

## Vozes à volta: escrita e exílio em Ricardo Piglia

Rafaela Scardino

Em 1985, Italo Calvino escreve suas "Lições americanas", uma série de palestras a serem proferidas na Universidade de Harvard, contendo aquelas que ficaram conhecidas como *Seis propostas para o novo milênio* (CALVINO, 1990). Como se sabe, a morte do escritor deixou o trabalho incompleto, faltando a última conferência. Já no limiar do novo século, o escritor argentino Ricardo Piglia toma para si a tarefa de escrever a proposta que falta, a partir do olhar enviesado daqueles situados às margens, os habitantes da periferia do mundo desenvolvido. Seu artigo "Una propuesta para el próximo milenio" (2001) coloca a questão do deslocamento como forma de pensar "el futuro de la literatura o la literatura del futuro" (PIGLIA, 2001, p. 01). O deslocamento, define o autor, consiste no ato de "ir hacia otro, hacer que el otro diga la verdad de lo que siente o de lo que ha sucedido, ese desplazamiento, ese camino funciona como un condensador de la experiencia" (PIGLIA, 2001, p. 02).



Ricardo Piglia

Para Piglia, o deslocamento seria uma forma de transmitir a experiência, não apenas informar sobre ela; para tanto, nos diz o autor, é preciso estabelecer "una relación nueva con el lenguaje de los límites" (PIGLIA, 2001,

p. 02) — aquela que busca dizer, desafiando seus limites, da experiência e da dor. O deslocamento implica, para Piglia, a inserção do outro na narrativa: deixar que fale esse outro que diz, também, do sujeito que narra; encontrar no outro algo que o identifique ao eu, que lhes seja comum, ainda que esse algo seja a dor. Como exemplo dessa operação de deslocamento, cita a obra do escritor argentino Rodolfo Walsh, assassinado pela ditadura militar:

[Walsh] hace un pequeñísimo movimiento para lograr que alguien por él pueda decir lo que él quiere decir. Un pequeño desplazamiento, entonces, y ahí está todo, el dolor, la compasión, una lección de estilo. Un gesto que me parece muy importante para entender cómo se puede llegar a contar ese punto ciego de la experiencia, que casi no se puede transmitir (PIGLIA, 2001, p. 02).

Como forma de ilustrar tal movimento, Piglia cita um trecho de “Carta a Vicky”, texto em que Walsh narra o assassinato de sua filha pelos militares: “Hoy en el tren un hombre decía: ‘sufro mucho, quisiera acostarme a dormir y despertarme dentro de un año’. [...] Hablaba por él pero también por mí” (PIGLIA, 2001, p. 02). Com esse pequeno deslocamento, chamando à fala um outro que pode dizer por ele de sua dor, Walsh aproxima-se daquilo que Piglia denomina o “ponto cego da experiência”, o ponto em que dois sujeitos podem reconhecer-se um no outro, e compartilhar algo.

Tal operação de deslocamento pode ser encontrada em diversas das obras literárias de Piglia: seja no conto “Nombre falso”, em que o tema de um relato do escritor russo Leonid Andreiev é narrado como se fosse um texto inédito de Arlt; seja em *Plata quemada*, em que o epílogo desloca o gênero mesmo do texto que acabamos de ler, ao afirmar tratar-se de uma história que realmente aconteceu; seja no processo de deslocar os textos de um livro para outro, como é o caso de muitos dos textos da coletânea *Nombre falso*, republicados em *Prisión Perpetua*. Em *Respiración artificial*, diversas operações de deslocamento são inseridas pelos narradores ao longo do texto, principalmente através de marcas nas falas dos personagens, que são sempre mediadas, nunca chegam diretamente. Tomemos como exemplo uma dessas operações realizada por Renzi, num momento em que este personagem ocupa a posição de narrador, durante sua conversa com Tardewski: “Uno sólo puede escribir sobre su cuerpo, me dijo la mujer, cuenta Tardewski que le dijo Marconi” (PIGLIA, 1992, 160). Como podemos ver, o outro é sempre chamado à fala e funciona, também, como instância de legitimação de um discurso que, muitas vezes, não pode ser assumido pelo narrador — lembremo-nos que o romance encontra-se imerso no clima de insegurança criado pelo *Proceso de Reorganización Nacional*, a ditadura militar que esteve no poder na Argentina entre 1976 e 1983<sup>1</sup>. Jorge Fonet, analisando os muitos deslocamentos de *Respiración artificial* escreve que

La incertidumbre en relación con los narradores y las voces tiene que ver con la dificultad para contar una historia que tenga en cuenta la multiplicidad de sus protagonistas. No se puede responsabilizar a una sola voz con esa historia que involucra a muchísimas otras. Y nadie, en definitiva, tiene la última palabra. [...] Así, la historia no llega de fuente directa sino tamizada por la subjetividad del oyente (FORNET, 2007, p. 93).

Assim, podemos dizer que Piglia efetua o deslocamento que propõe, trazendo o outro para a fala, sempre indireta, de modo a deslocar o centro, que jamais será atingido, e para o qual poderemos olhar apenas de viés, das margens. A esse propósito, citamos Vera Lúcia Follain de Figueiredo, quem afirma que em *Respiración artificial* “o acontecimento sai de cena”, ou seja, é deslocado, “e em seu lugar ficam as versões sobre ele” (FIGUEIREDO, 1994, p. 127).

No texto intitulado “Tres propuestas para el nuevo milênio (y cinco dificultades)” (s/d), Piglia desenvolve e expande o tema do artigo publicado na revista *Margens/Márgenes* e expõe que essa fala que se desloca em direção ao outro tem, também, a função de trazer, para o discurso ficcional, a verdade, a legitimação — como no procedimento adotado pelos narradores de *Respiración artificial*. Escreve:

La verdad tiene la estructura de una ficción donde otro habla. Hay que hacer en el lenguaje un lugar para que el otro pueda hablar. La literatura sería el lugar en el que siempre es otro el que habla. Me parece entonces que podríamos imaginar que hay una segunda propuesta. La propuesta que yo llamaría el desplazamiento, la distancia. Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro (PIGLIA, s/d).

A relação entre verdade e ficção é um importante tema na obra de Piglia. Muitos de seus textos se propõem registros e gravações de documentos oficiais ou de material de imprensa, como é o caso de *Plata quemada*, que, no epílogo, diz tratar-se de narrativa baseada em documentos relacionados a um crime que realmente ocorreu, estabelecendo relação com o *new journalism* norte-americano, que não raro recorda procedimentos comuns tanto ao Realismo quanto ao Naturalismo. Poderíamos dizer, portanto, que a sua é uma ficção porosa, que se abre para a não-ficção, ocupando um entre-lugar narrativo.

## **História**

O nascimento da história, na Grécia, está ligado à instância da verdade do discurso e, para tanto, é fundamental a presença do outro. Jeanne Marie Gagnebin nos diz que

Heródoto fala daquilo que ele mesmo viu, ou daquilo de que ouviu falar por outros; ele privilegia a palavra da testemunha, a sua própria ou a de outrem. Inúmeras vezes, no decorrer de sua narrativa, o nosso viajante menciona as suas “fontes”, se ele mesmo viu o que conta ou se só ouviu falar e, neste caso, se o “informante” tinha visto, ele mesmo, ou só ouvido falar (GAGNEBIN, 1997, p. 16).

Vemos que, também no texto de Heródoto, conforme nos fala Gagnebin, o relato nasce da possibilidade de experiência, do próprio sujeito que narra, ou de outro. Ou ainda, da experiência transmitida pela fala, por ouvir contar alguém que a tivesse acumulado.

Na obra de Piglia, a relação entre o discurso histórico e a verdade — a experiência, portanto — é problematizada, especialmente em *Respiración artificial*, romance em que se questiona a concepção da história como relato fidedigno do que teria acontecido no passado. A este respeito, citamos Vera Lúcia Follain de Figueiredo:

*Respiración artificial* é um romance histórico que problematiza a própria história, porque nos leva a refletir sobre a impossibilidade de chegarmos a conhecer o passado, já que tudo que dele nos chega são vestígios textualizados. A questão central do romance, que é a de “como narrar os fatos reais”, se desdobra em outra — como ler/interpretar os chamados fatos reais? — que se coloca tanto para o historiador [...] quanto para o ficcionista [...]. Os limites entre história e ficção, então, se diluem, já que ambas giram em torno da mesma indagação. Ou seja, se desconfiamos dos universalismos, se consideramos que os fatos podem ser vistos de vários ângulos, como evitar a visão centralizadora que dá ao leitor a ilusão de verdade única? Como trabalhar com as implicações ideológicas de selecionar, ordenar, interpretar os acontecimentos que integram o ato de narrar tanto na história quanto na ficção? (FIGUEIREDO, 1994, 127)

Estudos mais recentes sobre o discurso histórico dão destaque para seu caráter narrativo. Sobre esse assunto, Hayden White escreve que os procedimentos narrativos do discurso historiográfico

conseguem dar sentido a conjuntos de acontecimentos passados, além e acima de qualquer compreensão que forneçam, recorrendo a supostas leis causais, mediante a exploração das similaridades metafóricas entre os conjuntos de acontecimentos reais e as estruturas convencionais das nossas ficções. Pela própria constituição de um conjunto de eventos com vistas a criar com eles uma estória compreensível, o historiador impõe a esses eventos o significado simbólico de uma estrutura de enredo compreensível (WHITE, 1994, p. 108).

Podemos encontrar consonâncias entre o texto de White e as teses “Sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin. Nestas, o filósofo alemão escreve que “o historicismo se contenta em estabelecer um nexos causal entre vários momentos da história. Mas nenhum fato, meramente por ser causa, é só por isso um fato histórico” (BENJAMIN, 1994, p. 232). Diz ainda que a história só se apresenta como um curso unitário — ou seja, como uma narrativa compreensível, baseada em relações de causalidade — para os vencedores, e caberia ao materialismo histórico explodir a história compreendida como um *continuum*, pois “onde o historicista apresenta a imagem ‘eterna’ do passado, o materialista histórico faz desse passado uma experiência única” (BENJAMIN, 1994, p. 230-231). Dessa forma, para se explodir o *continuum* da história deve-se, necessariamente, instaurar um novo tempo, atirar contra os relógios “para parar o dia” (BENJAMIN, 1994, p. 230). Ao *continuum* da história, Benjamin opõe o tempo-de-agora (*Jetztzeit*), definido por Giorgio Agamben como a “suspensão messiânica do acontecer, que reúne em uma grandiosa abreviação a história da humanidade” (AGAMBEN, 2005, p. 125).

Benjamin afirma que é preciso abandonar o elemento épico do historicismo (a história dos vencedores) e substituí-lo pela consciência de que a história é um constructo (*Konstruktion*) inserido "in a specific epoch, in a specific life, in a specific work" (BENJAMIN, 1975, p. 29). Diz ainda:

O historicismo apresenta uma imagem eterna do passado: o materialismo histórico apresenta uma determinada experiência com o passado, uma experiência que permanece única. A substituição do elemento épico pelo elemento construtivo prova ser a condição para tal experiência. As forças imensas que permanecem atadas no "era uma vez" do historicismo são libertas nesta experiência. Promover a consolidação da experiência com a história, que é original a cada presente, é a tarefa do materialismo histórico. Ele se direciona a uma consciência do presente que explode o *continuum* da história (BENJAMIN, 1975, p. 29).

A obra de Piglia questiona, justamente, a concepção da história como relato fidedigno do que teria acontecido no passado, discutindo com o historicismo que, no dizer de Benjamin, "se contenta em estabelecer um nexo causal entre vários momentos da história" (BENJAMIN, 1994, p. 232). O tempo das narrativas de Piglia, especialmente o tempo das narrativas da máquina de *La ciudad ausente*, poderia ser descrito como o *Jetztzeit* benjaminiano, o tempo-de-agora, naquilo que poderíamos chamar de suas ressonâncias messiânicas.

Sobre o romance *Respiración artificial*, escreve Isabel Quintana:

De alguna forma, la novela es un intento de articular una narrativa sobre el vacío discursivo producido por la historia contemporánea. El no hablar aparece aquí como un acto que puede ser resultado de distintas variables: callar por no poder hablar, por no saber [...], o porque el orden del lenguaje es ajeno al de la realidad (QUINTANA, 2001, p. 78).

O "vazio discursivo produzido pela história contemporânea" está ligado à simultaneidade de nosso tempo, tantas vezes destacada pela teoria da pós-modernidade. A dificuldade de falar, ou seja, de compartilhar experiências, é tributária, segundo Gianni Vattimo, de uma determinada relação com a história contemporânea, que

não é apenas a que diz respeito aos anos cronologicamente mais próximos de nós; ela é, em termos mais rigorosos, a história da época em que tudo, mediante o uso dos novos meios de comunicação, principalmente a televisão, tende a nivelar-se no plano da contemporaneidade e da simultaneidade, produzindo também, assim, uma des-historicização da experiência (VATTIMO, 2002, p. XVI).

A experiência des-historicizada é aquela não se compartilha, que, fora da história, acaba por ficar fora, também, da tradição, lugar por excelência de sua constituição e transmissibilidade, conforme Benjamin. Tal perda da dimensão histórica da experiência não a exclui, necessariamente, da vida cotidiana dos sujeitos, mas impossibilita que estes construam sentido a partir dela. A epígrafe da primeira parte de *Respiración artificial*, retirada dos *Quatro quartetos* de Eliot, diz o seguinte: "We had the experience but missed the meaning, / and

approach to the meaning restores the experience". Dessa forma, deslocando não apenas a fala de personagens e narradores, mas também o lugar da verdade e do outro em seus textos, Piglia pode aproximar-se do sentido restaurador da experiência.

## **Estranhamento**

Na segunda parte do livro, intitulada "Descartes", Renzi vai até a cidade de Concordia, na fronteira com o Uruguai, encontrar Maggi, que, no entanto, nunca aparece. Em sua espera pelo tio, conversa com Tardewski, um polonês exilado, ex-aluno de Wittgenstein em Cambridge. O título desta parte refere-se claramente ao filósofo, cuja produção é comentada pelos personagens, mas poderia ser lido, também, de outra forma, como aquilo que foi descartado. Como se, nessa cidade de fronteira, estivessem os descartados da sociedade, aqueles que sobram, que estão deslocados, como os fracassados e os exilados, além daqueles que, como Maggi, não podem, por suas atividades (políticas), ocupar o centro.

Muitos personagens de Piglia apresentam-se como exilados, homens que perderam seu *lugar*. A categoria antropológica de *lugar* é definida por Marc Augé (1994) como o espaço com o qual é possível estabelecer relações históricas e de identidade; espaços cada vez menos numerosos na contemporaneidade. Os exilados são sujeitos sem *lugar*, que ocupam as bordas, e podem olhar de viés. Acreditamos que o exílio, na obra do escritor argentino, liga-se à insuficiência de estabelecer *lugares*, daí que os exilados que povoam seus textos não foram, necessariamente, expulsos de sua terra. O exilado não é aquele que perdeu o *lugar* que habitava, mas que habita o lugar da perda. Estar exilado é, de certa forma, estar num entre-lugar.

Edward Said diz que nossa época "é, com efeito, a era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa" (SAID, 2003, p. 47) e que "o exílio é a vida levada fora da ordem habitual. É nômade, descentrada, contrapontística, mas, assim que nos acostumamos a ela, sua força desestabilizadora entra em erupção novamente" (SAID, 2003, p. 60). Paloma Vidal, no entanto, aponta para uma dimensão propositiva do exílio, que nos interessa destacar na obra de Piglia:

O exílio diz respeito a um modo de colocar-se à margem dos discursos hegemônicos e de abalar os princípios políticos, sexuais e linguísticos que os fundam, de inserir na linguagem uma linha de fuga. Seu potencial transformador reside na falta, no equívoco, na ambiguidade. Se através da língua se exercem diversas formas de poder, o exílio funciona como uma estratégia subversiva que faz surgir práticas alternativas no interior da linguagem. A literatura é um lugar de exílio no sentido de uma prática discursiva dissidente (VIDAL, 2004, p. 62).

Muitos dos criadores, na obra de Ricardo Piglia, são exilados, como Russo, um dos criadores da máquina de relatos de *La ciudad ausente*, e Steve Ratliff, em "Prisión Perpetua", responsável por iniciar o narrador (Piglia) nos

caminhos da literatura. É tal posição de estranhamento, de ausência de relações pré-estabelecidas, que propicia o olhar criativo e a reinvenção da tradição, fundamentais na obra do autor em foco neste trabalho.

Tal forma de olhar corresponderia, em *Respiración artificial*, à “mirada histórica” proposto por Marcelo Maggi. Em carta a Emílio Renzi, o professor afirma que para pôr em prática o olhar histórico é necessário “evitar la introspección”, “saber mirar lo que viene como si ya hubiera pasado” (PIGLIA, 1992, p. 18). Na segunda parte do romance, Tardewski volta ao tema, explicando que, para Maggi, “no hay otra manera de ser lúcido que pensar desde la historia. Para el Profesor estaba claro que solo la historia hacía posible esa *ostranenie* de que hablábamos hace un rato” (PIGLIA, 1992, p. 184).

O olhar da história é um olhar de viés, deslocado, um olhar de estranhamento: Benjamin, em suas teses, propõe que o materialista histórico seja aquele que tem como tarefa “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 1994, p. 225), buscar e fazer florescer as brechas do *continuum* histórico, pois é somente a partir delas que podem falar aqueles de quem foi retirada a voz. Nas palavras de Michael Löwy:

Escovar a história a contrapelo — expressão de um formidável alcance historiográfico e político — significa, então, em primeiro lugar, a recusa em se juntar, de uma maneira ou de outra, ao cortejo triunfal que continua, ainda hoje, a marchar sobre aqueles que jazem por terra (LÖWY, 2005, p. 73).

## REFERÊNCIAS

- CALVINO, Italo (1990). *Seis propostas para o novo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990
- PIGLIA, Ricardo. **Tres propuestas para el próximo milênio (y cinco dificultades)**. In: *Casa de las Américas*, La Habana, n. 222, s/d.
- \_\_\_\_\_. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Una propuesta para el nuevo milênio**. In: *Margens / Márgenes*, n. 2, 2001, p. 1-3.
- FORNET, Jorge. *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago/UERJ, 1994.
- GAGNEBIN, Jeane Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito de história**. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da História*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **Eduard Fuchs: collector and historian**. Trad. Knut Tarnowski. In: *New German Critique*, nº 5 (spring 1975).
- QUINTANA, Isabel. *Figuras de la experiencia en el fin del siglo*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.
- VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. 2ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- VIDAL, Paloma. *A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul*. São Paulo: Annablume, 2004.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: avio de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. Trad. das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

---

<sup>1</sup> Na primeira parte do livro, que traz a troca de cartas entre o professor de história Marcelo Maggi e seu sobrinho Emilio Renzi, este último escreve que “em abril de 1976,

---

cuando se publica mi primer libro, él [seu tio, Maggi] me manda una carta” (PIGLIA, 1992, p. 13). O golpe que deu início à ditadura militar na Argentina aconteceu em março do mesmo ano, coincidindo, possivelmente, com o lançamento do livro de Renzi, cujo título é, significativamente, *La prolijidad de lo real*.