

REMATE DE MALES

Campinas-SP, v.39, n.2, pp. 555-572, jul./dez. 2019

**O CORPO DESAPARECIDO:
A PERMANÊNCIA DA LITERATURA EM
RICARDO PIGLIA****THE MISSING BODY:
THE PERMANENCE OF LITERATURE IN
RICARDO PIGLIA****Pedro Meira Monteiro¹**

Resumo: Neste artigo, analiso como, em Ricardo Piglia (1941-2017), a escrita se coloca diante do fluxo vital. Para tanto, investigo de que modo, em seus escritos, a batalha pelo sentido termina por encontrar, na matéria em movimento, um obstáculo praticamente incontornável. Em minha reflexão, parto do corpo inerte como algo que convida a ficção a funcionar. A partir dessa ideia, sugiro que a busca do sentido atravessa a reflexão de Piglia, tanto na ficção quanto na crítica, e muito especialmente em sua relação com o gênero policial. A questão do sentido se adensa a partir da impossibilidade de narrar a experiência, tema benjaminiano que Piglia abraça com força. No final de meu percurso, interrogo uma substituição de palavras que descobri recentemente ao folhear os datiloscritos anotados por Piglia, que são parte de sua coleção pessoal, hoje guardada na biblioteca Firestone, em Princeton. Como sentido e verdade se relacionam? E como a narrativa oferece um espaço para que tal relação se desenrole plenamente? Essas são algumas das questões abordadas aqui, tendo a obra de Piglia simultaneamente como inspiração e objeto de análise.

Palavras-chave: Ricardo Piglia, ficção e sentido, corpo e literatura.

Abstract: In this article, I analyze how writing behaves in regard to the flow of life in Ricardo Piglia's work. To this end, I investigate how, in his writings, the battle for meaning ends up finding, in matter in motion, a virtually insurmountable obstacle. In my reflection, I start with the inert body as something that inspires fiction to spring into action. From there, I suggest that the search for meaning permeates Piglia's work, both in fiction and criticism,

¹ Department of Spanish and Portuguese, Princeton University (USA): <pmeira@princeton.edu>.

especialmente em sua própria relação com a ficção policial. A questão de significado torna-se cada vez mais complexa devido à impossibilidade de narrar a experiência, um tópico benjaminiano que Piglia abraça de todo o coração. No final do meu artigo, examino uma mudança de palavras que recentemente descobri enquanto folheava os papéis manuscritos de Piglia na biblioteca Firestone da Universidade de Princeton. Como significado e verdade se relacionam? E como a narrativa oferece um espaço para um relacionamento como este se desenvolver plenamente? Estas são algumas das questões abordadas aqui, com o trabalho de Piglia tanto como inspiração quanto objeto de análise.

Keywords: Ricardo Piglia, Ficção e Significado, Corpo e Literatura.

“Nunca sé si recuerdo las escenas o si las he vivido.
Tal es el grado de nitidez con la que están presentes
en mi memoria. Y quizás eso es narrar. Incorporar a la
vida de un desconocido una experiencia inexistente que tiene
una realidad mayor que cualquier cosa vivida.”
(Ricardo Piglia, *Prisión perpetua*, 1988)

Falar do desaparecimento do corpo em Ricardo Piglia é como falar da literatura mesma.

O sentido político da supressão do corpo é claro: os cadáveres são muitas vezes evidências mudas da violência e, por serem mudos, exigem algum tipo de decifração. No entanto, em Piglia o mecanismo literário evita os gestos definitivos e heroicos. A decifração, se houver, não virá na forma de uma revelação final, nem de uma redenção, ou ainda de uma solução dramática. Não se trata do gesto de Antígona, que vigorosamente reclama o corpo do irmão, mas tampouco se trata da postura autoritária de Creonte, que proíbe o sepultamento daquele que traiu a Cidade. Na literatura de Piglia, em que memória e política caminham juntas, os corpos podem ser o signo de uma violência inominável que, no entanto, não será resolvida como na tragédia.

Talvez possamos dizer tratar-se de uma literatura que se situa em algum ponto antes da resolução catártica do sentido.

Pensemos nos corpos que passam, sem que o significado de sua permanência seja explicitado. Em *Respiração artificial*, Renzi se aproxima do tio, um malgrado professor de história que vinha tentando decifrar a vida de um exilado político da época de Rosas. Ao fim, o sobrinho recebe uma pasta com os papéis do personagem misterioso, e ela se inicia com uma dedicatória: “al que encuentre mi cadáver” (PIGLIA, 2014e, [s.p.]).

O cruzamento das ditaduras é claro: Rosas, no século XIX, e o presente (1980) em que se desenrola a história do próprio narrador, primeiro na

relação epistolar com o tio, depois no diálogo com um exilado polonês da Segunda Guerra – diálogo travado enquanto Renzi espera por uma mensagem que somente virá à luz, significativamente, na história contada por um cadáver.

Mas penso também em outros cadáveres, aos quais não é dado falar postumamente. Recordo-me, a propósito, da imagem poderosa de um romance de Juan José Saer, grande amigo de Piglia e representante do que ele chamou de “vanguarda negativa” (PIGLIA, 2016a, [s.p.]). Quem leu *El entenado* dificilmente esquece a passagem em que o narrador, ginete numa esquadra de conquistadores, relembra o momento de seu resgate, após muitos anos vivendo entre os indígenas, depois de ter sido o único sobrevivente de um primeiro encontro sangrento no Novo Mundo.

Embora longa, a passagem é belíssima e pode ajudar a iluminar o sentido político dos corpos deixados à míngua – sem uma história a contar, por assim dizer.

Já quase ao fim do livro de Saer, o narrador desce um largo rio a bordo de uma embarcação espanhola, inquieto não apenas porque ele pouco compreende o que está acontecendo, mas também porque um navio fora deixado rio acima e parecia demorar para se juntar à esquadra:

Al alba seguimos navegando río abajo y al anochecer volvimos a anclar. La tripulación parecía desinteresarse por completo de la nave que habíamos dejado más arriba, entre islas chatas y olvidadas. Yo era el único que miraba, ansioso, más allá de la estela que íbamos dejando. En el amanecer del tercer día, los signos tan buscados llegaron: como, contrariamente a nuestra nave, no se habían detenido durante la noche, muchos cadáveres nos habían sacado ventaja y flotaban más allá de la proa. Había no pocos soldados, pero en su mayoría eran indios. Había hombres, viejos, mujeres, criaturas. De los soldados, muchos llevaban una flecha clavada en el pecho o en la garganta. Corrí a la popa y pude comprobar que, al igual que a la proa, e incluso a babor y a estribor, muchos cadáveres se le acercaban, flotando casi con la misma rapidez que la nave, de modo tal que durante los dos o tres días que fueron pasando, la nave seguía su rumbo río abajo escoltada por una muchedumbre de cadáveres. Los marineros señalaban a algunos soldados cuyos rostros dormidos emergían del agua, satisfechos de reconocerlos. Pero los oficiales dieron orden de dejarlos flotar. Eran, entre indios y soldados, muchos muertos rígidos y borrosos, como una procesión callada derivando cada vez más rápido hasta que, cuando el río alcanzó la anchura de su desembocadura, en el mar dulce que había descubierto, diez años antes, el capitán, los cadáveres se dispersaron y se perdieron en dirección al mar abierto y hospitalario. Ese mismo día supe que a ese mar la nave lo cruzaría, como a un puente de días inmóviles, bajo un sol cegador, hacia lo que los marineros llamaban, no sin solemnidad obtusa, nuestra patria (SAER, 2015, [s.p.]).

Em Saer, a pátria distante não se deixa divisar, em meio às brumas de uma dúvida poética e política. A “solenidade obtusa” é o toque de ironia diante da reverência dos marinheiros espanhóis a uma *origem* que, para aquele que quase se tornou o Outro sem história, seria borrada para sempre.

Voltando a Piglia – de onde talvez nunca tenhamos saído –, a desconfiança em relação à pátria é quase sempre orientada por uma crítica discreta, mas poderosa, ao discurso estatal. Contudo, não se trata apenas do Estado genocida, que produz ou deixa produzir cadáveres. O desconforto de Piglia com qualquer agrupação política totalizante é patente, e talvez seja a contraface de sua crítica à natureza violenta do discurso nacionalista.²

O tema mereceria uma longa discussão, que não tenho condições de fazer, sobre sua inserção no quadro ideológico complexo da Argentina, que envolve a sombra acolhedora do peronismo, a ação dos *montoneros*, o trotskismo que atravessa os círculos intelectuais e se mistura às relações pessoais, bem como as muitas formas de resistência daqueles que evitaram o exílio para construir, no cotidiano do horror, uma forma de vida onde, paradoxalmente, a alegria não deixasse de existir. Sobre a alegria como plataforma política, penso, por exemplo, no artista conceitual Roberto Jacoby e seu “proyecto venus”, em que o dinheiro é associado ao desejo – tema que, naturalmente, fascinava Ricardo, que aliás recebeu Jacoby com muita satisfação em Princeton.³

Quero crer que os *Diarios* de Emilio Renzi deem conta desse universo ideológico e mental que é simultaneamente argentino, latino-americano e universal. Trata-se, afinal, da pulsão da contracultura e da afirmação de uma aliança entre desejo e política.

Para além dos mecanismos seletivos da escrita e da memória que eles explicitam, é possível dizer que os *Diarios* resultam de uma aposta anárquica numa posição cética e um tanto apequenada, resistente, como venho sugerindo neste texto, aos gestos definitivos. É como se a resposta diante do poder acachapante do Estado se desse em surdina, por meio da ficção muitas vezes disfarçada em crítica. Nada de gestos definitivos, embora se mantenha ativo o rumor contra o Estado assassino. Nada do

2 Para uma aproximação entre Saer e Piglia, tomando em conta a crítica de ambos, em chaves distintas, ao universalismo “liberal” e apaziguador de Borges, ver Díaz-Quñones (2019).

3 Sobre a posição de Piglia em relação à obra de Jacoby, ver Museo Nacional (2011).

arroubo de Antígona, embora Creonte siga sendo o alvo de uma artilharia discreta.

Mas se há aí um traço anarquista, com a desconfiança profunda em relação às grandes verdades coletivas, nem por isso a lógica grupal deixa de interessar a Piglia.⁴ Sabemos que as explicações paranoicas dos pequenos grupos e das mentes perturbadas, que se propõem a desvendar o verdadeiro sentido das maquinações do poder, interessam-lhe imensamente. É verdade que tais explicações paranoicas o seduzem menos pelo que elas têm necessariamente de efetivas ou reais, e mais pelo que possuem de fantasia, precisamente. Não custa lembrar que a literatura frequentemente tem algo a ver com o complô, para Piglia. Apenas a “teoria do complô” permite que se desvende a “lógica destrutiva do social” (PIGLIA, 2014, p. 100).

Na fantasia, desvela-se a política. Operando na zona de sombra em que se foge ao poder discursivo do Estado, a ficção permitiria recusar o sentido oferecido pela máquina oficial. Lembro-me do entusiasmo de Ricardo quando Julian Assange emergiu como uma espécie de herói anarco-cibernético, anos atrás. Desconfio que não lhe interessava tanto a possibilidade de que “os vinte jovens anarquistas” do Wikileaks – como ele então dizia – desvendassem algo que nós já não sabíamos (PIGLIA, 2017b, [s.p.]). É mais provável que ele estivesse interessado em ver milhares de teorias conspiratórias brotando desse solo fértil que só a contrainformação garante. E a contrainformação é, por natureza, paranoica: ela se constrói sobre a certeza de que o inimigo conspira todo o tempo para a nossa morte.

Mas voltemos aos cadáveres insepultos que Saer imortalizou, no rio do relato. Soltos, eles não chegam a constituir uma narrativa. Seria preciso juntá-los numa determinada lógica para entender a máquina que os produziu. No entanto, qual seria o alvo de Piglia? Desvendar a máquina que conta a história do poder?

Talvez sim. Se lembrarmos que ele viveu o influxo da geração de 1968 e que naturalmente não passou ileso diante de Foucault, seria então plausível supor que a ordem do discurso o ocupava, embora fique claro, a quem leia os seus textos críticos, que sua biblioteca teórica era muito vasta, e aliás muito idiossincrática. Eu diria que *não há uma máquina da desconstrução ligada* em Piglia. A contrapelo dos heróis de 1968, a sua não é uma poética das grandes conquistas.

4 Sobre a relação entre anarquismo e literatura na tradição literária argentina, ver Rosa (2016).

A tarefa de Piglia, como a de Renzi, é mais humilde, simplesmente porque ela não é assombrada pela revelação do sentido. Talvez aí resida a diferença entre a filosofia e a literatura – cisão que se expressa magnificamente nas “Notas sobre literatura em um Diário”, publicadas em 1984, e depois, em 1999, no livro *Formas breves*.

Ali, encontra-se um comentário a respeito de uma longa conversa que o narrador teria tido com Renzi, sobre Macedonio Fernández, que é definido como o “único grande escritor político que produziu a literatura argentina depois de Sarmiento” (PIGLIA, 2014c, [s.p.]):

¿Cuál es el problema mayor del arte de Macedonio? La relación del pensamiento con la literatura. Le parece posible que en una obra puedan expresarse pensamientos tan difíciles y de forma tan abstracta como en una obra filosófica, pero a condición de que todavía no estén pensados. Ese “todavía no”, dice Renzi, es la literatura misma.

Eu arriscaria dizer que esse “todavía no” significa mais que a simples atribuição de eterna juventude à literatura – como se a literatura nunca se encerrasse, porque os pensamentos que ela expressa ainda não foram pensados.⁵

Há diferentes leituras do problema.

Numa primeira leitura, seria possível dizer que a filosofia fixa as ideias e depende de uma reflexão prévia ao próprio ato de dar forma ao pensamento, o que acaba por reservar, à figura do filósofo, uma função de destaque, quase demiúrgica, que o celebra como o único ser devidamente equipado para desvendar a lógica oculta do mundo. Seguindo esse raciocínio, os pensamentos do filósofo já foram, em algum momento anterior à leitura e à escrita, totalmente pensados. Já a literatura estaria sempre antes desse instante em que o pensamento ganha sua forma final, o que faz com que a figura do escritor habite um lugar menos glorioso, digamos assim, na galeria dos pensadores.

É claro que se trata aqui de uma visão esquemática, que torna a filosofia uma espécie de antiliteratura. É claro também que a filosofia, assim concebida, seria necessariamente anterior à virada linguística de Wittgenstein, sintomaticamente um dos filósofos mais reverenciados por Piglia.

5 Para uma aproximação entre Piglia e Blanchot, no que diz respeito ao “ser errante da afirmação e a falta de fundamentos do afirmado”, ver Giordano (2005, p. 4).

Já numa segunda leitura, o “todavía no” (“que en una obra puedan expresarse pensamientos tan difíciles [...] pero a condición de que todavía no estén pensados”) poderia sugerir justamente o caráter informe daquilo que é produzido pelo escritor. Talvez aí esteja encapsulada uma discussão muito pigliana, que é a da instantaneidade da produção do sentido, em oposição ao sentido estabelecido antes do próprio ato de pensar. Tal instantaneidade sugere que o sentido não existe antes do fluxo do pensamento, nem no passado remoto, nem ainda na escatologia de um tempo futuro em que se revelaria algo.

Dito de outra forma, a filosofia, assim concebida, lidaria com pensamentos que aterrissam na página somente depois de terem sido testados como hipóteses ou grandes teses. Já a literatura existiria no limbo em que o sentido é sempre mera possibilidade. A narrativa termina sendo, no caso, a aposta num sentido que necessariamente ainda não se realizou, e talvez nunca se realize. Daí o gosto algo irônico, mas sério, pela *paranoia*, que se deixa encantar pelo sentido, não permitindo que um único grão da realidade escape de sua malha discursiva.

Revela-se aí, também, sua tensão crítica em relação ao policial. Piglia é um grande estudioso, editor e, como se sabe, leitor insaciável do gênero. Mas Renzi não é, como o Dupin de Edgar Allan Poe, o detetive capaz de abrir um fecho de luz em meio às sombras já um pouco caducas do gótico, segundo a imagem de Piglia (2014b, [s.p.]), em sua análise da evolução do gênero policial desde o século XIX.

Num ensaio intitulado “Leitores imaginários”, em que comenta a conferência de Borges sobre o conto policial, Piglia replica o que diz o autor do *Aleph*, ao julgar que a lucidez do detetive moderno depende de seu lugar social como marginal ou extravagante. É assim que Poe constrói a figura do detetive moderno:

Para hacer más raros a esos personajes, hace que vivan en un mundo distinto del que suelen vivir los hombres. Cuando amanece corren las cortinas y prenden las velas, y al anoecer salen a caminar por las calles desiertas de París en busca de ese infinito azul, dice Poe, que solo se da en una gran ciudad durmiendo (PIGLIA, 2014b, [s.p.]).⁶

6 “Para tornar esses personagens ainda mais estranhos”, diz Borges em sua conferência sobre ‘A história policial’, ‘faz com que vivam num mundo diferente daquele em que os homens costumam viver. Quando amanhece, cerram as cortinas e acendem as velas, e ao anoitecer saem caminhando pelas ruas desertas de Paris em busca daquele infinito azul’, diz Poe, ‘que só ocorre numa grande cidade adormecida.’ (PIGLIA, 2006, p. 7).

Para além do gesto poético de Poe, reinterpretado por Borges e depois pelo próprio Piglia, a cidade que dorme, ausente, é o labirinto em que o detetive se lança à cata do sentido. Mas ele já não é um Teseu capaz de se guiar por um fio redentor, nem um Prometeu que roubou a luz aos deuses. O detetive é apenas um *leitor* especial.

Cito novamente, agora Piglia (2014b, [s.p.]), referindo-se a Poe:

Dupin es antes que nada un gran lector, un nuevo tipo de lector, decíamos. Como en Hamlet, como en don Quijote, la melancolía es una marca vinculada en cierto sentido a la lectura, a la enfermedad de la lectura, al exceso de los mundos irreales, a la mirada caracterizada por la contemplación y el exceso de sentido. Pero no se trata de la locura, del límite que produce la lectura desde el ejemplo clásico del Quijote, sino de la lucidez extrema. Dupin es la figura misma del gran razonador. La lectura no es aquí la causa de la enfermedad, o su signo; más bien toma la forma de una diferencia, de un rasgo distintivo; parece más un efecto de la extrañeza que su origen.⁷

Deixo de lado a questão da lucidez e da loucura, que abriria todo um território à análise. Interessa-me apenas esse novo tipo de leitor que se deixa encantar pelo sentido. Poderíamos dizer que se trata de um sentido fugidio, como o azul mirífico que paira sobre Paris, a capital do século XIX.

O detetive moderno não atua no mundo da épica, nem da tragédia, cada qual, à sua maneira, comprometido com a resolução do sentido. A figura do detetive existe em tensão com o cenário da cidade contemporânea, entendida, dirá Piglia (2006, p. 78), como “o espaço da sociedade de massas”.

A fotografia, as fichas policiais, a impressão digital, a numeração das casas: todo um aparato se impõe à malha urbana e se contrapõe ao azar, reforçando a vigilância nessa cidade eternamente em movimento. Trata-se de um conjunto de ferramentas e recursos voltados contra o incontrolável. A transparência é uma ideia cada vez mais remota e, por isso mesmo, emerge a figura do detetive. Em suma, quando Piglia se coloca diante

⁷ “Dupin é antes de mais nada um grande leitor, um novo tipo de leitor, como dizíamos. Como em Hamlet, como em D. Quixote, a melancolia é uma marca vinculada à leitura, em certo sentido, à doença da leitura, ao excesso dos mundos irrealis, ao olhar caracterizado pela contemplação e o excesso de sentido. Mas não se trata de loucura, do limite produzido pela leitura a partir do exemplo clássico do *Quixote*, mas de lucidez extrema. Dupin é a personificação do grande raciocinador. A leitura não é, aqui, a causa da doença, ou seu signo; antes, assume a forma de uma diferença, de um traço distintivo; parece mais um efeito de estranheza do que sua origem.” (PIGLIA, 2006, pp. 77-78).

do gênero policial, a busca do sentido se torna urgente, iluminando-se e complicando-se, num único tempo.

O “grande raciocinador”, como o Dupin de Edgar Allan Poe, será substituído por um Renzi muito mais titubeante, de uma excentricidade menos vistosa, digamos assim. É como se o detetive agora pudesse flertar com o acaso, ao invés de simplesmente afrontá-lo. Não é fortuito que esse detetive pós-Dupin se deixe enamorar pelo acaso, tornando-se, malgrado seu, um teórico da própria narrativa, consciente de que nenhum lance de dados jamais abolirá o acaso. Os andaimes da ficção – da explicação paranoica que é toda a ficção – erguem-se em meio ao incontrollável do fluxo vital e se sustentam pelo exercício da imaginação, que fixa seu sentido precário na narrativa. Mas a estória que daí advém é impotente diante da experiência, a qual, por sua natureza mesma, é inexaurível.

Entretanto, deixemos Mallarmé de lado. A sombra de Walter Benjamin em Ricardo Piglia é enorme. Com frequência, trata-se de assumir que a *experiência* jamais se fixa pelo raciocínio. O narrador é um continuador, atardado e impotente, daquele contador de histórias que reúne a comunidade em torno de uma fogueira ancestral.

A decifração falhada dessa experiência comum e perdida no tempo é uma espécie de destino da literatura, que agora se detém sobre as formas nunca suficientemente fixas do mundo contemporâneo.

Ainda no ensaio sobre “leitores imaginários”, encontramos a seguinte passagem:

“El contenido social originario de las historias de detectives”, dice Walter Benjamin, “es la pérdida de las huellas de cada uno en la multitud de la gran ciudad.” En un sentido, podríamos decir que la figura del detective nace como efecto de la tensión con la multitud y la ciudad (PIGLIA, 2014b, [s.p.]).⁸

O detetive, como esclarece o próprio Piglia, em diálogo com Benjamin e Foucault, é ao mesmo tempo a réplica e a crítica dos mecanismos de vigilância e controle da cidade moderna. Dupin é aquele que sabe ver o que ninguém vê, ou melhor, sabe *ler* o que é necessário interpretar. É “o grande leitor que decifra o que não se pode controlar”, como se lê ainda no mesmo ensaio de Piglia (2006, p. 79).

8 “O conteúdo social originário das histórias de detetive”, diz Walter Benjamin, ‘é a perda das pegadas de cada um na multidão da grande cidade’. Em certo sentido, poderíamos dizer que a figura do detetive nasce como efeito da tensão entre a multidão e a cidade.” (PIGLIA, 2006, p. 78).

No entanto, Piglia subscreve uma sentença do narrador de “Um homem na multidão”, de Edgar Allan Poe, segundo a qual existem segredos que nunca se deixam expressar:

Bien se ha dicho de cierto libro alemán que es *lässt sich nicht lesen* – no se deja leer –. Hay ciertos secretos que no se dejan expresar [...] Y así la esencia de todo crimen queda inexpresada (PIGLIA, 2014b, [s.p.]).⁹

A palavra em inglês, que Piglia traduz como “inexpresada”, é “undivulged” (POE, 1978, p. 507), isto é, aquilo que ainda não foi divulgado. Para o escritor argentino, o que não foi divulgado permanece inexpresso, como aqueles pensamentos “todavia” não pensados que vimos há pouco. No “ainda não pesando” reside a própria literatura, a acreditarmos na desconfiança de Renzi – o personagem que vai se confundindo com o narrador e o próprio escritor, e que é, afinal, um detetive consciente de que deve interromper a busca sempre antes que o sentido se revele.

Volto a Benjamin, para lembrar que se trata, ao fim e ao cabo, da impossibilidade de expressar a experiência, o que torna o *sentido* uma dimensão escapadiça e necessária. Abstenho-me aqui de discutir a idealização da experiência em Walter Benjamin. Noto simplesmente que, no módulo de leitura de Ricardo Piglia, a distância em relação à própria experiência provoca a corrida atrás do sentido. Afinal, em termos benjaminianos, quem precisa contar a experiência, senão quem está fora dela?

Quando Piglia faleceu, escrevi um texto sobre “literatura e respiração”, que era ao mesmo tempo uma homenagem e uma reflexão sobre a sustentação sempre artificial do sentido pela literatura. Na época, eu me perguntava pelo significado não de sua morte, propriamente, mas sim daquela ponte que ele acabou construindo, inadvertidamente, entre a vida e a morte, transformando a cena de seu perecimento no próprio relato da escrita (MEIRA MONTEIRO, 2017, [s.p.]). Ou seja, a vida, suspensa num corpo quase ausente, destituído de movimento e envolto pelas máquinas que o mantinham artificialmente vivo, é a cena de sua última escrita, de onde resultam, como sabemos, *Los diarios de Emilio Renzi*.

É preciso lembrar que Ricardo Piglia escreveu até o final de sua vida, editando seus diários com Luisa Fernández, sua “musa mexicana”, como

⁹ “Foi muito bem dito, de um certo livro alemão, que *es lässt sich nicht lesen* – ele não se deixa ler. Há certos segredos que não se deixam contar [...] E assim a essência de todo crime permanece irrevelada.” (PIGLIA, 2006, p. 80).

se lê nos *Diários*. Mas ele escrevia com os olhos na tela, ou seja, por meio de *eye tracking*,¹⁰ ele *digitava com os olhos*, paralisado. Vivia pelos olhos, como o último leitor que foi.

A metáfora é impressionante. Não se trata só de “um escritor sem corpo”, como ele disse faceiramente a Francine Masiello quando ela o visitou em Buenos Aires pela última vez. Trata-se, sobretudo, de uma cena que replica a própria condição do escritor, que é a da distância em relação à experiência. Estendendo o argumento, penso que o fato de que Ricardo escrevesse com os olhos, e de que essa fosse sua única forma de comunicação, leva a pensar num encurtamento da distância que separa a leitura da produção do texto. É como se o escritor fosse reduzido a uma memória que se transfere para a tela imediatamente, sem o empecilho do corpo. Ainda assim, se o escritor se livrava finalmente do corpo, a memória seguia sendo a recordação da experiência, que permanece inatingível, à distância.

Insisto na cena final, porque ela joga, mefistofelicamente, com uma das afirmações recorrentes de Piglia, que aparece com toda a clareza num diálogo que tivemos e gravamos em minha casa em Princeton, logo antes de seu regresso definitivo a Buenos Aires, e que resultaria num livro intitulado, justamente, *Meios e finais*, organizado por Paul Firbas (2017). Nesse diálogo, como em outros, Ricardo insistia no fato de que a narrativa, ao contrário da vida, continha finais arbitrários.

A ironia é claríssima: o destino lhe reservou uma situação única, que é a de prever e acompanhar, passo a passo, a própria morte. Não se trata, contudo, da estratégia estoica de se preparar para a morte, ou de aceitá-la virtuosamente. Ao contrário, duvido que a angústia estivesse ausente desse processo terrível de perecimento. No entanto, abriu-se uma oportunidade de narrar a vida, *literariamente*, quando ela efetivamente se encerrava, não por conta de um câncer que carcomia o organismo e tornava urgente narrar, mas pelo desligamento paulatino do corpo. Como se restasse só a escrita e o olhar em que brilha o cristal da recordação.

Quanto à distância entre o que aqui se nomeia *experiência* e a própria escrita, há uma passagem magnífica em *Prisão perpétua*, que se chama “La luz de Flaubert”, e que merece ser citada:

¹⁰ Por meio de uma câmera, o computador rastreia o movimento dos olhos, que recaem sobre um teclado virtual. Os olhos determinam então as teclas a serem acionadas, o que permite, a um indivíduo que tem o corpo paralisado, que escreva.

La novela moderna es una novela carcelaria. Narra el fin de la experiencia. Y cuando no hay experiencias el relato avanza hacia la perfección paranoica. El vacío se cubre con el tejido persecutorio de las conexiones perfectas, la estructura cerrada, *le mot juste*. Flaubert define ese camino, decía Steve. Un hombre encerrado días enteros en su celda de trabajo, aislado de la vida, que construye a altísima presión la forma pura de la novela. La luz laboriosa de su cuarto que permanecía encendida toda la noche servía de faro a los barcos que cruzaban el río. Esos marineros por supuesto, dijo Steve, eran mejores narradores que Flaubert. Construían el fluir manso del relato en el río de la experiencia (PIGLIA, 2014d, [s.p.]).

É claro que o “por supuesto” pode ser lido numa chave irônica. Mas, de uma forma ou de outra, haja ou não ironia na constatação, o fato é que o distanciamento marca a atividade do narrador, que mergulha na loucura clarividente das conexões perfeitas, da palavra exata, daquilo tudo que existe em tensão com a experiência.

O escritor se constitui no espaço que o separa da vida. A “forma pura do romance” é o resultado do impulso paranoico de um sujeito obsessivo, que sela um pacto complicado com o sentido. Quando a escrita “perfeita” é mencionada, a partir da obsessão de Flaubert, não se trata de defender uma simples alquimia das formas. É a questão do *sentido* que aflora, como pano de fundo inescapável na equação em que o escritor se diferencia dos que simplesmente vivem e que boiam suavemente no rio da experiência. A imagem do farol é potente, embora esteja longe de sugerir algum significado edificante para a atividade do escritor.

Gostaria de chamar atenção para outro relato, que se destaca no jogo de estórias entrelaçadas de *Prisão pertétua*. Trata-se de “O fluir da vida”, narrativa que Raquel Fernández Cobo (2017, p. 66), numa reflexão recente sobre os *Diarios* de Renzi, acertadamente chamou de uma “piscadela para Benjamin”.

A narrativa começa num desses bares de luz mortíça que tão frequentemente aparecem no início das estórias piglianias. Por meio do narrador, escutamos a voz de um certo Artigas, que conta a história de seu relacionamento com Lucía Nietzsche, sobrinha-neta do filósofo alemão, nascida no Paraguai e encerrada numa clínica psiquiátrica. Já de início, fica claro que Artigas – *el Pájaro Artigas* – conta a mesma estória uma e outra vez, deliciando-se com as “variantes inesperadas” que ela toma. Aprendemos que Artigas é prisioneiro de uma história e que a conta inúmeras vezes por ser impossível, nas palavras do narrador, “esgotar uma experiência” (PIGLIA, 2014d, [s.p.]).

Fixar o “fluir da vida” é a tarefa obsessiva e infausta do narrador. A estória é repleta de estórias entremeadas a outras estórias. Lucía Nietzsche, louca como todas as mulheres da família, chega ainda jovem à Argentina e é acolhida por uma comunidade de expatriados alemães que tinham vindo antes da guerra. Eles a põem numa casa que pertencera a uma célula peronista, onde ela descobre, escondida, uma série de cartas enviadas a Eva Perón, das quais se destaca uma, escrita da cadeia por um homem que matara a filha e a mulher, e que se vê preso para o resto de sua vida, o que lhe permite refletir “sobre el futuro y su sentido” [sobre o futuro e seu sentido] (PIGLIA, 2014d, [s.p.]), segundo suas palavras.

O missivista, que escreve a Evita sem saber que ela já está morta, recorda um poeta que foi morto em batalha e cujos versos eram escritos nas noites mais escuras. Da “luz perpétua” de seu quarto, segundo se lê nesse relato fascinante, sai a luz que orienta os contrabandistas que cruzam o rio. “Hay que saber mirar” (PIGLIA, 2014d, [s.p.]), diz o autor da carta, que a um só tempo faz o elogio da leitura e se lança numa estranha cantilena patriótica, para finalmente arrematar:

La experiencia tiene una estructura compleja, opuesta en todo a la posible forma de la verdad. ¡No se aprende nada de la experiencia! Sólo se puede conocer lo que aún no se ha vivido (PIGLIA, 2014d, [s.p.]).

Vemo-nos aqui, mais uma vez, próximos daquele mundo “ainda não pensado”, distante da “estrutura complexa” da experiência, talvez a cerca da “possível forma da verdade”. O que se nomeia *verdade* se opõe à experiência, segundo o assassino e ladrão de cavalos que escreve a carta descoberta pela sobrinha-neta louca de Nietzsche. Repare-se na vertigem da ficção: a multiplicação de relatos dentro do relato. A prisão do pensamento.

Em seguida, Lucía lê para Artigas uma carta de seu tio-avô, Frederico Nietzsche, inédita e enviada à irmã, avó de Lucía, exilada no Paraguai. Nela flagramos o filósofo alemão dizendo que, ao filósofo, nada restaria senão o enigma do futuro, ou seja, o que ainda não foi pensado. Ele já está louco, escrevendo de uma clínica em Turim. Sua carta revela paralelos notáveis com a carta do ladrão de cavalos. Mas eis então que Artigas descobre que ambas as cartas haviam sido forjadas por Lucía, escritas por ela mesma, como se fossem outros:

No había ninguna carta ahí, me dice el Pájaro y se larga a reír. Una lección. ¿No era una lección refinadísima? Esa mujer me enseñó todo lo que sé. Me enseñó

a no confundir la realidad con la verdad, me enseñó a concebir la ficción y a distinguir sus matices (PIGLIA, 2014d, [s.p.]).

Nenhuma “verdade” se confunde com a realidade. Estrangeira, a verdade se encontra em outro território, distante da experiência que flui mansamente. Universo paralelo, a ficção revela aquilo que a experiência é incapaz de fornecer, isto é, a sua *verdade*, que ela mesma desconhece.

Quase nos esquecemos que estamos na ficção, quando estamos na ficção. Assim é que o *Pájaro Artigas* conta ao narrador que, numa de suas visitas a Lucía Nietzsche, as estórias que ele ouve dela se interrompem de repente, no momento em que ela entra furtivamente na casa e se entrega, languidamente, àquele que ela havia dito ser seu pai.

A cena, vista a partir de um reflexo, é interessantíssima:

Y desde la mujer subía una especie de quejido, en otra lengua, un murmullo, como un canto, una música alemana, se podría decir, que resaltaba más al aire dócil del cuerpo, recortado y bellissimo, en la claridad del espejo. Como si lo viera a través de una lente pulida hasta la transparencia, un objeto de cristal, invisible de tan puro, parecido al que puede usar un narrador cuando quiere fijar en el recuerdo un detalle y detiene por un instante el fluir de la vida para apresar, en ese instante fugaz, toda la verdad (PIGLIA, 2014d, [s.p.]).

Compulsando recentemente os arquivos pessoais de Piglia, conservados no setor de coleções especiais da biblioteca Firestone, na Universidade de Princeton, deparei-me com esse mesmo relato num datiloscrito todo anotado. Ia eu feliz nisso da leitura, quando parei para me perguntar se as inúmeras notas e alterações feitas a caneta eram apenas de ordem formal. Talvez fosse somente a apuração do estilo, como se o escritor polisse infinitamente o cristal que separa o narrador da experiência, e que é, no fim das contas, o cristal da recordação, ali transformado num espelho.

Entretanto, no momento em que ia abandonando a leitura do documento, dei-me conta de uma alteração na última palavra do texto. Exatamente aquela “verdade” – que só se revela quando o narrador foi capaz de deter por um instante o fluir da vida – escondia um outro vocábulo, mal apagado por um risco: *sentido*.

Por Deus, estava eu ainda diante do universo analógico, onde os textos têm memória e guardam seus rastros, *sus huellas*. Eis o trecho, devidamente anotado:

Y desde la mujer subía una especie de quejido, en otra lengua, un murmullo, como un canto [*acrescido: una música alemana, se podría decir*], que resaltaba

más al aire dócil del cuerpo, recortado, bellissimo, [*acrescido*: en la claridad del espejo.] Como si lo viera a través de una lente pulida hasta la transparencia, un objeto de cristal, invisible de tan puro, parecido al que puede usar un narrador cuando quiere fijar [*acrescido*: en el] recuerdo un detalle y detiene por un instante el fluir de la vida para apresar, en el ese instante fugaz, todo el sentido la verdad (RICARDO PIGLIA PAPERS, Box B-001143, Folder 9).

Mas o que significa que “a verdade” tenha sido, numa versão anterior do relato, nada menos que “o sentido”?

Há uma grande metáfora da luz implicada nesse cristal infinitamente polido, por meio do qual passa a recordação em seu estado de máxima pureza. “Los recuerdos persisten” (MEIRA MONTEIRO, 2017, [s.p.]), escreveu Ricardo com os olhos, projetando a frase na tela que Arcadio Díaz-Quñones leu com assombro, em sua última visita ao amigo, em Buenos Aires.

Mas como as recordações persistem, se são fugazes e estão fadadas a desaparecer?

Já começando a fechar os pontos, penso aqui no belo filme de Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz*, cuja trama mescla os corpos desaparecidos durante a ditadura chilena aos poderosos telescópios plantados nos cimos do Atacama, assim como às mães que vagam eternamente pelo deserto em busca do corpo desaparecido de seus filhos, assassinados e abandonados pelo Estado. Em certo momento desse documentário intensamente poético e político, um astrônomo, ele mesmo assombrado pelo desaparecimento de companheiros seus, medita sobre as estrelas que vemos no céu e que são a imagem de um passado remoto, o instantâneo de outro tempo, espécie de reflexo do universo: como ele era, ou foi. Entretanto, só podemos nos aproximar dele pela recordação que cristaliza o que já não possuímos e que talvez nunca tenhamos possuído.

A recordação perfeita, o cristal da memória: *los recuerdos persisten* num universo em que o corpo já não está. Refiro-me ao próprio Ricardo, é claro, mas também à potência de uma memória que quer escapar ao limite do corpóreo, para a qual a matéria é um fluxo que não para: crescendo, expandindo-se, contraindo-se e perecendo – como o universo.

Mas onde ficou o sentido, nessa solução poética e política que equaciona o desaparecimento da matéria e as lembranças que persistem?

Talvez o que chamamos de sentido esteja sempre distante. Afinal, o sentido não pode jamais se realizar no fluir do tempo que nos é dado viver. Aproximar-se do sentido seria como parar o tempo, interrompendo o fluxo vital. Para bem ou para mal, o máximo que se pode alcançar é

o instante fugaz da recordação, tão mais perfeita quanto mais colada à verdade do momento que compartilhamos quando rememoramos. No lugar do sentido, o máximo que podemos almejar é a verdade da recordação.

Não resta dúvida de que, com Piglia, discute-se a possibilidade mesma de narrar. A narrativa, no fim das contas, é a tensão entre o sentido e a verdade possível. No entanto, a verdade da recordação exige um começo, sempre arbitrário, sem o qual o jogo da narração não seria jamais deslanchado. Não existem estórias, nem se narra a história, sem o arbítrio de um início, que por sua vez vai determinar os finais, feitos, paradoxalmente, de recordações atualizadas pela ficção.

Termino com uma página dos diários de Emilio Renzi, ou melhor, de Ricardo Piglia, num de seus inúmeros *cuadernos*:

Miércoles 27 de setiembre [de 1961] – Primavera –

En la mayor parte de las cosas, casi siempre los comienzos son prometedores. Nosotros los hombres (únicos seres que conocemos el FIN) recordamos. Por supuesto. Recordamos, olvidamos. Es decir, el recordar nos llena de añoranzas, de olvido. Y nos llenamos de principios: “este año”, “desde el lunes”, “el mes que viene”, porque creemos ser dueños del pasado, del conocimiento, de allí que cada comienzo nos parezca una POSIBILIDAD, la posibilidad de poder olvidar, poder comenzar y recordar. La posibilidad de ser otros a partir de ese límite. Tal vez esta sea la clave. La doble clave: el límite, el cambio. Todo límite es una posibilidad, un peligro. Sobre todo nos parecen más coherentes los límites claros, finales, redondos: los números exactos, los principios [...] Este cuaderno es el 10. Y empieza.

Tengo confianza verdaderamente. Si no consigo lo que busco tal vez debo dejar de escribir estos tontos cuadernos (RICARDO PIGLIA PAPERS, Box B-001109, Folder 4).

REFERÊNCIAS

DÍAZ-QUIÑONES, Arcadio. La literatura de una nación pequeña: Juan José Saer y Ricardo Piglia. In: FELIPPE, Eduardo Ferraz; 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. 145-163.

FERNÁNDEZ COBO, Raquel. Los diarios de Ricardo Piglia: una lectura en busca de la experiencia perdida. *Castilla. Estudios de Literatura*, n. 8, 2017, pp. 62-97.

- GIORDANO, Alberto. Las perplejidades de un lector modelo: ensayo y ficción en Ricardo Piglia. *Orbis Tertius*, n. 11, 2005. Disponível em: <https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/download/OTv10n11a02/pdf_157/>. Acesso em: 4 jun. 2019.
- MUSEO NACIONAL Centro de Arte Reina Sofia. Ricardo Piglia, on Roberto Jacoby. Fev. 2011. Disponível em: <<https://www.museoreinasofia.es/en/multimedia/ricardo-piglia-roberto-jacoby>>. Acesso em: 4 jun. 2019.
- MONTEIRO, Pedro. Literatura e respiração: Ricardo Piglia (1940-2017). *Blog Peixe-Elétrico*, jan. 2017. Disponível em: <<https://www.peixe-eletrico.com/single-post/2017/01/10/Literatura-e-respiração-Ricardo-Piglia-1940-2017>>. Acesso em: 25 maio 2019.
- NOSTALGIA de la luz. Direção de Patricio Guzmán. Chile/Espanha/França/Alemanha, Produzido por Renate Sache, Icarus Films, 2011. Rio de Janeiro: IMS, 2010. 1 DVD (90 min.).
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PIGLIA, Ricardo. *Antología personal*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2014a.
- PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014b[2005].
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014c[1999].
- PIGLIA, Ricardo. *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014d[1988].
- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014e[1980].
- PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- PIGLIA, Ricardo. *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2016a.
- PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: los años felices*. Barcelona: Anagrama, 2016b.
- PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: un día en la vida*. Barcelona: Anagrama, 2017a.
- PIGLIA, Ricardo. *Meios e finais: conversas em Princeton*. Org. Paul Firbas. Trad. Marina Bedran. São Paulo: E-Galáxia, 2017b.
- POE, Edgar Allan. The Man of the Crowd. Project Gutenberg. [s.d.]. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/2151/2151-h/2151-h.htm#link2H_4_0005>. Acesso em: 4 jun. 2019.

POE, Edgar Allan. *Collected Works of Edgard Allan Poe*. Ed. Thomas Ollive Mabbot. Cambridge, MA: The Belknap Press, 1978.

ROSA, Luis Othoniel. *Comienzos para una estética anarquista: Borges con Macedonio*. Buenos Aires: Editorial Cuarto Propio, 2016.

SAER, Juan José. *El entenado*. Cidade do México: Elefanta Editorial, 2015[1983].

Recebido: 5/06/2019

Aceito: 20/09/2019

Publicado: 26/11/2019