

BIOGRAFIA
DE UMA
FICÇÃO:
o romance dentro
do romance
em *Respiração
Artificial*, de
Ricardo Piglia

Adriano Schwartz



Reprodução

L São muitas as questões, além da própria pergunta com que começa o romance (“¿Hay una historia?”, “Dá uma história?”), que surgem já nos dois primeiros parágrafos de *Respiração Artificial*. Reproduzo-os a seguir:

“Dá uma história? Se dá, começa há três anos. Em abril de 1976, quando é publicado meu primeiro livro, ele me manda uma carta. Com a carta vem uma foto, eu no colo dele: nu, estou sorrindo, tenho três meses e pareço um sapinho. Ele, em compensação, saiu bem na fotografia: paletó cruzado, chapéu de aba fina, o sorriso franco – um homem de trinta anos que olha o mundo de frente. Ao fundo, apagada e quase fora de foco, aparece a minha mãe, tão moça que no início quase não a reconheci.

A foto é de 1941: atrás ele havia escrito a data e depois, como se quisesse orientar-me, transcreveu as duas linhas do poema inglês que agora serve de epígrafe a este relato” (Piglia, 1980, p. 11)¹.

A dúvida expressa pelo “se” com que a pergunta inicial é respondida parece se desfazer: a história existe, o leitor a tem em mãos e vai começar a percorrê-la. Outras perguntas, contudo, irrompem nesse mesmo momento. Se há uma história, e há uma história, a) quem vai contá-la, quem é essa pessoa que está em dúvida?, b) por que ela será contada, quais os objetivos artísticos, políticos, ideológicos desse relato?, c) como ela será contada, a partir de quais estratégias narrativas, quais “artifícios” textuais? A cada uma dessas novas perguntas corresponde um campo importante nos estudos da obra, e pelo menos uma delas será retomada adiante, com pequenas incursões às outras. Mas antes é preciso apontar ainda que o trecho faz questão também de escancarar o tempo em que ele se situa: estamos em 1979, quando essa história começou a ser escrita (ou, mais provavelmente, terminou de ser escrita), em pleno “Processo de Reorganização Nacional”, o pomposo nome que se deu à ditadura militar argentina que começou exatamente em 1976. Fica-se sabendo tam-

bém que o narrador inicial desse relato que acaba de começar (ou terminar) nasceu quase certamente em 1941, uma vez que tinha três meses na fotografia tirada naquele ano: deve-se registrar desde já que nesse ano nasceu também o autor do romance, o escritor argentino Ricardo Piglia, dois indícios de que, aqui, vida e literatura procuram manter laços bastante estreitos. E há, por fim, a remissão para a epígrafe do volume, que não está lá solta, como uma espécie de síntese fundamental de tudo o que será lido posteriormente, mas sim como uma citação à qual o leitor é obrigado a retornar logo depois de tê-la lido, uma vez que “o poema inglês que agora serve de epígrafe a este relato” foi inserido na foto que o narrador recebeu para orientá-lo: “como se quisesse orientar-me, transcreveu as duas linhas...”. Orientar por quê? Para quê? Se fosse uma “mera” epígrafe, prerrogativa do autor “real”, o momento de revisão mais apropriado seria o do final da leitura, instante em que o conjunto adquire um primeiro sentido completo. Nesse caso, em que atua o autor fictício, porém, não é isso que acontece. O leitor volta para a epígrafe e já busca um significado e não por acaso é esse – o “significado” – um de seus assuntos. As duas linhas (destacadas abaixo), como se sabe, pertencem ao terceiro dos *Four Quartets* de T. S. Eliot, “The Dry Savages”. Elas foram retiradas da seguinte passagem do poema:

*“It seems, as one becomes older,
That the past has another pattern, and
[ceases to be a mere sequence –
Or even development: the latter a partial
[fallacy
Encouraged by superficial notions of
[evolution,
Which becomes, in the popular mind,
[a means of disowning the past.
The moments of happiness – not the sense
[of well-being,
Fruition, fulfilment, security or affection,
Or even a very good dinner, but the sudden
[illumination –
We had the experience but missed the
[meaning,*

ADRIANO SCHWARTZ

é professor de Literatura da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH-USP) e vice-diretor do Centro Universitário Maria Antonia (Ceuma-USP).

Texto produzido durante um pós-doutorado em Princeton, nos EUA, com bolsa de estudos da Fapesp.

¹ A partir da próxima citação de *Respiração Artificial*, informarei apenas a página de que é extraído o trecho.

And approach to the meaning restores the
 [experience
*In a different form, beyond any meaning
 We can assign to happiness. I have said*
 [before
That the past experience revived in the
 [meaning
*Is not the experience of one life only
 But of many generations – not forgetting
 Something that is probably quite ineffable:
 The backward look behind the assurance
 Of recorded history, the backward half-look
 Over the shoulder, towards the primitive*
 [terror”.

Existem algumas hipóteses de interpretação a partir daí: se o leitor desconhece o poema, irá por um caminho; se o reconhecer, irá por outro. O interessante é perceber que não há quase nenhuma chance de um homem tão culto como Emilio Renzi, o protagonista da narrativa, que discute com tanto conhecimento de causa inúmeras questões literárias, não identificar os versos de um dos principais poemas do século XX, e isso faz com que aquele “para me orientar” adquira ainda outros sentidos. Está em jogo aqui, para usar a terminologia que Umberto Eco revitalizou em vários de seus escritos, o confronto entre várias intenções. Como entender a epígrafe? Fragmentada, como ela nos é apresentada? A partir da estrofe da qual ela é extraída? A partir do poema ou do conjunto dos quartetos? A partir da suposta intenção do tio ao inseri-la na foto ou da possível compreensão do sobrinho?

Qualquer uma das possibilidades envolve as questões da passagem do tempo, a experiência, e do sentido, o significado da existência. Mas outras questões surgem se se pensar isoladamente, a da impossibilidade de sentido, a da felicidade, a da relação entre as gerações, a da fé ou não em padrões... Ainda que seja difícil apontar qual caminho escolher, torna-se mais evidente, com o perdão da tautologia, que não há um único caminho, e isso nos leva de volta à primeira daquelas três perguntas elencadas no início deste texto: quem é a pessoa que conta essa história?

2 Muita gente supostamente fala em *Respiração Artificial*: parecem assumir o comando da narrativa, além do próprio Renzi, Marcelo Maggi, Tardewski, Marconi, Enrique Ossorio, Luciano Ossorio, Arocena, entre outros personagens. De fato, delimitar quem está com a palavra no romance exige muito cuidado e, como é frequente nos textos de Piglia, as coisas quase nunca são o que dão a impressão de ser. Discutir o papel do narrador aqui exige que se pense em duas instâncias: a primeira, extrínseca, é a relação que ele estabelece (ou se imagina que tem) com o autor real; a segunda, intrínseca, busca rearranjar o discurso do texto a partir de uma revisão dos disfarces que esse(s) narrador(es) assume(m).

2.1 Em *Bordes Fluidos*, Álvarez (1999, p. 53) aponta a estranheza de o volume *Formas Breves*, de Piglia, ter recebido o prêmio de livro do ano de crítica literária da Fundación Bartolomé March, em 2001, quando ele estaria mais próximo de uma narrativa híbrida, inclinada principalmente para a ficção, proximidade à qual a crítica vinha dando pouca atenção. Para sustentar a ideia, o autor recorre ao uso constante de atribuições falsas ou errôneas, tão característico de Piglia, também em seu texto ensaístico, e dá como exemplos a incorporação de frases de Blanchot e Borges. Desse modo, mesmo quando utiliza um discurso aparentemente ligado ao universo da crítica e da reflexão, o escritor argentino faz questão de confundir os registros e de mesclar o ficcional e o não ficcional. O jogo atravessa toda a sua produção, do “conto inédito” de Arlt publicado em *Nome Falso*, que posteriormente se descobriu ser uma adaptação de um texto de Andreyev, às inúmeras entrevistas em que versões de histórias inventadas são a cada vez modificadas e contadas como verdadeiras, a fala de Piglia está sempre nesse lugar entre o real e o irreal, a vida e a literatura, o biográfico e o romanesco. Nos espaços em que se espera a “verdade” – o ensaio, a crítica, a entrevista

ta, o diário –, invenção; nos espaços em que impera a invenção – o romance, o conto –, a história cultural e política argentina e as constantes remissões autobiográficas².

Em *Respiração Artificial*, para citar o texto que aqui nos interessa, esses deslocamentos de sentido e autoria acontecem repetidas vezes (e a crítica vem há décadas se divertindo com a identificação das fontes “originais” das menções). Para retomar algo que pode ser útil neste contexto, vale a pena transcrever a seguinte passagem:

“Na noite passada, por exemplo, fiquei até de madrugada discutindo com Tardewski, meu amigo polonês, sobre determinadas modificações que poderiam ser introduzidas no jogo de xadrez. É preciso elaborar um jogo, diz ele, em que as posições não permaneçam sempre iguais, em que a função das peças, depois de ficarem por algum tempo no mesmo lugar, se modifique, tornando-se então mais eficazes ou mais fracas. Com as regras atuais, diz ele, escreve-me Maggi, a coisa não vai para a frente, fica tudo sempre igual. Só o que se modifica e se transforma, diz Tardewski, tem sentido” (p. 20).

O trecho repete parte de uma das conversas entre Brecht e Benjamin:

“Ontem, depois da partida de xadrez, Brecht disse: ‘Então, quando [Karl] Korsch chegar, temos que elaborar um novo jogo com ele. Um jogo em que as posições não permaneçam sempre as mesmas; em que a função das peças mude depois de um tempo imóveis na mesma posição: elas vão ficar então mais fortes ou mais fracas. Do jeito que está, não há desenvolvimento; as coisas permanecem tempo demais como são’” (Benjamin, 2010).

A comparação entre as duas passagens é bastante didática do método de apropriação e transformação reiteradamente utilizado por Piglia: tudo é muito semelhante, exceto a autoria e pequenas modificações que são sempre inseridas. No caso em discussão, aquele “só o que se modifica e se transforma [...] tem sentido”, noção que, por razões óbvias,

indica uma espécie de metapoética narrativa, a qual, aliás, pontua todo o texto. Para se ter uma ideia, pode-se fazer o seguinte apanhado nas primeiras páginas do livro: “sob nome falso” (p. 11), “começam as conjecturas, as histórias imaginadas” (p. 12), “tudo era mentira” (p. 13), “tudo é apócrifo” (p. 14), etc.

Para Beatriz Sarlo, as conexões entre o que se pode inferir desses procedimentos textuais e os interesses teóricos dos críticos literários nas últimas décadas não são pequenas:

“En estos años Piglia ha escuchado con grande sensibilidad a la teoría crítica. Casi podría decirse que escribe a partir de ella: intertextualidad, sistemas literarios, puesta de manifesto de los procesos de enunciación, cita, estilización, parodia. Al revés de Borges, que debió esperar treinta años para que una teoría crítica le convertiera en príncipe de la literatura mundial, Piglia prepara su espacio de circulación, explica lo que debe ser la literatura y sintoniza sus opiniones con las zonas más sofisticadas de la crítica literaria. Su inteligencia crítica es impresionante: con toda probabilidad Piglia es uno de los lectores más originales que ha producido la cultura argentina del siglo 20” (Sarlo, 2007, p. 382).

Apesar de o elogio final ser contundente, há aqui um indisfarçável tom negativo. Ele se confirma na comparação presente em outro artigo, “Ficciones del Saber”, compilado no mesmo volume que o anterior, entre aquela ficção que sabe muito e que encontra instantaneamente seu público (a de Piglia) e a que pouco sabe (a de Saer) e que precisa aguardar vinte anos para começar a ser assimilada. Há em ambos os artigos uma sugestão de que existe um cálculo, uma antecipação de qual seria, para um “leitor ideal”, a estrutura desejável na concepção de uma obra literária “eficaz” no final do século XX.

O diagnóstico é adequado. O problema é saber se ele de fato configura uma doença, ou seja, se essa sintonia entre o texto e a crítica, ou entre a produção e a expectativa é mesmo negativa. O curioso é que um dos propósitos declarados do tipo de intervenção literário-po-

2 “La mezcla deliberada de autobiografía, crítica y ficción es, si se quiere, una forma de ocultar al otro Piglia en una reescritura ingeniosa y expandida de ‘Borges y Yo’. El crítico, que ha estudiado como nadiel las tácticas de Borges y los mitos de escritor, crea un espacio de lectura para las ficciones del escritor y perfecciona la estrategia borgeana de desorientar. Menos espectacular que la desaparición de J.D. Salinger o Thomas Pynchon, la desaparición de Piglia simula una visibilidad y una civilidad” (Speranza, 2008, p. 141).

lítico-cultural de Piglia é exatamente colocar em xeque a crítica acadêmica e reivindicar uma maior relevância para os críticos escritores:

“Yo he insistido mucho en la necesidad de recomponer una tradición de la crítica escrita por escritores, porque ha renovado el debate sobre la literatura. Por supuesto, Valery, o Auden o Pasolini son críticos importantísimos. Esa tradición no se debe asimilar a la crítica escrita por los investigadores, los críticos profesionales, los historiadores de la literatura” (Piglia, 2006, p. 158).

O ponto é que o escritor pode jogar o jogo que lhe convier mais, do modo que considerar apropriado, e cabe à crítica rejeitá-lo, imitá-lo, discuti-lo. Assim, não me parece haver nada de errado no que constata Beatriz Sarlo; se há algo que precisa ser questionado é talvez a excessiva permeabilidade entre o que Ricardo Piglia pensa, o que seus romances dizem e o que a crítica debate. Para recorrer ao jargão jornalístico, aparentemente compra-se com muita frequência a pauta proposta pelo autor. E isso não deixa de ser mais um elogio para ele. Ou seja, os termos da discussão crítica são usualmente os termos que ele estabelece e, mais ainda, na confusão gerada entre as vozes reais e inventadas de textos ensaísticos, autobiográficos, jornalísticos e ficcionais, a voz que costuma restar é a projeção imaginada (e certamente distorcida) da voz de Ricardo Emilio Piglia Renzi. Daí decorre que se possa dizer algo como (são meus os destaques nos três textos e suponho que eles sejam comentário suficiente):

“Una fecha de publicación mal atribuida, una frase trunca y misteriosa, cartas apócrifas; es por medio de estos artificios literarios que Tardewski (Piglia) expone su ‘gran descubrimiento’ con una coherencia y lucidez tan detallada, que no podemos sino asentir a esa ficción y aceptarla como verdad” (De Latorre, 2005).

Ou como:

“Intentionality aside, their choice [Ricardo Piglia e Mario Vargas Llosa] produces yet

another narrative device and genre: autobiography. One of the common definitions of autobiography is that author, narrator and protagonist are all one and the same person. In these two texts, the knowledge of these texts – the mind who could have organized this textuality—exceeds the narrator’s, and therefore erases the already tenuous division between narrator and author” (Newman, 1986, p. 218).

Ou ainda:

“[...] teniendo en cuenta el paralelismo señalado entre el texto de Ossorio y la novela de Piglia, podemos suponer que Ossorio designa con este pronombre de tercera persona a su doble – Piglia mesmo –, principio organizador de toda la semiosis textual de Respiración Artificial, en la cual se inserta su metadiscurso y su novela utópica epistolar” (Maristany, 1999, p. 59).

Existe uma série de pistas, às vezes mais, às vezes menos explícitas, que aponta em uma determinada direção e parece haver sido deixada ali para que essa direção fosse seguida, caminho ironicamente antecipado pela dedicatória do romance, que homenageia dois dos desaparecidos do regime militar argentino e anuncia que eles ajudaram o autor a conhecer a “verdade da história”. *Respiración Artificial* “exigiria”, desse modo, uma “lectura política” (Balderston, 1987, p. 120) para lidar com um acesso à verdade “que es siempre parcial y frustrante” (Balderston, p. 112), ao mesmo tempo em que a “verdade final” quase impossível de evitar é que Marcelo Maggi não aparece no encontro com Emilio Renzi porque também ele se tornara um dos desaparecidos. A “verdade”, portanto, fica meio escondida, meio revelada e volta-se assim à já clássica tese do autor sobre o conto que sempre conta duas histórias. Como diria um dos heróis de Piglia, o detetive particular Dupin, criado há mais de 150 anos por Edgar Allan Poe, às vezes é preciso prestar atenção na superfície para lidar com o que está escondido para aí, quem

sabe, perceber a existência de outras histórias que podem ser contadas a partir de outras pistas que, se não desmentem as verdades já descobertas, acrescentam outras camadas à compreensão possível do livro. É por isso que, para discutir especificamente o narrador em *Respiração Artificial*, será necessário prestar atenção somente no que o texto diz.

2.2 O primeiro capítulo é crucial. Logo depois de se perguntar se “dá uma história?”, o narrador conta ter transcrito duas linhas de um poema no que se tornou a epígrafe do relato e lembra que elas haviam sido escritas pelo tio atrás de uma foto como se ele quisesse orientá-lo. Em seguida fala um pouco da história do tio e do romance que escreveu baseada nela, *A Prolixidade do Real*, um projeto, registre-se, fracassado. Diz que o volume foi publicado em abril e logo depois ele recebeu a primeira carta, que vem, aparentemente, transcrita na sequência. E aquele orientar repercute no final desse primeiro capítulo, quando o narrador diz que é assim que de fato *começa a história* e continua:

“*Quase um ano depois* eu estava viajando para ir visitá-lo, morto de sono, no vagão [...]. Para mim era como avançar em direção ao passado, e no final daquela viagem entendi até que ponto Maggi *previra tudo*. Mas isso aconteceu depois, *quando tudo terminou*; antes recebi a carta e a fotografia e começamos a nos escrever” (p. 16, os trechos em itálico aqui e nas citações a seguir são de minha responsabilidade).

Fica claro que esse capítulo foi escrito retrospectivamente, como uma espécie de introdução à história que Renzi iria contar. Restam também, assim como restara aquele “orientar”, as misteriosas indicações: o que ele previra, o que terminou? O capítulo 2 traz de saída uma carta do narrador para o tio e de novo dá a impressão de ser uma transcrição direta, até que se lê: “Como você vê, *escrevo a Maggi*, ela não morreu com seu

nome nos lábios”. A carta, portanto, como muitos críticos já notaram, está sendo contada, ou reescrita. E esse modelo é reiterado nas supostas reproduções de cartas que seguem aparecendo.

No capítulo 3, o tema do segredo ressurge com força: as cartas são relidas, mas não o levam a “prever o que aconteceu”; o tio brincava com a tendência de Renzi de “procurar segundas intenções” em sua vida; suas cartas eram interrogativas, “como se houvesse um segredo”. E há um segredo: “Há um segredo, só que não tem a menor importância” (pp. 21 e 22), informação que obviamente atua no sentido inverso do que propõe. Ao mesmo tempo em que partes da vida de Enrique Ossorio vão sendo reconstruídas, Renzi diz que o tio dá a entender que ele se tornara seu herdeiro, “como se previsse o que ia acontecer” (p. 24). Em cada dimensão do texto, uma biografia é sugerida, alguém se propõe a contar uma vida ou um pedaço de uma vida: a de Ossorio, a de Maggi, a de Renzi (o protagonista e o autor ficcional), a do próprio autor. É nesse momento, aliás, que o conceito de biografia é discutido (“que melhor modelo de autobiografia se poderia conceber do que o conjunto das cartas que a pessoa escreveu e mandou para destinatários diversos, mulheres, parentes, velhos amigos, em variadas situações e estados de ânimo”, p. 31), e o protagonista pergunta: “E, afinal de contas, o que é a biografia de um escritor se não a história das transformações de seu estilo?” (p. 31). Deixemos a pergunta guardada por ora e sigamos adiante.

No início da segunda seção da primeira parte, a fala do Senador, novamente filtrada por Renzi, que espalha os usuais “disse o Senador” para deixar isso claro, às vezes simulando um discurso direto, às vezes assumindo o discurso direto. Novamente, também, surgem remissões ao tema do segredo (“e essa origem é um segredo, ou melhor, o segredo que todos se dedicaram a esconder”, p. 53), que aparecem com intensidade ainda maior no capítulo seguinte, quando emerge a figura emblemática de Arocena, o decifrador de mensagens.

No começo da seção seguinte, a terceira, cartas e anotações de Enrique Ossorio são

intercaladas com cartas de Marcelo Maggi, e então surge um narrador em terceira pessoa com a atenção voltada para os afazeres de Arocena. Fica-se sabendo que o que se acabou de ler no capítulo anterior é também o que ele estava lendo. Aparece pela primeira vez o nome de Emilio Renzi, em meio a outros nomes que ele anota, nomes que ocupam a próxima sequência de cartas intercaladas (Juan Cruz Baigorria, Angélica Echevarne, além de Maggi e Ossorio). A cronologia dos eventos descritos nas cartas está completamente bagunçada (a visita de Renzi a Luciano Ossorio, por exemplo, narrada na primeira seção, é aqui anunciada), o que tem implicações a serem analisadas em breve. A primeira parte do livro está próxima do fim, mas é preciso registrar que a volúpia decifratória de Arocena encontra seu ápice paralelamente à leitura da carta em que se descobre uma “relação incompreensível entre a literatura e o futuro, uma estranha conexão entre os livros e a realidade” (p. 93).

Essa brevíssima retomada da primeira parte do livro, cujo título é “Se Eu Mesmo Fosse o Inverno Sombrio”, buscou reforçar a existência de uma multiplicidade de vozes apresentadas na narrativa e retomar alguns dos principais assuntos apresentados nela, com destaque para os temas do segredo e da (auto)biografia. Compreender como essas vozes se articulam significa direcionar, para um ou para outro lado, a interpretação do romance. Para exemplificar esse ponto, usarei aqui um trecho da leitura de Jorge Fornet em *El Escritor y la Tradición*, certamente uma das melhores e mais importantes obras escritas sobre a produção literária de Ricardo Piglia.

Após mencionar a profusão de vozes cuja origem e destino não se podem distinguir com certeza, o crítico destaca o começo da narrativa, “desconcertante”:

“En primer lugar, habría que preguntarse a qué relato se refiere. Parecería que es a la novela misma y que ésta ha debido ser escrita por el propio Renzi, pero en tal caso se trataría de una escritura imposible. La novela, tal como la conocemos, pudo ser la

materia prima del presunto relato de Renzi, pero difícilmente el relato mismo. Aunque es Renzi quien comienza narrando, poco a poco se va introduciendo voces ajenas a las que él ha tenido acceso de una forma u otra. El el primer capítulo aparecen ya las cartas que le ha enviado Maggi. En el segundo, la voz dominante es la del Senador, pero aún ahí es Renzi quien narra. En el tercero, sin embargo, las cosas se complican: se reproducen fragmentos de los papeles de Ossorio y entra la narración de Arocena y la lectura que éste hace de las cartas interceptadas, incluidas algunas de Renzi y Maggi. Pero resulta que Renzi no conoce los papeles de Ossorio sino un año después, es decir, cuando Tardewski se los entrega al fin mismo de la novela, mientras que en ningún momento ha podido tener acceso a la figura y las lecturas de Arocena. ¿Cómo es posible entonces que estén en su relato?” (Fornet, 2007, p. 90).

Depois de discutir o problema na segunda parte do romance, a qual, por enquanto, será aqui ignorada, Fornet continua:

“Entre el comienzo de una y otra [partes], por cierto, ha transcurrido un año. Si el tiempo de la enunciación comienza en el 1979, la segunda parte se desarrolla en 1980, el mismo año de publicación de la novela. Esa contemporaneidad del relato hace más confuso el problema de su autoría. Podemos pensar que al llegar al punto final, cuando Renzi abre la carpeta con los papeles de Ossorio, tiene ante sí toda esa materia prima que va a conformar el texto; pero ese texto, como dije antes, no ha podido ser escrito sino ‘vivido’ pues, entre otras cosas, se llega a ese punto casi en el mismo momento en que se publica la novela real de Piglia. Es decir, que la lectura que Renzi hace de aquellos papeles prácticamente coincide en el tiempo con la que los primeros lectores de Respiración artificial hicieron de la novela” (Fornet, 2007, pp. 92-3).

Uma referência cronológica entendida de outro jeito muda tudo. A chave encontra-

-se no seguinte trecho, em parte já citado:

“Essa foi a primeira carta, e é assim que começa de fato esta história.

Quase um ano depois eu estava viajando para ir visitá-lo, morto de sono, no vagão desmantelado de um trem que seguia viagem para o Paraguai. Uns caras que jogavam baralho em cima de uma mala de papelão convidaram-me para tomar genebra com eles. Para mim era como avançar em direção ao passado, e no final daquela viagem entendi até que ponto Maggi previra tudo. Mas isso aconteceu depois, quando tudo terminou; antes recebi a carta e a fotografia e começamos a nos escrever”³.

Para Fornet, a visita de Renzi ao tio ocorre em 1980, e isso de fato altera bastante a lógica de compreensão do texto, com todas as consequências que ele elenca. Ao que parece, a confusão decorre daquele “quase um ano depois”. Depois do quê? Do momento em que o texto está sendo escrito, como ele pensa, ou da primeira carta recebida? A segunda opção me parece mais adequada não apenas à construção de um sentido ao relato, mas também, de modo bem simples, ao que está ali sendo dito. É como se a questão da autoria, tão evidentemente importante na discussão das obras de Ricardo Piglia, contaminasse a interpretação, levando o analista a encontrá-la escondida até mesmo em locais em que ela nunca esteve, pelo menos não de modo tão rebuscado. Assim, a cronologia seria a seguinte:

1976 – Renzi publica em abril o primeiro livro, *A Prolixidade do Real*, e recebe a carta do tio;

1976-77 – encontro, a pedido de Maggi, de Renzi com Luciano Ossorio (ambos já haviam conversado anos antes, no velório da filha do Senador);

1977 – quase um ano depois da primeira carta, após intensa troca de correspondências (“escrevemo-nos durante meses”), ele vai para Concórdia visitar Marcelo Maggi, que não aparece no encontro, e conhece Tardewski, de quem recebe os papéis; Renzi percebe que o tio “previra tudo”;

1979 – Renzi escreve/publica o seu segundo livro.

Não há, portanto, “*escritura imposible*”. O texto de *Respiração Artificial* permite ao leitor deduzir que Renzi é o autor fictício do livro e, mais do que isso, ele incentiva tal dedução, uma vez que ela se torne logicamente aceitável, a começar pela primeira frase do texto, a famosa “dá uma história?”. Pode-se indagar novamente quem faz a pergunta, e a nova resposta é que esse narrador se questiona exatamente porque já tentou fazer isso antes, e não “deu” certo: “Naquele tempo eu estava convencido de que ia ser um grande escritor. Cedo ou tarde, pensava eu, vou me transformar num grande escritor” (p. 33).

Ao escrever o novo livro utilizando o mesmo personagem (como alguém que conhecemos, comentário que não deveria fazer para não burlar a regra estabelecida...) e diferentes estratégias narrativas, não mais uma mistura de Borges e Faulkner, Renzi está remodelando o seu perfil de escritor, “afinal de contas, o que é a biografia de um escritor senão a história das transformações do seu estilo”? (p. 31)⁴. A repetição com variações, aliás, está incrustada retoricamente quase a cada página do livro, nas sequências reiteradas de discurso direto e indireto, nas gradações que se tornam mais precisas. Paire nesses casos sempre a noção de que é preciso dizer de novo, dizer melhor, ajustar o discurso. Os exemplos são infindáveis. Vários já foram, inclusive, retomados neste trabalho. De fato, eu havia mostrado um deles poucas linhas atrás: “Naquele tempo eu estava convencido de que ia ser um grande escritor. Cedo ou tarde, pensava eu, vou me transformar num grande escritor” (p. 33). Mas existem inúmeros, espalhados nas mais diversas vozes, porque o comando da narrativa está centralizado em apenas uma delas, a do autor ficcional Emilio Renzi:

■ “Alguém, um crítico russo, o crítico russo Iuri Tinianov...” (p. 17);

■ “Com minha idade, aprendi que não preciso esconder nada; aprendi, quero dizer,

3 No original, lê-se: “*Esa fue la primera carta y así empieza verdaderamente esta historia. Casi un año después yo iba hacia él, muerto de sueño en el vagón destartado de un tren que seguía viaje al Paraguay. Unos tipos que jugaban a los naipes sobre una valija de cartón me convidaron con genebra. Paramiera como avanzar hacia el pasado y al final de ese viaje comprendí hasta qué punto Maggi lo había previsto todo. Pero eso pasó después, cuando todo terminó; antes recibí la carta y la fotografía y empezamos a escribirnos*”.

4 O contraste com o trecho de *A Prolixidade do Real* que o romancenostraz, aliás, deixa bem evidente, de modo até mesmo caricato, essa mutação de estilo: “Nenhum de nós, que lá estivéramos na noite em que finalmente entreviu-se, na penumbra entristecida que se seguiu à tarde do enterro, o segredo daquela vingança cultivada durante anos, nenhum de nós pôde deixar de pensar que assistia à forma mais perfeita de amor que um homem pode dedicar a uma mulher; pactopiedoso de que parece difícil prever o caráter ou as consequências dos ferimentos infligidos, mas não a intenção e a desejada bem-aventurança” (p. 13).

escrevia-me Maggi, o que já sabia: que não preciso de justificativas. Não lhe escrevo, portanto, escrevia-me Maggi...” (p. 22)

■ “Lê cartas. Que nem eu. Lê cartas que não são dirigidas a ele. Como eu, procura decifrá-las. ‘Procura’, disse, ‘como eu, decifrar a mensagem secreta da história’” (p. 42).

Não acontece aqui o que acontece nos textos de Thomas Bernhard, autor citado no romance que utiliza procedimentos semelhantes à exaustão, tornando o discurso opressivo, asfíxiante. Em *Respiração Artificial* o efeito é de um jogo de encaixe no qual as peças não se ajustam com perfeição, então é preciso forçar um pouco a barra, tentar de novo, buscar novas combinações dentro do tabuleiro. Há uma hesitação que é quase pedagógica: aprende-se a jogar o jogo à medida que ele é executado. Não é tarefa fácil se “transformar num grande escritor”.

Uma observação de Fornet, entretanto, ainda precisa ser elucidada. Ele aponta com razão que Renzi não entra em contato com Arocena, portanto não poderia incluí-lo em seu relato. Para respondê-la, pode-se lembrar do livro-labirinto do “Jardim dos Caminhos que se Bifurcam”, de Borges. Ao encontrar o sinólogo, o espião chinês descobre que seu antepassado não era louco e que o livro que escrevera não era produto de sua insanidade. O segredo – havia um segredo – estava em perceber que o tema da obra era a única palavra que ela, com toda a sua opulência, não trazia em si, o “tempo”. Aqui não acontece exatamente o mesmo, mas um estatístico obcecado não deixaria de achar significativo que a palavra “real” e suas derivadas apareçam 115 vezes na narrativa, que “verdade” apareça 71, e “história”, 107, enquanto “ficção” está lá apenas 11 vezes⁵, sendo que, em uma delas, o protagonista diz: “a verdade em Borges tem que ser procurada em outro lugar: em seus textos de ficção”.

Não se trata aqui de buscar uma obtusa explicação matemática, mas, seguindo o raciocínio do sinólogo de Borges, pode-se dizer que, ao insistir tanto na discussão da realidade, da história, da biografia e da auto-

biografia, esse “relato” está desviando a atenção de sua “natureza” ficcional. Emilio Renzi, o autor ficcional, escreveu uma história de ficção a partir das cartas e diários a que teve acesso, das conversas e viagens ocorridas naquele período; e toda a sequência relacionada a Arocena, com seu tom persecutório e ao mesmo tempo quase fabular, na qual o personagem incansavelmente decifra mensagens secretas e encontra novas mensagens a serem decifradas, como um ignóbil duende maligno, apenas reforça essa hipótese.

Marcelo Maggi tentara, sem sucesso, descobrir nos documentos que recebera a “certeza de uma vida” (p. 24). Renzi aprende a lição do tio, como já aprendera a lição de sua primeira empreitada literária:

“De fato a história de Enrique Ossorio foi-se construindo para mim pouco a pouco, fragmentariamente, entremeada às cartas de Marcelo. Porque ele nunca me disse explicitamente: Quero fazer você conhecer essa história, quero mostrar a você qual o sentido que ela tem para mim e o que penso fazer com ela. Nunca me disse isso diretamente, mas me deu a entender, como se em certo sentido já me tivesse nomeado seu herdeiro, como se previsse o que ia acontecer, ou como se o temesse. O fato é que fui reconstruindo, fragmentariamente, a vida de Enrique Ossorio” (p. 24).

Fragmentária ficcionalmente, ele reconstrói pedaços dessas vidas que “herda” do tio, sem incorrer no erro que ele cometera. Tal leitura da obra não anula obviamente a sua compreensão alegórica nem todas as relações que ela certamente tem com o tenebroso período repressivo vivido pela Argentina durante o Processo. Parece-me, contudo, que ela pode sugerir caminhos interpretativos interessantes para os estudiosos do texto. Além do mais, ela vai contra o lugar-comum em que se transformou, fora de seu contexto, a frase de Wittgenstein retomada pelo texto, de que sobre o que não se pode falar é preciso calar e a favor de uma outra ideia, essa do escritor Ricardo Piglia (já posso abandonar agora a regra...), de que “tudo se pode ficcionalizar”:

5 A contagem foi feita na edição original do romance.

“Cada vez estoy más convencido de que se puede narrar cualquier cosa”. Um livro como esse é feito de muitos silêncios e muitas coisas ditas. Às vezes é preciso lembrar que nem só os primeiros precisam ser analisados.

E é nesse sentido, creio, que deve ser lida toda a segunda parte do romance, de acordo com seu título, “descartes”, como restos, exercícios de estilo do escritor que não sobraram no seu texto final, a primeira parte, o romance fictício do autor fictício Emilio Renzi, mas que esclarecem para o leitor muito do que é dito ali: uma e outra partes compõem o

romance “real” *Respiração Artificial*. O protagonista está praticando uma das lições que aprendeu do tio: “É preciso pensar contra si mesmo e viver na terceira pessoa” (p. 105). Daí as inúmeras inversões de foco (Renzi narra quando Tardewski fala e vice-versa) e a reprodução de tantas discussões e casos, e daí o texto estar concentrado em retratar principalmente os eventos e conversas do período da visita, quando a transmissão da “herança” se concretiza e a tarefa à frente se materializa: “No final daquela viagem entendi até que ponto Maggi previra tudo” (p. 17).



BIBLIOGRAFIA



- ÁLVAREZ, José Manuel González. *En los 'Bordes Fluidos' – Formas Híbridas y Autoficción en la Escritura de Ricardo Piglia*. Bern, Peter Lang, 2009.
- BALDERSTON, Daniel. “El Significado Latente en *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia y *En el Corazón de Junio* de Luis Gusman”, in *Ficción y Política – La Narrativa Argentina Durante el Proceso Militar*. Buenos Aires, Alianza Editorial, 1987.
- BENJAMIN, Walter. “Anotações de Svendborg, Verão de 1934”, in *Viso – Cadernos de Estética Aplicada*. Introdução e tradução de Luciano Gatti. 2010. Disponível em www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_9_WalterBenjamin.pdf.
- DE LA TORRE, Oswaldo. “¿Hitler Precursor de Kafka? *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia”, in *Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2005.
- FORNET, Jorge. *El Escritor y La Tradición – Ricardo Piglia y La Literatura Argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- MARISTANY, José Javier. *Narraciones Peligrosas – Resistencia y Adhesión en las Novelas del Proceso*. Buenos Aires, Editorial Biblos, 1999.
- NEWMAN, Kathleen. “Historical Knowledge in the Post-boom Novel”, in *The Historical in Novel Latin America*. Org. Daniel Balderston. Gaithersburg, Ediciones Hispamérica, 1986.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiração Artificial*. São Paulo, Iluminuras, 1980.
- _____. *Formas Breves*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- _____. *Crítica y Ficción*. Barcelona, Anagrama, 2006.
- SARLO, Beatriz. *Escritos sobre Literatura Argentina*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2007.
- SPERANZA, Graciela. “Autobiografía, Crítica y Ficción – Juan José Saer y Ricardo Piglia”, in *El Lugar de Piglia*. Org. Jorge Carrión. Barcelona, Editorial Candaya, 2008.