido na reportagem do *El país* de 2005: https://elpais.com/diario/2005/03/02/cultura/1109718005_850215.html

⁶⁷ Cineasta argentino. *Plata Quemada* recebeu dois importantes prêmios, o *Goya*, por “melhor filme em língua espanhola”, e o *Condor de Prata* (prêmio da Associação de Críticos de Cinema Argentino) por “melhor roteiro adaptado” (este prêmio pode ser visto nas figuras 23 e 24 desta tese, entre os objetos pessoais de Piglia). Piñeyro também foi diretor de produção no filme *La historia oficial* (1985), de Luiz Puenzo, vencedor do *Oscar* de melhor filme estrangeiro. O filme é uma dura crítica ao regime militar (1976-1983), sobre o olhar de uma professora de História de classe média-alta que começa a suspeitar das ações ilícitas de seu marido para enriquecer, assim como sobre a família de origem da filha do casal, que é adotiva, suspeitando que ela possa ser filha biológica de presos pela ditadura. O filme *La historia oficial* está disponível na plataforma de *streaming* Netflix.

⁶⁸ *Plata Quemada* pode ser assistido no *Youtube* de forma gratuita, no seguinte link: https://www.youtube.com/watch?v=f1Lbtcw13kY&t=286s&ab_channel=ShihTzunoComando

Roa Bastos, Josefina Ludmer, Manuel Puig, Juan José Saer, Alan Pauls, entre tantos outros nomes que aparecem inúmeras vezes em seus diários (vale ressaltar que esses escritores não pensavam apenas em “lançar livros”, também escreviam peças para teatro e roteiros para TV/cinema). Não era apenas um círculo boêmio, de amizade e de amores que havia entre esses escritores, também eram críticos mútuos um dos trabalhos dos outros, normalmente eram os (as) *primeiros leitores* entre si quando alguém lançava algo novo e original.

Nesse período, Piglia também conheceu Piri Lugones (neta de Leopoldo Lugones, famoso escritor argentino do final do XIX e início do XX), que era agente literária e começou a agenciar a carreira de Piglia (além de inseri-lo em um mundo de grandes festas entre os “artistas” da cidade, muitas que ocorriam na própria casa de Piri). Além disso, Piglia chegou a conhecer pessoalmente (e ter conversas) com outros escritores famosos de gerações mais antigas que a dele, como Borges, Gabriel Garcia Márquez (que se tornaria um dos escritores mais populares da América do Sul) e Juan Rulfo (escritor mexicano famoso por sua obra *Pedro Páramo*), esse último não chegando a conversar propriamente, mas indo conhecê-lo, com admiração, em uma tarde de autógrafos. Ou seja, esses anos foram um período de transição entre o mundo acadêmico da docência em História para a imersão na vida de trabalhos literários, e não necessariamente como escritor de textos originais:

Viernes 9 de junio [1967]

Estoy en la Facultad para cobrar el sueldo de la primera parte del año pasado, antes de mi renuncia por la intervención de la Universidad por el gobierno militar. Recibo la mitad del dinero que me deben y la promesa de que se ocuparán de agilizarme «el caso», como lo llaman. Lo divertido es que, salvo las altas autoridades de la Universidad, para decirlo así, las secretarias y el personal administrativo de la Facultad siguen siendo las mismas simpáticas personas que uno conoció al entrar como estudiante recién llegado. Mis compromisos con Jorge Álvarez y mi nuevo trabajo con él vienen a sustituir la vida académica, que parece haberse terminado para mí definitivamente. He pasado de ser un profesor a ser un editor, en el sentido inglés del término, es decir, un asesor editorial que dirige colecciones, hace informes de lectura, pero trabaja en su casa como *freelance*, otro término inglés que no tiene traducción en nuestro mundo. (PIGLIA, 2015b, p. 241)

Também pretendia fazer uma coleção de críticas suas de “simplesmente” todos os livros de literatura que fossem lançados na Argentina (dos péssimos aos brilhantes), ano a ano, dando assim maior visibilidade aos novos autores e/ou

aqueles menos conhecidos; evidentemente não teve fôlego para tocar um projeto tão ambicioso, embora tenha tentado, por um certo tempo. Queria ser o *lector puro*, que também é um *lector viciado* (no sentido de dependência química), como mais tarde definiria em um ensaio, *¿Que és un lector?* (PIGLIA, 2005, p. 21).

O segundo volume dos *Los diarios de Emilio Renzi – anos felizes* (1968-1975) é o mais completo para se compreender em detalhes esse momento da vida de Piglia de trabalhos literários, de críticas e da enorme e variada quantidade de leitura que o autor fazia. Por exemplo, esse foi um período em que Piglia foi obcecado por diários de escritores, que ajudavam a pensar seu próprio diário, leu os de Gide, Kafka, Musil, de Camus, de Gombrowicz⁶⁹ algumas tantas vezes, etc. Não vale a pena nos alongarmos nesses detalhes, porém há três pontos importantes a serem recapitulados e destacados nesses anos: 1- o retorno de Piglia para a academia; 2 - o começo de sua carreira como professor de Filosofia e Literatura; 3 - a preparação e lançamento de seu segundo livro de contos: *Nombre Falso* (1975).

Após o lançamento de *Jaulario* (1967) e o prêmio *Casa de Las Americas*, em Cuba, além da carreira como editor, Piglia começou a fazer certo “sucesso” e a ser considerado um *intelectual* (pelo menos na região de Buenos Aires), com legitimidade para falar sobre uma série de assuntos. Eis que, em 1968, (1) recebeu seu primeiro convite para dar uma palestra, ironicamente na mesma universidade na qual se formara, lecionara e se demitira (Universidade de La Plata), só que dessa vez para os alunos do curso de Letras.

A palestra foi sobre Ezra Pound, Flaubert, Joyce, além de reflexões sobre o que é tradução. Público grande e um mediador que o tratou como um grande escritor, algo que deixou Piglia constrangido (PIGLIA, 2016, p. 60). Essa seria a primeira de muitas palestras e conferências que seria convidado a ministrar.

As conferências de Piglia versaram sobre os mais diversos assuntos referentes à literatura e métodos de escrita. Muitas delas foram sobre Borges, escritor com quem Piglia sempre teve uma relação um pouco contraditória: por um lado o admirava muito, por outro queria que seus próprios textos se afastassem ao

⁶⁹ Witold Gombrowicz, escritor polonês exilado na Argentina, é a inspiração direta para a criação do personagem Vladimir Tardewski de *Respiración artificial*.

máximo daquilo que Borges fazia. Ainda assim foi um intérprete de Borges como poucos foram.

Algumas dessas conferências, anos depois, se transformariam em ensaios, em grande parte compilados nos livros *Crítica y ficción* (1986), *Formas breves* (2000), *El ultimo lector* (2005), e *Las três vanguardias: Saer, Puig, Walsh* (2016), *Teoría de la prosa* (2019), *Escenas de la novela argentina* (2022), *Borges por Piglia* (2024).

As conferências não só lhe garantiam algum recurso financeiro (pois eram pagas) como, de certa forma, o reuniu novamente com o mundo acadêmico, dessa vez não como um professor concursado, mas como uma “autoridade” no assunto da literatura e da escrita. Elas também lhe proporcionaram diversas viagens, pela Argentina e pelo exterior (até mesmo para a China, ainda no ano de 1973).

Uma dessas viagens será de suma importância para o futuro profissional de Piglia, quando vai para os Estados Unidos pela primeira vez, no primeiro semestre de 1977. Piglia, por indicação de sua amiga-namorada, e que nessa época já era professora nos Estados Unidos, Josefina Ludmer (especialista em Garcia Márquez), recebe uma proposta da Universidade da Califórnia: ou para realizar um doutorado de três anos com bolsa, ou para ministrar uma disciplina durante um semestre como professor convidado; escolhe pela segunda opção (PIGLIA, 2017, p. 33).

Essa seria somente uma entre outras tantas idas aos Estados Unidos, que culminariam com a contratação de Piglia-Renzi como professor efetivo na Universidade de Princeton. Aqui é importante ressaltar uma escolha estilística em *Los diarios de Emilio Renzi*: os diários dessas viagens não aparecem por escolha do autor, que alerta aos leitores já na introdução do primeiro volume. Aparentemente Piglia-Renzi os anotava em cadernos separados e esses não foram inclusos na edição a que nós, leitores, temos acesso. Somente no final do terceiro volume dos diários, *Un día en la vida*, temos acesso a alguns períodos da vida de Piglia-Renzi já morando nos Estados Unidos e outros já na velhice, sofrendo as mazelas da ELA.

Muitos eventos ocorreram entre 1970 - 1975, na política argentina e na vida pessoal de Piglia. Em 1971 recebe uma carta de ninguém menos que Sartre, demonstrando que estava realizando um ótimo trabalho como editor:

Miércoles 10 [1971]

Ayer en la editorial recibí una carta de Sartre: increíble. Dirigida a mí con simpatía, me autoriza a publicar en un libro dos de sus ensayos y una larga entrevista sobre literatura. Pienso con secreta ironía en Sartre comprando el papel donde habría de escribirme. Obviamente, por supuesto, en esta carta la mediación no es la de un sacerdote sino la de su secretario. (PIGLIA, 2016, p. 301-302)

O filósofo e escritor francês é um dos nomes mais recorrentes em suas leituras, segundo os diários, e mais à frente essa relação servirá para desenvolvermos um argumento desta tese (capítulo IV). A seguir temos duas imagens da coleção de livros de Sartre que Piglia possuía em sua biblioteca pessoal:





Figuras 10 e 11: Coleção Jean-Paul Sartre – biblioteca pessoal de Ricardo Piglia, Adrogué, 2022.

Retornando a 1973, um evento traumático atinge a vida de Piglia-Renzi: seu pai falece (o pai tinha desejos suicidas, mas não fica clara a causa da morte) (PIGLIA, 2016, p. 433-434) e a descrição de Piglia-Renzi desse momento é totalmente fria, como de fato era a relação entre ambos. Após isso, Carlos (único irmão citado literariamente), seu irmão mais novo, decide que vai imigrar com sua família para o Canadá e que levará a mãe deles, Ida, consigo; alguns anos depois esse plano realmente acontece.

No que diz respeito à política da Argentina também são anos muito turbulentos. Após a ditadura militar fracassada de Lanusse (sucessor da ditadura de Onganía), e após um governo muito breve de Héctor Campora, Perón volta do exílio e é recebido como herói em 17 de novembro de 1972, quando se torna novamente presidente, ganhando uma eleição com 60% dos votos válidos, tendo como vice sua própria segunda esposa, María Estela Martínez de Perón (Isabelita). No entanto,

Perón já é um homem idoso e falece em meio a seu mandato em 1974, o que lançaria a Argentina num caos político sem precedentes.

Piglia, assim como qualquer argentino da época, acompanhou de perto (embora a princípio nem tão atento) o desenrolar da situação:

Lunes 1 de Julio [1974]

Empecemos con la muerte de Perón. El lunes, después de las versiones, los relatos, las mejorías. Por la mañana reunión en casa con Rubén y Boccardo, ilusiones con Sadosky y otros señores que descubrieron a Lenin (¿cómo?, ¿a Lenin?) por sus “nombres prestigiosos”. Esa melancolía mientras Perón agonizaba, al menos mientras nacía el relato de su muerte, del que me mantuve ajeno hasta después de las cuatro de la tarde, cuando salí de casa y empecé a inquietarme por las colas frente a los negocios (pensé: “Tengo aceite”, pensé: “Se vienen las colas, como en Chile”), por la librería Galerna cerrada [livraria de um amigo de Piglia, da qual frequentava muito]. En el bar me enteró de la muerte del Rey Lear: asombro general por mi desconocimiento de la noticia que había conmovido a todo el mundo. “¿Dónde estabas vos?”, etc. Para peor, me enteró por Saúl Sosnowsky, un volado despolitizado que vive en Estados Unidos y a quien veo para darle un capítulo de mi ensayo sobre Arlt para su revista *Hispanamérica*. La ciudad quieta, gente amontonada en el Congreso, al anochecer, esperando para empezar la cola y ver al muerto. Visito a David, furioso por el telegrama del PCR con condolencias a Isabelita.

Martes 2 [1974]

[...]

Recorro la ciudad lluviosa, las colas interminables, fúnebres, todos parecen buscar que la despedida no termine, nadie quiere volver a casa, recuerdo los velorios de mi infancia, que duraban toda la noche y seguían después de mediodía, pero ahora ampliado, multitudinario, con gestos graves que se repiten en todas las calles. Algunos han pasado treinta horas para poder ver por última vez al muerto, venerado.

Miércoles 3

Camino por la ciudad vacía, bocacalles bloqueadas, la gente deambula con aire apesadumbrado, termino en Carlos Pellegrini, donde (sin verlo) siento los efectos del cortejo fúnebre que cruza Avenida de Mayo con el cadáver. Hombres que lloran, veo a un policía con el rostro mojado por el llanto, también lloran los soldados del cortejo. La pesadumbre gravita sobre la ciudad como una sombra. Los Montoneros cantan sus consignas. Me pierdo en la multitud y llego hasta el Congreso. A la vuelta cruzo calles interminables bordeando una fila persistente de hombres y mujeres que hacen cola para ver el cadáver. La larga procesión insiste por Carlos Pellegrini hasta Retiro. El dolor popular. (PIGLIA, 2016, pp. 456-458)

Segundo seus diários havia uma ideia corrente na época de que, após a morte de Perón, os militares retornariam ao poder, e de fato foi o que aconteceu algum

tempo depois. Com a morte de Perón assume María Estela Martínez de Perón (“Isabelita”), viúva do morto e sua vice, contudo Isabelita não tinha o poder político, nem as relações e articulações necessárias entre os deputados e senadores para se manter no poder, o que a levou a ser deposta, mais uma vez, por um novo golpe militar na Argentina (dessa vez comandada por um “*triunvirato*”, uma junta militar, com um general representante de cada uma das três forças armadas).

Esse seria o último golpe militar durante o século XX e duraria de 1976 - 1983, terminando com a fracassada campanha militar da Argentina contra a Inglaterra pela dominação territorial do arquipélago das Malvinas⁷⁰ (Falklands). Não é por acaso que os *anos felizes* de seu diário vão até 1975. Não que o período posterior não tenha sido muito bom para sua escrita, como é o caso da publicação de *Respiración Artificial* (1980), porém os anos sombrios da ditadura militar não têm como, nem podem, ser ignorados.

(2) Durante todas essas complicadas situações, na vida do país e na vida pessoal, surgiu uma nova oportunidade de emprego para Piglia-Renzi, que por muitos anos foi a sua fonte de renda principal. Foi convidado a dar cursos na *Asociación Psicanalítica Internacional* (IPA) de Buenos Aires. A princípio sobre *Filosofia na Literatura*, mas com o passar dos anos, e com as renovações de contrato, seus cursos acabaram virando apenas de *Filosofia*.

Esse trabalho ocupava um dia de sua semana e as aulas eram muito bem remuneradas. Nele, Piglia ministrou os cursos mais diversos: sobre Wittgenstein, Schopenhauer, Foucault, Sartre, Benjamin, Deleuze, Nietzsche, Brecht, Platão, Sócrates, Freud, Lacan. Tinha a liberdade para trabalhar com o autor que desejasse e que achasse conveniente para os aspirantes a psicanalistas. Apenas um breve exemplo desses cursos:

⁷⁰ O arquipélago das ilhas Malvinas fica no extremo sul do continente americano em paralelo com a costa argentina da Patagônia, mas é politicamente território britânico desde 1863. Sua importância geopolítica é a localização, como posto de parada de rotas de navegação, assim como um possível território para uma base militar inglesa. Ambos os países reivindicavam o território para si. Os militares argentinos iniciaram o ataque (1982), que resultou numa campanha fracassada pois o poder bélico inglês era muito superior. O fracasso na guerra foi um dos estopins que viraram a opinião pública argentina contra a junta militar que cairia no ano seguinte. Na época, Piglia teria lido em um jornal que os ingleses possuíam óculos de visão noturna (tecnologia bélica de ponta para época) e que com isso, à noite, os jovens soldados argentinos morriam sem nem ao menos saber de onde vinham os tiros. Esse episódio, anos depois, seria a inspiração para um romance policial de Piglia, *Alvo noturno* (2011).

Lunes 26 [1974]

[...]

Al fin fui a la editorial y me encontré con Néstor García Canclini, que me postuló, según él, para un curso en la Universidad de La Pampa. Hoy almorcé con Lafforgue, que me dio la bibliografía de la obra de Borges hecha por Beco y por mí en un bar, dejé lista la clase de esta noche sobre Wittgenstein y el lenguaje privado. (PIGLIA, 2016, p. 471)

Essa entrada é de 1974, mas podemos citar outra alguns anos à frente, em 1980, quando Piglia ainda continuava com seus cursos de Filosofia para os psicanalistas, mesmo em meio à ditadura militar: “El trayecto filosófico de mi curso para los psicoanalistas viene así: Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Sartre. Wittgenstein. En realidad, es un curso sobre la verdad personal y la ficción. (PIGLIA, 2017, p. 131).

Por fim, o terceiro ponto (3), a continuação e progressão de sua carreira literária. É durante esses anos que Piglia lança sua segunda coletânea de contos. Com base em seus diários podemos rastrear “entradas específicas” de como esses contos foram sendo escritos e aperfeiçoados, mas não me aterei a todos os detalhes (pois são muitos). Pulemos para um período em que a maior parte da segunda leva de contos já havia recebido uma forma quase definitiva:

Lunes 26 [1974]

Plan. Un libro de cuentos

1. El Laucha Benítez.
2. El oficio de vivir (Pavese, sucede en Italia). El narrador lleva un diario donde anota sus impresiones del diario de Pavese.
3. El suicidio. En el ómnibus, de vuelta, después de haber estado con el padre que intentó suicidarse.
4. Roberto Arlt. El tipo que ha conocido a Arlt guarda manuscritos. Conoce un secreto. ¿Le roba un texto y lo publica con su nombre? En ese caso, yo escribo ese relato que fue de Arlt y lo publico como conclusión de la historia.
5. El adolescente. Clima de pensión de estudiantes, una muchacha visita la casa cada dos semanas y se acuesta con todos los pensionistas, anda por la ciudad con una Vespa (“La chica de la Vespa”), el provinciano que se enamora de la puta. Roba para conseguir el dinero para estar con ella (para hacerla desnudar).
6. La educación sentimental. El joven que le roba a su amante un objeto valioso, ella lo ve y hace de cuenta que no lo ha visto.

7. El sereno (un jubilado). Le dan vacaciones, vuelve a su casa y mata a un vecino sin motivo (para ver si el revólver funciona bien). Vuelve al trabajo como si tal cosa.

Encuentro con Arlt. Un ex periodista (o una mujer) tiene un cuaderno con escritos inéditos de Arlt. Tiene cartas. El narrador prepara una biografía biografía “secreta” de Arlt. ¿Tiene una novela inédita sin terminar? Conversa con Rinaldi. Todo es o no es apócrifo. (PIGLIA, 2016, pp. 471-472)

Aqui já temos boa parte da lista de contos que vão compor a segunda publicação de Piglia-Renzi, *Nombre falso*. Entre os contos que fazem parte deste livro devemos falar de *La loca y el relato del crimen*⁷¹, conto policial de formato clássico em que aparece *Anahí*, e *Nombre falso: homenaje a Roberto Arlt*, que é o número 4 da lista citada acima. Esse é o conto mais elaborado e complexo do livro (além de extenso, tem mais de cinquenta páginas) e dentro dele há outro conto, chamado *Luba*.

O argumento de *Nombre falso* já está descrito no final da citação anterior: o narrador (Emilio Renzi) está escrevendo uma biografia de Roberto Arlt⁷² e descobre que um sujeito chamado Rinaldi possui um conto inédito do escritor. Enquanto os dois conversam sobre o novo conto e quando vão poder se encontrar, Rinaldi publica o conto e assina com seu nome, roubando a autoria.

O conto publicado (na narrativa) se chama *Luba* (os leitores também o leem, é publicado como um anexo) e narra a história de uma militante de esquerda desertora que está fugindo da própria organização de que fazia parte, até ser encontrada em um prostíbulo por um ex-companheiro de militância, enviado para matá-la, com medo de que ela pudesse entregá-los. O conto não é de Roberto Arlt (mas é assinado como se fosse), e tampouco de Piglia-Renzi, é uma tradução retocada do conto *Nas trevas* de Leonid Andreiev.

⁷¹ Esse conto foi utilizado por Piglia para um concurso literário, onde o corpo do júri era composto por Borges, além de outros nomes. Embora Piglia tenha considerado um conto simples entre os seus, lhe garantiu o primeiro lugar e como premiação uma viagem de quinze dias para Paris, com tudo incluso. Essa foi a primeira viagem de Piglia à Europa. Neste conto também temos *Anahí*, a louca, personagem que reaparecerá em *Respiración artificial*.

⁷² Roberto Arlt foi um escritor e dramaturgo argentino, filho de pais europeus, da primeira metade do século XX. É um dos escritores prediletos de Piglia, que evidencia isso em várias passagens de seus diários, entrevistas, homenagens e ensaios sobre sua obra. Entre suas principais obras estão *El juguete rabioso* (1926), *Los Siete locos* (1929), *El amor brujo* (1932), *El criador de gorilas* (1941). Arlt morreu jovem, aos 42 anos, vítima de um problema respiratório.

Aqui temos duas características cruciais naquilo que podemos chamar de “*estilo de Piglia*”: 1 – o *ensaio* em meio ao conto/romance, 2 – as *falsificações*. Sobre o primeiro ponto é algo que irá se tornar comum a partir desse livro em diante. Os textos de Piglia são literaturas que debatem literatura, filosofia e história, são ensaios complexos e emaranhados de ideias, transmitidos através de narrativas ficcionais. Nesse conto específico, Renzi e Rinaldi, discutem com profundidade a obra de Arlt, a tradução, o sentido escondido no aparente conto inédito, debatem e discordam sobre trechos de um conto que dizem ser de real autoria de Arlt. Apresenta ao público leitor um suposto conto perdido de Arlt mas que é de um russo traduzido, já de segunda mão pois Piglia não sabia russo, além disso, um conto sobre o achado de outro conto, só pode interessar um público restrito de leitores interessados na literatura em si, ou em histórias literárias. Enquanto ao segundo ponto, às falsificações, temos o conto dentro do conto: *Luba* dentro de *Nombre falso*. A ideia de Piglia era que o público, e quem sabe a crítica, realmente acreditasse que o conto era de Arlt, e que ele, Piglia, realmente tinha encontrado um conto inédito⁷³ (ainda que na verdade fosse uma tradução readaptada). Algo semelhante à quando a crítica se enganou com as *falsificações* de Borges⁷⁴. O título *Luba* faz referência ao “nome falso” (que intitula o livro) da personagem, sendo um nome que a mulher usava como guerrilheira, não é seu nome verdadeiro, mas também alerta o leitor para a própria autoria do conto, que é falso, não é de Arlt, nem de Piglia, mas de Andreiev. A epígrafe do livro também é de autoria falsificada embora a citação seja verdadeira: “*Solo se perde lo que realmente no se ha tenido*”, atribuída por Piglia à Roberto Arlt, mas que na verdade é de um poema de Borges.

⁷³ De fato, consegui atingir esse efeito com alguns:

Jueves 19

Insólito llamado de Ulyses Petit de Murat para elogiar *Nombre falso*, lectura que parece venir de otro mundo y sin embargo se opone a los que parecen estar más cerca (Juan Carlos Martini, Enrique Molina, Osvaldo Soriano), que se toman a la letra el relato sobre Arlt y piensan que es cierto. (PIGLIA, 2017, p. 17)

⁷⁴ No caso de Borges, dizem, teria ocorrido duas vezes; em *Exame da obra de Herbert Quain*, conto em que Borges inventa esse escritor, Herbert Quain, que seria irlandês (acreditaram, crítica e público, pois era do feitio de Borges ler escritores completamente desconhecidos ao público em geral) e alguns livros de sua obra e a partir disso faz uma crítica à tal obra (mas é tudo ficção); e em outro conto, mais famoso que o primeiro, *Pierre Menard, escritor do Quixote*, conto onde o tal “Pierre Menard” teria escrito um livro extremamente parecido (um plágio) com *Don Quixote*, o livro “perfeito”, e alega que a versão dele é a original, o plagiador teria sido Cervantes, afinal, o anacronismo da ação de reescrever o *Quixote* é uma tarefa muito mais árdua que escrever o original.

Nombre Falso é lançado em dezembro de 1975:

Martes 9 de diciembre [1975]

Hablo como siempre por teléfono desde el público público que está en la sedería de Santa Fe y Canning. En Siglo XXI me confirman que hoy apareció el libro. ¿Qué pienso? Remota alegría, irrealidad. En el mostrador, una de las secretarias me hace ver el ejemplar, hermosa edición. Tomo el 29 y le llevo el libro a Iris, después encuentro a Andrés en La Paz, se emociona cuando le doy el libro y divaga sobre los cuentos que escribe en su estilo faulkneriano, después voy a ver a Guzmán. Termino comiendo solo en Claudio, releo el “Homenaje...”, que esta vez me parece excelente.

[...]

Bajo a comprar algo para comer; en el negocio, clima de euforia. Se levantó la Aeronáutica, el golpe militar está en marcha. Sensación de viejas catástrofes, primer pensamiento: “Me quedo a vivir en París”. (PIGLIA, 2016, pp. 534 – 535)

Aqui temos o lançamento e publicação de *Nombre Falso*, as primeiras impressões dos amigos, da crítica, de grandes jornais da imprensa, do próprio Piglia. Por fim, já no final de 1975, temos um mal presságio: um levante da Aeronáutica, um possível novo golpe militar; Piglia logo pensa que se o pior acontecer, ele ficaria em Paris como exilado. O golpe não ocorre e Piglia retorna para a Argentina sem saber que em 1976 iria de fato se concretizar uma vez mais. Os militares retornam ao poder. “Sensação de velhas catástrofes” (PIGLIA, 2016, pp. 536-537).

2.5 - Novo golpe militar e primeiros rastros de *Respiración artificial*

A primeira vez que temos uma citação ao “projeto” de *Respiración artificial* é uma brevíssima entrada de 1969 (PIGLIA, 2016, p. 137). Em algumas entradas do segundo volume dos *Los diarios de Emilio Renzi*, Piglia os inicia com a estranha citação “*Respiración artificial*” e depois discorre sobre os mais variados assuntos, mas há uma, em 1972, em que a expressão começa a ser associada aquilo que viria a ser o romance: “Miércoles 17 [...] Entusiasmado además con la idea de trasladar la historia familiar⁷⁵ a *Respiración artificial*⁷⁶” (PIGLIA, 2016, p. 382). Podemos

⁷⁵ Um dos primeiros títulos do que viria a ser *Respiración artificial* foi *Adolescência*, ver *Los diarios de Emilio Renzi: años felices* (vol. II).

⁷⁶ Nem nos diários, nem no próprio *Respiración artificial* há uma explicação clara de porquê deste título, mas segundo críticos da obra de Piglia, como a pesquisadora Livia Grotto, deve ter vindo de

notar dois pontos importantes: o primeiro deles é que a concepção inicial do livro aconteceu muito antes de sua publicação, o segundo é que a ideia original e inicial seria transpor uma de suas histórias familiares, uma das histórias do clã Maggi, a enorme família de sua mãe. Nos anos que seguem a década de 1970, *Respiración artificial*, aparece aqui e acolá, mas como visto anteriormente, essa foi uma década movimentada na vida de Piglia-Renzi e esse livro acaba renegado a um segundo plano, perdendo em prioridade para os contos de *Nombre Falso*, ou para o projeto de *Plata quemada*. É só no fim dos anos 1970 que o projeto de *Respiración artificial* vai finalmente ganhar corpo durante um dos momentos mais sinistros da história recente da Argentina: a ditadura militar de 1976-1983.

Praticamente todos os países da América do Sul sofreram com ditaduras civis-militares durante a segunda metade do século XX, em meio ao contexto macro da Guerra Fria. Chile, Paraguai, Uruguai, Colômbia, Brasil, todos sofreram golpes militares que deixaram cicatrizes enormes e difíceis de curar, que duram até hoje.

Na Argentina, os golpes militares ao longo do século XX foram frequentes, mas esse último foi a “cereja do topo do bolo”; golpe famoso por suas inúmeras arbitrariedades legislativas, inflação descontrolada e violações brutais de direitos humanos de opositores, com inúmeros sequestros, torturas e assassinatos⁷⁷. Foram

uma citação de Brecht na peça: *Grand-peur et misère du III Reich*, BRECHT, Bertold. Texte français de Maurice Regnaut et André Steiger. Paris: L'Arche, 1971.

A citação seria a seguinte: “Que tipo de homens são vocês? Isso mesmo, você também. Vocês inventam a teoria dos quanta e se deixam comandar por brutos que lhes dão um mundo a conquistar, mas que retiram de vocês o direito de escolher sua mulher. **Respiração artificial** e cada golpe acerta na mosca! Vocês são monstros ou capachos de monstros. Claro, eu não sou sensata, mas num mundo como este para que serve ter razão? Você está sentado aí e vê sua mulher arrumando as malas e não diz nada. As paredes têm ouvido, não é? Nada, vocês não dizem nada! Uns escutam, outros calam.” (Brecht, 1971, p. 67. Grifo meu.)

GROTTO, Livia. A segunda história de *Respiración artificial*. *Revista Escrita*, Rio de Janeiro, ano 2010, n. 11.

⁷⁷ A bibliografia sobre o tema é vasta, mas não é meu foco principal. Podemos citar, por exemplo, os trabalhos do professor, recentemente falecido, Enrique Serra Padrós, que dedicou seus anos de pesquisa a investigar as ditaduras da região do cone sul: PADRÓS, Enrique Serra. *Luta por Memória, Verdade e Justiça: o caso argentino*. Cadernos ANDES (Brasília), v. 27, p. 157-167, 2016; PADRÓS, Enrique Serra. *A guerra contra as crianças: práticas de sequestro, desaparecimento e apropriação de identidade no século XX*. Albuquerque: Revista de História, v. 6, p. 22-35, 2014; PADRÓS, Enrique Serra. *Apresentação do Dossiê 'O Brasil e as Ditaduras do Cone Sul'*. Ciências & Letras (Porto Alegre. Online), v. 56, p. 1-6, 2014.

anos sombrios para se viver na Argentina, e Piglia-Renzi estava lá elaborando aquele que seria o romance que lhe garantiria o prestígio literário que buscara desde a juventude. Vejamos um retrato do golpe pela narrativa do próprio Piglia-Renzi:

Sábado [1976]

Cena en casa de Andrés: los vecinos que se vigilan unos a otros; el radicalismo yrigoyenista —que ya no existe—, el reflujo de las luchas sociales y el militarismo exasperado de los grupos guerrilleros son de derecha, dice Andrés. Los patrulleros llevan sistemas que permiten certificar los antecedentes de cualquiera en diez minutos. Hay que esperar junto al coche, con los documentos requisados; la ruleta rusa.

[...]

Jueves 25 [1976]

Ayer, el golpe [24/03/1976]. Me quedé leyendo esa noche hasta la madrugada y desde la ventana vi cómo los militares cortaban el tráfico, escuché voces de mando, vi colectivos encandilados con la luz de un foco antiaéreo, vi civiles que patrullaban las calles; a la mañana siguiente volví a la ronda de escuchar las radios en cadena transmitiendo marchas militares. Preparan una represión sangrienta. Su asesor en economía es Martínez de Hoz. Pasé el miércoles sin salir a la calle, hoy me dispongo a asomarme a la ciudad.

Pareciera que siempre he estado esperando que algo como esto suceda.

Viernes 26 [1976]

Lo peor es la siniestra sensación de normalidad, los ómnibus circulan, la gente va al cine, se sienta en los bares, sale de las oficinas, va a los restaurantes, se ríe, hace chistes, todo parece seguir igual pero se oyen sirenas y pasan a toda velocidad autos sin patente con civiles armados. (PIGLIA, 2017, pp. 21-22)

Os temores se concretizavam, María Estela Martínez de Perón havia sido deposta, e o golpe militar tornara a acontecer. As arbitrariedades e a vigilância, inclusive por parte de civis, haviam voltado a rondar Buenos Aires e toda a Argentina. Piglia parece preocupado no primeiro momento, no dia fatídico nem se atreve a sair de casa, mas no dia seguinte resolve sair e se depara com “la siniestra sensación de normalidad” (PIGLIA, 2017, p. 22). Tudo parece normal, as pessoas seguem suas vidas, mas carros sem placa andam a toda velocidade com pessoas armadas em seu interior, demonstrando exatamente o contrário; estão buscando os opositores ao novo regime.

Além do óbvio medo e da sensação de pânico (no momento inicial), esse tipo de situação acaba levando as pessoas (contrárias ao regime) a uma espécie de

paranoia, afinal nunca se sabe quem será o próximo alvo, pode até mesmo ser você. Piglia viveu na pele essa sensação de paranoia e medo, como veremos a seguir.

Primeiro interditaram a editora Siglo XXI, de amigos de Piglia e na qual já havia realizado trabalhos (depois disso a editora se mudou para o México, hoje sua sede é na Espanha):

Lunes 5 de abril [1976]

El viernes en la librería, Marcelo Díaz me cuenta el allanamiento a Siglo XXI, hombres de civil armados, clausura por orden de la Junta Militar. Los militares seguirán en esta línea, ¿habrá entonces que exiliarse? En Buenos Aires, en fin, gran atmósfera de incertidumbre y de terror. (PIGLIA, 2017, p. 22)

Mais adiante:

Viernes 9 [1976]

Extraña angustia. Por primera vez vivo históricamente. Temores que van más allá de los vaivenes del alma. Detenciones, allanamientos. Basta un poco de música en la casa de enfrente para que me asome a la ventana y vea por dónde puedo escapar. (PIGLIA, 2017, p. 23)

A *paranoia* estava no ar (e com toda a razão), qualquer coisa poderia ser um motivo suspeito, uma situação em que seria necessário fugir o mais depressa possível. Rotas de fuga tinham de estar sempre disponíveis. Muitos dos amigos de Piglia-Renzi começaram a se exilar, como José Sazbón, Néstor García Canclini, Eduardo Galeano, que se encontrou com Piglia-Renzi antes de partir para o exílio (no México ou Berlim). Piglia - Renzi, por outro lado, parecia em dúvida se devia se exilar ou não, não tinha certeza se era um dos procurados, passava os dias em bibliotecas públicas, lendo diversas literaturas para dessa forma fugir à realidade atroz, até o momento em que uma estranha visita bateu em sua porta:

Sábado 31 de julio [1976]

Un mes atroz. El mismo sábado 3, la tarde de la anotación anterior, poco después de llegar a casa, por el portero eléctrico una voz de hombre dice que deben entrar al departamento y que vienen de parte de Obras Sanitarias. Pronuncia mal mi apellido: “¿Es el señor Rienzi?” De inmediato bajo al Jardín Botánico, ellos subieron por el otro ascensor. Pasé dos horas sentado bajo los árboles con la mente en blanco. Por fin volví y hablé con el portero: “Me mostraron credenciales del ejército”, dijo. Desde entonces he dado vueltas por distintos lugares, pasé un

tiempo en la casa de Horacio en Adrogué. Él sabía perfectamente lo que estaba pasando y no me hizo muchas preguntas. A pesar de que tiene tres hijos, corrió el riesgo de refugiarme una semana. Me instalé en una pieza del fondo y estuve ahí leyendo una historia del nazismo. Al final de la tarde Horacio, que es mi hermano, venía conmigo a charlar de bueyes perdidos. Cuanto más dura y despótica es la situación política, más se habla de cualquier cosa, como si repitiéramos la frase de Joyce: “Ya que no podemos cambiar la realidad, cambiemos de conversación”⁷⁸. (PIGLIA, 2017, p. 27)

Enfim, o inevitável aconteceu, e bateram à sua porta. Piglia-Renzi se viu obrigado a fugir, indo se refugiar em um local público, apenas com a roupa do corpo e possivelmente algum dinheiro. Em seguida foi passar uma semana em Adrogué, na casa de seu primo Horácio, literalmente um fugitivo. Não fica claro o que aconteceu com Íris, sua namorada, que frequentava livremente seu apartamento, embora ela apareça mais adiante ilesa. O retorno para Buenos Aires também não seria nada fácil, assim como recuperar objetos pessoais do apartamento “visitado”, como veremos a seguir.

Primeiramente Piglia-Renzi retornou a Buenos Aires em um apartamento emprestado. Era preciso abandonar o apartamento antigo pois os militares sabiam o endereço. O clima paranoico de estar sempre sendo vigiado por alguém continua a assolar Piglia-Renzi, e esse é o mesmo sentimento que um dos personagens-chave de *Respiración artificial*, Marcelo Maggi, também sente. A experiência de viver em meio à ditadura iria alimentar a criação do livro, e vice-versa. Vejamos um exemplo ainda no ano de 1976:

Miércoles 22 de septiembre [1976]

Regreso por Callao y en la esquina de Viamonte se amontona la gente, hay varios patrulleros. Alguien, una mujer, dice: «Es en una casa». Vuelvo atrás, doblo por Tucumán y en la esquina de Riobamba un soldado desvía el tráfico. Pienso: «Es un allanamiento». Eran las quince y treinta. Me siento en un bar, hablo por teléfono a casa. Nadie contesta. Viajo en subte como un muerto, bajo en las estaciones intermedias para hablar otra vez a casa desde un teléfono público. Nadie contesta. Espero el próximo subte, amago subir pero me quedo en el andén y así verifico que

⁷⁸ Está citação reaparecerá mas de forma adaptada em *Respiración artificial*, atribuída a autoria a Wittgenstein; fala Tardewski (um dos personagens que analisaremos): “**Sobre aquello de lo que no se puede hablar, lo mejor es callar**, decía Wittgenstein. ¿Cómo hablar de lo indecible? Ésa es la pregunta que la obra de Kafka trata; una y otra vez, de contestar. O mejor, dijo, su obra es la única que de un modo refinado y sutil se atreve a hablar de lo indecible, de eso que no se puede nombrar”. (PIGLIA, 2007, p. 143. Grifo meu.)

nadie me sigue. Subo al siguiente tren, viajo por la ciudad de un lado al otro. Imágenes dispersas. Termino en Plaza de Mayo. No sé dónde pasar la noche. Pienso: «Hemos perdido todo». Me decido a llamar a Andrés, lo encuentro en El Querandí. Le cuento. Él parece sorprendido. Vamos a un bar sobre la avenida Belgrano. Él llama y atiende Iris. El tráfico había sido desviado a causa de los festejos por Día de la Primavera.

Martes 28 de septiembre [1976]

Sigue el descenso a los infiernos. Noticias siniestras sobre allanamientos y desapariciones.

La historia de un hombre pesimista que pasa los mejores años de su vida esperando la catástrofe, y cuando la catástrofe llega es peor de lo que había imaginado.

Hoy los amigos de Elías me mudaron a la noche sigilosamente mis libros y mis pocos objetos que había dejado al escapar del departamento de la calle Canning.

[...]

Tampoco puedo leer, de modo que el vacío es total. (PIGLIA, 2017, pp. 28-29)

Uma situação completamente corriqueira, como o desvio de trânsito para uma festividade, se tornou em uma grande tempestade para quem estava paranoico e com temores de que estivesse sendo vigiado/perseguido. O medo e angústia de estar sempre sobre vigilância, de não poder relaxar, estar sempre atento aos sinais, verificar (de telefones públicos) se há alguém em sua residência que possa lhe garantir que está tudo bem. São sentimentos difíceis de descrever, certamente uma experiência traumática. Por fim Piglia-Renzi recorre a Elías para acionar seus contatos e conseguir entrar no antigo apartamento, onde recolhem os livros e pequenos pertences de Piglia, com isso o apartamento da rua Canning é abandonado.

Noviembre [1976]

En estos tiempos mis salidas se reducen a las visitas que le hago todas las tardes a Luis Guzmán en la librería Martín Fierro. Me he quedado solo después del exilio de los amigos (David, León, José Sazbón, la lejanía de Saer y de Puig) y los distanciamientos (B. y N.), alejado ya de los viejos circuitos sociales (los encuentros en Galerna, la revista, la editorial) que se han disuelto en esta situación. **Sufro los efectos de la historia política en mi vida personal** (por supuesto están la pérdida del departamento de Canning, mis muebles y mis libros en una guardería, la falta de trabajo y de dinero, los riesgos), pero yo me atribuyo esas catástrofes a mí mismo. Hoy como siempre fui a la librería, encontré *Speak, Memory* de Nabokov y *Los cuadernos de Malte* de Rilke para motivar y justificar el vacío de esa exploración monótona. Sentados a una mesa en Banchero, en Corrientes y Talcahuano, escucho a Luis darme noticias del estado general de la literatura argentina y de sus jóvenes escritores. Vuelve una y otra vez a una mesa redonda con Asís, Rabanal *et al.* Camino por la ciudad sin verla; perdida ya la distancia de

aquellos años remotos, la ciudad ha dejado de interesarme pero quizá es a la inversa: la ciudad, ocupada, quizá se ha olvidado de mí.

[...]

Está claro que he perdido algo más que un departamento. A la vez, está claro que no debí haberlo dejado, y si lo dejé, fue por el consejo de los amigos. Pero si habían venido a buscarme, ¿por qué fueron sólo al departamento? Quizá estaba en una agenda, quizá me denunciaron los vecinos porque venía gente joven a casa. El portero dijo que le mostraron credenciales. Desde ese día, hace un mes, rondo por la ciudad a la intemperie.

Por eso no parece posible admitir que *todo* sea culpa de la situación política. (PIGLIA, 2017, pp. 30-31)

Piglia-Renzi parece desolado caminando por uma cidade que não reconhece mais, ou melhor, é a cidade, ocupada, que não quer mais gente como ele. Ainda assim há um momento de conversas sobre literatura, que a meu ver, nesse ponto de sua vida, eram mais uma fuga da dura realidade do que prazer em ler. Piglia-Renzi parece entediado com as conversas literárias de Luis Guzmán, supérfluas, enquanto o mundo lá fora desaba.

Por fim, Piglia-Renzi ainda se questiona se teria tomado a decisão certa em abandonar o apartamento. Será que não o fez apenas para seguir a recomendação dos amigos? Não teria exagerado na cautela? Se o quisessem pegar, teriam pego. Não teriam ido apenas no apartamento. Será que de fato estariam o procurando, ou foi tudo só mais uma paranoia? Mas e o que o porteiro disse? E as credenciais militares? Difícil saber quão perigosa a situação toda realmente foi, o que sabemos é que ela causou uma verdadeira revolução na vida pessoal de Piglia-Renzi.

Embora toda essa narrativa de perseguição possa soar interessante e, por que não, emocionante, é importante ressaltar que, quando cotejada com outras fontes, o nome de Ricardo Piglia não consta na lista de procurados pelo regime militar. Se analisarmos as *Listas negras: de artistas, músicos, intelectuales y periodistas*⁷⁹, documento secreto, mas hoje já divulgado (2013) abertamente pelo governo argentino, não vamos encontrar o nome de Ricardo Piglia, mas alguns de seus colegas podem ser encontrados, como Néstor García Canclini, María Elena Walsh e David Viñas. Isso me leva às seguintes hipóteses: ou seu nome não consta nesse

⁷⁹ Podem ser baixadas em PDF no seguinte link: <https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/listasnegras.pdf>

documento que foi divulgado, mas deve estar em uns tantos outros que ainda permanecem secretos, ou toda essa situação de invasão ao seu apartamento é ficcional; novamente um limiar entre verdade e ficção presente por todos esses diários. Pode ser também simplesmente que Piglia-Renzi fosse visto como uma “ameaça menor”.

Ainda em 1976, graças a indicações e contatos da namorada Josefina Ludmer (Íris), Piglia-Renzi recebe uma proposta da Universidade da Califórnia: ou para um doutorado de três anos, com bolsa, nos Estados Unidos, ou para ministrar uma disciplina de um semestre como professor visitante; Piglia-Renzi escolhe a segunda. Permanecer nos Estados Unidos e pedir exílio era uma opção de Piglia-Renzi, uma fuga ao terror argentino, mas ele retorna, pois, segundo seus diários, Íris (Ludmer) tinha um filho (Piglia não era o pai) menor de idade e o pai da criança não dava permissão para o filho morar no exterior.

Há toda uma nova dificuldade em achar um lugar para morar, em reestabelecer os empregos nas editoras e nos cursos de psicanálise, após ter ficado por um semestre fora, mas tudo vai se encaminhando. A “vigilância” sobre Piglia parece menor a partir desse período, ou foi sua paranoia que diminuiu, mas o próprio Piglia conclui que ele devia estar “na segunda linha”, “os que estavam no front morreram todos”⁸⁰. Uma viagem aos Estados Unidos⁸¹ como professor convidado em uma renomada universidade também deve ter ajudado a “limpar” o nome de Piglia-Renzi. Com isso, acreditava que, mesmo em tempos de ditadura, talvez fosse possível continuar a viver em Buenos Aires, levar uma vida “normal”,

⁸⁰ Rodolfo Walsh, escritor, jornalista e crítico, um dos melhores amigos de Piglia, é um desses que foram assassinados por estar no *front* em 1976. Walsh era colaborador e editor de revistas ligadas a sindicatos e de ideologias marxistas. Um dia depois de publicar sua *Carta abierta a la junta militar*, no aniversário de um ano do golpe (1977), sofre uma emboscada onde é baleado e depois dado como “desaparecido”. Walsh se tornou um ícone simbólico de resistência à ditadura militar. Anos depois, em 1990, Piglia daria sua primeira disciplina no curso de Letras da Universidade de Buenos Aires (UBA) (que depois virou um livro) sobre os três escritores argentinos que ele considerava os melhores de sua geração: Walsh, Puig e Saer (os melhores após o *tempo* de Borges e Cortázar), consultar *Las três vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Editor digital: Trivillus ePub base r1.2., 2016.

⁸¹ Todas as ditaduras latino-americanas desse período tiveram apoio, direto ou indireto, dos Estados Unidos e prezavam (os militares) boas relações com eles. É inegável, hoje já sabemos, que tudo isso fez parte do contexto maior da Guerra Fria. Ver, por exemplo, FICO, Carlos. *O grande irmão: da operação Brother Sam aos anos de chumbo*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2008; sobre as ações dos Estados Unidos para que o golpe militar no Brasil se concretizasse em 1964.

dentro do possível. De fato, não passaria por mais uma situação em que corresse perigo real de ser preso/sequestrado, ao menos não há relatos em seus diários.

Evidentemente o medo, a insegurança e o desconforto continuavam a rondar a Piglia-Renzi e seu círculo social. Volta e meia algum amigo era preso e havia um grande temor que este falasse em outros nomes, mas em geral nada era dito e o sujeito liberado. O problema real era com aqueles que nem sequer chegavam a ser presos, simplesmente desapareciam e nunca mais eram vistos. Infelizmente a maior parte desses casos eram de assassinados pelo Estado.

Piglia-Renzi diz em trechos de seus diários que até tinha receio em escrever sobre esses casos com medo de que um dia apreendessem seus diários e pudessem usá-los como provas contra ele e outros. Havia de ter cuidado inclusive com o que escrevia de maneira privada. Piglia-Renzi registra ainda no final do ano de 1976: “Jamás he escrito tan poco en estos cuadernos, un año en cincuenta páginas, y a la vez éste es el año más cargado de acontecimientos de la historia” [28/10/1976]. (PIGLIA, 2017, p. 30). Muito acontecia, mas era preciso calar-se; esse mantra vai retornar nas páginas de *Respiración artificial*. Ironicamente, para escapar da realidade dura e cruel do seu presente, Piglia se refugiava em bibliotecas, lendo livros de História.

Jueves 22 de diciembre [1977]

Trabajo a ratos sobre Sarmiento [ensaio sobre Sarmiento que vimos no capítulo I]. Voy a la Biblioteca Nacional y paso la tarde ahí, **al resguardo de la historia, leyendo libros de historia.** (PIGLIA, 2017, p. 65. Grifo meu.)

Embora a ditadura militar apresentasse muitos desafios e perigos a enfrentar, ela também acaba sendo a força motriz criativa para alguns projetos que Piglia esteve envolvido. Citemos três deles: [1] - a fundação da revista intelectual *Punto de Vista*, [2] – os cursos “clandestinos” de literatura, [3] – a complexificação de *Respiración artificial*, que agora não contaria mais apenas um “causo” da família Maggi, falaria também sobre a própria ditadura militar. Façamos dos três pontos, um a um.

[1] No segundo semestre de 1977, após retornar dos Estados Unidos, Piglia é convidado por dois grandes intelectuais argentinos, Beatriz Sarlo e Carlos

Altamirano, a fundarem juntos (e editarem) uma revista cultural de resistência à ditadura imposta (1), mesmo que com isso corressem riscos:

Lunes [1977]

[...]

En la cena del martes con Beatriz S. y Carlos A., vuelve la idea de hacer una revista con el apoyo de los muchachos (Rubén y Elías⁸²), trabajar en las sombras una publicación dedicada a reconstruir todo lo que se ha perdido y entrar en conexión con los amigos exiliados. Por mi parte, ningún entusiasmo pero acepto el proyecto porque comprendo la importancia, etc. (PIGLIA, 2017, p. 36)

Essa revista foi chamada de *Punto de vista*⁸³ e sua primeira edição sairia no ano seguinte, em março de 1978, uma “revista de cultura semiclandestina”. Estava ligada (era financiada) pela *vanguardia maoísta*⁸⁴, embora não fosse uma revista militante, abordava, de forma geral, assuntos intelectuais como crítica literária, filosofia, psicanálise, divulgação de textos literários inéditos, etc. *Punto de vista* foi publicada até 2008, completando trinta anos de publicação, em 90 edições ilustradas; acabou se tornando uma das principais revistas culturais argentinas ao

⁸² Elías Séman e Rubén Kristkauský, membros da vanguardia maoísta, como nos relata Beatriz Sarlo, citada por Daniel Balderston. O documento que atesta o desaparecimento de Elías pode ser rastreado na internet. Ver BALDERSTON, Daniel. *Leído primero, escrito después: aproximaciones a las obras de Roa Bastos, Piglia y Saer*. Villa María: Edvuim, 2020, p. 119. Rastreei, ao procurar nos livros pessoais de Piglia, no arquivo da Universidade de Mar del Plata, alguns livros de caráter maoísta, com anotações e grifos de Piglia, entre eles: *4 tesis filosóficas de Mao Tse Tung* (repleto de grifos e anotações); *China, después de la revolución cultural*; *China – revolución en la literatura* e *The political Thought of Mao Tsé Tung*.

⁸³ Todas as edições da *Punto de vista* podem ser acessadas (e baixadas) no site do Ahira, *Archivo histórico de revistas argentinas*. Acessar: <https://ahira.com.ar/revistas/punto-de-vista>

⁸⁴ Esse alinhamento do círculo de Piglia com o *maoísmo* ocorria através de leituras de Brecht sobre o socialismo chinês, e como crítica a URSS. Após Stalin morrer, em 1953, os crimes soviéticos começavam a aparecer. O grupo tampouco se identificava com o socialismo cubano, por acharem muito pró-soviéticos; assim restava se “alinhar” com os chineses. Piglia fala sobre isso em *Conversaciones en Princeton* (1998):

“(…) porque yo era maoísta, lo cual puede parecer exótico visto hoy, pero no era tan exótico en esos años. El maoísmo en aquel momento representaba posiciones básicamente antisoviéticas pero también anticubanas, contrarias a la línea que estaba tomando la Revolución Cubana, el foquismo pró-soviético, y el latinoamericanismo a la García Márquez. El maoísmo era una salida extravagante, pero no había muchas opciones. En aquel tiempo, la discusión giraba sobre las experiencias políticas concretas y entonces la experiencia china, la experiencia vietnamita aparecían como tradiciones populistas que nosotros leíamos desde la vanguardia, a la luz de Brecht, del *Me-Ti*, el libro chino de Brecht sobre la historia del marxismo. Muchos de nosotros nos mantuvimos ajenos a la cubanización general. (...) Básicamente, éramos críticos de los soviéticos y considerábamos que eran imperialistas. Considerábamos que la Unión Soviética no solamente era un falso país socialista, sino que encima era un país imperialista”. (PIGLIA, 2015, p. 243)

lado da *Sur* (revista cultural de anos anteriores dirigida por Victoria Ocampo). Sobre a primeira edição, Piglia anota:

Jueves 16 [1978]

Punto de Vista está en imprenta y saldrá en marzo. Elías y Rubén son la base de apoyo económico. Buscamos que la revista persista en esta época sombría, en la que todos se cuidan y se esconden: hay que tratar de que los intelectuales se junten y hay que tratar también de ligarnos al exilio. Discutimos vagos proyectos sobre el número dos. Tratamos de hacer reaparecer a los viejos amigos, que salgan de abajo de las piedras. Nicolás Rosa, M. T. Gramuglio, Jorge Rivera. La dictadura los descorazona. Veré si puedo pedirle un relato a Miguel Briante o a Alberto Laiseca: los que sobreviven en el terror. (PIGLIA, 2017, p. 78)

Piglia-Renzi participou da direção da revista durante seus primeiros volumes, em que, além de editor, publicou textos assinados tanto como Emilio Renzi como Ricardo Piglia. Contudo, nem tudo foram flores no início da revista. Em 1978, Elías e Rúben, financiadores da revista e ligados às guerrilhas urbanas são presos, o que gera um pânico total entre todos os envolvidos na revista:

Lunes 28 [1978]

Los amigos desaparecidos. Anoche Andrés me trae la versión, los detalles. Elías pidió unos libros para leer cuando vinieron a buscarlo, Rubén se despidió de su mujer y de sus hijos. Discuto con Andrés caminando por Florida. Luego, más tarde, hondas cavilaciones nocturnas. El alcohol. Los tranquilizantes. En vela desde las tres de la mañana. Pienso en ellos y no puedo hacer nada. (PIGLIA, 2017, p. 90)

Elías e Rúben ficam presos por um certo tempo, mas depois simplesmente “desaparecem”. Como já mencionado, *Respiración artificial* será dedicado aos dois, com a seguinte frase em sua folha de rosto: “A Elías y a Rubén, que me ayudaron a conocer la verdad de la historia”. Esse episódio, da prisão dos dois, faz com que Piglia-Renzi novamente fuja de Buenos Aires e fique alternando entre as cidades que já havia morado, Mar del Plata (casa do pai, recém falecido) e Adrogué (casa da mãe/avô).

Às vezes volta a Buenos Aires por alguns dias, mas nunca para seu apartamento, se instala ou na casa de amigos ou em hotéis. Um mês depois do ocorrido se encontra com Beatriz Sarlo na Biblioteca do Congresso (sempre em locais públicos), onde concluem que os amigos presos não delataram seus

envolvimentos com a revista (provavelmente foram presos/sequestrados por outros motivos) nem deduraram nenhum nome entre os editores, assim, decidiram que iriam seguir com a publicação e projeto.

Lunes 4 de septiembre [1978]

Ninguno de los amigos internados dijo nada sobre la relación del grupo con la revista. Anduve, desolado y confuso, por la ciudad estos días, pero ninguno de los que conocía la relación con la revista dijo nada ni nos comprometió, pese al horror que intento no imaginar. (PIGLIA, 2017, p. 90)

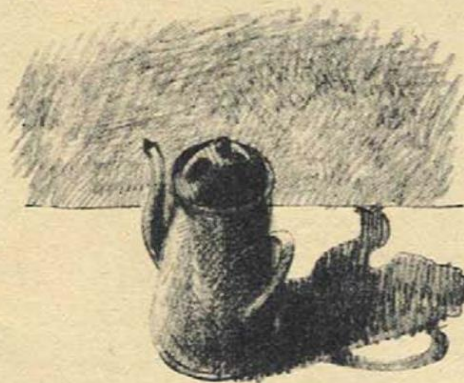
A revista segue. Anos depois (já na década de 1980), graças a discussões acaloradas com Beatriz Sarlo (por divergências políticas e intelectuais), que ao longo dos anos assumiu como principal editora da revista, Piglia-Renzi acaba saindo e se afastando do projeto para se dedicar a outras atividades. No primeiro volume da revista *Emilio Renzi* assina um artigo sobre Hudson⁸⁵: *Hudson: ¿un Guiraldes Inglés?*; no quinto volume *Ricardo Piglia* assina um famoso ensaio sobre Borges: *Ideología y ficción en Borges*; no oitavo volume lança seu ensaio *Notas sobre Facundo*, de Sarmiento, como vimos no capítulo I; porém nada mais importante para essa pesquisa do que o texto assinado por *Ricardo Piglia* para a terceira edição da revista, que nada mais é que o começo do que viria a ser *Respiración artificial*, ainda com seu título provisório, *La prolijidad de lo real*:

⁸⁵ William Henry Hudson, foi um escritor, naturalista e ornitólogo argentino do século XIX. Era filho de imigrantes ingleses, que antes tinham vivido nos Estados Unidos. Foram para a Argentina, onde compraram uma pequena fazenda em Quilmes para criar ovelhas (onde Hudson nasceu). Piglia achava curiosa a visão de um “estrangeiro” sobre os pampas argentinos. Classificava Hudson em uma lista de europeus, que por algum motivo, acabavam vindo morar na Argentina e lá escreviam grandes obras literárias. Além de Hudson, Piglia colocaria nessa lista: Paul Groussac (francês), Witold Gombrowicz (polonês), etc.

Ricardo Piglia

La prolijidad de lo real

Piglia, nacido en 1941, ha publicado dos libros de cuentos: "La invasión" y "Nombre falso"; es también crítico y ensayista. Aquí reproducimos un texto aún inédito.



"La noche que de la mayor congoja nos libra:
la prolijidad de lo real"

¿Hay una historia? Si hay una historia empieza hace diez años. En abril de 1968, cuando se publica mi primer libro, él me manda una carta. Con la carta viene una foto donde me tiene en brazos: desnudo, estoy sonriendo, tengo tres meses, y parezco una rana. A él, en cambio, se lo ve favorecido en esa fotografía: traje cruzado, sombrero de ala fina, la sonrisa campechana; un hombre de treinta años que mira el mundo de frente. Al fondo, borrosa y casi fuera de foco, aparece mi madre, tan joven que al principio me costó reconocerla.

La foto es de 1941: atrás él había escrito la fecha, y después, como si buscara orientarme, transcribió las dos líneas del poema inglés del siglo XVIII que ahora sirve de epígrafe a este relato.

No hubo más tragedia que ésa en la historia de mi familia ni ningún otro acontecimiento digno de ser recordado. Varias versiones confusas circulaban en secreto, plagadas de hipótesis, de conjeturas. Casado con una mujer de fortuna, mujer que llevaba el increíble nombre de Esperancita y de

la que se decía que era delicada del corazón y que siempre dormía con la luz encendida y que en su vejez rezaba en voz alta para que Dios pudiera oírle, el hermano de mi madre había desaparecido a los seis meses del matrimonio, llevándose todo el dinero de su señora esposa para irse a vivir con una bailarina de cabaret de sobrenombre Coca. Con absoluta calma, sin perder su helada cortesía, Esperancita denunció el robo, movió influencias, hasta lograr que la policía lo encontrara, unos meses después, viviendo a todo tren y con nombre supuesto en un hotel de Río Hondo. Me acuerdo de los recortes de diario donde se hablaba del caso, escondidos en un cajón más o menos secreto del ropero, el mismo en el que mi padre guardaba *Fisiología de las pasiones* y *mecánica sexual* del profesor T. E. Van de Velde, autor de *El matrimonio perfecto* y el libro de Engels sobre el *Origen de la familia, la propiedad privada y el Estado*, junto con cartas, papeles y documentos diversos, entre ellos mi propia partida de nacimiento. Después de complicadas operaciones que ocupaban las siestas de mi infancia yo abría el cajón y en secreto espiaba los secretos de ese hombre del que todos, en casa, hablaban en voz baja. *Convicto* y *confeso* decía (me acuerdo) uno de los titulares y siempre me emocionaba ese título, como si aludiera a acciones heroicas y un poco desesperadas; "convicto y

Figura 12: Punto de vista – Buenos Aires, Año 1, nº. 3, pp. 26-28, 1978.

O relato é muito semelhante – embora haja diferenças - ao começo da edição final de *Respiración artificial* e se estende por três páginas da revista. Semelhante, porém não é o mesmo; é uma edição preliminar, quase um rascunho. Temos a narração do sumiço do misterioso tio, Marcelo Maggi, e do contato que ele tenta estabelecer com o narrador (Emilio Renzi). Marcelo Maggi (que ainda nem é

nomeado) é uma lenda proscrita e vexatória da família, envolto em muito mistério e em inúmero dizeres de seus parentes, mas há um baú, na posse da mãe do narrador (que ainda não é nomeado), que pode revelar mais sobre o passado desse misterioso parente. Há diversos documentos e papéis nesse baú e um deles chama atenção do narrador “*Convicto y confeso*”, o ensaio do que viria a ser *Respiración artificial* segue por mais algumas páginas.

Aqui está uma das principais diferenças: na versão final esse baú está com o próprio Marcelo Maggi e Emilio Renzi terá de encontrar seu tio pessoalmente para ter acesso às informações contidas nele. O projeto de *Respiración artificial* já se encontrava em elaboração dois anos antes de seu lançamento (o *grosso* de *Respiración artificial* foi escrito entre 1976 -1980).

Agora falemos dos cursos de literatura clandestinos ministrados por Piglia [2]. Como já mencionado, a essa altura Piglia já era um intelectual que gozava de certo prestígio em Buenos Aires. Graças a isso, conseguia fechar turmas de jovens acadêmicos, que buscavam um complemento a suas respectivas formações, tendo em vista que muitas grades curriculares foram alteradas a partir do início do regime ditatorial, além dos censores que acompanhavam as disciplinas, limitando a autonomia dos docentes.

Martes 15 [1978]

La clase que di salió bien, los grupos de estudio son un espacio inesperado de libertad y de decisión, los estudiantes buscan formarse fuera de la Universidad, intervenida por los militares. Desde hace meses doy un curso sobre Sarmiento. Salí de casa y me fui al cine y después a cenar al viejo restaurante de Riobamba y Santa Fe. (PIGLIA, 2017, p. 89)

Normalmente esses cursos eram oferecidos por Piglia aos sábados e versavam sobre uma gama muito diferenciada de escritores, na citação acima era sobre Sarmiento⁸⁶, mas depois ministraria cursos sobre Borges, Benjamin, Sartre, Brecht, etc. Seus cursos foram ficando cada vez mais famosos entre os acadêmicos

⁸⁶ Na época, Piglia estava trabalhando em um ensaio sobre *Facundo*, que vimos no capítulo I. Quando o conclui leva a alguns jornais, que não aceitam o texto, alegando que ninguém iria querer ler sobre o velho Sarmiento (e talvez tivessem razão), o que deixa Piglia muito frustrado, segundo ele era “a primeira vez que um texto seu é rejeitado”. Posteriormente esse texto é publicado na *Punto de vista*, como vimos anteriormente.

e as datas foram expandidas a praticamente todos os dias da semana (em turmas de dez alunos), e em 1980 já trabalhava dando aulas praticamente todos os dias da semana. Essa prática foi comum, de maneira peculiar, em Buenos Aires:

En Buenos Aires se inventó un sistema que tiene una tradición bastante peculiar, que consistió en que empezaron a proliferar cursos privados, una universidad alternativa diríamos ahora, porque en los países del Este sucedía algo parecido, por lo que yo sé, en Checoslovaquia, en Polonia. En fin, que los profesores que tendrían que estar en la universidad formábamos a la gente fuera de la Universidad, y la gente que venía a los grupos nuestros son ahora los que están en la universidad. Y ese modo de enseñar, en mi caso, definió el campo de trabajo y la perspectiva crítica.

Ese sistema tenía características bastante extraordinarias, en cierto sentido un poco medievales, diría yo, porque los estudiantes venían, ponían ellos el dinero para sostener a los profesores. Entonces había ahí un interés que no era el interés curricular, era la pura pasión que llevaba a los estudiantes a acercarse a estos profesores para formar con ellos grupos de investigación. **En mi caso, esos grupos estuvieron siempre configurados por jóvenes escritores, investigadores, críticos, historiadores. Fueron grupos mezclados, y eso le daba una característica interesantísima al debate, porque había algunos que querían ser novelistas, y otros críticos o investigadores.** (PIGLIA, 2015a, pp. 191-192. Grifo meu.)

Piglia-Renzi, que alguns anos antes, ao final dos anos 1960, teria quisto romper totalmente com a vida acadêmica e da docência, acabou voltando, de uma forma ou de outra, a se inserir nesse universo. Ironicamente o grande empurrão foram as interdições geradas pela ditadura militar. Essas interdições também seriam a força motriz para *Respiración artificial* se tornar uma obra muito mais complexa do que era em seu projeto inicial: agora não seria apenas uma obra que narraria um caso familiar de um tio desaparecido e um baú com documentos reveladores sobre o passado argentino; falaria também da própria ditadura militar pela qual a Argentina estava atravessando, mas para isso teria de falar sobre ela de forma camuflada, nas entrelinhas. Seria um livro sobre a ditadura militar escrito em plena ditadura militar.

Para atingir tal efeito Piglia adicionou à narrativa do romance alguns artifícios: um deles são os *papéis de Osorio*, essas tais fontes reveladoras sobre o passado, e o outro foi adicionar personagens “reais” à trama, como seu tio Marcelo Maggi (historiador) e seu auto personagem, Emílio Renzi (escritor). Há outro personagem que a princípio não estava previsto mas que causa o ar de paranoia e vigilância na obra: *um censor*. Seu nome é Francisco José Arocena, já alerta Don

Luciano⁸⁷ para Emilio Renzi. Arocena está vigiando a troca de correspondência entre dois dos protagonistas da trama, Marcelo Maggi e Emilio Renzi, no entanto, em meio à correspondência desses dois “alvos”, acaba lendo umas tantas outras cartas aleatórias que chegam à sua mesa; essas cartas são crônicas ficcionais de um país atravessado por um regime militar (veremos no capítulo VI). Como a história da ditadura militar é uma das “histórias secretas” desse romance, lançado durante a ditadura, então não poderia ter citações diretas às mazelas do regime militar. Tudo é feito muito nas entrelinhas desse romance.

Os momentos de tensão pelos quais Piglia-Renzi passou nesse período, a paranoia de estar sempre sendo vigiado por alguém, as histórias que Elías e Rúben contavam sobre os “bastidores” sombrios da ditadura (além, é claro, do fim trágico desses dois), os outros colegas “desaparecidos” e exilados (ou autoexilados), e o próprio cotidiano da cidade em meio ao governo militar foram influências cruciais para a escrita e criação de *Respiración artificial*.

Ocorre uma mescla entre real e ficcional, que Piglia já vinha ensaiando em seus livros anteriores de contos, mas que agora ganha mais corpo em *Respiración artificial*. Como fala Bakhtin, ocorre um *metabolismo* entre o mundo real e o ficcional:

Apesar de toda a impossibilidade de fusão do mundo representado e o mundo que representa, apesar da fronteira irrevogável entre esses dois mundos, eles estão constantemente em interação, ocorre entre eles uma troca permanente, semelhante ao metabolismo que ocorre entre organismos vivos e seu meio ambiente: enquanto o organismo está vivo ele não se funde com esse meio, mas, uma vez separado, ele morrerá. A obra e o mundo nela representado entram no mundo real e o enriquecem, e o mundo real entra na obra e no mundo representado tanto no processo de sua criação, como no processo de sua vida subsequente, numa renovação permanente pela percepção criadora dos ouvintes-leitores. (BAKHTIN, 2018, p. 231)

Difícil distinguir os dois mundos, embora racionalmente sejam diferentes, os leitores sabem disso, uma coisa é o que lemos (mundo representado) e outra coisa é o mundo real que nos cerca, mas por vários trechos resta a dúvida nessa obra: isso

⁸⁷ Don Luciano é o único personagem da obra que tem consciência da existência de Arocena, além do narrador e nós leitores. “Usted, joven”, dijo después, “usted entonces irá a verlo a Marcelo. Debe decirle esto: Que se cuide. Que apenas recibo ya sus cartas. Hay interferencias, graves riesgos. Que se cuide y se resguarde. Arocena, ese mandria, interrumpe la comunicación, interfiere los mensajes. Trata de descifrarlos”. (PIGLIA, 2007, p. 42).

realmente aconteceu? Esse é justamente o efeito que Piglia buscava. Para Piglia apenas uma gota de ficção em um oceano de verdades torna tudo ficção. Então, o que importa neste romance não é o que aconteceu de fato, ou não, afinal:

Piglia recorre à mesma metáfora do revés para relacionar experiência histórica e literatura: “Nunca me preocupou a ideia de que a literatura nos afastasse da experiência, porque, para mim, as coisas acontecem ao revés: a literatura constrói a experiência”. (PIGLIA, 2017, p. 72 *apud* PINTO, 2024, p. 35)

A literatura é que no fundo constrói a experiência, para Piglia-Renzi, que sempre foi um leitor *obsessivo*. Entre todas as obras de Piglia-Renzi, *Respiración artificial* é a mais fácil de acompanhar o processo genealógico de elaboração e criação do romance. Muito desse processo está documentado nas cem primeiras páginas do terceiro volume de seus diários, *Um dia en la vida*. Podemos até afirmar que esse terceiro volume é uma espécie de diário de *Respiración artificial*, ao menos em sua primeira parte⁸⁸. Por meio das entradas dos diários podemos ver como o romance foi evoluindo, como as ideias originais mudaram, de onde veio a inspiração para certos personagens (como Witold Gombrowicz⁸⁹ inspirar Vladimir Tardewski), a vontade de contar uma história que relacionasse de alguma forma as histórias de sua família, a participação, às vezes maior, às vezes menor de alguns personagens, etc.

Arocena, por exemplo, nos primeiros rascunhos, teria mais destaque; possuiria todo um drama com a relação com seu pai (que não sabia do trabalho do filho e ficaria decepcionado ao descobrir), participaria do sequestro de Maggi e conseguiria para si os papéis de Ossorio. Essa ideia, assim como tantas outras, foram abandonadas e lapidadas até chegar ao resultado final, em que Arocena é

⁸⁸ A segunda parte deste volume é composta pela “novela” *Um dia en la vida*, em que Piglia-Renzi tenta condensar tudo que já foi falado em seus diários (mais de mil páginas) em apenas um dia na vida de Renzi; de uma escrita belíssima e complexa, a meu ver foi uma tentativa de homenagem a *Ulysses*, de James Joyce. A terceira parte são textos soltos escritos em prosa, alguns são relatos e crônicas, outros contos; é o único momento que Piglia decidiu publicar sobre seus anos morando nos EUA, além do primeiro texto que abre esse volume chamado de *Os anos da peste*, em que infelizmente, viria a descobrir seu fatídico diagnóstico de ELA. Ver PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: un dia en la vida*. Barcelona: Anagrama, 2017.

⁸⁹ Witold Gombrowicz foi escritor e dramaturgo polonês, que viveu por 23 anos na Argentina, primeiramente como refugiado da II Guerra Mundial. Piglia o considerava um dos melhores escritores que já viveram na Argentina, com destaque para seu livro *Trans-Atlantyk* e seus *Diários argentinos*. No Brasil temos traduzidos ao português suas obras *Ferdydurke*; *Cosmos*; *Pornografia*; todas pela Companhia das Letras.

muito mais um burocrata orgulhoso em cumprir seu dever, não é necessariamente mau, é só um burocrata sem rosto executando seu trabalho, como os burocratas que processam Josef K. em *O processo*, de Kafka. O romance, por meio de seus vários rascunhos, vai mudando e ganhando sua forma final.

Jueves 22 [1979]

Al escribir, uno imagina el libro que todavía no existe. Incluso lo ve como un objeto real, con tapa, título y número de páginas. Me hace acordar a mis tiempos de abstemio, en los que de pronto se me aparecía en el aire un vaso de whisky. El deseo produce imágenes, pero es difícil sostener día tras día un ensueño vacío. Tampoco veo claro qué novela voy a escribir, me dejo llevar por la intuición y tomo decisiones, haciendo avanzar el relato, al que voy comprendiendo mientras lo escribo. (PIGLIA, 2017, p. 100)

Para o avanço interpretativo desta tese não me basearei na narrativa central do livro (encontro entre Renzi e Maggi), nem na narrativa “secreta” (a ditadura militar), mas sim em personagens centrais e na atitude e papel de cada um deles no desenrolar da história. Por alguns momentos estes serão analisados em suas particularidades; em outros, aparecerão sobre a forma de *ensaios* que os conectam. São eles: Enrique Ossorio, Marcelo Maggi, Vladimir Tardewski, Don Luciano Ossorio, José de Arocena, e é claro, Renzi-Piglia. Temos uma polifonia de vozes nesse romance, que não aparecem de maneira ordenada e não são fáceis de entender, muitas vezes exigindo que o leitor resolva o quebra-cabeças para saber quem, afinal, está narrando em determinado momento.

Bakhtin desenvolve o conceito de polifonia em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (PPD). Segundo Bakhtin, é característica do romance ser plurivocal. Estudando Dostoiévski, Bakhtin observou que o seu discurso romanesco não é apenas plurivocal - há algo mais além dessa plurivocidade: as vozes dos personagens apresentam uma independência excepcional na estrutura da obra. Como diz Bakhtin, “é como se soassem ao lado da palavra do autor”. Observou mais que as múltiplas consciências que aparecem no romance mantêm-se equipolentes, ou seja, em pé de absoluta igualdade, sem se subordinarem à consciência do autor. Também os mundos que povoam os seus romances se combinam numa unidade de acontecimento, porém mantendo a sua imiscibilidade. Ao enfatizar o caráter dialógico aberto do universo artístico de Dostoiévski, Bakhtin destaca outra característica de seu estilo: a inconclusibilidade. Na trama construída por Dostoiévski, não há uma superação dialética entre a multiplicidade de consciência que povoa os seus romances; os problemas e as contradições não se resolvem, continuam “irremediavelmente contraditórios” (Bakhtin-1981, p. 24). O romance polifônico de Dostoiévski não tem uma apoteose. (BAKHTIN, 1981, p. 24 *apud* ROMAN, Arthur Roberto, 1992, p. 210).

Seguindo essa mesma lógica, o romance *Respiración artificial* não é apoteótico, é muito mais reflexivo, filosófico e ensaístico que aqueles com finais avassaladores ou resoluções fáceis que transmitam clareza aos leitores. O objetivo é fazer o leitor pensar, não sair com respostas prontas e dadas. Na verdade, esse acaba sendo o “estilo” de Piglia-Renzi, os finais de seus romances (e de seus contos), em sua maioria, são “abertos”, não conclusivos. Piglia-Renzi diz, em diversos trechos de seus diários, que não gosta de finais “fechados”, em que tudo se resolve como mágica, ou tudo é explicado para o leitor. Segue o estilo de Kafka, Faulkner, Hemingway, Joyce, em que os desfechos de muitas narrativas permanecem “em aberto”⁹⁰.

A epígrafe da obra não é por acaso, é um verso de T. S. Eliot, que diz: “We had the experience but missed the meaning, and approach to the meaning restores the experience”⁹¹. É disso que o livro trata: da experiência das personagens, das histórias paralelas, das camadas e mosaicos narrativos; dos diversos fios que compõem a complexa teia da história; da busca de sentido nas coisas (e da falta de um sentido); de que certas experiências nos atravessam mas não compreendemos o sentido; e do fato de que só a busca por sentido (histórico ou não) pode nos restaurar a experiência (mesmo que seja traumática).

Em certa medida, *Respiración artificial* também pode ser lido como um *romance policial*⁹², não que seja efetivamente um⁹³, mas seu estilo de paranoia, de

⁹⁰ Consultar: FUKS, Julián. *Romance: história de uma ideia*. pp. 26-27.

⁹¹ “Nós tivemos a experiência, mas perdemos o sentido (significado), e aproximando do sentido (significado) restauramos a experiência”. Tradução minha.

⁹² Fiquemos com um exemplo da relação de Piglia com o gênero policial, do professor Pedro Meira Monteiro, seu ex-colega em Princeton: “Em sua literatura tudo o que é demasiado evidente sofre a torção do ficcional: numa estória, há sempre duas estórias, algo que não se revela imediatamente. Ao mesmo tempo, o flerte com o gênero policial é a crença no papel duplicador da narrativa: algo real se desenrola sob nossos olhos sem que notemos ou saibamos como e por quê. No entanto, o detetive de Piglia não é um Sherlock que, movido por um pó mágico e pela racionalidade mais delirante, chega ao desnudamento da verdade. Menos excepcional, ou talvez menos heroico, mas ainda assim moderno, Renzi é prosaico nas suas aventuras, nunca completamente embarcando nelas, como se o famoso personagem de Melville, Bartleby, o perseguisse e ele estivesse sempre prestes a dizer que não vale a pena chegar ao fim de tudo”. (MONTEIRO In: FERRAZ FELIPPE; PINTO, 2019, p. 20)

⁹³ Para compreender e definir de forma mais apurada esse gênero literário conferir, por exemplo, as seguintes obras sobre o assunto: as *Obras escolhidas vol. 3. Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, de Walter Benjamin, que por sua vez faz referências aos textos que Baudelaire produziu sobre Edgar Allan Poe (considerado por muitos o “pai” do gênero); e *A pista e a razão: uma história fragmentária da narrativa policial*, de Júlio Pimentel Pinto.

um *segredo* a ser solucionado, se aproxima do estilo do gênero literário; só que o segredo não é resolvido. Esse segredo, que Emílio Renzi pretende desvendar: o que afinal há nos *papéis de Ossorio*? Contudo, ao chegarmos ao final o *segredo* não é revelado; na verdade nem temos como saber se de fato o segredo existe. O livro é grandioso por suas histórias paralelas e secretas, pelas narrativas dos personagens que nele aparecem, pela forma sutil de se falar sobre a ditadura militar argentina, pelos ensaios que surgem de forma escondida, e não necessariamente pelo *enredo central*. É o fundo do iceberg que importa, não sua ponta visível. Piglia-Renzi anota o seguinte ainda em 1976:

Viernes 19 [1976]

Novela. Escribo la historia de alguien (Maggi) que escribe la vida de otros (Enrique Ossorio). Si se pudiera motivar, se abriría un extraño relato con tonos y anécdotas interminables del estilo de *Las mil y una noches*. El otro puede quizá estar encerrado o loco. Por otro lado, el escritor está obligado a descifrar los papeles (cartas, diarios) que el otro ha dejado. Pero ¿cómo termina una novela así? Intriga policial, investigación. Los papeles de Osorio le llegan a Maggi por medio de un descendiente del personaje del siglo XIX. (PIGLIA, 2017, p. 21)

Respiración artificial é escrito para ser uma obra complexa (e pressupõe um leitor *paranoico e intelectual*, do contrário será apenas lido, mas não compreendido), fragmentária e rebuscada. Devido a isso, tudo é narrado de maneira muito labiríntica entre os personagens, além de ocorrerem com frequência saltos temporais muito bruscos e mudança nas vozes das personagens, sem nenhuma espécie de aviso prévio por parte do narrador.

Para organizar de maneira mais eficiente o manuseio dessa complexa *fonte literária*, ao longo dos próximos capítulos, vou dividir o texto pelas falas e pensamentos de personagens específicos e centrais para a narrativa. Localizar, eleger os personagens e selecionar os trechos do romance em meio ao emaranhado de *Respiración artificial* foi uma tarefa inicial metodológica que guiou essa pesquisa. Cada um deles, de certa forma, vai elencar um *ensaio* que vou explorar.

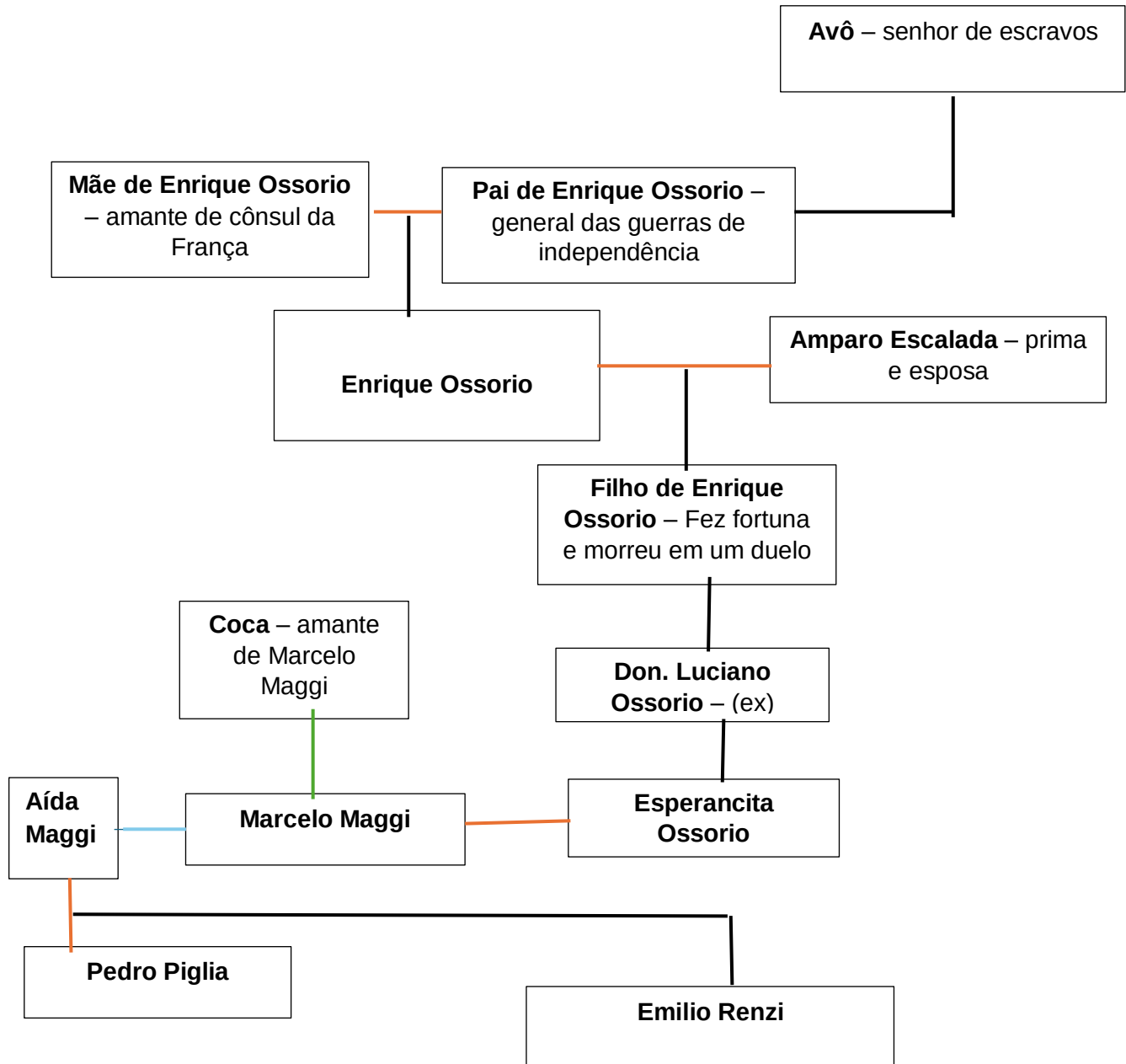
Iniciemos então o estudo analítico e interpretativo da obra, por meio de seus personagens e de conceitos-chave que Piglia utiliza para escrever *ensaios* disfarçados em meio ao seu romance. Em novembro de 1980 *Respiración artificial*

é enfim publicado: “*Jueves 13 de noviembre de 1980*; En la editorial me entregan diez ejemplares de la novela. Voy a casa caminando por Callao, como hice durante estos años mientras la escribía”. (PIGLIA, 2017, p. 148).



Figura 13: Máquina de escrever utilizada para redigir e criar Respiración artificial. Biblioteca pessoal de Ricardo Piglia, Adrogué, 2022.

Árvore genealógica dos personagens de *Respiración artificial*



Legenda:

Preto – descendência/ascendência

Laranja – casamento

Verde – amante

Azul - irmãos

Interlúdio: Nota ao leitor

A seguir iremos abordar de forma aprofundada o romance *Respiración artificial*. Optei por não seguir a ordem cronológica da narrativa do romance, ao invés disso dividi minhas análises em ensaios temáticos que serão guiados pelos personagens centrais dessa trama labiríntica. Para melhor compreensão desta tese é recomendado que o leitor tenha uma leitura prévia do romance. *História, exílio, utopias, fracasso e obsessão*, são os ensaios escondidos em *Respiración artificial* que embaralham e entrelaçam a vida desses personagens. O capítulo III irá falar sobre a História e sobre a dificuldade em se realizar uma pesquisa historiográfica; já os capítulos desta tese, IV e V, versarão sobre dois ensaios centrais para a compreensão de *Respiración artificial*, o *exílio (e utopias)* e o *fracasso*, respectivamente. Ao acompanharmos *Los diarios de Emilio Renzi* podemos notar a construção e elaboração de *Respiración artificial*, que começa em 1972 e termina em 1980, sendo publicado no final deste ano. A ideia central de Piglia para este livro era juntar dois temas: primeiro, a história de um homem que tenta, através de fontes do passado, contar a história de outro homem; segundo, inserir elementos das histórias, que ouvia desde criança, de sua própria família materna, os Maggi(ori). A partir destes temas iniciais o livro foi surgindo enquanto era escrito, muitas vezes sem saber onde iria parar, ou o que realmente estava querendo dizer com esta narrativa. No entanto, no final da obra, quando esta já estava pronta e já em edição pela editora Pomaire, Piglia-Renzi começa a rele-la e a descobrir, por fim, o que estava querendo comunicar com aquele estranho romance que havia escrito.

Viernes [julho de 1980]

Extraña pesadumbre, difícil de identificar. Las exigencias externas me abrumen. **Aparte, la incertidumbre sobre la novela publicada en estos tiempos políticamente siniestros.** Es una respuesta y una descripción al estado de las cosas: **en el fondo es un libro sobre el exilio y el fracaso, que definen a muchos de nosotros.** Además de cierto vacío que me conozco, nunca he sido capaz de celebrar lo que logro hacer, ni siquiera en esta época, que recordaré con nostalgia dentro de unos años. (PIGLIA, 2017, p. 131. Grifos meus.)

O próprio Piglia-Renzi nota que *exílio* e *fracasso* são os temas centrais de sua obra, e para mim, *são ensaios* fundamentais do escritor inseridos no romance.

O capítulo VI, que encerra essa tese, abordará outro importante ensaio que atravessa todos os personagens centrais desse romance: a *obsessão*. Obsessão tão ferrenha que muitas vezes se torna paranoia. Se Piglia desejava que seus leitores ideias fossem *leitores paranoicos* (como vimos na Introdução), aqueles que interpretam de mais, que buscam pistas, que querem encontrar a causa para tudo dentro da narrativa, é porque os próprios personagens de *Respiración artificial* possuem essa maneira paranoica de existir.

Capítulo III – Ensaio sobre a *História e o historiador*: Marcelo Maggi

Jueves 5 [1967]

La novela lucha hoy contra la ola de falsa realidad que producen los *mass media*. Todo parece real y la ficción está cada vez más devaluada por el sentido común general. Las mentiras crecen en el mundo, pero los lectores son cada vez más incrédulos y piden historias que sean iguales a la vida (como si no les alcanzara con la pobre realidad y la vida en la que existen).

Eso es lo que me interesa, narrar la historia como si yo no pudiera inventarla, como si la historia ya estuviera ahí, ya hubiera sucedido en lo real y yo debiera encontrar a los protagonistas y a los testigos presenciales para conocerla. En definitiva, tengo que actuar como un historiador. Lo que me interesa es que esa perspectiva me define el procedimiento en el cual se fundará la creencia del lector. (PIGLIA, 2015b, pp. 215-216. Grifo meu.)

Essa é uma citação dos *Los Diarios de Emilio Renzi* em que temos algo muito caro para todo o estilo de escrita de Piglia: narrar uma história ficcional como se esta tivesse acontecido, procedimento no qual “se fundará la creencia del lector” (PIGLIA, 2015b, p. 215-216). Piglia não criou esse estilo, mas o aplicou e desenvolveu de maneira maestral.

É por isso que *Respiración artificial* é recheado de citações a personagens e eventos “reais” (históricos), em meio a tantos outros ficcionais, de maneira que, como leitores, é comum ficar confuso e ter de efetivamente pesquisar cada uma das referências, sem falar que Piglia era um adepto (como Borges) das falsificações⁹⁴, ou seja, às vezes o personagem pode ser “real” (histórico) mas sua citação é inventada, ou vice-versa. Mas há outro destaque no trecho acima, diz Piglia:

Jueves 5 [1967]

Eso es lo que me interesa, narrar la historia como si yo no pudiera inventarla, como si la historia ya estuviera ahí, ya hubiera sucedido en lo real y yo debiera encontrar

⁹⁴ Como destacam Eduardo Ferraz Felipe e Júlio Pimentel Pinto, no texto de apresentação ao livro *Só se perde o que realmente não se teve*, esse título é a epígrafe que Piglia coloca em seu segundo livro de contos, *Nombre falso* (1975), e logo abaixo Piglia credita a citação a Roberto Arlt, mas isso é falso, a citação é de Borges e aparece no ensaio crítico *Nova refutação do tempo*. (FERRAZ FELIPPE; PINTO, 2019, p. 7)

a los protagonistas y a los testigos presenciales para conocerla. En definitiva, tengo que actuar como un historiador. (PIGLIA, 2015b, p. 216).

A história desse romance é inventada (ficcional), mas o autor quer gerar a sensação de crença, isto é, quer que o leitor acredite que aquilo é real. Os protagonistas só estão lá para realizar a *investigação* de algo que já aconteceu (no mundo real e no mundo literário). É preciso agir como um *historiador*. Não somente no sentido de que os protagonistas precisam *investigar*, mas também porque não sabem as coisas *a priori*, precisam desvendar um segredo. Como visto anteriormente, um dos primeiros passos de Piglia para criar essa “veracidade” em *Respiración artificial* é criar as fontes sobre o passado: os *papéis de Ossorio*.

Marcelo Maggi, o tio desaparecido, é o historiador ficcional que de alguma maneira tenta mimetizar as glórias e angústias de nossas pesquisas, dos historiadores reais, por mais que essa definição do que é afinal um *historiador* não seja um consenso, estando em disputa desde a antiguidade. Talvez não caiba aqui definir com que “corrente” ou “pensamento historiográfico” Marcelo Maggi mais se assemelha, tampouco definir e encerrar o debate sobre o que é de fato um historiador.

3.1 – O historiador *pigliano*

Acredito que o caminho seja então a possibilidade de leitura de o que é e como age o historiador para Piglia. Não que Marcelo Maggi, como personagem, seja um espelho do que Piglia pensa e acredita sobre o pensamento histórico, mas muito desse pensamento, ou parte de um pensamento, pode ser encontrado nele. A literatura não é um espelho que reflete com clareza e nitidez a realidade, e se é algum tipo de espelho, é um que se move em uma rodovia.

O trabalho da ficção, por seu lado, é singular, pois por princípio se dedica a estetizar o real. Stendhal, num texto de 1822, inclusive ironizou de forma divertida a metáfora do espelho, reorientando-a, e comparou a ficção a um espelho que se move ao longo de uma estrada: “um espelho que alguém carrega, e que reflete a realidade comezinha a cercar esse alguém, uma realidade muito específica que a esse indivíduo acomete”. Peter Gay, em obra bastante posterior, completou: é um espelho que se move ao longo de uma rodovia e que, sobretudo, distorce. (GAY, 2010, p. 18; STENDHAL, 1980, p. 34 *apud* PINTO, 2024, p.25)

Logo, não acharemos um paralelo exato da representação de historiador de Marcelo Maggi com um historiador real, da escola teórica X ou Y; é mais uma aproximação que certamente contará com distorções. Como já dito, Marcelo Maggi é um tio desaparecido de Emílio Renzi, que casou com Esperancita Ossorio apenas para lhe roubar os *papéis de Ossorio*, relíquia da família. Marcelo Maggi é historiador.

Ninguém nunca entendeu seus motivos, nem buscou procurá-lo para saber de mais informações. É um proscrito, um exilado dentro da família Maggi (ori), assim como seu objeto de estudo, Enrique Ossorio. É Maggi que entra em contato com o sobrinho Piglia-Renzi quando descobre que ele é escritor de sucesso e que havia escrito um livro sobre ele, Marcelo⁹⁵, para finalmente poder contar sua versão da história, e talvez tentar justificar por que aqueles papéis, e sua pesquisa de uma vida inteira, eram assim tão importantes.

Novamente entramos na questão das *fontes*, esse baú cheio de papéis e anotações é uma espécie de *objeto mágico* que guia a narrativa, e para tanto esse objeto (que na verdade são vários, é um *arquivo*⁹⁶) precisou ser muito bem inventado literariamente. É a história manifestada em pequenos fragmentos.

Jacques Rancière, em *O fio perdido*, também revisita Flaubert para investigar a imensa atenção de sua prosa ao que pode parecer insignificante, banal ou frívolo – numa espécie de distorção da escala de importância dos objetos –, mas que age decisivamente para desenredar o hieróglifo do passado. (...) Assim como Lowenthal, em seu estudo instigante sobre as relíquias, aponta para uma discussão semelhante e oferece uma nova estratégia de pensar – e possuir – o passado a partir de fragmentos frágeis e dissociados, mas sinais discretos, capazes de proporcionar consciência do passado e, a partir disso, favorecer sua significação discursiva. O mesmo Lowenthal já havia observado, no citado *The past is a foreign country*, que, “como o passado parece afastar-nos de nós, procuramos revocá-lo novamente multiplicando a parafernália sobre ele – lembranças, mementos, romances históricos, velhas fotos”. (LOWENTHAL, 1996, [1985], p. 259; RANCIÈRE, 2017 *apud* PINTO, 2024, p. 28)

⁹⁵ Em *Respiración artificial* o livro que Emilio Renzi publica sobre seu desaparecido tio chama-se *La prolijidad de lo real*, que por sua vez era o título provisório de *Respiración artificial*, como demonstrado no capítulo II.

⁹⁶ Os *papéis de Ossorio* são um dos eixos centrais de *Respiración artificial*, para saber mais sobre a criação ficcional dos mesmos recomendo, FORNET, Jorge. *El escritor argentino y la tradición, Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Havana (Cuba): Fondo de Cultura Económica, 2007, pp. 50-54.

Esse relicário sobre o passado forma os *papéis de Ossorio*, contudo eles não falam por si próprios, necessitam de um *historiador* que os interprete, que dê sentido e traduza esses “hieróglifos do passado”. Antes de avançarmos e verificarmos as falas do próprio Maggi, fiquemos com uma citação, retirada dos *Diários de Emilio Renzi*, para evidenciar que Piglia-Renzi buscava esse estilo e essa técnica literária de inventar “fontes reais” (como já vimos anteriormente em Fuks, tão antiga quanto o próprio *romance*).

Jueves 5 [1967]

[...] Si Capote se disfraza de novelista para legitimar el trabajo periodístico, De Quincey se disfraza de periodista para legitimar su trabajo de novelista. Y eso es, exactamente, lo que imagino que quiero hacer en una novela.

[...]

Es una técnica que viene de lejos, descende de ilustres antepasados, el origen de la novela inglesa es el falso documento autobiográfico de un naufrago que sobrevive en una isla desierta y cuenta su epopeya, tal cual imagina Defoe en Robinson Crusoe **(y ahí inventa la historia pero también el procedimiento de narrarla como si fuera un documento real)**. Lo mismo pasa en el mejor Borges, el de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”. **Lo curioso de este aparente verismo es que justifica, con los hechos “verdaderos”, una narración imaginaria.** Son escritores decididamente antirrealistas (De Quincey, Capote y también Borges) que usan esa técnica para contrabandear historias extremas. Busco un *tour de force*, **hacer verdadero un mundo real y basarme en hechos que han sucedido para construir una novela en donde todo es imaginario salvo los lugares, algunos acontecimientos y los nombres de los protagonistas.**

Regresar a la novela de acción pasando por algunas tendencias antirrománticas **que convierten la historia en un tema de investigación y de encuestas periodísticas.** El éxito mayor sería, como en el caso del Pierre Menard de Borges, que los primeros críticos reseñaran la novela como un libro de no ficción.

De lo que se trata, en definitiva, es de hacer de la técnica narrativa un universo verdadero, tan verdadero como los hechos que cuenta. (PIGLIA, 2015b, p. 214-215)

Aqui podemos observar algumas das influências literárias de Piglia-Renzi, sobre esse assunto específico de “criar fontes”: Defoe, De Quincey, Capote, Borges. Admite que essa técnica é bem antiga, na literatura inglesa (segundo Piglia) teria começado com Defoe e seu famoso naufrago (mesmo exemplo usado por Júlian Fuks e Felipe Charbel).

O mais interessante dessa técnica é usar fragmentos da realidade, ou deixar o leitor acreditar que são reais, para narrar algo irreal: *antirrealista*. Transformar a história (narrativa do romance) em uma espécie de investigação jornalística e/ou historiográfica, “basarme en hechos que han sucedido para construir una novela en donde todo es imaginario salvo los lugares, algunos acontecimientos y los nombres de los protagonistas” (PIGLIA, 2017, p. 298-299). Conclui que o sucesso máximo seria lançar um livro que enganasse os críticos, como ocorreu com o Pierre Menard⁹⁷, de Borges (e de fato atingiu êxito anos depois com *Nombre falso: Homenaje a Roberto Arlt*, como demonstrado no capítulo II). Essas são todas leituras de clássicos ocidentais, contudo Piglia-Renzi também buscou e observou a mesma técnica em outras referências, como Osamu Dazai⁹⁸:

Sábado 22 [1967]

En los narradores que admiro, como por ejemplo ahora Osamu Dazai, lo que más me gusta **es que todo está narrativamente justificado: cuadernos, diarios, cartas, confesiones, el relato se sostiene sobre documentos que el narrador pone a disposición del que quiera interpretarlos**. Intento por eso escribir un relato a partir del diario de Pavese [*Un pez en el hielo – La invasión*], **narrar el pensamiento, dramatizarlo**. (PIGLIA, 2015b, p. 234. Grifos meus.)

Portanto, a elaboração e criação de fontes eram algo que Piglia buscava em sua literatura, começou em seus contos, como cita na citação anterior sobre o conto a partir dos diários de um dos escritores que mais admirava, Césaire Pavese, mas seguiu adiante e virou parte de seu estilo de escrita, até chegar a *Respiración artificial*. A seguir veremos a história dos *papéis de Ossorio* na narrativa de *Respiración artificial*.

⁹⁷ *Pierre Menard* é um escritor ficcional criado por Borges e que teria confundido a crítica da época (década de 1940, na Argentina; era muito mais difícil checar as referências). Borges tem outros exemplos disso, como *Herbert Quain*, escritor e crítico irlandês que aparece num de seus contos e no qual Borges está analisando a obra, mas que é totalmente ficcional (autor e obra). É uma crítica literária, de Borges, de um autor e de suas obras que nem se quer existem.

⁹⁸ Escritor japonês (1909-1948), considerado um dos mais importantes de sua época no Japão, e também conquistando destaque no mundo ocidental. Sua obra mais conhecida é *No longer human* (1948 – póstumo). Dazai se suicidou, aos 38 anos, junto com sua esposa.

3.2 – Os papéis de Ossorio

[Narrado por Emílio Renzi ao leitor]

Maggi manejaba los documentos inéditos conservados por la familia Ossorio durante casi cien años. Son estos papeles los que el padre de Esperancita pone en sus manos: **textos, cartas, informes y un Diario escrito por Ossorio en Norteamérica**. Tenían el cofre cerrado desde los tiempos de Mitre, me escribe Maggi. Los papeles llegaron de Copiapó junto con el oro que Ossorio se había levantado en California. La historia de la familia, podríamos decir, se bifurca ahí. Por un lado está esa fortuna con la cual (según el mismo Ossorio había calculado) era posible comprar la libertad de cinco mil esclavos negros, como si a alguien se le fuera a ocurrir usar esa riqueza para comprar la libertad de cinco mil esclavos negros. **Por otro lado el cofre, los papeles, los recuerdos de la infamia**. Amparo, la mujer, recibió las dos cosas al mismo tiempo. Desolada por la noticia del suicidio se mantuvo en estado de perpetua viudez y no volvió a casarse. Deambulaba, según dicen, por la casa como un espectro y de vez en cuando se encerraba a solas en el sótano donde había sido seducida y enamorada para siempre por Enrique Ossorio; **se encerraba a leer lo que él había escrito durante los años del exilio**. En realidad fue ella la que se encargó de conservar esos documentos. Porque a ella le interesaban más las palabras del muerto que todo el oro de California. Leía esos papeles como si fueran los rastros que permitieran entender la desdicha de su vida y ahí, cobijado en esas letras, veía dibujarse el cuerpo apenas recordado pero siempre deseado del suicida. En cuanto al hijo, o sea el padre de don Luciano, se convirtió de hecho en el heredero y lo que hizo fue invertir bien esa fortuna. Investirla bien y en el momento oportuno, aprovechando esa época del país en la que, con oro en la mano y buenas relaciones, se podía comprar todo el campo que uno quisiera soñar. Por lo que ya en 1862 el abuelo de Esperancita aparece como uno de los estancieros más poderosos entre los hombres que sostienen la candidatura presidencial del general Mitre. Si hubiera sido por él los papeles de su padre debieran haber sido quemados. Y si no lo hizo fue porque su madre lo sobrevivió para impedirlo. **De todos modos, antes de morir ese hombre hizo jurar a toda la familia sobre el mismo cofre que nadie daría a conocer públicamente esos documentos hasta que no hubieran transcurrido por lo menos 100 años. Y así fue, me escribía Maggi, como sobrevivieron y yo pude recibirlos. En realidad, me escribía Maggi, trato de usar esos materiales que son como el reverso de la historia y trato de ser fiel a los hechos (...)** (PIGLIA, 2007, pp. 19-20. Grifos meus.)

A citação é longa, mas muito pertinente para entendermos a odisseia desses papéis, que é também a odisseia da família Ossorio. Os papéis chegam a Amparo, esposa e prima de Enrique, e é ela que decide preservá-los até as últimas consequências. O filho de Enrique pouco se importa com os papéis (se importa com o ouro), ou melhor, parece não se importar, mas em seu leito de morte faz toda a família jurar que ninguém levará os papéis a público enquanto não se passassem cem anos.

Por que esse receio? Teria lido os papéis? Ou simplesmente não confiava na índole de seu pai, que o abandonara ainda bebê e morrera sob o estigma de traidor da pátria? Os papéis e seu conteúdo representam uma ameaça para o poder de sua família, ou uma ameaça à Argentina? Uma ameaça à história oficial? A última parte, em destaque, também é importante: Maggi encara os tais papéis como um “avesso da história”, talvez porque falassem de uma história que não se encaixava com a história oficial argentina, Enrique Ossorio como um avesso de Sarmiento (como veremos adiante); por outro lado, “trato de ser fiel a los hechos” (PIGLIA, 2007, pp. 19-20), sina dos historiadores.

No terceiro volume dos *Los diarios de Emilio Renzi – un día en la vida*, temos mais detalhes de Piglia-Renzi pensando a elaboração desse arquivo, dos *papéis de Ossorio*.

Viernes 13 [1979]

Creo haber descubierto el sistema para escribir el archivo. Como *work in progress* de Lafuente. Notas, cartas sin orden cronológico. Luego de cuatro horas de trabajo, el archivo empezó a funcionar.

Sábado 14

Escribí ayer siete páginas, releídas hoy parecen demasiado diluidas. Sigo sin encontrar el eje para ordenar el archivo. Por lo pronto, pienso que la “ausencia” del narrador (en este caso, Maggi) dificulta las cosas; sobre todo tengo tendencia a pensar el comienzo de la novela como una sucesión de documentos. (PIGLIA, 2017, p. 113)

Os *papéis de Ossorio* foram criados dessa forma, tinham de ser caóticos e desorganizados, pois nem seu autor, Enrique Ossorio, conseguia estabelecer uma sequência lógica neles, eram um “*work in progress*” (algo como rascunhos). Voltando à narrativa do romance, Maggi conhece o (ex) senador Don Luciano (pai de Esperancita) no clube social de Buenos Aires, onde os dois conversam muito, principalmente sobre política, e tornam-se amigos.

Ao saber da saga de Enrique Ossorio e de seus papéis, Maggi resolve então pelo plano de casar-se com a filha do senador, para poder se apoderar da relíquia da família (além do dinheiro). O próprio Don Luciano já havia tentado se debruçar sobre os papéis, mas sem grande sucesso, era preciso um *historiador* para decifrá-los.

Já com as fontes em mãos (roubadas), Maggi desaparece. A família acredita que esteja vivendo no Uruguai, com sua amante, uma ex-prostituta chamada Coca, que Marcelo Maggi retirou da vida de bordel quando a assumiu como namorada, ou então que está preso (já estivera preso antes por ser comunista). Na verdade, e sabemos disso com o contato que Maggi faz com seu sobrinho Renzi, está morando já faz alguns anos em Concórdia, na província de Entre Rios, onde se dedica à sua pesquisa, levando uma vida pacata enquanto tenta decifrar os papéis. O problema é que essa tarefa não está sendo nada fácil, mesmo provido de muitas fontes, Marcelo Maggi tem muitas dificuldades em transformar aqueles fragmentos de passado, dispersos, confusos, em uma narrativa histórica que tenha um sentido.

Para Paul Ricoeur a *representância histórica* é algo muito particular, em que de fato temos aquilo que aconteceu no passado (“o ter sido”), e no entanto a *narrativa* que se faz sobre isso (*o texto historiográfico*) é algo diferente, algo muito próprio, e geralmente algo que não se parece muito com o que aconteceu (RICOEUR, 2012, p. 247-294). David Lowenthal, citado anteriormente, vai no mesmo sentido de Paul Ricoeur, ao afirmar que conhecemos (historiadores e seus leitores) melhor aquele determinado “passado” do que quem o vivenciou como “presente”.

Piglia levanta pensamento semelhante (citado anteriormente no capítulo II) quando recapitula, anotando em seus *diários* os ensinamentos do professor Enrique Barba, que sabia mais sobre os três anos do governo *rosista*, em que focava sua pesquisa, do que sobre sua própria vida. Em resumo, os três autores, Ricoeur, Lowenthal e Piglia, caminham por concepções teóricas semelhantes sobre história em dois pontos: primeiro, é mais fácil compreender o passado por meio de uma pesquisa, com distanciamento, do que vivenciá-lo como um “presente”, o presente é sempre caótico, complexo, de difícil compreensão; segundo, a representação sobre o passado, ou seja, *a história*, no fim das contas nunca vai se parecer muito com o passado como realmente foi. Ainda poderíamos citar Walter Benjamin em sua *VI Teses sobre o conceito de história*, em que afirma: “Articular historicamente o passado não significa reconhecê-lo “tal como ele foi”. Significa apoderar-nos de uma recordação (*erinnerung*) quando ela surge como um clarão no momento do perigo” (BENJAMIN, 2012, p. 11).

Recordação que assim como a memória, nunca é algo totalmente claro ou confiável. A história, assim como a literatura, é um espelho que reflete sim a sociedade, não podemos negar isso, mas de maneira distorcida (como visto anteriormente). A diferença crucial entre as duas é que a História tem um compromisso com a *verdade*, enquanto a ficção com a *imaginação*, como nos fala Paul Ricoeur, embora reconheça a dificuldade da *representância histórica*, também admite que há uma distinção clara entre o livro de História e o romance literário:

Uma coisa é um romance, mesmo realista; outra coisa, um livro de história. Distinguem-se pela natureza do pacto implícito ocorrido entre o escritor e seu leitor. Embora informulado, esse pacto estrutura expectativas diferentes, por parte do leitor, e promessas diferentes, por parte do autor. Ao abrir um romance o leitor prepara-se para entrar num universo irreal a respeito do qual a questão do saber onde e quando aquelas coisas aconteceram é incongruente, o mesmo leitor está disposto a operar o que Coleridge chamava de *wiful suspesion of disbelief*, sem garantia de que a história narrada seja interessante: o leitor suspende de bom grado sua desconfiança, sua incredulidade, e aceita entrar no jogo do como se – **como se aquelas coisas narradas tivessem acontecido. Ao abrir um livro de história, o leitor espera entrar, sob a conduta do devorador de arquivos, num mundo de acontecimentos que ocorreram realmente.** Além disso, ao ultrapassar o limiar da escrita, ele se mantém em guarda, abre um olho crítico e exige, discurso plausível, admissível, provável e, em todo caso, honesto e verídico; educado para detectar as falsificações, não quer lidar com um mentiroso. (RICOEUR, 2007, pp. 274-275. Grifo meu.)

Piglia-Renzi, embora misture muito esses dois mundos de maneira proposital, também tinha uma clareza que havia sim uma diferença, em entrevista o autor diz:

No tanto lo que se ha puesto muy de moda al decir que “toda historia es ficción”, yo no creo eso. Yo creo que la historia se puede verificar y que por lo tanto tiene un tipo de referente que se puede aclarar. Más bien me interesó esta idea de avanzar a ciegas para tratar de construir, a partir de ciertos rastros, un determinado tipo de universo. **Y creo que también es un cierto sentido de la novela: hay siempre un archivo imaginario en el que uno entra tratando de construir una historia, que todavía no sabe muy bien cuál es, y espera poder encontrar ahí algunos elementos que le permitan luego avanzar en esa línea. Eso ha sido lo que ha resonado para mí.** (PIGLIA; VILLORO, 2008, p. 32 *apud* ROVIRA VÁSQUEZ, 2015, p. 294. Grifos meus)

A diferença crucial é que a história traz referentes que podem ser verificados, e a ficção não precisa disso, embora Piglia, em seu estilo ficcional, faça questão de inserir esses elementos, às vezes como fontes inventadas, às vezes como citações a livros reais, porém distorcidas/falsificadas, e às vezes inserindo fontes e

citações literárias realmente reais. Isso torna o trabalho de um pesquisador e crítico em sua obra exaustivo e minucioso, pois nunca se sabe ao certo, antes de se verificar, o que é real, o que é adulterado e o que é inventado em suas ficções.

3.3 – Os dilemas do historiador: como escrever um texto historiográfico?

Continuando a narrativa, essa é uma fala de Maggi a Renzi, sobre sua pesquisa:

Estoy como perdido en su memoria, me escribía, perdido en una selva donde trato de abrirme **paso para reconstruir los rastros de esa vida entre los restos y los testimonios y las notas que proliferan, máquinas del olvido. Sufro la clásica desventura de los historiadores, me escribía Maggi, aunque yo no sea más que un historiador amateur. Sufro esa clásica desventura: haber querido apoderarme de esos documentos para descifrar en ellos la certidumbre de una vida y descubrir que son los documentos los que se han apoderado de mí y me han impuesto sus ritmos y su cronología y su verdad particular.** Sueño con ese hombre, me escribía. Lo veo según una litografía de época: magnánimo, desesperado, en los ojos el brillo febril que lo llevó a la muerte. Se fue empecinando cada vez más en una obsesión suicida que encerraba, sin embargo, toda la verdad de su época. Se dice de él que fue un traidor: **hay hombres a quienes la historia los destina a la traición y él fue uno de ellos. Pero lo supo siempre, me escribía Maggi, lo supo desde el principio y hasta el final, como si hubiera comprendido que ése era su destino, su modo de luchar por el país.** (PIGLIA, 2007, pp – 17-18. Grifos meus)

Maggi abre a fala dizendo que se sente perdido na memória de seu objeto, tenta abrir caminho e juntar as notas de uma forma unificada e coerente; essas *máquinas do esquecimento*, pois cada nota produzida para que algo do passado perdure no futuro, elimina e condena ao esquecimento tantas outras experiências que não foram anotadas de forma escrita ou transmitidas de forma oral.

Como defende Paul Ricoeur, o texto sobre o passado não é o passado em si, e muitas vezes sequer se parece com ele. A parte que merece maior destaque é a que grifei: é um pensamento poderoso e que nos fala muito sobre *ensaio sobre História e o historiador*. Maggi sofre da *clássica* desventura dos historiadores, ter pretendido se apoderar dos documentos para decifrar as certezas de uma vida (mas poderia ser de um processo, de um evento, etc.), mas por fim concluir que são os

documentos (ou qualquer outro formato de fonte) que determinam o caminhar da pesquisa, nos impondo seu ritmo, sua cronologia, suas próprias *verdades*.

Ao iniciarmos uma pesquisa histórica temos no máximo uma hipótese, um palpite, uma pergunta, uma pista a ser seguida sobre determinado assunto e um levantamento inicial de fontes. Se a hipótese vai se comprovar ou não, se as fontes serão por fim acessadas ou não, se serão suficientes, somente a pesquisa poderá dizer. No fundo, ironicamente, o resultado de uma pesquisa histórica é sempre voltada para o futuro, para algo que ainda não aconteceu ou ainda não sabemos o desfecho, por mais que as *fontes* estejam sempre voltadas para o passado (remoto ou próximo).

Paul Ricoeur nos lembra que a pesquisa histórica não é apenas o momento de escrever o texto, toda ela é “escrever o texto”, desde a consulta e reflexão sobre o arquivo de fontes, até a consulta e leitura de bibliografia especializada, até a produção do resultado final. Sempre estamos tecendo/escrevendo o texto. Nesse sentido, as reflexões, dúvidas e angústias que Marcelo Maggi está sofrendo ao tentar compreender a mente, e os vestígios, deixados por seu objeto de pesquisa, também fazem parte do processo de “escrita histórica”, embora o filósofo francês prefira o temor “fazer história”.

Uma tese constante deste livro é que a história é uma escrita, de uma ponta a outra: dos arquivos aos textos de historiadores, escritos, publicados, dados a ler. [...] O livro de história tem seus leitores, potencialmente quem quer que saiba ler, na verdade, o público esclarecido. Caindo assim no espaço público, o livro de história, coroamento do “*fazer história*”, reconduz seu autor ao cerne do “*fazer história*”. Arrancando do mundo a ação pelo arquivo, o historiador reinsere-se nele ao inscrever seu texto no mundo de seus leitores; por sua vez, o livro de história faz-se documento, aberto à série das reinscrições que submetem o conhecimento histórico a um processo contínuo de revisão (RICOEUR, 2007, p. 247).

Ou seja, todo o processo de pesquisa é o “fazer história”, que por fim costuma (mas nem sempre) ser coroado com a publicação do livro de história (ou algum outro formato, como um artigo, uma exposição, uma produção áudio-visual), que chegando ao público coloca-se à disposição de debates, críticas, revisões, interpretações, etc. O problema de Marcelo Maggi está justamente no meio desse processo: ele possui as fontes, iniciou a pesquisa, na verdade é *obcecado* por seu

objeto de estudo, porém não consegue encontrar “um tom” para produzir o texto final.

Maggi está tão obcecado que chega até mesmo a sonhar com Ossorio, sonhar com seu objeto de pesquisa, de tão forte que está o elo entre eles; ambos afinal, Maggi e Ossorio, taxados como traidores e exilados, mas convictos de que estão na direção certa, esse é seu destino, aceitam com convicção sua maneira de lutar pelo “bem do país”. Novamente, as referências e aproximações entre as personagens de Piglia-Renzi não são ao acaso (assim como os tempos sobrepostos, de Rosas e da última ditadura militar⁹⁹). Em outro trecho, Maggi debate com Renzi sobre questões *metodológicas e práticas*, ou seja, como ele, Maggi, pretendia organizar a sua escrita, como iria desenvolver seu livro sobre os *papéis de Osório*:

Por de pronto está claro que no se trata para mí de escribir lo que se llama, en sentido clásico, una **biografía. Intento más bien mostrar el movimiento histórico que se encierra en esa vida tan excéntrica**. Por ejemplo: ¿No exaspera Ossorio una tendencia latente en la historia de la constitución de un grupo intelectual autónomo en la Argentina durante la época de Rosas? **¿Sus escritos no son el reverso de la escritura de Sarmiento? Existen por lo demás varias incógnitas. ¿Fue realmente un traidor? Es decir, ¿se mantuvo siempre ligado a Rosas? Tengo distintas hipótesis teóricas que son a la vez distintos modos de organizar el material y ordenar la exposición**. Es preciso, sobre todo, reproducir la *evolución* que define la existencia de Ossorio, ese sentido tan difícil de captar. Opuesto en *apariencia* al movimiento histórico. **Hay como un exceso, un resto utópico en su vida**. Pero, escribía el mismo Ossorio (me escribe Maggi), **¿qué es el exilio sino una forma de la utopía? El desterrado es el hombre utópico por excelencia, escribía Ossorio, me escribe Maggi, vive en la constante nostalgia del futuro**. Estoy seguro, por lo demás, que el único modo de captar ese orden que define su destino es alterar la cronología: ir desde el delirio final hasta el momento en que Ossorio participa, con el resto de la generación romántica, en la fundación de los principios y de las razones de eso que llamamos la cultura nacional. **De ese modo, quizás, por medio de esa inversión, se podrá captar qué es lo que expresan las desventuras de ese hombre**. Así, esa vida (parecía recomendarme Maggi) debe ser escrita a partir del suicidio, y en el comienzo del libro deben estar estas líneas, que Ossorio escribió antes de matarse. (PIGLIA, 2007, p. 20. Grifos meus.)

Marcelo Maggi está comentando com seu sobrinho como pretendia organizar seu livro, que seria fruto de sua pesquisa (a coroação de seu “fazer

⁹⁹Ver HALPERIN DONGHI, Tulio In: SARLO, Beatriz (org.) et. al. [1987]: “se apoya en el paralelismo entre la generación que aún no terminaba de ser víctima del terrorismo de estado y la de 1837; era precisamente el gesto denegador del pasado que era común a ambas el que, a la vez que las integraba en lo que se hace inescapable reconocer como una tradición, había condenado a una y otra generación a un destino igualmente atroz” (pp. -71-95).

história”). Primeiro, não faria uma biografia clássica, acha que um estilo de escrita assim não pode abarcar a peculiaridade da vida de Ossorio, em seguida lista uma série de *dúvidas e hipóteses* sobre os possíveis desdobramentos da história de Enrique Ossorio.

Como falado anteriormente, é isso que nós historiadores temos ao iniciar uma pesquisa: ideias, dúvidas e hipóteses que tentamos ao máximo preencher com nossas fontes, nossa bibliografia e nossas próprias interpretações. Maggi se pergunta, por exemplo: não seria os escritos de Ossorio um avesso dos de Sarmiento? Ou seja, uma literatura e crítica social, uma ensaística, sobre a formação da Argentina, só que às avessas, diferente daquela que se tornou a versão oficial; não seria a “história dos derrotados” (e dos *fracassados*, como vai preferir Tardewski)?

Maggi também declara algo muito curioso no final do trecho grifado: suas hipóteses também são mutáveis, e variam de acordo com a forma com que ele decide ordenar suas fontes, ou seja, as hipóteses não são estáticas. Evidente que elas podem mudar ao longo da pesquisa, mas também mudam a partir do momento em que decidimos como será a estrutura de nosso texto, conforme decidimos, deliberadamente, que forma a *narrativa* vai tomar.

Adiante temos uma definição de Enrique Ossorio sobre utopia e exílio (veremos melhor no próximo capítulo IV): o exilado vive a “constante nostalgia del futuro” (PIGLIA, 2007, p. 20). Vive numa nostalgia de um lugar, uma ideia de lugar, que ainda não aconteceu, que ainda não existe; vive com saudade daquilo que nem chegou a viver, saudades do futuro e das *boas expectativas de mudança*. Saudades de retornar à sua pátria e esta já estar transmutada em um lugar melhor. Um lugar utópico, pois ainda não existe; ou, como dirá Koselleck, cria-se um *horizonte de expectativa*¹⁰⁰.

No segundo fragmento temos uma noção metodológica de escrita interessante. Maggi supõe que a forma mais eficiente de se falar sobre a vida de Ossorio é invertendo a cronologia. Partir de sua morte, seu suicídio, até chegar ao momento em que ele, como tantos outros argentinos apaixonados e engajados que

¹⁰⁰ KOSELLECK, Reinhardt. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2006; pp. 305-327.

estavam atentos “en la fundación de los principios y de las razones de eso que llamamos la cultura nacional” (PIGLIA, 2007, p. 20).

O historiador pigliano, acredita que só assim, por meio da inversão, será possível captar os meandros da vida peculiar desse homem. Parece um método interessante. Definitivamente não é o mais popular em meio ao mundo das biografias, mas a morte de Ossorio tem um algo a mais: é um suicídio. Há muito tempo esse fenômeno humano intriga sociólogos, antropólogos e psicólogos, como no clássico *O suicídio* (1897), de Durkheim, que se propõe a analisar esse tipo de morte, a morte *por querer*, como fenômeno sociológico.

Escolher terminar com a própria vida sempre gera questionamentos como: “por quê?”, “por que a pessoa teria feito isso?”, “quais motivos?”, “já vinha dando sinais?”, “como fez?” (misto de curiosidade e sadismo); talvez as explicações precisas e sintéticas nem sequer existam, mas esses tipos de perguntas sempre tendem a aparecer nesses casos. É uma forma de se biografar (entre outras possíveis), partir de uma morte “não natural” e “chocante”, para assim, descortinar uma vida, de maneira retrospectiva.

3.4 – Como o presente afeta/interfere em uma pesquisa

Nossa última análise nesse trecho sobre Marcelo Maggi (mas ele retornará adiante em outros capítulos) é uma fala que trata tanto de suas fontes de pesquisa, como de um fantasma, que está sempre rondando esses personagens, a *ditadura militar*. Vejamos:

[Marcelo Maggi à (ex) senador Don Luciano Ossorio, seu ex sogro e neto de Enrique Ossorio]

En fin, quería decirle, **en estas nuevas circunstancias del país me encuentro un poco desorientado respecto a mi futuro inmediato. Distintas complicaciones se me avecinan y preveo varios cambios de domicilio. Estuve pensando que por el momento lo mejor va a ser pasarle el archivo (con los documentos y las notas y con los capítulos que ya he redactado), a alguien de mi entera confianza. Esa persona podría, llegado el caso, llevar el trabajo adelante, terminar de escribirlo, darle los últimos toques, publicarlo, etc. Para mí se trata, antes que nada, de garantizar que estos documentos se conserven porque no sólo han de servir (a cualquiera que sepa leerlos bien) para echar luz sobre el pasado de nuestra desventurada república, sino para entender también algunas cosas**

que vienen pasando en estos tiempos y no lejos de aquí. Para ponerlo al corriente de estas cosas he querido escribirle, senador. Quise decirle todo tal cual, porque nos conocemos bien y sé que no se va a preocupar por mí más de lo que ya se ha preocupado hasta ahora. **Los contratiempos van a pasar, a la larga siempre pasan.** Nada más; estas líneas quieren ser también un modo de hacerle saber que pienso en usted. Ya nos volveremos a ver, que las ganas no nos faltan. Cuídesse, don Luciano, que yo lo quiero. Suyo.

Marcelo Maggi.

PS. Irá a verlo en estos días un sobrino mío. Seguro yo voy a encontrarme pronto con él y él me hará saber de usted. Un abrazo. (PIGLIA, 2007, pp. 48-49. Grifos meus.)

Esse é um fragmento de uma longa carta que Marcelo pede à Renzi que leve pessoalmente ao seu (ex) sogro, o (ex) senador Don Luciano. Maggi temia que a carta pudesse ser interceptada. Manda a carta a Renzi por meio de uma de suas “discípulas”, Ângela, que vai até Buenos Aires levar a correspondência pessoalmente a Emilio Renzi.

Piglia sempre gostou desse estilo *epistolar*, porque compreende longas pausas entre uma carta e outra, algo que já era anacrônico em seu tempo, com o avanço do telefone (há uma parte de *Respiración artificial* em que Renzi fala sobre esse tema com Maggi, o “avanço da conversa telefônica” na literatura, utilizando como exemplo os diálogos dinâmicos de Hemingway, pp. 29-30). Piglia comenta sobre o uso *epistolar*¹⁰¹ em sua literatura em ensaio/entrevista posterior, chamado *Medios y finales*.

A carta em si, citada acima, na narrativa de *Respiración artificial*, é uma espécie de justificativa de Maggi a Don Luciano, que fazia anos que não via,

¹⁰¹ II. CARTAS Y CIRCULACIÓN

PF [Paul Firbas]: Me interesa mucho que menciones la carta porque, de hecho, te quería preguntar sobre las velocidades de los textos. Me da la impresión de que siempre te ha interesado la correspondencia y la situación epistolar como una forma de suscitar historias. *Respiración artificial* es, quizás, la primera novela epistolar argentina. Pero el sentido de una carta no se puede desligar de la velocidad de la comunicación. Y es un medio que está en proceso casi de desaparición o en desuso.

RP: [Ricardo Piglia] En la correspondencia había una pausa. Era una escena de escritura interesantísima por eso. Primero porque uno no sabía cómo iba a estar el que la leía. Es decir, uno escribía una carta y el que la recibía no estaba en el mismo tiempo de quien la escribía. Uno tenía que imaginar cuál iba a ser esa situación. Es decir, que había una escisión entre la escritura dedicada a alguien y el tiempo en que se leía. Y eso se ha ido borrando. (PIGLIA, 2015a, p. 108)

explicando e buscando justificar seus atos (roubo dos papéis, abandono de Esperancita, não dar mais notícias, etc.), e por fim Don Luciano vai de fato perdoá-lo. Reparemos nos trechos que coloquei em destaque em negrito: no primeiro deles temos claramente Marcelo Maggi preocupado com as “en estas nuevas circunstancias del país” (PIGLIA, 2007, p. 48) (1979 – lembremos que o tempo “real” de *Respiración artificial* é o mesmo do *romance utópico* de Enrique Ossorio) e com isso “me encuentro um poco desorientado respecto a mi futuro inmediato (*Ibdem*). É uma alusão à ditadura militar e a suspeita que já vinha tendo: de que estava sendo vigiado. Talvez o melhor fosse deixar os *papéis* com outra pessoa, que poderia concluir a pesquisa.

Foram épocas sombrias em solo argentino, com muitas prisões arbitrárias, desaparecimentos, exílios, torturas, execuções e censura. Este último aspecto, mais “brando” mas altamente invasivo, *a censura*, irá aparecer de forma obliqua em *Respiración artificial* (veremos no capítulo VI). Realmente as suspeitas de Marcelo Maggi estavam certas, ele estava sendo vigiado (veremos isso à frente neste texto), pelo menos sua correspondência, e é por isso que é tão importante que a carta a Don Luciano chegue até ele pessoalmente.

Don Luciano também sabe da vigilância, é o único personagem que tem a certeza da existência de José Arocena, o censor, porém, ele próprio, já na casa de seus noventa anos, é representado de forma um tanto delirante, senil, ninguém o leva a sério; nem seus filhos, nem Renzi, e até ele mesmo duvida de sua sanidade em alguns momentos. Marcelo Maggi ainda acrescenta ao seu interlocutor que prevê que ele vá ter de se mudar várias vezes de domicílio nos tempos seguintes, uma tática padrão de alguém que não quer ser encontrado. Lembremos que Marcelo já havia sido preso anteriormente, ao tempo da narrativa, por ligações com o comunismo. Os anos se passaram, já estamos em 1979, e a linha dura ainda permance.

Marcelo adverte ao senador que vai deixar os papéis (que afinal pertencem à família Ossorio) a alguém que seja de sua plena confiança (que no caso será Emilio Renzi).

Para mí se trata, antes que nada, de garantizar que estos documentos se conserven porque no sólo han de servir (a cualquiera que sepa leerlos bien) para echar luz sobre el pasado de nuestra desventurada república, sino para entender también

algunas cosas que vienen pasando en estos tiempos y no lejos de aquí (PIGLIA, 2007, pp. 48-49).

Esse trecho é de suma importância, Maggi diz que os papéis precisam ficar conservados (e seguros), pois “para echar luz sobre el pasado de nuestra desventurada república” (PIGLIA, 2007, p. 48-49), como também para entender algumas coisas do presente. Temos dois pontos, dois tempos: passado e presente. Ao mesmo tempo (segundo Maggi) que os papéis ajudariam a esclarecer o passado da república, o passado que não está nos livros de história canônicos, o passado sendo narrado por um exilado; esses papéis também serviriam para entendermos o presente: a ditadura militar.

É uma referência comparativa entre o regime de Rosas, em que também houve uma série de excessos violentos por parte do Estado argentino, com a ditadura que corria no fim dos anos 1970 e início de 1980. Por fim, Maggi ainda parece otimista quando declara: “Los contratiempos van a pasar, a la larga siempre pasan” (PIGLIA, 2007, p. 49), e de fato passaram, o problema foi: a que custo?

No fim das contas o que os papéis esclarecem? Não sabemos. Há ali uma grande revelação ou segredo? Não sabemos. A ditadura estava atrás dos papéis? Também não sabemos. O que sabemos é que Marcelo Maggi, o *historiador*, tentou escrever a história de Enrique Ossorio, talvez por considerar que esta fosse de suma importância para ser contada.

Será que é por isso que a ditadura o vigia? No fim, temos uma história não efetivada, interrompida, como foi no passado com o suicídio de Ossorio e agora com o desaparecimento de Marcelo Maggi. O herdeiro dos papéis (malditos?) é Emilio Renzi, esse sim escritor e com contatos no mundo editorial.

Talvez tenha sido por isso mesmo que Marcelo escolheu seu sobrinho como herdeiro. Renzi consegue decodificar e publicar a história contida nos papéis? Não sabemos. O que sabemos é que publica toda essa odisseia do encontro com seu misterioso tio, em um livro que se chama *Respiración artificial*, que é o livro que nós leitores estamos lendo: o círculo se fecha. Maggi sumiu, mas ainda podemos descobrir um pouco mais sobre suas opiniões e pensamentos acerca da História por meio de seu melhor amigo, Vladimir Tardewski, afinal Maggi literalmente desaparece na segunda parte do romance. Na segunda parte, *Descartes*, só sabemos

de Maggi por meio de Tardewski, enquanto, junto ao filósofo e a Emilio Renzi, nós leitores aguardamos ansiosos o retorno do historiador, que não ocorre (como Ossorio à Argentina). O que aconteceu com Marcelo Maggi?

Silêncio.

Marcelo Maggi reaparecerá nos próximos capítulos, em que abordaremos de forma mais aprofundada os dilemas de sua pesquisa, sua visão sobre a História e o valor desta, suas diferenças para com seu amigo filósofo, Vladimir Tardewski, e por fim como *exílio, fracasso e obsessão* o atravessam.

Neste *ensaio sobre a história e o historiador* foram levantadas questões cruciais sobre o “ofício de um historiador”: as fontes (ainda que ficcionais) e a importância delas para uma pesquisa histórica (mesmo que ficcional); a possibilidade de uma “história ao avesso”, de uma história não oficial, Ossorio contra Sarmiento; a importância de manter o arquivo seguro com alguém confiável, mesmo que signifique passá-lo a um terceiro; a ideia de que o historiador tenta controlar suas fontes mas, por fim, são elas que o controlam e ditam o ritmo da pesquisa; a inversão na lógica cronológica “padrão” de uma biografia; a leitura de seu próprio tempo (presente/ditadura), afinal, o historiador não está à parte de seu próprio tempo, faz parte dele, se insere nele e é afetado por ele; por mais terrível que esse tempo seja ele não cessa de correr para que uma pesquisa seja feita, e, na verdade, é o olhar anacrônico a partir de um determinado presente sobre o passado que acaba definindo “o tom” de uma pesquisa. Mas, por fim, embora a situação não lhe pareça favorável, Marcelo Maggi ainda é um historiador otimista (pelo menos nessa parte do romance), lembra a tese IV de Walter Benjamin sobre a História:

Elas estão vivas nessa luta sob a forma de confiança, coragem, humor, astúcia, constância, e atuam retroativamente sobre os tempos mais distantes. Elas porão permanentemente em causa todas as vitórias que algum dia coube às classes dominantes. Tal como as flores se voltam para o sol, assim também, por força de um heliotropismo secreto, o passado aspira a poder voltar-se para aquele sol que está a levantar-se no céu da história. O materialismo histórico tem de saber lidar com essa transformação, a mais insignificante de todas. (BENJAMIN, 2012, p. 11)

O famoso ensaio de Benjamin¹⁰² sobre a História é de 1940, um pouco antes de seu suicídio. Dependendo da tese Benjamin oscila entre o otimismo e o pessimismo em relação à história. É ambíguo e paradoxal. Não tinha como ser diferente vindo de um alemão de ascendência judaica vivendo, tentando sobreviver aos horrores da segunda guerra mundial.

Mesmo assim, a quarta tese, acima citada, é otimista. O passado vai sempre encontrar um caminho e olhar para o céu da história, não será apagado jamais, por mais que tentem. Achará seu caminho para olhar o céu da história mesmo que seja por maneiras não convencionais, usando “confiança, coragem, humor, astúcia, constância” (BENJAMIN, 2012, p. 11), como uma planta que insiste em viver e crescer em meio ao concreto das cidades. Há esperança, embora Benjamin tenha se suicidado; paradoxo. “Los contratiempos van a pasar, a la larga siempre pasan” (PIGLIA, 2007, pp. 49), já diria Marcelo Maggi, que também oscila entre otimismo e pessimismo em relação a história, como veremos adiante.

¹⁰² Walter Benjamin é um dos autores mais citados por Piglia-Renzi ao longo dos *Los diarios de Emilio Renzi*; são 13 entradas ao total, algumas nas quais o pensamento de Benjamin aparece “tecido” em meio a ensaios de Piglia-Renzi sobre literatura.

Capítulo IV – Ensaio sobre *Exílios (e utopias)*: Enrique Ossorio, Don Luciano, Marcelo Maggi, Vladimir Tardewski e Piglia-Renzi.

Neste capítulo falaremos sobre um dos ensaios centrais de *Respiración artificial: o exílio*. Não somente um tema central para Piglia, mas de toda uma corrente que se convencionou chamar de literatura hispano-americana, ou literatura latino-americana, como nos diz Claude Cymerman:

Dijo una vez Julio Cortázar: "Algún día en las historias de la literatura latinoamericana habrá un capítulo que será el de la literatura del exilio." De hecho, el exilio es tan antiguo en Hispanoamérica como la misma historia del continente desde la Independencia y buena parte de la literatura hispanoamericana ha sido escrita en el exilio. Eduardo Galeano señala acertadamente que "las novelas más latinoamericanas de estos últimos tiempos fueron escritas fuera de nuestras fronteras." Y Juan José Saer insiste, por su parte, sobre el hecho de que "toda la literatura argentina del siglo XIX fue escrita por exiliados." (CYMERMAN, 1993, p. 523)

Como Cymerman comenta, outro grande escritor argentino, da geração de Piglia e seu amigo pessoal, Juan José Saer¹⁰³, vai ter opinião parecida sobre a produção literária no exílio, ele mesmo autoexilado na França a partir de 1968, durante a ditadura de Onganía-Levingston-Lanusse, quando se tornou professor na Universidade de Rennes, onde morou até seu falecimento em 2005. Sobre tudo no caso específico da literatura argentina:

La tendencia a considerar nuestra experiencia individual y presente como única puede hacernos olvidar que en la Argentina el exilio de los hombres de letras, más que la resultante esporádica de un conflicto de personas aisladas con su circunstancia histórica es casi una tradición. Toda la literatura argentina del siglo XIX ha sido escrita por exiliados. Los ejemplos clásicos de Sarmiento y Hernández van más allá de la caracterización biográfica para pasar a la categoría de modelos o arquetipos. Sus exilios individuales son más bien un síntoma de las constantes estructurales de nuestra sociedad que mostrarían que, **en la Argentina, la situación del escritor, y en general del intelectual, es incierta y problemática.** (SAER, 1997, p.231. Grifo meu)

¹⁰³ Por força política e influência de Ricardo Piglia dentro da Universidade de Princeton os arquivos pessoais de Saer hoje, também se encontram, na biblioteca da universidade estadunidense. Assim como os *Piglia's Papers* só podem ser consultados pessoalmente, embora seja possível conferir as séries do material *Juan José Saer manuscripts, 1958-2005*, no seguinte link: <https://findingaids.princeton.edu/catalog/C1393>

Segundo Saer “toda” (embora isso seja um exagero) a literatura argentina do século XIX fez-se no exílio e grande parte do século XX também, o que demonstra uma espécie de “tradição” de escritores exilados argentinos, que a situação dos intelectuais naquele país é sempre incerta e problemática, dependendo muito do cenário político e histórico do momento.

Muitos dos escritores argentinos exilados nunca mais voltaram a morar na Argentina, embora em momentos de liberdade democrática voltassem para visitar parentes, amigos, e para afazeres de trabalho. Podemos citar o próprio Saer e Manuel Puig, que do exílio não voltaram, o primeiro na França e o segundo no México e depois Brasil (Rio de Janeiro). No entanto, alguns escritores e intelectuais acabaram permanecendo, mesmo em perigoso solo argentino, mas o que os forçou a uma espécie de “exílio interior”, como foi o caso de Ricardo Piglia:

De hecho, son muchos los escritores (Piglia, Rivera) que se quedaron en la Argentina durante el tristemente famoso "Proceso de Reorganización Nacional" y tuvieron que vivir un auténtico exilio interior, escribiendo "para el cajón", **o usando, para sortear la censura, una escritura alusiva o elusiva, críptica o elíptica, eufemística o alegórica** [como acontece em *Respiración artificial*]. (CYMERMAN, 1993, p. 525. Grifo meu)

A escrita elíptica e labiríntica de *Respiración artificial* não era um simples jogo de erudição Piglia, ou de sua vontade em demonstrar seus *ensaios*, também era uma estratégia para driblar os censores da ditadura. Não poderiam censurar aquilo que nem sequer entendiam. Voltando à narrativa, Enrique Ossorio é um típico personagem literário do século XIX que se encaixa nessa corrente de intelectuais que descrevem e falam da Argentina através do exílio.

Estamos aqui falando de um tipo de personagem intelectual específico desse período; um intelectual que além de acadêmico é militante, envolvido com a vida política do país, disposto a pegar em armas para lutar por seus ideais (se for preciso), e além disso um pesquisador de uma erudição ímpar. Parece-me que Piglia estava criando um ensaio sobre a geração dos intelectuais “sonhadores” argentinos (1810-1850), muito envolvidos com a formulação e com pensar sobre o futuro da república Argentina.

Como exemplo, podemos citar Juan Bautista Alberdi¹⁰⁴, que aparece em *Respiración artificial*, ou aquele que é o maior símbolo dessa geração de argentinos, Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888). Sarmiento foi jornalista, escritor, político, ocupando diversos cargos, chegando até mesmo a ser eleito presidente (1868-1874); foi exilado e morou em diversos países por se opor ao regime de Rosas, lutou nas batalhas que derrubaram Rosas lideradas por Justo José Urquiza, foi embaixador da Argentina nos Estados Unidos; e em meio a tudo isso produziu um material intelectual e acadêmico tido como referência até os dias de hoje.

Ao pensar em como seria seu personagem do século XIX, dentro do romance, parece-me que Piglia quis escrever sobre alguém dessa geração de intelectuais-políticos, também conhecidos como “geração de 1837”¹⁰⁵, mas escolheu um personagem “menor”, Enrique Lafuente¹⁰⁶, que por um período foi secretário pessoal de Rosas, apenas faz uma alteração em seu sobrenome para encaixá-lo em sua ficção (mas essa alteração é feita apenas quando *Respiración artificial* já está praticamente pronto).

Essa geração de intelectuais/aventureiros/políticos muito interessava Piglia, que antes havia ministrado disciplinas sobre História da Argentina, como vimos no capítulo II. Não são apenas intelectuais e escritores que têm uma vida paralela a parte de suas pesquisas; literalmente as pesquisas fazem parte de suas vidas, são elas que os constituem como sujeitos. São obcecados por seus temas, estudos, objetos de pesquisa. É esse tipo de intelectual do século XIX que Piglia quer que Enrique, agora Ossorio, seja.

¹⁰⁴ Político, diplomata e escritor argentino (1810 - 1884). Esteve durante uma boa parcela de sua vida também exilado, por ser contrário a Rosas, entre o Uruguai e o Chile. Escreveu obras importantes como *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina* (1852), que serviria de base para a escritura da constituição do país; e um tratado acadêmico sobre o império brasileiro; *El imperio del Brasil ante la democracia de América* (1869).

¹⁰⁵ PRADO, Maria Ligia; PELLEGRINO, Gabriela. *História da América Latina*. São Paulo: Contexto, 2020.

¹⁰⁶ Piglia o toma emprestado como seu personagem alterando seu sobrenome para Ossorio, mas muitos momentos de sua vida são mantidos, como o trabalho infiltrado como espião no gabinete de Rosas, seus errantes caminhos como exilado pelo Uruguai, EUA e Brasil, e por fim o suicídio no Chile. Lafuente possui uma obscura biografia escrita por um de seus descendentes e lançada de maneira autônoma (sem editora), a que Piglia deve ter tido acesso. Ver LAFUENTE MACHAIN, R. de, *Enrique Lafuente: 1815-1850*, Edición del autor, 1946. Aqui temos um link para adquirir o livro (usado) pelo Mercado Livre da Argentina: https://articulo.mercadolibre.com.ar/MLA-880796085-enrique-lafuente-1815-1850-lafuente-machain-r-de-_JM#redirectedFromSimilar

Enrique Ossorio é ao mesmo tempo objeto de estudos de Marcelo Maggi e personagem do romance, e, como dito anteriormente, os saltos temporais em *Respiración artificial* são frequentes. Logo, em certos momentos, conseguimos ter acesso aos pensamentos do próprio Ossorio, seja por meio de fragmentos de seus diários ou de falas e descrições de outros personagens sobre ele.

A história de Enrique Ossorio é apresentada aos leitores de maneira totalmente fragmentada, dispersa por diversas páginas da primeira parte do romance, tentarei aqui fazer um breve resumo da trajetória desse personagem, a que temos acesso por meio de fragmentos do seu diário, cartas (que o personagem teria escrito) e descrições feitas ou por Marcelo Maggi ou por Emílio Renzi. Fazemos uma breve biografia do personagem antes de adentrarmos trechos específicos que pretendo explorar.

Enrique Ossorio é pertencente a uma geração de intelectuais argentinos do início do século XIX, filho de um general das Guerras de Independência e neto de um comerciante de escravos. Estudou Direito com outros grandes nomes da política e literatura da época, como Juan Bautista Alberdi, Felix López, F. Frias e Carlos Tejedor (esses personagens reais). Enquanto estava na graduação, começa a se interessar por Filosofia, principalmente sobre Vico e Hegel¹⁰⁷, chamando atenção de um de seus professores, Pedro de Ángelis¹⁰⁸ (esse detalhe é importante para

¹⁰⁷ Essa escolha também não é ao acaso, Vico e Hegel são tidos por historiadores e filósofos como renovadores da Filosofia da História dos séculos XVIII e XIX, abrindo passagem, *grosso modo*, para o que viria a ser a “historiografia do século XIX”, muito mais científica e ao mesmo tempo preocupada em como as ações humanas alteram o curso da História. Há diversos trabalhos acadêmicos que relacionam os dois autores, em estudos comparados, ou, analisando-os separadamente. Segundo Jorge Fornet, *El escritor argentino y la tradición*, os personagens de Joyce e Ossorio, são contaminados por uma das teses centrais de Vico, de que a “história se repete”, pp. 71-72.

¹⁰⁸ Pedro de Ángelis (1784-1859) foi jornalista, político e historiador. Nasceu na Itália (Nápoles) mas mudou-se para a Argentina em 1827, para assumir o cargo de diretor da imprensa do Estado. Além disso, fundou outros jornais, como *El conciliador* e *El lucero*. Era um dos influentes apoiadores de Juan Manuel de Rosas. De Ángelis, foi espécie de “rival” intelectual de Sarmiento. Era tão erudito quanto, mas estava do outro lado do espectro político, do lado que foi derrotado.

Curiosamente, seu arquivo pessoal, e fontes de suas obras sobre a história da região do Prata, estão no Brasil. Foram adquiridas pela Biblioteca Nacional ainda em 1854, mas até então não estavam bem catalogados e/ou exploradas. Em 2019 foi firmada uma parceria com um grupo de pesquisadores da UFRJ, para se catalogar, analisar e produzir pesquisa com a coleção de documentos. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/acontece/noticias/2019/08/colecao-pedro-angelis-pauta-acordo-com-ufrj>

Há uma tese em História, defendida na UFRGS, 2018, sobre os arquivos de Pedro de Angelis. Nesta, destaco essa citação da autora:

entendermos depois a relação entre Maggi e Tardewski). Pedro de Ángelis, impressionado com a capacidade de Ossorio, o recomenda para ir estudar em Paris, para ser orientado por ninguém menos que o historiador Jules Michelet¹⁰⁹. Ossorio recusa a oferta por querer permanecer na Argentina. Em 1837 entra para a política, na secretaria pessoal de Juan Manuel de Rosas, e acaba se tornando um de seus homens de confiança.

Em 1838 teria ajudado o grupo clandestino que planejava a conspiração de Maza¹¹⁰ (conspiração com o intuito de assassinar Rosas e o substituir por Ramón Maza, mas que foi descoberta antes de agirem), enviando documentos e informação aos conspiradores. A conspiração não funciona e seus membros são todos exilados ou mortos. Ninguém suspeita de Enrique Ossorio, nem mesmo Rosas (aqui começa a ficcionalização de Piglia), é o próprio Enrique, achando que sua vida corria perigo, que resolve se autoexilar no interior, na casa de sua prima Amparo Escalada. Em meio a essa fuga e esconderijo acabaria tendo um romance com a prima, com quem se casa, e logo tem um filho. Em 1842, ainda temendo por sua vida, temendo que Rosas estivesse o procurando, ou seja, paranoico, resolve fugir de vez para Montevideo, no Uruguai, abandonando sua esposa/prima e filho à própria sorte.

Chegando ao Uruguai não é bem recebido pelos conspiradores exilados, que achavam que Ossorio era agente duplo, o que os leva a dedurarem Ossorio para Rosas. Agora sim, Enrique estava oficialmente exilado sob pena de morte caso

“O “traidor Domingo F. Sarmiento”, continuava De Angelis após a transcrição da missiva, “que tantos males ha causado á la América, sigue conspirando del modo más alevoso é inicuo, desde Chile donde se halla refugiado, contra el orden y Gobierno establecido de la Confederación Argentina”, p. 113. Podemos ver a rivalidade entre as duas figuras intelectuais. Ver: SCHELL, Deise Cristina; *Entre coleções e arquivos : Pedro de Angelis e a produção de conjuntos documentais (Buenos Aires, 1835-1852)*. Tese de doutorado. 2018. UFRGS – Porto Alegre. Disponível: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/180608>

¹⁰⁹ Jules Michelet (1798-1874) é um dos mais célebres historiadores franceses do século XVIII e XIX. Fez trabalhos icônicos sobre a História da França, a Revolução Francesa, história da bruxaria e do satanismo na Europa, etc. Para saber mais de sua obra, além de seus próprios livros, recomendo entre comentadores, LIMA, M. S., *Jules Michelet (1798-1874)*. In: *A constituição da história como ciência: de Ranke a Braudel*; BENTIVOGLIO, Julio; LOPES, Marcos Antônio; a autora também escreveu uma tese sobre Michelet defendida pela Unicamp; ou ainda o já clássico estudo que Hayden White realiza sobre a obra de Michelet e seu estilo de escrita em um dos capítulos de *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*.

¹¹⁰ Consultar, por exemplo; TERNAVASIO, Marcela. *Historia da Argentina: 1806-1852*. Buenos Aires: Siglo Vinteuno, 2009.

retornasse à Argentina. Isolado e desiludido da política, vai para o Rio Grande do Sul, no Brasil, onde vive um breve romance com uma escrava negra. Nessa época se dedica à poesia e contrai sífilis. A mulher morre de malária e Ossorio, já doente, vai para o Chile, para Santiago, onde decide virar professor particular de filosofia. Seu único aluno era um padre jesuíta, que na verdade era um espião de Rosas para vigiar Ossorio e passar informes de seu paradeiro ao *caudillo* (ou seja, nem todas as paranoias de Enrique Ossorio eram infundadas). Ainda em Santiago, decide se dedicar ao jornalismo, em paralelo com as aulas de Filosofia, e começa a planejar uma *Enciclopédia das ideias americanas*, projeto que também *fracassa*.

Desiludido mais uma vez, segue para a Califórnia, nos Estados Unidos em 1848, atraído, como muitos, pela *corrida do ouro* do oeste estadunidense. Em meio a uma série de desventuras e pequenas tragédias, consegue atingir a riqueza do ouro, e muda-se para o outro lado dos Estados Unidos, para Boston, onde se torna amigo de Nathaniel Hawthorne¹¹¹, quando então decide, influenciado pelo amigo, ele também tornar-se escritor. Muda-se para Nova York, onde começa a escrever grande parte dos *papéis de Ossorio* (as fontes que Marcelo Maggi agora possui): são documentos, anotações, seu diário, ensaios políticos, ensaios filosóficos, o *romance do futuro*, e uma série de cartas dirigidas a políticos e intelectuais argentinos (Rosas, De Angelis, Sarmiento, Alberdi, Urquiza), pedindo para autorizarem seu retorno, pois ele, Ossorio, acreditava ser o “eje de la futura unión nacional” (PIGLIA, 2007, p. 19).

Já começa a apresentar as dores de cabeça e os delírios, sintomas da sífilis. Essas cartas, aos políticos e intelectuais argentinos, nunca são respondidas. Certa noite, embriagado, provoca uma briga generalizada em um bordel no Harlem, Nova York, que resulta na morte de uma das prostitutas. Por mais que fosse impossível ligá-lo diretamente ao crime o governo dos Estados Unidos resolve deportá-lo, mas não poderia retornar à Argentina, sob ameaça de morte.

Ossorio então volta ao Chile, mas dessa vez para a cidade de Copiapó, onde começa a reescrever e (tentar) organizar seus papéis, enquanto aguarda uma mensagem de Rosas o perdendo, permitindo que retorne à Argentina, ou então que

¹¹¹ Escritor estadunidense (1804-1864): entre suas principais obras podemos destacar *The Scarlet Letter* (1850) e *The house of seven gables* (1851).

seja finalmente deposto, que só acontecerá em 1852. Alguns meses depois, consumido pelo delírio, pela febre, pela desilusão e pelas noites insones, acaba sua odisseia (que não se encerra com um retorno triunfal como a de Ulisses a Ítaca) com um tiro na própria cabeça, em 1850. Deixa seu corpo e seus dois tesouros, *o ouro e os papéis*, para que seu amigo Juan Bautista Alberdi leve à sua esposa e filho, na Argentina, sua casa, onde gostaria de ter morrido mas foi impedido.

Impressionante como Enrique Ossorio é construído por Piglia como esse personagem, muito do século XIX, que mistura *um intelectual com um aventureiro*, alguém que está sempre em trânsito entre países, envolvido com políticas internacionais, com ideias revolucionárias, conspirações, e justamente por isso sofre as mazelas do exílio; pessoas com projetos grandiosos e mirabolantes, embora muitas vezes projetos derrotados e fracassados.

Começamos a ler, e com isso saber mais sobre Ossorio quando este já se encontra nos Estados Unidos (e depois no Chile), produzindo seus *papéis*. Como leitores temos acesso a alguns deles, dessas *fontes*, mas sem saber exatamente o que de revelador há nelas (e, como já citado, ficamos sem saber), mas percebiam que, entre os desejos de Enrique Ossorio, talvez o mais latente seja o de retornar a sua pátria e ser considerado um *patriota*, assim começa sua carta de suicídio, que é precisamente o último parágrafo de *Respiración artificial*: “Al que encuentre mi cadáver. Soy Enrique Ossorio, nacido y muerto argentino, quien en vida ha querido tener un solo honor: el honor de ser llamado patriota siempre dispuesto a darlo todo por la libertad de su país” (PIGLIA, 2007, pp – 146-147), contudo sua volta não ocorre, pelo menos não com vida.

Outro detalhe importante é que, quando começa a escrever para as autoridades argentinas pedindo para retornar, ele se autoconsidera *o eixo da futura união nacional*. São esses os dois eixos que Piglia utiliza para deixar os leitores intrigados e gerar o suspense da obra: afinal, qual era o plano político de Ossorio? Ou estava apenas delirando? É essa mesma pergunta e motivação que atinge Marcelo Maggi, que como historiador (e argentino patriótico) assume para si a tarefa de desvendar os *papéis de Ossorio*, desse sujeito proscrito e esquecido em meio à história oficial.

4.1 – Enrique Ossorio: lidando com as fontes da própria vida

Enrique Ossorio está tentando escrever sobre sua vida, e sobre a história e política da Argentina (algo que para ele está intimamente conectado), mas tal tarefa pode se demonstrar muito difícil e problemática. Narrar uma vida é narrar fragmentos dela, flashes, e apenas daquilo que queremos lembrar; apagamos, de maneira consciente ou não, as falhas e os traumas. Na narrativa de uma vida, que já não é a vida em si, entram somente as glórias e os deleites. É a vida sendo editada, assim como Piglia faz com os *Los diarios de Emilio Renzi*, ou mesmo no próprio *Respiración artificial*. A citação a seguir é de uma carta de Emilio Renzi a Marcelo Maggi:

Ya no hay experiencia (¿la había en el siglo XIX?), sólo hay ilusiones. Todos nos inventamos historias diversas (que en el fondo son siempre la misma), para imaginar que nos ha pasado algo en la vida. Una historia o una serie de historias inventadas que al final son lo único que realmente hemos vivido. Historias que uno mismo se cuenta para imaginarse que tiene experiencias o que en la vida nos ha sucedido algo que tiene sentido. **Pero ¿quién puede asegurar que el orden del relato es el orden de la vida? De esas ilusiones estamos hechos, querido maestro, como usted sabe mejor que yo.** (PIGLIA, 2007, p. 24. Grifos meus.)

Essa citação é exatamente a ideia de que Piglia posteriormente vai desenvolver em um ensaio chamado *Los sujetos tragicos (literatura y psicanálise)*, parte de *Formas breves* (1999), e poderá ser conferida adiante nesta tese. Nesse texto Piglia desenvolveu a ideia *ensaística* falando de uma “sedução da psicanálise” em nossa sociedade contemporânea; a psicanálise transforma todas as vidas, até as mais banais, em memoráveis epopeias, em novelas trágicas, em grandes aventuras. Em *Respiración artificial*, escrito vinte anos antes, essa ideia ensaística já existia:

sólo hay ilusiones. Todos nos inventamos historias diversas (que en el fondo son siempre la misma), para imaginar que nos ha pasado algo en la vida. Una historia o una serie de historias inventadas que al final son lo único que realmente hemos vivido. (PIGLIA, 2007, p. 24)

Essa ideia vai ao encontro da ideia de Vargas Llosa citada na Introdução. Histórias que inventamos para nós mesmos para dar sentido a nossas vidas e que no

fundo são vazias; questão puramente *existencialista*¹¹², e logo, não por acaso, chegaremos a Sartre.

Se, seguindo essa lógica de pensamento, a vida de Renzi e Maggi são vazias (assim como de todos os outros personagens), por que então a de Ossorio seria preenchida de sentido? Porque o que importa é a narrativa que se faz sobre uma vida, é como se conta a história, e não a história em si. A narrativa histórica importa mais que o passado em si, voltando a Lowenthal e a Ricoeur. “Pero ¿quién puede asegurar que el orden del relato es el orden de la vida?” (PIGLIA, 2007, p. 24), ninguém pode garantir, e por fim nos cabe acreditar no relato. É por isso que a história, tão preocupada com a verdade, baseia-se em fontes que justifiquem o relato, que ofereçam algum lastro a narrativa que está sendo contada. É nesse ponto, *no contar a história*, que Maggi não consegue prosseguir, embora tenha as *fontes* não consegue *tecer* o texto.

O começo da citação acima também parece uma citação indireta a outro célebre texto/ensaio, “O narrador”¹¹³, de Walter Benjamin. “Ya no hay experiencia (¿la había en el siglo XIX?)” (PIGLIA, 2007, p. 24), este é um dos temas discutidos por Benjamin nesse célebre ensaio. Para Benjamin, a figura do narrador foi desaparecendo na Europa, sobretudo após o início da modernização industrial e da Primeira Guerra Mundial. As pessoas não eram mais capazes de narrar suas experiências, que precisavam estar enraizadas culturalmente para fazerem sentido, e essas *experiências* perderam espaço para as notícias rápidas, para a aceleração do tempo, para a guerra mecânica (hoje em dia isso está elevado a um nível exponencial e inimaginável para Benjamin). O narrador, aquele que transmite

¹¹² Embora seja difícil definir o que quer dizer *existencialismo*, especialistas apontam que é uma corrente filosófica que se preocupada com a “existência humana” (mas há quem discorde entre os próprios existencialistas), ou seja, com o momento em que estamos efetivamente vivendo. Essa corrente filosófica fez muito sucesso durante o século XX, principalmente nos pós-guerras, e chegou ao ponto de banalização em que a maioria dos intelectuais que se declaravam um pouco fora da “norma”, eram considerados ou marxistas ou existencialistas. Para além de definições genéricas e vagas, João da Penha, em *O que é o existencialismo?* (2001), procura mapear e apresentar aqueles que são os filósofos mais importantes do movimento: Kierkegaard, Husserl, Heidegger e Sartre. A filosofia existencialista de Sartre, por exemplo, tendia a um caráter de que a vida, *a priori*, não tem sentido, somos nós que *inventamos* sentido a ela, usando de nossa *liberdade* (que pode também ser um fardo). É nesse sentido que acredito que Piglia escreveu a citação acima, na voz de Renzi. Sartre volta a ser parafraseado em *Respiración artificial*, no final do livro, na voz de Tardewski, que diz a Renzi sobre Maggi: “*Sólo tiene importancia, dijo, lo que un hombre decide hacer con su vida*” (PIGLIA, 2007, p. 144).

¹¹³ BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Obras escolhidas vol. I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 197-221.

experiência de forma oral, figura de um sábio para Benjamin, se tornou cada vez mais raro, afinal já nem existem mais experiências dignas de serem narráveis; mas no século XIX existiam? Benjamin defende que sim, na pré-industrialização; Renzi, por sua vez, lança a dúvida: será mesmo? Ou não romantizamos demais o século XIX?

Existe ainda outro problema no trecho “Pero ¿quién puede asegurar que el orden del relato es el orden de la vida?” (PIGLIA, 2007, p. 24) que é o seguinte: como organizar a ordem do relato de uma vida, por onde começar? Pelo nascimento? Pela morte? O que entra e o que sai dessa seleção? É com esses dilemas que Enrique Ossorio está tendo que lidar enquanto tenta trabalhar em seus papéis:

Frente a mí veo las tijeras, un tintero, las hojas blancas que esperan mis palabras. Escribo:

Esos papeles del pasado que guardo en un cofre son mi zoológico privado: se encierran allí bestias de tamaño reducido: lagartos, ratas, víboras de piel fría. Basta abrir la tapa para verlos bullir, diminutos, como los diminutos témpanos de hielo que navegan por mi sangre. En el redil de la historia apaciento los animales de la manada: los alimento con la carne de mis propios pensamientos.

Frente a mí veo las hojas blancas que esperan en la noche mis palabras. Escribo. Sólo mi pluma rasga el papel.

Anoche, al hundir mi mano derecha en el cofre donde guardo mis papeles los bichos treparon hasta mi antebrazo, agitaban sus patitas, sus antenas, tratando de salir al aire libre. Esos reptiles que se arrastran por mi piel cada vez que me decido a hundir la mano en el pasado me producen una infinita sensación de repugnancia, pero sé que el roce escamoso de sus vientres, el contacto afilado de sus patas, es el precio que debo pagar cada vez que quiero comprobar quién es que he sido. (PIGLIA, 2007, p. 60)

Uma passagem kafkiana [*A metamorfose*], mas aqui não é Enrique Ossorio que se metamorfoseia em repugnantes insetos, mas sim as próprias fontes que se transmutam, uma bela metáfora para representar o caos em que uma pesquisa histórica pode se encontrar. É preciso organizar as fontes, colocá-las em uma ordem que façam sentido até mesmo para seu pesquisador, que somente assim poderá criar a *narrativa*.

Também é uma bela metáfora para demonstrar que as *fontes*, de certa forma, têm vida própria, mas precisam ser *alimentadas pelos pensamentos do*

*pesquisador*¹¹⁴. É o preço que Enrique Ossorio tem de pagar “cada vez que quiero comprobar quién es que he sido” (PIGLIA, 2007, p. 60) toda vez que tem de revirar, reler e editar sua própria vida, seu próprio passado. As *fontes* aqui também, de certa forma, “comprovam” quem Enrique Ossorio foi, não somente para os outros, mas para si mesmo. São esses materiais, esses estranhos fragmentos de passado que, *grosso modo*, “comprovam nossas vidas” (para além da *memória*).

Enrique Ossorio, perdido em seus próprios papéis, de certa forma também espelha Marcelo Maggi, o historiador que no futuro tentará dar sentido a sua vida. Ambos estão perdidos na pesquisa, não conseguem apaziguar os “insetos” que compõem os papéis. Mesmo a distância temporal de mais de cem anos não resolveu os problemas interpretativos de Marcelo Maggi.

Pensando dessa forma, Marcelo Maggi, o historiador, também é muito provavelmente uma referência de Piglia a um dos livros que mais lhe marcou, lido ainda na adolescência¹¹⁵: *A náusea*¹¹⁶, de Jean-Paul Sartre (1932). Existem conexões muito evidentes entre esses dois livros; uma delas é o fato de que ambas apresentam entre seus protagonistas a figura de um *historiador*. Ainda mais que isso, Antoine Roquentin (de Sartre) se parece muito com Marcelo Maggi (de Piglia): ambos são *historiadores* que estão frustrados e perdidos no meio de sua pesquisa, possuem as *fontes* (Roquentin - está tentando escrever a história do Marquês de Rollebon; Maggi - está tentando escrever a história de Enrique

¹¹⁴ Em suma, não falam por si só, precisam ser interpretadas pelo pesquisador/historiador. Isso nos remonta até mesmo ao século XVIII, quando Edward Gibbon já defendia essas premissas do fazer *historiográfico*: em primeiro lugar temos a fase da *erudição*, de juntar fontes, revisar uma bibliografia, concordar ou discordar de certos autores, organizar os pensamentos, mas a pesquisa não se encerra por aí, em segundo lugar o “historiador filósofo” precisa interpretar essas fontes, construir sua própria narrativa, demonstrar e defender suas hipóteses. Para mais detalhes ver o texto GIBBON, Edward, “Ensaio sobre o estudo da literatura”. In: *Ensaio de História*, São Paulo: Editora Iluminuras, 2014.

¹¹⁵

Miércoles [1958]

“Fui al colegio, me negué a ir a la bandera. En la clase de francés, la profesora me prestó La náusea de Sartre. La leo hasta la mitad, de sopetón, a la salida, en el bar. Notable la escena del picaporte de la puerta, Roquentin lo mira como si fuera un bicho, tiene vida y es una cosa (muerta). No se anima a tocarlo”. PIGLIA, Ricardo, *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación*, 2015, p. 25. Essa é a primeira de umas tantas aparições da obra de Sartre pelos *Los diarios de Emilio Renzi*.

¹¹⁶ Na verdade, acredito que *Respiración artificial* seja deliberadamente inspirado em *A náusea*. Os personagens historiadores, Antoine Roquentin (de Sartre) e Marcelo Maggi (de Piglia), são muito semelhantes, em diversos aspectos.

Ossorio), na verdade uma abundância delas, mas não conseguem transformá-las em um texto que seja coerente, em uma *narrativa historiográfica*. Graças a isso, por razões distintas, vão acabar por deixar suas pesquisas incompletas.

Voltemos a um trecho da citação anterior: “Esos reptiles que se arrastran por mi piel cada vez que me decido a hundir la mano en el pasado me producen una infinita sensación de repugnancia” (...) (PIGLIA, 2007, p. 60) Essa *repugnância* que Ossorio sente toda vez que vai trabalhar sobre seu próprio passado, e que em certa medida também é a história da Argentina, essa sensação de mal-estar é um equivalente direto da “*náusea*” (que intitula o livro de Sartre) que começa a acometer Antoine Roquentin toda vez que resolve se debruçar sobre sua pesquisa sobre um nobre esquecido (personagem secundário da história oficial, como Ossorio) da época da expansão napoleônica.

Roquentin fica literalmente impossibilitado de prosseguir sua pesquisa porque aqueles velhos papéis e anotações começam a lhe causar *náuseas*, que lhe causam verdadeiros sintomas de mal-estar generalizado, e que depois vão aflorar em vários outros aspectos e momentos de sua vida (no caso de Roquentin, para além da pesquisa, chegando a concluir ao final que ele próprio é sua *náusea*).

Ossorio consegue superar a *repugnância* (embora a sinta), mas de qualquer forma sua pesquisa vai terminar incompleta e tragicamente em seu suicídio. Percebamos que Enrique Ossorio, ainda que não seja um historiador de formação, age sim como um historiador, de sua própria vida e da história de seu país. Escrevendo a partir do exílio, ou seja, privilegiado pelo distanciamento, embora isso acarrete um sofrimento enorme em sua pessoa. A pesquisa histórica desses dois personagens parece levá-los a um completo delírio febril, uma *obsessão* doentia, que termina em desistência e tragédia.

Há outro ponto que aproxima muito as obras de Sartre e Piglia, a música *Some of these days*, clássico do jazz dos anos de 1920. Essa música é a única coisa que desfaz a sensação de náusea em Roquentin, no romance de Sartre, e ela também aparece no romance de Piglia, não com o mesmo efeito de cura, mas é citada em uma das cartas que Arocena intercepta. Nesta, o censor fica convicto de que conseguiu desvendar um código secreto de militantes subversivos. É a carta que traz um elemento de ficção fantástica: um argentino exilado em Nova York, que

descreve muito bem a cidade (à la Holden Caulfield, de Salinger), e, em suas andanças, descobre algo fantástico: tudo que lê (na literatura) acaba acontecendo na vida real.

Assim, ao ler um livro de Grace Paley, se depara com uma cena em que uma menina, no Central Park, vestida de azul-claro, brinca com um aro e canta “*Some of these days*”, enquanto um menino se aproxima dela com patins no ombro. Uma mulher e um velho, perto das crianças, começam a se beijar, e a menina sente vontade de chorar enquanto canta. O narrador vai ao Central Park e a cena se repete com exatidão, mas dessa vez na vida real. A menina canta justamente “*Some of these days*” e a cena se repete exatamente como na literatura. Diz o narrador: “Estoy tranquilo. Pienso: he descubierto una incomprensible relación entre la literatura y el futuro, una extraña conexión entre los libros y la realidad”. (PIGLIA, 2007, p. 68); relação entre literatura e futuro o que nos conduz a nosso próximo tópico.



Escaneie o QR code para
ouvir *Some of these days*
(1927) - Youtube

4.2 – O romance do futuro e a utopia

Agora, analisemos um dos materiais que Enrique Ossorio estava produzindo e que vai nos auxiliar em nossas investigações sobre o *exílio* e a *história* (e a relação íntima que *exílio* tem com *utopia*). Trata-se de seu projeto mais ambicioso (pelo menos entre aqueles a que, como leitores, temos acesso), mas também fica incompleto, como todo o resto: é seu *romance do futuro* ou *romance utópico*. O relato sobre a elaboração de tal livro ocorre de forma fragmentada, em trechos isolados, entre outros trechos da narrativa de *Respiración artificial*. Para o presente texto da tese unifiquei os fragmentos de forma que fique mais fácil para o leitor compreender, vamos a eles:

[Primeira parte]

He pensado escribir una utopía: narraré allí lo que imagino será el porvenir de la nación. **Estoy en una posición inmejorable: desligado de todo, fuera del tiempo, un extranjero, tejido por la trama del destierro.** ¿Cómo será la patria dentro de 100 años? ¿Quién nos recordará? **A nosotros ¿quién nos recordará? Sobre esos sueños escribo. Así, yo escribiré sobre el futuro porque no quiero recordar el pasado.** Uno piensa en lo que vendrá cuando se dice: **¿Cómo puede ser que no haya podido ver entonces lo que ahora parece tan evidente?** ¿Y cómo puedo hacer para ver en el presente los signos que anuncian la dirección del porvenir? Sobre esto y también sobre mi vida he comenzado a reflexionar y por eso les escribo. Pronto les enviaré mi *Autobiografía*. Todo hombre debe escribir su vida al acercarse a los cuarenta años. (PIGLIA, 2007, p. 47. Grifos meus.)

Ossorio declara em seu diário seu intuito em escrever uma *utopia*, ou o que ele chama de utopia, em que vai *imaginar* o futuro da nação argentina. Esse é o argumento central de seu romance: tentar imaginar o futuro de sua nação, mesmo estando ele *exilado*. Para isso, se vê ainda numa posição privilegiada, a do exilado: “desligado de todo, fuera del tiempo, un extranjero, tejido por la trama del destierro” (PIGLIA, 2007, p. 47), aquele que se afasta para poder enxergar melhor, o distanciamento necessário para interpretar de forma correta e mais apurada (veremos adiante a partir de alguns autores).

Como seria a Argentina daqui a cem anos? Ossorio também chega a uma importante conclusão: o tempo mais difícil de se analisar é o *presente*. Como é possível que não percebamos certas coisas *naquele tempo* e que agora parecem tão

evidentes? Isso porque o que traduz as coisas *naquele tempo* (no passado) é a *história*; é a narrativa historiográfica que organiza e mimetiza os *processos e eventos*; tudo que ocorre no presente, no calor do momento, é muito mais difícil e complexo de ser compreendido e internalizado.

Por outro lado, também afirma: “Así, yo escribiré sobre el futuro porque no quiero recordar el pasado” (PIGLIA, 2007, p. 47); assim, seu *romance utópico* também é, de certa maneira, uma fuga para não ficar *obcecado* pelo passado. As reflexões de Enrique Ossorio sobre seu *romance utópico* seguem adiante. Aqui, nessa temática, temos um dos “pontos altos” da escrita de Piglia em *Respiración artificial*, pois podemos observar a evolução e o afinamento das ideias e concepções de Ossorio sobre seu próprio romance, suas ideias vão se tornando cada vez mais rebuscadas. Não nascem prontas, precisam ser desenvolvidas, isso torna o personagem muito “real”. Continuemos com a segunda parte:

[Segunda parte]

14.7.1850

Ahora bien, he pensado hoy: ¿Qué es la utopía? ¿El lugar perfecto? No se trata de eso. Antes que nada, para mí, el exilio es la utopía. *No hay tal lugar*. El destierro, el éxodo, un espacio suspendido en el tiempo, entre dos tiempos. Tenemos los recuerdos que nos han quedado del país y después imaginamos cómo será (cómo va a ser) el país cuando volvamos a él. Ese tiempo muerto, entre el pasado y el futuro, es la utopía para mí. Entonces: **el exilio es la utopía** [1 – exílio].

Junto con el vacío que trae el exilio, he tenido otra experiencia personal de la utopía que me permite pensar en el romance que quiero escribir. **El oro** [2 – ganancia] de California: esa marcha afiebrada de los aventureros que avanzaban ávidamente hacia el oeste, ¿qué era si no una búsqueda de la utopía por excelencia: el oro? Metal utópico, tesoro que se encuentra, fortuna que se recoge en el cauce de los ríos: utopía alquímica. La arena tibia corre entre los dedos. *We shall be rich at once now, with California gold, Sir*, cantaban los hombres en los vagones aventureros de la Wells Fargo. Sé, entonces, de qué se trata. Todas las noches antes de dormir siento el peso de esa ilusión dorada pegada a la piel de mi cintura. Un secreto personal, oculto como un crimen. Ni siquiera Lisette conoce esto. ¿Qué tú llevas ahí? me ha preguntado. Una faja de bronce, le he contestado, que un médico me recomendó para combatir una desviación en mi columna vertebral. Y no miento: ¿cuántos años viví inclinado, doblando la columna vertebral como un esclavo? Nadie puede sorprenderse ahora si para combatir los efectos de esa incómoda postura a la que me obligó la historia debo usar una especie de corsé hecho de oro macizo. Sólo el oro cura el recuerdo de la servidumbre y de la traición. Por otro lado en esas caravanas de la utopía que cruzaban los desiertos calcinados de Nuevo México he visto horrores y crímenes que jamás hubiera podido figurarme en mis propias pesadillas. Un hombre le cortó la mano a uno de sus amigos con el filo de

una pala para poder llegar primero al cauce de un río donde el oro, dicho sea de paso, no se encontraba. ¿Qué lecciones he sacado de esa otra experiencia vivida por mí en el mundo alucinante de la utopía? Que en su persecución todos los crímenes son posibles. Y que sólo podrán alcanzar el reino suave y feliz de la pura utopía aquellos que (como yo) han sabido arrastrarse por la mayor degradación. Sólo en la mente de los traidores y de los viles, de los hombres como yo, pueden surgir los bellos sueños que llamamos utopías.

Así la tercera experiencia que sirve de material a mi imaginación es la **traición** [3 – *traição*]. El traidor ocupa la posición clásica del héroe utópico: hombre de ningún lugar, el traidor vive *entre* dos lealtades; vive en el doble sentido, en el disfraz. Debe fingir; permanecer en la tierra baldía de la perfidia, sostenido por los sueños imposibles de un futuro donde sus vilezas serán, por fin, recompensadas. Pero ¿de qué modo serán recompensadas en el futuro las vilezas del traidor? (PIGLIA, 2007, pp. 53-54. Grifos meus.)

Embora seja difícil cravar com precisão, arrisco dizer que a principal inspiração para a criação desses trechos, referentes aos diários de Enrique Ossorio, devem ter sido os diários de Gombrowicz e Brecht; ambos diários de *exilados* em decorrência da Segunda Guerra Mundial e leituras constantes de Piglia-Renzi nessa época, além de alguma influência, mais oblíqua, das ideias ensaísticas de Walter Benjamin.

Os diários de Gombrowicz, exilado na Argentina, assim como seu livro autobiográfico *Trans-atlántico* são leituras constantes de Piglia-Renzi e aparecem diversas vezes pelos *diários* ou mesmo em ensaios, como *La novela Polaca*, parte de *Formas Breves* (1999). Bertold Brecht, por sua vez, é um dos autores mais citados ao longo dos *Los diarios de Emilio Renzi*: são 55 entradas ao longo dos três volumes, e diferentemente do que se possa pensar o real interesse de Piglia-Renzi em Brecht não estava em suas peças teatrais, mas sim em sua obra *ensaística* e de *diários*.

Curioso que nesses dois diários os autores europeus acompanham, de longe, de olho nos jornais, o desenrolar da guerra na Europa, sem poderem fazer nada, impotentes. Enrique Ossorio observa também de seus exílios (Uruguai, Brasil, Chile e EUA) o desenrolar do embrolho da política da metade do século XIX argentino.

Retornando à citação de Ossorio, temos uma reflexão muito profunda e única dele sobre a *utopia*. Ou seja, o que é *utopia*? Não é uma resposta sintética,

muito menos um conceito fácil de se categorizar. Na verdade, os críticos debatem isso até hoje¹¹⁷. Ossorio, baseado em seu pensamento crítico e suas experiências de vida, tenta ele mesmo arriscar uma leitura sobre sua *utopia*. Em primeiro lugar, ele acredita que não é “um lugar perfeito” (em alusão a um dos textos primordiais sobre o tema: *A utopia* (1516), de Thomas Morus); está mais para um “lugar que não existe”, quase uma ideia, um desejo/vontade de algo. Mas onde e como encontrar esse lugar que não existe? Ossorio então recorre a três categorias através das quais a *utopia* se manifesta (essas categorias partem da minha interpretação sobre o texto, não estão necessariamente explícitas em *Respiración artificial*), baseadas em suas vivências: [1] o exílio, [2] a ganância e [3] a traição.

A primeira delas, o *exílio*, é porque, segundo Ossorio, o exilado está no lugar utópico por excelência, está no *não lugar*. Não está mais na sua terra da qual só lhe restam memórias, e também não está plenamente na terra nova, pois nunca quis estar lá. É evidente que é preciso se adaptar para sobreviver ao exílio, mas o exilado “apaixonado por sua pátria” (como Ossorio), nunca deixará de querer regressar, mesmo que demore muito tempo, como Ulisses a Ítaca.

Outra reflexão que Ossorio faz é de ordem temporal: o presente do exilado é um tempo morto (metaforicamente), como se não importasse; o que importa é o passado, são as memórias da terra deixada, e o futuro, a esperança de regressar; todo o meio acaba sendo *contratempo*. De toda forma, é o infortúnio do *exílio* que acaba levando Ossorio a ter a experiência para formular seu segundo conceito: a *ganância*.

A ganância é outra engrenagem que move a máquina dos exilados e utópicos. Pessoas se autoexilam pelo desejo de ficarem ricas, cada vez mais frequente a partir das grandes navegações. Não se tratava apenas de descobrir e conhecer um novo mundo, tratava-se sim de enriquecer às custas desse novo mundo. Ossorio percebe isso, filosoficamente, mas ele próprio também joga esse jogo (e triunfa), indo também, assim como tantos outros em meados do século XIX,

¹¹⁷ O professor Henrique Estrada Rodrigues tem alguns artigos que fazem uma boa compilação de autores sobre como o conceito de *utopia* vai mudando, desde Thomas Morus, ainda no século XVI, até meados do século XIX e XX, com as utopias científicas e socialistas. Ver: *A utopia contra a civilização*, RODRIGUES, H. E., In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 6, p. 147-157, abr.2009; e *Método utópico, viagem científica: como descobrir a ciência utópica do social?*, RODRIGUES, H. E., In: *História da Historiografia*, Ouro Preto, v. 12, n. 31, set.-dez., ano 2019, p. 380-409.

para os desertos rochosos dos Estados Unidos e do México em busca de ouro, que Ossorio belamente define como o *metal utópico*, *metal alquímico*, pois muda a vida das pessoas que o acham¹¹⁸ (se for em grandes quantidades) como em um passe de mágica, como um artifício da literatura fantástica. Metal “mágico”, extraído das rochas e que pode resolver uma série de problemas mundanos em um piscar de olhos.

Mas a *ganância* também leva os homens às atitudes mais cruéis e vis, leva à *barbárie* e à falta de *civilização* (como no caso que Ossorio narra). A ganância também faz que os homens se humilhem e degradem-se, e, conclui Ossorio, só quem foi capaz de se degradar pode ter sonhos utópicos, afinal já viu quão vil o mundo real pode ser. Reflete criticamente sobre os males da ganância, mas dorme com um punhado de ouro amarrado a sua cintura: “Sólo el oro cura el recuerdo de la servidumbre y de la traición” (PIGLIA, 2007, p. 53-54). Afinal, é somente o fato de ter se tornado rico, com o ouro utópico, que alivia sua dor sentimental do período de servidão a Rosas e do momento em que, ao seu ver pelo bem da nação, resolveu traí-lo.

A terceira categoria que Ossorio usa para formular sua *utopia* é a *traição*, ou melhor, *o traidor como personagem utópico*, esse personagem que não está lá nem cá. Já não pode retornar para quem acabou de trair, mas também não está plenamente confortável aonde chegou. Lembremos que a própria traição de Ossorio é algo latente nele mesmo, afinal ele ajudou os conspiradores, mas não foi descoberto, na verdade acabou se entregando. Se considera um traidor, se sente culpado, mas ainda assim foi de fato um traidor para os outros? Seus atos foram tão graves? Por que não permitem seu retorno? Não teria ele agido em prol dos revolucionários? Por que “os pais da nação” não respondem suas cartas se no fundo

¹¹⁸ Bertold Brecht registra em seus diários em 1941, quase um século depois do *boom* da “corrida do ouro” nos EUA, enquanto ele próprio está exilado na Califórnia, sobre este “delírio febril” que é a busca ao ouro:

“08-01-1941

Em quase nenhuma outra parte minha vida foi mais difícil do que aqui neste mausoléu do *easygoing*. A casa é bonita demais, e aqui minha profissão é cavar ouro; os felizardos garimpam na lama grandes pepitas do tamanho do teu punho e de que todo mundo fala durante algum tempo (...). (BRECHT, 2005, p. 4)

ele os ajudou contra Rosas? Essas são perguntas que anos mais tarde Marcelo Maggi tentará responder.

A criação literária dos *diários* de Enrique Ossorio segue por mais dois fragmentos, vejamos:

[Terceira parte]

15.7.1850

La utopía de un soñador moderno debe diferenciarse de las reglas clásicas del género en un punto esencial: negarse a reconstruir un espacio inexistente. Entonces: *diferencia clave*: no situar la utopía en un lugar imaginario, desconocido (el caso más común: una isla). **Darse en cambio cita con el propio país, en una fecha (1979) que está, sí, en una lejanía fantástica. No hay tal lugar: en el tiempo. Aún no hay tal lugar.** Esto equivale para mí al punto de vista utópico. Imaginar la Argentina tal cual va a ser dentro de 130 años: ejercicio cotidiano de nostalgia, *roman philosophique*.

Título: 1979

Epígrafe: *Cada época sueña la anterior*. Jules Michelet (PIGLIA, 2007, p. 54. Grifos meus.)

Notemos como a ideia de construção do *romance utópico* vai se refinando. Aqui, Ossorio já quer se diferenciar das literaturas utópicas que o antecedem (como Morus), e pensa em situar sua utopia não em um lugar que não exista, em um lugar diferente, e sim em um lugar comum, mas em um tempo que ainda não existe. Embora interessante, novamente a ideia não é originalmente de Piglia: podemos citar um paralelo (embora não citado em *Respiración artificial*) com *Notícias de lugar nenhum* (1890), de William Morris:

Se a utopia de More [Morus] se realiza numa ilha em algum lugar distante do Novo Mundo, em *Notícias de Lugar Nenhum* as projeções de Morris não se localizariam num espaço recém descoberto. O livro desvenda, em pleno século XXII, uma outra Inglaterra, em tudo estranha àquela do XIX, mas as mudanças encontram-se, agora, na ordem – ou desordem temporal (em um futuro imaginado como melhor e mais feliz). William Morris, de fato, já pertence a um outro registro, posterior às revoluções americana e francesa e às insurreições do século XIX, sobretudo aquelas vividas em 1848. É certo que, em meados do XIX, a metáfora espacial ainda era o território do imaginário utópico, como testemunha a *Viagem à Icária*, de Etienne Cabet, descendente mais fiel daquela viagem à Ilha da Utopia. Morris, entretanto, já reinterroga a lógica espacial das utopias clássicas através da desordem temporal das esperanças revolucionárias. Essa mudança de rota, aliás, aponta para um traço fundamental do romance do socialista inglês, lembrariam os prefaciadores da edição brasileira do livro de William Morris: o princípio motor do socialista inglês seria “o ‘princípio-esperança’ e o sonho acordado daquilo que ainda-não-existe (*Noch-nicht-sein*) de que fala Ernst Bloch. (...) a utopia não pode

se realizar abandonando a sociedade corrupta para experimentar uma vida harmoniosa em suas margens. O desafio é o de transformar a própria sociedade, graças a uma ação coletiva das classes oprimidas. Em outras palavras: William Morris é um utopista revolucionário, e um marxista libertário. (RODRIGUES, 2009, pp. 150-151)

No livro de Morris, a utopia não ocorre em um lugar ainda não descoberto, mas sim na própria Inglaterra, só que no futuro, no século XXII. É uma imagem utópica curiosa, pois mistura certo arquétipo da sociedade medieval (herança do passado dos ingleses) com o desejo socialista de uma sociedade mais justa e igualitária, menos industrial, em que o trabalho foi abolido e só é realizado por pessoas que sentem prazer em fazê-lo (pensamento corrente nas ideologias socialistas e anarquistas do século XIX, presente em que a obra é escrita). Como aponta Henrique Estrada Rodrigues, por sua vez citando os prefaciadores da edição brasileira do livro, Morris já partia de uma “esperança” em um futuro em que o capitalismo fosse abolido (derrotado), ou seja, não se trata de encontrar um lugar novo, ou se isolar em um lugar e criar uma sociedade alternativa; trata-se de revolucionar a sociedade que já existe para que o futuro seja *utópico*. Infelizmente, a visão do protagonista de *Notícias de lugar nenhum* não passa de um sonho (literal, pois estava dormindo). Voltemos ao sonho, dessa vez desperto, com que frequentemente flerta Enrique Ossorio.

Decide escrever sobre a Argentina e escolhe uma data do futuro, 1979, mais de cem anos à frente do momento em que está escrevendo essa entrada em seu diário (1850). Como seria a Argentina nesse futuro? “Un romance filosófico” (PIGLIA, 2007, p. 54). Para Ossorio seria um exercício diário de nostalgia visto que o obrigaria a sempre estar pensando na Argentina, de forma *obsessiva*, para poder escrever (misto de prazer e dor, algo um tanto masoquista). Ainda assim, embora em meio a sofrimento e nostalgia, um local de escrita privilegiado. Alguns autores defendem que o *exilado* tem um quê a mais para sua produção literária, poética ou ensaística, é como se a experiência do *exílio*, ainda que dramático e traumático, lançasse-os em uma gana para escrever sobre sua condição de exilado¹¹⁹, movimento que ocorre com Enrique Ossorio.

¹¹⁹ Edward Said escreveu um livro sobre a condição dos exilados contemporâneos (século XXI) e a produção literária, fotográfica, fílmica desses. Alguns capítulos, por razões óbvias, são dedicados

Nesse sentido, ao considerar as transformações que marcam nosso presente, François Hartog (2013) observa que o homem deslocado foi uma figura importante na lenta construção de uma nova forma de historicidade. Atualizando o conceito de “brecha”, o autor afirma que a temporalidade vivida pelos deslocados de nosso tempo ocorre no interior de um *gap* temporal, em que o tempo histórico está suspenso, um tempo desorientado, situado entre dois abismos: um passado que não está abolido, mas que nenhuma orientação pode oferecer, e um futuro do qual não se faz ideia de como será. **Vivendo em um tempo em trânsito, esse deslocado, exilado entre distintas temporalidades, será um observador agudo desse novo tempo.**

[...]

Acompanhamos Traverso (2012) em sua proposição, ou seja, no que ele denomina **hermenêutica da distância**. Vivenciando o estranhamento proporcionado pelo afastamento que lhe foi imposto, os exilados e apátridas são obrigados a observar, sem nenhuma empatia, o mundo do qual foram expulsos e enfrentar eticamente o mundo para o qual se dirigiram. Crítica e compromisso (ético) são as bases da hermenêutica, quase existencial, que se tornam incontornáveis para o estrangeiro radical. A potência presente no exilado desse novo tempo é ao mesmo tempo sua tragédia, ou seja, sua impossibilidade de retorno, uma vez que o mundo material, jurídico, cultural ou pessoal foi aniquilado, transformando a distância em impossibilidade. **Nesse caso, o lugar de exílio torna-se também espaço imaginativo. Diante do novo mundo de acolhida e com um futuro às vezes imprevisível pela frente, muitos reinventam suas identidades e trajetórias de vida.** Um novo começo, com outro nome, religião e profissão, marca as histórias desses desenraizados. (JENSEN; PARADA; 2019, p. 407. Grifos meus.)

Diante do “seu gap”, citando Hartog, o exilado não possui mais espaço nem tempo próprios, assim tem de se adaptar às novas condições históricas-políticas-sociais em que foi lançado. É um observador agudo do novo tempo e local em que está vivendo, pois à princípio é um estranho: “Nesse caso, o lugar de exílio torna-se também espaço imaginativo. Diante do novo mundo de acolhida e com um futuro às vezes imprevisível pela frente, muitos reinventam suas identidades e trajetórias de vida” (JENSEN; PARADA; 2019, p. 407); é o caso de Enrique Ossorio, que, exilado da Argentina, foi obrigado a promover novas empreitadas para poder sobreviver, e é nisso que encontra ouro no distante Estados Unidos. Mas nunca deixa de ser um intelectual exilado, e ao intelectual no exílio resta pouco a se fazer, a não ser escrever sobre sua terra natal.

aos exilados palestinos, sendo que a obra é de 2000, situação que hoje (2025) está cada vez mais dramática. Ver: SAID, Edward W. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.

Nesse sentido, os exilados foram os primeiros a transformar a experiência dos horrores do século XX [aqui aplicados ao XIX] em objeto de pensamento. Por isso, sua contribuição ao pensamento crítico foi, e ainda é, tão fundamental para a escrita da história. O desenraizamento nacional, a perda do trabalho, das ligações familiares, da língua e do contexto social e cultural transformam o exilado em um personagem dotado de uma condição fundamental para a construção de uma análise crítica do mundo contemporâneo: **a condição do estranhamento e da distância**. (JENSEN; PARADA, 2019, p. 407. Grifo meu.)

Este é Enrique Ossorio. Afastado de todas as suas conexões com trabalho, língua, familiares e cultura, lança-se ao exílio errante em vários países, mas continua com sua ideia obsessiva de “escrever a verdadeira história da Argentina”, só que dessa vez sobre essa nova condição: “do estranhamento e da distância” (JENSEN; PARADA, 2019, p. 407), que nem sempre é uma desvantagem. Enrique Ossorio encarna o que Maurício Parada vai descrever, em outro artigo, como um “*dever rigoroso*” do intelectual exilado, como se houvesse uma obrigação implícita que sua produção intelectual tem de estar necessariamente atrelada ao seu lugar de origem; à sua experiência do exílio.

Aparece, nesse momento, **o tema do dever “rigoroso” do exilado**, acolhido no novo mundo, que seria a compreensão da relação nação/literatura na sua profundidade local. Aliás, a literatura como expressão máxima da nacionalidade torna-se, nesse caso, o acesso privilegiado a especificidade da civilização que se busca compreender. Não significa, com isso, deslumbrar-se com sua singularidade, antes ao contrário, trata-se de, ao entendê-la, incorporá-la ao fluxo da civilização ocidental. (PARADA, 2016, p. 10. Grifo meu.)

Tentar entender sua nação por meio da literatura e do distanciamento: esse é o “dever” do exilado intelectual. E não apenas entender, mas também encaixá-la no fluxo da história da civilização ocidental (como se tal tarefa fosse simples ou sequer possível), dar um sentido literário à história de sua nação.

Voltando ao *romance utópico* que Enrique Ossorio pretendia escrever, o título e a epígrafe são muito interessantes: o título é apenas uma alusão à data em que as cartas do futuro viriam, 1979, mas há algo mais significativo nessa data: 1979 é a data em que *Respiración artificial* está quase concluído, o que ocorre no final de 1980 (levando em conta todo o processo editorial e de revisão); é um jogo de Piglia-Renzi de autorreferência, de metacrítica, mas há outra camada ainda mais profunda nesse iceberg: a ditadura militar, ainda em pleno curso em 1979. Não

sabemos ao certo como seria de fato a narrativa de Enrique Ossorio nesse romance, mas ele, Ossorio, em certas falas, parece otimista com a ideia de uma Argentina forte e triunfante, depois que as guerras internas tivessem sido resolvidas, ou seja, uma *utopia* (em que a situação melhora se comparada com o presente); no entanto, bem sabemos que a História não é uma linha ascendente em direção ao progresso e à paz (mas alguns pensadores do século XIX ainda acreditavam que sim), e na verdade, mais de cem anos depois, a Argentina estaria passando por outro período de exceções, violência e barbárie demasiadas, assim como na época de Rosas, em que Ossorio vive, motivo de seu exílio de tão amada terra, aproximando-se de uma *distopia* (em que a situação piora em relação ao presente). A ditadura militar de 1976 - 1983 é o *futuro distópico* para um sonhador otimista da metade do século XIX.

A epígrafe, outro ponto-chave, é de Jules Michelet, célebre historiador francês e que já tinha aparecido antes na obra, como uma indicação para ser orientador de Enrique Ossorio. A citação diz o seguinte: “Cada época sonha a anterior”, mas a citação é falsa, a verdadeira é: “cada época sonha a seguinte” e foi utilizada como epígrafe por Walter Benjamin para seu ensaio *Paris, capital do século XIX*¹²⁰. Uma falsificação à la Piglia-Renzi, que gosta tanto de brincar com a autoria e distorção das citações. Uma citação *utópica* de Michelet. Imaginar e desejar o futuro, a época por vir, esse tipo de pensamento começa a ser comum durante o século XIX e XX (como vimos no exemplo de Morris), com o surgimento de tantos *ismos*¹²¹ (socialismo, liberalismo, positivismo, anarquismo, comunismo, fascismo, etc.) que propunham remodelar toda a sociedade, e tinham como sua base principal, antes de se efetivarem como prática, a *imaginação* de certos intelectuais e a *expectativa* gerada na população, por um futuro, que fosse no mínimo diferente

¹²⁰ BENJAMIN, Walter. *Paris, a capital do século XIX* In: *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

¹²¹ Essa ideia é debatida por R. Koselleck em seu célebre artigo (já citado anteriormente) “Espaço de experiência, horizonte de expectativa: duas categorias históricas”, pp. 324-327; conceitos políticos de movimento que tinham como *telos* buscar um futuro novo (diferentemente das formas de organização políticas aristotélicas). Começam como *ideias*, mas vão lentamente se institucionalizando e se efetivando como *práticas sociais*. KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2006.

e melhor que o presente. Vejamos agora a última parte do desenvolvimento da ideia do *romance utópico* de Enrique Ossorio:

[Quarta parte]

18.7.1850

Otra diferencia entre la novela que quiero escribir y las utopías que conozco (T. Moro, Campanella, Bacon): en mi caso no se trata de narrar (o describir) esa otra época, ese otro lugar, sino de construir un relato **donde sólo se presenten los posibles testimonios del futuro en su forma más trivial y cotidiana, tal como se le presentan a un historiador los documentos del pasado. El protagonista tendrá frente a sí papeles escritos en aquella época futura.**

Un historiador que trabaja con documentos del porvenir (ése es el tema). El modelo es el cofre donde guardo mis papeles. ¿Qué podría inferir de ahí alguien que los leyera dentro de 100 años, sin tener frente a sí nada más, sin conocer otra cosa de esta época cuya vida trata de reconstruir?

23.7.1850

Renacen viejas dolencias. Dolores en los huesos del cráneo. Un objeto helado, como de metal, clavado *entre* los huesos del cráneo: el dolor se expande y se difunde en las grietas y las molduras del cerebro. Aumento la dosis de liquen sin resultado. El té es beneficioso tan sólo por las mañanas. *Estar sentado* el menor tiempo posible. De modo que he comenzado a pasearme por el cuarto. Debo continuar, a pesar de todo, en el pensamiento de aquel relato que se corresponde a mis esperanzas.

El tiempo “real” de la novela irá desde marzo de 1837 a junio de 1838 (Bloqueo francés, Terror¹²²). Durante ese lapso, por medio de un procedimiento que debo resolver, el protagonista encuentra (tiene en su poder) documentos escritos en la Argentina en 1979. Reconstruye (imagina) al leer, cómo será esa época futura.

Un descubrimiento. Me paseaba por el cuarto, de un lado al otro, tratando de olvidar este dolor, cuando de pronto comprendí cuál debe ser la *forma* de mi relato utópico. **El protagonista recibe cartas del porvenir (que no le están dirigidas).**

Entonces un relato epistolar. ¿Por qué ese género anacrónico? Porque la utopía ya de por sí es una forma literaria que pertenece al pasado. Para nosotros, hombres del siglo XIX, se trata de una especie arcaica, como es arcaica la novela epistolar. A ninguno de los novelistas contemporáneos (ni a Balzac, por ejemplo, ni a Stendhal, ni a Dickens) se le ocurriría escribir una novela utópica. Por mi parte trato de no leer a los escritores actuales. Busco mi inspiración en libros pasados de moda (*L'Ann 2440* de L. Mercier, *Las cartas persas* de Montesquieu, *Cándido o el optimismo* de Voltaire, *El sobrino de Rameau* de Diderot, *Aline et Valcour ou le*

¹²² Bloqueio francês de 1838-1840 no rio da Prata, durante o governo de Rosas, que vence (resiste) aos franceses, o que só aumenta sua autoridade política e centralizadora.

roman philosophique de Sade, *Las relaciones peligrosas* de Laclos). (PIGLIA, 2007, p. 56-57. Grifos meus)

Ossorio conclui que seu personagem-protagonista terá de ter acesso aos documentos do futuro, mas que esses serão triviais e cotidianos (não são documentos oficiais de chefes de Estado ou grandes descrições sobre a época); tais como os *documentos aparecem aos historiadores, fragmentados*, ou seja, precisam de um intérprete. O tema central do seu livro, na verdade, é *um historiador que trabalha com fontes do futuro*, Ossorio não deixa claro se o personagem-protagonista será um historiador de formação, mas cuja ideia central seria essa: como que alguém interpretaria mensagens/fontes vindas de um futuro? Vindas de uma *utopia*? E por fim acrescenta que o modelo que pensou para as fontes seria sua própria caixa de papéis.

Na segunda entrada em seu diário o argumento vai se afinando. Ossorio adiciona o tempo “real” do romance, entre 1837-1838, período do governo Rosas, quando a Argentina sofre um bloqueio continental por parte dos franceses, pouco antes da conspiração de Maza, aquela mesma em que Ossorio teria auxiliado os conspiradores. O protagonista encontra as *fontes* de 1979, mas que tipo de fontes seriam? Pouco depois chega a uma conclusão: serão cartas. Cartas vindas de 1979, sobre os mais diversos assuntos, fragmentos, mosaicos, lapsos de futuro. Em seguida conclui que fará então um romance epistolar (com base em cartas e biografias) e que esse gênero já era algo anacrônico (pois pensa no século XVIII) diante do *realismo*¹²³ que imperava na literatura europeia da época. *Epistolar* e *utopia* não estão na moda literária; os escritores de sua época, em sua maioria, querem descrever a “realidade” das sociedades e da “miséria da existência humana”, como se estivessem tirando uma foto ou gravando um documentário (novas tecnologias que justamente vão surgir em meados do século XIX). É tempo do “realismo do real” como já falamos anteriormente. Stendhal, Balzac, Flaubert, Dickens, Dostoiévski, Tolstói são grandes representantes desse movimento. É por isso que Ossorio, *o exilado*, fará dessa forma, nadando contra a corrente como de costume.

¹²³ FUKS, Julián. *Romance: história de uma ideia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, pp. 33-105.

24.7.1850

¿Por qué he podido descubrir que mi romance utópico tiene que ser un relato epistolar? Primero: la correspondencia en sí misma ya es una forma de la utopía. Escribir una carta es enviar un mensaje al futuro; hablar desde el presente con un destinatario que no está ahí, del que no se sabe cómo ha de estar (en qué ánimo, con quién) *mientras* le escribimos y, sobre todo, *después*: al leernos. La correspondencia es la forma utópica de la conversación porque anula el presente y hace del futuro el único lugar posible del diálogo.

Pero además existe una segunda razón. ¿Qué es el exilio sino una situación que nos obliga a sustituir con palabras escritas la relación entre los amigos más queridos, que están lejos, ausentes, diseminados cada uno en lugares y ciudades distintas? Y además ¿qué relación podemos mantener con el país que hemos perdido, el país que nos han obligado a abandonar, qué otra presencia de ese lugar ausente, sino el testimonio de su existencia que nos traen las cartas (esporádicas, elusivas, triviales) que nos llegan con noticias familiares?

Está entonces bien elegida por mí la forma de esa novela escrita en el exilio y *por él*. (PIGLIA, 2007, pp. 57-58)

Reparemos que situações curiosas acontecem nessa última elaboração sobre o *romance utópico*. É uma verdadeira aula de Piglia sobre *anacronismo*, algo que corrobora pelo seu atravessamento pela História, que venho buscando evidenciar por meio de sua obra; destacarei dois pontos. [1] Primeiramente a *utopia* como gênero já está ultrapassada para os “homens do século XIX”, segundo Ossorio, e por quê?

Na verdade, durante o século XIX, começam a surgir novas *utopias*: utopias científicas, políticas, medicinais e de organização social, no entanto a utopia como um lugar físico já não tem mais muito espaço no século XIX, pois o mundo já estava quase todo desvendado, já foi descoberto, pelo menos do ponto de vista geográfico (ou estava sendo descoberto em seus últimos recôncavos e brutalmente conquistado pelas potências do imperialismo).

Muito diferente do imaginário da Era Moderna, em que Morus escreveu sua *Utopia* e ainda havia um maravilhamento pelas terras do “novo mundo”. O fascínio por um lugar novo, remoto e esquecido, em que viveria uma arcaica e desenvolvida sociedade intocada, já não cabe mais nesse mundo governado pela ideia de ciência, de esclarecimento, de desenvolvimento, de capitalismo.

[2] Enrique Ossorio considera os romances epistolares já superados, batidos, coisa do passado, isso porque ele próprio utiliza a comunicação por cartas com outra função: cartas servem para se comunicar com alguém que está distante, não para escrever romances, tratados filosóficos, monólogos ou ensaios. Por mais que em seu período, no século XIX, ainda aparecerão vários romances epistolares, não era isso que a vanguarda da época (que ele mesmo cita: Balzac, Stendhal e Dickens) andavam escrevendo.

As cartas então não servem mais a proposta dos romances¹²⁴ (para Ossorio), por isso que ele fará isso, um romance deslocado no tempo, assim como as fontes do futuro. E esse é o outro ponto-chave sobre anacronismo. As fontes que chegarão do futuro são cartas, mesmo vindas de 1979. Enrique Ossorio é tão bem construído no romance que é incapaz de imaginar outra forma de comunicação que não seja via cartas. É incapaz de antecipar a invenção do telefone, por exemplo, já com o uso bastante difundido durante a década de 1970 (sem falar em rádio, TV e cinema). Ou seja, é incapaz de imaginar algo que não seja de seu próprio presente (ou passado), não tem como se descolar totalmente de seu próprio tempo. As cartas continuavam a existir em 1979 (existem até hoje), mas certamente já não eram a forma de comunicação mais popular (ou estavam em franco declínio), embora, em meio à ditadura militar e exílios, ainda fossem necessárias, por serem mais seguras que uma ligação telefônica que poderia estar grampeada.

Em *romances futuristas*, ou então nas tão frequentes *distopias*, que estão hoje na moda (em que o futuro é sempre pior que o presente, que já é terrível), é muito difícil a criação, por meio da imaginação, seja na literatura, seja no cinema, de objetos, ou situações que sejam completamente deslocados das coisas que temos em nosso presente. E quando ainda assim um desses objetos ou situações aparecem na ficção, em geral, nos parecem falsos e forçados, isso porque a falta de um referencial cria essa estranheza. Lições anacrônicas de Piglia, pela voz de Ossorio, tanto em relação ao passado quanto ao próprio utópico futuro.

¹²⁴ Esse é outro jogo de linguagem e estilo de Piglia em meio a *Respiración artificial*, pois a primeira parte inteira do romance é epistolar, é uma troca de cartas entre Marcelo Maggi e Emílio Renzi. *Respiración artificial* foi lançado em 1980, e ainda assim fez um grande sucesso, mesmo com seu começo epistolar, estilo que teoricamente já deveria estar superado há muito tempo.

Como historiadores, estamos acostumados a tentar combater o *anacronismo* como se fosse um vírus que infecta a historiografia. Nossos mestres professores nos alertam sobre isso desde o início da graduação; a literatura em partes também luta contra esse “mal”, com seus autores estudando a fundo os períodos, costumes e cultura em que pretendem ambientar suas ficções. Porém, não há como ser completamente não anacrônico, afinal nossa leitura, interpretação e criação literária (ou historiográfica) sempre partirão do presente; não há como partir de outro lugar. É um paradoxo, como nos fala Didi-Huberman:

Este é o paradoxo: dizemos que fazer história é não cometer anacronismos; mas também dizemos que só é possível voltar ao passado com o presente de nossos atos de conhecimento. Reconhecemos, então, que fazer história é cometer pelo menos um anacronismo. [...] O anacronismo não é a única maneira possível de dar conta, no saber histórico, dos anacronismos da história real? (DIDI-HUBERMAN, 2000, pp. 31-33 *apud* PINTO, 2024, p. 20)

Não há como se “fazer história” sem ser *anacrônico* (retomando tanto Ricoeur quanto Didi-Huberman). “Está entonces bien elegida por mí la forma de esa novela escrita en el exilio y por él” (PIGLIA, 2007, pp. 57-58). *Exílio* e *anacronismo* como condição determinante para a escritura de um *romance utópico*.

Por fim, embora cheio de sonhos utópicos, Enrique Ossorio não consegue escrever nem sua autobiografia, nem seu romance utópico, nem seu tratado político-histórico, nem consegue a autorização para regressar a sua pátria. Desolado, abandonado e delirante, em Copiapó, no Chile, em meio ao deserto do Atacama, decide encerrar sua odisseia, digna de uma tragédia grega, com uma bala na cabeça. Colocando em outros termos, Enrique Ossorio *fracassa*, e exploraremos melhor esse conceito adiante no próximo capítulo.

Todo o ouro que conquistou, que para ele pouco servia, seguem para sua esposa e filho na Argentina e junto com o metal precioso (utópico) também ia seu baú de papéis, esse sim seu verdadeiro tesouro, que Ossorio deixara para que alguém algum dia (quicá um *historiador*) pudesse encontrá-los e por fim decodificá-lo. Mas, como visto no capítulo anterior, Marcelo Maggi, o *historiador*, também *fracassou* em tal missão.

4.3 – Outros exílios

4.3.1 - Piglia-Renzi:

É verdade que o exilado mais evidente na obra é Enrique Ossorio, mas isso não significa que seja o único. Na verdade, boa parte dos outros personagens centrais da obra estão, cada um a seu modo, em *exílios*, e isso afeta diretamente como se relacionam e se envolvem com o mundo.

Não poderia ser diferente, afinal a ditadura militar que estava em curso durante a criação e elaboração de *Respiración artificial* fazia com que o *exílio* fosse um pensamento constante de Piglia, como vimos no capítulo II. Seja o exílio de alguns de seus amigos mais próximos, que escolheram abandonar a Argentina até que a situação estivesse melhor, temendo por suas próprias vidas, seja em situações que o próprio Piglia-Renzi flertou com a ideia de se exilar, seja na França ou nos EUA.

O autor não está plenamente (talvez nunca esteja) dissociado de sua obra. O mundo ao seu redor o influencia e vice-versa (BAKHTIN, 2018). No último volume de seus diários, *Um dia na vida*, Piglia inicia sua narrativa pelo ano de 1976, o ano do início da ditadura, que ele próprio nomeia como *Os anos da peste*¹²⁵.

Os amigos Elías Séman e Rubén Kristkauský haviam sido capturados e “desaparecidos”. Muitos de seus colegas, escritores e intelectuais, sentindo a tensão no ar, já partiam para seus próprios exílios longe da Argentina. Rodolfo Walsh viria a pagar o maior dos preços após publicar seu ensaio crítico *Carta abierta de Rodolfo Walsh a la Junta Militar*, que culminaria em seu assassinato, pelas forças do Estado, em 25 de março de 1977. Piglia também ensaiou um exílio no final de 1976, quando recebeu sua primeira proposta para ir lecionar nos EUA, como vimos anteriormente, passa o primeiro semestre de 1977 como professor convidado, junto com Josefina

¹²⁵ Piglia cria um título de duplo sentido. *Anos da peste* tanto em referência à ditadura militar, pois esta terceira parte do diário vai até no ano de 1982 (a ditadura vai até 1983, mas em 1982 já era perceptível que havia perdido seu poder e influência na população após a campanha militar desastrosa para reconquistar as Malvinas), mas depois dá um salto temporal imenso para textos literários que escreveu já nos anos em que viveu nos EUA (2001-2011). Essas experiências estão escritas em prosa (não são as típicas entradas de diários), seguindo a forma de pequenos contos, talvez muitas delas mais ficcionais que factuais, mas é nessa época que Piglia é diagnosticado com ELA, ou seja, novos *anos de peste*, apenas com desgraças reconfiguradas. *Sessenta segundos en la realidad* é o texto (conto) que abre o terceiro volume dos *Los diarios de Emilio Renzi*, e nele temos Piglia refletindo sobre o próprio trabalho de “passar a limpo” seus diários, como de sua convivência com a doença terminal que por fim lhe afligia.

Ludmer, sua namorada na época, como professor convidado da Universidade da Califórnia (em dois campus: Santa Cruz e Davis). Quando retorna de seu curto *exílio* temos a seguinte entrada nos *Los diarios de Emilio Renzi*:

Miércoles 6 de julio [1977]

De nuevo en Buenos Aires, la entrada a la ciudad bajo la niebla. Voy a la Telefónica de la calle Maipú para hablar con Joe a California y tranquilizarlo: llegamos bien, el mole poblano salió perfecto, **usamos la comida mexicana como mensaje cifrado**, vuelvo caminando por Corrientes como el que vive en una ciudad ocupada por el ejército enemigo.

Mis reacciones frente al regreso, las noticias de los amigos y mis dificultades para encontrar **un lugar donde vivir pueden ser vistas como una versión privada de la historia política**. (PIGLIA, 2017, p. 34. Grifos meus.)

Os cuidados com os grampos telefônicos, as falas em códigos, a cidade que parece estar ocupada por um exército inimigo, a sensação de que as dificuldades que enfrenta em sua vida pessoal de certa forma espelham a realidade política; essa será a Argentina ocupada e militarizada que vai guiar a experiência de Piglia-Renzi nesses últimos anos descritos no último volume de seus diários. Embora seu *exílio* pessoal tenha sido curto, é inegável que o *exílio*, ou a possibilidade de um, foi um tema central em sua vida durante esses anos. O fantasma do *exílio* também assombra outros personagens de *Respiración artificial*.

4.3.2 - Don Luciano Ossorio

Em *Respiración artificial* há outros três personagens exilados: Don Luciano Ossorio, Marcelo Maggi e Vladimir Tardewski. O primeiro, Don Luciano, vive um tipo peculiar de exílio, que mais parece uma prisão, mas como todas as regalias de uma vida de luxo, em uma mansão, algo como uma “prisão domiciliar”. Na verdade, Don Luciano, neto de Enrique Ossorio, escolheu o exílio, ou uma espécie de *ostracismo*, depois que sofreu um atentado com arma de fogo, enquanto discursava em cima de um palanque político. A bala atingiu sua coluna e o tornou paralisado. Don Luciano, quando aparece na narrativa, tem por volta de seus noventa anos de idade.

Ele é um ex-senador e senador ao mesmo tempo (motivo que vive a repetir, pois em sua época senador era cargo vitalício), pai de Esperancita, ex-mulher de Marcelo Maggi. Embora o genro o tenha trazido desgosto ao abandonar sua filha e roubado os papéis de seu avô (Enrique Ossorio), ainda assim gosta muito dele e confia que Marcelo conseguirá decifrar os papéis de Ossorio. Na verdade, gosta mais do ex-genro que da falecida filha.

“Marcelo era para mí la compañía que siempre había buscado. Para mí él era el aire que me hacía vivir mientras estuvo. Se pasaba las noches conmigo, revisando papeles y hablando del pasado y del porvenir. Nunca del presente: del pasado y del porvenir. Fue un matrimonio ridículo, por supuesto”, dijo el senador. “Probablemente no llegó a durar un mes, como matrimonio quiero decir. Ya ve”, dijo, “le estoy contando los secretos de la familia. ¿Y entonces qué pasó? Él, bruscamente, se fue. Bruscamente, sin decirle nada a nadie, sin despedirse de mí. Andaba con otra mujer. ¿Y? Él me decía: don Luciano, su hija me pone melancólico. Esa mujer, me decía, refiriéndose a mi hija Esperancita, esa mujer es toda ella un error incomprensible. Y entonces, bruscamente, se fue”, dijo el senador. “Y yo pienso en él”, dijo. “Pienso en él. Nunca por ejemplo”, dijo, “pienso en mi hija”, aunque, dijo, era el ser que más lástima le había dado en la vida. (PIGLIA, 2007, p. 32)

Vivia em sua mansão, isolado de todos, inclusive de seus próprios outros filhos, que vivem em outra área da residência, mas ele não os recebe. Segundo ele próprio, os filhos esperam ansiosos por sua morte e herança, mas ele insiste em durar. O monólogo de Don Luciano é uma parte incrível de *Respiración artificial*, pois não é apenas um fluxo de consciência, é uma vertigem sobre diversos assuntos; uma mudança também no estilo literário de *Respiración artificial* que até esse momento era totalmente epistolar; começa assim:

“Puede llamarme senador”, dijo el senador. “O ex senador. Puede llamarme ex senador”, dijo el ex senador. “Ocupé el cargo entre 1912 y 1916 y fui elegido por la ley Sáenz Peña y en ese tiempo el cargo era casi vitalicio, de modo que en realidad tendría que llamarme senador”, dijo el senador. “Pero vista la situación actual quizás sería preferible y no sólo preferible sino incluso más ajustado a la verdad de los hechos y al sentido general de la historia argentina que me llame usted, ex senador”, dijo el ex senador. “Porque hablando con propiedad ¿qué es un senador sino alguien que legisla y hace discursos? Pero ¿cuando no legisla? Cuando no legisla se convierte automáticamente en un ex senador” [...] (PIGLIA, 2007, p. 29)

Don Luciano, embora meio delirante pelos anos avançados e efeitos de medicamentos, ainda está lúcido em partes. Não vive seu autoexílio de forma

distante e apática do mundo lá fora, como se não se importasse; pelo contrário, ele “sabe tudo”, “vigia tudo”. É contrário aos militares¹²⁶ que estão no poder e sabe que, justamente por isso, é um alvo potencial, a única coisa que o protege é seu título de (ex) senador, além do esquema de segurança que montou em sua residência.

Temos acesso a esse personagem quando Emilio Renzi, a pedido de Marcelo Maggi, vai até sua residência pessoalmente, entregar uma carta, pois, se não fosse assim, suspeitava Maggi, ela seria interceptada pelos aparelhos censores do Estado. Don Luciano é o único personagem que sabe da existência de Arocena, o censor, é ele que alerta Renzi, para que alerte Maggi, para tomar cuidado com Arocena, que estava sempre na espreita, esperando um deslize de seus alvos. Arocena inclusive escreve a Don Luciano, para ameaçá-lo e assustá-lo.

Recibía, dijo, mensajes, cartas, telegramas. “Recibo mensajes. Cartas cifradas. Algunas son interceptadas. Otras llegan: son amenazas, anónimos. **Cartas escritas por Arocena para aterrorizarme. Él, Arocena, es el único que me escribe: para amenazarme, insultarme, reírse de mí; sus cartas cruzan, saltan mi sistema de vigilancia.** Las otras, es más difícil. Algunas son interceptadas. **Estoy al tanto**”, dijo. “**A pesar de todo estoy al tanto**”. (PIGLIA, 2007, p. 30. Grifos meus)

O que é possível interpretar por meio desse fragmento e do texto que segue na sequência é que Don Luciano montou um aparato de segurança em sua residência, não só para protegê-lo fisicamente, mas para ele próprio realizar sua própria contraespionagem. Ele intercepta várias cartas, que não estão endereçadas a ele, e as lê para se manter informado, para ficar “a par” (*estoy al tanto*) do que está acontecendo no mundo lá fora, no mundo do terror da ditadura militar.

Durante seu monólogo, Don Luciano aponta e mostra as cartas para Renzi por diversas vezes (estão em cima de uma mesa), mas insiste que não toque nelas. Dito isso, é possível que Arocena tenha descoberto o esquema do velho (ex) senador e começa a escrever para ele de propósito, sabendo que sua carta será recebida e lida por ele. O ameaça. Ameaça, de forma simbólica, a velha política que estava em estágio terminal, apenas esperando seu último suspiro, para assim ser substituída de

¹²⁶ Não que fosse de esquerda, era um dos fundadores da União Conservadora (PIGLIA, 2007, p. 15).

vez pela nova política: a política triunfante do regime militar, pelo “Projeto de Reorganização Nacional”, do qual o orgulhoso Arocena faz parte.

Por vezes, ainda mais porque nesse trecho ainda estamos no começo do romance, também podemos, enquanto leitores, interpretarmos que Don Luciano está delirando, que as cartas e o próprio Arocena não existem (alguns críticos de Piglia seguem essa linha de pensamento, da qual discordo), mas depois Arocena acaba aparecendo sendo narrado por um narrador “que tudo vê”, e, ao lermos o terceiro volume dos *Los diarios de Emilio Renzi*, torna-se evidente que Piglia criou o personagem do censor Arocena.

Aqui temos também um dos tantos reflexos em meio ao romance, entre personagens que vivem situações análogas entre si, mesmo que em tempos e espaços distintos. Don Luciano, ao receber cartas anônimas que intercepta, reflete o personagem do romance utópico de seu avô, Enrique Ossorio; o “historiador” que, por meio de algum motivo fantástico, receberia cartas do futuro, cartas que não foram escritas para ele, cartas de 1979 sendo que ele vive em 1837-38.

Em seu exílio solitário, trancafiado em uma “torre de marfim”, Don Luciano espera; mas espera o quê? Espera que sua grande *obsessão* se realize, aquilo que ainda dá motivo para sua vida, aquilo que justifica seu durar, mas falaremos sobre isso adiante no capítulo VI.

4.3.3 - Marcelo Maggi

Após o golpe contra Perón, na Revolução Libertadora, em 1955, Marcelo Maggi é preso durante um ano, mas depois é liberado. Aqui temos Maggi refletindo a vida do pai de Piglia (Pedro Piglia) que havia sido preso na mesma situação, por ser peronista. Depois dessa prisão, já na segunda metade dos anos 1950, Maggi muda-se para a cidade de Concórdia, na província de Entre Rios, que é a outra “ambientação” desse romance. Já Pedro Piglia, e toda sua família, seguem para Mar del Plata, como vimos anteriormente.

Maggi se muda para lá não porque queria, mas porque resolve se exilar, não chegando a ir para o exterior, mas para uma cidade do interior, onde a repressão do Estado seria mais branda. É um exílio interno, não deixa a Argentina, país que tanto

amava, mas sai da capital e cidade mais populosa da nação. Também é um exílio completo e proposital de seus familiares e parentes que já não têm mais notícias dele faz muitos anos.

É assim que se inicia *Respiración artificial*: Renzi escreveu um romance (*Prolixidade do real*) contando a história de seu tio desaparecido, recontando e ficcionalizando as histórias que escutava sobre o tio proscrito. Após isso, digo, após ler o romance de seu sobrinho, Marcelo (o tio) entra em contato com Renzi e os dois passam a trocar correspondência, até que resolvem se conhecer pessoalmente.

Marcelo aparentemente não sofre a parte mais “pesada” de ser preso pela ditadura (ditadura de Lonardi e Aramburu, 1955-1958), como torturas e abusos a direitos humanos, ou então isso apenas não é narrado por Piglia para que *Respiración artificial* passasse pela censura da época, de outra ditadura, a da Junta Militar. Ainda assim, teve de passar pelo trauma do exílio, mudar toda sua vida da qual já estava acostumado, em Buenos Aires, para ir começar uma nova em Concórdia. Mas há outro motivo, mais profundo, para esse exílio: *é um exílio de estudos/pesquisa*.

Marcelo Maggi se muda para o interior não só para chamar menos atenção dos militares, mas para poder se dedicar a sua pesquisa, a decifrar os *papéis de Ossorio* em paz, sem que ninguém o perturbe em sua meta. A pesquisa acadêmica, principalmente quando envolve a criação e tessitura de um texto, normalmente exige uma espécie de exílio. É claro que nesse caso foi literalmente mudar de cidade, mas muitas vezes é exílio social, um momento que requer horas, dias, semanas e meses de solidão para que a pesquisa possa se desenvolver.

Marcelo, ao contrário de Tardewski, não gosta muito de sua vida interiorana, mas foi a saída que encontrou para alcançar seus objetivos, para lidar com suas *obsessões*. Dá aulas de História para os filhos da elite local que desejam estudar nas universidades da capital, mas seu principal foco é prosseguir com sua pesquisa sobre Enrique Ossorio, que já está trabalhando há uns bons anos, mas não consegue progredir, não consegue achar o tom e o ritmo da escrita, como já vimos. Inclusive supõe que esse seja o único motivo de o velho Don Luciano Ossorio continuar vivo, para que possa ver a tese/livro de Marcelo, sobre seu avô, pronta (PIGLIA, 2007, p. 16-18).

Para aliviar o tédio e o ócio da vida no interior frequenta o clube social local, onde consome bebidas alcóolicas, conversa com os personagens locais e joga xadrez com seu amigo polonês Vladimir Tardewski – muito melhor enxadrista que ele - que sonha em pelo menos empatar uma partida que seja; e se dedica a estudar e pesquisar História. Estuda História (passada) para fugir do pesadelo da História (presente) (PIGLIA, 2007, pp. 13-15), mesmo argumento que aparece nos *Los diarios de Emilio Renzi*, como vimos anteriormente no capítulo II, quando Piglia-Renzi se “escondia” em bibliotecas lendo livros de História para evitar a História presente da ditadura.

As cartas entre Maggi e Renzi versam sobre vários assuntos, mas estamos preocupados com o *exílio*. A família Maggi dizia, de acordo com sua própria lenda particular, que Marcelo agora se dedicava ao contrabando de mercadorias na fronteira e por isso teria escolhido Concórdia¹²⁷ para residir, algo que Marcelo desmente; teria escolhido Concórdia pois Coca, sua antiga amante, estava morando em Salto, no Uruguai, do outro lado do rio que divide os países; e embora já não se encontrassem mais há um bom tempo, seguia nutrindo sentimentos por ela.

Assim, o exílio no interior segue seu rumo pacato, mas Marcelo Maggi já vinha suspeitando há algum tempo que algo de estranho estava acontecendo, era como se estivesse sendo vigiado (suposição que Don Luciano Ossorio também compartilha). Por isso, em sua primeira carta à Renzi, pede para o seu sobrinho *discreción máxima* (o destaque em itálico está presente no romance) (PIGLIA, 2007, p. 11) sobre a conversa entre os dois.

Em outra carta Marcelo Maggi resume bem os assuntos que aqui estou explorando: o marasmo da vida de um exilado no interior, e a sensação de que “complicações diversas” estão por vir na sua vida, em um futuro muito próximo.

Pasé la noche casi desvelado por culpa del calor y ahora estoy sentado de cara al fresco de la ventana: la luz del alba titila, frágil, y enfrente se ve pasar el río entre los sauces; el agua a veces sube, arrasa todo. **La gente, acá, aprende a vivir en las orillas de la desgracia. Los turistas llaman a esta miseria color local. Los lugares de frontera, según parece, son pintorescos. [...] Complicaciones diversas, difíciles de explicar por carta, me hacen creer que por un tiempo no tendrás noticias mías. La correspondencia, en el fondo, es un género**

¹²⁷ Concórdia é uma cidade, na província argentina de Entre Ríos, com cerca de 180 mil habitantes (censo de 2022). A cidade se localiza às margens do rio Uruguai fazendo fronteira com a cidade Uruguiaia de Salto. É a segunda cidade mais populosa da província de Entre Ríos, só ficando atrás de Paraná, a capital da província.

anacrónico, una especie de herencia tardía del siglo XVIII: los hombres que vivían en esa época todavía confiaban en la pura verdad de las palabras escritas. ¿Y nosotros? Los tiempos han cambiado, las palabras se pierden cada vez con mayor facilidad, uno puede verlas flotar en el agua de la historia, hundirse, volver a aparecer, entreveradas en los camalotes de la corriente. Ya habremos de encontrar el modo de encontrarnos.

Algunos contratiempos inesperados me han obligado a cambiar mis planes. De todos modos me gustaría que en algún momento pudieras venir a verme. Ya te avisaré el modo y la forma. ¿Me harías entretanto el favor de visitarlo a don Luciano Ossorio y darle saludos míos? No sé si podré alcanzar a escribirle. **Te he dicho más de una vez, de un modo sin duda demasiado enfático o cómico, que la historia es la que para mí arma estas tramas.** [...]

En el telar de esas falsas ilusiones se tejen nuestras desdichas. Te abraza. Marcelo Maggi. (PIGLIA, 2007, p. 22. Grifos meus.)

Novamente um ensaio sobre a anacronia da comunicação por cartas, que aparece repetidas vezes, em vozes diferentes, assim como nos *ensaios* críticos de Piglia. Também temos uma visão recorrente da filosofia da história de Maggi; de que a História age por conta própria armando e desarmando os enredos de nossas vidas particulares. Para Maggi a História opera como se fosse uma força própria, um rio descontrolado, que, quando está cheio e com correntezas ferozes, passa varrendo e arrasando as vidas dos indivíduos que estão por perto às suas margens (*orillas*).

“La gente, acá, aprende a vivir en las orillas de la desgracia. Los turistas llaman a esta miseria color local. Los lugares de frontera, según parece, son pintorescos” (PIGLIA, 2007, p. 22). Essa não é apenas uma citação de Maggi sobre a vida interiorana de Concórdia, também é uma metáfora para o que ele acredita ser o “movimento da História”. Essa visão de que a História é uma espécie de entidade devastadora que arrasta consigo os indivíduos que nela vivem lembra em partes a tese clássica de Walter Benjamin sobre o *Anjo da História*:

IX

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra o vendaval que enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele

volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos de progresso é esse vendaval. (BENJAMIN, 2012, p. 14)

O *anjo da história* é uma entidade divina, metafísica, que observa a cadeia de fatos que acontecem diante de si, mas só enxerga ruínas que inevitavelmente repousam sobre seus pés. Ele até gostaria de poder parar, acordar os mortos e reconstruir as ruínas, a partir de seus fragmentos, mas o vendaval do progresso o lança irremediavelmente para o futuro. O anjo só pode observar, com seus olhos arregalados, enquanto a cadeia dos atos insensatos dos humanos (também chamado de progresso) produz cada vez mais ruínas. De maneira análoga, Marcelo Maggi é obrigado a observar, impotente, o desenrolar da ditadura militar em seu país e suspeita que aos poucos as garras sinistras dela o alcançarão. O anjo da história não pode ajudá-lo, só observa atônito sua “ruína”.

Por fim, Maggi conclui sua filosofia pessoal sobre a História: “En el telar de esas falsas ilusiones se tejen nuestras desdichas” [no tear dessas falsas ilusões tramam-se nossas desgraças] (PIGLIA, 2007, p. 22). Frase belíssima, poética, mas pessimista (utilizada como epígrafe desta tese). Notaremos, nos próximos capítulos, que chegando mais próximo ao final do romance, Tardewski vai nos apresentar uma versão mais otimista sobre Marcelo Maggi e sua visão sobre a História. Como abordamos no Capítulo III, a visão de Marcelo Maggi sobre a História muda de acordo com o desenrolar de *Respiración artificial*.

O exílio no interior serviu para Maggi ganhar tempo para tentar finalizar sua pesquisa, mas esse tempo não era eterno e o círculo estava começando a fechar-se, podia pressentir isso e já estava tomando precauções caso o pior viesse a acontecer. Mudava constantemente de endereço, realizava viagens para passar alguns dias fora de Concórdia, enviava as cartas mais importantes por meio de uma de suas alunas de confiança, etc.

Talvez nunca devesse ter entrado em contato com o sobrinho e ter continuado como uma espécie de “fantasma” no interior, mas agora já era tarde demais. Embora, ao mesmo tempo, precisasse criar um discípulo, um herdeiro para seus papéis e sua pesquisa, e não poderia contar com Tardewski, pois este era um *fracassado* (veremos no Capítulo V), é aqui que Emilio Renzi entra como peça nesse xadrez. Dos percalços de sua vida pacata de historiador *exilado* no interior,

talvez o único grande acontecimento, tenha sido seu encontro e amizade com seu amigo filósofo polonês: Vladimir Tardewski, este também *exilado*.

4.3.4 - Vladimir Tardewski

O motivo que leva Tardewski ao *exílio* é claro e evidente: estava na Polônia, em 1939, quando é deflagrada o início da Segunda Guerra Mundial. Assustado, foge para Marselha, na França, e entra no primeiro navio que consegue rumo à América e vem parar na Argentina ao acaso, país do qual não sabia nada ou quase nada sobre. Não sabia sequer uma palavra do idioma. Tardewski é um gênio acadêmico, mas ao mesmo tempo um *fracassado*, isso ficará mais evidente no próximo capítulo.

Primeiramente falemos um pouco sobre o personagem. Vladimir Tardowski, mas que na realidade se pronuncia *Tard “e(’)” wski*, com um acento agudo “invisível” enfatizando a segunda vogal, era um acadêmico de filosofia polonês. Um prodígio em sua área, em pouco tempo e ainda jovem sendo aceito com bolsa, na Universidade de Cambridge, na Inglaterra, onde estava desenvolvendo uma tese sobre “os pré-socráticos em Heidegger”¹²⁸, sob orientação de ninguém menos que Wittgenstein. Nada mal para um jovem acadêmico promissor vindo de um país periférico para o contexto europeu.

Acontece que, em meio a uma tarde de estudos no British Museum, Tardewski faz uma descoberta, ou melhor, formula uma hipótese, que em nada tinha a ver com sua tese. Fica *obcecado* pela nova ideia que lhe surgiu e por comprová-la o mais rápido possível, mas para isso era preciso viajar a Varsóvia e procurar *fontes documentais*, mesmo com todos alertando sobre o possível começo da guerra e que aquela seria uma região muito perigosa (arredores da Alemanha e Itália). A ideia que lhe surgiu, longe de ter relação com pré-socráticos ou com Heidegger, tinha a ver com Kafka.

Recuerdo que al comenzar la primera de sus cuatro conferencias Vazick dijo: Quiero hablarles de un escritor apenas conocido y que está llamado, sin duda, a

¹²⁸ Não numa visão anacrônica do tema, mas sim sobre como que a leitura e influência de *Ser e tempo*, de Heidegger, mudou a concepção da filosofia ocidental sobre os pré-socráticos.

ocupar, junto con Proust y Joyce, la trilogía decisiva de la literatura del siglo XX. Todos nosotros, dijo Tardewski, conocíamos a Proust y a Joyce pero ¿Kafka? ¿Quién era ese tipo de nombre tan cacofónico? Para ese entonces se habían publicado ya los tres primeros tomos de sus *Obras completas* y la mayoría de los estudiantes que cursamos ese seminario nos lanzamos, por supuesto, a la lectura del autor de *La metamorfosis*. Todavía hoy, dijo Tardewski, recuerdo la impresión que me produjo y no creo que jamás otro escritor me haya producido o me vaya a producir el mismo efecto. O al menos eso espero.

No era entonces un mejor conocimiento de los textos de Kafka lo que yo buscaba en esos días de fines de 1938 y comienzos de 1939 sino otra cosa. Ciertos datos de su vida que sirvieran para documentar y asegurar un descubrimiento de cuya verdad yo no tenía dudas. **Necesitaba eso que los universitarios llamamos mayor seguridad en las pruebas documentales. Necesitaba en realidad confirmar algunos datos sobre la vida de Kafka.** Pensaba entrevistar a Oskar Braum, a Janouch, y por supuesto, si era posible, a Max Brod. Decidí dirigirme, antes que nada, a Praga, pero la invasión alemana borró toda posibilidad. Durante un tiempo pensé que no encontraría modo de atestiguar lo que necesitaba por medio de alguien que hubiera frecuentado a Kafka en los años 1909 y 1910. Me llegaron entonces ciertos rumores de que Oskar Braum se había trasladado de Praga a Varsovia y que residía ahí. Por eso decidí pasar mis vacaciones de verano en Varsovia, año 1939 (PIGLIA, 2017, p. 120. Grifo meu)

Movido por uma vontade insaciável e *obsessiva* de comprovar sua teoria acadêmica, Tardewski se lança, em um movimento bem pouco racional, diretamente ao “olho do furacão” (novamente uso uma metáfora da natureza intempestiva), em que a História, assim como ocorre com Maggi, vai destruí-lo. Esse momento muda por completo sua vida e entrelaça seu destino com a Argentina e com seu amigo historiador, Marcelo Maggi. Ou seja, em ambos os casos, o *exílio* foi determinado por motivos de pesquisa acadêmica: o primeiro dentro do próprio território argentino, o segundo fazendo com que o filósofo chegasse a um novo continente acompanhado de nada além de algumas mudas de roupa em uma mala e uma coleção das obras completas de Kafka, dividida em seis volumes.

O *exílio do erudito* é tema igual entre esses dois personagens, assim como o peso que as decisões em sustentar as suas pesquisas até as últimas consequências, afetam diretamente esses dois. Digo, afetam diretamente suas vidas. Maggi e Tardewski refletem o caso de Enrique Ossorio: intelectuais para os quais a vida e a pesquisa não são coisas separadas, são simbióticas. No próximo capítulo falaremos sobre a descoberta de Tardewski. Continuemos, por ora, com a trilha de seu exílio até Concórdia.

Em primeiro lugar o navio que Tardewski estava chega na capital argentina, Buenos Aires. Sem muitas opções de o que fazer, para onde ir e sem saber o idioma, procura auxílio na embaixada da Polônia. Ao explicar sua situação, a embaixada lhe concede uma bolsa de estudos para que possa se manter e frequentar a academia, no curso de Filosofia, em Buenos Aires, onde as aulas eram em inglês ou francês, e assim poder concluir seu doutoramento. Após alguns encontros e depois de brigar e discutir com muitos de seus novos colegas e professores, Tardewski se torna um proscrito do novo mundo acadêmico que acabara de conhecer e perde a bolsa (falaremos mais sobre isso no próximo capítulo).

É então realocado, por meio da embaixada, em um emprego burocrático num banco polonês com sede em Buenos Aires, um emprego em que não entendia nada, então não fazia nada além de aproveitar o tempo “livre” para tentar aprender espanhol. Logo no início de 1945, enquanto assistia de longe ao desenrolar da guerra, à ascensão e a queda do nazifascismo, o banco em que trabalhava abre uma filial em Concórdia e o transferem para o interior.

Lá inicia uma nova vida como, em suas palavras, *um fracassado*. Três meses depois pede demissão do banco e começa a jogar xadrez apostando dinheiro no Clube Social da cidade de interior, em que, diferentemente de Maggi, apreciava viver. Com o tempo os nativos de Concórdia começam a perceber que ele era muito bom enxadrista e param de jogar com o polonês apostando dinheiro, o que faz com que Tardewski tenha de virar professor de idiomas e filosofia para os jovens, filhos da elite local, que almejavam entrar nas universidades da capital. “Para todos yo era un exiliado que jugaba muy bien al ajedrez y conocía (como todos los europeos) varios idiomas” (PIGLIA, 2007, p. 124). É nessa situação que vai acabar conhecendo Marcelo Maggi e vão se tornar grandes amigos, os “eruditos da cidade”, mesmo antes de descobrirem que seus *exílios* foram ocasionados por causas semelhantes: em ambos os casos, a fuga de um regime autoritário e a *obsessão* por uma ideia.

Piglia, em vez de criar um personagem argentino exilado no exterior (salvo Enrique Ossorio), criou o inverso, um europeu que se exila na Argentina, e com isso pode ter uma visão distanciada e privilegiada para analisar criticamente o país, mas não o faz, prefere simplesmente *fracassar*, como veremos no próximo capítulo.

Capítulo V – Ensaio sobre o *fracasso*

Neste capítulo vamos explorar o *fracasso*¹²⁹ como um dos *ensaios* que Piglia apresenta em *Respiración artificial*. Lembrando, como citamos anteriormente, o *fracasso desiludido* (FUKS, 2021, p.23) já era uma forte corrente e temática no romance desde o século XIX. O personagem que melhor explora esse ensaio é Tardewski, justamente o que encerrou o capítulo anterior, mas ele não é o único: na verdade *Respiración artificial* está repleta de personagens fracassados¹³⁰, como

¹²⁹ Definir o que é fracasso não é tarefa fácil, varia muito entre autores, ou pontos de vista individuais ou coletivos. Trabalho com o conceito de *fracasso* seguindo a seguinte perspectiva: é algo que os personagens se propuseram a fazer/realizar, mas que, por algum motivo, não conseguiram. *Fracasso*, de certa forma, é oposto de *sucesso*.

A pesquisadora, Denise Maria Hudson de Oliveira, que realizou uma tese (2016) nas Letras na UNB sobre o tema do personagem *fracassado* em obras literárias brasileiras do século XXI, faz um estudo mais aprofundado sobre a definição de *fracasso* como um conceito teórico. Fiquemos com uma citação de sua tese:

“Então, presente no âmago da experiência humana, a condição de fracasso é algo que o homem passou a encontrar ao longo do processo civilizatório, por meio da expansão dos conhecimentos, experiências e tentativas de realização. Etimologicamente, esse substantivo designa um mal resultado; é uma palavra de origem italiana (*fracasso*), significando baque, ruína, desgraça. Os dicionários atuais registram esses outros sentidos: falta de êxito, malogro, derrota”. (OLIVEIRA, D. M. H, 2016, p. 17)

Ver: OLIVEIRA, D. M. H, *O personagem fracassado em onze romances da literatura brasileira dos primórdios do século XXI*. Tese de doutorado (Letras), UNB, 2016.

¹³⁰ Roberto Arlt, um dos escritores argentinos prediletos de Piglia, tem um conto chamado *Escritor fracasado* (1933), que basicamente conta a história de um escritor fracassado, no sentido de não conseguir ganhar dinheiro com seus textos, de não conseguir “viver de literatura”, e por fim precisa se resignar a ter um “emprego normal” para poder sobreviver, assumindo assim seu lado “fracassado”. Adiante, nesta tese, veremos que este também será um problema para Tardewski, personagem de *Respiración artificial* (provavelmente baseado nesse conto de Arlt). O *Escritor fracasado* de Arlt também é o personagem que vive buscando ter experiências novas, para com isso conseguir inspiração, assim como o jovem Piglia-Renzi, principalmente no primeiro volume dos *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación*. Lembremos que Arlt era um *escritor fracasado* que já vinha interessando Piglia desde a década de 1960, aparecendo por diversas vezes em seus diários,

Enrique Ossorio, Marcelo Maggi, Don Luciano e Piglia-Renzi. Não estamos falando em qualquer tipo de fracasso, mas sim um fracasso específico, um *fracasso intelectual*, um *fracasso de escrita*.

“Todos los personajes fundamentales”, ha dicho Marimón a propósito de *Respiración artificial*, “existen en relación a una fracasada empresa de escritura, [...] siempre hay un texto que en buena medida condiciona sus vidas, pero al mismo tiempo los rechaza” (“¿Cómo escribir hoy en Argentina?”). También, y como contraparte de ese frustrado empeño, se halla el tema de la lectura: casi todos los personajes se definen no sólo por las relaciones que establecen con sus semejantes y con el entorno, sino también con determinados textos. (MARIMÓN, 1980, pp. 7-8 *apud* FORNET, 2007, p.60)

Obcecados que são, cada um por suas próprias pesquisas e motivações pessoais, todos eles fracassam: não são aceitos no mundo acadêmico, não conseguem provar nada com seus estudos, não conseguem evitar seus próprios exílios, não conseguem efetivamente se encontrar, não conseguem escrever. A pesquisa, que é o grande motivo de suas vidas, também os destrói, os conduz a suas próprias ruínas.

O personagem *fracassado* não é inventado por Piglia e muito menos algo inovador em 1980, quando *Respiración artificial* é lançado. Na verdade esse é um tipo de personagem que surge na literatura do século XIX e ganha seu lugar de destaque durante a história literária do século XX: o próprio Witold

em projetos de ensaios que possuía (como vimos no ensaio de Piglia sobre Borges, publicado na *Punto de vista*, que deveria ter vindo a ser um livro de ensaios sobre Borges e Piglia, mas que não se concretizou), e por fim, como tema central de *Nombre falso: homenaje a Roberto Arlt*; assim defendo que a imagem que Piglia tinha de Roberto Arlt como escritor auxiliou a moldar as personagens de *Respiración artificial*. Na verdade, Arlt também aparecerá em *Respiración artificial* em uma discussão sobre literatura argentina, travada entre Emilio Renzi e Bartolomé Marconi (poeta de Concórdia), mas não me atarei a explorar esse personagem (que proporcionaria um outro *ensaio escondido*). O eixo da discussão é entre a forma literária, mais arcaica, oral, com linguajar portenho, de Roberto Arlt, *versus* a forma literária rebuscada, refinada e filosófica, de Borges; tema ensaístico que há muitos anos interessava Piglia-Renzi como pode ser visto em *Los diarios de Emilio Renzi*. Ver: PIGLIA, Ricardo, *Respiración artificial*, pp 87-97, ou ainda, ensaio de Beatriz Sarlo sobre essa passagem do romance em, SARLO, Beatriz. “Ricardo Piglia: “Homenaje a Roberto Arlt” (1975) y *Respiración artificial* (1980)” In: **Clases de literatura argentina**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2022.

Gombrowicz¹³¹, inspiração direta para Tardewski, explorou os personagens fracassados em alguns de seus romances¹³², e não é à toa que um dos escritores que mais aparecem em *Respiración artificial* seja Kafka, o escritor fracassado (porém brilhante) por excelência, já que não teve sua genialidade nem publicidade efetivadas e reconhecidas enquanto ainda estava vivo; bem sabemos que o *grosso* da obra de Kafka só chegou a nós por meio de seu desobediente amigo, Max Brod, que não atendeu o último pedido de Kafka de queimar seus manuscritos. Esse tipo de personagem interessava em muito a Piglia-Renzi, pois acredito que ele mesmo se via nesse “barco”, afinal o reconhecimento definitivo de Piglia-Renzi como grande escritor viria após *Respiración artificial*, até esse momento estava tentando viver como escritor/editor mas ainda “pisando em ovos”, com empregos *freelance* e renda mensal incerta. Seus dois livros de contos originais, *Jaulario* (1967) e *Nombre Falso* (1975) ainda não lhe garantiam cifras suficientes para sobreviver de maneira confortável e exclusivamente como escritor.

O personagem *fracassado* já foi estudado e analisado por outros teóricos da literatura, sendo que vai se popularizando no século XIX e ganha cada vez mais lugar e força na literatura europeia, no século XX, durante o período do pós-guerra, quando nada mais parecia fazer sentido. Georg Lukács, em sua *Teoria do romance*, já chamava atenção para os personagens fracassados¹³³ que apareciam nas obras de Flaubert, Goethe, Walter Scott, entre outros, mas que também poderiam ser

¹³¹ Ao acompanharmos as notas de Piglia-Renzi, principalmente no terceiro volume dos *Los diarios de Emilio Renzi*, podemos acompanhar a criação de *Respiración artificial*. Nas primeiras versões o personagem filósofo dessa narrativa era literalmente o escritor polonês Witold Gombrowicz, que viveu 23 anos na Argentina. É só depois que Piglia-Renzi cria Vladimir Tardewski, muito inspirado em Gombrowicz. A grande diferença é que Gombrowicz retorna à Europa, em 1963, onde é aclamado como grande escritor, vencendo diversos prêmios literários, enquanto Tardewski permanece sempre na Argentina, mesmo após o final da Segunda Guerra Mundial.

¹³² Um bom exemplo disso é o romance *Cosmos* (1965) de Gombrowicz. Nesse romance nada de grandioso acontece com os personagens centrais, e na verdade a grande história que um deles tem a contar para os outros não passa de algo banal aos olhos do leitor (um caso de adultério, que um dos personagens, já velho, teve muitos anos antes com uma jovem, em uma clareira específica de uma floresta). Durante todo o enredo, os personagens tentam inventar aventuras para se distraírem durante as férias no verão europeu, no interior da Polônia, mas na verdade nada de grandioso acontece; o *cosmos* desses personagens são uma infinidade de trivialidades, tal qual as vidas da maioria de nós, leitores. *Cosmos* também pode muito bem ser lido como um livro sobre o *tédio*.

¹³³ LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Editora duas cidades; Editora 34, 2000 [1965] pp. 117-150.

encontrados antes disso, como em *Dom Quixote*, algo que ele chamou de “*romantismo da desilusão*”.

Esses personagens não são mais heróis éticos, cheios de virtudes, exemplos a serem seguidos; são *fracassados*, na medida em que seus desejos e sonhos não se concretizam; são depressivos, são suicidas, são adúlteros, são criminosos, são páreas aos padrões da sociedade. E não só os personagens, pois isso também muitas vezes se refletia nas vidas dos autores, como bem intitulou Sartre ao escrever sua biografia sobre Flaubert: *O idiota da família*¹³⁴ (1971-1972). Não que Flaubert fosse um idiota, sabemos disso, pelo contrário, é um gênio, mas por muitos anos foi considerado *o idiota* por seus familiares, pois não quis seguir uma carreira tradicional que lhe garantisse “dinheiro e sucesso”, como direito, medicina ou uma carreira militar, como haviam feito seus irmãos. Ironicamente, anos depois, Gustave será o membro mais reconhecido da família Flaubert. Julian Fuks, em seu livro *Romance: história de uma ideia*, nos lembra que Madame Bovary, personagem mais célebre de Flaubert, fracassa em suas empreitadas adúlteras (reais ou imaginárias), pois no fundo o desejo do adultério não preenche ou dá sentido a sua vida, mas essa *teoria do fracasso* se torna mais evidente em outra obra de Flaubert, *A educação sentimental*:

Alguns anos mais tarde, Flaubert se dedicará à representação específica desse fracasso, **o fracasso melancólico de uma geração inteira**. *A educação sentimental* é a expressão pungente do tédio, dos tédios do indivíduo que não encontram uma causa exata, o protagonista “imobilizado pelo receio de seu mau êxito”, “deplorando, bem entendido a decadência moderna”, dos grandes vazios que o próprio autor afirma sofrer. O romance imputará então algo da forma desse fracasso, boicotando seu próprio andamento, incapaz de se ater a um conflito certo, circunvagando entre alguns personagens de pouca ambição, de pouco interesse. Refletindo o humor soturno do protagonista, o romance medita “**na miséria da vida, no nada de tudo**”. **O tédio contagia a própria narrativa**, e o leitor se vê diante de um “livro morto”, como acusou Henry James, sem qualquer condolência, “um laborioso monumento” que não preserva nenhum resquício de charme de *Madame Bovary*. (FUKS, 2021, pp. 94-95. Grifos meus.)

O russo Dostoiévski é outro autor do qual quase todos os personagens são *fracassados*. Os irmãos *Karamazov*; os personagens de *Crime e castigo*; o narrador de *Memórias do subsolo*; o narrador sem nome de *Noites brancas*; o protagonista

¹³⁴ SARTRE, Jean-Paul. *O idiota da família*. Porto Alegre: L&PM editores, 2013-2015.

de *O idiota*, fracasado justamente por ser muito bom e inocente em um mundo que é essencialmente mau.

Tolstoi, por outro lado, não explorou muito em suas obras os personagens fracassados, mas foi ele próprio o autor fracassado, ou melhor, após atingir o ápice e ser aclamado como escritor genial por *Guerra e paz* (1869) e *Ana Karênina* (1877), tornou-se uma espécie de ermitão. Separou-se de sua esposa já na velhice (enfrentando batalhas judiciais com ela pela autoria das obras) e tornou-se sapateiro no interior da Rússia. Após atingir o ápice através da literatura, renega a literatura. Não por acaso é uma das biografias de escritores que mais interessam a Piglia-Renzi ao longo dos *Los diarios de Emílio Renzi*, em que as entradas dedicadas à biografia de Tolstoi têm destaque próprio, normalmente indicadas por “Notas sobre Tolstoi (número X)”¹³⁵, e são acompanhadas de grandes reflexões de Piglia-Renzi sobre a vida e obra do excêntrico escritor russo: misto de gênio e fracassado.

Porém, não esqueçamos do tcheco Franz Kafka, que não só fracassou em vida, por não ter publicado suas obras e com isso “feito dinheiro”, como seus próprios personagens foram fracassados. Gregor Samsa não consegue retornar à normalidade e morre como um inseto em *A metamorfose*; Joseph K. está sendo processado e será preso por um crime que não cometeu e nem sequer compreende, em *O processo*, K., o agrimensor, jamais chega a entrar no castelo ou a conhecer o

¹³⁵ Um exemplo que se encaixa com a temática proposta, Tolstoi como fracassado:

Jueves [1969]

Notas sobre Tolstói (6). El autoexamen, en el sentido del cuidado de sí, como mutilación. El sujeto contra el mundo y el sujeto fuera del mundo se superponen. En sus Diarios (que son entonces la Obra que sustituye a su obra), sobre todo en sus diez años finales, se ve la lucha contra todo sentimiento de autoafirmación e incluso de alegría, tanto que se avergüenza por haberse sentido feliz al ver su *nipotina Tanechka* o por haberse conmovido al escuchar buena música o incluso por haberse sentido más adolorido por la muerte de su hija que por la muerte de cualquier campesina. La única alegría que se permite es la que le provocan las críticas y los insultos recibidos y el sentimiento de disgusto y de culpa frente a sí mismo. La felicidad surgía en la negatividad pura como expresión de ser portavoz de la voluntad de Dios. Por eso el último apunte de su Diario, el 3 de noviembre de 1910, cuatro días antes de morir, reproduce la posición. Ahí se define la idea de la soledad absoluta que percibe Gorki al ir a verlo: nihilismo, indiferencia frente a los demás hombres, desesperación irremediable y una soledad que nunca nadie había experimentado con tanta lucidez. “Verdadero amor es sólo aquel referido a un objeto no atractivo” (ver diario del 8/10/1910).

Alejandra Tolstói anota esta frase de su padre (10/10/1910): “Es un pecado el amor excepcional por los hijos. Si sepultan a mi *Masci*, sufro, y si sepultan a otra niña no me importa” (PIGLIA, 2016, pp. 157)

conde que o contratou, em *O castelo*. Todos os personagens das principais obras de Kafka fracassam em suas empreitadas, e não por acaso ele, Kafka¹³⁶, é personagem central em *Respiración artificial*.

5.1 – Fracasso como escolha – Vladimir Tardewski

Já falamos, no capítulo anterior, sobre a trajetória e o exílio de Tardewski, mas ainda não mencionamos o que exatamente estava fazendo na Polônia, em 1939, um pouco antes de a Segunda Guerra Mundial se iniciar. Estava buscando fontes, é verdade, estava obcecado em ser o primeiro a realizar o que para ele era uma nova

¹³⁶ As entradas críticas nos *Los diarios de Emilio Renzi* sobre Kafka são numerosas (41 ao total), o que demonstra que Piglia-Renzi era um grande conhecedor da obra. Fiquemos com um exemplo de 1969 sobre uma análise do estilo literário de Kafka em *A metamorfose*:

Sexta-feira 18 [1969]

Las garantías imaginarias de la literatura.

[Essa é uma entrada extensa e não fala apenas sobre Kafka]

Entonces las grandes narraciones de Beckett o de Tolstói o de Kafka son una sucesión continua e inconexa de acontecimientos mínimos. Acción más acción más acción, desarticulada, sin conexión causal. Se hace visible el nexo porque la sintaxis o la gramática establecen relaciones que no son de causa y efecto. Muestran, dan a juzgar, no explican, sólo ponen en relación. ¿Por qué, después de todo, el señor Samsa se despierta una mañana convertido en un bicho monstruoso? Kafka nunca lo dice pero lo muestra.

[...] Empieza al revés: un amigo de la familia llega a la casa y se encuentra una situación muy confusa, algo pasa con Gregorio Samsa, pero nadie dice qué es lo que pasa y además algo ha sucedido en el cuarto de al lado, donde se supone que Samsa está descansando; el amigo se pasa el día en la casa, recogiendo datos, pequeños indicios, testimonios indirectos, y con esa red indecisa de datos construye una hipótesis y dice, sin abrir la puerta del cuarto: “Me parece que Gregorio despertó convertido en un animal”. La realidad se infiere, está contada al revés. Se acerca a la verdad de un modo indeciso, no sabe todo, tantea. Pero ¿en qué clase de animal se ha metamorfoseado? El relato puede seguir. [...] (PIGLIA, 2016, pp. 151-155)

Há dois outros exemplos de *reflexões ensaísticas* de Piglia sobre Kafka, porém posteriores a *Respiración artificial*:

1 - Kafka é citado em uma das *Tesis sobre el cuento*, em um livro de ensaios de Piglia, parte de *Formas Breves* (1999)

“VIII [tese]

Kafka cuenta con claridad y sencillez la historia secreta [do conto], y narra sigilosamente la historia visible hasta convertirla en algo enigmático y oscuro. Esa inversión funda lo “kafkiano”. (PIGLIA, 2014, p. 107)”

2 - E também no *ensaio* de Piglia sobre Kafka chamado *Un relato sobre Kafka* (pp.39-76) parte do livro de ensaios *El último lector* (2005).

e importante descoberta acadêmica: *a teoria de que Franz Kafka e Adolf Hitler haviam se conhecido*. Baseava sua estranha hipótese em indícios nos diários de Kafka sobre um tal “A.”, e numa lacuna nas biografias de Hitler sobre o período em que viveu em Praga para fugir do alistamento na Primeira Guerra Mundial (isso é uma ficção de Piglia¹³⁷).

A parte central da teoria de Tardewski é a seguinte: o terrível e angustiante mundo ficcional de Kafka é inspirado nas conversas que ele havia tido com o jovem Adolf Hitler, na época ainda aspirante a pintor. As ideias de Hitler, que fundamentariam o nazismo, eram tão cruéis, tão fanáticas, tão absurdas, mas ao mesmo tempo tão racionais, tão pautadas em ordem e burocracia, que ajudariam a criar o mundo ficcional no qual se transcorrem os romances, novelas e contos de Kafka. Se aquelas palavras e ideias podiam ser ditas, elas poderiam ser feitas, e Kafka compreendeu isso como ninguém. A *obsessão* de Tardewski em ser o primeiro a escrever sobre o assunto o levou diretamente ao *fracasso*.

Essa ideia de um encontro entre Kafka e Hitler e a ficcionalização em cima dela ocorreram a Piglia-Renzi enquanto lia uma biografia sobre Hitler; a situação é descrita na seguinte entrada do terceiro volume dos *Diários de Emilio Renzi: um dia na vida*:

Martes 7 [1978]

Otra vez en esta casa en el sur. Leo un libro sobre el nazismo (Karl D. Bracher, *La dictadura alemana*). El trayecto de Hitler que se llama a sí mismo artista (“su trabajo consistía en la copia o ilustración de tarjetas postales”), fracasos diversos hasta que “llegó a la conclusión de que el hombre creador —es decir, él mismo como pintor— es engañado siempre en su trabajo por el judío mercader, hombre rebuscado y de mucho mundo, erigido además en comprador imprescindible”. Extraña raíz antisocial del “artista” enfrentado a la sociedad, matriz fascista nada ajena a otros “creadores”: aquí se encarna en el judío lo que Flaubert decía del burgués (pero este pequeño burgués no era un rentista).

A la vez, otra desviación de esta lectura: “Vagabundeo misterioso de Hitler, prolongado durante más de cinco años. Abrupta y encubierta desaparición”. En esos años (reaparece en 1913 en Múnich), **digamos que Hitler se encuentra con Kafka. Caminan juntos por las calles de Praga. “El antisemitismo como ciencia oculta” (según Hitler). Los dos, por otra parte, son “artistas” excluidos**

¹³⁷Ver ROVIRA VÁSQUEZ, Gabriel Antônio. *Lo que Ricardo Piglia oculta: una poética de la ficción narrativa*, pp. 315-325. O autor faz um levantamento de críticos de Piglia que já se debruçaram sobre o tema e inclusive daqueles que foram verificar os *diários de Kafka* e sua *correspondência com Max Brod*, em que não consta nenhum indício de um “Adolf”; logo, a estranha teoria de Tardewski é provavelmente uma das falsificações/ficções de Piglia-Renzi.

que sueñan grandes construcciones. Construir, entonces, un relato que ayudaría a explicar cómo y por qué Kafka se anticipó de modo tan providencial a las realidades del nazismo. Hitler le contaba sus planes, etc. Kafka, por supuesto, fue (era) el único en no tomarlo por loco. Nueva explicación, además, de su decisión de hacer quemar sus escritos. Existe un retrato de Kafka pintado por Hitler: una tarjeta postal y, en un rincón, la figura dulce de K. Por lo demás, Hitler, digamos, estaba en Praga porque había eludido “el deber de revista y alistamiento militares que se cumplía entre 1909 y 1910”. Un desertor, atado además a su “nostalgia de Múnich, ciudad de las artes”.

(“A las pesquisas de las autoridades austriacas, que condujeron incluso a su detención provisional y traslado a Salzburgo, respondió confesando muy sumisamente sus penurias. Verdaderamente sólo por su estado de salud se libró del alistamiento y el castigo correspondiente. El extenso pliego de su descargo que escribió a las autoridades de Linz [pieza kafkiana] es casi un borrador de *Mein Kampf* en el cual se autocompadecía (en 1914) del siguiente modo: “Nunca he conocido esa palabra tan hermosa que es juventud””). (“Artista, frecuentador de cafés, incapaz de relaciones humanas normales”). (“No bebía, no fumaba, era aficionado a las golosinas”).

Éramos hombres de transición, vivíamos al costado de la realidad. (PIGLIA, 2017, pp. 92-94)

Esse é o argumento que Piglia-Renzi utilizará para ficcionalizar esse estranho encontro e amizade entre dois artistas fracassados em Praga: Kafka e Hitler, um sonhador e um realizador de mundos cruéis.

Leemos, entonces, a Kafka desde Hitler, es decir, leemos a Hitler como precursor de Kafka, aun si esto representa una aberración interpretativa. La historia se confunde con la literatura, no hay fronteras entre ellas. Lo que Tardewski realiza no es sólo un “descubrimiento,” es una renovación de la literatura, una relativización de la historia. (TORRE *apud* ROVIRA VÁSQUEZ, 2015, p. 319)

Tardewski estava em Varsóvia em 1939, pois havia boatos de que Max Brod havia se mudado para a capital polonesa e esse gostaria de ter uma entrevista com ele, quando então a invasão nazista se iniciou, o que fez Tardewski ir para Marselha e de lá pegar o navio que o traria, por acaso, à Argentina e selaria seu destino. Mas, diante do ocorrido, a decisão mais lógica teria sido retornar para a Inglaterra e seguir seu doutorado sobre “Heidegger nos pré-socráticos”, embora houvesse o risco de a guerra chegar à Inglaterra (o que de fato ocorreu, embora a invasão nazista à Grã-Bretanha tenha sido um fracasso para o Eixo). Porém, para além dos perigos em permanecer na Europa durante aquele período, Tardewski escolheu fracassar:

[Tardewski conversando com Renzi]

Si le he hablado de todo esto, dijo, es porque yo mismo, claro, **soy un fracasado**. Quiero decir, un fracasado en el verdadero sentido, es decir, dijo, **alguien que ha desperdiciado su vida, que ha derrochado sus condiciones. He sido, dijo, lo que suele llamarse un joven brillante, una promesa, alguien frente a quien se abren todas las posibilidades** (PIGLIA, 2017, pp. 110-111. Grifos meus.)

Tardewski se autossabota, nega as oportunidades ofertadas por seu célebre orientador, vai para Varsóvia mesmo quando todos sabiam que uma guerra estava por começar nas proximidades da Alemanha e da Itália, foge para a Argentina, país em que nada conhecia; não queria, no fundo, ser reconhecido como grande e prodígio filósofo, o pupilo de Wittgenstein, queria ser deliberadamente *um fracassado*.

Ao chegar à Argentina, sem entender nada do novo país, muito menos o idioma, busca ajuda no consulado polonês. Os burocratas do consulado lhe arrumam uma bolsa para que possa seguir seu doutorado e o inserem no mundo acadêmico de Buenos Aires, o qual Tardewski começa a desprezar. Fica impressionado (negativamente) com o fato de que a moda acadêmica da época, em Buenos Aires, era o *zen-budismo* e uma admiração por filósofos ocidentais que ele considerava menores, como José Ortega y Gasset e o conde Keyserling.

[Tardewski conversando com Renzi]

Bien, dijo, comencé entonces yo, joven polaco, estudiante de Cambridge, discípulo (quizás, sospechaban acá, fraudulento) de Wittgenstein, a frecuentar ese círculo de pensadores que desarrollaban sus actividades en las instituciones académicas oficiales y difundían su saber en publicaciones melancólicas. (PIGLIA, 2007, p. 116)

Mais à frente, Tardewski admite que teria triunfado facilmente no mundo acadêmico portenho caso tivesse “jogado o jogo”, obedecido às hierarquias, publicado artigos nas “publicaciones melancólicas” (PIGLIA, 2007, p. 116) feito os contatos certos; mas não fez isso, pelo contrário, começou a ser cada vez mais franco com seus colegas, “delito imperdonable entre académicos” (PIGLIA, 2007, p.117), conquistando assim inúmeros desafetos. Mas isso para ele não importava, o

que importava de verdade era escrever sua tese sobre a estranha e inesperada união entre Kafka e Hitler.

Embora saibamos que não devemos fazer comparações diretas entre autor e personagem, ousa dizer que nesta parte, Piglia-Renzi se coloca na voz de Tardewski. Piglia-Renzi, como vimos, já havia participado do mundo acadêmico brevemente, como professor de História e teve de encerrar sua carreira, de forma precoce, por causa da ditadura de Onganía. Na época em que estava escrevendo *Respiración artificial* (1972-1980) atuava como professor na clandestinidade, para jovens acadêmicos que queriam ter uma formação mais robusta que aquela ofertada pelas instituições oficiais de ensino superior, e também dava aulas de Filosofia para os aspirantes a psicanalistas (como visto anteriormente no Capítulo II).

Era, enfim, reconhecido e procurado como intelectual de respeito, embora, por conta da ditadura vigente, estivesse vetado de assumir postos oficiais como professor. Assim como seus personagens, era um *intelectual fracasado*. Vivía às sombras da academia embora fosse muito mais capacitado que alguns professores catedráticos. Aqui, autor e obra se misturam, mesmo que através de um reflexo em um espelho sujo e distorcido. Ironicamente, é justamente após a publicação de *Respiración artificial* (1980), e mais tarde de *Ciudad ausente* (1992), que Piglia vai novamente ascender ao mundo acadêmico, dessa vez aclamado pela crítica literária, e numa posição que sempre preferiu à de professor de História: como professor de Letras e crítico literário. A crítica ao academicismo em *Respiración artificial* na verdade teve um efeito oposto sobre o autor, que, diferentemente de seus personagens, no final não fracassou. De volta à narrativa: algum tempo depois, Tardewski escreve um primeiro ensaio sobre o tema e o publica no *La Prensa*, ou melhor, publicam uma tradução de seu texto (escrito por ele em inglês) para o espanhol, língua que não conseguia ler.

Na madrugada em que o ensaio iria sair no jornal, Tardewski ficou tão ansioso que não conseguiu dormir. Na época morava em um quarto de hotel na rua Três Sargentos, na região de Retiro, em Buenos Aires. Fica dando voltas durante toda a madrugada até amanhecer e poder ser o primeiro a comprar o jornal que continha seu ensaio.

Pronto iba a poder ver algo publicado por mí, lo primero verdaderamente personal que en realidad yo había publicado en mi vida, porque todo lo demás que circulaba

en mí *curriculum vitae* no eran más que comentarios o paráfrasis de ideas de otros, ejercicios melancólicos de pseudo erudición filosófica (del estilo, digamos la verdad, de lo que hubiera sido mi tesis de haberla concluido) editados en revistas especializadas. Esto era distinto: se trataba de una idea *mía*, de un descubrimiento personal, algo original que yo mismo había pensado sin ayuda. (PIGLIA, 2007, p. 121)

Adiante ainda completa essa mesma linha de pensamento:

Hay pocas ideas en las universidades (hay pocas ideas en todos lados, Wittgenstein tuvo dos en toda su vida) pero todos creen que *eso* que piensan es una idea. Ideas pocas, hipótesis originales escasísimas, oro fino; el robo es el fantasma que recorre las universidades europeas (y no sólo europeas). (PIGLIA, 2007, p. 127)

E lá estava ele, o *ensaio*, embora não conseguisse lê-lo, mas ao menos recordava o título: *El cruce entre Hitler y Kafka; una hipótesis de investigación por Vladimir Tardowski* (PIGLIA, 2007, p. 121). Não poderia estar mais feliz, nunca sentiu tanto orgulho em um texto seu, mas diante da euforia estava lhe aguardando uma enorme tempestade. Ao voltar para seu quarto de hotel, o encontra completamente revirado; havia sido roubado. Tinham levado tudo que possuía: dinheiro, roupas e a obra completa de Kafka. Não tinha mais nada e se sentia mais exilado do que nunca e para que? Por que tudo isso? Para que passar por tanto sofrimento? A resposta é dada pelo próprio Tardewski em conversa com Renzi:

Fue por eso, dijo Tardewski, que lo había elegido a Maggi para contarle lo que había comprendido aquel domingo en la pieza de su hotel en la calle Tres Sargentos. Desposeído y solo en medio de ese desastre, le contaba yo al profesor, vi de pronto el sentido de lo que me había pasado. Sentado en la cama, afuera llovía, yo me puse a pensar, le digo al profesor. Todo se presentó frente a mí con extrema claridad. **¿Qué me había llevado hasta ahí? Me encontraba en ese estado de absoluta desposesión, exiliado, con mi patria borrada del mapa, sin dinero, sin lengua propia, sin futuro, sin amigos, sin ropa que ponerme al otro día, y bien ¿por qué? Bastó que moviera un poco la cabeza y viera lo que tenía al lado (un ejemplar del diario *La Prensa*) para comprender. Ahí estaba el asunto, le conté al profesor. Porque en ese diario había un artículo escrito por mí, que yo no podía leer, escrito por un polaco llamado Tardowski donde yo había querido dejar asentada una tesis, grabada, como quien dice, la propiedad de un descubrimiento. [...]**

¿Qué había hecho yo en ese artículo? Anticipar que pensaba escribir un libro fundado en ese descubrimiento personal. Anotaba la hipótesis central; señalaba que los acontecimientos europeos y mi forzado exilio impedían, por el momento, concluir las investigaciones, completar el material documental, etc. **pero que de todos modos la idea estaba ahí y era mía.** Era ridículo, bien pensado. Publicar en *La Prensa*, en plena guerra mundial, un artículo traducido del inglés para

asegurarme así la propiedad intelectual de un futuro libro y recibir como respuesta un robo real. ¿No era una lección? Yo había actuado como un académico ridículo. Un académico sin academia; un universitario sin universidad; un polaco sin Polonia; un escritor sin lenguaje (PIGLIA, 2007, p. 126. Grifos meus.)

Ali estava, naquele jornal, o derradeiro motivo que fazia valer a pena toda sua tragédia pessoal: o registro, a “patente”, de uma ideia realmente original. Embora ninguém fosse reconhecê-lo ou parabenizá-lo por isso, afinal já era um proscrito do mundo acadêmico, para Tardewski o registro daquela ideia já valia mais que qualquer tese de doutorado que poderia ter escrito.

Embora parecesse ridículo, para ele aquilo valia a pena, era um momento em que valia a pena estar vivo. No mundo acadêmico a “patente” de uma ideia costuma ir para o primeiro que a publicar, e nesse sentido Tardewski quis se adiantar, mesmo no exílio, mesmo numa publicação não especializada, e mesmo que com isso tenha perdido literalmente tudo. Era “un académico sin academia; un universitario sin universidad; un polaco sin Polonia; un escritor sin lenguaje” (PIGLIA, 2007 p. 126); mas é também nesse momento, sentado em sua cama em um quarto de hotel revirado (como ele mesmo nota, um curioso reflexo da Polônia daquele período), que Tardewski tem outra epifania de suma importância:

¿Y entonces? Situación grave; estoy sentado en la cama, como Descartes en su sillón frente a su filosófica chimenea en Holanda. Pienso, luego existo. **De acuerdo, pero no tenía un centavo.** Todas las otras pérdidas tenían un sentido trágico, una cualidad, digamos así, simbólica: la lengua natal, la patria, los amigos, Pero ¿y el dinero? Sin dinero **¿cómo iba a hacer, no ya para pensar, sino, más directamente, para existir?** Me puse a pensar en eso, o sea, me puse a pensar (segunda línea de reflexión) **cómo hacer para existir.** (PIGLIA, 2007, pp. 122-123. Grifo meu)

Essa passagem é muito importante, afinal a segunda parte de *Respiración artificial* se chama *Descartes*. Acredito que esse subtítulo tenha sido dado por Piglia-Renzi por dois motivos: o primeiro deles é mais óbvio: *Respiración artificial*, escrito do jeito que é, com vários ensaios disfarçados e entrelaçados em meio a sua narrativa, é um livro que exige que o leitor pense, reflita, estude, releia, questione, pesquise, releia outra vez, etc. É um livro que requer um leitor *intelectual*, um leitor

que seja um pensador, um *leitor paranoico*, como dito antes. O segundo motivo tem a ver com essa passagem e como a partir dela Tardewski desenvolverá suas ideias.

Tardewski conclui algo óbvio, “penso, logo existo”, mais célebre frase de Descartes. Está de acordo, mas como faz efetivamente para *existir*, para *sobreviver* em meio a um mundo pautado pelo dinheiro? Como existir de forma prática em meio à sociedade capitalista? Principalmente quando não se tem mais nada? Conclui que o famoso *cogito*, a razão, que guiaria todo o resto da filosofia ocidental a partir de Descartes é, no fundo, elitista, e que talvez outra corrente filosófica, mais pautada na realidade material, fizesse mais sentido, do que todo aquele mar de divagações teóricas que vinha estudando ao longo de sua vida (enquanto tinha condições financeiras para isso).

Precisava primeiramente dar um jeito de *existir* e só ficar pensando naquele quarto de hotel revirado, não seria a solução. Trago alguns exemplos de obras de Descartes que encontrei nas duas bibliotecas de Piglia:

Além de uma coleção indicada como *Descartes*, provavelmente de comentadores de sua obra, temos revistas acadêmicas de história (*Entrepasados*); Sociologia, no canto esquerdo; uma biografia de Sartre, no canto direito; e revistas de psicanálise, no canto direito, deitadas.



Figura 14:

Biblioteca pessoal Ricardo Piglia, Adrogué –

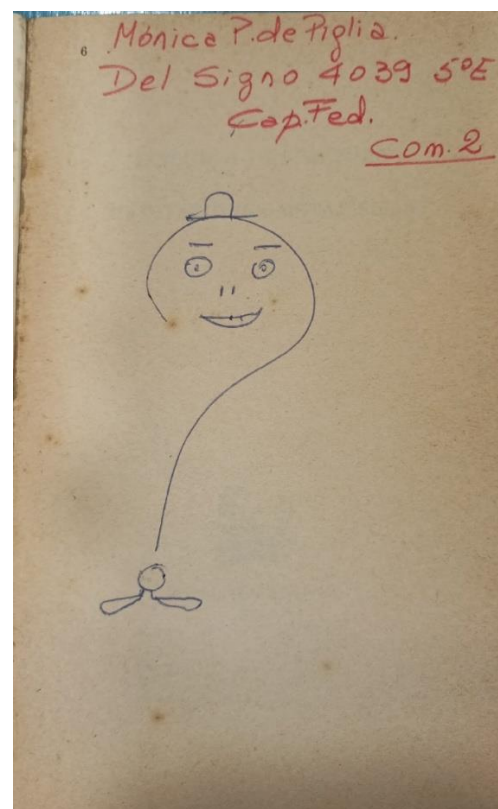
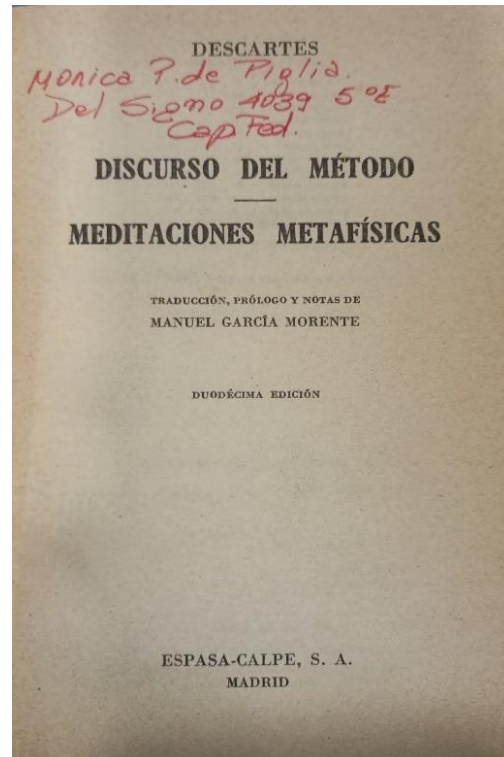
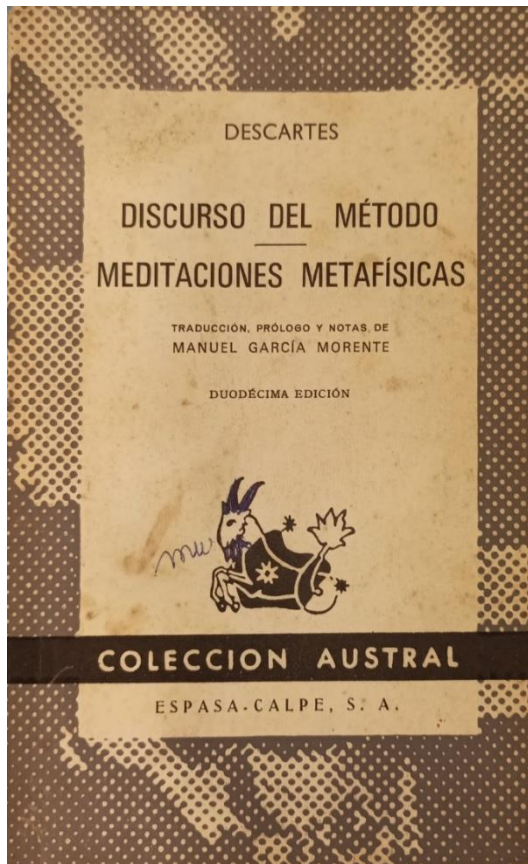


Figura 15, 16, 17: Biblioteca de Mar del Plata Edição do Discurso del método, de Descartes. Assinado por Mônica P. de Piglia

Aqui temos uma edição do *Discurso del método*, de René Descartes, uma das obras fundamentais para o desenvolvimento de *Respiración artificial*. O livro se encontra na biblioteca de Piglia na Universidade de Mar del Plata. Interessante notar que esse livro está assinado por Mônica P. de Piglia. Quem terá sido essa Mônica? Era alguma parente de Ricardo? Ou talvez Ricardo tenha encontrado esse livro em um sebo e achou, na coincidência de sobrenomes, um sinal de que deveria adquiri-lo? Outro motivo? Por ora, voltemos à narrativa sobre Tardewski e o ensaio sobre o fracasso.

Tardewski então resolve buscar ajuda no consulado polonês mais uma vez. Os burocratas ficam comovidos com sua situação e resolvem ajudá-lo, afinal:

No dejaban de comprender que yo me había convertido en el representante más genuino de la desdichada situación de la patria polaca. En un sentido yo era el embajador de esa desdicha; llevaba sobre mis espaldas la cruz polaca.

Generosos, me prestaron un pulóver, que me quedaba un poco corto de sisa pero que, en fin, era un pulóver, y me adelantaron las dos mensualidades que faltaban para completar mi beca de seis meses. Con esa plata me compré ropa, un traje, etc. Una semana después, el 1° de marzo de 1940, entré a trabajar con el cargo de ayudante de segunda, supernumerario, en el Banco Polaco de Buenos Aires. **Mundo, en fin, kafkiano.** (PIGLIA, 2007, p. 123. Grifos meus)

Tardewski então encarnou nele próprio a triste situação da devastada Polônia invadida pelos nazistas; estava invadido, devastado e sem nada, mas pelo menos tinha conseguido um emprego, de que nada entendia, mas seria o suficiente para *existir* no sentido material, para além do racionalismo de Descartes.

Um emprego em um banco em que um filósofo pouco poderia ser útil, “mundo, en fin, kafkiano” (*Ibdem*), regrado a burocracias e a circunstâncias que seus personagens não compreendem, só aceitam que as coisas são como são e tentam sobreviver da melhor forma possível. Ao menos esse emprego tinha uma vantagem: não precisava “trabalhar de verdade”, lhe faltava serviço, principalmente enquanto a guerra se desenrolava na Europa, pois sua função no banco, como era poliglota, era falar com os clientes internacionais, que por conta da guerra, estavam mais preocupados em sobreviver.

Tardewski aproveitava esse “tempo livre” para tentar apreender o espanhol e começou copiando, de próprio punho, a tradução de seu artigo que tinha saído no jornal:

[Tardewski conversando com Renzi]

Lo primero que hice, me acuerdo, fue transcribir las citas que reproducía en mi artículo del diario *La Prensa*. *Todavía*, ya ve, conservaba, aunque arruinado, el instinto de la propiedad intelectual. Las copiaba del español que no entendía, de modo que era como reproducir un jeroglífico, dibujaba las letras, una por una, sin entender lo que escribía y guiándome por las comillas, signo internacional. **¿No era ésa una buena imagen de la situación del escritor kafkiano? El copista de un texto propio que no se puede leer** (PIGLIA, 2007, p. 124. Grifo meu.)

A imagem absoluta daquele que poderia ser um personagem de Kafka: um escritor que copia um texto que não consegue ler. No mundo kafkiano os absurdos da vida (ou da História, segundo Maggi) acontecem ao redor dos personagens e eles não compreendem o porquê, apenas seguem existindo, do melhor jeito que podem. É o caso de Tardewski. Com o final da guerra, em 1945, o banco polonês abre uma filial em Concórdia, na província de Entre Rios, e Tardewski é transferido para lá, em suas próprias palavras, não porque a nova filial realmente precisasse de pessoal, mas porque a central queria se livrar de um funcionário imprestável como ele.

Já instalado em Concórdia, três meses depois pede demissão e começa a *existir* por meio de aulas particulares de idiomas e filosofia, ministradas para os filhos da elite local que queriam estudar nas universidades da capital, e por meio de apostas em partidas de xadrez, no clube social da cidade, até perceberem que ele era muito bom enxadrista e pararem de desafiá-lo. Isso lhe gerou certa fama local e fez com que ganhasse uma coluna sobre xadrez no jornal da cidade, da qual se orgulhava muito.

Yo era lo que era, es decir; un fracasado [...]

Para todos yo era un exiliado que jugaba muy bien al ajedrez y conocía (como todos los europeos) varios idiomas.

A la vez yo me había convertido en un solitario, el prototipo del hombre solo, sin profesión, sin ningún lazo social, un individuo sin pasado y sin ilusiones. (PIGLIA, 2007, p. 124. Grifo meu.)

Em suma: *intelectual fracasado*. Mais que isso, um intelectual que havia escolhido fracassar, por meio de várias decisões que havia tomado ao longo de sua vida, e por fim, como se aceitasse seu trágico destino, decide continuar *existindo* por ali mesmo, no interior do sul da América do Sul, longe das grandes universidades e de seu famoso ex-orientador. O *fracasso* como estilo de vida.

Ao acompanharmos os *Los diarios de Emilio Renzi*, especialmente no terceiro volume, Piglia já notava que o *fracasso* era um dos grandes *ensaios* de sua obra:

Jueves 16 [1978]

[...]

Trabajo en la novela con fervor, **lentamente aparece la noción de fracaso como un motor extraño de la narración. Una suerte de épica negativa: los que han fracasado ¿qué dicen, de qué hablan?** Sensación de estar fatigado, de que es mejor dejar pasar el tiempo y esperar. Esa “**impresión**” **tiene algo atractivo para construir un personaje, una mezcla de quijotismo y cansancio. Alguien que se detiene frente a la menor dificultad. Temor a la posibilidad: ése es el mal de nuestra época, para hablar así. Una suerte de nihilismo idiota.** (PIGLIA, 2017, pp. 77-78. Grifos meus.)

O *fracasso* como motor da narrativa, uma épica às avessas. No segundo trecho que destaco, Piglia-Renzi fala sobre construir um personagem que seja “una mezcla de quijotismo y cansancio” (*Ibdem*) esse é o próprio Tardewski, sonhador megalomaniaco por um lado, cansado e inerte por outro. “Alguien que se detiene frente a la menor dificultad” (*Ibdem*) é um dos sintomas que definem um sujeito *obsessivo*, como veremos no capítulo VI. Ao consultarmos os *Los diarios de Emilio Renzi*, Piglia-Renzi ainda completa esse pensamento com uma ideia literária sobre Gombrowicz, mas que nunca de fato chegou a escrever e desenvolver:

Sábado 18 [1978]

[...]

Hoy a la mañana, mientras me bañaba, imaginé una obra que yo podría escribir: «Gombrowicz en Buenos Aires», los delirios, «las representaciones», la pensión, etc. El hombre que dice ser un escritor genial y al que nadie le cree. **El arte de fracasar con estilo.** (PIGLIA, 2017, p. 79. Grifo meu.)

“El arte de fracasar con estilo” (PIGLIA, 2021, p. 75) é o mote da vida de Vladimir Tardewski. O personagem também nota algo interessante sobre seu fracasso: que havia se tornado um homem solitário, sem esposa, filhos ou amigos, e de fato foi assim até Marcelo Maggi, outro intelectual fracassado, chegar a Concórdia.

5.2 – Fracasso como circunstância – Marcelo Maggi

Segundo Tardewski, Marcelo Maggi (que ele chamava de *professor*) chegou a Concórdia por volta dos anos 1950, mas como leitores sabemos, ao “ligarmos os pontos”, que foi posterior a 1955, após a ditadura que derrubou Perón da presidência da Argentina. Maggi, como já exploramos antes, passa um ano preso (clara referência ao pai de Piglia) e depois de liberto rouba os papéis de Ossorio, troca Esperancita Ossorio, mulher rica e de família tradicional, por Coca, uma prostituta, e “desaparece” (pelo menos para a família). Com estigma de comunista, ladrão e infiel, torna-se um párea para seus familiares: *um fracassado*, que deveria ser evitado e, se possível, esquecido.

Nas lendas familiares dos Maggi circulavam histórias de que ele estaria morando no Uruguai, Brasil, ou que estava preso novamente, mas como leitores sabemos que foi morar em Concórdia, justamente para ficar perto de Coca, que estava morando no Uruguai, em Salto, separado de Concórdia pelo Rio Uruguai que divide os dois países. É no clube social da cidade que Maggi ouve falar sobre Tardewski, o filósofo, e puxa assunto com ele querendo debater sobre Vico e Hegel (como citamos no início do Capítulo IV, esse é o tema que inicialmente une os dois personagens).

Uma proposta de assunto inusitada, ainda mais para alguém que não era um estudante adolescente se preparando para alguma prova ou seleção para ingresso em alguma universidade. Marcelo Maggi explica seus motivos: queria entender melhor esses autores, pois eles eram a especialidade de Pedro de Angelis, que por sua vez tinha sido professor de um tal de *Enrique Ossorio*, espécie de herói proscrito da história argentina (segundo Maggi), sobre o qual o historiador estava fazendo uma pesquisa.

Foi assim que começaram a conversar e em breve se tornaram bons amigos. Ambos intelectuais: um filósofo e um historiador, ambos fracassados (embora Tardewski não concordasse com o fracasso de Maggi).

Domingo [1978]

En el baño, al afeitarme —la cara en el espejo— esta mañana, otra vez Gombrowicz. Escribir algo sobre él en *Respiración artificial*. “El hombre rubio que se instaló hoy en la pieza dice que es un conde”. ¿Otra vez un escritor como protagonista? **Mejor Maggi es un historiador** [nas primeiras versões Maggi era um advogado] **y el otro es un filósofo. Bouvard y Pécuchet**. Quizá esto se liga a lo que pensé hoy al ver un cuento de Borges en *La Nación*. Parece un *collage* de sus cuentos anteriores. “Se repite”, pensé, “pero yo persistiré en la diferencia”.

Ayer recibí una carta de Manuel Puig, ha terminado, dice, su quinta novela. Espera, dice, grandes cosas de mí en la línea que “he abierto” en *Nombre falso*. Está bien y está tranquilo, enamorado, no piensa volver jamás “a ese país, horrible y rencoroso”. Se queja con razón de la crítica estúpida y negativa que recibe todo el tiempo de los “periodistas literarios y afines”. **Le contesto que estoy trabajando con dificultad en una novela cuyo horizonte confuso tiene que ver con la tentación del fracaso.** (PIGLIA, 2017, pp. 79-80. Grifos meus.)

Tardewski e Maggi são Bouvard e Pécuchet de Piglia-Renzi. Já exploramos anteriormente que Maggi fracassa em sua pesquisa. Por uma série de razões ele não consegue concluí-la, mas seu fracasso é de outra ordem. O ensaio de Piglia sobre o *fracasso* se bifurca em duas vertentes: a primeira delas é o *fracasso como escolha*, como Tardewski; a segunda é o *fracasso como circunstância*, como Maggi.

Maggi não escolhe fracassar, mas acaba fracassando por diversos motivos, como por exemplo, a história sócio-política que seu país atravessa. Para além das questões teóricas e técnicas relacionadas à produção de um texto historiográfico coerente, que exploramos no capítulo III, Maggi também é atrapalhado pelas duas ditaduras que enfrenta. A primeira, nos anos 1955, o leva à cadeia e posteriormente ao exílio no interior, com receio de ficar na capital; a segunda (1980, o presente da narrativa) o leva ao sequestro pelas forças do Estado e provavelmente à morte.

Na verdade, Maggi fracassa três vezes: [1] não consegue concluir sua pesquisa; [2] não consegue reencontrar seu sobrinho, Renzi; [3] não consegue despistar Arocena, que estava lhe vigiando, como Don Luciano já tinha lhe avisado.

Antes de desaparecer, em conversa com Tardewski, ele reflete sobre o conceito de fracasso do amigo:

El profesor, dijo Tardewski, comprendió instantáneamente mi situación; comprendió que eso que a los demás les inspiraba una vaga piedad había sido construido por mí, a la vez ardua y azarosamente, a lo largo de mi vida. Lo comprendió enseguida y fue el único capaz de ironizar sobre eso que a los otros les parecía una tragedia. **No porque él fuera como yo: no tenía nada de fracasado. Al menos en el sentido que yo le doy al término. Era un hombre que se dedicaba con firmeza a cualquier cosa que se le presentara; nunca pensaba en términos de éxito o fracaso individual.** Una vez me leyó una frase de **Le Roy Ladurie**, el historiador francés, por acá debe andar, dijo Tardewski y se levantó y fue hasta el mueble que estaba al fondo de la pieza. De un cajón sacó un cuaderno negro con tapas de hule y volvió a cruzar el cuarto mientras lo hojeaba. Después se puso un par de lentes redondos, sin montura, y empezó a leer. **La capacidad de pensar la realización de su vida personal en términos históricos, lee Tardewski la frase de Le Roy Ladurie anotada en su cuaderno de citas, fue para los hombres que participaron en la Revolución Francesa tan natural, como puede ser natural para nuestros contemporáneos, cuando llegan a los cuarenta años, la meditación acerca de su propia vida como frustración de las ambiciones de su juventud.** Veía condensada en esa frase, dijo, mientras se quitaba los anteojos y volvía a guardar el cuaderno en el cajón, lo que Marcelo llamaba, no sin ironía, **la mirada histórica. Él se reía de mí y me decía que esa teoría sobre el hombre fracasado como encarnación moderna del filósofo no era más que una racionalización. Un hombre solo siempre fracasa, decía Maggi, dijo Tardewski.** Lo único que interesa, decía, es preguntar para qué sirve o al servicio de qué está ese fracaso individual. Claro que usted no puede entender una pregunta planteada en términos de utilidad histórica, decía. Conoce mal la historia, me decía el profesor, me dice Tardewski, perdone que se lo diga. Se ha dejado arrastrar por su propia **utopía personal.** Esa lucidez que usted busca en la soledad, en el fracaso, en el corte con cualquier lazo social, es una falsa versión privada de la utopía de Robinson Crusoe. No hay lucidez ahí, decía el profesor; **no hay otra manera de ser lúcido que pensar desde la historia.** Para el profesor estaba claro que sólo la historia hacía posible esa *ostranenie* de la que hablábamos hace un rato. **¿Cómo podríamos soportar el presente, el horror del presente, me dijo la última noche el profesor, si no supiéramos que se trata de un presente histórico? Quiero decir, me dijo esa noche, porque vemos cómo va a ser y en qué se va convertir podemos soportar el presente. Ésa fue siempre lo que podríamos llamar su línea de pensamiento.** Éramos antagónicos y estábamos unidos. Yo, el escéptico, el hombre que vive fuera de la historia; él, un hombre de principios, que solamente puede pensar desde la historia. La unidad de los contrarios. (PIGLIA, 2007, pp. 125-126. Grifos meus.)

A citação é longa, então analisemos por partes. A citação atribuída a Le Roy Ladurie é falsa, na verdade alterada, algo típico de Piglia, mas serve para endossar o arcabouço teórico e intelectual de Maggi e Tardewski, já que é uma citação atribuída a um aclamado historiador francês. A princípio, a citação original de Ladurie seria essa (segundo parágrafo da citação à seguir):

Lunes 2 de julio [1979]

Preparo la clase de hoy sobre **la noción de crisis en Walter Benjamin**¹³⁸. Tema indicado para mí. El estado de excepción es la norma de mi vida. **¿No es la crisis de los cuarenta años lo que ayuda más a comprender que no se han realizado las ilusiones de la juventud?** No veo mucha salida para mí y, sin embargo, “la salida” no parece tan difícil: debo terminar la novela [*Respiración artificial*]. Historizar la desdicha personal (tema de la novela sentimental).

Una cita que parece escrita por mí. **“La meditación acerca de la muerte como derrota final es tan natural para los hombres de la Edad Media como puede serlo para nuestros contemporáneos de cuarenta años la meditación acerca de la propia vida como frustración de las ambiciones de juventud”**, E. Le Roy Ladurie. (PIGLIA, 2017, p. 112)

Piglia altera a citação, e antes de avançarmos é preciso entender esse trecho da citação anterior com outra citação também de *Respiración artificial*, e ideia recorrente de Piglia-Renzi: a de que todo homem que se aproxima dos 40 anos deve escrever sua autobiografia. Estava também falando de si próprio, já que tinha 39 anos quando publicou *Respiración artificial*¹³⁹.

¹³⁸ Preparando aula sobre Walter Benjamin, mais uma demonstração da presença do autor no repertório de Piglia-Renzi.

¹³⁹ Musil foi um dos escritores prediletos de Piglia-Renzi, aparece em oito entradas através dos *Los diarios de Emilio Renzi*, Piglia-Renzi gostava particularmente de seu *Diário (1899-1942)*, justamente por retratar, *grosso modo*, um escritor fracassado e ensaístico (assim como Piglia-Renzi se via nesse momento de sua vida), que só teve sua “genialidade” celebrada após a morte. Uma biografia de Musil pode ser vista entre os livros da *Biblioteca pessoal de Piglia, em Adrogué*, nas imagens 23 e 24 dessa tese.

Bruno Garcia e Souza tem uma interessante tese sobre o *fracasso* em Robert Musil, e principalmente em torno de Ulrich, protagonista de sua principal obra, *O homem sem qualidades* (1930 – 1943), livro em três tomos, que somam mais de mil páginas e que permaneceu inacabado. Era um livro que não tinha como ser terminado pois os conflitos e dilemas existenciais de Ulrich diante do mundo que muda a sua frente são infinitos. Souza também nota como Ulrich, fracassado por excelência, também se aproximava da figura de seu autor Robert Musil:

“Na década de 1920, quando começa a escrever *O Homem sem Qualidades*, Musil refaz um percurso semelhante ao seu com Ulrich. Um homem de pouco mais e trinta anos, frustrado em suas tentativas anteriores de procurar um caminho no exército, na matemática e na engenharia. Alguém que aos 26 anos pensava ter esclarecido o que era e qual seria seu lugar no mundo e, aos 32, já não podia dizer nada a respeito. Trata-se do relato individual de um promissor cientista da virada do século que abandona suas aspirações acadêmicas, não por falta de vocação, mas por desacreditar nas promessas que as ciências inspiravam na juventude. No contato com muitos colegas, Musil não pôde deixar de reparar que muitos dos grandes homens que encontrava eram cientistas de grande relevância para os seus campos de saber. E que, apesar do inegável sucesso profissional e agudeza intelectual não conseguiam lidar com simples questões emocionais em suas próprias vidas”. (SOUZA, 2017, pp. 54-55)

Ver SOUZA, Bruno Garcia e. *Considere o Fracasso: Ensaio, ensaísmo e aspiração em Robert Musil*. 2017, 178 p., Tese de Doutorado - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

A falsificação da citação de Ladurie e a constatação de que todos ao chegarem aos 40 anos deveriam escrever sua própria autobiografia (para Piglia-Renzi uma certa “crise dos 40”) no sentido de que a vida até ali foi um conjunto de ilusões não realizadas. Piglia-Renzi estava frustrado enquanto escrevia *Respiración artificial*, tanto com sua carreira quanto com a situação política de seu país. Percebe que a saída é terminar o romance e “Historizar la desdicha personal (tema de la novela sentimental)” (PIGLIA, 2021, pp. 106 - 107). O que nos leva a outra passagem de *Respiración artificial*, em que Tardewski fala a Renzi sobre um personagem local de Concórdia: um sujeito chamado Iriarte, relojero da cidade que anos antes, acidentalmente, matou sua esposa com um tiro de escopeta enquanto limpava a arma. Desde então começou a beber, sozinho, todos os dias, no clube social da cidade:

Ese otro tipo ¿ve?, el que está ahí, cerca de esa columna, se llama Iriarte, tiene un negocio de relojes, **es el tipo clásico del insignificante y sin embargo, estoy seguro, cuando ha bebido lo necesario, también él sueña con el gran hombre que estuvo a punto de ser.** En algún momento de su vida debe haberse encontrado frente a un hecho que necesita mantener oculto. Nos pasa a todos. **Cada uno de nosotros, le digo, tiene su propio repertorio de momentos extraordinarios y de ilusiones heroicas. Todos, me dice Renzi, la diferencia está en que algunos son capaces de realizarlas.** ¿Las ilusiones? Depende de la edad. Después de los treinta, le digo, ya no somos otra cosa **que una triste amalgama de ilusiones y de mujeres a las que hemos matado con un tiro de escopeta.** (PIGLIA, 2007, p. 75. Grifos meus.)

Unificando as ideias apresentadas nas citações anteriores temos o seguinte: ao nos aproximarmos dos 40 anos, a vida de todos nós já é um amálgama de desilusões da juventude; acidentes que cometemos e que mudam por completo o rumo de nossas vidas; segredos que escondemos; etc. Todas as vidas, se olharmos sobre esse ângulo, dariam boas autobiografias (um dos gêneros preferidos de Piglia-Renzi). Cada um de nós tem seu próprio repertório de ilusões heroicas, sonhamos em certos momentos com as ilusões de grandes homens que poderíamos ter sido. Voltando à adulterada citação de Ladurie: a desilusão atribuída aos homens da Revolução Francesa se justifica pois, exatamente dez anos depois do início do processo revolucionário que almejava uma inovadora república, Napoleão dá o golpe e assume como imperador, frustrando assim o ideal daqueles homens e mulheres que participaram da Revolução.

Por isso a citação de Laudurie aparece em *Respiración artificial*, embora adulterada. Os homens de nosso tempo, ou dos anos 1980, são todos em parte frustrados, pouquíssimos são aqueles que conseguem realizar seus sonhos, embora haja casos raros. Somos em geral “homens que mataram a mulher com um tiro acidental e que precisam esconder certos segredos”. Em resumo, somos todos *fracassados*, sendo que essa ideia ensaística atravessa o romance por inteiro.

Maggi condensava nesse pensamento (da citação longa das páginas 125 - 126) o seu *olhar histórico*, ou seja: todo o processo histórico, ainda que benéfico, será acompanhado de uma série de frustrações, acidentes e segredos pessoais que não podem vir à tona. Voltemos mais uma vez à citação das páginas 125 - 126 (citação longa desse subcapítulo), pois buscamos entender o conceito de *fracasso* para Marcelo Maggi.

Maggi discorda sumariamente do conceito de *fracassado* de Tardewski. Na verdade, ele é o único personagem que descobre o que já demonstramos anteriormente: que Tardewski fracassa de propósito. Mas o historiador não vê nada de glorioso nisso ou digno de certa piedade: vê como algo patético, vago e sem sentido. Maggi não consegue imaginar os indivíduos isolados (como um filósofo), mas pensa os indivíduos em sociedade (como um historiador) e na visão dele todo indivíduo sozinho está fadado a fracassar. Só é possível triunfar em termos de coletivo, de utilidade histórica; só é possível ser lúcido pensando e agindo a partir da história. Esse é o olhar mais otimista de Maggi em relação à história ao qual me referi anteriormente. É isso que justifica sua pesquisa, que para ele poderia ser útil para reescrever a história de sua nação e quem sabe fazer sua parte como indivíduo para contestar a história oficial. Chegaria assim a atingir o coletivo por meio de seu livro (que não conclui), confrontando a ditadura militar que estava no poder, detentores e defensores do discurso da história oficial (ainda que falsificada).

Só é possível triunfar coletivamente e o fracasso como escolha individual, para ele, não é merecedor de louros. O último trecho da citação também é de suma importância:

¿Cómo podríamos soportar el presente, el horror del presente, me dijo la última noche el profesor, si no supiéramos que se trata de un presente histórico? Quiero decir, me dijo esa noche, porque vemos cómo va a ser y en qué se va convertir podemos soportar el presente. Ésa fue siempre lo que podríamos llamar su línea de pensamiento. (PIGLIA, 2007, p. 126)

Maggi constata que a História não é estática; pelo contrário, é composta de movimento e mudança, embora às vezes ocorra de maneira muito lenta. Nos processos históricos as coisas sempre estão mudando e é isso mesmo que torna o presente suportável: ter a certeza de que um dia ele vai passar (aqui é uma clara referência à ditadura militar que estava em vigência). Maggi já tinha, dentro da narrativa, exposto um pensamento semelhante, na carta que escreve a Don Luciano, seu ex-sogro, e que pede para que Renzi a entregue a ele pessoalmente:

Para ponerlo al corriente de estas cosas he querido escribirle, senador. Quise decirle todo tal cual, porque nos conocemos bien y sé que no se va a preocupar por mí más de lo que ya se ha preocupado hasta ahora. **Los contratiempos van a pasar, a la larga siempre pasan.** (PIGLIA, 2007, pp. 48-49. Grifo meu.)

O contratempo aqui, nesse trecho, é a ditadura militar (que preocupa tanto Maggi quanto Don Luciano), embora não declarada com essas exatas palavras. Embora Maggi tenha essa linha de pensamento, por assim dizer, *otimista* (pelo menos em relação à linha de pensamento de Tardewski) sobre o triunfo, esperança e a expectativa de mudança do presente para uma situação em que o futuro seja melhor (*futuro utópico*), ele também fracassa em suas empreitadas.

Fracassa justamente porque as circunstâncias de sua época, a história de sua época, não lhe foram favoráveis. Não é um fracasso deliberado, mas é um fracasso que acontece por forças maiores que o derrotam, o esmagam e o destroem, assim como acontece com os personagens de Kafka. Sobram apenas ruínas enquanto o *anjo da história observa*.

5.3 – Outros fracassados

Todos os personagens centrais (e até mesmo aqueles que não exploraremos nessa tese, como o poeta Bartolomé Marconi) de *Respiración artificial* fracassam em suas respectivas empreitadas e desejos: Tardewski não se torna um acadêmico reconhecido e com sua tese/descoberta aclamada e amplamente divulgada, e por fim aceita e assume a persona do *fracassado e exilado*; Marcelo Maggi não conclui

sua pesquisa e é capturado pela ditadura militar; Don Luciano Ossorio irá morrer sem ver o resultado da pesquisa de Marcelo, pois este resultado não existe; Emilio Renzi não consegue reencontrar seu infame tio. “en el fondo es un libro sobre el exilio y el fracaso” (PIGLIA, 2017, p. 131). Só há um personagem em toda essa trama ficcional labiríntica que triunfa: José Arocena, o censor da ditadura, mas falaremos melhor sobre ele no próximo e último capítulo desta tese.

Capítulo VI – Ensaio sobre a *obsessão*

En *Respiración artificial*, me parece que lo que unifica ese libro es que todos están investigando algo. Yo me di cuenta de eso después que terminé de escribirlo. **Pero evidentemente todos los personajes tienen un objeto de investigación que los alucina.** (PIGLIA, 2015a, p. 202,. Grifo meu.)

Essa citação é parte do texto *Conversaciones en Princeton*, parte de *La forma inicial: conversaciones en Princeton*. Originalmente o texto é oriundo (embora depois editado) de uma sabatina, guiada pelo professor de Princeton e amigo de Piglia, Arcadio Díaz Quinõnes, junto com seus alunos, no ano de 1998¹⁴⁰. O texto é longo e versa sobre vários assuntos, normalmente guiados pelas perguntas dos alunos ou do mediador.

A pergunta que antecede a resposta da citação acima é feita por Arcadio e não tem relação com *Respiración artificial*. Na verdade, ele quer saber sobre a época em que Piglia editou *La serie negra* (compilação de romances policiais) e como se dá sua relação com seus editores, mas, seguindo a lógica de uma conversa (que para Piglia faz parte da crítica, tanto é que intitula seu primeiro livro de ensaios *Crítica y ficción* – 1986), Piglia divaga bastante sobre o assunto e chega a essa fala sobre *Respiración artificial*.

Está refletindo que sempre gostou de *romance policial*, mas que na forma clássica desse gênero sempre há um crime, um cadáver, um delito. Segundo ele, seu estilo é transformar qualquer narrativa que escreva em uma *investigação*, sem necessariamente haver um crime. Também admite que não inventou esse estilo, no seu caso apreendeu com Arlt e Borges, mas definitivamente aplicou isso em *Respiración artificial*. Nessa obra, tema de toda essa tese, todos estão investigando algo, e todos têm um objeto de investigação que os *alucina*; são *obsessivos* por suas pesquisas, ideias e desejos. Curioso notarmos como que as conclusões e

¹⁴⁰ Piglia só seria efetivado como professor em Princeton, no departamento de Letras Espanhol e Português, em 2001, mas antes disso já tinha ministrado conferências e disciplinas em universidades estadunidenses, como na Universidade da Califórnia, Harvard e Princeton. Em 1997 ministrou o seguinte seminário em Princeton: *ficção paranoica: o gênero policial na América Latina*. Mais tarde esse seminário iria virar um ensaio apenas com o título de *La ficción paranoica*, também parte de *La forma inicial*.

interpretações do autor sobre sua própria obra mudam com o decorrer do tempo, pois esta *descoberta*, proferida em 1998, não consta em seus diários de 1980-81.

Jorge Fornet também têm essa “linha de pensamento” ao analisar os personagens de *Respiración artificial*, embora o que eu chame aqui de *obsessivos* ele chamou de “detetives”, encarando a obra como espécie de romance policial:

Los elementos de la literatura policial desempeñan un papel decisivo. Casi todos los personajes importantes se transforman en detectives, rastreando las huellas de crímenes que tal vez no ocurrieron; lo importante, de hecho, no es el crimen mismo sino el rastreo de estas pistas. Renzi, Maggi, Tardewski y Arocena son, cada uno a su modo, detectives de "crímenes" desconocidos. En el fondo no se trata tanto de enfrentar delitos concretos como de descifrar el "mensaje secreto de la historia", "leer" en las vidas de los otros las claves de un enigma histórico. De ahí que nunca quede claro, por ejemplo, si Ossorio fue un traidor o Maggi un ladrón, y que el mismo Maggi insista en que no le interesa escribir la biografía de Ossorio sino el movimiento histórico encerrado en esa figura excêntrica (FORNET, 2007, p. 64)

A *obsessão*, ou esse ar detetivesco e investigativo, de alguns dos personagens centrais será o tema do capítulo que segue. Os personagens que vamos explorar já são familiares: Enrique Ossorio, Don Luciano, Marcelo Maggi, Vladimir Tardewski; porém há um que ainda não exploramos com profundidade: José Arocena.

Segundo o Dicionário Houaiss, um dos mais conceituados de língua portuguesa, as definições de *obsessão* são as seguintes:

- 1 - apego exagerado a um sentimento ou a uma ideia desarrazoada.
- 2 - [psicologia] ideia repetitiva que se mantém na mente de alguém, podendo fazê-lo perder o senso de realidade; ideia fixa.
- 3 – motivação irresistível para realizar um ato irracional; compulsão (ex: compulsão pelo poder).
- 4 – [psicanálise] neurose obsessiva-compulsiva.
- 5 – ação de molestar com pedidos insistentes; impertinência, perseguição, vexação¹⁴¹. (HOUASSIS)

¹⁴¹ Consultado online: https://houaiss.uol.com.br/houaission/apps/uol_www/v7-0/html/index.php#3. Último acesso: 13/01/2025.

Conceito comum entre a psicologia e a psicanálise (que inclusive a trata como um tipo de neurose), a *obsessão* costuma ser definida como um “apego exagerado a algum sentimento ou ideia”, muitas vezes “motivada por uma vontade irresistível de realizar um ato irracional”, uma “compulsão”. Seguindo essa lógica podemos encaixar cada um dos personagens centrais de *Respiración artificial* como *obsessivos*, e por isso mesmo defendo que este é outro dos ensaios de Piglia-Renzi disfarçados em meio ao romance.

6.1 – Obsessão

6.1.2 – Psicanálise e literatura em Piglia

Mas afinal o que é a *obsessão* para além das definições formais? Meu intuito aqui não é escrever um ensaio sobre o que é a *obsessão* para a área psicanalítica, mas apenas apresentar um breve resumo de ideias centrais apresentadas por Freud e seus comentadores sobre esse estado mental, para que possamos interpretar melhor os personagens de *Respiración artificial*.

Também não defendo que tais categorias, ou conceitos, vão se encaixar “como uma luva”, mas muitas vezes convergirão para as formas pelas quais os personagens agem. Não esqueçamos, como já dito no Cap. II, que Ricardo Piglia, exatamente no período em que estava escrevendo *Respiración Artificial*, era professor de Filosofia para os estudantes do Associação Psicanalítica Argentina (IPA), de Buenos Aires, sendo essa sua principal fonte de renda (mais que como editor ou professor de literatura particular, e antes de efetivamente “ganhar dinheiro” com a venda de seus livros e dos direitos sobre eles). Freud (36 entradas) e Lacan (11 entradas) são citados diversas vezes ao longo dos *Diários de Emilio Renzi*, seja através de leituras diretas das obras, ou através de comentadores, ou com associações com outras obras ou em debates com seus amigos. Trago exemplos de livros e revistas de psicanálise, parte de sua biblioteca pessoal, na casa de Adrogué:



Figuras 18, 19: biblioteca pessoal de Ricardo Piglia, Adrogué - sessão sobre psicanálise

Como podemos observar Freud, Lacan, Jung e seus respectivos comentadores eram títulos corriqueiros em sua biblioteca. Também encontramos títulos que propõem leituras comparadas entre Lacan-Derrida; Lacan-Sartre; dicionário de termos lacanianos; ou mesmo do filósofo francês (muito apreciado entre os historiadores) Paul Ricoeur. Entretanto, é importante frisar que essa é a leitura da psicanálise sobre a *obsessão*, mas existem outras, entre outras correntes da psicologia, entre ramos da psiquiatria (adepta da medicalização), ou mesmo do campo da religiosidade, em que o conceito de *obsessão* recebe outras formas interpretativas.

Antes de adentrarmos nos próprios psicanalistas, é importante ressaltar que Piglia-Renzi possui um ensaio sobre “literatura e psicanálise”, chamado *Los sujetos trágicos (literatura y psicoanálisis)*, parte de *Formas Breves* (1999). O ensaio não fala exatamente sobre *obsessão*, mas algumas ideias contidas nele são muito valiosas e merecem ser exploradas.

A primeira é de que a psicanálise, e essa é uma das razões, segundo Piglia-Renzi, de ter se tornado tão popular, transformou a vida de cada um de seus pacientes em verdadeiros épicos, cheios de dramas, tragédias, traumas, superações, aos moldes das “tragédias” clássicas. Não é à toa que Freud se baseava nas antigas peças dos teatros gregos para “dar nome” a seus conceitos. Em meio à crise da experiência vivida de meados do século XX em diante, a psicanálise e os conceitos de *consciente e inconsciente* transformaram a vida de cada indivíduo em uma narrativa épica, e muitas vezes trágica, digna de literatura.

[...] El psicoanálisis nos convoca a todos como sujetos trágicos; nos dice que hay un lugar en el que somos sujetos extraordinarios, tenemos deseos extraordinarios, luchamos contra tensiones y dramas profundísimos, y esto es muy atractivo. De modo que el psicoanálisis, como bien dice Freud, genera resistencia y es arte de la resistencia y de la negociación, pero también es un arte de la guerra y de la representación teatral, intensa, única. (PIGLIA, 2000, pp. 58-59)

Completa o pensamento falando de seu colega de escrita, Manuel Puig:

[...] Decía Puig que el inconsciente tiene la estructura de un folletín. Él, que escribía sus ficciones muy interesado por estructura de las telenovelas y los grandes folletines de la cultura de masas, había podido captar esta dramaticidad implícita en la vida de cada uno, que el psicoanálisis pone como centro en la construcción de la subjetividad. (PIGLIA, 2000, p. 59)

Assim, a vida de cada indivíduo, e logo de cada personagem em um romance, por meio da psicanálise, da *subjetividade* e do *inconsciente*, torna-se uma “de la representación teatral, intensa, única” (PIGLIA, 2000, p. 59) cheia de dramaticidade.

Esse ensaio de Piglia divide-se em três partes: [1] sobre como a literatura vem usando a psicanálise (como nos exemplos citados acima); [2] sobre como a psicanálise vem usando a literatura; [3] sobre as relações entre psicanálise e literatura policial (que parece ser um tema que lhe surgiu enquanto escrevia o ensaio, pois não está previsto na “introdução” em páginas anteriores; este não explorarei pois não interessa a meu argumento).

Sobre o primeiro tema é isto: o *inconsciente* e a *consciência* viraram um material vasto para a escrita literária, pois transformou e teatralizou a vida de todos os indivíduos, além de dar-lhes maior profundidade na construção psíquica dos personagens, etc. Mas as ideias ensaísticas de Piglia-Renzi vão além disso: para ele a psicanálise ensinou aos literatos duas novas formas de narrar.

A primeira delas é o *fluxo de consciência* (ou *monólogo interior*), que se tornou bastante popular, sobretudo após Joyce, Virginia Woolf e Proust; a segunda diz respeito à narrativa fragmentária, da qual, para ele, Joyce foi o mestre. Seguindo as ideias psicanalíticas de Freud, Joyce escreveu de forma fragmentária, em *Ulisses* e principalmente em *Finnegans Wake*:

El llamado monólogo interior es la voz más visible de un modo de narrar que recorre todo el libro: asociaciones inesperadas, juegos de palabras, condensaciones incomprensibles, evocaciones oníricas. Así Joyce utilizo el psicoanálisis como nadie y produjo en la literatura, en el modo de construir una historia, una revolución de la que es imposible volver. (PIGLIA, 2000, p. 61)

Joyce percebeu que era possível escrever livros de forma não linear. Nesse tipo de obra, e *Respiración artificial* faz parte dessa “escola”, as temporalidades se misturam, a linguagem se embaralha, os fluxos de consciência são constantes, há evocações oníricas, os pontos de vista mudam entre os narradores, o tempo se condensa e passa muito mais lento dentro do pensamento dos personagens. Uma revolução literária que de lá para cá é impossível retornar.

O segundo ponto é quanto que a psicanálise usa da literatura e a resposta de Piglia-Renzi é: muito. Na verdade, não é como se a psicanálise tivesse descoberto algo novo, os literatos já faziam isso há muito tempo (usa de exemplo Faulkner e Nabukov): a tentativa de se propor a entender e descrever os sentimentos humanos; as tragédias das vidas individuais; as forças do acaso ou do destino na vida de cada indivíduo; os traumas e fobias que os personagens carregam, etc. A literatura já fazia isso, só que, usando outros termos para descrever essas narrativas, pois conceitos como *consciência* e *inconsciente* ainda não existiam.

Antes, muito antes, na Grécia Antiga, Homero convocava as musas (força divina) para conseguir escrever suas narrativas; na idade contemporânea esse mecanismo se transmutou em “inspiração”. O escritor é aquele que espera pacientemente ouvir a inspiração “los escritores intentan (muchas veces sin éxito)” (PIGLIA, 2000, p. 57), para depois escrever sobre o que “ouviu”.

Para Piglia, isso diz muito sobre a forma específica da *tragédia* que, segundo ele, sempre parte de uma “voz de fora” falando a um indivíduo “mundano/mortal”. Essa voz pode ser dos deuses (de Deus), pode ser aparição de santos ou de Jesus (ou alguma outra entidade religiosa), pode ser por meio de oráculos e sábios que têm uma conexão com o sobrenatural, de padres ou xamãs, pode ser uma “visão” em meio a um delírio de entorpecentes, pode ser um sonho/pesadelo, pode ser por meio de mortos/fantasmas (como em *Hamlet*); mas é sempre uma “outra voz” etérea/sobrenatural e externa, que comunica algo a alguém, aparentemente mundano/mortal. Essa outra voz é sempre metafísica, parece que vinda de outro plano ou dimensão. Ela em geral alerta sobre tragédias ou glórias que estão por vir, ou traz ao “herói” uma ideia vinda de “outro mundo/plano”, uma “iluminação”, uma “epifania”, que o mundano/mortal, com sua mente limitada, não teria como elaborar por conta própria.

Essa outra voz, a partir do avanço da psicanálise, chama-se *inconsciente*, os *sonhos*, a *imaginação* (também aplicados à literatura). É nisso que foi transmutado o antigo *canto das sereias*, que Ulisses (de Homero) alertou sua tripulação para que não ouvissem, mas que os escritores, desde a antiguidade, ansiavam por escutar, nem que fosse só por poucos segundos, nem que fosse um sussurro. Essa é a grande contribuição, segundo Piglia-Renzi, da literatura para a psicanálise, além é claro,

de servir como inspiração para que os teóricos da psicanálise dessem uma nomenclatura a suas teorias, como Freud faz com as antigas peças e mitos gregos para identificar os seus *complexos* (entre estes o de *Édipo*, que é o mais popular); além de fábulas e antigas práticas medievais, como em “O caso do homem dos ratos”¹⁴². Para encerrar esse tópico gostaria de voltar algumas páginas no ensaio “Los sujetos trágicos (literatura y psicoanálisis)” para entendermos melhor *obsessão e paranoia*, que serão os temas do próximo subcapítulo.

Há um trecho do ensaio em que Piglia recorda que, enquanto Joyce escrevia o *Finnegans Wake*, sua filha, Lucia Joyce (que foi dançarina), estava em crise psicótica (inclusive veio a falecer, anos mais tarde, internada em ala psiquiátrica hospitalar). Joyce, que na época morava na Suíça, leva sua filha para ser consultado com o psiquiatra mais famoso da região, C. G. Jung (discípulo e depois desafeto de Freud). Joyce defende que sua filha escrevia coisas muito parecidas com o que ele escrevia, mas diz Piglia:

Porque él [Joyce] estaba escribiendo el *Finnegans Wake*, que es un texto totalmente psicótico. Si uno lo mira desde esa perspectiva, es totalmente fragmentado, onírico, cruzado por la imposibilidad de construir con el lenguaje otra cosa que no sea la dispersión. Entonces Joyce le dijo a Jung que su hija escribe lo mismo que él, y Jung le contestó: **“Pero allí donde usted nada, ella se ahoga”**. Es la mejor definición que conosco de la distinción entre un artista y... outra cosa, que no voy a llamar de outro modo que así. (PIGLIA, 2000, p. 63. Grifo meu.)

Não sei se essa citação é realmente de Jung (embora o episódio da vida de Joyce seja, segundo seus biógrafos) ou mais uma de suas falsificações; mas é brilhante. Essa é a diferença tênue entre o artista e o psicótico; o artista consegue nadar nesse mar - embora hoje já de maneira pejorativa - chamado de *loucura*, e com ela criar obras-primas, usa-la como força motriz (literárias, fílmicas, plásticas, musicais, teatrais, etc.); o psicótico, por sua vez, se afoga nesse mesmo mar. Pensamento que Piglia completa, logo após a citação anterior, de forma ensaística com uma comparação um tanto inusitada:

¹⁴² Caso clínico de Freud em que o paciente chega com a queixa de pesadelos constantes com ratos que o devoram vivo, como nas torturas medievais. Ao explorar o inconsciente e interpretar os sonhos do indivíduo, Freud chega a outras resoluções sobre o caso, mas é interessante notar que o caso parte de uma prática/medo medieval, arcaico, profundo (dentro da cultura europeia): o medo de ser devorado por ratos.

El arte de la natación [subtítulo dentro do ensaio]

En efecto, el psicoanálisis y la literatura tienen mucho que ver con la natación. El psicoanálisis es en cierto sentido un arte de la natación, **un arte de mantener a flote en mar del lenguaje a gente que está siempre tratando de hundirse**. Y un artista es aquel que nunca sabe si va a poder nadar: ha podido antes, pero no sabe si va a poder nadar la próxima vez que entre en el lenguaje. (PIGLIA, 2000, pp. 63-64. Grifo meu.)

Piglia usa de um de seus hobbies pessoais para ensaiar sobre o tema. A psicanálise é a “arte da natação”, serve para manter flutuando no mar da linguagem (ou da vida prática, segundo Lacan) pessoas que estão sempre tratando de afundar (seja lá por qual motivo). O artista, por sua vez, é aquele que volta e meia entra nesse mar, mas não tem certeza se vai conseguir nadar, se vai *ouvir o canto das sereias*, se vai encontrar *sua inspiração* ou seu *inconsciente*. Pode até já ter conseguido alguma ou outra vez, mas pode ser que não consiga novamente. Esse era um temor que Piglia-Renzi vivenciava sempre, expresso muitas vezes em *Los diarios de Emilio Renzi*: o medo de não conseguir mais escrever, ou de já ter escrito “o seu melhor” e ser incapaz de recuperar aquela forma “inspirada” de outrora. Agora deixemos o Piglia-Renzi ensaísta um pouco de lado e vamos tentar entender a *obsessão* de acordo com os psicanalistas. Começemos por Freud, como não poderia deixar de ser.

6.1.3 – Obsessão, segundo a psicanálise

Em seu livro *Neurose, psicose e perversão*¹⁴³, série de correspondências e ensaios entre 1895-1896 e 1924-1927, Freud divide as mentalidades humanas justamente nesses três tipos que nomeiam o livro; resumidamente: parte do pressuposto de que os seres humanos são *faltantes*, ou seja, sempre falta algo que dê sentido a nossas existências. Essa falta torna-se desejo, e, no momento que o desejo é realizado (caso seja realizado), surge uma nova falta, que gera um novo desejo, e assim por diante. Para Freud essa relação com a falta se dava principalmente na infância, com sua teoria famosa do *complexo de Édipo* (baseada no célebre teatro grego de Sófocles, *Édipo rei*). Lacan vai aprofundar esse tema e dizer que a falta “primordial” vem do momento em que apreendemos a linguagem

¹⁴³ FREUD, Sigmund. *Neurose, psicose e perversão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

(seja ela qual for). A linguagem define o mundo das coisas que nos cercam, e separam essas coisas de nós (do EU), assim nascem as diversas faltas.

Partindo desse pressuposto, os *neuróticos* [1] são aqueles que reconhecem que possuem uma (ou diversas) faltas em suas vidas e para isso procuram a terapia psicológica/psicanalítica; (1) de forma otimista, para “superar” essas faltas; (2) de forma conformista, para apreender a lidar com as faltas; (3) de forma pessimista, para apenas desabafar e reclamar sobre suas faltas.

O segundo tipo, o *perverso* [2], reconhece que possui faltas, mas assume que pode supri-las de outras formas que não por meio da terapia psicológica/psicanalítica: como adquirindo bens materiais, por meio do uso de drogas, realizando algum fetiche sexual (ou vários), através de alguma prática religiosa ou esotérica, por meio de algum esporte, etc. Em suma, não encara suas faltas por meio da terapia e prefere suprimi-las de outras maneiras mais fáceis à sua psiquê, buscando de certa forma, fugas.

Já o *psicótico* [3] é aquele que nem sequer reconhece as faltas de sua vida, é o sujeito que tem muita dificuldade entre separar a *ficção* da *realidade*, como vimos anteriormente na citação de Bakhtin; por mais que um livro ficcional possa simular de forma muito coerente a realidade, no fundo todos nós (leitores) sabemos a princípio que aquilo é ficção; para o *psicótico* essa distinção nunca está clara, os mundos “real” e “ficcional” realmente se confundem. Nesses casos os delírios, experiências sinestésicas, doenças somatizadas e linguagens incoerentes são comuns. É o típico caso daquilo que comumente chamaríamos de “louco” (embora hoje esse seja um termo pejorativo).

É importante notar que essas categorias não são fixas e o mesmo sujeito pode oscilar entre elas, dependendo de seu momento de vida. Peguemos Enrique Ossorio, por exemplo. No início de sua vida poderíamos descrevê-lo como um sujeito neurótico, mas já ao final parece ser psicótico, já sofrendo de diversos delírios sobre como voltar de seu exílio, sobre o destino de sua pátria, sobre sua própria “grandeza” que não estava sendo reconhecida. Tudo isso culmina tragicamente em seu suicídio.

Dito isso, tudo aquilo que escapava à norma no século XIX (e tendia à “loucura”) era considerado por Freud como *histeria* ou *obsessão*. Hoje a psicanálise

assume que esses eram conceitos “guarda-chuva” e já diferenciaram os transtornos mentais em muitas outras categorias: como depressão, ansiedade, bipolaridade, borderline, narcisismo, sociopatia, psicopatia, transtornos delirantes, transtornos de imagem, bulimia, fobia, etc. A *obsessão* em si, hoje em dia, é considerada um transtorno mental de *ideias fixas e contínuas*, e foi chamada por Freud de “doença do pensamento”¹⁴⁴. O *obsessivo* pensa tanto, racionaliza tanto, que o pensamento em si se torna seu desejo para que algo aconteça, ou de algo que deva ser evitado a todo custo, mas muitas vezes esse excesso de pensamentos paralisa o *obsessivo*, tornando-o incapaz de tomar decisões práticas. Ou ainda pode tornar o *obsessivo*, *paranoico*, ou seja, o sujeito obsessivo é atormentado por pensamentos persecutórios desconexos com a realidade que o cerca.

Para ilustrar de forma metonímica o transtorno *obsessivo*, Freud usa o “caso do homem dos ratos”: sujeito que tinha muitos pesadelos em que era torturado com ratos devorando suas entranhas (prática de tortura medieval). Após sessões de análise, Freud conclui que o que o perturbava na vida prática (e provavelmente causava seus pesadelos) era a dúvida sobre se casar com uma pretendente X ou Y, mas logo em seguida, ao pensar sobre isso, o paciente já se questionava se realmente queria se casar ou se iria fazer isso por pressão social. Logo em seguida se conseguiria efetivamente casar-se por questões financeiras, pois ainda era um estudante de direito com recursos escassos; de forma que um problema desencadeava outro, todos em nível de pensamento/imaginação (todos em nível de ficções).

O sujeito, por fim, não fazia nada de ordem prática para tentar resolver essas *faltas*, permanecia paralisado em sua angústia, permanecia sendo torturado e devorado pelos ratos, noite após noite. Se analisarmos *Respiración artificial*, Marcelo Maggi e Don Luciano se encontram nesse estado de paralisia; o primeiro não consegue avançar em sua pesquisa, não consegue escrevê-la, não consegue

¹⁴⁴ As ideias que apresentarei a seguir estão baseadas em videoaula sobre a *neurose - obsessiva*, do professor de psicologia e psicanálise da USP Christian Dunker. Autor de diversos livros e conferências, Dunker é uma referência na área de psicanálise. Ver *Sobre neurose obsessiva* no canal do Youtube *Falando nisso*: <https://www.youtube.com/watch?v=cPuEH-W1oJA>. Último acesso: 13/01/2025. Os livros de Freud que Dunker usa como bibliografia para essa aula são: *A neuropsicose da defesa*; *Neuroses-obsessivas*; *Atos obsessivos e práticas religiosas*; e de outros autores; *Obsessiva neurose*, de Manoel Tosta Berlinck; e *A neurose obsessiva no divã de Lacan*, de Charles Melman.

“achar um tom”, mas, *obsessivo* que é, tampouco consegue abandoná-la (pelo menos não até o final da narrativa); o segundo espera a pesquisa ser concluída, esse é o único sentido e motivo de sua vida quase centenária, e permanece paralisado, literalmente na cadeira de rodas, em sua mansão. Espera obsessivamente que Maggi desvende o passado sobre seu apócrifo avô.

Seguindo as teorias de Freud, ele classifica alguns sintomas comuns em *obsessivos*: o obsessivo direciona todo seu amor/ódio (sentimentos ambivalentes e que não se anulam), empenho e atenção para um *objeto específico*, que pode ser um objeto material, um parceiro afetivo, um animal de estimação, um filho (normalmente nos casos das mães obsessivas), uma droga (no caso de um dependente químico), ou, como a própria definição do transtorno diz, *uma ideia fixa e contínua*.

A obsessão por *ideias* é um ponto-chave da interpretação de *Respiración artificial*. Todos os personagens centrais têm uma ideia, uma investigação, que os alucina. Maggi também possui sentimentos ambivalentes, de amor e ódio, pelos *papéis de Ossorio*, as fontes de sua pesquisa, como demonstramos anteriormente no Cap. III. Por vezes está empolgado e enxerga sentido no que está fazendo, em seu esforço intelectual. Isso fica evidente em suas conversas com Tardewski e trocas de cartas com Renzi; já em outros momentos sente uma verdadeira repulsa, um asco, uma *náusea* toda vez que se debruça novamente sobre aqueles papéis. Enrique Ossorio, o autor dos papéis, também mantém esses sentimentos ambivalentes e contraditórios sobre sua própria produção e vida. Amor e ódio pelo objeto de desejo do obsessivo não se anulam, agem de forma integrada.

Também é comum, mas não regra geral, que a *obsessão* vire uma *compulsão*, em que o sujeito começa a realizar atos de forma compulsiva e irracional, por exemplo: verificar inúmeras vezes se a porta está fechada, lavar excessivamente as mãos, usar continuamente uma droga mesmo sem estar com vontade, comer sem estar com fome, etc. Algo que pode evoluir para o *transtorno obsessivo-compulsivo* (TOC).

Por fim há mais dois sintomas explorados por Freud que podem nos ajudar em nossas interpretações acerca de *Respiración artificial*. O primeiro deles se chama *formações reativas*, que resumidamente ocorrem quando um sujeito

verbaliza algo, mas na prática age de maneira completamente oposta – por exemplo - o puritano que na sua vida privada é um verdadeiro devasso sexual; o homofóbico que secretamente é homoafetivo; o acumulador que pensa que tem poucos objetos; o bagunceiro que enxerga ordem em seu caos pessoal; o *fracassado* que na verdade é um gênio não descoberto; e aqui temos Vladimir Tardewski. O segundo sintoma, segundo Freud, é o *censo*r, aquele que censura e julga todos e tudo que os outros fazem, mas não monitora nem censura sua própria vida. Aqui temos José Arocena, não apenas no sentido metafórico de “censo” usado por Freud, mas no sentido literal da coisa. A pessoa em *formação reativa* e o *censo*r são clássicos *obsessivos*. O último sintoma que Freud elenca é o *isolamento*, não no sentido de se isolar como em um exílio, mas de que o *obsessivo* só consegue lidar com suas tarefas e ideias de maneira *isolada*. Pessoas obsessivas não conseguem realizar nem pensar em várias coisas ao mesmo tempo. Permanece aficcionado àquela ideia ou desejo, até que consiga realizá-lo, mesmo que isso possa levar uma vida inteira, ou mesmo que isso resulte em *fracasso*.

Há também uma outra característica, *isolamento de sentimentos*: existem, para o sujeito obsessivo, todos os outros sentimentos possíveis que cercam e o atravessam, e existe a *ideia obsessiva*, essa sim a mais importante e que vai “falar mais alto” que outros sentimentos. Enrique Ossorio com seu desejo de voltar à sua pátria e de ser reconhecido como herói; Don Luciano com sua espera interminável; Marcelo Maggi com sua pesquisa estagnada; Vladimir Tardewski com sua convicção de que fracassou e agora já está velho demais para tentar triunfar; todos eles se encaixam no *isolamento* dos obsessivos.

6.2 – O universo dos personagens obsessivos de Piglia

Não sou o primeiro a notar que os personagens de Piglia são *obsessivos*, embora poucas pessoas façam a leitura de *Respiración artificial* dessa forma. Carlos Fonseca¹⁴⁵, em brilhante artigo intitulado *Ideas Fijas: la literatura conceptual*

¹⁴⁵ Carlos Fonseca é doutor em Literatura Latino Americana pela Universidade de Princeton e hoje atua como professor na Universidade Cambridge. Também escreveu romances como *Coronel Lágrimas* (2015) e *Museu animal* (2017).

según Ricardo Piglia, bem notou que muitos dos personagens de Piglia são obsessivos (não apenas em *Respiración artificial*); é como se isso fosse uma constante, uma marca de estilo autoral de Piglia:

A Ricardo Piglia le gustaba recordar la teoría de Valery según la cual *El discurso del método* podía ser leída como la primera novela moderna porque en ella se narraba la pasión de una idea¹⁴⁶. **La pasión de una idea: con un simple giro de frase, Piglia ataba – en el corazón mismo del género de la novela – un nudo entre el plano conceptual y el plano emocional que pronto se volvería la firma distintiva de su obra.** (FONSECA In: FERRAZ FELIPPE; PINTO, 2019, p. 47. Grifo meu.)

Aqui está uma das marcas da literatura de Piglia: *a paixão de uma ideia* e, como já demonstramos, algo sintomático de personagens *obsessivos*. Essa é a chave de criação literária que vai guiar muitos de seus romances e contos. O próprio autor coloca esse ensaio na voz de um de seus personagens, em sua novela *Prisión perpetua* (1988):

No hay nada más bello y perturbador que una idea fija. Inmóvil, destemida, un eje, un polo magnético, un campo de fuerzas psíquico que atrae y devora todo lo que encuentra. Ha visto alguna vez una luz imantada? Se traga todos los insectos que se le acercan, los trata como si fuera de fierro. He visto volar interminablemente a una mariposa en el mismo lugar hasta morir de fatiga. **Todos hablan de obsesiones, dice Steve, nadie las explica tal cual son. La obsesión se construye, dice mi padre, he visto construirse obsesiones como castillos de arena, sólo se necesita un acontecimiento que nos altere drásticamente la vida.** (PIGLIA, 2007, p. 22. Grifos meus)

Logo no início da citação já temos a referência a uma *ideia fixa*, nada mais belo e perturbador. Os insetos também têm uma obsessão pela luz e morrem por conta disso. Depois, completa Steve, que todos falam de obsessões, não é algo de extraordinário, quase todos os sujeitos desse mundo têm suas próprias e privadas obsessões. Muitas vezes, basta um acontecimento que altere drasticamente a vida, para que a obsessão surja de maneira irrefreável.

No caso de Marcelo Maggi foi descobrir, por meio de seu ex-sogro, a história perdida e os *papéis de Ossorio* e que o levou a casar com uma mulher que não amava só para poder roubá-los. No caso de Enrique Ossorio foi o sentimento de indignação em ter sido exilado de sua amada pátria, mesmo se considerando

¹⁴⁶ Essa mesma ideia aparece em *Respiración artificial*, na voz de Tardewski.

detentor do conhecimento da “verdadeira história da Argentina na época de Rosas”; no caso de Vladimir Tardewski foi o fato de ter feito uma descoberta, uma associação ao acaso, que julgava que ninguém antes dele teria feito; no caso de Renzi foi a vontade voraz de conhecer seu tio pessoalmente. Todos vítimas de *ideias fixas*, belas e perturbadoras.

Las novelas de Piglia están, por ende, repletas de obsesivos. Sus personajes persiguen las siluetas de sus ideas fijas con el mismo furor endemoniado con el que ciertos hombres, al llegar a los cuarenta, buscan el juego, el alcohol, o la infidelidad: como la última aventura posible dentro de un mundo que se ha vaciado de experiencias. (FONSECA In: FERRAZ FELIPPE; PINTO, 2019, p. 47)

É como se as *ideias fixas e obsessivas* desses personagens fossem as últimas e derradeiras aventuras que terão em suas vidas, e é isso que os motiva e impulsiona a seguir adiante, mesmo em meio a uma série de frustrações, ou mesmo se o momento histórico-político não seja exatamente o mais favorável. Em um mundo que já está vazio de experiências, a única saída é perseguir de forma obsessiva uma ideia, uma hipótese, mesmo que isso possa lhe custar a vida (Maggi) ou que o guie para o total fracasso, esquecimento e ostracismo (Tardewski).

La falta de experiencias vitales, tras las crisis de la experiencia esbozada por Walter Benjamin, la novela moderna narraría – según Piglia – la pasión de una idea, **es decir, la aventura del pensamiento**. Narrar la aventura del pensamiento había sido tal vez el gran hallazgo de Joyce a la hora de escribir el monólogo de Molly Bloom, es instante en el que según Piglia, el psicoanálisis se convertía en relato: en esas paginas finales del *Ulises* de Joyce el pensamiento se convierte en el último escondite para una experiencia atrofiada. Y sería esta “aventura del pensamiento” la que quedaría plasmada, o mejor dicho relatada, en las novelas de Piglia: **desde la obsesión histórica de Marcelo Maggi en *Respiración artificial*** hasta las ideas fijas que llevarían a Thomas Munk al delirio terrorista en *Camino de Ida*, sin olvidar esos grandes laboratorios narrativos que encuentra su expresión técnica en la máquina de Macedonio en *La ciudad ausente* y la máquina *Nautilus* de Luca Belladonna en *Blanco noturno*, dos novelas donde la ciencia delira con la posibilidad de hallar un artefacto que encarne la esencia de la narración. (FONSECA In: FERRAZ; PINTO, 2019, p. 47-48. Grifos meus)

Fonseca resume muito bem esta máxima: *la aventura del pensamiento*. E aqui não temos nenhuma novidade, Piglia se encaixa em uma estilística literária do século XX, em que o “fluxo de pensamento” ganha lugar de destaque (não à toa,

junto com a popularização da psicanálise). James Joyce, Proust, Virgínia Woolf¹⁴⁷ são os heróis desse estilo, mas que foi seguido por tantos outros autores, assim como Piglia. “A aventura” acontece dentro da mente do personagem, e nós leitores temos acesso a esse mundo privado da imaginação, pensamento e delírio.

O tempo é condensado pois o pensamento é muito mais veloz que a ação. Mas o pensamento dos personagens também é *obsessivo*, só isso explicaria obras tão extensas como *Em busca do tempo perdido*, de Proust, ou *Ulisses*, de Joyce. No caso de Piglia em *Respiración artificial* temos a *aventura do pensamento* e a *obsessão* como destaque. Mesmo nos dois últimos romances de Piglia, *Blanco Noturno* (2010) e *El camino de Ida* (2013), que são romances declaradamente policiais, temos ainda a *aventura do pensamento* presentes nas obsessões de alguns de seus personagens (ainda que um deles seja um terrorista que mata acadêmicos).

Voraces, obsesivos, maníacos – siempre al borde de la locura – los personajes de Ricardo Piglia juegan a hacer realidad la famosa idea de Ludwig Wittgenstein, quien e un fragmento de sus *Investigaciones filosóficas* imaginaba la existencia de un lenguaje privado: un idioma que solo se entendiese aquel que lo escribía y hablaba. (FONSECA In: FERRAZ FELIPPE; PINTO, 2019, p. 49-50. Grifo meu.)

“Voraces, obsesivos, maníacos” (FONSECA In: FERRAZ FELIPPE; PINTO, 2019, p. 49-50), assim são os personagens do universo de Piglia, muitas vezes tão delirantes que parecem pensar e escrever em uma linguagem privada que só eles próprios entendem. Esse é o grande problema dos *papéis de Ossorio*, estão em uma linguagem privada e obsessiva, ninguém os compreende, são indecifráveis. Amparo Escalada não os compreendia, mas tinha afeto por eles e os preservou; Don Luciano (seu neto) tampouco os entendera, mas sentia que eram de suma importância, e continuou a preservá-los ao longo de sua linhagem. Marcelo Maggi achou que conseguiria decifrar o código, encontrar a saída do labirinto, mas também fracassa e o Minotauro (a ditadura militar) o apanha antes. Talvez só o próprio Enrique Ossorio conseguisse compreender seus próprios papéis, sua própria vida, suas próprias *obsessões*. Será que compreendia? Ele mesmo, como já citamos, por vezes duvidava disso.

¹⁴⁷ FUKS, Julián. *Romance: história de uma ideia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021. pp. 106-132.

Contudo, há algo que não se pode negar: todos os personagens centrais de *Respiración artificial* dão tudo de si em suas ideias obsessivas, mesmo que essa ideia seja se considerar um grande fracassado, como é o caso de Tardewski. A obsessão, por mais delirante que possa ser, é sempre um trabalho de esmero e capricho:

No espaço de investimentos dos objetos de amor, o obsessivo frequentemente dá o melhor de si mesmo, isto é, paradoxalmente *tudo e absolutamente nada*. “**Tudo**”, no sentido que ele pode tudo sacrificar; “**nada**”, na medida em que não aceita perder. Não se trata aí de duas disposições incompatíveis. Muito ao contrário, é nesta medida que se estabiliza qualquer estratégia desejante do obsessivo. (DOR, 1991, p.110. Grifo meu.)

“Tudo”, no sentido que ele pode tudo sacrificar; “nada”, na medida em que não aceita perder” (DOR, 1991, p. 110), essa frase do psicanalista Joël Dor é fantástica para o estudo aqui proposto. O obsessivo é capaz de sacrificar tudo pela sua obsessão: Enrique Ossorio faz tudo que é possível para tentar ser repatriado; Don Luciano perdoa seu ex-genro que lhe roubou os preciosos papéis, dinheiro, e magoou sua filha a tal ponto que esta morreu de depressão e inanição, tudo para que os papéis pudessem ser decifrados pelo historiador; Marcelo Maggi faz de tudo que está a seu alcance para finalizar sua pesquisa; Tardewski vira um fracassado. Ao mesmo tempo “nada” na medida em que não aceitam perder” (DOR, 1991, p. 110).

Enrique Ossorio prefere se matar a aceitar sua derrota quando percebeu que estava sendo ignorado pelos políticos argentinos; Don Luciano se recusa a morrer enquanto não puder ler o resultado da pesquisa; Maggi, não conseguindo concluir sua pesquisa e percebendo que está sendo vigiado, elege e prepara um discípulo para ficar com os *papéis de Ossorio*, seu sobrinho Emilio Renzi; mas e Tardewski? Tardewski escolhe fracassar, então ele perdeu? Acontece que para Tardewski perder sendo um fracassado é vencer (veremos adiante). Voltando ao artigo de Fonseca:

El mundo de Piglia es ese, un universo literario en el cuál una pandilla de personajes decide aislarse del mundo para así mejor elaborar su complot contra lo que algunos todavía llaman realidad. (FONSECA In: FERRAZ FELIPPE; PINTO, 2019, p. 50)

Mais à frente, no mesmo texto, o autor resume de forma magistral o universo dos personagens de Piglia:

Obsesivos, paranoicos, esquizofrênicos, los personajes de Piglia se entregan al mar de contingencia para desde allí, náufragos de la palabra, desplazarse hacia los márgenes y reler lo social. (FONSECA In: FERRAZ FELIPPE; PINTO, 2019, p. 55)

Em geral os personagens de Piglia são isso: errantes, deslocados, “obsessivos, paranoicos, esquizofrênicos”, que se reúnem em algum lugar remoto do interior e de lá tramam verdadeiros complôs para tentar mudar a realidade, reler o social, criar máquinas fantásticas, reescrever a história, cometer atos terroristas, assaltar bancos. Conseguem? Quase sempre não, mas tentam. Tentam com uma força *obsessiva*.

6.3 – Marcelo Maggi: “O sentido de humanidade ainda não me abandonou”

A última parte de *Descartes* é a mais curta de todo o livro e é indicada apenas pelo número “3”. Amanhece em Concórdia e, após Tardewski e Renzi passarem a noite inteira bebendo e conversando sobre uma vertigem de assuntos, o professor Marcelo Maggi ainda não retornou (eles inclusive estão na casa de Maggi, que deixara as chaves com Tardewski). É a manhã do décimo dia, e, seguindo as ordens deixadas por Maggi, Tardewski deve entregar sua pesquisa, os *papéis de Ossorio*, para Renzi. Se não voltou até a manhã do décimo dia é porque não voltará mais.

Tardewski lê uma anotação da última conversa que teve com Maggi, nove dias antes. É uma suposta citação de uma biografia de Immanuel Kant, provavelmente o livro de Thomas de Quincey (um dos autores prediletos de Piglia-Renzi) *The last days of Immanuel Kant*, embora não seja diretamente citado. Teoricamente - embora possa ser uma das falsificações de Piglia-Renzi - Kant, em seus últimos dias de vida, já acamado, recebia um médico todos os dias para

monitorar sua situação, e todos os dias, embora já debilitado, levantava-se do leito para saudá-lo: “O sentido de humanidade ainda não me abandonou”, teria dito.

El hombre moral, recordé yo que había escrito Kant treinta años antes, leyó Tardewski, sabe que el más alto de los bienes no es la vida, sino la conservación de la propia dignidad. Y él supo hasta el fin vivir de acuerdo con sus principios. Por eso era él un hombre moral, dijo Tardewski, y por eso era mi antítesis. **Y si le he dicho todo esto es para hacerle ver hasta qué punto el profesor y yo éramos, uno del otro, el propio antagonista. Yo, el incrédulo, un hombre que sólo utiliza el pensamiento para poder sobrevivir; él, un hombre de principios, capaz de ser fiel en la vida al rigor de sus ideas. Yo, el desterrado; él, un hombre que nació y va a morir en su propio país.** (PIGLIA, 2007, p 144-145. Grifo meu.)

Marcelo Maggi, no fundo, era um homem moral (no sentido kantiano). Resiliente e obsessivo em suas ideias, na convicção da importância de sua pesquisa, no amor por sua pátria Argentina, nunca pensou em abandoná-la, embora estivesse correndo perigo iminente (sabia disso e Don Luciano também), os poderes repressores do Estado estavam de olho em seus movimentos. Como um bom obsessivo, poderia perder tudo, menos sua dignidade e suas ideias. Estava pronto para ser capturado, torturado, quem sabe morto; mas suas ideias, sua pesquisa sobre Enrique Ossorio, iriam permanecer, dessa vez legadas a um discípulo, seu sobrinho Emílio Renzi. Sua pesquisa *obsessiva*, assim como no caso de Tardewski, seu par e antagonista, o guiaram literalmente para a ruína; no caso de Tardewski para o exílio, no caso de Maggi, provavelmente para a morte, para a condição de “desaparecido”. É preciso ser muito *obsessivo* por uma causa, por uma ideia, para suportar sessões de tortura, ou até mesmo ameaças reais de morte, e bem sabemos que essas eram práticas recorrentes entre as ditaduras militares que permearam a América do Sul.

Por eso, creo, dijo Tardewski, el profesor me ha dejado lo único de lo que necesitaba desprenderse para quedar libre. **Desprendido de eso que era todo lo que en realidad tenía, ahora, él, esté donde esté, el profesor, ahora ya no tiene nada que temer.** [desposuído de tudo como Tardewski após o assalto em seu quarto de hotel].

Por eso, dijo Tardewski, él me dejó a mí esos papeles para que se los entregara. Si no ha venido es porque, en el fondo, ya no era necesario. **Más importante, dijo, fue dejar esos papeles, decidirse a abandonarlos y elegirlo a usted para que los recibiera.**

Tardewski ha dicho eso y nos hemos quedado en silencio. Después él se ha levantado. Ha ido hasta el mueble que está al fondo, en un costado de la pieza, contra la pared. Ha abierto un cajón. Ha sacado unas carpetas. Y ha vuelto hacia

aquí para entregármelas. Ha dicho que estos papeles, ahora, son míos. Son suyos, ha dicho Tardewski.

En un sentido, dijo después, este libro [que Maggi tentava escrever sobre Ossorio] era la autobiografía del profesor. Éste era el modo que tenía él de escribir sobre sí mismo. **Por eso pienso que en estos papeles encontrará usted todo lo que necesite saber sobre él, todo lo que yo no puedo decirle. Encontrará ahí, estoy seguro, la clave de su ausencia. La razón por la cual él no ha venido esta noche. Allí está el secreto, si es que hay un secreto.** Esto que él quiso dejarle, esto que él quiso que usted viajara hasta aquí para buscar, es lo único que realmente interesa y puede explicarlo.

Son tres carpetas [Renzi narrando], con documentos y notas y páginas escritas con una letra firme y clara. (PIGLIA, 2007, p. 145. Grifos meus.)

Embora a própria narrativa não dê detalhes explícitos do que aconteceu com Marcelo Maggi, podemos imaginar os horrores que passou. Piglia faz isso de propósito, sabe que às vezes o silêncio é um recurso literário muito mais impactante que a descrição minuciosa de um ato.

O livro se encerra com Renzi lendo o começo do livro inacabado de Maggi. É uma citação direta da carta de suicídio de Enrique Ossorio, que já havia aparecido antes em *Respiración artificial*. Encerra-se, e não por acaso (no próximo subcapítulo essa relação ficará mais evidente), aos moldes de um livro de Kafka; quando nós, leitores, achamos que chegamos ao clímax, a narrativa acaba. Deixa em suspenso. O que haveria de tão importante assim nos *papéis de Ossorio*? Não sabemos. Assim como não sabemos por que Gregor Samsa, num belo dia, acordou metamorfoseado em um inseto.

Retomando a citação anterior, há algumas últimas partes que gostaria de explorar e são as que se encontram em destaque. Há três partes importantes. A primeira delas é sobre o fardo da pesquisa. Maggi por fim se livra da pesquisa que o consome há anos, se livra de um fardo. Toda pesquisa (e aqui coloco as pesquisas acadêmicas do mundo real) é um fardo ambíguo: da mesma forma que alimenta nosso espírito intelectual, nossas dúvidas e interesses, nossas *obsessões* pessoais, elas também nos consomem as energias, nosso tempo, nos exaurem as forças; chega a tal ponto que é preciso concluí-las de qualquer forma, ou, no caso de *Respiración artificial*, legá-las a um discípulo que a continue. Maggi, sem sua pesquisa, não tinha mais nada a perder, pois nos últimos anos havia ele próprio se tornado sua

pesquisa. Melhor dizendo, poderia perder a vida, mas isso pouco lhe importava; já sua humanidade não perderia jamais.

O segundo ponto em destaque é sobre a *obsessão* de Maggi. Embora ele próprio estivesse abandonando sua pesquisa, pois não estava mais conseguindo avançar sobre ela e porque estava sendo vigiado pela ditadura, ainda assim ele não quer que essas *ideias fixas* caiam em mãos errados, por isso mesmo escolhe um discípulo, alguém que vai ficar com seus preciosos papéis, alguém que herdará sua *obsessão*. Escolhe seu sobrinho, Emilio Renzi, provavelmente por dois motivos: primeiro, Tardewski, fracassado assumido, embora muito erudito e amigo de Maggi, não iria ter gana de concluir a pesquisa; segundo, Renzi era um escritor e com isso, com sorte, poderia vir a conseguir publicar a pesquisa em um de seus romances, que, ainda que ficcionais, poderiam ter pinceladas da “verdadeira história da Argentina” escondidas naqueles papéis antigos.

O terceiro ponto destacado é quando Tardewski nota que toda pesquisa, não importa o tema, é sim um pouco biográfica. Desde a escolha do tema, as perguntas, as motivações, os anos de dedicação sobre um mesmo – e às vezes muito específico – assunto; só podem ser frutos de *obsessões, de ideias fixas*. Toda pesquisa carrega a *vontade* e a *obsessão* de seu autor. Todos colocamos uma parte de nós em nossas pesquisas, talvez não haja outra forma de se fazer uma, de tal forma que tudo que é possível dizer sobre Maggi estará ali, em sua pesquisa.

Ainda cabe um último destaque para a seguinte frase: “Allí está el secreto, si es que hay un secreto” (PIGLIA, 2017, p. 145). Realmente há um segredo a ser desvendado? Não sabemos, Tardewski parece duvidar. Talvez as mentes obsessivas de Don Luciano e Marcelo Maggi enxergaram muito mais que os papéis realmente poderiam contar, ou talvez haja um segredo, mas só um literato, da ordem dos artistas que dominam a “loucura”, como Emilio Renzi, será capaz de desvendar.

6.4 – Vladimir Tardewski – “Sou um homem inteiramente feito de citações”

Já abordamos, no capítulo V, a trajetória de vida de Vladimir Tardewski, desde seu caminho como exilado da Segunda Guerra Mundial, até sua pacata e fracassada vida em Concórdia, interior da Argentina. Também já começamos a explorar a tese de Tardewski de um possível encontro, e quem sabe até uma breve amizade, entre Kafka e Hitler. Agora vamos explorar essa tese com mais profundidade e ver como ela justifica tanto sua *obsessão* quanto sua escolha pelo *fracasso*.

Em *Respiración artificial* as pesquisas, ou seja, *uma obsessão por uma ideia fixa*, leva três personagens a tragédias pessoais: Enrique Ossorio ao suicídio; Marcelo Maggi ao desaparecimento; Tardewski ao exílio e fracasso. A pesquisa (ideias *obsessivas*) tem efeitos colaterais devastadores e diretos na vida (real) desses personagens. Em outras palavras, nos três casos, a pesquisa não é tratada como um trabalho a que você se dedica algumas horas do dia e depois vai para a casa descansar; a pesquisa é a vida desses personagens, se fundem, tem efeitos e consequências reais em suas vidas práticas.

Tardewski começa a falar a Renzi os desdobramentos de sua descoberta, para além daquilo que havia publicado no artigo de jornal. Não havia apenas uma ligação entre Kafka e Hitler, havia também uma relação entre Descartes e Hitler. Para ele havia uma ligação coerente e de literatura comparativa entre *O discurso do método* (1637), de Descartes, com *Mein Kampf* (1925), de Hitler. Os dois eram monólogos imperativos, escritos em locais fechados (uma casa confortável com lareira e uma prisão, respectivamente) e partem de um ponto comum em que a dúvida é só uma fraqueza do pensamento.

Esto es, dijo Tardewski, la hipótesis de que la duda no existe, no debe existir, no tiene derecho a existir y que la duda no es otra cosa que el signo de debilidad de un pensamiento y no la condición necesaria de su rigor. ¿Qué relaciones había, o mejor, qué línea de continuidad se podía establecer (fue lo primero que pensé esa tarde) entre *El discurso del método* y *Mi lucha*? Los dos eran monólogos de un sujeto más o menos alucinado que se disponía a negar toda verdad anterior y a probar de un modo a la vez imperativo e inflexible, en qué lugar, desde qué posición se podía (y se debía) erigir un sistema que fuera a la vez absolutamente coherente y filosóficamente imbatible. Los dos libros, pensé, dijo Tardewski, eran un solo libro, las dos partes de un solo libro escrito con la distancia de tiempo

necesaria entre uno y otro para que el desarrollo histórico hiciera posible que sus ideas se complementaran. (PIGLIA, 2017, p. 128)

Uma ideia ficcional ousada de Piglia colocada na voz de Tardewski, o que gerou certo incômodo da crítica de seus amigos escritores na época, como podemos acompanhar nos *Los diarios de Emilio Renzi*:

Viernes [1980]

Las reticencias de José¹⁴⁸ respecto de la novela son de orden diverso: exceso de ciertos procedimientos, ausencia de personajes, relato intelectual. Salvo la observación sobre los personajes, que me parece equivocada (Tardewski, el Senador, Marcelo Maggi), el resto de los reparos a mí me parecen virtudes, pero su opinión me sirve para no ilusionarme con el futuro del libro. Si él piensa así, me puedo imaginar la reacción de la multitud de tarados que pueblan la literatura argentina actual. No esperar nada entonces, más bien alegrarse de que la novela se haya podido publicar en la Argentina en estos tiempos sombríos. (PIGLIA, 2017, p. 142)

Adiante temos mais crítica de Sazbón:

Miércoles 3 de septiembre [1980]

[...]

José Sazbón muestra su reticencia y su mirada demasiado puntillosa sobre mi novela durante tres horas. **Crítica la identificación de HitlerDescartes y varias cuestiones secundarias y de detalle.** Como si la novela le pareciera a la vez demasiado experimental y demasiado poco borgeana. (PIGLIA, 2017, p. 142. Grifo meu.)

As críticas de Sazbón não param por aí e inclusive ele escreve um artigo crítico sobre o livro¹⁴⁹ (talvez o primeiro), que não agrada muito a Piglia. Este chega a pensar que Sazbón não entendeu o livro, e se alguém como ele não entendeu, o que poderia esperar então da massa de leitores muito menos cultos?

Estranhamente o livro foi um sucesso editorial. Embora a linha de pensamento de relacionar Descartes com Hitler possa parecer assombrosa, porque

¹⁴⁸ José Sazbón, importante intelectual argentino, foi amigo de Piglia e um dos primeiros leitores de *Respiración artificial*. Entre suas principais obras podemos destacar: *Nietzsche en Francia y otros estudios sobre historia intelectual*; *Mito e Historia En La Antropología Estructural*; *História y representación*, etc. Durante a ditadura militar esteve exilado na Venezuela e na França.

¹⁴⁹ Sazbón, José. “La reflexión literaria”. *Punto de Vista*, nº 11 (1981), pp. 37-44.

qualquer coisa que se relacione com o nazismo já é vista de antemão com repulsa e desdém (ou pelo menos deveria ser visto dessa forma), a lógica do pensamento de Tardewski não é difícil de compreender. Faço um resumo em vez de citações diretas e prolongadas.

Para Tardewski, *Minha luta*, de Adolf Hitler, é a filosofia da crítica da razão cartesiana levada ao extremo, é o ápice do racionalismo europeu. *Minha luta* é a conclusão de séculos de pensamento racional cartesiano, de *cogito*, de dominações nas colônias americanas, africanas e asiáticas; de imperialismo desenfreado e ganancioso. É um livro extremamente prático, funcional, burocrático (de forma alguma moral e ético, mas essa não é a questão), organizacionista de uma ideia *obsessiva e delirante*.

O livro justificava usando argumentos racionais o “mal dos judeus” para a sociedade, o *Lebensraum* (espaço vital) alemão, a necessidade da união dos povos germânicos arianos (mesmo que tivesse de ser feito na base da força), as mazelas que a Alemanha vinha enfrentando desde o “injusto” Tratado de Versalhes, a vingança justificável contra aqueles que queriam prejudicar a Alemanha, a necessidade da unificação do povo (*fascio*) para atingir um bem maior, a necessidade do culto ao corpo belo e saudável, para gerar proles belas e saudáveis (e consequentemente a eliminação daquilo que fugisse da norma), a necessidade de esse novo império ser conduzido por um grande líder (*Führer*), personificado na imagem de Adolf Hitler.

É possível discordar de tudo que há neste livro, mas não que ele não siga a filosofia de argumentação lógica inaugurada por Descartes. Por isso, o maior filósofo daquele tempo (na opinião de Tardewski), Heidegger (tema de sua tese), também viu em Hitler a encarnação do “espírito alemão” e filiou-se ao partido nazista. Se o homem mais inteligente da filosofia ocidental poderia achar aquilo correto, esse era um mundo do qual Tardewski não queria fazer parte (PIGLIA, 2007, p. 128-131).

O pensamento nazista era lógico, mas ao mesmo tempo frio, cruel e pouco ético (para não dizer desumano). Se este era o ápice da filosofia ocidental, então a filosofia já não fazia mais sentido nenhum para Tardewski. Ele já não queria participar desse mundo, preferia ser um *fracassado* a ser cúmplice (PIGLIA, 2007,

p. 130). Importante destacar que Tardewski só se dá conta disso anos depois, afinal é muito mais fácil analisar o passado com certo distanciamento, como os historiadores fazem, não existe tempo mais complexo de compreender que o caótico presente.

Mas, em outras palavras, este foi o motivo que definitivamente o convenceu de que queria se tornar um *fracassado*, longe daquela filosofia e do continente europeu. Não concordava com o caminho que a filosofia ocidental havia tomado durante o período da Segunda Grande Guerra, e depois que a guerra cessou já havia assumido sua *persona de fracassado*, graças ao impacto menor de seu artigo, o trauma do roubo, o emprego vazio como bancário, etc. Já tinha se conformado, ou melhor, tinha adquirido uma *obsessão* de que seu destino era ser um *fracassado*. “Esto es la filosofía, pensaba, a esto hemos llegado, es así como el cogito, ese huevo infernal empollado por Descartes junto a la chimenea, en su casa, en Holanda, se ha desarrollado. El sueño de esa razón produce monstruos.”¹⁵⁰ (PIGLIA, 2007, p. 130-131). Aqui temos o real motivo de Tardewski ter escolhido o *fracasso*; uma desilusão completa com a filosofia ocidental europeia e com aquele que para ele era o homem mais inteligente de sua época: Heidegger.

Se voltarmos aos teóricos que nos falam sobre *exílio*, percebemos que alguns defendem a ideia de que o exilado pode se tornar um grande crítico em potencial, pois pode observar com a vantagem do distanciamento. O exilado é um *outsider* (TRAVERSO *apud* JENSEN; PARADA, 2016, p. 4), que possui o que Traverso chama de uma *hermenêutica da distância*. É por meio desse distanciamento, de sua cultura, de sua língua, de seus amigos e familiares, que Tardewski percebeu, anos mais tarde, o real motivo de ter abandonado a Europa: seu total desprezo por aquilo que a filosofia ocidental havia se tornado.

Era seu desprezo pelo *cogito* que criou monstros reais. Outra ligação que podemos estabelecer com Tardewski, utilizando outro artigo de Maurício Parada, é que, segundo o autor, muitos exilados (não todos, mas a maioria) não têm um *horizonte de retorno* (PARADA, 2016, p. 6), ou seja, não sabem quando, ou se um dia, poderão retornar. Teoricamente Tardewski poderia ter retornado à Europa após 1945, mas não o fez, não apenas por ter incorporado a *persona do fracassado*, como

¹⁵⁰ Ideia que Piglia toma emprestado e falsifica a partir de Paul Valéry.

já falamos, mas também por ter adquirido um total desprezo pela cultura filosófica europeia (e pelo mundo acadêmico em geral). Seria melhor permanecer ali, no interior da Argentina, jogando xadrez e levando uma vida pacata no interior.

Por outro lado, Tardewski continua, até o fim, sendo *obsessivo* por sua tese do encontro entre Kafka e Hitler, embora como proscrito do mundo acadêmico, essa ideia/ensaio nunca tenha circulado para grandes públicos de debatedores, comentadores e estudantes/pesquisadores. Tardewski teria chegado a sua hipótese através de uma edição comentada de *Minha luta* feita pelo historiador Joachin Kluge, cruzando-a com correspondências de Kafka a Rainer Jauss e Max Brod, em que supostamente haveria uma referência a um pintor austríaco de nome Adolf, então o “A.” que aparece nos *Diários* de Kafka só poderia ser Adolf (Hitler), na lógica de Tardewski. Começa então a sustentar sua hipótese de que, como artistas, os dois deveriam ter se conhecido no Café dos Arcos, em Praga (PIGLIA, 2007, p. 135-136). Em *Respiración artificial* Piglia faz referência a uma citação do *Diário* de Kafka, a primeira entrada¹⁵¹, mas, ao final dela, adiciona uma falsificação, um adendo ficcional, que imagina sendo uma conversa entre Hitler e Kafka:

Discusión A. No quería decir eso [Hitler falando], me dice [Kafka ouvindo, é o narrador], lee Tardewski. Usted ya me conoce doctor. Soy un hombre completamente inofensivo. Tuve que desahogarme. Lo que dije no son más que palabras. Yo lo interrumpo. Esto es precisamente lo peligroso. Las palabras preparan el camino, son precursoras de los actos venideros, las chispas de los incendios futuros. No tenía intención de decir eso, me contesta A. Eso dice usted, le contesto tratando de sonreír. Pero ¿sabe qué aspecto tienen las cosas realmente? Puede que estemos ya sentados encima del barril de pólvora que convierta en hecho su deseo. (PIGLIA, 2007, p. 137)

O ponto de Tardewski é que Hitler, mesmo na juventude, mesmo na época em que queria ser pintor, mesmo antes da Primeira Guerra Mundial, já pensava os absurdos que pensaria no futuro para escrever *Minha Luta* e para fundamentar o

¹⁵¹ Na realidade a primeira entrada do *Diário* de Kafka é de 1909, e não de maio de 1910, como citado em *Respiración artificial*. A frase em que Piglia se baseia para a ficcionalização entre Kafka e Hitler é provavelmente a seguinte:

“A seriedade dele me mata. A cabeça enfiada no colarinho, os cabelos imóveis ordenados ao redor da cabeça, os músculos das bochechas, mais abaixo, estirados em seu posto.” (KAFKA, 2021, p.7)

Ficcionaliza que o sujeito de que Kafka, já que o autor do diário não deixa claro, está falando seja Adolf Hitler.

pensamento nazista. Na ficção de Piglia o jovem e “completamente inofensivo” (PIGLIA, 2017, p. 137) austríaco encontra com Kafka e compartilha com ele suas ideias. Todos obviamente deveriam achar que Adolf fosse louco (psicótico), no entanto uma pessoa lhe dava ouvidos, Kafka, embora ele próprio de origem judaica. Kafka sabia que se aquelas ideias podiam ser verbalizadas e ditas, é porque no fundo elas poderiam virar realidade. Ainda assim, quis escutar mais e mais daquela estranha figura, cria uma estranha *obsessão* por aquele homenzinho patético:

[Tardewski conversando com Renzi]

¿A quién puede referirse Kafka si no a ese propagandista del delirio, a ese insignificante profeta del dolor del mundo, cuando escribe en el cuarto borrador de *Descripción de una lucha* lo siguiente? Cuéntemelo todo desde el principio hasta el fin, leyó Tardewski. Si es menos, no lo escucho, se lo advierto. Pero estoy sobre ascuas para oírlo todo de usted. **Porque lo que usted planea es tan atroz que sólo al oírlo puedo disimular mi terror.** En esos meses, en Praga, se encontraron el hombre que no tenía más que palabras y planes, un hombre que ha sido definido así, dijo Tardewski. **Estaban perfilados ya hacia 1909 los rasgos que habrían de distinguir al fanático y al dictador: un egocentrismo delirante, mezclado con una auto-compasión histérica. Junto con esto aparecía ya muy nítidamente en Hitler, leyó Tardewski, una desorbitada obsesión por el futuro, un fluir incesante de palabras donde se iban construyendo sus proyectos, tan gigantescos como inescrupulosos.** (PIGLIA, 2007, p. 138. Grifos meus.)

Já temos a *obsessão* de Hitler pelo futuro, pelo seu futuro como líder do império germânico e de seus devotos seguidores, as palavras estavam proferidas, então poderiam acontecer. Kafka, por sua vez, fazia o papel de ouvinte, monossilábico. Escutava aquelas palavras e ideias atroztes que mais tarde seriam inspiração para seus próprios livros. Kafka compreendeu melhor que qualquer outro que às vezes situações absurdas acontecem, e diante delas o que faremos?

Às vezes a História acontece e diante dela só resta um rastro de ruínas (voltando a Benjamin). Essas situações não dependem de nós, de nossa vontade, de nosso querer, apenas acontecem, e muitas vezes de formas cruéis e vis (aqui há um jogo de espelhamento entre o nazismo que estava por vir e a ditadura militar em curso na Argentina que “acontece” a Marcelo Maggi).

Kafka, el solitario, dice Tardewski, sentado a una mesa del Café Arcos, en Praga, febrero de 1910, y enfrente Adolf, el pintor, un Tittorelli [personagem em *O processo*, de Kafka] falso y casi onírico. Con su estilo, que ahora nosotros conocemos bien, el insignificante y pulguiento pequeño burgués austríaco que vive semiclandestino en Praga porque es un desertor, ese artista **fracasado** que se gana la vida pintando tarjetas postales, desarrolla, frente a quien todavía no es pero ya

comienza a ser Franz Kafka, sus sueños gangosos, desmesurados, en los que entrevé su transformación en el Führer, el jefe, el amo absoluto de millones de hombres, sirvientes, esclavos, insectos sometidos a su dominio, dice Tardewski.

La palabra *Ungeziefer* [verme], dijo Tardewski, con que los nazis designarían a los detenidos en los campos de concentración, es la misma palabra que usa Kafka para designar eso en que se ha convertido Gregor Samsa una mañana, al despertar.

La utopía atroz de un mundo convertido en una inmensa colonia penitenciaria, de eso le habla Adolf, el desertor insignificante y grotesco, a Franz Kafka que lo sabe oír, en las mesas del *Café Arcos*, en Praga, a fines de 1909. Y Kafka le cree. Piensa que es *posible* que los proyectos imposibles y atroces de ese hombrecito ridículo y famélico lleguen a cumplirse y que el mundo se transforme en eso que las palabras estaban construyendo: El Castillo de la Orden y la Cruz gamada, la máquina del mal que graba su mensaje en la carne de las víctimas. **¿No supo él oír la voz abominable de la historia?**

El genio de Kafka reside en haber comprendido que si esas palabras podían ser dichas, entonces podían ser realizadas. (PIGLIA, 2007, p. 139. Grifos meus.)

Enquanto Hitler, pintor *fracassado*, profere suas *utopias* pessoais, bizarras e atroz, surreais, Kafka escuta. Escuta e anota. Percebamos que aqui ressurgem temas que já exploramos nesta tese: *fracasso, utopia, obsessão*. O gênio de Kafka foi em não ter considerado Adolf um louco (psicótico) e percebido que se aquelas palavras podiam ser ditas, elas poderiam acontecer.

Assim Kafka, como um clarividente, antecipou os horrores do nazismo em suas ficções, e por sorte não chegou a viver o suficiente para testemunhá-las no mundo real. Mas a ironia da teoria de Tardewski está no ponto em que Kafka só se tornou Kafka por conta da inspiração que teve em Hitler. Soube ouvir a “la voz abominable de la historia” (PIGLIA, 2007, p. 139). *O castelo* totalmente inacessível por conta de burocracias e hierarquias sem sentido; o *verme*¹⁵² em que Gregor Samsa se transforma, totalmente destituído de humanidade, grotesco aos olhos dos outros, em *A metamorfose*; e por fim *O processo* completamente arbitrário e injusto ao qual Joseph K. é submetido; de certa maneira, todos eles antecipam, via ficção, os horrores do nazismo.

¹⁵² A comparação dos judeus a vermes, ou insetos, por parte dos nazistas, é verídico. Inclusive havia propagandas sobre o assunto, e é daí que deriva a prática de extermínio em massa com gás venenoso nos campos de concentração, assim como fazem os dedetizadores com insetos e vermes. O documentário *Arquitetura da destruição* (1989), dos irmãos Cohen, debate esse tema e utiliza de imagens da época, inclusive de propagandas, vinculadas em cinemas, rádios e na nova tecnologia da TV. Considerar uma certa etnia *verme* ou *inseto* é reduzir a humanidade de alguém a algo muito insignificante e descartável.

Usted leyó *El proceso*, me dice Tardewski. Kafka supo ver hasta en el detalle más preciso cómo se acumulaba el horror. **Esa novela presenta de un modo alucinante el modelo clásico del Estado convertido en instrumento de terror. Describe la maquinaria anónima de un mundo donde todos pueden ser acusados y culpables, la siniestra inseguridad que el totalitarismo insinúa en la vida de los hombres, el aburrimiento sin rostro de los asesinos, el sadismo furtivo. Desde que Kafka escribió ese libro el golpe nocturno ha llegado a innumerables puertas y el nombre de los que fueron arrastrados a morir como un perro, igual que Joseph K., es legión.** (PIGLIA, 2007, p. 140. Grifo meu.)

O processo então seria a maior representação ficcional literária de um Estado totalitário. Tardewski encerra sua tese/monólogo, sua *aventura das ideias* (ou *ensaio*) da seguinte forma:

¿Joyce? Trataba de despertarse de la pesadilla de la historia para poder hacer bellos juegos malabares con las palabras. Kafka, en cambio, se despertaba, todos los días, para *entrar* en esa pesadilla [da História] y trataba de escribir sobre ella. (PIGLIA, 2007, p. 143)

Um autor tentava fugir da história, dos horrores da história; o outro escrevia a partir dela, a partir dos horrores que só a história pode proporcionar (Kafka e Joyce são contemporâneos entre si, embora Kafka tenha falecido muito antes). Essa é a tese de Kafka-Hitler; é a *obsessão* máxima da vida de Tardewski. É ela que mudou drasticamente sua vida e o levou ao exílio; ela o tornou um homem solitário; ela fez (junto com a tese de Descartes-Hitler) que sentisse asco, repugnância e repudiasse a filosofia; ela fez que se tornasse um *fracassado com estilo*, em suma, uma ideia tão *obsessiva* que alterou por completo a vida do personagem.

Antes de encerrarmos esse subcapítulo voltemos a uma citação anterior em que Tardewski fala sobre *O processo*, de Kafka.

Describe la maquinaria anónima de un mundo donde todos pueden ser acusados y culpables, la siniestra inseguridad que el totalitarismo insinúa en la vida de los hombres, **el aburrimiento sin rostro de los asesinos, el sadismo furtivo.** (PIGLIA, 2007, p. 140. Grifo meu.)

Fiquemos com o trecho em destaque, fiquemos com essa imagem, para falarmos de nosso próximo personagem: José Arocena, o censor.

6.5 – José Arocena, o censor

José Arocena é um burocrata (figura kafkiana por excelência) do governo militar¹⁵³. Mais que isso, é um *censor*. Seu trabalho consiste em ler cartas, que foram interceptadas pelo Estado, e encontrar nelas códigos secretos dos subversivos contra o sistema.

Ele é furtivo, age em silêncio; também surge de maneira furtiva na narrativa de *Respiración artificial*, sem nenhum aviso prévio é introduzido repentinamente na primeira parte do romance. Na verdade, um leitor muito atento terá percebido que Don Luciano Ossorio, algumas páginas antes, já alertara Renzi sobre Arocena, dizendo que Renzi avisasse Marcelo para tomar cuidado com o sujeito (é mais fácil captar esse detalhe em uma segunda leitura).

Pois bem, Arocena lê cartas, as classifica, define quais são perigosas para então dar a ordem para aqueles que “fazem o trabalho sujo” agirem. É muito bom no que faz e sente orgulho de seu emprego. Ele é a encarnação do “el aburrimiento sin rostro de los asesinos, el sadismo furtivo” (PIGLIA, 2007, p. 140).

Essa é a parte em que *Respiración artificial* tem sua narrativa mais fragmentada (final da primeira parte do romance), pois, em poucas páginas, temos

¹⁵³ Existe outra chave de leitura possível para Arocena; consiste de que ele poderia ser um personagem criado por Enrique Ossorio, e na verdade todo *Respiración artificial* é o romance do futuro, 1979, que está sendo escrito por Enrique Ossorio no século XIX. Fornet levanta as duas hipóteses: [1] Arocena lê as cartas como um censor da ditadura em 1980, [2] Arocena é um personagem do romance utópico de Enrique Ossorio, escrito em 1850:

“él mismo pudiera ser, en cierto modo, el personaje creado por Enrique Ossorio, el hombre que recibe cartas cruzadas entre argentinos del futuro y que trata de descifrarlas. Tiene el privilegio, además, de leer como actuales las cartas escritas por el propio Ossorio. Irónicamente, Arocena convierte todas las cartas, los personajes, el presente, en la utopía (o más bien ucronía) soñada por Enrique Ossorio. **Éste escribe en 1850 un relato que tiene lugar en 1979, leído por un personaje de 1837-1838. Todos los tiempos coexisten en el ahora de la lectura, reactualizados así por Arocena. Los senderos, ya lo sabemos, no se bifurcan en el espacio sino en el tiempo**” (FORNET, 2007, pp. 55-56). Essa tese de leitura é repassada adiante por outros críticos. Uma imagem benjaminiana de temporalidades sobrepostas, como em sua tese XIV sobre o conceito de História (BENJAMIN, 2012, p. 18)

Se formos analisar apenas pela leitura de *Respiración artificial*, realmente as duas hipóteses são possíveis, mas hoje, com as publicações dos *Los diarios de Emilio Renzi*, sobretudo seu último volume, *Un día en la vida*, temos mais clareza de como Piglia foi aos poucos criando Arocena, e que ele é sim um censor no século XX, como demonstraremos no subcapítulo que segue (*criando Arocena*). O livro de Fornet é anterior (2007) ao último volume dos *Los diarios Emilio Renzi: un día en la vida* (2017).

três narrativas acontecendo de forma não linear. São fragmentos lançados sem ordem lógica, que exigem atenção do leitor. Em uma delas temos Don Luciano Ossorio conversando com Renzi (em um tom meio delirante de um velho na casa dos 90 anos); em outro temos trechos dos diários, das cartas e dos planos e ambições de Enrique Ossorio (escritos no século XIX); e em outros trechos temos Arocena lendo as cartas que foram interceptadas em 1980.

São oito cartas (se contarmos a série de correspondências entre Maggi e Renzi como apenas uma), e entre elas temos a correspondência entre Marcelo Maggi e Emilio Renzi, que é justamente o início de *Respiración artificial*. Nós leitores lemos a troca de correspondência entre os dois, assim como Arocena, que separa essas cartas em um canto à parte de sua mesa, provavelmente por estar considerando agir sobre os indivíduos que as escrevem (que é justamente o final trágico de Marcelo Maggi).

Ao lermos *Respiración artificial* é provável que a chave de leitura mais óbvia para a maior parte dos leitores seja afirmar o seguinte: este é um livro sobre a ditadura militar argentina. De fato é, mas esta tese tenta provar que também é muito além disso. É notório que um dos temas centrais da obra é a ditadura militar, embora ela não seja citada diretamente sequer uma única vez, afinal Piglia precisava se preservar, precisava continuar a *existir* (como conclui Tardewski). Foi uma manobra muito arriscada: um livro sobre a ditadura militar, lançado na Argentina, com a ditadura militar em pleno curso. Não foi escrito no exílio, foi feita em solo argentino, assim como Marcelo Maggi, que se recusava a partir de sua pátria, mesmo sabendo que corria riscos.

Piglia mesmo admitiu, anos depois, já em Princeton, que essa era uma das temáticas centrais da obra, como nos fala um de seus ex-alunos:

Ricardo fala muito pouco sobre política, mas seu estranho modo de falar de literatura parece ser completamente político. O mesmo acontece com seus romances (o que ele admite em um curso). Todos possuem um vínculo tão forte quanto secreto com sua realidade política. ***Respiração artificial, com a ditadura;*** *A cidade ausente*, com o neoliberalismo; *Dinheiro queimado*, com a bolha econômica, etc. Entretanto, para ele, existe algo na literatura, que é muito mais importante que esse presente, muito maior. É uma política, mas para o futuro. (OTHONIEL ROSA In: FERRAZ FELIPPE; PINTO, 2019, p. 29. Grifo meu.)

Essa também é a chave de leitura interpretativa mais comum sobre *Respiración artificial*¹⁵⁴ e se estive evitando-a até agora foi de maneira proposital, pois defendo que *Respiración artificial* é muito mais que isso. O ponto para Piglia era o seguinte: como lançar um livro que fale sobre a ditadura, em plena ditadura, sem que ele próprio corresse perigo? As soluções encontradas foram duas: disfarçar as críticas ao regime militar em meio a incontáveis e rebuscados *ensaios* eruditos, além de uma narrativa não linear (que iria complicar a leitura dos censores); e por outro lado escolher como personagem um agente da ditadura mais discreto. Nada de generais, de torturadores, de executores, de voos da morte, de sequestro de bebês, de soldados rasos fiéis e disciplinados cumprindo seu dever; tinha de ser alguém mais sutil, mas que ainda assim representasse os malefícios da ditadura, quem sabe então *um censor*? Foi assim que Arocena surgiu.

6.5.1 – Criando Arocena

Ao acompanharmos *Los diarios de Emilio Renzi* percebemos que o papel do personagem de Arocena seria muito maior do que acabou sendo na versão final. Sua primeira aparição data de 1976:

Martes 6 [1976]

Trabajé diez horas, fumé un paquete de cigarrillos pero dejé listo el primer borrador del segundo capítulo. Son doce páginas que habrá que hacer llegar a las veinte o veinticinco porque falta el final y falta una de las cartas (que ha sido cifrada). En el final, Arocena se encuentra con su padre y luego vuelve al Correo Central.

¹⁵⁴ Ver, por exemplo: GROTO, Livia. *A segunda história de Respiração Artificial*. Revista Escrita, Rio de Janeiro, n. 11, 2010; SCHWARTZ, Adriano. *O romance dentro do romance em Respiração Artificial*, de Ricardo Piglia. Revista USP, São Paulo, n. 97, p. 82-91, mar./abr./maio 201; BRATOSEVICH, N. et al. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*, Buenos Aires: Ediciones Atuel, 1997; ROSA, Luis Othoniel, *Notas sobre o professor Piglia em um caderno*, In: FERRAZ FELIPPE; PINTO, *Só se perde o que realmente não se teve*. Rio de Janeiro: Estudos Americanos, 2019; CELLA, T. N.; FIORUCI, W. R., *A história da Argentina revisitada na narrativa pós-moderna: Respiração artificial*, de Ricardo Piglia. Vitória da Conquista, *fólio - Revista De Letras*, 6(1), 2018; TESTA, Letycia Fossatti, *O passado ressignificado em Respiração Artificial*, de Ricardo Piglia, e em *Liberdade*, de Silviano Santiago; Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2019; BALDERSTON, Daniel; *Lecturas repetidas* In *Leído primero y escrito después: aproximaciones a los obras de Roa Bastos, Piglia y Saer*. Villa María: Eduvim, 2020; SARLO, Beatriz; *Ricardo Piglia: “Homenaje a Roberto Arlt” (1975) y Respiración artificial (1980)*, In: *Clases de literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI editores Argentina, 2022; FERRAZ FELIPPE, Eduardo; PINTO, Júlio Pimentel; *Só se perde o que realmente não se teve*. Rio de Janeiro: Estudos Americanos, 2019; FORNET, Jorge. *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007; entre outros.

Arocena es quien recibe el archivo de Maggi, después de que éste ha sido secuestrado. Su lectura y comentario de esos documentos cerrarían la novela. (PIGLIA, 2017, p. 102)

Em 1978 o argumento que fundamenta Arocena já está mais elaborado:

Miércoles 4 [1978]

La novela avanza, imagino ahora al censor que lee cartas al azar en una oficina luminosa del Correo Central. Me han dicho que actúan del siguiente modo: tienen una serie de correspondencia vigilada que abren, leen, sacan datos, cierran y envían. Sobre todo, las cartas que vienen del extranjero; en especial, de las personas a las que tienen bajo vigilancia. Pero hay también otro sistema, más siniestro, que consiste en elegir todos los días una cantidad cada vez mayor de cartas al azar. **Las abren, preparan nuevos prontuarios, a veces se guían por frases que entienden mal (suelen creer que todo siempre está referido a lo que ellos persiguen). Creo que me entero de esto por mis amigos, pero a la vez creo que lo hacen saber para que la gente se sienta siempre amenazada. Entonces, el censor controla la correspondencia de Maggi pero también lee una serie de cartas elegidas al azar.** Con el sistema una de cada diez, o tres de cada cien, según el humor y según las noticias políticas. (PIGLIA, 2017, pp. 69 – 70. Grifo meu.)

Ficção e realidade se misturam. Piglia-Renzi imagina Arocena baseado naquilo que escuta de seus amigos sobre como os censores estão agindo, mas admite que talvez isso seja uma própria estratégia dos militares para espalhar medo e paranoia entre a população. Ninguém sabia direito o que estava acontecendo ou como agiam os militares e seus burocratas, ninguém se atrevia a saber. O prédio do Correo Central é um dos edifícios mais imponentes do centro de Buenos Aires, fica muito próximo à Casa Rosada e hoje abriga o Centro Cultural Kirchner, na fronteira dos bairros San Nicolás e Puerto Madero. É assustador imaginar que tão belo edifício, e tão à vista de tudo e todos, escondesse o cruel aparelho da censura de Estado.

Piglia-Renzi também especula que por vezes os censores interpretam “frases que entienden mal (suelen creer que todo siempre está referido a lo que ellos persiguen)”. (PIGLIA, 2017, pp. 69-70), em resumo, são *obsessivos*. Essa ideia da interpretação obsessiva, exagerada e distorcida vai aparecer em Arocena.

Sábado 4 [1978]

En tres días comencé a redactar el capítulo del censor en la novela. Se llama Arocena, ese fragmento está reescrito en tercera persona. **En un sentido, las cartas que tiene sobre la mesa son el nudo central de la novela y la marca más fuerte**

del contexto en el que la escribo. Un libro escrito al mismo tiempo que la historia que lo ha motivado. (PIGLIA, 2017, p. 75. Grifo meu.)

Já com o resultado final em mãos, sabemos que o centro de *Respiración artificial* não são as cartas de Arocena, mas em 1978 eram. Piglia-Renzi diz: “son el nudo central de la novela y la marca más fuerte del contexto en el que la escribo. Un libro escrito al mismo tiempo que la historia que lo ha motivado” (*Ibdem*). Como já dito, um livro sobre a ditadura escrito em plena ditadura. A figura de Arocena, nesse período, seria de um protagonismo muito maior que foi na versão final. Suas leituras invasivas seriam o “nudo central de la novela” (*Ibdem*). Como dito anteriormente nessa tese, nas primeiras versões, Arocena teria um embate dramático com seu pai, que não tinha conhecimento do trabalho do filho, mas isso é cortado na versão final. Piglia-Renzi torna Arocena austero, apenas um burocrata, sem história, sem passado, sem laços familiares.

Adiante Piglia-Renzi começa a trabalhar nas cartas aleatórias que Arocena lê, e esta é uma parte muito importante, por mais que oblíqua, de *Respiración artificial*. Aqui temos uma rede de meta-referências. Tentarei explicar: por um lado Arocena está monitorando a correspondência entre Maggi e Renzi, que é a primeira parte do romance; por outro lado lê cartas ao acaso de cidadãos normais argentinos tentando levar suas vidas mesmo em meio a tempos sombrios, de estado de exceção.

Essas cartas não são críticas diretas à ditadura, não são endereçadas aos gerais e torturadores, são cartas de pessoas comuns, cada qual com seus próprios problemas, mas em todas há o fantasma da ditadura rondando suas pequenas histórias. Enquanto isso temos um salto temporal: Enrique Ossorio, em 1850, tenta escrever seu romance utópico sobre cartas que chegariam do futuro, de 1979 (inclusive este é o título de seu romance utópico), e ele não quer que sejam cartas formais de burocratas, documentos políticos ou de chefes de Estado; queria conseguir criar cartas de pessoas comuns, descrevendo o dia a dia banal de suas vidas. De certa forma é possível interpretar que o desejo criativo de Enrique Ossorio são as cartas que agora, em 1979, Arocena lê.

Jueves 1 de marzo [1979]

El capítulo avanza, escribí ya algunas cartas, dos cartas y media en realidad, faltan otras tres. Una, del narrador; otra, de una mujer quizá puertorriqueña; otra, de un argentino que hace el viaje a Nueva York. **Después lo difícil será entrelazarlas y**

crear una estructura con el mosaico o el *collage* de cartas censuradas. Para mí se trata de mujeres, de hombres indignados, conscientes, que no pueden decir directamente lo que quieren decir y lo disfrazan, lo esconden. Por su lado, Arocena, el censor, lee de más, interpreta en exceso, ve signos peligrosos en cualquier frase. A la vez buscaré el modo de hacer circular la voz de las madres, a partir del dije de una pulsera. El dije: ésa es la enunciación verdadera. Le pondría una cita de Shakespeare que recuerdo de memoria y traduzco así: “Para limpiar una nube tan sucia, hace falta una gran tormenta”. (PIGLIA, 2017, p. 101. Grifo meu.)

As pessoas que escrevem não podem falar tudo que pensam, pois sabem (ou temem) que estão sendo monitoradas. Por outro lado “Arocena, el censor, lee de más, interpreta en exceso, ve signos peligrosos en cualquier frase”. (*Ibdem*). Vemos Piglia-Renzi criando o argumento para as cartas que Arocena lê, muitas delas vão mudar até alcançarem sua versão final. A parte do pingente e da voz das mães não aparece na versão final, por exemplo. A mulher porto-riquenha também é cortada.

Miércoles 7 [1979]

En una de las cartas surge un relato fantástico que no había previsto. De este modo cierro el capítulo, del que falta todavía escribir el final: el padre se entera del trabajo que hace Arocena y rompe con él. Arocena, en la calle, recurre a los diagramas y desciframientos. Encuentra otro mensaje cifrado y vuelve al Correo. (PIGLIA, 2017, p. 102)

A narrativa fantástica, não prevista, realmente é a última das cartas que aparecem em *Respiración artificial*, mas a parte sobre o pai de Arocena é retirado da versão final por recomendação de Íris (Josefina Ludmer). Todo o drama e *background* envolvendo esse personagem são anulados para que ele fosse apenas um burocrata sem face. Não tem passado, nem família, e sua única motivação é cumprir seu trabalho “pelo bem da nação”. Em uma das versões de rascunho de *Respiración artificial*, o sequestro de Maggi ficaria explícito ao leitor e Arocena se apoderaria dos *papéis de Ossorio*. O romance terminaria com o censor lendo a carta de suicídio de Enrique Ossorio.

Sabemos que Piglia-Renzi mudou isso; o sequestro fica em suspenso e quem lê os *papéis de Ossorio* é Renzi, ao final da narrativa. A ditadura capturou o historiador, mas não os objetos de sua pesquisa, que continuará, a princípio, com Emilio Renzi, seu discípulo. Como diria Walter Benjamin, “nem os mortos estarão

seguros se o inimigo vencer. E esse inimigo nunca deixou de vencer” (BENJAMIN, 2012, p. 12).

A seguir temos uma citação de Piglia-Renzi que evidencia o tema do próximo subcapítulo; Arocena interpreta de mais, “interpretação delirante”, é um *obsessivo* em descobrir e capturar os subversivos que a ameaçam a ordem vigente.

Martes [1979]

Vengo a Adrogué, como siempre, solo en la casa, sin interrupciones. Reescribo el final del capítulo. **Interpretación delirante de Arocena.** Lo termino y ahora empiezo a trabajar en la continuación de la novela. Las cosas marchan bien, tengo mucha confianza en este libro. Por supuesto la situación económica es siempre precaria. (PIGLIA, 2017, p. 103. Grifo meu.)

A última carta que Arocena lê, de forma delirante, é exatamente o final da primeira parte do romance *Respiración artificial*, logo em seguida se inicia a segunda parte, *Descartes*, com a viagem de Renzi a Concórdia e seu primeiro encontro com Vladimir Tardewski, na estação de trem.

6.5.2 – O censor obsessivo – as cartas sob vigilância

Já sabemos que as cartas entre Maggi e Renzi estavam sendo vigiadas por Arocena, mas e as outras, do que tratam? Essa é uma das partes mais belas de *Respiración artificial*, e na verdade são pequenos contos¹⁵⁵ dentro de um romance maior.

¹⁵⁵ Piglia escreveu dois ensaios sobre a forma de narrativa *conto*, são eles: *Tesis sobre el cuento* e *Nuevas tesis sobre el cuento*, ambos parte do livro de ensaios *Formas breves* (1999). Na abertura do primeiro ensaio Piglia já cita um “microconto” de Tchekhov: “Um homem, em Montecarlo, vai ao casino, ganha um milhão, vai para sua casa, se suicida”; em uma frase a trama do conto já está criada, mesmo que sua continuação, ou a “história secreta” ainda não tenha sido narrada.

Desde 2014, quando foi diagnosticado com ELA, até seu falecimento, em 2017, Piglia trabalhou arduamente em projetos de publicações (como *Los diarios de Emilio Renzi*), não apenas para colocar suas últimas ideias no mundo, mas pensando no bem-estar financeiro de seus herdeiros. Em 2016, em conversa com seu editor, demonstrou que gostaria de publicar uma compilação com todos seus contos desde 1967. Infelizmente não viveu para ver *Cuentos completos*, publicado pela editora Anagrama, em 2021, com 822 páginas de extensão, porém as cartas contidas em *Respiración artificial* não entraram nessa coletânea.

1 - A primeira delas é de um sujeito que está exilado na Venezuela, em Caracas. Escreve a um amigo que ainda está na Argentina. O exilado pensa em mudar-se para o México, mas acha que lá será tão ruim quanto a Venezuela. Reclama do calor, fala que vai ao cinema, comenta sobre uma namorada a quem está ensinando a tomar *mate*, mas em meio a assuntos banais surgem os assuntos sérios: “Los muertos y los amigos (vos entre ellos) se me aparecen en los sueños. Así son las cosas en esta época: para encontrarse con la gente que uno quiere hay que dormir” (PIGLIA, 2007, p. 52). Em outra passagem da carta, outro argentino exilado (formam uma rede entre si) propõe que comprem uma ilha no Pacífico e que façam uma comunidade alternativa, “la primera utopía nacionalista” (PIGLIA, 2007, p. 52), uma grande bobagem, claro.

Se extraña la tierra natal; las noticias que llegan son confusas y más bien sombrías. Nadie entiende qué seguís haciendo vos ahí. ¿Con quién te ves? ¿Se puede publicar? Parecés el último de los mohicanos. Tendrías que saber que no siempre las fidelidades a la tribu son geográficas. Los líricos y filosóficos chinos, por lo que he oído decir (escribía tu admirado Brecht) solían ir al exilio como los nuestros van a la Academia. Costumbre honrosa. (PIGLIA, 2007, p. 52)

A carta termina assinada por *Roque* e contém um P.S: *PS. “A veces (no es joda) pienso que somos la generación del 37. Perdidos en la diáspora. ¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?”*¹⁵⁶ (PIGLIA, 2007, p. 53. A citação está em itálico no romance). Reparemos que o tema do *exílio* retorna como um dos principais ensaios de *Respiración artificial*. O exilado sente falta de casa, mas ainda assim sabe que o exílio é mais seguro. Tenta inclusive convencer seu amigo argentino a também aceitar e abraçar o exílio.

¹⁵⁶ Este acaba por ser o título da tese de doutorado de José Luís de Diego, defendida em 2001 e posteriormente lançada como livro em 2003: *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en argentina (1970-1986)*, na qual o autor analisa de forma minuciosa o “campo intelectual” argentino desse período. O autor chama atenção para algo importante; Piglia não estava sozinho nesse mundo intelectual argentino de escritores críticos à ditadura, que, de alguma forma, conseguiam driblar os censores e publicar suas obras: “1980: Ta-te-tíasy otros juegos (Emecé), de Eduardo Gudiño Kieffer; Flores robadas en los jardines de Quilmes (Losada), de Jorge Asís; Los años del fuego (Sudamericana) de Marta Lynch; En el campo las espinas (Pleamar), de María Esther de Miguel; Juanamanue/a, mucha mujer (Sudamericana), de Martha Mercader; **Respiración artificial (Pomaire), de Ricardo Piglia**; Soy paciente (Losada), de Ana María Shúa; Mis muertos punk (Tierra Baldía), de Rodolfo Fogwill; Dejarse llevar (Corregidor), de Liliana Heer; Bajo palabra (Galema), de Jorge Manzur; Borrasca en las clepsidras (Suae Editio Gentis), de Laura Del Castillo; Identidad (Sudamericana), de Antonio Brailovsky”. (DE DIEGO, 2003, p. 120. Grifo meu.) O autor também destaca importantes revistas culturais da época além da *Punto de vista*, como a *Crisis* e a *Los Libros* (esta última Piglia chegou a trabalhar como editor).

Embora seja apenas uma hipótese, parece-me que essa carta foi escrita para Piglia. Talvez ficcional, talvez real, talvez ambos. Piglia tinha vários amigos, escritores e intelectuais (como Sazbón, Galeano, Canclini e outros), que estavam vivendo no exílio desde que a ditadura tinha se instaurado, um deles, que vivia na Venezuela, era José Sazbón, talvez *Roque* seja apenas um nome falso para despistar a censura. Agora, o personagem argentino que recebe a carta, que reluta em ir ao exílio, que parece o “último dos moicanos” de sua geração, e que ao mesmo tempo admira muito Brecht, parece-me muito o próprio Ricardo Piglia.

Por fim, o remetente completa, qual deles, qual dos exilados, qual dos *gênios fracasados* será que vai escrever o *Facundo* de sua geração? Qual deles escreveu uma obra representante daquele tempo, entre os que sobreviveram? Essa obra é *Respiración artificial* ou existe outra mais representativa? Poderia ser de Rodolfo Walsh (assassinado pelos agentes da ditadura militar) com sua *Carta abierta a la Junta Militar*; ou ainda *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig? Ou outro escritor que não fosse do círculo de Piglia-Renzi?

2 – A segunda carta é de uma mulher de apelido Anahí (seu nome verdadeiro é Echevarme Angélica Inés¹⁵⁷). Ela é uma vidente, delirante (“louca”/psicótica), que escreve a uma das autoridades militar após tê-lo reconhecido na TV e lembrar-se que estudaram juntos na escola primária, precisamente na sexta série, quando o intendente militar era apaixonado por ela, embora ela não o tenha correspondido. Isso em meio a uma narrativa delirante, que mistura temporalidades, que antevêem outros personagens como “O polonês” (Tardewski), embora não haja como eles se conhecerem dentro da narrativa, mas Anahí é vidente e abre um pequeno flerte deste romance com o *fantástico*. Anahí, por fim, pede para ser nomeada “cantora oficial” do governo (que também pode ser entendido como “delatora”). Arocena encara essa carta como uma piada. Lia muitas cartas como essa, gente patética e desesperada que gostaria de ser agraciada e adotada pelas altas figuras do novo governo

¹⁵⁷ Anahí já havia aparecido anteriormente em um conto de Piglia, *La loca y el relato del crimen*, parte de *Nombre falso* (1975). Ver: BOTELHO, Márcio de Pinho, *Anahí e Arocena: o papel da loucura em Respiración artificial de Ricardo Piglia*; *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH* • São Paulo, julho 2011; e *Lo que Ricardo Piglia oculta: uma poética de la ficción narrativa*; ROVIRA VÁSQUEZ; México: UABCS, 2015, p. 144-145; e FORNET, Jorge, *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Havana (Cuba): Fondo de cultura económica, 2007.

“revolucionário”. Arocena não dá muito crédito, sabe que esse pedido não surtirá efeito e, se depender dele, sequer chegará ao destinatário.

Essa carta é a que fala mais abertamente sobre os horrores do regime militar, mas como é em um tom delirante, desconexo, de “loucura”, parece passar batida, tanto pelos leitores de primeira viagem em *Respiración artificial* como pelos censores da época. O discurso do “louco”, como desautorizado, é o melhor jeito de se falar sobre aquilo que não se poderia falar.

3 – A terceira carta é de um pai que escreve ao filho exilado. O pai se chama Juan Cruz Baigorria. São de família pobre, peronistas, vivem no interior. Está tentando contatar o filho que partiu para o exílio nos EUA, em Winnesburg, Ohio¹⁵⁸, mas nunca obteve uma carta em resposta. O pai não deixa de notar um fato curioso que acabou de perceber: Winnesburg, Ohio, não consta no mapa. O (ex) senador Don Luciano Ossorio também intercepta essa carta por seus próprios meios de espionagem particular.

Quando Renzi o visita trazendo a carta de Marcelo Maggi, ele pede que o escritor redija uma carta para o senhor Juan Cruz Baigorria, anunciando aquilo que para ele era o óbvio: Winnesburg, em Ohio, não existe, seu filho deve ter mentido sobre para onde iria; e mais que isso, se nunca respondeu ao pai, nem o procurou, é porque provavelmente já está morto. Pede para seu mordomo levar a carta pessoalmente até o remetente, com certa quantia em dinheiro, para ajudar a família a lidar com o luto da perda. Era sua forma de ajudar naqueles tempos sombrios.

4 – A quarta carta mostra a ditadura militar sob o olhar da elite. É escrita por uma adolescente ao seu irmão mais velho, um jovem acadêmico de Física que estava fazendo doutorado em Londres. A adolescente acha a vida em Buenos Aires tediosa, nada de interessante acontece; estuda francês, lê Baudelaire, está decidida a cursar Psicologia na universidade e é perdidamente apaixonado pelo irmão, com quem quer se casar, não importa se isso é um tabu para a sociedade. A carta tem um quê erótico e incestuoso. Ao mesmo tempo ela também tem interesses sexuais em

¹⁵⁸ É uma referência ao romance *Winesburg, Ohio* (1919), de Sherwood Anderson, mas Piglia, em *Respiración artificial*, altera a grafia da fictícia cidade adicionando mais um “n”. *Winesburg, Ohio*, considerada a obra prima de Anderson, segue uma estrutura narrativa de contos que unem as histórias dos desiludidos habitantes da pequenina cidade fictícia do interior dos Estados Unidos (embora exista uma Winesburg real, em Ohio, com apenas 340 habitantes segundo o censo de 2020); estilo que lembra as próprias cartas que Piglia está escrevendo em *Respiración artificial*.

um amigo de seu irmão que volta e meia frequenta a casa da família. A garota tem TOC (transtorno obsessivo compulsivo), ela mesma se diagnostica dessa forma, passa seu tempo olhando para a rua e contando quantos carros passam com placas ímpares. As coisas vão cada vez melhor para a família (financeiramente) e o patriarca pretende comprar uma casa de férias em Paris. Isso será ótimo pois assim os irmãos poderão se ver com mais frequência e quem sabe ela poderá realizar suas fantasias incestuosas. O pai ainda insiste que o irmão deveria ter feito Direito, para cuidar dos “negócios da família”, mas pelo menos ele era um gênio em sua área e estava recebendo diversos prêmios acadêmicos. Arocena anota: “Premios, pensó, se progresa. Ahora los nenes de mamá se dedican a la física y sus hermanas se masturban con Las flores del mal” (PIGLIA, 2007, p. 66).

5 – A quinta carta é de um sujeito argentino assaltado em Bogotá, Colômbia. Perdeu tudo, até os documentos. Está dormindo de favor numa igreja. Pede desesperadamente para os parentes ou o pessoal de seu trabalho fazerem uma “vaquinha” para ajudá-lo a voltar para a Argentina. Arocena acha cômica a situação do sujeito, e retém a carta consigo de propósito, ela nunca chegou ao seu destino. As pequenas crueldades da ditadura. “el sadismo furtivo” (PIGLIA, 2007, p. 140).

6 – A sexta carta tem um quê de “realismo fantástico”, que Piglia anuncia em citação de seus diários que expus anteriormente, como uma carta que ele não tinha planejado, ele simplesmente a escreveu quando “ouviu a inspiração”. É sobre um sujeito argentino que está exilado em Nova York, EUA. Nessa carta há uma série de referências literárias, bem ao estilo de Piglia-Renzi. A parte fantástica se dá em um ponto em que o sujeito lê um livro de Bellow, *O planeta do sr. Sammler*, e tudo que lê acontece na vida real. É aqui que surge a música *Some of these days*, cantarolada por uma menina no Central Park enquanto um menino com patins nos ombros se aproxima, etc, que, a meu ver, é uma referência a *Náusea*, de Sartre, como vimos anteriormente no cap. IV. Eventos extraordinários e inexplicáveis: fantásticos. Tão fantásticos que não podem ser reais, ou podem? Essa é a carta que mais chama atenção de Arocena. Aquilo era impossível, tinha de haver um código secreto. Revira a carta, lê ao contrário, separa as letras iniciais de cada uma das frases e parágrafos e encontra a seguinte mensagem cifrada: “Raquel llega a Ezeiza el 10, vuelo 22.03” (PIGLIA 2007, p. 69). Ali estava! Claro como a luz do dia em meio àquela carta absurda de um argentino subversivo metido a escritor! Mesmo

assim ainda questiona sua descoberta, analisa outras vezes, Raquel não seria um anagrama para outra coisa? Ezeiza tem dois “z”, muito suspeito. Quem estava para chegar de verdade? Havia algum segredo na data do voo? Aquilo era uma data ou o número do avião? “A mi, penso Arocena, no me van a enganar” (PIGLIA 2007, p. 69).

7 – A sétima carta não é lida por Arocena, mas por nós leitores. Data de 30-07-1850, é de Enrique Ossorio, e diz apenas o seguinte: “Escribo la primera carta del porvenir” (PIGLIA 2007, p. 70). O círculo se fecha. Começa a segunda parte de *Respiración artificial: Descartes*.

As cartas compõem um mosaico sobre a realidade cotidiana (ainda que ficcional) em meio aos tempos sombrios da ditadura militar. Na primeira temos um intelectual escrevendo a outro (Piglia?) e tentando convencê-lo de que o exílio seria a opção mais segura no momento.

Na segunda temos uma mulher que tenta subir na hierarquia social declarando uma “paixão” antiga a um dos líderes militares, ao mesmo tempo que, em um monólogo delirante, relata vários crimes que estavam acontecendo.

Na terceira um pai que tenta localizar seu filho, que provavelmente já foi assassinado, está “desaparecido”. Na quarta temos a visão da elite, em que nada mudou com a ditadura, digo, mudou sim, para melhor. A família, cada vez mais rica (provavelmente com negócios inescrupulosos), manda um filho para estudar no exterior e pensa em comprar uma segunda casa em Paris, enquanto a irmã tem desejos incestuosos e secretos com o próprio irmão, sujando assim a ideia de perfeição da família burguesa tradicional. Para essa garota Buenos Aires é um tédio em que “nada acontece”.

Na quinta temos um sujeito em desespero no exterior, pedindo ajuda financeira a sua família e colegas de trabalho por conta de uma tragédia pessoal que lhe ocorreu; aparentemente nada diz sobre a ditadura, mas Arocena, por puro sadismo, resolve interromper o caminho da carta e acha graça na situação do infeliz; age dessa maneira simplesmente porque pode agir assim, abusa de seu poder como *censor*. Pode parecer um mal menor em meio ao mar de lama da ditadura, mas ainda assim é um mau, que passará impune para Arocena.

A sexta carta é a que mais nos interessa. Não somente pela narrativa de certo “realismo fantástico”, que é muito interessante e bem escrita, mas pelo final dela, a parte em que Arocena se convence de que ali tem de haver um código. É *obsessivo*, interpreta mais do que deveria, vê coisas onde às vezes não há nada. Na verdade, Arocena extrapola a *obsessão* e passa a ser *paranoico*¹⁵⁹. Ele precisa achar algo, achar o segredo, mesmo que não tenha nada ali¹⁶⁰. Ninguém o engana, ele próprio afirma. Mesmo assim põe sua descoberta em dúvida. Oscila entre o gênio e o impostor. Será mesmo que Raquel iria chegar no Ezeiza? Raquel se quer existe? É *paranoico*, para além de *obsessivo*, e assim espelha de maneira metonímica todo o regime militar, todo um país vivendo durante anos sob estado de exceção, no qual o medo e a paranoia imperavam.

Em ensaio posterior a *Respiración artificial*, chamado *Secreto y narración*, Piglia ensaia sobre o “segredo na literatura” dividindo o conceito em três partes: [1] *enigma*: aquilo que pode ser desvendado usando a lógica; [2] *segredo*: é um

¹⁵⁹ A definição de “paranoia” no Dicionário Houaiss é a seguinte:

- 1- introduzido na psiquiatria para designar os problemas psíquicos que tomam a forma de um delírio sistematizado; complexo de perseguição [A paranoia engloba sobretudo as formas crônicas de delírios de relação, ciúmes e perseguição e a chamada esquizofrenia paranoide].
- 2- absurdo, maluquice; noia. (HOUASSIS)

Consultado online: https://houaiss.uol.com.br/houaisson/apps/uol_www/v7-0/html/index.php#1. Último acesso: 16/01/2025.

Já em termos psicanalíticos a *paranoia* entra no espectro da *psicose*, e não mais da *neurose*, como é o caso da *obsessão*.

¹⁶⁰ Márcio de Pinho Botelho também classifica Arocena como espécie de “louco”, que aqui estou chamando de *paranoico*:

Esse excesso de certeza aponta para o caráter falho e paranoico do método de Arocena: para o censor, todas as cartas possuem uma mensagem secreta e sua busca só vai parar quando ele encontrar o que procura, mesmo que para isso ele tenha de fazer jogos com as palavras, letras e expressões das cartas, cruzando correspondências muito distantes entre si, para confirmar sua opinião: “Todo podía ser un indicio para encontrar la clave que le permitiera descubrir el mensaje secreto” [p. 5] (PIGLIA, 2001) [*Respiración artificial*]

Texto publicado em anais de congresso: *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH* • São Paulo, julho 2011.

Jorge Fornet, em seu livro *El escritor argentino y la tradición*, também trabalha com a concepção de Arocena como sujeito *paranoico*.

segredo para muitos, mas algum personagem ou narrador sabe a verdade; e [3] *mistério*: algo que não tem explicação lógica, da ordem do fantástico.

Parece-me que os personagens de *Respiración artificial* operam na ordem do *segredo*, ou melhor, eles acreditam que haja um segredo a ser desvendado de forma que desvendá-lo se torna uma *obsessão*. Mas há mesmo um segredo? Há um segredo nos *papéis de Ossorio*? Algo que justificaria o sequestro de Maggi orquestrado por Arocena? Ou Arocena fantasiou esse segredo? Raquel vai mesmo chegar no Ezeiza dia 22/03? Tardewski realmente descobriu uma relação secreta entre Kafka e Hitler? Lembre-se que ele nunca retornou à Europa para comprovar sua hipótese. Quantos inocentes será que Arocena condenou por conta de suas paranoias? Por fim, o próprio Piglia define que isso pouco importa, o que importa é gerar a “narrativa do segredo” em si:

No importa saber que és, lo importante es que los personajes de la historia estén obsesionados por ese elemento y estén dispuestos a todo para conseguirlo. Ni el narrador ni el espectador saben que és, pero los personajes sí saben y lo buscan durante o relato. Esa sería la función narrativa del secreto. (PIGLIA, 2015a, p. 250)

Neste ensaio Piglia não está falando sobre *Respiración artificial*, mas esse livro foi escrito seguindo essa chave de pensamento literário; talvez a diferença seja que em *Respiración artificial* nem os personagens nem sequer o narrador sabem decifrar o segredo (se é que ele existe). É uma *ficção paranoica*, para usar outro conceito de Piglia, explorado em outro ensaio, que pressupõe *leitores paranoicos*, como vimos anteriormente.

Por eso yo llamo “ficción paranoica” al estado del género y también a su origen, No se trata de usar criterios psiquiátricos, sino hablar de un **tipo de relato que trabaja con la amenaza, con la persecución, con el exceso de interpretación, la tentación paranoica de encontrarle a todo una razón, una causa.** (PIGLIA, 2015a, p. 174. Grifo meu)

Arocena incorpora em si a *ficção paranoica* pigliana, *tom* que Piglia buscava ao escrever e que gostaria que seus leitores também tivessem.

6.6 - Piglia-Renzi, um escritor obsessivo

Piglia-Renzi também foi um escritor *obsessivo*, assim como os personagens que povoam seu universo literário. Com isso não estou falando de seus numerosos trabalhos de crítica, ensaios, editoração, conferências, romances e contos. Na verdade, a prova máxima de que foi um escritor *obsessivo* está no fato de seus *Diários* existirem. São 327 cadernos, segundo Piglia-Renzi, escritos à mão, mas esse número é totalmente aleatório. Piglia-Renzi citava essa cifra numa espécie de piada. Os *Diários/cadernos* vão de 1957- 2016: 59 anos de registros; se isso não é uma *obsessão*, nada mais é.

Hoje os *Diários* estão em pose da biblioteca da Universidade de Princeton, EUA. Mas será mesmo que valeu a pena registrar sua própria vida (real ou imaginada) por tantos e tantos anos? Acredito que, mais que se preocupar com o registro diário dos dias, meses e anos que se sucediam, Piglia fez de seus *Diários* um laboratório de escrita, um exercício que o “obrigava” a escrever quase todos os dias, e assim os transformou em outra coisa, nos *Los diarios de Emilio Renzi*.

Às vezes as entradas são pequenas frases, curtos parágrafos, outras ocupam várias páginas, e são verdadeiros ensaios, sobre literatura, cinema, política, artes, etc. Por fim, serviu para presentear a nós, seus leitores, com os *Diários de Emilio Renzi*. No filme *327 cuadernos*, do cineasta argentino Andrés DiTella, que acompanha o processo de aposentadoria em Princeton de Piglia, há uma sequência em que Piglia simplesmente queima alguns de seus cadernos, apagando assim, metaforicamente, parte de sua vida.

No fundo a experiência vivida não é a mesma que foi anotada em cadernos, que também não é a mesma que foi editada em um computador muitos anos depois. Essa obra, dividida em três tomos, está mais próximo de uma colagem literária que daquilo que se espera de um “diário clássico”.

Os três volumes de *Os diários de Emilio Renzi* cobrem os períodos 1957-67, 1968-75 e 1976 em diante. A versão impressa difere em muitos aspectos da forma e do conteúdo dos cadernos: é sua versão relida, reorganizada, selecionada, alterada; é a transposição dos cadernos para outro formato, que implica exclusões, atualizações, inclusões e novos trechos [além da adição de contos no meio da cronologia dos dias]. Se o relato diarístico já é uma operação de desmontagem e remontagem da experiência vivida, a passagem para a edição impressa, por sua vez, é a replicação da mesma operação, impondo mais barreiras e produzindo mais (e outros) significados para a vida que em algum momento foi de fato vivida,

embora o sentido da experiência, naquele momento, não estivesse definitivo. Ou, nos termos da passagem citada acima, substituindo definitivamente, em nome da *comunicação da experiência*, a lógica dos fatos pela lógica da linguagem – e, acrescenta-se, a lógica da composição de um objeto literário. (PINTO, 2024, pp. 211-212)

Embora as edições existam e os anos passem, no fundo estamos falando de uma mesma vida, com suas permanências, manias, estilos; uma vida que vai envelhecendo enquanto escreve obsessivamente nesses cadernos; nada mais natural.

Ya se sabe que és difícil cambiar. Muchos confunden cambiar con envejecer. Desde logo, como todos, he vivido varias vidas – simultáneas y sucesivas -, pero mis ideas políticas y mi concepción de la literatura no han cambiado demasiado. Escribo un diario desde hace años y cada vez que releo esos cuadernos me doy cuenta de que lo que más ha cambiado em mi vida es mi letra manuscrita. Habría que llamar a un grafólogo – como en los viejos tiempos – y pedirle que descifre esos câmbios y me explique su sentido. (PIGLIA, 2015a, p. 178)

Piglia-Renzi afirma que, assim como todos nós, viveu várias vidas (imaginárias, vidas que poderiam ter acontecido se tomássemos aquela ou aquela outra decisão, naquele ou naquele outro momento) e aquela real (porém ficcionalizada) que foi registrando nesses cadernos, mas algumas coisas obviamente permaneceram, como suas opiniões políticas e sua concepção de literatura. Também fala de sua própria letra, difícil de decifrar. Graças à generosidade do professor Daniel Baldeston, tive acesso a uma série de fotografias dos cadernos originais que hoje estão na biblioteca de Princeton e só podem ser consultados pessoalmente. Trarei alguns exemplos:

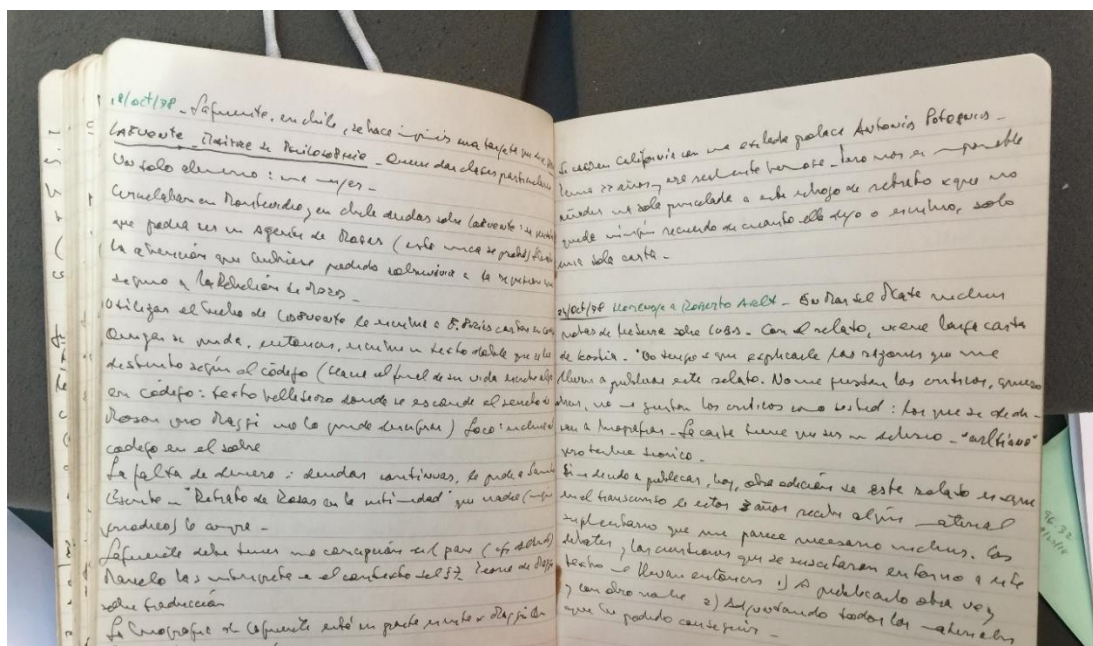


Figura 20: Coleção cadernos de Princeton (1): Estudo sobre Enrique Lafuente (personagem real que é a base para Enrique Ossorio) e sobre Homenaje a Roberto Arlt, conto de sua autoria, parte do livro Nombre falso. As duas entradas são de 1978. Fotos cedidas por Daniel Balderston.

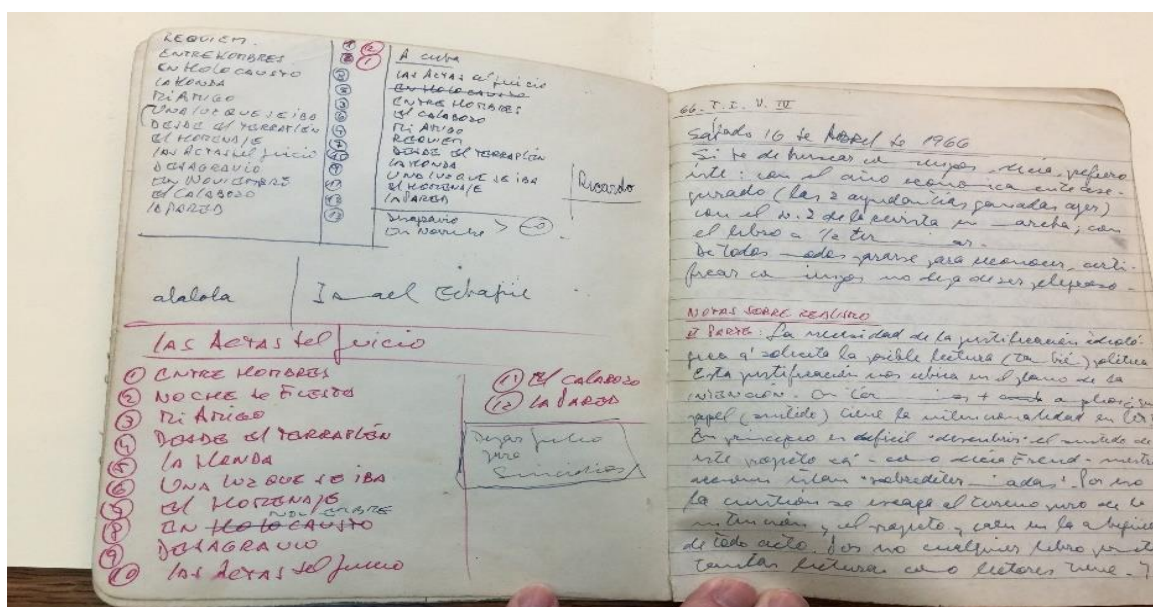


Figura 21: Coleção cadernos de Princeton (2): Caderno de 1966. No canto inferior esquerdo é possível ler os títulos dos contos que viriam a compor o livro de contos *Jaulario* (1967). Fotos cedidas por Daniel Balderston.

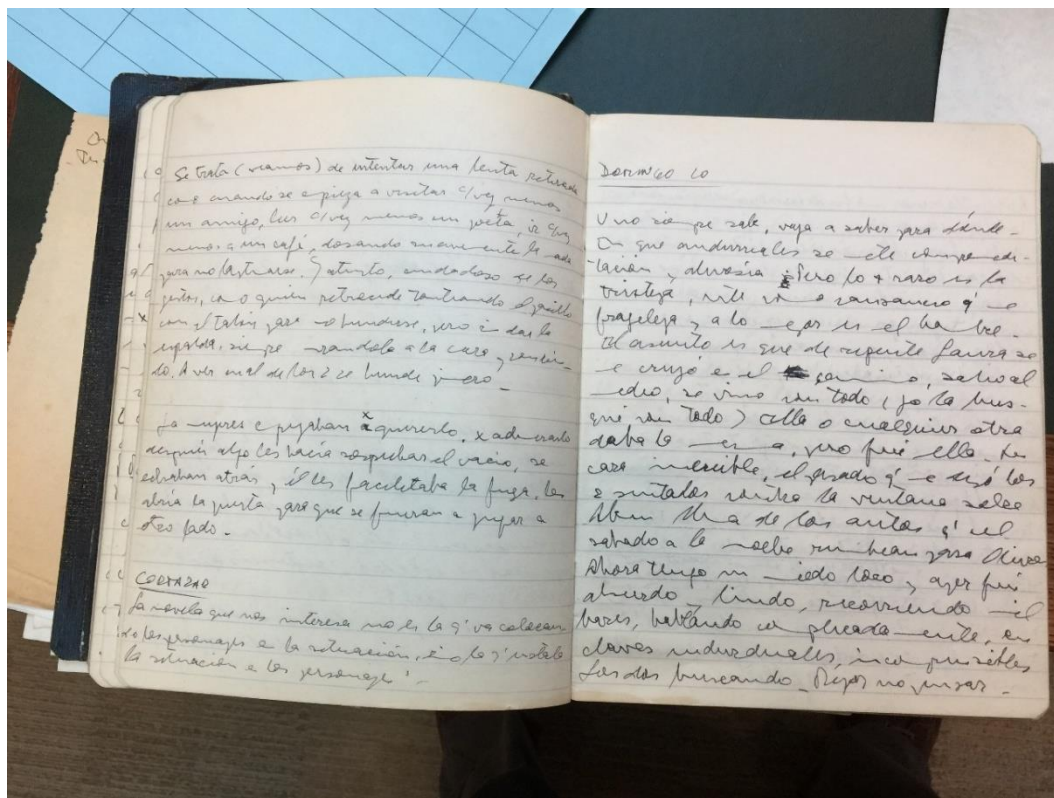


Figura 22: Coleção cadernos de Princeton (3). Já neste, temos um exemplo da caligrafia de Piglia, quase indecifrável. Fotos cedidas por Daniel Balderston.

Embora sejam fontes de valor inestimável, meu objetivo nessa tese não é analisar a fundo os cadernos originais dos *diários* de Piglia, só trouxe alguns exemplos para demonstrar sua *obsessão* em escrevê-los. O professor Balderston me enviou cerca de 500 fotos dos cadernos e, segundo ele próprio, isso é apenas uma pequena parte de todo o material que se encontra na biblioteca de Princeton. Se alguém ainda for se dedicar a analisá-los com rigor, será necessário um longo tempo de pesquisa e residência em Princeton, EUA.

Diferentemente dos cadernos originais, escritos à mão, caóticos e desorganizados, os *Diários de Emilio Renzi*, já impressos e editados, têm outra proposta, que Piglia-Renzi já nos apresenta no texto de abertura do primeiro volume, intitulado *Nota do autor*:

“Había empezado a escribir un diario a fines de 1957 y todavía lo seguía escribiendo. Muchas cosas cambiaron desde entonces, pero se mantuvo fiel a esa manía. “Por supuesto, no hay nada más ridículo que la pretensión de registrar la propia vida. Uno se convierte automáticamente en un *clown*”, afirmaba. Sin embargo está convencido de que si no hubiera empezado una tarde a escribirlo, jamás habría escrito otra cosa. Publicó algunos libros —y publicará quizás algunos más— sólo para justificar esa escritura [dos diários].

“Por eso hablar de mí es hablar de ese diario. Todo lo que soy está ahí pero no hay más que palabras. Cambios en mi letra manuscrita”, había dicho. [...]

Tiene la extraña sensación de haber vivido dos vidas. La que está escrita en sus cuadernos y la que está en sus recuerdos. Son figuras, escenas, fragmentos de diálogos, restos perdidos que renacen cada vez. Nunca coinciden o coinciden en acontecimientos mínimos que se disuelven en la maraña de los días. [...]

Esta edición de sus diarios estaba dividida en tres volúmenes: *I. Años de formación*, *II. Los años felices* y *III. Un día en la vida*. Estaba basada en la transcripción de los diarios escritos entre 1957 y 2015, no incluía los diarios de viaje ni tampoco lo que había escrito mientras vivía en el extranjero. Al final registraba sus últimos meses en Princeton y su regreso a Buenos Aires, esta trilogía encuentra así un modo — bastante clásico— de concluir una historia muy extensa que se ordena según la sucesión de los días de una vida. [...]

Buenos Aires, 20 de abril de 2015 (PIGLIA, 2015b, p. 4)

Outra função que podemos destacar dessa obra colossal, que perpassou toda esta tese, é a observação de Piglia-Renzi de que, se não tivesse começado a escrever seus *Diários*, provavelmente não teria escrito mais nada, não teria ficado *obcecado* em se tornar escritor, *ideia fixa* que reitera em vários momentos de sua obra. Costumava dizer que tinha “apostado tudo na literatura”, se não desse “certo” não saberia muito bem o que iria fazer para *existir*. Talvez continuasse sendo professor de História, talvez alguma outra coisa, vidas possíveis e imaginárias que não vingaram, mas aí, nesses casos, não teria sido o *Emilio Renzi* que conhecemos.

Também nota, já em seus anos finais, como sua vida efetivamente vivida se confunde com aquilo que está nos *Los diarios de Emilio Renzi*, a impressão de que viveu duas vidas simultâneas (o que reforça seu duplo entre *Ricardo Piglia* e *Emílio Renzi*). ““Por eso hablar de mí es hablar de ese diario. Todo lo que soy está ahí pero no hay más que palabras. Cambios en mi letra manuscrita”, había dicho”” (PIGLIA, 2015b, p. 4). Era desejo de Piglia-Renzi que as memórias sobre sua pessoa estivessem nessa espécie distorcida de autobiografia que são os *Los diarios de Emilio Renzi*. Porém, ali nessa obra “não há nada além de palavras”; no fundo, não é a “vida vivida” do escritor argentino, é a sua “vida narrada”.

Piglia adorava ler diários de escritores, já falamos disso no capítulo II. Leu muitos, de vidas de escritores variados, muitas e muitas vezes, releu algumas outras tantas. Parecia que, ao ler a vida de escritores que tinham “dado certo”, ele poderia encontrar seu caminho também, seu próprio estilo literário. Em sua biblioteca pessoal, na casa de Adrogué, no terceiro quarto (o mais bagunçado) que abriga seus livros e diversos e variados objetos, há uma sessão dedicada a biografias de autores e uma para psicanálise (como mostramos antes), que ocupam a mesma estante.

Por que será que mantinha essa ordem? Será que usava das teorias psicanalíticas para tentar “entender a mente” dos autores? Ou era apenas uma ordem arbitrária? Segundo Borges: “ordenar bibliotecas es ejercer, de um modo silencioso y modesto, el arte de la crítica” (BORGES *apud* FACIO, 2005, p. 49), ou seja, a maneira de organizar uma biblioteca nunca é um ato totalmente ao acaso. Trago alguns exemplos dessa sessão:



Figura 23: Biblioteca pessoal de Ricardo Piglia, Adrogué - Sessão biografias de escritores



Figura 24: Biblioteca pessoal de Ricardo Piglia, Adrogué - Sessão biografias de escritores (2)

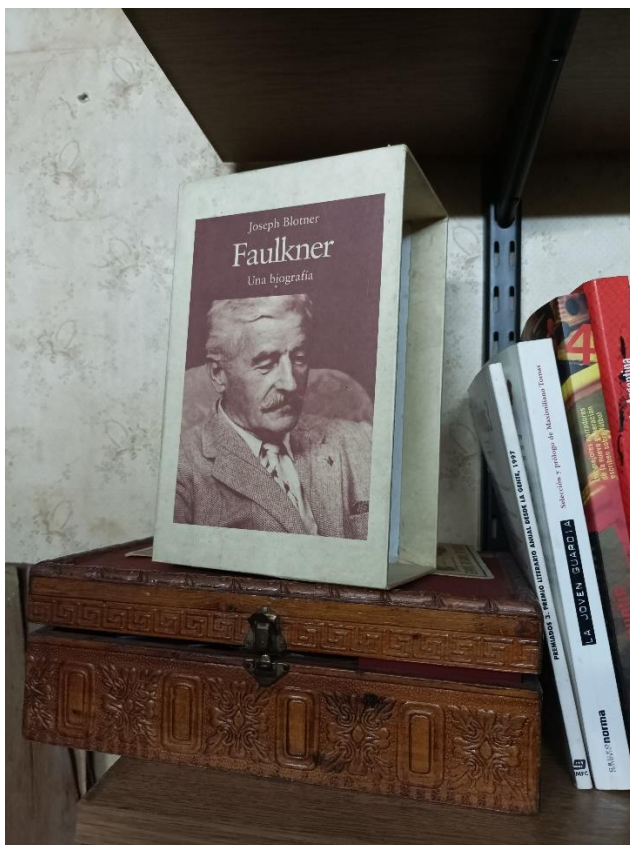


Figura 25: Biblioteca pessoal de Ricardo Piglia, Adrogué - Sessão biografias de escritores (3) - Biografia de Faulkner (somente a capa do box, em destaque entre os outros livros)

Como é possível observar, há algumas biografias de escritores e cineastas na prateleira indicada *nas figuras 23 e 24*: Musil, Dickens, Cortázar, Nietzsche, Bergman, Shakespeare, Hannah Arendt, Isaiah Berlin, Victoria Ocampo, Leopoldo Lugones, Godard, Joyce, Tácito, Chesterton, Oscar Wilde (em curiosa edição em português pela Companhia das Letras). Claro, isso é uma pequena amostra de biografias que sobreviveram à longa vida de Piglia, muitas delas provavelmente o escritor vendeu, trocou ou perdeu ao longo dos anos¹⁶¹ (se acompanharmos as entradas nos *Los diarios de Emilio Renzi* há muitas outras biografias citadas).

Na *figura 25* podemos observar um local de destaque para a biografia de Faulkner, mas apenas temos a capa de um box, que provavelmente abrigava mais de um tomo. Onde estaria esse livro? Também podemos observar nas fotos dois prêmios: o primeiro (com um pássaro [Condor] em cima) é da “Asociación de Cronistas e Cinematógrafos de la Argentina”, do ano de 2000, na categoria “*Adaptación*”; provavelmente é o prêmio que recebeu pelo roteiro adaptado para o filme de *Plata Quemada* (romance do próprio Piglia de 1997), dirigido por Marcelo Piñeyro. O segundo, uma placa de vidro com o personagem *Snoopy*, é o prêmio de melhor livro por *El camino de ida*, dado em 2014 pela *Metlife*, em nome da “Feira Internacional del Libro”, de Buenos Aires.

O segundo volume dos *Los diarios de Emilio Renzi: años felices* (título ambíguo, pois é o início de sua carreira de escritor entrando em colisão com a ditadura militar) é o que mais se aproxima de ser um “diário clássico”, aos moldes que conhecemos, ainda assim se inicia com um conto autobiográfico, chamado *En el bar*:

Tengo, a causa de mi deformación como historiador, una sensibilidad especial para las fechas y la progresión ordenada del tiempo. La gran incógnita, la pregunta que me acompaña estas semanas dedicadas a transcribir mis cuadernos, a dictar mis diarios y pasarlos, como se dice, en limpio, **fue ver en qué momento la vida personal se cruzó o fue interceptada por la política**, por ejemplo, en estos siete años a los que estoy dedicado ahora, sin cesar, exclusivamente interesado en saber cómo había vivido yo, entre 1968 y 1975, mi pobre vida de joven aspirante a, digamos así, escritor, a ser un escritor, porque no lo era en sentido pleno –porque uno

¹⁶¹ Ou estão na biblioteca do apartamento de Beba Eguía, em Palermo, Buenos Aires, onde Piglia viveu seus últimos anos. Não tive acesso a essa biblioteca, como mencionado na Introdução.

es algo, llega a ser algo más o menos definido después de muerto—, yo había publicado ya un libro de cuentos, *La invasión*, bastante decente, le digo ahora, sobre todo comparado con los libros de cuentos que se publicaron en aquel tiempo, de modo que era sólo un joven aspirante a escritor y ahora, al leer los diarios de esos siete años, la pregunta que me ha surgido, casi como una **idea fija** que no me deja pensar en otra cosa, **es qué es personal y qué es histórico en la vida de un individuo cualquiera**, le decía Renzi aquella tarde al barman uruguayo de El Cervatillo, mientras tomaba una copa de vino en la barra del bar. (PIGLIA, 2016, p. 4. Grifos meus.)

A continuação desse mesmo texto é sobre a vez que invadiram (o exército) o prédio onde morava para prenderem um casal que morava no mesmo edifício. Ou seja, esses anos, *os anos felizes*, também foram os anos sombrios das ditaduras militares. Mas a citação também traz outros pontos interessantes para analisarmos: sua “deformação” como historiador com que faz que tenha um apreço pela ordem cronológica dos fatos; em que momento sua vida pessoal foi atravessada pela situação política (ou pela História); a *ideia fixa* e *obsessiva*, de se tornar um escritor a qualquer custo, retornando como um tema central; e até que ponto a vida de qualquer indivíduo é definida pelo contexto pessoal ou pelo contexto histórico, quando é que esses dois mundos se fundem (temas que já abordamos nos capítulos anteriores).

Contudo, o que é mais notável nesse texto é que ele foi escrito muito depois dos eventos narrados pelas entradas nos diários (provavelmente 2016, quando sai a versão em espanhol do segundo diário). Esse distanciamento temporal deu a Piglia-Renzi a capacidade de refletir, de dar sentido àqueles anos movimentados de sua vida, seja por questões pessoais, profissionais ou históricas.

Os *años felices* também são o maior tomo dos *Los diarios de Emilio Renzi*, tanto é nele que Piglia-Renzi tenta organizar as entradas em “séries temáticas”, para além da ordem cronológica dos dias. O professor Júlio Pimentel Pinto estudou a fundo os diários e identificou as séries propostas por Piglia-Renzi, ao mesmo tempo que nota que conforme o diário vai se aproximando do seu fim (1975) essa tentativa de “encaixar” tudo em séries vai sendo deixada de lado pelo próprio Piglia-Renzi, afinal é muito difícil, se não impossível, impor uma ordem ao caos dos eventos que compõem uma vida. Essa tentativa frustrada de seriar as coisas da vida fala muito

mais sobre a reescritura dos diários e sua edição do que sobre o que realmente aconteceu no passado (PINTO, 2024, pp. 232-233).

O último tomo, *Un día en la vida*, é muito mais experimental, como o primeiro, *años de formación*. Nele temos uma série de contos iniciais, alguns deles autobiográficos sobre o sentimento de Piglia-Renzi ao começar a notar os primeiros sintomas da ELA. Depois temos a sequência cronológica de alguns anos (1976-1982) que foram decisivos para a escritura, lançamento e primeiras repercussões de *Respiración artificial* (que já citei neste texto anteriormente).

Depois disso a contagem cronológica dos anos é interrompida e começa a novela/conto *Un día en la vida*¹⁶², que certamente é uma homenagem a *Ulisses*, de Joyce. Temos uma narrativa que se passa em apenas um dia, mas que resume pontos-chaves de cerca de mais de mil páginas dos *Los diarios de Emilio Renzi*. Por fim, temos um salto temporal e vamos, na forma de contos, aos anos morados nos EUA, depois o retorno a Buenos Aires, o diagnóstico e agravamento da ELA, etc.

Como meu argumento aqui é demonstrar que Piglia-Renzi foi *obsessivo* por escrever seu diário, gostaria de trazer a última entrada dessa obra de mais de mil páginas:

11. La caída

[...]

Lunes [não sabemos o ano mas ao julgar pelo avanço da doença, deve ter sido por seus anos finais, algo entre 2016-2017]

La mano derecha [que já era sua mão inábil] está pesada e indócil pero puedo escribir. Cuando yano pueda...

Siento que crece en el cuerpo un hormiguero, una batea. Quiero estar seguro antes de anotar. **Escrupuloso hasta el fin.**

Siempre quise ser sólo el hombre que escribe.

Me he refugiado en la mente, en el lenguaje y en el porvenir.

No puedo ya vestirme solo, así que me he hecho confeccionar una capa, o mejor, una túnica que me cubre el cuerpo cómodamente, con dos lazos para atarla. Tengo dos atuendos; mientras uno se lava, uso el otro, son de lino color azul, no necesito nada más.

¹⁶² *Un día en la vida* entrou como o último texto de *Cuentos completos* (2021), porém é uma narrativa um tanto extensa, com 107 páginas na edição original da editora Anagrama, por isso tenho dúvidas em classificar esse texto como *conto* ou *novela*, embora os editores tenham decidido encaixá-la como *conto*.

La enfermera meretriz puede entrar en el cuarto a cualquier hora, mientras yo, entre los pliegues de la cama, miro la ciudad por la ventana.

El papagayo en una jaula.

La silla de ruedas, el andar mecánico, el cuerpo metálico.

La enfermedad como garantía de lucidez extrema.

Una dolencia pasajera.

Para no desesperar, he decidido grabar algunos mensajes en voz alta en una diminuta grabadora digital que reposa en el bolsillo alto de mi capa, ¿o de mi caparazón?

Si uno puede usar su cuerpo, lo que dice no importa.

El genio es la invalidez. (PIGLIA, 2017, pp. 334 – 335)

“Escrupuloso hasta el fin. Siempre quise ser sólo el hombre que escribe. Me he refugiado en la mente, en el lenguaje y en el porvenir”. (*Ibdem*). Isso era o que Piglia-Renzi mais almejava ser, o homem que apenas escreve, nada mais que isso. Estava pleno assim. Uma vida dedicada a escrever e ler. Uma escritura *obsessiva*. Não escrevia apenas porque lhe dava prazer, escrevia porque para ele era algo natural, como respirar ou coisa parecida. Piglia-Renzi assim formava um mito sobre si próprio, um mito que foi coroado com a publicação dos *Los diarios de Emilio Renzi*.

Siempre quise se sólo el hombre que escribe. Me he refugiado en la mente, en el lenguaje, y en el porvenir” (PIGLIA, 2017, p. 294) Para el hombre que imagino la novela como el género en dónde se narraba como una apuesta por el lenguaje privado de la escritura, este final esbozaba dolorosamente ese último instante en el que la ficción se confundía con la realidad. (PIGLIA *apud* FONSECA In: FERRAZ FELIPPE; PINTO; 2019, p. 57).

“El papagayo en una jaula. La silla de ruedas, el andar mecánico, el cuerpo metálico. La enfermedad como garantía de lucidez extrema. Una dolencia pasajera”. (PIGLIA, 2017, p. 334 - 335). Aqui temos referências claras a sua doença e seu estado de saúde já debilitado. Sentia-se como um, “papagayo en una jaula” pois ainda conseguia falar, mas já não podia se mover para sair de casa (ou sequer da cama), quando podia mover-se era com o uso da cadeira de rodas, “andar mecânico, corpo metálico” (“*Respiración artificial*”).

Ainda assim, a doença que tirou seus movimentos não atacou sua mente, então lhe garantiu uma “lucidez extrema” (como *Funes, o memorioso*, personagem

do célebre conto de Borges), apenas uma “Una dolencia pasajera”, dizia Piglia-Renzi, que costumava, mesmo em fase avançada da doença que sabia muito bem ser terminal, se manter otimista quando trocava e-mail com os colegas, como nos releva o professor brasileiro, mas atuante em Princeton, e ex-colega de departamento de Piglia, Pedro Meira Monteiro, em seu ensaio *Passagens: Ricardo Piglia* (MONTEIRO In: FERRAZ FELIPPE; PINTO; 2019, pp. 13-23).

Nos últimos anos de sua vida, enquanto trabalhava nos *Los diarios de Emilio Renzi*, no apartamento de sua companheira na época, Beba Éguia, em Palermo, Buenos Aires, Piglia contou com a assistência de Luisa Fernández (a musa mexicana, a quem dedica o primeiro tomo dos *Los diarios de Emilio Renzi*), pós-graduanda em Letras (embora psicóloga/psicanalista), que ficou incumbida de auxiliar o autor a escrever sua última *passagem*.

Foi Luisa que digitou os textos¹⁶³ dos *Los diarios de Emilio Renzi*, que eram selecionados, editados e ditados pelo escritor, que já não conseguia mais escrever, embora Piglia tenha aprendido a usar um *software* de escrita usando os olhos (SCHAVELZON¹⁶⁴In: PIGLIA, 2021, p. 825). No fim, Piglia-Renzi parecia a figura de Beethoven: de um lado, o músico genial que não podia mais ouvir, e de outro o escritor genial que não podia mais escrever (o ato mecânico de escrever).

Seu fim, foi parecido com o fim de Kafka, do seu Kafka, que havia imaginado anos antes, enquanto escrevia *Respiración artificial*. Na ficção de Piglia, Kafka já debilitado pela tuberculose não conseguia mais falar, então em seus últimos momentos de vida pega seu caderno, em que anotava seu diário, e escrevia. Era tudo que lhe restava: escrever. “El genio es la invalidez”, falou Piglia-Renzi sobre si próprio: não deve haver forma melhor de ser um gênio (um gênio fracassado?) quando não se pode fazer mais nada com o corpo, então tudo que lhe

¹⁶³ Ironicamente, anos antes, em *Un relato sobre Kafka*, Piglia teria escrito o seguinte:

“Felice Bauer, la mecanógrafa, la mujer-copista: Kafka se fija en ella para siempre. Podríamos decir que la mujer perfecta para un escritor como Kafka (que concibe la escritura como un modo de vida) es una copista. Una lectora que vive para copiar sus textos como se fueran propios”. (PIGLIA, 2005, p. 65)

¹⁶⁴ Editor de Piglia-Renzi desde o final dos anos 1990 até pelo menos 2021, quando é lançado *Cuentos completos*. Hoje os direitos autorais de Ricardo Piglia pertencem aos herdeiros do escritor.

resta é pensar: maldição e dádiva. Paradoxo. Tudo que lhe resta é pensar, imaginar, ler, revisar, editar, ditar, escrever, escrever, escrever; *obsessivamente*, até o fim.

Considerações finais

Há uma tese? Se há começou há cinco anos (parafraseando o início de *Respiración artificial*), em 2020, o primeiro ano da pandemia do Covid-19 (outro dos *anos da peste*); ano em que o mundo mudou, não para melhor, como desejavam os otimistas (sempre fui pessimista nesse aspecto), mas de alguma forma mudou: talvez para pior.

Hoje, início de 2025. Um dos poucos acalantos e confortos que ainda temos em um mundo que parece destinado a um fim trágico – mudanças climáticas, negacionistas de toda ordem, inteligência artificial, ascensão de um novo e modificado nazifascismo, extermínios em massa no Oriente Médio, bilionários que possuem mais poder que Estados, etc. – é a *ficção*. A ficção por mais que possa ser tensa ou assustadora, ainda é um escape, mas nem por isso descolada da realidade, como citamos muitas vezes ao longo desta tese (para Piglia-Renzi ela molda a realidade).

Existem, *grosso modo*, dois tipos de ficção (não estou falando apenas da literária): as que servem apenas como entretenimento, essenciais nesse mundo tão devastado e vida tão corrida que levamos, e as que nos fazem *pensar e refletir*; esse segundo tipo são as mais interessantes. *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, livro escolhido para guiar esta tese, é um exemplo deste segundo tipo de ficção.

A primeira vez que li *Respiración artificial* pouco entendi de sua labiríntica narrativa, mas algo me intrigou, sobretudo o personagem historiador e a dificuldade que ele sentia com sua pesquisa. Afinal, até que ponto a história pode, ou não pode, contar uma história? Pode parecer contraditório a quem não é da área, mas para quem é, sobretudo da área específica de Teoria da História e Historiografia, é um questionamento muito pertinente. Até que ponto o que narramos é de fato a *verdade*? Até que ponto não é? Até que ponto é ficção? Contudo, não podemos também jogar o jogo dos negacionistas, nem tudo pode ser relativizado, ou posto em dúvida. São as fontes, afinal, que falam por nós? Ou falamos pelas fontes? Como organizar as fontes de maneira “correta” para criar uma narrativa historiográfica? E, se existe uma maneira “correta” de organizá-las, então todos os textos históricos

são manipulados por seus autores? Essas questões, abordadas por Piglia nesse romance de forma sutil, me intrigavam. Precisei reler uma, duas, três... hoje já perdi a conta de quantas vezes.

Talvez isso também seja uma definição de *clássico* (lembrando o ensaio de Calvino sobre *por que ler os clássicos?*): livros que nos intrigam, seja qual for o motivo. Este me intrigou, tanto que gerou uma tese. *Respiración artificial* já pode ser considerado um clássico? Depende: na Argentina certamente sim, Piglia-Renzi já conquistou seu espaço¹⁶⁵, entrou para o cânone; em um cenário brasileiro¹⁶⁶ ou global (ocidental), acredito que ainda não, mas só o tempo – e a crítica – dirá.

Ao reler este livro algumas vezes, outros personagens começaram a me interessar tanto ou mais que o historiador, Marcelo Maggi. Assim surgiram os capítulos desta tese e os *ensaios* que Piglia-Renzi esconde neste curto, porém complexo livro que é *Respiración artificial*. A escolha por organizar esse texto de forma não linear e guiadas pelos personagens centrais foi pessoal, e de certa forma foi para que esta tese acompanhasse a forma fragmentada que *Respiración artificial* apresenta.

Sabemos que un personaje se define en contraste y en interacción con los demás personajes, se sostiene en comportamientos en que lo vemos actuar en situaciones de la anécdota del relato, está ubicado en un tiempo y espacio, tiene un perfil, rasgos físicos y psicológicos, y todas estas son instancias y características que el narrador le asigna. El eje de la reflexión se sitúa en la perspectiva del relato. (GONZÁLEZ SAWCZUK, 2008, p.147)

Os personagens são sempre ponto central de obras de ficção e os de Piglia-Renzi são maravilhosamente bem construídos. Cheios de defeitos, manias, problemas, obsessões... em suma, *fracassados*. Não é uma ficção que busca apenas o entretenimento, mas é uma ficção *intelectual e paranoica*, que certamente tem

¹⁶⁵ Ver AGUIAR, Joselia, *Editando Piglia no Brasil*. In: FERRAZ FELLIPPE; PINTO, *Só se perde o que realmente não se teve*, Rio de Janeiro: Estudos Americanos, 2019. pp. 113-120.

¹⁶⁶ *Ibidem*

Fala-nos a autora:

Samuel León, um dos fundadores da editora *Iluminuras*, admite que Piglia, no Brasil, nunca “furou” o mundo acadêmico. León foi aluno de Piglia quando morou em Buenos Aires e, quando mudou-se para São Paulo e resolveu fundar uma editora, em 1987, *Respiración artificial* foi um dos livros que compuseram o catálogo de estreia (com tiragem de 3 mil exemplares e tradução ao português por Heloísa Jahn). pp. 113-115.

seu público cativo. No fundo é um livro escrito por um historiador, crítico, editor, filósofo, professor, escritor, ficcionista. Piglia foi todos esses personagens ao mesmo tempo:

O romance de Piglia é...um esforço de síntese, em que se concentra a experiência do autor... Nele estão presentes o historiador, o crítico e o ficcionista que Piglia já provou ser separadamente... O romance é aqui sobretudo busca intelectual, onde se encarnam e se debatem os demônios que atormentam a consciência de um escritor vigilante diante da realidade histórica e literária de seu país. (ARRIGUCCI JR, 1987, p. 189 *apud* GONZÁLEZ SAWCZUK, 2008, p.146)

Arrigucci Jr. é sempre certo e sintético em suas críticas. Entre todos esses personagens que foi, Piglia-Renzi costumava se autodefinir primeiramente como *crítico* e *professor*, estes eram seus protagonistas, embora, como vimos, os coadjuvantes nessa “peça de sua vida” foram *leitura*.

En este sentido, yo diría **que soy un crítico, en todo caso soy un escritor y un profesor, y en el cruce de esa doble práctica se produce una forma específica de crítica literaria, un tipo particular de relación con la literatura que escriben los otros**. Por eso, en toda mi experiencia como profesor, siempre he tendido a pensar en esta actividad como tal, no como algo subsidiario, sino como una suerte de laboratorio de prueba de hipótesis y modos de leer de investigaciones específicas, como un género diría, en el sentido de que he preferido siempre dar cursos sobre el siglo XIX, por ejemplo, sobre los orígenes de la novela, sobre historia de las formas, es decir sobre temas a la vez ligados y extraños a mi práctica personal; **he preferido siempre, que decir, dar cursos académicos, con estructuración académica, y en el interior de ese espacio desarrollar un tipo específico de lectura y de posiciones críticas**. (PIGLIA, 2015a, p. 190. Grifo meu)

Crítico e professor em primeiro lugar, inclusive usava suas próprias aulas como um espaço para testar suas análises, críticas, e seus *ensaios*, tema central desta tese. Piglia-Renzi, em dado momento, percebeu que seus ensaios seriam muito mais lidos se colocados, de maneira disfarçada, em meio a sua obra de ficção, do que em seus livros propriamente de ensaios (que dificilmente extrapolam o público de leitores acadêmicos). Começou esse “estilo” em *Nombre falso* (1975), que já havia chamado muita atenção da crítica pelo conto/novela *Homenaje a Roberto Arlt: nombre falso*; cinco anos depois viria *Respiración artificial*, seu livro mais complexo. *Respiración artificial* não é apenas o *romance* mais repercutido de Piglia-Renzi, busquei provar ao longo dessa tese que também é seu principal livro de *ensaios*, embora não seja um deles, oficialmente.

Como já dito, talvez à exaustão, *Respiración artificial* pode ser lido e interpretado de inúmeras maneiras. É uma obra escrita para ser assim: aberta. Não fui o primeiro a realizar um estudo crítico sobre esta obra e provavelmente não serei o último. Minha proposta interpretativa foi encontrar e analisar alguns dos *ensaios* escondidos em meio a *Respiración artificial*: foram quatro escolhidos: [1] *a História e o historiador*, [2] *Exílios e utopia*, [3] *Fracasso*, [4] *Obsessão*.

Antes destes há dois capítulos que introduzem os temas que serão discutidos: *capítulo I – estilo ensaístico*, que busca encontrar uma definição para *ensaio* e mostrar intelectuais que já debateram o tema. Depois vimos a tradição peculiar da mescla de *ensaio* com *literatura* durante toda a história da literatura argentina e em seguida Piglia como ensaísta, com destaque para *ensaio* que escreveu nos anos 1980 sobre *Facundo*, de Sarmiento. Depois vimos alguns autores que debatem o *ensaio* mais contemporâneo na Argentina (após 1980), e como *Respiración artificial* vai se encaixar nesse contexto, com seus *ensaios* disfarçados em meio a um *romance*.

No *capítulo II – uma vida entre leituras e escritas*, que é uma espécie de “biografia” de Piglia-Renzi, com momentos-chave de sua vida (real ou ficcional) até chegar à publicação de *Respiración artificial*, em 1980. Passamos por parte de sua adolescência, sua escolha pela graduação em História, a relação com o arquivo de seu avô, os primeiros passos como escritor de textos originais, as primeiras experiências como professor universitário, o mundo boêmio dos escritores, críticos e editores portenhos, seus trabalhos como editor e crítico literário, suas primeiras publicações e prêmios, a composição e criação de *Respiración artificial* em meio ao terror da ditadura militar.

Principalmente no Capítulo II utilizei muito como fonte os *Los diarios de Emilio Renzi*. Já discutimos aqui toda a dificuldade em mensurar o que é real e o que é fictício em suas páginas, mas é inegável que é a maior obra de Piglia-Renzi (tanto em número de páginas como em profundidade teórica, - crítica e - ensaística). É a obra que levou uma vida inteira para ser escrita e alguns poucos anos para ser editada, numa corrida frenética contra o tempo (e contra a morte). É o livro *utópico* de Piglia-Renzi, talvez aquele que mais desejou escrever, é a construção de um mito sobre si próprio e sobre seu duplo, *Emilio Renzi*, que nomeia os *diários*:

Já havia testado a forma-diário, porém com o intuito de propor outros caminhos para a análise crítico-ensaística. Entendo que a agressividade da doença o tenha levado a publicar de modo veloz e econômico seus diários, porém esse projeto de livro híbrido que negaria todos os livros anteriores vem sendo verbalizado por Piglia desde o início de suas publicações. Esse diário era o projeto inicial, a fonte e impasse de toda a sua escrita. Uma espécie de sombra, um mito. Todos os seus livros, a sua vida, estariam subordinados ao diário, e ele seria a condição para a leitura da obra.

O diário como “laboratório da ficção” é um mito desde o início de seu percurso como escritor. Esse livro-diário não é um adereço que comenta outros investimentos poéticos, como no caso mais comum da escrita de diários, mas trata-se de condição de nascimento da escrita. O diário guarda uma ambivalência: potencializa a escrita, mas é também sua sombra e sua ameaça. Não se encontra o cotidiano, nem mesmo a busca por narrar uma forma coesa do “eu” que receba uma mirada ao fim da vida capaz de dotar de sentido todo o seu percurso terreno. Pelo contrário, nasce como uma forma contrária aos modos esperados de um diário “No tengo interés en registrar aquí mi vida cotidiana, mis actividades y las clases a las que asisto” (PIGLIA, 2015b, p. 71). Trata-se de um diário heterogêneo, um livro composto por ensaios, anotações fragmentadas típicas de um diário, pouco dado a encontros memorialísticos. A partir daqui uma interrogação imediatamente se impõe: que tipologia temos em mãos? Ou melhor, e mais adequado: a que linhagem Ricardo Piglia se direciona quando submete seu escrito ao título de “diário”? (PIGLIA, 2015b, p. 71 *apud* FERRAZ FELIPPE, 2017, pp. 179-180)

Acreditemos ou não nas histórias contidas nos peculiares *Los diarios de Emilio Renzi*, é muito improvável que um trabalho atual (2025) que se proponha a analisar criticamente a obra de Piglia-Renzi consiga desconsiderar *Los diarios de Emilio Renzi*. Até porque, como dito na citação anterior, não é exatamente um livro que conte o dia a dia de Piglia-Renzi (embora também tenha isso), mas é um “grande rascunho”, “um laboratório da ficção”, em que estão anotados seus *ensaios*, suas *leituras críticas*, seus *projetos profissionais* e, mais importante, seus *projetos literários*. É um monumento a sua obra e a seu intelecto.

A autoria de Ricardo Piglia, também autor, cede ou concede a Emilio Renzi, esta decisão de incrustar um “ele” na plena escrita do “eu”, não faz dos diários um romance (segundo o conhecido convite à leitura proposto por Roland Barthes) nem os converte numa ficção (porque não deixamos de lê-los no registro das verdades pessoais); mas de qualquer forma os aproxima de um regime de construção e de validação estética aos quais Piglia, evidentemente, não quis reclamar. (KOHAN, 2017, p. 263 *apud* PINTO, 2024, p. 218)

Em resumo: é um híbrido. Nem tudo ali é ficção e nem tudo é realidade. São os dois. Diários que foram escritos ao longo de uma vida e posteriormente editados e ordenados, já na velhice, colocando assim um sentido a uma vida literária, que difere da “vida vivida”. Como bem fala Júlio Pimentel Pinto, em seu ensaio “Recolha de circunstâncias: o diário como álbum” (mesmo da citação anterior), os diários se assemelham a álbuns de fotografia.

(...) seu sentido será sempre que o leitor futuro produzirá por meio de uma relação que estabelece com as notações que são aproximadas, umas das outras, na edição – da mesma forma como as fotos coletadas num álbum, a princípio descoordenadas entre si, provocam, a partir da reunião na mesma página, sentidos que a experiência vivida em cada uma delas não lhes atribuiu. (PINTO, 2024, p. 225)

Retornemos a minha investigação sobre os *ensaios* em *Respiración artificial* e a conclusões a que cheguei em cada um deles. No primeiro [1] a história e o historiador, abordado no *Capítulo III – ensaio sobre a História e o historiador: Marcelo Maggi*, o eixo central foi Marcelo Maggi, tio desaparecido de Emilio Renzi, historiador, que busca desvendar e escrever um livro sobre Enrique Ossorio.

As dificuldades que Maggi enfrenta com sua pesquisa são ponto-chave desse ensaio. Piglia-Renzi, graduado em História, entende que o sentido da história não é simplesmente encontrar as fontes (que Maggi possui) e escrever “o que elas dizem”. É um processo muito mais complexo, interpretativo, comparativo e no fundo (embora algumas correntes historiográficas não admitam isso) de *criação literária*. Não que os historiadores vão *inventar* deliberadamente sobre o passado que estão pesquisando, mas no fundo todo texto historiográfico é, em alguma medida, *ficção*.

A narrativa historiográfica, que por fim é a História em si, nunca alcançará o passado de forma plena, como vimos com Lowenthal, Ricoeur, Rancière, White. Não há como ser de outra forma, assim como o historiador não tem como fugir do *anacronismo*, como vimos anteriormente com Didi-Huberman. Aceitar essas “fraquezas” e saber trabalhar a partir delas é muito melhor que negá-las. É difícil que alguém, fora do mundo acadêmico da História, da Filosofia ou dos Estudos literários, tenha essa percepção sobre como a história é produzida. Assim, defendendo

que a formação de Piglia em História foi crucial para, posteriormente, criar Marcelo Maggi.

[2] Exílios e utopia são dois ensaios que andam juntos e abordamos no *Capítulo IV – ensaio sobre exílios: Enrique Ossorio, Don Luciano, Marcelo Maggi, Vladimir Tardewski, Piglia-Renzi*. Deixei o título *Exílios*, no plural, pois cada um dos personagens vai enfrentar formas diferentes de exílio. Piglia não inventou esses temas, muito menos a relação entre eles, apenas seguiu uma linha de pensamento teórica que já estava consolidada na literatura ocidental. Ao mesmo tempo, falar de *exílio* através de seus personagens era falar de seus amigos *exilados* durante a ditadura militar. Abrimos o capítulo falando sobre Enrique Ossorio e sua situação de exilado na época de Rosas, assim como seu maior desejo na vida: poder retornar à sua pátria, Argentina, e por fim ser considerado um herói. Isso não acontece e ele se suicida.

Também falamos de seu desejo de escrever um *romance utópico*, no qual um personagem da Argentina de 1837-1838 receberia, de alguma forma *fantástica*, cartas do futuro, de 1979, que não lhe eram endereçadas, mas que contavam o cotidiano daquela *utopia*, não geográfica, mas temporal.

Abordamos autores que trabalham com uma leitura de que os *exilados* têm a potência para se tornarem bons críticos, que muitas vezes seus escritos são *utópicos*, pois estão sempre pensando em retornar ao lar e esperam que este, por fim, já seja um lugar melhor do que era quando foram expulsos/banidos.

Também vimos os conceitos que definem a *utopia* para Enrique Ossorio: *exílio, ganância, traição*; e fizemos uma leitura comparada com alguns autores. Vimos que há uma dualidade comparativa entre a ditadura de Rosas, no século XIX, com o tempo em que *Respiración artificial* foi escrito e finalizado, 1979 - 1980, época da ditadura militar e de quando viriam as cartas do futuro.

Na sequência vimos *outros exilados*: o próprio Piglia-Renzi e seu flerte com a possibilidade de *exílio* durante a ditadura militar (nos EUA ou na França); Don Luciano Ossorio, exilado em sua mansão; Marcelo Maggi, exilado dentro do próprio país, no interior, para chamar menos atenção dos aparatos repressores da ditadura; e Vladimir Tardewski, exilado europeu, na Argentina, em decorrência (a

princípio) da Segunda Guerra Mundial. O *exílio* é um eixo que atravessa todos esses personagens.

[3] O terceiro *ensaio* é sobre o *fracasso* abordado no *Capítulo V – ensaio sobre o fracasso*. Fracasso entendido da seguinte forma: os personagens se propuseram a fazer algo e, por diversos e variados motivos, não conseguiram, não obtiveram êxito. Primeiramente vimos que esta também não é uma invenção de Piglia-Renzi, ele apenas se coloca em uma corrente literária que há tempos se interessava por personagens *fracassados*. Ponto-chave de minha interpretação neste capítulo foi identificar que para Piglia-Renzi há dois tipos distintos de fracasso: [1] pela *escolha*, representado por Tardewski, e por [2] *circunstância*, representado por Maggi.

Tardewski escolhe fracassar, assume a *persona do fracassado* após certas desventuras e tragédias ocorrerem em sua vida, e por fim, quando encontra Renzi, está satisfeito com o fato de ser *fracassado*. Maggi por outro lado luta contra o fracasso (embora já estivesse fracassando há algum tempo na tentativa de produzir seu texto historiográfico), mas este o alcança, devido às *circunstâncias* histórico-político-sociais que o cercam. São forças maiores que o conduzem a seu fracasso e por fim culminam em seu desaparecimento. A história, para Maggi, age como uma força sobrenatural e avassaladora que condena certos indivíduos à ruína e outros à glória. Também vimos diferenças em maneiras de pensar nesses dois personagens centrais para a narrativa: Tardewski e Maggi, parceiros e opostos, *Bouvard e Pécuchet*.

Por fim, vimos outros personagens fracassados de *Respiración artificial*, como Don Luciano Ossorio, que vai morrer sem ver o resultado da pesquisa de Marcelo Maggi e Emilio Renzi. Este não consegue reencontrar seu tio, e talvez, embora não saibamos, não consiga por fim interpretar os *papéis de Ossorio* (como outros personagens que já haviam tentado).

O único personagem que não *fracassa* nessa narrativa é justamente o representante da ditadura militar, vitoriosa na época, José Arocena, o que nos conduz ao último *ensaio*.

[4] Obsessão, abordada no *Capítulo VI – ensaio sobre obsessão*. Abrimos falando de definições de *obsessão* tanto para Piglia, como para parte dos estudos

literários e para a psicanálise. Vimos como os *personagens obsessivos* fazem parte do universo literário de Piglia-Renzi, para além de *Respiración artificial*. Em seguida voltamos, só que por outra óptica, a personagens que já haviam sido analisados: Marcelo Maggi e Vladimir Tardewski, ambos *obsessivos* por suas pesquisas.

Maggi leva sua pesquisa até as últimas consequências, inclusive correndo risco de vida, que se concretiza com seu “desaparecimento”; preferiria “desaparecer” a ter de se exilar fora da Argentina. O importante para ele não era sua vida, mas sim que as fontes de sua pesquisa estivessem bem protegidas, e é por isso que escolhe Emilio Renzi como seu discípulo e herdeiro dos *papéis de Ossorio*.

Tardewski, por sua vez, foi *obcecado* por sua tese do encontro entre Kafka e Hitler. Já tinha cumprido a grande missão de sua vida quando publicou a ideia-tese-ensaio em um jornal argentino, depois disso se conformou com a vida de *fracasso*, melhor dizendo, ficou *obcecado* em assumir a *persona do fracassado*.

Também vimos que, numa leitura entre Descartes e Hitler, Tardewski se decepiona totalmente com os rumos que a filosofia europeia havia tomado, e já não queria mais fazer parte daquele mundo (acadêmico). Preferia ser um *fracassado* na Argentina a um cúmplice nazifascista na Europa.

Por fim, analisamos o personagem que é o representante da ditadura militar nessa obra: José Arocena, o censor (*obsessivo*). Vimos Arocena como personagem, como ele foi criado por Piglia-Renzi, as cartas que lê em seu trabalho, que são retratos, “microcontos” sobre o cotidiano em meio à ditadura militar. Também vimos Arocena como um sádico silencioso. Quando digo que Arocena é o único que não fracassa é porque podemos interpretar que o “desaparecimento” de Marcelo Maggi tem relação com o monitoramento de Arocena das cartas entre ele e Renzi, embora não tenhamos certeza, pois o romance não afirma isso expressamente.

Por outro lado, Arocena também tem seu lado *fracassado* por ser totalmente *paranoico* e *obsessivo*; ele lê em excesso, interpreta demais, vê coisas que não estão ali, “fala pelas fontes”, etc. Quer encontrar códigos, mensagens cifradas, símbolos invisíveis, mesmo que para isso tenha de inventá-los. Imaginem quantos inocentes Arocena condenou em suas interpretações *obsessivas*, *delirantes* e *paranoicas*.

Assim, representa de maneira metonímica todo o aparato da ditadura militar que estava em curso.

Encerramos esse capítulo com uma comparação de Piglia-Renzi com seus personagens, na figura do *escritor e leitor obsessivo*, e a grande prova disso são seus *Diários*. Mesmo que saibamos que autor e personagem não se equivalem diretamente, nesse caso é impossível não notarmos certas aproximações. Obcecado por escrever, Piglia-Renzi manteve a escritura de seus *diários* por quase sessenta anos, mesmo em seus anos finais, com a ELA já em estágio avançado.

Gostaria de encerrar essas *considerações finais* com algo que meu orientador já tinha me alertado e que acabei percebendo de maneira enfática ao longo desta pesquisa: a pesquisa, e o que encontramos/descobrimos com ela, vai muito além do que entra nas páginas de uma tese. Os questionamentos e o texto em si mudam no decorrer do caminho. Para além de leituras, abrangentes ou específicas sobre o tema, podemos nos deparar, ao longo do caminho, com fontes que não estavam previstas. Tive a oportunidade de ter acesso a três arquivos/bibliotecas de Piglia diferentes ao longo deste processo: uma delas, a biblioteca de Piglia na Universidade de Mar del Plata (essa pública); outra, a uma parte dos *cadernos* originais, que deram origem a *Los diarios de Emilio Renzi*, guardados hoje em Princeton-EUA, que me foi gentilmente cedida por Daniel Balderston; e por último, a biblioteca pessoal de Ricardo Piglia (essa privada), em Adrogué, me apresentada por seu sobrinho, Germán Maggiori.

Algumas dessas fontes aparecem pontualmente nesta pesquisa, mas não eram meu foco principal. Contudo, é inegável que elas ainda poderão render muitos estudos, novas pesquisas e artigos futuros. Ainda me resta um vasto oceano de fontes a serem analisadas em projetos futuros pela obra de Piglia-Renzi. Afinal, o que de fato as bibliotecas de Piglia podem nos revelar? Esse seria um tema que daria continuidade a esta pesquisa, já que surgiu a partir dela.

Também tenho em mente outros projetos: um artigo sobre *un día en la vida* como o *Ulisses* de Piglia-Renzi; ou ainda relações entre *Ciudad ausente* e nosso presente atual, imerso em inteligência artificial. Se um dia ainda for possível ir pessoalmente a Princeton, gostaria de analisar as partes dos *cadernos* que falam das viagens de Piglia-Renzi, especialmente sua viagem à China (em 1973), e também

as partes referentes aos anos vividos nos EUA (2001-2011), que muito me intrigam. Os caminhos possíveis são muitos, são várias *veredas que se bifurcam através dos bosques da ficção* (parafraseando Borges e Eco).

Como Piglia faleceu recentemente (2017), durante o decorrer desta pesquisa (início em 2020) também ocorreu de serem lançadas obras enquanto esta acontecia. Algumas delas consegui ter acesso, outras não, visto que raramente chegam ao mercado editorial brasileiro e, como são recentes, difíceis de rastrear na internet. Por sorte, *Los diarios de Emilio Renzi* foram traduzidos ao português, mas o mesmo não aconteceu com *Antología personal* (2015), *Escritores norteamericanos* (2016), *Los casos del Comisario Croce* (2018), *Cuentos completos* (2021), *Escenas de la novela argentina* (2022), *Borges por Piglia* (2024); sem falar na obra crítica de outros autores sobre Piglia e as biografias sobre o autor, que começam a surgir, ainda de forma tímida.

Sabe-se lá o que os herdeiros de sua obra ainda lançarão nos próximos anos. Além disso, como dito na Introdução desta tese, a biblioteca pessoal de Ricardo Piglia, em Adrogué, ainda permanece privada e fechada, aos cuidados de Germán Maggiori. Quem sabe, num futuro próximo, essa biblioteca se torne pública, impulsionando assim uma nova onda de pesquisas sobre vida e obra de Piglia-Renzi. Espero que este dia ainda chegue, e certamente serei um dos entusiastas que vão querer ver a biblioteca de perto e com paciência, e me perder em meio ao mundo de anotações, devaneios e epifanias que Piglia-Renzi deixou por seus livros, por suas leituras, que em grande medida o constituíram como sujeito. Muitos desses livros estão repletos de marginalias e anotações. Em estudos literários e históricos, a pesquisa e a crítica são práticas que parecem nunca ter fim.

Referências

7.1 – Audiovisuais:

AHIRA: **Archivo histórico de revistas argentinas**. Disponível em: <https://ahira.com.ar/>. Acesso em: 22/03/2025.

ASACurator. Sophie Tucker - **Some of These Days** (1926). 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ijmpTIN3HRI>. Acesso em: 23/03/2025.

CHRISTIAN DUNKER. **Falando nisso**: neurose obsesiva. Professor: Christian Dunker. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cPuEH-W1oJA>.

COHEN, Ethan; COHEN, Joel. **Arquitetura da destruição**. 1989. (Filme/longa-metragem/documentário).

DI TELLA, Andrés. **327 cuadernos**. 2015. (Filme/longa-metragem/documentário).

FIRESTONE LIBRARY. **Juan José Saer manuscripts: 1958-2005**. Disponível em: <https://findingaids.princeton.edu/catalog/C1393>.

FIRESTONE LIBRARY. **Ricardo Piglia Papers: 1954-2016**. Disponível em: https://findingaids.princeton.edu/catalog/C1513_c554.

HOUAISS. **Dicionário de Língua Portuguesa**. Acesso online: https://houaiss.uol.com.br/houaission/apps/uol_www/vopen/html/inicio.php.

UNIVESP. **Cursos USP - História da América Independente I** – aula 15. Professora: Gabriela Pellegrino. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LvQm8hHuc5s&list=PLxl8Can9yAHd1MTh1_MFslMcNIKKYPR_7&index=15.

7.2-Referências bibliográficas: livros, artigos, periódicos, teses e dissertações

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: **Notas de leitura I**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003.

AGENCIA TÉLAM. Luisa Fernández, sobre los días de trabajo con Piglia: Lo que siempre estaba presente era la risa. **Grupo La Provincia**. 17/04/2021. Disponível em: <https://grupolaprovincia.com/contenido/264278/luisa-fernandez-sobre-los-dias-de-trabajo-con-piglia-lo-que-siempre-estaba-prese>. Último acesso em: 23/03/2025

AGUIAR, Joselia. Editando Piglia no Brasil. In: FERRAZ FELLIPPE, Eduardo; PINTO, Júlio Pimentel (orgs.). **Só se perde o que realmente não se teve**: leituras e diálogos com Ricardo Piglia. Rio de Janeiro: Estudos Americanos, 2019. pp. 113-120.

ALTAMIRANO, Carlos; SARLO, Beatriz. **Ensayos argentinos**: De Sarmiento a la vanguardia. Buenos Aires: Ariel, 1997.

ANDERSON, Sherwood. *Winesburg, Ohio* [1919]. Nova York: Penguin Books; Reissue edição, 1992.

ARES, Carlos. Condena a Piglia y a la editorial por perjuicio a un autor en el Planeta-Argentina 1997. **El país**. 01/03/2005. Disponível em: https://elpais.com/diario/2005/03/02/cultura/1109718005_850215.html. Último acesso em: 22/03/2025.

ARLT, Roberto. **Escritor fracasado**. Menorca (Espanha): Textos.info: biblioteca digital abierta, 2023.

ARRIGUCCI JR., Davi. Literatura, exílio e utopia. In: **Enigma e comentário**. Ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. pp. 189-191.

AUERBACH, Erich. **Ensaios de literatura ocidental**: filologia e crítica. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo, Editora 34, 2016.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **Teoria do romance I**: a estilística. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo, Editora 34, 2015.

_____. **Teoria do romance II: as formas do tempo e do cronotopo.** Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

_____. **Teoria do romance III: o romance como gênero literário.** Tradução, posfácio e notas de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

BALDERSTON, Daniel. **Leído primero y escrito después: aproximaciones a las obras de Roa Bastos, Piglia y Saer.** Villa María: Eduvim, 2020.

_____. Lecturas repetidas. In: **Leído primero y escrito después: aproximaciones a las obras de Roa Bastos, Piglia y Saer.** Villa María: Eduvim, 2020.

_____. Los diarios de Emilio Renzi y los cuadernos de Ricardo Piglia: recuperar da gestación de Plata Quemada. In: **Leído primero y escrito después: aproximaciones a las obras de Roa Bastos, Piglia y Saer.** Villa María: Eduvim, 2020. pp. 97-110.

BALDERSTON, Daniel; GONZÁLEZ, Mike (org.). **Encyclopedia of Latin American and Caribbean Literature: 1900-2003.** Nova York: Routledge, 2004. p. 435.

_____. O narrador In: **Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura.** Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987. pp. 222-232.

BATTICUORE, Graciela; GAYOL, Sandra [et. al.]. **Tres momentos de la cultura argentina: 1810, 1910, 2010.** Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.

BENJAMIN, Walter. Paris, a capital do século XIX In: **Passagens.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

_____. **O anjo da História.** Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.

BORGES, Jorge Luís. Exame da obra de Herbert Quain In: **Ficções.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. Pierre Menard, o escritor do Quixote In: **Ficções.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOTELHO, Márcio de Pinho. **Anahí e Arocena: o papel da loucura em Respiración artificial de Ricardo Piglia.** Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011.

BRATOSEVICH, N. et al. **Ricardo Piglia y la cultura de la contravención**. Buenos Aires: Ediciones Atuel, 1997.

BRECHT, Bertolt. **Diário de trabalho, vol. II – 1941-1947**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. **Grand-peur et misère du III Reich**. Tradução de Maurice Regnaut e André Steiger. Paris: L'Arche, 1971.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos?** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CASULLO, María Esperanza. **Por qué funciona el populismo?** El discurso que sabe construir explicaciones convincentes de un mundo en crisis. Madrid: Siglo XXI Editores, 2019.

CASULLO, María Esperanza. **Volverá el peronismo?** Buenos Aires: Capital Intelectual, 2019.

CELLA, Susana (comp.). **Dominios de la literatura**. Acerca del canon. Buenos Aires: Losada, 1998.

CELLA, T. N.; FIORUCI, W. R. A história da Argentina revisitada na narrativa pós-moderna: Respiração artificial, de Ricardo Piglia. **Fólio - Revista de Letras**, Vitória da Conquista, v. 6, n. 1, 2018.

CHARBEL, Felipe. O ensaísta aposentado. **ALEA: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 3, p. e64973, set.-dez. 2024.

COSTA LIMA, Luiz (org.) **A literatura e o leitor: textos de estética e recepção**. São Paulo: Paz e Terra, 2011 [1979]

COSTA LIMA, Luiz. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CYMERMAN, Claude. La literatura hispanoamericana y el exilio. **Revista de Crítica Literaria Latinoamericana**, n. 38, p. 523-550, 1993.

DAZAI, Osamu. **No longer human**. Nova York: New Directions Publishing Corporation, 1973.

DE DIEGO, José Luís. **¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?** : Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986). La Plata : Al Margen (Entasis), 2003.

DESCARTES, René. **O discurso do método & ensaios**. São Paulo: Editora Unesp, 2018.

DÍAZ-QUIÑONES, Arcadio. **Ricardo Piglia: os anos em Princeton**. Tradução: Ricardo Lísias. Princeton (EUA): 80 grados prensasinprisa, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

DOR, Joel. **Estrutura e clínica psicanalítica**. Rio de Janeiro: Livrarias Taurus-Timbres Editores, 1991.

DURKHEIM, Émile. **O Suicídio**: um estudo sociológico. Tradução de Margarida Lins. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ECHEVERRÍA, Esteban. **El Matadero**. Buenos Aires: Editorial Losada, 2004.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

FACIO, Sara. **Jorge Luis Borges en Buenos Aires**. Buenos Aires: La Azotea, 2005.

FERRAZ FELIPPE, Eduardo. Livro utópico e imaginação moral. **Remate de Males**, Campinas-SP, v. 37, n. 1, pp. 175-199, jan./jun. 2017.

FERRAZ FELIPPE, Eduardo; PINTO, Júlio Pimentel (orgs.). **Só se perde o que realmente não se teve**: leituras e diálogos com Ricardo Piglia. Rio de Janeiro: Estudos Americanos, 2019.

FICO, Carlos. **O grande irmão**: da operação Brother Sam aos anos de chumbo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

FONSECA, Carlos. Ideas fijas: la literatura conceptual según Ricardo Piglia. In: FERRAZ FELIPPE, Eduardo; PINTO, Júlio Pimentel (orgs.). **Só se perde o que realmente não se teve**: leituras e diálogos com Ricardo Piglia. Rio de Janeiro: Estudos Americanos, 2019.

FORNET, Jorge. **El escritor y la tradición**: Ricardo Piglia y la literatura argentina. Havana (Cuba): Fondo de Cultura Económica, 2007.

FREUD, Sigmund. **Neurose, psicose e perversão**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

FUKS, Julián. **Romance: história de uma ideia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GAY, Peter. **Represálias selvagens**: *Realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GERCHMANN, Léo. "Trespuntos" diz que a Editorial Planeta acertou previamente entrega de US\$ 40 mil ao escritor argentino. Revista questiona prêmio a Ricardo Piglia. **Folha de S. Paulo**. 27/11/1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2711111.htm>. Acesso em: 22/03/2025.

GIBBON, Edward. Ensaio sobre o estudo da literatura. In: **Ensaio de História**. São Paulo: Iluminuras, 2014.

GIORDANO, Alberto. El discurso sobre el ensayo en la cultura argentina desde mediados dos '80. **452°F**, n. 14, p. 175-197, 2016.

GOMBROWICZ, Witold. **Diario argentino**. Buenos Aires: AH, 2001.

_____. **Trans-atlântico**. Barcelona: Seix Barral, 2004.

_____. **Cosmos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GONZÁLEZ SAWCZUK, Susana Inés. Lecturas de la história: El fracaso intelectual argentino em Respiración artificial de Ricardo Piglia. **Literatura: teoria, história, crítica**. Repositório Universidad Nacional de Colombia, n. 10, p. 141-161, 2008.

GRAFTON, Anthony. **Footnote: a curious history**. Boston: Harvard University Press, 1999.

GRIMSON, Alejandro. **Qué es el peronismo?** De Perón a los Kirchner, el movimiento que no deja de conmover la política argentina. Madrid: Siglo XXI Editores, 2019.

GROTTO, Livia. A segunda história de Respiración artificial. **Revista Escrita**, Rio de Janeiro, PUC-Rio, n. 11, 2010.

HALPERIN DONGHI, Tulio. El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina. In: SARLO, Beatriz (org.). **Ficción y política**. La narrativa argentina durante el proceso militar. Buenos Aires: Alianza, 1987. pp. 71-95.

HITLER, Adolf. **Minha Luta - Mein Kampf**. São Paulo: Editora Centauro, 2016.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-Modernismo**: História, Teoria, Ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético vol. I. São Paulo: Editora 34, 2002 [1996].

JENSEN, Silvina; PARADA, Maurício. Exílio e afastamento: considerações sobre a hermenêutica da distância? **Tempo**, Niterói, v. 25, n. 2, p. 405-410, mai./ago. 2019.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. **Diários: 1909 – 1923**. São Paulo: Todavia, 2021.

_____. **O castelo**. São Paulo: Companhia das Letras (Companhia de Bolso), 2008.

_____. **O processo**. São Paulo: Companhia das Letras (Companhia de Bolso), 2005.

KAMENSZAIN, T. **El libro de Tamar**. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018.

KOHAN, Martín. *Alter ego*. Ricardo Piglia y Emilio Renzi: su diario personal. **Landa**, v. 5, n. 2, 2017. p. 263.

_____. *Diario deferido*. **Remate de Males**, Campinas: IEL-Unicamp, v. 39, n. 2, 2019.

_____. La biblioteca. **Revista da Biblioteca Nacional Argentina**, Buenos Aires, n. 15, 2015. p. 383.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2006.

LAFUENTE MACHAIN, R. de. **Enrique Lafuente: 1815-1850**. Buenos Aires: Edição do autor, 1946.

LEVI, Primo. **A trégua**. Tradução de Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

_____. **É isto um homem?** Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, Primo; DE BENEDETTI, Leonardo. **Assim foi Auschwitz**: testemunhos 1945-1986. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LIBERTELLA, Mauro. Piglia & Ludmer. **La Agenda**. Disponível em: <https://laagenda.buenosaires.gob.ar/contenido/57337-piglia-and-ludmer>. Acesso em: 24 dez. 2024.

_____. **Ricardo Piglia a la intemperie**. Santiago: Editora Universidad Diego Portales, 2024.

LIMA, M. S. Jules Michelet (1798-1874). In: BENTIVOGLIO, Julio; LOPES, Marcos Antônio (orgs.). **A constituição da história como ciência**: de Ranke a Braudel. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

LOWENTHAL, David. **The past is a foreign country**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Editora Duas Cidades; Editora 34, 2000 [1965].

MAGGIORI, Germán. **Entre hombres**. Buenos Aires: Eudeba, 2013 [2001].

MAGRI, Ieda. “Para ler é preciso saber associar”: uma teoria da leitura em Respiração artificial. **Fragmentum**, Santa Maria, n. 57, p. 113-132, jan./jun. 2021.

MARIMÓN, Antonio. “Borges es, como Brecht y Pound, un escritor antiburgués”. **Sábado** (suplemento de unomásuno), 10 mai. 1980. pp. 7-8.

MONTEIRO, Pedro Meira. Passagens: Ricardo Piglia. In: FERRAZ FELIPPE, Eduardo; PINTO, Júlio Pimentel (orgs.). **Só se perde o que**

realmente não se teve: leituras e diálogos com Ricardo Piglia. Rio de Janeiro: Estudos Americanos, 2019.

NOVARO, Marcos. **História de la Argentina contemporânea:** de Perón a Kirchner. Buenos Aires: Edhasa, 2006.

OLIVEIRA, D. M. H. **O personagem fracassado em onze romances da literatura brasileira dos primórdios do século XXI.** Tese de doutorado (Letras). Brasília: UNB, 2016.

OTHONIEL ROSA, Luís. Notas sobre o professor Piglia em um caderno. In: FERRAZ FELIPPE, Eduardo; PINTO, Júlio Pimentel (orgs.). **Só se perde o que realmente não se teve:** leituras e diálogos com Ricardo Piglia. Rio de Janeiro: Estudos Americanos, 2019.

PADRÓS, Enrique Serra. A guerra contra as crianças: práticas de sequestro, desaparecimento e apropriação de identidade no século XX. Albuquerque: **Revista de História** (São Paulo), v. 6, p. 22-35, 2014.

_____. Apresentação do Dossiê 'O Brasil e as Ditaduras do Cone Sul'. **Ciências & Letras** (Porto Alegre. Online), v. 56, p. 1-6, 2014.

_____. Luta por Memória, Verdade e Justiça: o caso argentino. **Cadernos ANDES** (Brasília), v. 27, p. 157-167, 2016.

PARADA, Maurício. Reinvenções de si: o exílio como deslocamento e crítica. In: III Jornadas de Trabalho sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX. Santiago de Chile: **Memoria Académica**, 2016. pp. 1-21.

PAULS, Alan. Last but not least. In: **Temas lentos**. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2012. p. 104-109.

PEÑA, Milcíades. **História del pueblo argentino (1500-1955)**. Buenos Aires: Emecé, 2014.

PENHA, João da. **O que é existencialismo?**. São Paulo: Editora Brasiliense, 2001. (Coleção Primeiros Passos; 61).

PIETRO, Martín. **Breve historia de la literatura argentina**. Buenos Aires: Taurus, 2011.

PIGLIA, Ricardo. **Alvo Noturno**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. **Crítica y ficción**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.

_____. **Escenas de la novela argentina**. Buenos Aires: Editora Eterna Cadencia, 2022.

_____. **Cuentos completos**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2021.

_____. **Escritores norteamericanos**. Buenos aires: tenemos las maquinas, 2016.

- _____. **Formas Breves**. Buenos Aires: Debosillo, 2014.
- _____. Hudson: ¿un Guiraldes Inglés? In: **Punto de Vista**, Buenos Aires, nº1, 1978, pp. 23 – 25.
- _____. **La forma Inicial**: conversaciones en Princeton. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2015a.
- _____. **La invasión**. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.
- _____. **Los diarios de Emilio Renzi: años de formación**. Barcelona: Anagrama, 2015b.
- _____. **Los diarios de Emilio Renzi: años felices**. Barcelona: Anagrama, 2016. Conversión a formato digital: Newcomlab, S.L. (Edição do Kindle)
- _____. **Los diários de Emilio Renzi: Un día en la vida**. Barcelona: Anagrama, 2017.
- _____. Ideología y ficción en Borges In: **Punto de Vista**, Buenos Aires, nº5, pp. 3-6, 1979.
- _____. Notas sobre Facundo In: **Punto de Vista**, Buenos Aires, n. 8, p. 15-18, 1980.
- _____. **O caminho de Ida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- _____. **O último leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. **Os diários de Emilio Renzi: Anos de formação**. São Paulo: Todavía, 2017.
- _____. **Os diários de Emilio Renzi: Anos felizes**. São Paulo: Todavía, 2019.
- _____. **Os diários de Emilio Renzi: Um dia na vida**. São Paulo: Todavía, 2021.
- _____. **Respiração artificial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. **Respiración artificial**. Barcelona: Anagrama, 2007.
- PIGLIA, Ricardo; VILLORO, Juan. **Escribir es conversar: diálogo**. Buenos Aires: Editorial Anagrama, 2005.
- PINTO, Júlio Pimentel. “Recolha de circunstâncias”: o diário como álbum In: **Sobre Literatura e história**: como a ficção constrói a realidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.
- _____. **A pista & a razão**. São Paulo: Editora e-galáxia, 2019.

_____. As memórias de Piglia nos diários de Renzi In: **Sobre Literatura e história: como a ficção constrói a realidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2024

_____. Do fingimento a imaginação moral: diálogos entre ficção e história In: **Sobre Literatura e história: como a ficção constrói a realidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2024

_____. **O caudilhismo**. São Paulo: editora Brasiliense, n.º 118 da coleção *Tudo é história*.

Viajo a Córdoba con Boccardo y Ricardo. Seis horas en una iglesia grabando historias de vida. El sábado, un baile por los presos políticos, un tocadiscos solo en el escenario, la cancha de pelota

Piglia, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi (II): Los años felices (Narrativas hispánicas nº 570) (Spanish Edition) (p. 382)*. Editorial Anagrama. Edição do Kindle.

_____. Piglia e seus duplos. **Quatro, Cinco, Um**, São Paulo, n. 7, 2017.

_____. **Sobre Literatura e história: como a ficção constrói a realidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

_____. Um olhar distante: Piglia e a utopia de América Latina In: **Sobre Literatura e história: como a ficção constrói a realidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

_____. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PORTELLI, Alessandro. O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito, política, luto e senso comum. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). **Usos e abusos da história oral**. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000. p. 103-130.

PRADO, Maria Ligia; PELLEGRINO, Gabriela. **História da América Latina**. São Paulo: Contexto, 2020.

PRESIDENCIA DE LA NACIÓN. **LISTAS NEGRAS** – de artistas, músicos, intelectuales y periodistas. Ministerio de Defensa:. Disponível em: <https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/listasnegras.pdf>

PUIG, Manuel. **El beso de la mujer araña**. Barcelona: Seix Barral, 2010 [1976].

RANCIÈRE, Jacques. **O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 20.

_____. **Políticas da escrita**. São Paulo: Editora 34, 2017.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

RODRIGUES, H. E. A utopia contra a civilização. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 6, p. 147-157, abr. 2009.

_____. Método utópico, viagem científica: como descobrir a ciência utópica do social? **História da Historiografia**, Ouro Preto, v. 12, n. 31, p. 380-409, set./dez. 2019.

RODRIGUEZ MONEGAL, Emir. **Borges: una biografía literaria**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

RODRÍGUEZ MONTIEL, Emiliano. Dramatizar la idea: Ricardo Piglia ensaísta. **ALEA: Estudos Neolatinos**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 15-27, maio-ago. 2023.

ROJAS, Ricardo. **Historia de la literatura argentina**: ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata. Buenos Aires: La Facultad, 1917-1922. 4 v.

ROUSSO, Henry. **A Síndrome de Vichy**: da Revolução Nacional à Resistência, 1944-1987. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Editora UNESP, 1990.

_____. **A última catástrofe**: a história, o presente, o contemporâneo. Tradução de Fernando Coelho e Fabrício Coelho. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2016.

ROVIRA VÁSQUEZ, Gabriel Antônio. **Lo que Ricardo Piglia oculta**: una poética de la ficción narrativa. México: UABCS, 2015.

SAER, Juan José. **El concepto de ficción**. Editor digital: Titivillus, 1997.

SAID, Edward W. **Reflections on Exile and Other Essays**. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.

SARLO, Beatriz. **Escritos sobre literatura argentina**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2007.

_____. Ricardo Piglia: “Homenaje a Roberto Arlt” (1975) y Respiración artificial (1980). In: **Clases de literatura argentina**. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2022.

SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo**, ou Civilização e Barbárie. São Paulo: Cosac&Naify, Coleção Prosa do Observatório, 2010.

SARTRE, Jean-Paul. **A náusea**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

_____. **O idiota da família**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2013-2015 [3 volumes].

SAZBÓN, José. La reflexión literaria. **Punto de Vista**, nº 11 (1981), pp. 37-44.

SCHAVELZON, Guilherme. Sobre este manuscrito. In: PIGLIA, Ricardo. **Cuentos completos**. Barcelona: Anagrama, 2021. p. 825.

SHELL, Deise Cristina. **Entre coleções e arquivos** : Pedro de Angelis e a produção de conjuntos documentais (Buenos Aires, 1835-1852). Tese de doutorado. 2018. UFRGS – Porto Alegre. Disponível: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/180608>LIMA, M. S.

SCHWARTZ, Adriano. Biografia de uma ficção: o romance dentro do romance em *Respiração Artificial*, de Ricardo Piglia. **Revista USP**, São Paulo, n. 97, p. 82-91, mar./abr./maio 2013.

SOUZA, Bruno Garcia e. **Considere o Fracasso: Ensaio, ensaísmo e aspiração em Robert Musil**. 2017, 178 p., Tese de Doutorado - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

STAROBINSKI, Jean. É possível definir o ensaio? **Remate de Males**, Campinas-SP, v. 31, n. 1-2, p. 13-24, jan./dez. 2011.

STENDHAL. **De L'Amour**. Paris: Gallimard, 1980.

TARIFA, Letícia Bachani. **Entre Piglia e Renzi**: por uma genealogia afetiva de Los diários. Dissertação de Mestrado em História Social. 2022. USP – São Paulo. Disponível: <https://www.teses.usp.br/>

TERNAVASIO, Marcela. **Historia da Argentina: 1806-1852**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.

TESTA, Letycia Fossatti. **O passado ressignificado em Respiração Artificial, de Ricardo Piglia, e em Liberdade, de Silviano Santiago**; Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Pato Branco, 2019.

TORRE, Osvaldo de la. ¿Hitler precursor de Kafka? *Respiración artificial* de Ricardo Piglia” en **Espéculo**. Universidad Complutense de Madrid, 2005.

TRAVERSO, E. **L'histoire comme champ de bataille**: interpréter les violences du XXe siècle. Paris: La Découverte, 2012.

VARGAS LLOSA, Mario. **La verdad de las mentiras**. Buenos Aires: Alfaguara, 2002.

WALSH, Rodolfo. **Carta abierta a la Junta Militar**. Buenos Aires: Edição do autor, 24 de Março de 1977.

_____. **Operación massacre**. Cidade do México: Editora UNAM, 2003 [1956].

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. O texto histórico como artefato literário. In: **Trópicos do discurso**: ensaios sobre a crítica da cultura. São Paulo: Edusp, 2001.

WILLIAMSON, Edwin. **Borges: uma vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.