

## O JOVEM RICARDO EMILIO PIGLIA RENZI LÊ BORGES E CORTÁZAR

Letícia Bachani Tarifa

Universidade de São Paulo – USP

ltarifa@gmail.com

Em 1957, então com dezesseis anos, Ricardo Piglia (1940-2017) começou a escrever um diário, hábito que o acompanhou até seus últimos anos de vida, quando uma doença irreversível, a Esclerose Lateral Amiotrófica, lhe impediu de prosseguir na tarefa. Aqueles que acompanhavam o trabalho de Piglia já conheciam a existência desses diários, frequentemente citados em suas entrevistas e livros. Em 2012, portanto, o escritor decide organizar as anotações de seus supostos 327 cadernos, escritos ao longo de mais de meio século, e publicá-los anualmente, entre 2015 e 2017, em três volumes. São *Los diarios de Emilio Renzi*<sup>1</sup>.

Emilio Renzi, por sua vez, é e não é Ricardo Piglia<sup>2</sup>, cujo nome completo, Ricardo Emilio Piglia Renzi, coloca-nos em uma encruzilhada. Para leitores iniciados, Emilio Renzi é um personagem recorrente dos romances e contos de Piglia. No personagem, estão projetadas características comuns ao autor, e daí, portanto, a dedução corriqueira de ser Renzi o *alter ego* de Piglia. No caso dos diários, entretanto, o que vemos é algo um tanto mais complexo. Neles, e desde o início, em "Nota do autor", Piglia indica Renzi como outro, seu amigo e escritor dos diários. Para falar de si, Piglia se duplica, se ficcionaliza, opta pelo distanciamento entre autor e personagem, insiste que aquela obra não pode ser autobiográfica, posto que foi escrita por outro.

Piglia é criador de Renzi, que, por sua vez, em *Los diarios*, é o criador de toda a obra. Seguindo esse movimento, possuiria a obra um direito sagrado sobre a individualidade do autor? Quando o autor é subtraído, o que nos resta é apenas contemplar a obra de arte? Se renunciarmos ao jogo de tensões entre afirmação e

---

<sup>1</sup> PIGLIA, R. *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación*. Anagrama: 2015; PIGLIA, R. *Los diarios de Emilio Renzi: los años felices*. Anagrama: 2016; e PIGLIA, R. *Los diarios de Emilio Renzi: un día en la vida*. Anagrama: 2017.

<sup>2</sup> Ou, nas palavras de Manuel Alberca, a construção da figura que se narra se dá ao evidenciar “ao mesmo tempo tanto a dissociação de autor e narrador ( $A \neq N$ ) como sua identidade ( $A = N$ ), em uma alternância ou incerteza pela qual um autor viria a significar que  $A \text{ é } \pm N$  (Sou eu e não sou eu)” (ALBERCA *apud* DEL POZO GARCÍA, 2009, p.93)

negação e optarmos por ignorar Ricardo Piglia, o problema só se resolveria superficialmente. Não se pode tratar de uma batalha mortal entre obra e autor, da qual somente um sairá vencedor. É preciso olhar para esse espaço de criação do duplo, e perscrutá-lo.

Nos anos de 1960, e impulsionado pelos trabalhos de Foucault (2009) e Barthes (1998), o pensamento ocidental enunciou a “morte do sujeito” e, com ele, a instância do autor também teve seu obituário diversas vezes publicado. Leitor de ambos, Ricardo Piglia está cioso da polêmica instaurada e transforma a si próprio, autor, em personagem, buscando voluntariamente apagar-se. Entretanto, é justamente esse movimento de negação da existência do autor, que curiosamente faz com que o desaparecimento apareça. Ou seja, ao negar sucessivamente a figura do autor, esta acaba reafirmada, e ressurge, não como reaparecimento ingênuo, mas como retorno consciente, maculado pelo sumiço.

E é a partir dessa perspectiva que os três livros desvendam a trajetória de formação e consagração de um escritor e intelectual argentino na segunda metade do século XX, incluindo menções aos círculos de intelectuais próximos, ao papel das instituições acadêmicas e sociais, ao itinerário de leituras, a participação na criação de revistas e periódicos, bem como a dimensão pessoal, a relação com a família, os casos amorosos e a recorrente falta de dinheiro.

O primeiro volume, analisado aqui, abarca os anos de 1957 a 1967, anos iniciais em que tanto Renzi quanto Piglia estão se formando enquanto leitores e escritores. Além das tradicionais entradas de diário, aquelas que conhecemos por começar com data, estão também incluídos no livro ensaios e contos, além de textos em prosa. O volume se encerra com o lançamento do primeiro livro de contos de Renzi, *La invasión*<sup>3</sup>.

Os três volumes dos diários possuem uma profusão de nomes de escritores, intelectuais, diretores de cinema e músicos. Apenas no primeiro volume são citados mais de 150. Dentre esses, alguns são francamente privilegiados nas cerca de 400 páginas do primeiro volume, tais como: Jorge Luis Borges (citado 51 vezes), Cesare

---

<sup>3</sup> Trata-se, portanto, de um período em que o sujeito que narra está buscando para si um nome reconhecido de escritor. Sobre a importância da construção do nome, ver FOUCAULT, M. “O que é um autor?” In: *Ditos e escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

Pavese (47), Ernest Hemingway (30), William Faulkner (27), Julio Cortázar (18), Roberto Arlt (15) e Rodolfo Walsh (15). E em cada um desses nomes, como nos lembra Agamben (2012, p.105), está o indizível, posto que “o pensamento não pára no limiar do nome, e não conhece, para lá deste, outros nomes mais secretos: no nome, ele persegue a Ideia”.

Este trabalho está focado em dois destes nomes: Borges e Cortázar. Essa escolha é baseada não apenas no número de menções ao longo do livro (51 para Borges e 18 para Cortázar), mas também porque ambos podem ser agrupados dentro de um mesmo período de constituição do romance argentino. Além disso, tratam-se de poéticas fundamentais da literatura argentina, com forte projeção internacional, e portanto são autores cujas produções são vistas como paradigmáticas para os escritores das gerações literárias seguintes<sup>4</sup>.

Antes deles, entretanto, há um nome ainda não citado e cuja ausência como marco referencial causaria bastante estranhamento entre estudiosos da poética pigliana. É Macedonio Fernández. O impacto que *Museo de la novela de la eterna* tem para a literatura argentina e para seus escritores é um tema recorrente em Piglia. É uma reflexão que é observada tanto em seus trabalhos críticos e em seus seminários, quanto na recuperação de temas nos seus romances (*La ciudad ausente*, por exemplo, é uma proposta de continuação de *Museo...*).

E ainda assim, se contarmos o número de incidências do nome de Macedonio Fernández no primeiro volume dos diários, encontraremos apenas três, o que aponta para a hipótese de que Ricardo Emilio Piglia Renzi ainda não tivesse contato com esta poética ou ela lhe parecer irrelevante. Porém, no livro *Formas breves*, encontraremos reunidos em um único capítulo quinze entradas de diário que o citam entre 1962 e 1980. E, o que é ainda mais relevante, é que esse material era tão precioso para Piglia que ele apressou-se em reuni-lo e inclui-lo em um de seus livros de teoria literária, lançado em 2000, ou seja, quinze anos antes do primeiro volume de *Los diarios de Emilio Renzi*.

Ao montar os diários para publicação, portanto, Ricardo Piglia decide não repetir essas passagens, e as deixa de fora. Um índice onomástico desse primeiro volume nos indicaria uma contagem para o vocábulo “Macedonio Fernández” bastante inferior se

---

<sup>4</sup> A respeito das tradições e poéticas literárias argentinas, ver PIGLIA, R. *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*, e-book, 2016.

comparada aos nomes de Borges e Cortázar, por exemplo. Se considerássemos o diário isoladamente, o que veríamos seria uma construção que praticamente exclui Macedonio Fernández como precursor literário de Ricardo Emilio Piglia Renzi. A ficção criada pelos diários tende a dar mais foco para os escritores que trabalharei com mais profundidade a seguir.

O capítulo que abre o primeiro volume de *Los diarios de Emilio Renzi* apresenta ao leitor uma espécie de experiência de batismo de protagonista, que nos conta que, aos três anos, e imitando o avô, pegou um livro azul de uma das estantes da biblioteca e sentou-se no umbral da porta, com o volume no colo, para ser visto. A casa ficava próxima à estação de trem de Adrogué, cidade onde moravam. Então uma “sombra comprida” se aproxima e diz à criança que o livro estava de ponta-cabeça. “Acho que deve ter sido o Borges, (...) só mesmo o velho Borges para fazer essa advertência a uma criança de três anos, não é?” (PIGLIA, 2017, p.15).

Adiante, nesse mesmo capítulo de abertura, Borges surge novamente num encontro entre os dois na Biblioteca Nacional para combinar a participação dele num ciclo de conferências organizado pelo diretório acadêmico do qual Renzi fazia parte. Borges contava anedotas e Renzi se sentiu íntimo o bastante para arriscar apontar um problema no final de um conto. “Um problema? – disse – Caramba, quer dizer um defeito...” (*Ibidem*, p.31) reage jovialmente o experiente escritor, ao que Renzi emenda afirmando que o final é demasiado explicativo, desnecessário. A reação do mestre é lhe dizer “Ah, o senhor também escreve contos...” (*Ibidem*). A interpretação posterior dessa memória podia indicar tanto certo desprezo ou indiferença ou ainda uma espécie de acolhimento, como se Borges quisesse dizer “escrever muda antes de mais nada o modo de ler”. Mas, acima de tudo, confirma as ilusões que aquele jovem nutria à época, de fazer parte de um universo literário específico.

Portanto o que vemos logo na abertura do livro é justamente uma declaração de filiação do velho Renzi à poética borgeana. Vale lembrar que o capítulo de abertura apresenta um conteúdo memorialístico, que é diferente do formato “diário” que vai aparecer em outros momentos. E na memória é possível dizer que o conteúdo geralmente aponta para o passado (GIORDANO, 2008), ou seja, o velho Renzi organiza suas memórias de modo que tracem uma linha do tempo que chegue ao escritor

consagrado. Criar um Borges padrinho reforça essa ideia. Essa postura pôde ser assumida uma vez que Ricardo Emilio Piglia Renzi teve uma trajetória literária bem sucedida, e conseguiu definir uma poética propriamente sua. Essa releitura póstuma, então, organiza os eventos de modo a encontrar um sentido nas experiências vividas e definir Borges como precursor.

Já no gênero “diários” a orientação é para o presente, ou seja, o registro daquele momento não pretende organizar e atribuir significados dentro de determinado arco temporal, o registro é indiferente a qualquer projeto de reconstrução, é pontual e objetivo. Nesta linha de registro, Renzi demonstrava ser bastante consciente quanto à importância de afastar-se de Borges para conseguir fazer irromper o novo<sup>5</sup>.

Já Cortázar aparece ao longo dos diários de maneira menos marcante. As citações ocorrem apenas dentro das entradas de diário, ou seja, ele não é convocado para compor sua linhagem literária reconstruída. Há duas entradas (uma em 1965 e outra em 1967) em que Cortázar celebra a produção de Emilio Renzi, o que causa no jovem um misto de orgulho e certo alheamento: “Estranho, Cortázar elogiou meu conto ‘Desagravo’, que publiquei faz tempo” (PIGLIA, 2017, p.196) e “a melhor coisa desses dias foi uma carta que recebi de Julio Cortázar: no tom falado de *O jogo da amarelinha*, ele comenta os contos que tinha me mandado e transmite a nítida imagem de uma vida cotidiana sem sobressaltos incômodos, uma vida construída em função de seu trabalho” (*Ibidem*, p.296).

Duas características da poética de Julio Cortázar parecem chamar a atenção de Renzi: a primeira diz respeito à maneira como ele procura mimetizar em seus textos uma suposta linguagem coloquial argentina. Em 1966, anota criticamente que “a precaução de escrever num estilo ‘argentino’ (como em Cambaceres ou em Cancela e em Cortázar) os afasta da própria expressão e os aproxima da paródia. Outros, ao contrário – como Arlt ou Viñas –, mostram a marca “estrangeira” de suas leituras através de traduções e perdem assim a cor local (para o bem), mas perdem também aquilo que procuram, uma escrita ‘livre de literatura’” (*Ibidem*, p.241).

---

<sup>5</sup> Quando falamos de “novo”, aqui, não ignoramos em absoluto que a formação de uma poética artística não parte do zero, e sempre está relacionada a textos e leituras que a antecedem e a alimentam. A inventividade e a capacidade criadora são fenômenos que brotam a partir de um repertório fértil.

Para Renzi, esse encontro com a língua falada de cada país “ao mesmo tempo que nos separa da suposta língua-mãe (o espanhol), recorta e unifica a literatura da América Latina” (*Ibidem*, p.325). Essa última anotação, de 1967, indica um olhar mais amplo da literatura contemporânea, vendo como a América Latina se relaciona e se diferencia da produção do restante do mundo. Desde essa geração de Cortázar e Borges, como visto em *Las tres vanguardias* (PIGLIA, 2016), a literatura argentina não é mais impermeável aos debates e polêmicas da literatura contemporânea: discutir poéticas na Argentina é discuti-la em relação com a produção do mundo todo.

Esse realismo linguístico e a mimese da oralidade em Cortázar daria certa “cor local” à poética de Cortázar, o que, juntamente com certo costumbrismo, leva Renzi a pensar num certo estilo naturalista de escrita, que seria a outra característica apontada por Renzi que reforçaria o efeito fantástico dos textos. A essa entrada, feita em 1964, soma-se outra de três anos depois, em que aponta: “Cortázar: quando deixa de ser Borges, é naturalista (a mesma coisa acontece com Bioy Casares)” (*Ibidem*, p.156). Além do aspecto teórico, há também uma evidente provocação de Renzi ao ironizar a eventual tentativa de Cortázar de imitar Borges.

Além dessas entradas mais técnicas há breves comentários sobre contos lidos. As opiniões são variadas: em 1965, ele afirma gostar muito de “Instruções para John Howell” e em 1967 se mostra incomodado com o excesso de demagogia e banalidade de “O perseguidor”.

Em Cortázar, Renzi também se incomoda com a excessiva “pose de entendido”, e com a necessidade em mostrar-se “profundo conhecedor dos objetos privilegiados do mercado”. Seus romances pareceriam então iluminar o consumidor, fortalecendo assim a ilusão mágica da publicidade (*Ibidem*, p.284). Já em Borges, Piglia enxerga “humildade” que possibilita que o escritor seja “um transmissor perfeito de livros escritos por outros, de histórias que existem, de personagens espectrais que ele encontra, reconstrói e revela” (*Ibidem*, p.317).

Comparativamente à Cortázar, Renzi dedica-se mais, tanto em quantidade quanto em profundidade, a analisar a poética de Jorge Luis Borges. No capítulo de abertura, já mencionado anteriormente, Renzi observa o cuidado de Borges em explicar tudo com clareza e garantir finais fechados, tal qual um contista clássico. A sensação de

estranhamento que seus textos causam “não está na forma – sempre clara e nítida – nem nos finais ordenados e precisos, mas na incrível densidade e heterogeneidade do material narrativo” (*Ibidem*, p.353). A virtude da prosa de Borges residiria na sua capacidade de transformar conceitos em fatos (*Ibidem*, p.233).

Uma ideia que vez ou outra retorna a esses primeiros diários é a hipótese apontada em 1965 por um professor da Universidade da Califórnia, em visita a La Plata de que Borges seria equivalente a um poeta inglês do século XVII. Em 1967, Renzi vai recuperar essa ideia (*Ibidem*, p.298) e reconhecer em “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” uma técnica que descende do romance inglês, de um aparente verismo, de uma narração imaginária justificada com fatos “verdadeiros”. Borges, como escritor decididamente antirrealista (juntamente com Capote e De Quincey), usaria essa técnica para contrabandear “histórias extremas”.

Em outra entrada de 1967, a técnica de Borges surge novamente relacionada com “a mais pura narrativa inglesa, a mesma justificativa do material narrativo, a clara presença de um narrador comum a toda obra (o próprio Borges), o marco que prepara a ação” (*Ibidem*, p.317) e mais uma vez o conto “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, “a melhor coisa que Borges já escreveu”, como exemplo do procedimento de tornar a própria realidade (sempre obscura e intrigante) um objeto a ser investigado por meio de buscas (bibliográficas, no caso borgeano), para completar os fatos.

A partir da reflexão a respeito dessa técnica utilizada por Borges, Renzi define a busca para a sua produção literária:

Procuro um *tour de force*, **tornar verdadeiro um mundo real** e me apoiar em fatos que aconteceram para construir um romance no qual tudo é imaginário, exceto os lugares, alguns eventos e nomes dos protagonistas. (...) O êxito maior seria, como no caso do Pierre Menard de Borges, que os primeiros críticos resenhassem o romance como um livro de não ficção. Trata-se, enfim, de fazer da técnica narrativa um universo verdadeiro, tão verdadeiro quanto os fatos narrados (*Ibidem*, p.298. Grifo nosso).

Renzi também realiza aproximações entre Borges e outros escritores, como Truman Capote (já citado), García Marquez (quando do lançamento de *Cem anos de*

*solidão*<sup>6</sup>) e Hemingway, escritor bastante citado ao longo dos primeiros diários. Assim como Borges, Hemingway preocupa-se em omitir parte das coisas imaginadas. Sabendo o que omitir, diriam ambos, de acordo com Renzi, a parte omitida se fortalece e consegue reforçar a história contada, fazendo com que “o leitor sinta algo além daquilo que entendeu” (*Ibidem*, p.322).

Para Renzi, é esse algo oculto presente em alguns contos que os tornam inesquecíveis, e por isso é preciso pensar “quais outros elementos de um relato podem ser retirados para que sua carga implícita seja maior.” (*Ibidem*, p.341). Em “Homem da esquina rosada”, por exemplo, Borges esconde o crime, “tudo acontece no escuro e não se vê, apenas insinua-se de maneira imperceptível”. É essa técnica que Ricardo Emilio Piglia Renzi usaria com maestria anos depois em *Respiração Artificial*, seu livro mais conhecido e celebrado.

A discussão sobre a persistência de um estilo que apenas reproduz os escritores canônicos, ou que se acomoda e se adequa aos novos padrões estabelecidos pelos meios de massa aparece em alguns momentos do diário. Em 1967, Renzi anota uma reflexão que aparecerá em sua totalidade no argumento desenvolvido nas aulas do seminário que depois deu origem ao livro *Las tres vanguardias* (PIGLIA, 2016), que será abordado em momento oportuno. Ali, Renzi indica que a voracidade popular dos *mass media* estaria sufocando o romance, levando o público a abandoná-lo em detrimento da ficção trabalhada pelo cinema e pela televisão (PIGLIA, 2017, p.335)<sup>7</sup>.

Já no ano anterior a essa análise, Renzi identifica os “idiotas” da revista *Primera Plana* como os críticos hegemônicos a quem os escritores tentam agradar, escrevendo “à maneira de Cortázar, narrativas autobiográficas torrenciais, sem forma, sem estilo, mas ‘sinceras’, nos moldes da poética imposta pelos ex-surrealistas que agora ganham a vida em semanários para executivos. Por isso todos se parecem (Néstor Sánchez, Mario Espósito...)” (*Ibidem*, p.264).

Essa “padronização industrializada e impessoal da prosa” que unifica os artigos da revista *Primera Plana* será novamente trazida à baila em 1967, mas com Borges

---

<sup>6</sup> A comparação é feita com *História Universal da infâmia*, e procura apontar a relação semelhante entre o narrador, que tudo sabe, e os personagens, que já estão dados.

<sup>7</sup> Curiosamente no primeiro volume de *Los diários de Emilio Renzi* não encontramos nenhuma menção a Walter Benjamin, que nos seminários de *Las tres vanguardias* ganha papel central para articular o argumento.



como modelo a ser imitado: “tudo é calcado em Borges, a adjetivação insólita, os verbos indecisos, a construção barroca” (*Ibidem*, p.335). Para Renzi, a qualidade da escrita de Silvia Rudni, Ramiro de Casabellas e Tomás Eloy Martínez decaiu no momento em que eles passaram a escrever a “prosa genérica calcada em Borges”.

Neste cenário de redução da recepção do romance entre o público não-especializado, seguida por esse alinhamento estilístico dos escritores a poéticas já consagradas, Renzi vê a possibilidade do surgimento de uma “cultura de oposição”, que busque se isolar da “indústria da propaganda”, sendo um reduto, ainda que empobrecido, de resistência e negação do estado de coisas. É a já mencionada oportunidade de experimentar e criar livremente, proporcionada justamente por esse vácuo de popularidade do gênero: “justamente por isso, o escritor pode embarcar numa jornada na contramão, guardar para si o desajuste e as tentativas de ruptura com o que está dado. Mesmo que as técnicas e as descobertas formais se universalizem, o romance pode conservar a paixão por uma experimentação livre” (*Ibidem*).

Renzi relata, em seus cadernos, essa preocupação em manter-se afastado de Borges e Cortázar, desde decisões envolvendo o nome que usará em seu livro (*Jaulario*, dado a seu livro de contos, incomoda por lembrar o *Bestiário* de Cortázar e o *Crepusculario* de Neruda) (*Ibidem*, p.282), até questões envolvendo forma e estilo:

*A invasão* não tem nada a ver com Borges – ou tem a ver como recusa de sua maneira de entender a literatura. Nisso eu me diferencio de todos os escritores, que em geral o imitam até no jeito de cuspir. Nada a ver também com Cortázar, a outra praga. Tematicamente a influência é Arlt – demasiadas delações (*Ibidem*, p.209).

Curiosamente, Renzi identifica Borges e Cortázar como “pragas”, mas Roberto Arlt não entra nessa categoria. Podemos pensar no peso que os dois primeiros possuem para a literatura argentina na década de 60, quando esta entrada foi escrita, comparando com a relevância da poética de Arlt na mesma época. Para tanto, é fundamental pontuar que a própria recuperação da importância da poética de Arlt foi mérito de Ricardo Piglia e seus inúmeros textos a respeito de sua obra. Se pensarmos na própria tese de Piglia, em *Las tres vanguardias* (PIGLIA, 2016), a respeito da “poética implícita”, podemos vislumbrar um desejo de Renzi em ser lido *a partir de* Roberto Arlt, ou seja, a poética

proposta por Renzi apenas faria sentido se lido daí, o mesmo não sendo verdade desde Borges ou Cortázar.

Entretanto, e como é de se imaginar, essas estratégias de aproximar-se de determinadas poéticas e afastar-se de outras (jamais feita de modo rigoroso, negando ou acolhendo-as cegamente) são encaminhadas um tanto erraticamente, como entrevemos no seguinte trecho do caderno de 1965:

(...) Ficamos falando e falando sobre o estado da literatura, eu e ele estamos livres da febre por Cortázar que invadiu a maior parte das escritas atuais; claro que o Miguel [Briante] está contaminado por Borges (por certa ideia de estilo *criollo*) e por certa adjetivação afetada que o impede de encontrar uma voz própria. Eu, de minha parte, **avanço às cegas**, em meio à espessura, **sem guia** (PIGLIA, 2017, p.219. Grifo nosso).

A negação consciente em ser lido a partir de Borges, *apesar* de sua inegável admiração por essa poética, pode ser encontrada em uma passagem de 1967, em que Renzi reconhece que o que mais gosta do seu próprio livro, *La invasión*, é justamente o fato de ele “estar escrito na contramão da moda estilística atual (que deve tudo a Borges)”. Em seguida, Renzi reconhece que seu interesse pela obra borgeana é tanto que ele procura afastar-se dela justamente para “começar de novo com uma linguagem que não guarde nenhum vínculo com a ‘literatura’ nos moldes que ele impôs” (*Ibidem*, p.318).

A conclusão da escrita de *La invasión* rende reflexões sobre possibilidades de produzir textos que evitem “a gravitação da prosa de Borges”. Em termos de estilo, Renzi identifica dois caminhos:

Um tom neutro, impessoal, transparente, sem resistência, mas cheio de matizes e de falsa simplicidade sintática. Ou um estilo calcado na oralidade, muito subjetivo. Em ambos os casos tenta-se apagar o signo escrito, com o laconismo ou com uma verbalização coloquial. No fundo se trata, para mim, de uma arte que intensifica a síntese e que, por outro lado, mostra que se trata de um livro, não de uma realidade, e sim de um objeto artificial que foi provado como real (*Ibidem*, p.348).

Renzi está, conscientemente, buscando soluções técnicas para diferenciar-se de Borges e de todos os “idiotas” conservadores que o imitam. Ao proceder desse modo

não significa que desconsidere a relevância desse escritor, mas tão somente que procura estabelecer sua própria poética como resposta à crise do romance e profusão dos meios de massa. A admiração por Borges pode ser notada desde 1965, como vemos nesse belíssimo registro:

*Encontro com Borges.* Sensação de estar diante da literatura, ou melhor, de ver em funcionamento uma maravilhosa máquina de fazer literatura. Fala lenta, com estranhos cortes no interior da frase. Absurdamente, eu tinha a tentação de lhe oferecer as palavras faltantes, como se ele parasse porque lhe fugiam. E no fim sempre puxava uma palavra diferente daquela que eu tinha imaginado, mais bonita e mais exata que a minha. Pedi para que eu lhe apalpassse a cabeça para sentir a cicatriz do acidente que deu lugar ao conto ‘O sul’. Não foi possível perceber nenhuma marca, mas senti que para ele o ato era, em certo sentido, um ritual. A mesma coisa na hora da despedida: ele me segurou a mão por um bom tempo, e temi que fosse eu quem a estivesse segurando demais, mas no fim ele a apertou mais levemente e tornou a sorrir. É menos alto do que eu lembrava e mais bonito: olhos cinza, sorriso suave. Impossível fazê-lo dizer qualquer coisa diferente daquilo que ele sempre diz, e isso não compromete a magia que constrói ao falar para dizer o mesmo que já lemos. Emocionado cada vez que o escutava usar um tom sentencioso e profundo para recitar textos dele ou de outro. (Mãos pequenas e feias, sapatos absurdamente velhos e uma entonação inesquecível ao falar.) (*Ibidem*, p.209-210)

Em *Las tres vanguardias* (PIGLIA, 2016) estão compiladas as onze aulas do seminário ministrado por Ricardo Piglia na Universidade de Buenos Aires no segundo semestre de 1990. A proposta desse seminário é pensar, a partir do conceito de vanguarda, como algumas das poéticas argentinas contemporâneas responderam às necessidades do gênero romance de se reinventar, dado um cenário de profusão dos meios de massa e dos novos modos de narrar.

Para Walter Benjamin, recuperado por Piglia, a narração sempre existirá, mas o mesmo não é verdade para o romance, que é apenas um dos modos possíveis de narrar. O surgimento dos meios de massa e conseqüentemente de novos modos de narrar (tais como cinema e TV), acarretam em perda de público (o não-especializado) do romance. Esse desligamento entre o público de massas e o público especializado possibilita que o

gênero sinta-se livre para criar novas “potências artísticas”, e almejar um “lugar superior”, junto às grandes formas de alta cultura.

O intelectual, imerso na indústria literária, torna-se cúmplice dela, consciente ou inconscientemente. O escritor cioso de seu lugar na indústria, encontra-se numa via de mão dupla, com espaço para o agenciamento subjetivo, e deve pensar constantemente no papel que cumpre ali. Para o exercício de observar como os romances contemporâneos respondem a suas novas condições de recepção e circulação, Piglia propõe que se adote como critério uma “leitura do escritor”, vinculada com a “poética implícita” desse sujeito que lê. Esse tipo de leitura seria tão fundamental quanto as leituras da crítica e os debates internos da teoria literária.

Uma poética, ao ser construída, luta contra outras poéticas que a anulam. Essa luta define a história da vanguarda. Assim, um escritor lê a partir do lugar de onde escreve, construindo a tradição do lugar de onde se está definindo a própria escrita e construindo essa leitura como espaço desde o qual os textos que serão escritos possam funcionar. Em outras palavras, a leitura do escritor está enviesada pelo que possa alimentar sua poética, e criar espaço para sua produção. Quando Borges afirma que Wells é melhor que Proust, por exemplo, o que está dizendo é que *funciona* melhor na poética a partir da qual Borges escreve e lê. Borges constrói uma tradição com suas leituras porque não quer ser lido desde Proust ou Dostoiévski, porque se assim for, não sobraria efetivamente nada que fosse *dele*.

Trata-se de ver como um escritor inventa sua tradição, como a constrói a partir do lugar desde o qual escreve e como lê desde aí. Essa leitura é, portanto, uma guerra. Porque lido no contexto equivocado, o texto cai. Conforme nos lembra Foucault (1979), a “emergência” se produz sempre em um determinado estado das forças (dominadores-dominados), é a entrada em cena delas: “enquanto a proveniência designa a qualidade de um instinto, seu grau ou desfalecimento, e a marca que deixa em um corpo, a emergência designa um lugar de afrontamento” (FOUCAULT, 1979, p.24). Essa emergência resultante da luta entre forças, portanto, dá-se em um “não-lugar”, e não em um campo passível de ser esquadrihado. O resultado desse embate é a reestruturação das hierarquias e substituição de textos por outros, definindo poéticas e a construção de uma tradição de releitura dos textos (uma vez que o histórico como tal não está dado).

Foucault nos recorda que “o saber não é feito para compreender, ele é feito para cortar” (*Ibidem*, p.28). Nos diários, como pudemos observar, os cortes dados são feitos temporalmente<sup>8</sup>. Quando Piglia cogitou organizar seu material memorialístico por temáticas pré-definidas, estava “lá onde o Eu inventa para si uma identidade ou uma coerência” (*Ibidem*, p.20). Ele esteve a ponto de privilegiar um mundo que pareceria uma figura simples “onde todos os acontecimentos se apagaram para que se mostrem, pouco a pouco, as características essenciais, o sentido final, o valor primeiro e último; [quando] é ao contrário, uma miríade de acontecimentos entrelaçados” (*Ibidem*, p.29).

Ao abandonar esse projeto, e optar por deixar os fragmentos “maravilhosamente coloridos e confusos, profundos, repletos de sentido”, ele entrega ao genealogista a possibilidade de entrever os “mil acontecimentos” e os “começos inumeráveis”, afinal de contas “o verdadeiro sentido histórico reconhece que nós vivemos sem referências ou sem coordenadas originárias, em miríades de acontecimentos perdidos” (*Ibidem*).

Neste trabalho procuramos, por fim, apontar para algumas pistas que auxiliariam, ainda que preliminarmente, na construção de uma genealogia da poética de Ricardo Emilio Piglia Renzi. Conforme observamos ao longo da exposição, outros escritores citados nos diários do primeiro volume foram essenciais para que o autor argentino pensasse sua própria poética, e não poderiam ficar de fora de uma análise mais detida<sup>9</sup>. Outro passo fundamental a ser dado seria privilegiar, conforme sugerido por Foucault, as relações conflituosas entre as forças literárias, de modo a fornecer um retrato mais detalhado da cena onde esse valor literário é disputado.

---

<sup>8</sup> Sobre a artificialidade do tempo cronológico, ver KRACAUER, S. *Historia: Las últimas cosas antes de las últimas*. Buenos Aires: Las Cuarenta Ediciones, 2010.

<sup>9</sup> Algumas análises genealógicas constam da quarta parte do livro compilado por Adriana Rodríguez Pérsico, *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Universidad de Pittsburgh: 2004.

### Referências Bibliográficas

Adriana Rodríguez Pérsico, *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Universidad de Pittsburgh: 2004.

AGAMBEN, G. *Ideia da prosa*. Trad: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica: 2012.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. Trad: Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1998

DEL POZO GARCÍA, A. *Autofiction in París no se acaba nunca* by Enrique Vila-Matas. In: 452ºF: *Eletronic journal of theory of literature and comparative literature*, n.1, 2009. p.83-103. Disponível em:

[https://www.researchgate.net/publication/46157262\\_Autofiction\\_in\\_Paris\\_no\\_se\\_acaba\\_nunca\\_by\\_Enrique\\_Vila-Matas](https://www.researchgate.net/publication/46157262_Autofiction_in_Paris_no_se_acaba_nunca_by_Enrique_Vila-Matas). Acesso em: 28 de maio de 2019.

FOUCAULT, M. Nietzsche, a genealogia e a história. In: *Microfísica do poder*. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: edições Graal, 1979

FOUCAULT, M. “O que é um autor?”. In: *Ditos e escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Trad: Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GIORDANO, A. *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*. Buenos Aires: Mansalva: 2008.

KRACAUER, S. *Historia: Las últimas cosas antes de las últimas*. Buenos Aires: Las Cuarenta Ediciones, 2010.

PIGLIA, R. *Las tres vanguardias. Saer, Puig, Walsh*, e-book, 2016

PIGLIA, R. *Anos de formação: Os diários de Emilio Renzi*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Todavia: 2017