

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Programa de Pós-Graduação em História Social

Letícia Bachani Tarifa

Entre Piglia e Renzi: por uma genealogia afetiva de *Los diarios*

São Paulo
2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Programa de Pós-Graduação em História Social

Letícia Bachani Tarifa

Entre Piglia e Renzi: por uma genealogia afetiva de *Los diarios*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em História.
Orientador: Prof. Dr. Júlio Pimentel Pinto

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

T186e Tarifa, Leticia Bachani
 Entre Piglia e Renzi: por uma genealogia afetiva
 de Los diarios / Leticia Bachani Tarifa; orientador
 Júlio Pimentel Pinto - São Paulo, 2022.
 185 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de História. Área de
concentração: História Social.

1. História cultural. 2. Narrativa argentina. 3.
Piglia, Ricardo, 1940-2017. 4. Los diarios de Emilio
Renzi. I. Pinto, Júlio Pimentel, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

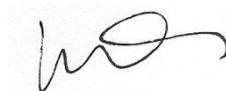
Nome do (a) aluno (a): Letícia Bachani Tarifa

Data da defesa: 20/10/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): Júlio Pimentel Pinto

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 06/12/2022



(Assinatura do (a) orientador (a))

Para Victor Heringer (*in memoriam*),
que certa vez me disse que não importava onde ele estivesse,
que lá eu sempre encontraria um lar.

Sumário

Agradecimentos.....	5
Resumo.....	8
Abstract.....	9
Introdução	10
1. Diário como laboratório.....	19
1.1 Vicky: o diário para ler	19
1.2 Albina Renzi: os procedimentos literários.....	42
1.3 Ida Maggi: a genealogia familiar	59
2. Genealogia literária	76
2.1 Elena: os livros de uma vida	76
2.2 Helena: a ficção da primeira escrita	96
2.3 Clara: o nome de autor	112
3. Por uma genealogia afetiva	128
3.1 Lucía: a experiência literária do íntimo	128
3.2 Inés: o idioma comum.....	143
3.3 Beba e Luisa: o umbral da morte	157
Conclusão	175
Referências bibliográficas.....	181

Agradecimentos

Desde o meu ingresso no Programa de pós-graduação em História Social eu perdi três homens muito importantes na minha vida. Meu avô Armando faleceu em 2018, aos 94 anos, depois de uma vida cheia de aventuras, deslizos, férias de verão com coca-cola e pé na areia. Depois, em 2019, eu perdi o Victor, prestes a completar 30. Ainda não alcanço palavras para essa experiência de quem resolveu partir. E então meu tio Zunga, o caçula da família, que aos 52 anos foi vítima da covid-19 e da negligência do Poder Público. São dores diferentes, mas igualmente agudas, que vez ou outra não me deixam e que eu preciso convidar pra sentar comigo à mesa pra gente conversar.

Como eu mesma tive que lidar desde muito cedo com uma doença que escancarou a inevitabilidade da morte, o tema não me assusta: ele me acompanha. Não é que eu queira dar tons fúnebres a essa peça inicial da minha pesquisa. É bem o inverso disso! Porque se fugimos da abstração da morte é só para depois ter que olhá-la nos olhos e descobrir que é o amor que faz doer. É também o amor que faz ter valido a pena, que faz com que desejemos, se possível fosse, viver tudo de novo ao lado dessas pessoas.

Agradeço, assim, aos meus mortos. Mas aqui quero agradecer sobretudo aos vivos, àqueles que fazem de mim uma pessoa amada e que todos os dias me ajudam a sentir que tenho lugar no mundo. Afinal de contas, essa é uma pesquisa sobre afeto e essa que segue é a minha biblioteca.

Ao Júlio Pimentel Pinto, “as coisas estão no mundo só que eu preciso aprender”, como bem anuncia Paulinho da Viola. Agradeço imensamente pela parceria na aprendizagem, pela elegância, pelo senso de humor, pelos áudios e livros e pela compreensão nos altos e baixos.

Às professoras Miriam Gárate, Ana Cecilia Olmos e Adriana Kanzepolsky, por terem aceitado formar uma banca com a qual sonhei durante tantos anos. À Miriam e Ana Cecilia, que estiveram presentes na minha qualificação, agradeço por aquela tarde de conversa cuidadosa e rigorosa, pelas críticas e pelas sugestões, que foram muitas e me abriram um leque de possibilidades do porvir. À Ana Cecilia, ainda, agradeço por ter ministrado uma das disciplinas mais tocantes das quais já participei na minha vida, que me encantou e ainda hoje me comove quando abro aquele caderno.

Aos queridos professores e intelectuais que aceitaram participar como suplentes da banca de defesa: Renato Prelorenzou e Eduardo Ferraz Felipe, pessoas brilhantes e generosas com quem cruzei ao longo dos últimos anos e cujos encontros dispararam em mim faíscas que se alastraram por todo o texto abaixo.

Tive a sorte de encontrar com leitoras (e um leitor) que toparam dedicar seu tempo para ler trechos desta pesquisa e tive ainda mais sorte ao receber suas sugestões em áudios e comentários estimulantes e bem-humorados: Fernanda, Ana Carolina, Buca, Vinícius, Mariana, Ellen e Nara, obrigada pelas conversas e pelas trocas.

Da minha primeira graduação até hoje já passou metade da minha vida e me sinto infinitamente grata por ter caminhado ao lado de meninas (hoje mulheres) tão diferentes de mim e tão espetaculares. Foram meu primeiro exercício de alteridade, de paciência e de (im)permanência: Betina, Ellen, Karen, Lara e Sara, eu amo vocês num tanto que não vai caber aqui. Aos meus meninos Lucas e Fernando eu agradeço o cuidado, já que eu bem sei que fui uma moça geniosa.

Quando eu decidi retomar minha vida acadêmica, o fiz por motivos egoístas e não imaginei que ali encontraria uma nova leva de amigos inesquecíveis que mudaram e ainda mudam a minha vida para melhor. Da graduação, Mariana Massafra, que me empresta a delicadeza do ombro e dos ouvidos, e Maria Cristina Leandro Pereira, minha professora de imagens medievais (quem diria!), hoje uma amiga fascinante, que segue me comovendo pelo carinho constante e genuíno.

Ao grupo de estudos História e Literatura, eu agradeço demais pela acolhida, pelo fortalecimento dos laços fraternais e intelectuais, por serem pessoas que criam um espaço seguro no qual podemos aprender a confiar (em nós mesmas, na qualidade da nossa reflexão): Ana Carolina, Andreyra, Carolina, Eduardo, Fernanda, Frank, Glener, Magno, Matheus, Michelly, Patrícia, Rafael, Renato, Tatiana, Thiago, Vinícius e Virgínia. Sou apaixonada pelas tantas histórias que já vivi com cada um de vocês!

Quando cheguei na cidade de São Paulo para começar minha vida adulta, ingressei em certa repartição pública com os melhores amigos que eu poderia desejar. À melhor, mais crítica e polêmica panelinha burocrática: Danilo, Eduardo, Gabriela, Leandro, Maíra, Mauricio, Stephanie e Tiago. Aos amigos também burocratas que me levam em almoços, cafés e bares: Ana Carolina, Cassiana, João Marcelo, José Augusto. Que coisa

mais estranha e cativante trabalhar há mais de uma década com as pessoas que choraram comigo quando eu chorei, mas que também pularam carnaval quando eu pulei.

Nos últimos anos também precisei de abrigo, no sentido material da palavra. Agradeço imensamente ao Hugo, ao Tomás, à Fernanda, ao Valdir, à Betina e à Jane por terem sido casa, calor e colo. Também aproveito para agradecer meus três tesouros que vivem fora do Brasil e que seguraram minha mão quando fui visitá-las: Nara, Natália e Sulimara, foi um privilégio poder me sentir em casa porque estava com vocês.

Não sei bem como é isso, mas algumas pessoas fazem parte da minha história de vida há tanto tempo que já não sei desvinculá-las da minha própria origem e por isso as penso como irmãs. Carlos, por ser meu companheiro de absolutamente todas as horas e todas as festas e por sempre me lembrar de cuidar de mim em primeiro lugar; Hugo, por acreditar tanto e sempre, por ter me apontado o caminho mais de uma vez e por ser minha ponte com o resto do mundo; Betina, pela presença doce e firme, por me ensinar sobre desapego e ao mesmo tempo ser meu porto-seguro, mostrando que a vida é mesmo essa ambiguidade permanente; e Leandro, pelo zelo fraternal disfarçado em humor ranzinza e lógicas disparatadas.

Finalmente, à origem (biológica) de tudo. Creusa, minha mãe, pela força. Antonio Carlos, meu pai, pela paciência. Vinícius, meu irmão, pela generosidade. Aos três, agradeço imensamente por cuidarem do Rene, meu sobrinho e a mini-pessoa que eu mais amo no mundo. A ele, ainda no começo da vida, eu agradeço por me mostrar as coisas como as maravilhas que elas são: teu sorriso, meu bem, repõe as cores, os sons e os gestos deste mundo, antes tão desgastados.

Resumo

Esta dissertação analisa o primeiro volume de *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación*, escrito pelo argentino Ricardo Piglia. Procura, neste diário de feições tanto biográficas quanto ficcionais, entre Piglia e Renzi, portanto, verificar a possibilidade da manifestação literária do íntimo que aponte para a existência de uma genealogia afetiva do narrador, para além das genealogias literária e familiar. Para tanto, são levantadas algumas das personagens mulheres presentes no livro e são analisados os aspectos do fazer literário a que elas remetem. O procedimento realizado pela pesquisa é o de desmontagem do texto com posterior remontagem visando temas parelhos. Deste modo, este trabalho analisa a forma discursiva, a estrutura e os procedimentos literários adotados no texto e que indicam o controle do narrador sobre o material. Em seguida são analisadas as genealogias familiar e literária e prescrutada ali a possibilidade de uma abertura para o afetivo, manifestada pontualmente em átimos textuais. Sobretudo nos casos em que o narrador de Piglia procura capturar pela escritura as mulheres pelas quais está emocionalmente envolvido, é possível observar as manifestações de momentos breves e cintilantes em que a intimidade parece sobressair-se. Por se tratar de um livro cuja figura autoral está sempre a orbitar o enredo, a identificação do afeto como um dos eixos organizadores do tempo de formação do narrador aponta, portanto, para uma renovação do debate a respeito da presença do autor no texto.

Palavras-chave: Ricardo Piglia; diário; montagem; genealogia; afeto; autor.

Abstract

This thesis analyzes the first volume of *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación*, written by Argentinian Ricardo Piglia and encompassing both biographical and fictional features. Considering the dialogue between Piglia, the author, and Renzi, the character, this work investigates *the intimate* as a literary manifestation, assessing the possibility of a narrator's affective genealogy stretched beyond their literary and family genealogies. Methodologically, *Los diarios* have been considered in its discursive form, through the structure and literary procedures indicating the narrator's intent in setting the narrative, and the investigator has, thus, disassembled and reassembled the text seeking to identify similar themes. Female characters have been the vehicle through which this endeavor was carried out, and aspects of the literary work to which they refer are analyzed. When Piglia depicts the women with whom he is emotionally involved, it is possible to observe brief and sparkling moments in which intimacy stands out and is not exhausted by family and literary genealogies. In *Los Diarios*, authorship cuts the plot throughout, and the identification of affection as one of the foundational elements of the narrator's formation period points towards a renewed debate regarding the author's presence in the text.

Keywords: Ricardo Piglia; diary; montage; genealogy; affection; author.

Introdução

São cacarecos. Olhados separadamente, são botões, garrafas plásticas, pentes, facas, chinelos, ferramentas, colheres. Poderiam também ser as ações mínimas de uma vida, “estar solo en un cuarto de hotel, ver su cara en un fotomatón, subir a un taxi, besar a una mujer”.¹ São pedaços de pano. Por vezes pequenos e noutras extensas fazendas de tecido. Neles, estão as palavras, bordadas letra a letra, engatadas umas nas outras, em um só fôlego. Formam ainda listas de nomes que remetem a uma intimidade da costura totalmente interdita ao espectador. Em alguns casos, os bordados desenham mapas imaginados, mostram caminhos e percursos que só existem no corpo de quem segura a linha e a agulha. São cacarecos, como eu disse, mas reunidos por Arthur Bispo do Rosário, ganham sentido(s) e transformam-se em arte.

Desse modo, quando costurados um ao lado do outro, “8.032 botões branco calça”, formam um objeto assimétrico, irregular, mas também cintilado pelo perolado das peças. Juntos, portanto, os cacos fazem brilhar. O mesmo ocorre com as demais criações de Bispo do Rosário. No gesto insistente e elegante de seu bordado, na reunião de objetos similares e na diferença que se faz pela repetição é que sua arte deslumbra. Às vésperas de concluir a pesquisa sobre *Los diarios de Emilio Renzi*, do escritor argentino Ricardo Piglia, as semelhanças entre os procedimentos chamam a atenção. Para além das evidentes diferenças contextuais, encontro pontos de toque entre ambos os artistas, envoltos em extensas redes de nomes para os quais apontam e são apontados, assim como para a construção dos mapas de leitura de si, entregues a desconhecidos sempre dispostos a lê-los de cabeça para baixo. Acima de tudo, são poéticas criadoras de mundos.

Há uma peça textual bastante heterodoxa, de difícil classificação formal, sobre Piglia. Foi escrita pelo escritor e professor porto-riquenho Luis Othoniel Rosa e publicada originalmente na revista literária digital “penúltima”.² Intitulado “Notas sobre el profesor Piglia en un caderno”, o texto está fragmentado em trinta entradas de extensões variadas, como se fossem anotações de aula, e apresenta algumas facetas do professor, escritor e crítico argentino durante os onze anos em que Othoniel foi seu

¹ PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación*. Barcelona: Anagrama, 2015, p.16.

² NOTAS SOBRE EL PROFESOR PIGLIA Disponível em: <<http://revistapenultima.com/notas-sobre-el-profesor-piglia/>>. Último acesso em 26/06/2022. Para a versão em português, ver FELIPPE, Eduardo Ferraz; PINTO, Júlio Pimentel (orgs.) *Só se perde o que realmente não se teve*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2019.

aluno. Parece-me um texto despretensioso que oferece um panorama riquíssimo do mosaico intelectual montado por Piglia ao longo de sua trajetória literária. A começar pela rede de remissões de leitura: em seus cursos, Piglia analisa de Macedonio Fernández e Jorge Luis Borges a Thomas Pynchon, Phillip K. Dick e James Ellroy, passando por Miguel de Cervantes, Walter Benjamin e Slavoj Žižek. Também extrapola a episteme literária e espraia suas análises para o cinema de autor, com Jean-Luc Godard, Luis Buñuel e Alfred Hitchcock e daí para a televisão, comentando a série *The Wire* ou ainda *Lost*.

Essa irreverência de Piglia é uma característica que lhe é marcante e extremamente produtiva. Ao não idolatrar nenhum escritor específico, Piglia consegue construir entre os textos conexões tanto insólitas quanto inéditas. Deste modo, ele expõe a leitura como potencial criadora de sentidos da escritura, realçando a sua capacidade multiplicadora e reverberatória. A partir desta posição antidogmática, se dá a constituição de um saber sempre pendular e ambíguo. Assim, nas aulas, Othoniel anota algumas situações em que Piglia afirma algo categoricamente, como “el sicoanálisis le parece despolitizador”, para logo em seguida emendar um desfecho que faz a assertiva vacilar, como “para la próxima clase vamos a leer uno de los ensayos lacanianos de Žižek sobre el género policial”. Talvez haja adjetivos melhores e mais precisos para definir a produção literária de Ricardo Piglia, mas fico apenas com um: provocadora. Seus textos críticos, tanto quanto seus textos de ficção, expõem uma maneira sempre renovada de entender a literatura. Na crítica, a partir de embaralhamentos sempre muito produtivos entre livros de escritores consagrados e outros esquecidos, ele cria e estrutura novas possibilidades de leitura. Na ficção, ele borra os limites entre as formas discursivas e o modo como as coisas podem dar-se dentro delas. Muitas vezes, também, ele estabelece diálogos com suas próprias escrituras, operando destacamentos e deslocamentos inventivos que jogam com temas caros ao fazer literário, tais como a autoria e a organização temporal do texto.

O que mais chama a atenção no texto de Othoniel é, contudo, o afeto que brota dali. Longe de tratar-se de uma homenagem piegas, porém, são reminiscências que se mantiveram na memória, vagas e incompletas, que são recuperadas e remontadas a partir das impressões e sensações do aluno diante de um mestre. A morte de Piglia no dia 6 de janeiro de 2017 provocou uma comoção muito grande no meio literário e promoveu uma diversidade de homenagens, edições especiais de revistas literárias, entrevistas de colegas, etc. A bem da verdade, o adoecimento do escritor, que padecia

de Esclerose Lateral Amiotrófica, já vinha sendo tratado como assunto público, e houve até uma campanha para pressionar seu plano de saúde para que ele pudesse receber um medicamento de ponta em seu tratamento.³ Nos últimos anos de vida, desde sua aposentadoria como professor, Piglia dedicou-se à organização da publicação de seus cadernos pessoais, assunto ao qual ele sempre se referia, seja em cursos, entrevistas e textos, e até em um documentário dirigido pelo seu amigo Andrés Di Tella, intitulado *327 cuadernos*.

Los diarios de Emilio Renzi formam a última empreitada literária de Piglia, dada sua morte meses antes da publicação do último tomo. É composta por três livros, publicados entre 2015 e 2017, que contam a trajetória de vida de Emilio Renzi a partir de seus 16 anos, em 1957, até cerca de meados dos anos 2010. Os livros são apresentados em forma de diário e assim estão majoritariamente dispostos em ordem cronológica. A dificuldade em definir a data das últimas anotações é resultado da ausência de marcação temporal, o que serve de indício da relação inquiridora que Piglia estabelece com essa forma discursiva. Afinal, os diários tendem a conter em maior ou menor grau determinados elementos que os caracterizam e Piglia se apropria desses elementos para tensioná-los ou subvertê-los. O material de seus cadernos pessoais (a narração de sua vida) foi usado como base para a elaboração do diário de seu personagem mais conhecido, Emilio Renzi.

Aqui entra também a questão do nome escolhido para o personagem: Emilio Renzi é o próprio nome de Ricardo Piglia, cujo nome completo de batismo é Ricardo Emilio Piglia Renzi. Assim, “Renzi está em Piglia, faz parte de Piglia”,⁴ conforme aponta Júlio Pimentel Pinto. Trata-se da posta em cena de um duplo já bastante conhecido de seus leitores, personagem presente em todos os seus livros desde sua estreia literária em 1967. Além disso, Emilio também é o nome do avô paterno de Piglia e Renzi é o sobrenome da avó materna, Albina Renzi.⁵

O primeiro volume de *Los diarios de Emilio Renzi* tem como subtítulo “años de formación”. A qual processo de formação o livro está se referindo? Formação de quem

³ A luta de Ricardo Piglia para seguir com seu tratamento contra a ELA. El País, 2016. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2016/01/05/cultura/1452020717_483530.html#:~:text=H%C3%A1%20alguns%20meses%2C%20com%20o,tratamiento%20de%20pessoas%20com%20ELA.> Último acesso em 29/06/2022.

⁴ PINTO, Júlio Pimentel. História de um distanciamento: a memória de Piglia nos diários de Renzi. In: *Literatura e sociedade*, nº29, 2019, p.185.

⁵ Ver nota de rodapé 20 em ORECCHIA HAVAS, Teresa. El último viaje de Orfeo: *Los diarios de Emilio Renzi*. In: *Cuadernos LIRICO*, Hors-serie 2019, p.28.

e em quê? No título está o nome de Emilio Renzi. Porém, por se tratar de um livro cujos limites discursivos estão a todo tempo sendo colocados em xeque, sendo ora identificados como ficção e ora como trabalho de estetização feito em cima de uma série de cadernos íntimos que lhe antecedeu (material biográfico portanto), é esperado que uma chave de leitura procure no texto evidências de uma escritura biográfica controlada e organizada de acordo com o projeto literário, que ademais poderia ser apontado como a razão de ser dos três volumes de *Los diarios*. A “Nota del autor” abre o livro já oferecendo ao leitor o tema que guiará as próximas 400 páginas, em um intervalo que vai de 1957 a 1967: tornar-se escritor. Ali, o enunciador que por vezes mistura sua voz com a voz de Renzi conta sobre a convicção deste último de que seus livros e suas escrituras só foram possíveis devido à escrita do diário, estabelecendo entre ele e todo o resto da obra uma estreita relação de dependência.

O distanciamento entre as entradas de caderno feitas por um Piglia jovem e sua releitura posterior feita por um Piglia maduro permite que ele lance ao passado um olhar ordenador. Neste movimento, a cessão de experiências de Piglia a Renzi possibilita à escritura uma reencenação do passado, agora analisado e interpretado conforme o olhar de um enunciador que está no presente da narração.⁶ Esse controle narrativo dá a ver a mesa de montagem com a qual o narrador de Piglia se depara. Ao apoiar-me excessivamente no pilar ordenador, entretanto, julguei em um primeiro momento que as genealogias familiares e literárias expostas no livro fossem integralmente tributárias de uma postura racional e até mesmo superior do narrador em relação ao seu material. Com o andamento da pesquisa, entretanto, me chamaram atenção aspectos mais difíceis de capturar teoricamente, em especial aqueles que surgiam em episódios ligados à mobilização dos sentimentos.

A partir daí a pergunta a qual me propus responder foi: haveria elementos suficientes para defender a existência de uma genealogia afetiva dentro do primeiro volume dos diários? Se a genealogia literária é o eixo central deste livro e a genealogia familiar também se faz notar com clareza, de que modo essa “biblioteca afetiva” que eu pressentia fora mobilizada pelo narrador e como eu poderia enquadrá-la em termos analíticos? Minha pesquisa procura, portanto, ensaiar caminhos possíveis para a concretização dessa hipótese e defende que, ao insistir em buscar uma escritura que consiga comunicar-se de algum modo com a memória ressonante da experiência

⁶ PINTO, 2019, pp.184-186.

original, o narrador, que reconhece a impossibilidade da sinceridade e da espontaneidade, insiste ainda assim em concretizar no papel sua tentativa de “fazer sentir”. Nesse empenho, todos os sentidos do corpo do leitor tendem a ser acionados pelo texto.

Este efeito narrativo não está, entretanto, em todos os momentos do livro, e por isso mesmo solicita uma leitura atenta aos fatos mínimos e aos pequenos acontecimentos. Para evitar a dispersão (um dos efeitos do livro) e reuni-los foi preciso definir um assunto aglutinador. Opto pelas mulheres posto que por meio das relações que o narrador estabelece com cada uma delas é possível vislumbrar a maneira pela qual variam as estratégias narrativas. Assim, o controle do material e da técnica podem ser notados nas passagens em que as mulheres servem como alegorias para a formação de Renzi como escritor. Nesses casos, as personagens femininas estão desprovidas de subjetividade e servem para que o próprio protagonista possa explicar etapas de sua trajetória de vida. Por vezes, elas são usadas no texto como instigadoras dos processos fundamentais da rotina de escritura, são mulheres que deram estímulos para o ofício de escritor do protagonista e às dinâmicas às quais ele deve submeter-se até chegar à conquista do nome. Em uma perspectiva menos apressada, portanto, é possível notar que essas mulheres não apenas embasam a imagem do autor: na verdade elas são muitas das vezes viabilizadoras de suas ações, ou seja, deflagradoras das origens do escritor futuro para a leitura, a escritura ou a própria exposição. Por fim, elas também servem como recurso para discussões de cunho metaliterário e, nesse sentido, servem também para expor os desafios (ou a impossibilidade) de se narrar à quente, quando as emoções transbordam e se negam a ser descritas, a virar escritura. É neste ponto em que o narrador perde a autoridade que vislumbro as faíscas do íntimo.

Na intersecção da seleção das personagens utilizadas na análise também estão determinados “biografemas”. Conforme será melhor aprofundado em momento oportuno, tal conceito barthesiano trata da seleção de episódios específicos do texto que sirvam como analogia para a biografia do autor que se faz no texto. São trechos da leitura que ressoam ao longo do processo de pesquisa e que colocam em evidência traços do autor que desejo pesquisar. Ao fazer o recorte deste estudo, estou conscientemente alterando as peças tais como foram dispostas por Piglia. Assim como ele lançou mão das entradas de seus cadernos para inclui-las em seus livros, procedendo também a acréscimos, supressões, correções e compressões, eu uso o material montado no livro, o desmonta e remonta. Deste modo, alinho-me à proposta de Didi-Huberman e

manipulo o material narrativo como uma “*montagem de citações*”, recompondo “*a imaginação de outras relações possíveis*”.⁷ A redistribuição das coisas permite ver aspectos não tão evidentes ao primeiro olhar. Além disso, acrescenta mais uma camada temporal àquelas já aderidas ao livro: trata-se do tempo da minha leitura.

A presente dissertação está composta por três capítulos. No primeiro, procuro me ater a questões formais relacionadas a *Los diarios de Emilio Renzi*. Inicialmente, abordo a primeira leitora do caderno, Vicky, e mostro um panorama da abordagem teórica dada ao diário como forma discursiva. Em seguida, reconhecendo a organização e a arquitetura específicas dos três volumes, o que reforçaria a perspectiva de um diário ficcionalizado, somado ainda ao fato de tratar-se, no caso do primeiro volume, de uma história de formação de um jovem em escritor, remeto a discussão para o romance de formação como possibilidade de chave compreensiva do livro. Entender os pontos de toque e de afastamento destas formas literárias reitera a posição da poética pigliana de jogar com os marcos formais tensionando as expectativas de leitura.

Em seguida, são expostos alguns dos procedimentos literários utilizados ao longo do texto. A partir da avó de Ricardo Piglia, a senhora Albina Renzi, inquirio as relações existentes entre o referente e o enunciado e a maneira pela qual o livro embaralha as temporalidades e as vozes enunciantoras. Em seguida, abordo também as opções de montagem, a relevância do distanciamento e a partir daí a duplicação operada entre Ricardo Piglia e Emilio Renzi. O tema da autoria é central para os três volumes de *Los diarios de Emilio Renzi*. Neste discurso elaborado a partir do presente, escolher o nome do narrador significa, entre outras coisas, entrelaçar a genealogia familiar, tanto materna quanto paterna. Aparece como relevante para os desdobramentos da pesquisa a maneira pela qual Renzi descreve ser acometido pelas lembranças do passado, que o fazem reviver as sensações do momento original. É essa emoção recordada que ele afirma tentar passar para sua escritura. É neste ponto que vislumbro uma possibilidade de o enunciado buscar roçar o brilho fugaz do referente. Ainda sob a perspectiva de organização do texto, abordo as opções cronológica e genealógica, bem como a recorrência do narrador às alegorias, especialmente àquelas com personagens mulheres.

No trecho a respeito da genealogia familiar, mostro que sua mãe, Ida Maggi, é descrita enquanto modelo narrativo. É também em relação a ela que Renzi faz as primeiras referências que entendo como afetivas, ao mencionar seu “canto” repetitivo

⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2017, p.63.

que mantém vivas as histórias da tribo e ao compreender o silêncio de sua mãe como substituto dos apelidos, modo carinhoso de dirigir-se pelo corpo, sem abrir a boca. O avô paterno é outro personagem que serve como modelo para Renzi. Com ele, encontro a importância do trabalho de arquivo, da narrativa fragmentar e da suspensão do sentido. A relação de Renzi com o avô é de cuidado e acolhimento. Já o pai é o antagonista, mas, igualmente aos outros familiares, possui papel relevante na genealogia, na medida em que mobiliza e direciona a escritura para uma determinada direção. No umbral da casa natal, ambiente de transição entre o lar e a rua, está a analogia para a coexistência entre íntimo, privado e público e as maneiras como Renzi pensa manejá-los discursivamente.

No caso de *Los diarios de Emilio Renzi*, a genealogia familiar, ao mesmo tempo em que apresenta relevância para contribuir com a história deste processo de formação do escritor, vê-se subsumida pelas necessidades das questões metaliterárias abordadas pelo livro. Assim, a escolha do nome do personagem aponta para o intertextual na medida em que outros livros são protagonizados por Emilio Renzi. Além disso, o entrelaçamento dos nomes do escritor de papel e do escritor “real” resgatam a extratextualidade do fenômeno literário. A linhagem familiar convocada (o Nono e a mãe, citados nominalmente; e o pai e a avó materna, evocados o primeiro como antagonista e a última sendo aludida pelo sobrenome) ao mesmo tempo em que expõe as histórias e relações de afeto servem como metáforas para a construção da narrativa ideal, o respeito pelo relato e a transmissão das histórias.

Além da genealogia familiar, há a genealogia literária de Renzi, tratada no segundo capítulo. Algumas vezes, como seria de se supor, essas genealogias se tocam e se sobrepõem. Enquanto exercício de escrita, o diário apresenta-se como laboratório do escritor. Ideias, sonhos e esboços ganham lugar dentre as entradas e vão sendo repensados e retrabalhados com o passar do tempo. É possível notar alguns projetos de livros de longuíssima gestação, e outros escritos feitos a toque de caixa. Ou ainda, processos que se alongam por meses e que tem soluções e fechamentos abruptos. Paralelo à própria prática literária estão os outros aspectos formativos do escritor, como a definição de sua genealogia literária ou de sua biblioteca. A leitura, portanto, surge, estimulada por Elena, como um dos pilares da formação de Emilio Renzi. Assim, durante os três volumes de *Los diarios* são inúmeras as menções a outros escritores, obras e citações diversas. No primeiro volume, observo a recorrência de alguns nomes que servem para marcar as afinidades e afastamentos em relação ao projeto literário que

vem sendo desenvolvido nos primeiros dez anos dessa trajetória de vida: Jorge Luis Borges, William Faulkner, Ernest Hemingway e Cesare Pavese.

Em seguida há o outro pilar evidente do ofício do escritor: a escritura. Escrever, contudo, não é uma ação tão simples quanto Helena possa fazer parecer, e nesta parte da pesquisa abordo as inquietações de Renzi a respeito dos projetos literários para os quais ele é chamado a participar e a diferenciação feita por ele entre os trabalhos por encomenda e os textos feitos pelo prazer da criação, e de que modo o protagonista encara essas duas facetas e responde a elas a depender do seu momento de vida. Desse modo, observo a postura de Renzi diante do sistema literário portenho, o menosprezo pelos escritores que teriam aderido a um modelo padrão de narração, a fome como símbolo de ostentação às avessas e preço a pagar pela fidelidade criativa.

O processo de formação de um escritor implica também na exposição aos outros, como ocorreu em sua relação com Clara, e da conquista de um nome. Aqui, opero uma divisão artificial entre os momentos em que o escritor se questiona sobre o ofício e aqueles em que ele pensa o próprio projeto literário, como se mirasse e ressaltasse a especificidade do conjunto da obra que ele pretende deixar para a posteridade. Assim, desde seu primeiro texto escolar reconhecido publicamente até a publicação em solo argentino do livro *La invasión*, passando pela menção honrosa do prêmio da *Casa de las Americas*, destaco a relação conflituosa com seus pares e o desejo em sobressair-se. Em todas as análises, chamo atenção para os conflitos literários para investigar mais uma vez de que modo eles acionam a biblioteca afetiva de Emilio Renzi.

No último capítulo, finalmente, me debruço sobre alguns episódios em que o aspecto afetivo fez-se notar de modo veemente, ainda que tímido. Em Lucía, encontro a conexão desta com as outras genealogias, principalmente a literária. Nesta parte da pesquisa, procuro demonstrar a coexistência entre elas e a maneira como se reforçam mutuamente. Vários dos escritores abordados no segundo capítulo retornam para análise. Em última instância, fica evidente que a biblioteca literária tem maior proeminência na autofiguração montada no livro. Observo, na descrição da personagem, elementos que remetem à própria condição do resgate das experiências luminosas ligadas à memória, de acordo com Renzi. Além disso, discuto se há a possibilidade de que o íntimo transborde para a escritura e, em caso positivo, de que maneira isso se dá na tessitura do texto pesquisado.

Se há acesso à intimidade, ainda que efêmera, ela poderia ser melhor perscrutada em Inés. Da relação amorosa entre ela e Renzi, ressalto o papel da linguagem na

construção do idioma íntimo, os atritos resultantes do contato com o outro estrangeiro, as ameaças sofridas pelo corpo vulnerável e apaixonado, o atordoamento dos ciúmes e do controle excessivo e de que maneira todas essas ocorrências afetam o narrador ao ponto de impedi-lo de organizar em narrativa aquilo que ele está sentindo. Nessas dinâmicas, o tempo também se rebela e parece contrariar o empenho sequenciado do diário: o passado não apenas visita o presente, mas ali parece querer fazer morada. Estilhaçada em fragmentos, essa busca sôfrega em apreender por escrito seu relacionamento também projeta símbolos nos objetos antes corriqueiros, como nos livros e em um anel.

Por fim, como último exercício de desembaraçamento do texto, parto do tema da morte vindoura narrada por Renzi para trabalhar a faceta íntima que há em todo processo de falecimento. Neste tema, especialmente, aponto que as estratégias usadas por Piglia para ficcionalizar-se por meio de Renzi, para tornar-se personagem, parecem intensificar a presença da figura do autor, ao mesmo tempo em que a dissolvem no meio de outras vozes. Somente é escritor aquele disposto a pagar com a própria vida, com seu desaparecimento, pelo acesso à luz clara da língua. Assim, ao tratar das cenas em seu quarto como cenas do leito de morte, e ao observar as personagens ali presentes, tais como Beba Eguía e Luisa Fernandez, observo a morte narrada por vozes partilhadas, irônicas a princípio, ao mesmo tempo em que vejo morrer o sujeito que escreve.

1. Diário como laboratório

1.1 Vicky: o diário para ler

A primeira leitora do diário de Emilio Renzi é uma mulher. Trata-se de Vicky, com quem Renzi teve um relacionamento durante o primeiro ano de faculdade, entre meados de 1960 e de 1961. De acordo com as entradas do diário de 1960, eles ainda estavam começando o relacionamento quando ela pediu para ler os contos que ele afirmou que escrevia. Renzi então entregou um de seus cadernos, certo de que se tratava do caderno no qual escrevia seus contos.⁸ Porém o que ele lhe havia entregado era o diário do período em que esteve sofrendo por outra garota chamada Lidia, no final de 1959.

A leitura do diário por outros ou, no limite, pelo próprio diarista está sempre no horizonte de quem o escreve. Notadamente, é a partir de meados do século XIX que alguns diários passam a ser publicados, e ao final do século a forma já tem difusão massiva, sobretudo na França e Inglaterra.⁹ A partir de meados do século XX, os diários estabelecem seu espaço no sistema literário e passam a ser textos populares que compõem as obras autorais.¹⁰ Assim, Benjamin Constant, Stendhal, Liev Tolstói e Ralph Waldo Emerson, para citar alguns, já escrevem seus diários sabendo ou supondo que seriam publicados, enquanto Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, André Gide e Witold Gombrowicz já os escrevem com a intenção de publicá-los.¹¹

A publicização faz, portanto, parte da história do diário enquanto escritura literária, mas não é nem seu fim e muito menos seu início.¹² Alain Girard, em um clássico texto sobre o tema, situa o surgimento da forma discursiva na virada do século XVIII para o início do século XIX. Em tais circunstâncias, o diário servia como suporte

⁸ Lembrando que, segundo Renzi, haveria um caderno com conteúdos úteis para elaboração de textos literários, como aquele que tinha contato com o avô, e outro com informações que achava que esqueceria, como “detalles superfluos (a primera vista), datos imprecisos de mi vida”. Ver PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación*. Barcelona: Anagrama, 2015, p.122.

⁹ GIRARD, Alain. El diario como genero literario. In: *Revista de Occidente*, nº.182-183, julho-agosto de 1996, p.33.

¹⁰ MARTENS, Lorna. *The Diary Novel*. Nova York: Cambridge University Press, 2009, p.IX.

¹¹ FREIXAS, Laura. Auge del diario ¿íntimo? en España. In: *Revista de Occidente*, nº.182-183, julho-agosto de 1996, p.5.

¹² “La publication du journal, bien loin d’être une sorte de scandale qui dévierait profondément la nature de cet écrit, me semble au contraire inscrite dans la logique de cette nature même. Faute de pouvoir se décider, faute de pouvoir vivre, et ce sera déjà une façon de se décider et de vivre, de choisir le métier d’écrivain”. Ver DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France, 1976, p.136.

para “conhecer melhor o homem”, seja por meio de uma perspectiva sociológica, como operada por Condorcet, Saint-Simon e Comte, seja por uma perspectiva pessoal, como seriam os casos de Biran, Stendhal e outros literatos. Neste movimento de observação interior, o diário passa lentamente a constituir uma espécie de exame de consciência¹³ e indício de uma sociedade cujas mudanças separam e desnorteiam os indivíduos.¹⁴

Para a socióloga Leonor Arfuch, o diário surge, *grosso modo*, a partir do século XVIII, quando a subjetividade moderna começa a erigir-se no bojo da ordem burguesa.¹⁵ Em linhas gerais, Arfuch situa o surgimento do espaço da interioridade como resultante de um processo capitaneado pelo Estado absolutista para sanar problemas no âmbito do espaço público, interditando certas manifestações impulsivas e desregradas, que passam então para o âmbito privado. Neste último, desprovidos de contornos fixos, surgem as práticas de escritura autografa, como as memórias, os cadernos de registros de tarefas e os diários pessoais, que tratam de religião, de questões da comunidade e eventualmente do próprio diarista.¹⁶ Ao longo do século XVIII, a noção de intimidade ganha paulatinamente autonomia em relação à família e à atividade econômica ligadas ao indivíduo/sujeito. A literatura passa a apresentar-se como “una violación de lo privado” e ao leitor era dado “aprender a vivir a través de los relatos más que por la ‘propia’ experiencia”.¹⁷

Ao se pensarem as escritas do eu, Philippe Lejeune mostra-se um autor incontornável. A primeira versão de seu ensaio “Le pacte autobiographique” foi publicada em 1975 na revista *Poétique*. Em 1986 o texto ganhou uma reformulação (“O pacto autobiográfico (bis)”) e em 2001 uma releitura (“O pacto autobiográfico, 25 anos depois”). No texto de apresentação do livro publicado no Brasil em 2014, a organizadora Jovita Maria Gerheim Noronha realça as mudanças sofridas pelo texto original, cuja função era entendida por Lejeune como um “discurso performático”¹⁸ que, acusado de dogmatismo, buscava segundo ele reivindicar um espaço teórico para a

¹³ DIDIER, 1976, p.56; MARTENS, 2009, p.62.

¹⁴ Para Girard, o período que abarca o primeiro século da história do diário, desde sua origem até seu auge, no início do século XX, coincide com a fase de acentuamento da “sociedade industrial de massas”, caracterizada pelo aumento populacional, pela dissolução de laços comunitários e conseqüente anonimato e pela valorização da escrita como marca distintiva de instrução. Neste contexto o indivíduo, que inconscientemente perdeu seu lugar no mundo, busca compreender o que está ocorrendo. Ver GIRARD, 1996, p.36.

¹⁵ ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010, p.26.

¹⁶ ARFUCH, 2010, p.37.

¹⁷ ARFUCH, 2010, p.42.

¹⁸ A expressão é do próprio Lejeune. Ver: LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à Internet. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.83.

autobiografia, então excluída do cânone.¹⁹ Pela leitura do livro é possível entrever as mudanças de estilo e de posicionamento pelas quais o intelectual francês passou ao longo dos mais de 30 anos de reflexão dedicados ao estudo das escritas autobiográficas. Dedicada aos diários e blogs, a quarta e última parte do livro é composta de textos escritos entre 2001 e 2005 nos quais Lejeune abdica parcialmente do esquematismo dos anos 70 e passa a assumir certa liberdade narrativa ao discorrer sobre seu objeto de pesquisa. Assim, ainda que não abandonando de todo o ímpeto classificatório,²⁰ Lejeune adota uma abordagem afetuosa para tratar da liberdade da escrita do diário. Para ele, a variação de suas formas, funções e conteúdos, além de seu dinamismo, torna o diário algo “simplesmente humano”.²¹ No ensaio de 2005, ele afirma haver repellido o diário como objeto de estudo nos anos 1970 não porque não o apreciava, mas sim porque acreditava tratar-se de uma textualidade de que somente os adolescentes se ocupavam. Trinta anos depois vê-se finalmente em posição de assumir sua predileção e sua experiência escrevendo um diário sem jamais atrever-se a modificar suas palavras.²² Finalmente, no desfecho do ensaio titubeia, para depois cravar: “Talvez o diário seja uma narrativa. Mas é primeiro uma música, isto é, uma arte da repetição e da variação”.²³

Arfuch empresta o conceito de “espaço biográfico” de Lejeune, mas o amplifica para dar conta de ir além de uma análise estanque de discursos biográficos, propondo-se a observar dinâmicas próprias que se dão nesse horizonte de inteligibilidade. Para ela, o ponto em comum dessas múltiplas textualidades é o de contar “una historia o experiencia de vida”, e, portanto, ancoradas todas elas na narrativa.²⁴ Enquanto os textos estritamente biográficos estão restritos a certos modos de operar ligados ao referente, aqueles mais próximos ao romance podem expandir as estratégias narrativas e

pueden producir un efecto altamente desestabilizador, quizá como ‘desquite’ ante tanto exceso de referencialidad ‘testimonial’: las que, sin renuncia a la identificación de autor, se plantean jugar otro juego, el de trastocar, disolver la propia idea de autobiografía, desdibujar sus umbrales, apostar al equívoco, a la confusión identitaria e indicial – un autor que da su nombre a un personaje, o

¹⁹ NORONHA, Jovita. Apresentação. In: *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014, p.8.

²⁰ Por exemplo, Lejeune não resiste em elencar as “utilidades” da escrita do diário: conservar a memória, sobreviver, desabafar, conhecer-se, deliberar, resistir, pensar e escrever. Ver LEJEUNE, 2014, pp.302-306.

²¹ LEJEUNE, 2014, p.309.

²² LEJEUNE, 2014, p.332.

²³ LEJEUNE, 2014, p.343.

²⁴ ARFUCH, 2010, p.87.

se narra en segunda o tercera persona, hace un relato ficticio con datos verdaderos o a la inversa, se inventa una historia-otra, escribe con otros nombres, etc. etc.²⁵

Isso significa aceitar que o sujeito enunciador tem sua ancoragem sempre provisória, fala e é falado em outras vozes, nessa espécie de “reparto coral” mas, ao fim e ao cabo, apoia-se na construção da tecelagem feita por esse Eu. Para Lorna Martens, em seu livro *The Diary Novel*, o narrador do diário fictício, sendo diferente de seu autor, estabeleceria uma relação distante com seu material. Diferentemente do narrador, a voz autoral far-se-ia sentir pelo seu “controle absoluto” sobre o texto.²⁶ Assim, a ênfase do texto recairia mais no tempo da escritura do que o tempo sobre o qual se escreve.²⁷ No entendimento da pesquisadora, ainda, pelo fato de contar com um autor, o diário fictício seria mais propenso a fazer uma partilha de vozes entre os personagens dispostos ali.²⁸

Quando o diário passa a ser reconhecido como discurso literário e a ser publicado, surgem as questões sobre sua destinação e sua recepção. Nos textos caracterizados como biográficos, o efeito é sentido em termos de recepção: espera-se que o texto esteja apoiado sobre uma experiência “real”. Um aporte interessante realizado por Arfuch e sua proposta teórica de espaço biográfico reside justamente na possibilidade de abarcar não apenas as diversas formas textuais atravessadas pelo tema da biografia como também recepcionar textos cujas montagens venham a subverter esses modelos. Para Arfuch, “es la *fábula* de la (propia) vida, narrada una y otra vez, lo que constituye en verdad el objeto de toda biografía”.²⁹ Já para Lejeune, a intenção da publicação afeta diretamente a classificação como diário. Segundo ele, um diário deve ter sua própria gênese e portanto não poderia ter pré-textos. Ao se transformar em livro, o diário que serviu de material para o livro rebaixar-se-ia à pré-texto, o que tornaria o íntimo uma impossibilidade.³⁰ Quando são impressos e transformados em livro, desapareceria também a relação fantasmática “com o tempo através do espaço”³¹ e separar-se-iam em definitivo as especificidades do diário (vivência imediata,

²⁵ ARFUCH, 2010, p.98.

²⁶ MARTENS, 2009, p.34.

²⁷ Para o autobiógrafo, em compensação, esse aspecto seria diferente, e ele sofreria dificuldades ao escrever sobre o passado. Ver MARTENS, 2009, p.4.

²⁸ MARTENS, 2009, p.35.

²⁹ ARFUCH, 2010, p.58.

³⁰ LEJEUNE, Philippe. Au pays du journal. In : *Nouvelle Revue française: Le Journal intime*, n° 531, Paris, avril 1997, pp. 53-54.

³¹ LEJEUNE, 2014, p.314.

contingência, tempo não dominado, indiferença quanto à comunicação literária) daquelas do romance (reconstrução, sentido, comunicação).³²

É a liberdade fabulatória do diário que Béatrice Didier procura observar ao elaborar seu livro *Le journal intime*, em 1976. A proposta do livro, segundo ela, é analisar o funcionamento de uma escritura que não se deixa aprisionar por leis estéticas pré-definidas. Para tanto, ela procura abarcar o diário em vários de seus aspectos (histórico, social, psicanalítico), e lembra que embora esteticamente o autor do diário tenha total liberdade, moralmente não costuma ser assim, posto que os tabus também tendem a pesar no processo de escrita do diário.³³ Independente do conteúdo, porém, o fato é que para ela o diário pode acolher formas textuais diferentes, o que, ao contrário do que afirma Lejeune, não invalidaria sua caracterização enquanto diário. Esses limites são porosos e arbitrários e, eventualmente, a organização e a reconstrução são tão drásticas que acabam por esfumegar os sinais de temporalidade do texto.³⁴ Alinhada à Didier, Martens também busca em sua pesquisa realçar a riqueza dos textos acima de sua classificação formal. Para ela, o código discursivo é relevante como força motivadora na produção e na recepção dos textos literários, mas não deve, contudo, limitar a análise principalmente no caso do diário fictício, que tende sempre a extrapolar a norma.³⁵ Ainda assim, Martens afirma, há que se fazer um inventário desse código para estabelecer o ponto metodológico a partir do qual o estudo se desenrola.³⁶

Desse modo então, quais seriam as marcas mais comuns para caracterizar o diário? Em primeiro lugar, estaria o fato de ser escrito no dia a dia.³⁷ O diário está sempre atravessado pela sua dimensão temporal, visto que as datas (ou dias da semana ou do mês) são marcas comuns a esses textos, muito embora alguns diaristas sejam indiferentes ou displicentes em relação à cronologia. Ainda que a frequência e o ritmo possam variar, a textualidade repetitiva faz a monotonia sentir-se.³⁸ Outra característica dessa escrita é sua imediatez e fragmentação. O diário busca descrever o instante, sua aposta está no descontínuo. Nisso ele se diferenciaria da autobiografia e da memória, textos escritos muito após os eventos rememorados e que buscam uma construção unitária e coesa. Deste modo, para Didier, o diário não consegue mais do que estruturar-

³² LEJEUNE, 2014, p.329.

³³ DIDIER, 1976, p.8.

³⁴ DIDIER, 1976, p.14.

³⁵ MARTENS, 2009, p.11-17.

³⁶ MARTENS, 2009, p.20.

³⁷ DIDIER, 1976, p.8.

³⁸ DIDIER, 1976, p.11.

se pela montagem, não podendo erigir-se em uma obra fusionada.³⁹ São também textos que tendem a circular entre mais de um tempo, na medida em que geralmente o diarista relê suas anotações do passado, quando não as altera, fazendo assim a circulação do texto entre passado da primeira redação e presente da (re)leitura e dos retoques sucessivos até a redação definitiva. A redação definitiva é muito provavelmente aquela que encontra a publicação em formato de livro, principalmente se o responsável pelo texto morrer. Disperso nessas várias temporalidades, o Eu da escritura pode até tentar, mas já não consegue resolver-se em uma identidade única, não dá conta de manter a unidade coesa para o texto. Assim, sob essa dupla divergência, tanto temporal quanto identitária, a enunciação perde-se de seu referente.

Mas há outros recortes temporais interessantes em *Los diarios* que põem em escrutínio a assertiva um tanto genérica da ordenação cronológica. Se o calendário consolida vários tempos em um só à serviço de sua respectiva sociedade⁴⁰ e enquanto *suporte de memória coletiva* influencia o próprio olhar sobre o tempo,⁴¹ Renzi joga com os tradicionais meses e anos do calendário e frequentemente decreta, nos diários, quando os anos “realmente” acabaram ou começaram (a depender do andamento de seus projetos pessoais, do fechamento de algum ciclo ou outro evento externo). Assim, em 3 de dezembro de 1964, ele afirma “De algún modo, para mi, este año no se ha terminado. Un año extraño y fecundo. Quizá el más importante que yo recuerde”.⁴² No último dia deste mesmo ano, ele afirma que o ano não terminará, visto que está a ponto de deixar de ser estudante “para convertirme en algo que todavía no soy capaz de decidir”.⁴³ De fato, ele decreta o final do ano somente no final do verão de 1965, em 26 de fevereiro, quando anota no caderno: “Para mí, recién ahora termina el año 1964”.⁴⁴ Outra maneira de jogar com o tempo cronológico é abandonar um caderno e começar outro novo em folha, quando Renzi decide que já há demasiados acontecimentos narrados em determinado caderno.⁴⁵ Assim como um caderno cheio de narrativas traz uma sensação de tumulto, a troca de caderno parece trazer certo efeito “mágico” de que a vida vivida possa se transformar a partir das folhas brancas de um caderno novo.⁴⁶ Às vezes, entretanto, a limitação material e a falta de acontecimentos que valham um reinício, o

³⁹ DIDIER, 1976, p.9.

⁴⁰ PIMENTA, João Paulo. *O livro do tempo: uma história social*. São Paulo: Edições 70, 2021, p.71.

⁴¹ PIMENTA, 2021, p.103.

⁴² PIGLIA, 2015, p.150.

⁴³ PIGLIA, 2015, p.160.

⁴⁴ PIGLIA, 2015, p.174.

⁴⁵ PIGLIA, 2015, p.316.

⁴⁶ PIGLIA, 2015, p.260.

desestimulam, como em 29 de março de 1965. “No quiero empezar otro cuaderno porque no tengo plata para comprarlo. Éste sirve para despejarme de estos días en los cuales viví a la deriva, sin atarme a nada y sin esperar otra cosa que el paso de los días”.⁴⁷ Desse modo, se o calendário atua para “colocar uma ordem aparente no caos do mundo”,⁴⁸ Renzi, ao jogar com suas possibilidades, põe às claras sua artificialidade e engenhosidade.

O segredo é outra das características encontradas na origem do diário enquanto discurso literário. Para Alain Girard, o interesse dos leitores pelo diário teve início com a possibilidade que eles teriam, ao menos virtualmente, de acessar revelações que não poderiam ser encontradas nos demais textos ficcionais de determinado autor.⁴⁹ O que eles de fato acessam, porém, são fragmentos muitas vezes eivados de silêncio e interditos. Em 3 de outubro de 1963, ou seja, alguns anos após o término com Vicky (que é citado brevemente no relato sobre Lucía, no capítulo 8), Renzi anota “He tratado de contar esa historia de otra manera, ya que había comenzado con ella leyendo (por error) uno de mis cuadernos. Por eso he tratado de mantenerla aparte de estas notas”.⁵⁰ Desse modo, Renzi procura justificar seus silêncios autobiográficos a respeito dessa relação apontando para o próprio fato de Vicky ter sido a primeira leitora do seu diário íntimo. Os silêncios introduzidos pelo escritor funcionam como uma espécie de autocensura, tanto que Sylvia Molloy aponta para essa eficaz característica nos autobiógrafos hispanoamericanos: “en su relato de vida introduce silencios que apuntan a lo que no puede contarse, mientras que en otros textos menos comprometedores a menudo revela lo que considera impropio de ser contado autobiográficamente”.⁵¹ Neste sentido, o segredo que a princípio estaria no diário desloca-se para o segredo que o diarista guarda apartado do diário que escreve, em seus outros textos. Conteúdo básico do diário “típico”, no diário de Emilio Renzi há, assim como a supracitada, entradas que mencionam o interdito que aludem ao segredo, mas ali surgem como “materia ausente, denegada”.⁵²

Em sua pesquisa, Didier atualiza as problematizações acerca do diário e relembra que os próprios conceitos operados por ele devem ser historicizados. Assim, se

⁴⁷ PIGLIA, 2015, p.177.

⁴⁸ PIMENTA, 2021, p.108.

⁴⁹ GIRARD, 1996, p.32.

⁵⁰ PIGLIA, 2015, p.138

⁵¹ MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia*. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2001, p.17.

⁵² ORECCHIA HAVAS, 2019, p.16.

as noções de “indivíduo”, “intimidade” e “Eu” até 1950 apontavam para a possibilidade de uma abertura sincera do diarista e para uma proximidade inédita entre leitor e escritor, agora tendem a servir como balizas para analisar o texto quanto às dissidências formais e estéticas que o autor opera no interior dessa roupagem discursiva.⁵³ Pouco científico, posto que dotado de excessiva carga subjetiva, o íntimo revelar-se-ia apenas como estratégia para apontar para um Eu que pertence ao enunciador e que garante continuidade e coerência ao texto.⁵⁴

A possibilidade de Vicky encontrar uma história íntima do passado de Renzi preocupa-o menos do que a qualidade literária do texto: “Parece que lo hubiera elegido, es el más melodramático y el más idiota. (...) O sea que me parecen imposibles, no cuando los estoy escribiendo, sino después”.⁵⁵ Dos fatores que parecem envergonhá-lo, ter depositado sua intimidade nas mãos de uma mulher a quem desejava parece menos importante do que notar que a qualidade do texto, em termos literários, é questionável, que o que ficou por escrito dos sentimentos outrora tão intensos soam piegas e inautênticos, ou seja, que não alcançam o efeito de leitura desejado.

“Estoy pulverizado”, ele anota, e em seguida assume a possibilidade de não ter sido um equívoco completamente inconsciente “le di por error (?) (...) No puedo aceptar ‘la casualidad’ de estos errores”.⁵⁶ A interrogação questiona a si mesmo pelas verdadeiras motivações, alinhada à constatação divertida de Béatrice Didier “On peut même se demander si les protestations des écrivains qui affirment n’écrire que pour eux-mêmes sont parfaitement sincères. Écrit-on pour soi seul? Ecrirait-on dans une île déserte si l’on était bien sûr que jamais être humain n’abordera?”.⁵⁷ Fato é que a leitura de Vicky simboliza o primeiro passo de um longo experimento de abertura do diário para o público. O texto que cai nas mãos da primeira leitora ainda não passa de uma escritura secreta, sem pré-textos e portador de sua própria gênese. Nele, o exercício da sinceridade autêntica parece ser uma possibilidade. E, nesse sentido, pode indicar uma vontade inconsciente de Renzi em mostrar vulnerabilidade e sensibilidade para Vicky.

⁵³ DIDIER, Béatrice. El diario ¿forma abierta?. In: *Revista de Occidente*, nº.182-183, julho-agosto de 1996, p.45.

⁵⁴ DIDIER, 1976, pp.8-9. Apesar da assertiva quanto a falta de cientificidade do conceito, a pesquisa de Nora Catelli, exposta no livro *En la era de la intimidad*, faz um levantamento histórico do debate acerca da intimidade e localiza no início do século XX a incomodidade crescente com a invasão de “afirmaciones individuales” em debates até então pertencentes à esfera pública. Ver CATELLI, Nora. *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007, p.19.

⁵⁵ PIGLIA, 2015, p.82.

⁵⁶ PIGLIA, 2015, p.82.

⁵⁷ DIDIER, 1976, p.24.

A ansiedade toma contornos divertidos ao pensar alguns desdobramentos insólitos para a leitura:

También imagino una situación en la que ella me dice: “No. No sé leer. Soy ciega. No entiendo castellano. Me lo olvidé en el colectivo. No tuve tiempo de abrirlo. Te amo, este cuaderno demuestra que sos el hombre que yo estaba buscando.” Lo vende, se va a publicar por entregas en el diario *El Día* de La Plata.⁵⁸

Na sequência estão encadeadas desde possibilidades de interdição à leitura até a fabulação de publicação do texto; desde a conquista da garota até sua consagração como escritor. Ele então cogita dizer a ela que o diário era um romance. Observa que, embora esteja narrado em primeira pessoa, talvez não mencione seu próprio nome, de modo que poderia fingir ser o caderno de outra pessoa. E aqui aparece um dos muitos momentos em que surge o tema que dá unidade ao primeiro volume de *Los diarios de Emilio Renzi*: a trajetória de um escritor em formação. Essa unidade temática é garantida pelo uso da primeira pessoa, outra das características mais consistentes do diário.⁵⁹

“Años de formación” é o subtítulo do primeiro volume, o que imediatamente remete ao *Bildungsroman*, termo de origem germânica e cercado de especificidades históricas e ideológicas,⁶⁰ e aos seus desdobramentos.⁶¹ Enquanto Franco Moretti delineia, em seu livro *O romance de formação*, uma história do romance de formação desde o *Bildungsroman* alemão dos séculos XVIII e XIX até seu ocaso, próximo do período da Primeira Guerra Mundial,⁶² Paola Piacenza, em *Años de aprendizaje*, recupera a forma para pensar certa literatura publicada na Argentina por volta da década

⁵⁸ PIGLIA, 2015, p.82

⁵⁹ FREIXAS, Laura. Auge del diario ¿íntimo? en España. In: *Revista de Occidente*, nº182-183, julho-agosto de 1996, p.12. GIRARD, Alain. El diario como genero literario. In: *Revista de Occidente*, nº.182-183, julho-agosto de 1996, p.38. BOU, Enric. El diario: periferia y literatura. In: *Revista de Occidente*, nº.182-183, julho-agosto de 1996, p.125.

⁶⁰ Para compreender as disputas históricas que se davam no momento de consolidação do termo, ver: SAMMONS, Jeffrey L. El *Bildungsroman* para no especialistas: Un intento de aclaración. In: *INTER LITTERAS (nueva serie)*, 2, 2020, p.10-26.

⁶¹ Para Paola Piacenza, o romance de formação é tributário do *Bildungsroman* e das especificidades de seu contexto iluminista alemão e do lugar central que a educação passou a assumir nos enredos desde então. Ver: PIACENZA, Paola. *Años de aprendizaje*. Subjetividad adolescente, literatura y formación en la Argentina de los sesenta. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017, p.52.

⁶² Para Moretti, o romance de formação entendido de forma ampla deixa de portar a “forma simbólica ‘central’” do mundo moderno na medida em que as ciências do homem desagregam a imagem unitária do indivíduo e as ciências sociais passam a fragmentar e classificar o curso histórico. Além disso a juventude, cuja biografia individual era o “ponto de observação mais significativo para compreender e avaliar o curso histórico” abandona sua provisoriedade e passa a aspirar não terminar nunca mais, o que impacta em suas características específicas analisadas sucintamente aqui. Por fim, a Guerra Mundial de 1914, que leva toda a juventude dessa geração ao trauma, à afasia e à dizimação, encerra de vez o desenvolvimento sistemático desse discurso literário. Ver MORETTI, Franco. *O romance de formação*. São Paulo: Editora Todavia, 2020, posição 4717 (e-book).

de 1960 cujos jovens protagonistas surgiriam como metáfora de uma nação que passa pela adolescência para chegar à maturidade.⁶³ Nesses relatos, tanto a identidade individual quanto a coletiva assumiriam forma narrativa, fitando o “sujeito del futuro nacional”.⁶⁴

Tido por Franco Moretti como “forma sintética da modernidade”,⁶⁵ o romance de formação fixará na juventude “a parte mais significativa da existência”.⁶⁶ Para Piacenza, é pelo alheamento típico da juventude que se dá a exploração algo incerta do espaço social, acompanhada por uma mobilidade até então desconhecida, composta por “viagem e aventura, boemia, vagabundagem, desalento e *parvenir*”.⁶⁷ É esse dinamismo que alimenta uma interioridade sempre insatisfeita e inquieta. É sobre esta estrutura contraditória entre exterior e interior, na qual se dá a aprendizagem do personagem central, que o romance de formação é erigido.⁶⁸ Ao definir certa faixa etária como emblemática para compreensão desta forma discursiva impõe-se a observação de que a análise está sustentada sobre uma representação linear e, portanto, evolutiva do tempo, ao menos em aparência. Desse modo, é importante ressaltar as funções sociais de cada idade, mais do que propriamente ater-se a definições biológicas.⁶⁹ Alguns temas parecem recorrentes nestes romances: a amizade, o descobrimento do amor, a iniciação sexual, a escola, as relações familiares e o tempo livre,⁷⁰ muitos deles também recorrentes nos diários.

Para Martens, no diário fictício é possível verificar “pontos de intrusão” do autor sempre que são encontrados seus traços gestuais (“of the author’s hand”) no texto. Esses pontos, para ela, indicariam o modo de leitura desejado para o texto. Quando estes pontos ou temas dão a ver “traços biográficos” do autor, Roland Barthes os caracteriza como “biografemas”. A noção de “biografema” consta do prefácio de Barthes ao livro *Sade, Fourier, Loyola*. Tratar-se-iam de eixos compostos por elementos dispersos no

⁶³ Curiosamente, boa parte dos escritores debatidos por Piacenza aparecem no primeiro volume de *Los diarios de Emilio Renzi*, sendo grande parte apresentada como amigos próximos de Emilio Renzi. Alguns nomes presentes no livro são Miguel Briante, Haroldo Conti, Daniel Moyano, Beatriz Guido, Rodolfo Walsh, David Viñas. Ver PIACENZA, 2017.

⁶⁴ PIACENZA, 2017, p.16.

⁶⁵ MORETTI, 2020, posição 308.

⁶⁶ MORETTI, 2020, posição 277.

⁶⁷ MORETTI, 2020, posição 297.

⁶⁸ Piacenza lembra que o “estado de crise permanente” é uma característica comum ao romance de formação e que essa instabilidade marcaria tanto a adolescência enquanto idade de passagem e acúmulo de experiências quanto à estrutura do romance de formação.

⁶⁹ Aqui, Piacenza recupera para seu argumento a conclusão de Philippe Ariès. Ver PIACENZA, 2017, p.61.

⁷⁰ PIACENZA, 2017, p.161.

texto que remeteriam a um sujeito, ainda que fragmentado e ficcional, construído por esse mesmo texto e que consegue atingir o leitor afetivamente. Barthes usa a expressão “o que me vem da vida” (de Sade, de Fourier, de Loyola) para então mencionar “pormenores tênues”, “lampejos romanescos” ou ainda “amabilidades” que para ele são mais incisivos do que as mensagens ideológicas de cada texto. Nesse movimento é possível entrever de que maneira Barthes entende “uma volta amigável do autor”, passados apenas quatro anos desde que ele anunciou sua morte, em 1967, no texto “A morte do autor”.⁷¹ Para Gisela Bergonzoni, “o biografema é um espaço de movimento e deslocamento do sujeito, e, além disso, de troca ou ‘dispersão’ entre o sujeito que escreve e o sujeito que lê”.⁷² No livro *A câmara clara*, finalmente, Barthes reforça o caráter “amoroso” que há na elaboração de um “biografema”. Para ele trata de um infra-saber composto por traços biográficos na vida de um escritor dos quais ele “gosta”, que o “encantam”.⁷³

Para Piacenza, algumas características sobre as quais o relato do romance de formação se desenrola são a aprendizagem e a possibilidade de mudança (desenvolvimento, subdesenvolvimento, revolução e transição são alguns dos processos com os quais ela estabelece paralelos entre os contextos social e político e a literatura produzida no período) decorrente dela ao longo da “adolescência” ou ainda da “juventude”, em um tempo um pouco mais alargado. A vida adulta implica o término da adolescência e constitui-se como futuro sempre projetado nos jovens, como tenso porvir, podendo tomar forma de esperança ou ansiedade. Já à infância está vinculada a noção de origem, cuja recordação acomoda-se no interior da consciência, operando um “duplo sistema cronológico”,⁷⁴ nas palavras de Moretti. No romance de formação, portanto, coexistem tanto o presente enquanto desenrolar dessa adolescência, quanto passado e futuro, que aqui encontram-se como imagens nas dobras das quais o protagonista está sempre entrelaçando seu relato conforme o tempo da narração.

No romance de formação, a história universal surge nivelada à experiência ordinária do sujeito que a vivencia, de modo que é montado “um universo em que o

⁷¹ BARTHES, Roland. Prefácio. In: *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005. pp.IX-XIX.

⁷² BERGONZONI, Gisela. Autobiografias alheias. In: FELIPPE; PINTO (orgs.) *Só se perde o que realmente não se teve*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2019a, p.250.

⁷³ BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p.51.

⁷⁴ MORETTI, 2020, posição 2006.

homem é a medida de todas as coisas”.⁷⁵ O comportamento adolescente baseia-se em desenvolver a individualidade e diferenciar-se da própria cultura ainda que dentro de seus mesmos termos. Esse movimento tende a levar à solidariedade de grupo e ao desenvolvimento da personalidade, por meio da qual o sujeito torna-se consciente da diferença que há entre ele e seu contexto.⁷⁶ Essa vivência é o que Piacenza entende por “aprendizagem”, processo de acúmulo de experiências e crescimento individual fragmentado e acumulativo em que se dá o entrelaçamento entre os aspectos social e o psicológico do sujeito.⁷⁷

Despojado da possibilidade de ser coeso, o sujeito moderno deverá aprender a dominar e harmonizar uma multiplicidade de esferas e papéis a que se expõe publicamente, realçando aspectos de sua personalidade conforme a situação na qual se insere em detrimento do “homem público” padrão.⁷⁸ Assim também é esperado que o adolescente se apresente como vários personagens, uma vez que sua busca por uma identidade autônoma promove múltiplas identificações.⁷⁹ Para Piacenza, o viés da subjetividade, portanto, é o que melhor daria conta de abarcar a relação entre indivíduo e mundo real.⁸⁰

No *Bildungsroman* a integração social do sujeito acontece sem rupturas, como “simples *parte do todo*”.⁸¹ em nome da integração social, o sujeito decide abrir mão da liberdade, espaço de descobertas, mas também da solidão, do cansaço e da dor. Já nos romances de formação que surgiram logo após o *Bildungsroman*, os personagens são dinâmicos, ambíguos e não se deixam moldar. A juventude retratada nestes livros deseja romper com as possibilidades de sociabilização, de modo que seus interesses e ideais entram em conflito. A contradição surge acentuada e toda possibilidade de síntese é refratada.⁸² Essa oposição passa a ser superada com Balzac, para quem o sistema social é legítimo e participar dele é um impulso “natural”, portanto não há atritos entre o protagonista e o “espírito do tempo”.⁸³

Para Moretti, o *Bildungsroman* entende a maturidade como o momento em que não apenas o sujeito alcança objetivos claros (ter uma profissão ou começar uma

⁷⁵ MORETTI, 2020, posição 845.

⁷⁶ MORETTI, 2020, posição 2294.

⁷⁷ PIACENZA, 2017, p.53.

⁷⁸ MORETTI, 2020, posição 949.

⁷⁹ PIACENZA, 2017, p.94.

⁸⁰ PIACENZA, 2017, p.47.

⁸¹ MORETTI, 2020, posição 501.

⁸² MORETTI, 2020, posição 1639-1668.

⁸³ MORETTI, 2020, posição 2759.

família) como também entende-se como pertencente a uma comunidade mais ampla.⁸⁴ Já o romance de formação do período subsequente não pretende alcançar uma identificação entre esfera pública e esfera privada, mas sim expor as relações conflituosas entre elas, mostrando autonomia individual e integração social como escolhas incompatíveis.⁸⁵ A juventude de Emilio Renzi, entretanto, não termina por aderir à sociabilização imposta nem tampouco rompe definitivamente com ela, tratando-se de uma negociação permanente entre os polos da autonomia e da integração. Nesse sentido, os “*años de formación*” de *Los diarios de Emilio Renzi* versam menos sobre um processo linear que culmina na maturidade absoluta do personagem do que narrar as ambiguidades e contradições dos múltiplos processos de aprendizagem sobrepostos que alimentam a autotransfiguração do escritor. E, ainda assim, o escritor que surge ao final do primeiro volume, embora seja o autor de um livro de contos e responsável por diversos outros projetos literários, não é o escritor “acabado”, no sentido de que ele deve recomeçar sua trajetória a cada novo livro cuja escritura ele assume. Ao final deste livro, Renzi ingressa no sistema literário que se abre diante dele e tem na viagem para Cuba um símbolo desse momento. Dessa forma, a entrada na vida adulta parece legitimar-se a partir de uma perspectiva literária, não tanto como uma revelação contida pela maturidade mas como desafio em movimento imposto ao escritor futuro. Além disso, não se pode esquecer que o volume apresenta o protagonista no presente da enunciação, cinquenta anos depois das entradas de diário, e a partir desse ponto de vista há uma meditação sobre a maturidade, que não se manifesta propriamente nas entradas de diário mas a partir da reflexão a respeito dele entrevista no presente discursivo.

As formas discursivas são caracterizadoras de textos específicos, que seguem determinadas formas, conteúdos e procedimentos narrativos constituídos. Nesse sentido, jogar com elas é uma maneira de convidar o leitor para uma exploração que Barthes chamará de “contrateológica” ou até mesmo “revolucionária”⁸⁶ na medida em que recusa a imobilidade da literatura e o estabelecimento prévio de sentido. Piglia não perde de vista o debate acerca das formas textuais e suas possibilidades. Diferentemente do que analisa a respeito de Juan José Saer, para quem Piglia entende que as formas

⁸⁴ MORETTI, 2020, posição 555. Posteriormente ele afirmará que a maturidade entendida como tal somente será “perfeitamente possível” em um mundo cujas formas sociais sejam fechadas, ou seja, apenas no mundo pré-capitalista”. Ver MORETTI, 2020, posição 721.

⁸⁵ MORETTI, 2020, posição 1718.

⁸⁶ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p.63.

discursivas são “máquinas narrativas contra las cuales hay que narrar”,⁸⁷ seu posicionamento, ao menos em *Los diarios*, parece ser mais próximo ao que entende ser o de Manuel Puig, o que significa que ele procura explorar formas textuais já consolidadas e elaborar uma estrutura que incorpore elementos estranhos a ela, levando o texto além daquilo que se espera daquela leitura. Para Lejeune, o pacto autobiográfico advindo da forma textual de mesmo nome coloca ao leitor “linhas de força” que ele pode acatar ou questionar, mas que de qualquer modo acabam guiando sua leitura.⁸⁸ Martens ressalta que, com a existência do autor e do personagem no diário fictício, há uma “história real” mesclada à narração geral que resulta em uma ambiguidade fascinante para o leitor, que desconfia do enredo e dos personagens simultaneamente.⁸⁹ Assim, dada esta tensão entre imitação e invenção, ainda que o projeto literário de Piglia para estes livros aponte para um horizonte puramente ficcional, há sinais narrativos e evidências extratextuais que colocam Piglia e Renzi em interação e que impõem o leitor a buscar em *Los diarios* tudo aquilo que há ali de um e de outro.

Piacenza mostra que Mikhail Bakhtin coloca o romance de formação na origem da discussão acerca de uma temporalidade que introduz a imagem do homem em processo de desenvolvimento.⁹⁰ Nele, o sujeito participa de “una suerte de descubrimiento que tiene lugar cuando el sujeto da con las circunstancias adecuadas para que opere la revelación”⁹¹ e lhe atribui uma “significación retrospectiva”. Ou seja, no texto, a experiência “se revela como relato”, segundo Piacenza. Enquanto, nas palavras de Moretti, trata-se de “um experimento com o tempo”.⁹² Experimentar com o tempo é uma maneira de definir a poética pigliana. Fundamentalmente baseada na releitura e reescritura incessante da própria obra, Ricardo Piglia aprofunda esse exercício nos três volumes de *Los diarios de Emilio Renzi*, sua última empreitada literária. É a partir de seus incontáveis cadernos pessoais (que ele dizia serem 327, alegada quantidade que dá título ao documentário de 2015 a seu respeito, *327 cuadernos*, de Andrés DiTella), misturados com textos previamente escritos e outros inéditos, que Piglia comporá esta obra. Embora os cadernos sejam de Piglia, as experiências publicadas em livro são transferidas para Emilio Renzi, protagonista do

⁸⁷ PIGLIA, Ricardo. *Las tres vanguardias*: Saer, Puig, Walsh. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016b, p.132.

⁸⁸ LEJEUNE, 2014, p.85.

⁸⁹ MARTENS, 2009, p.37.

⁹⁰ PIACENZA, 2017, p.52.

⁹¹ PIACENZA, 2017, p.52.

⁹² MORETTI, 2020, posição 1051.

diário e personagem recorrente na literatura do escritor. Dentro do texto e segundo o seu narrador (a quem Renzi informou a intenção da montagem do diário), a escrita dos cadernos teria se iniciado em 1957 e tal “mania” foi preservada até seus últimos anos de vida, totalizando cerca de seis décadas. Seriam cadernos de capa dura preta, da marca Triunfo ou Congreso, cadernos tipicamente escolares na Argentina dos anos 1950.⁹³

De acordo com o levantamento realizado por Teresa Orecchia Havas nos arquivos de Princeton (Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library), os diários de Ricardo Piglia consistem, em realidade, de cadernos de diversas marcas (Triunfo e Congreso em sua maioria, mas também Éxito, Extra, La Materia en el Arte, Mascota) e, contabilizando os cadernos usados para anotar viagens específicas, como o de Cuba e o da China, e aqueles de estudos sobre intelectuais específicos, não ultrapassam sequer 85 cadernos.⁹⁴ Além disso, o arco temporal abarcado pelos cadernos também difere tanto daquele anunciado por Piglia em suas falas públicas e entrevistas quanto do que está registrado pelo narrador de *Los diarios*. O caderno mais antigo do acervo de Princeton pertence ao ano de 1954, três anos antes do que a suposta origem dada por Piglia, intimamente relacionada à fuga de Adrogué devido à perseguição sofrida pelo pai peronista. Já em relação ao caderno mais recente, Orecchia Havas aponta maio de 1988 como término das entradas em blocos mais sistematizados, mas traz questões instigantes a respeito da notação de datas. Há algumas entradas dos anos 1980 cujo ano foi riscado e substituído por outro, bem mais recente, já na década de 2010. Há também inserções de anotações com caligrafias diferentes e canetas de cores diferentes, indicando o frequente manuseio e “adulteração” do texto original. Por fim, há também anotações em que a dificuldade em escrever se torna perceptível, com as letras grandes e os traços progressivamente mais soltos e dilatados, apontando para a dificuldade motora da mão do escritor já adoecido, o que indica uma escrita mais recente.

⁹³ PIGLIA, 2015, p.12.

⁹⁴ A respeito da discrepância entre o total anunciado e o que é possível encontrar no arquivo, Orecchia Havas relembra o desfecho do documentário de Di Tella, em que Piglia aparece queimando um dos cadernos. A respeito dessa cena, o diretor teria afirmado que no total três cadernos foram incendiados, mas que Piglia afirmava desejar queimar todos depois de transcrevê-los. Outra possibilidade aventada por Orecchia Havas diz respeito à invenção de um número ficcional que poderia encontrar ressonância na biografia de Hemingway, provavelmente de outro dado inventado por Piglia, e remeteria ao heroísmo do escritor: Hemingway teria sido ferido e sobrevivido a 237 fragmentos de granada. Esse dado aparece no relato dedicado ao escritor norte-americano no livro *Escritores norteamericanos* (2015, p.134). Ver ORECCHIA HAVAS, 2019, p.18.

Renzi eventualmente decide iniciar um novo caderno como uma espécie de ritual de encerramento, quando algum acontecimento faz com que ele sinta haver concluído uma etapa. Ou, em sentido inverso, quando ele quer forçar o fechamento de uma fase tumultuada, decidindo iniciar um novo caderno para que a vida real acompanhe o “reinício”. Nos cadernos reais de Ricardo Piglia, o que Orecchia Havas indica, nesses casos, é o preenchimento posterior desses cadernos com anotações muito posteriores (por exemplo, no diário majoritariamente do ano de 1960 há uma entrada de 2010).⁹⁵ Outra ocorrência apontada por ela é a existência, nesses cadernos mais antigos, de sucessivas reescrituras sintetizadoras, que neste caso poderiam ter sido realizadas muito tempo depois do ano anotado.⁹⁶

Toda montagem coloca a presumida mensagem em crise. Reunido todo o material diarístico, Piglia montará três volumes usando não apenas seu próprio diário, como também textos anteriores de sua autoria. Orecchia Havas cita três procedimentos utilizados alternadamente por Piglia na montagem do livro: *compressão e correção*, reescritura do que foi selecionado pontualmente a partir do material preexistente; *supressão* de parte do material original; e *expansão* por meio do acréscimo de outros materiais e que tendem a apontar para o momento presente da escritura. Para Didi-Huberman, a montagem “prende-se menos aos episódios da história – de cuja forma dramática faz sua matéria – que à rede de relações (...) que se oculta por trás dos acontecimentos”,⁹⁷ o que significa dizer que por meio da montagem a história contada muda porque passa a ser manipulada de acordo com parâmetros daquele que a monta. Em toda poética pigliana a relevância da montagem está posta. Muitos de seus textos deram-se a conhecer em edições que depois foram revistas, remontadas, e nas quais era comum a reorganização, a supressão ou a adição de textos inéditos ou antigos (com ligeiras alterações).

Assim, a história de vida de Emilio Renzi é narrada ao longo de três extensos livros, todos com o título *Los diarios de Emilio Renzi*. Os subtítulos são os seguintes: *Años de formación*, *Años felices* e *Un día en la vida*. Os três volumes estão ordenados, em grandes marcos, de acordo com um eixo temporal de eventos, mas testando estratégias de variações narrativas. Ainda assim, é possível notar uma coerência interna

⁹⁵ ORECCHIA HAVAS, 2019, p.19.

⁹⁶ Seria este o caso do caderno que vai de 17 de julho de 1980 a 18 de julho de 1981. Ao encerrar esse bloco, no mesmo caderno, estão também as notas de julho a outubro de 1987 e em seguida as de janeiro a maio de 1988, seis e sete anos mais tarde das anotações que abrem o caderno, portanto. Ver ORECCHIA HAVAS, 2019, p.19.

⁹⁷ DIDI-HUBERMAN, 2017, p.55.

a cada volume. O segundo volume, publicado em 2016, é aquele que mais se mantém dentro da forma diarística, embora não exclusivamente, abordando o período que vai de 1968 a 1975. Ele inova na tentativa de organizar as entradas por séries temáticas, e as questões que surgem dessa estratégia. Neste volume, portanto, não é tão comum a inserção de textos literários não-diarísticos. Um tema recorrente neste volume são as questões envolvendo a fatura de alguns textos literários e críticos que viriam a público nesta fase. Já o terceiro e último volume é o mais experimental deles, principalmente em relação ao tempo. Publicado em 2017, é composto por três blocos formalmente distintos: no primeiro, “Los años de la peste”, prevalece a forma diarística, entre 1976 e 1982; no segundo, “Un día en la vida”, há textos curtos em que um narrador conta histórias de vida de Emilio Renzi sem necessariamente datá-las; e o terceiro bloco, “Días sin fecha”, está subdividido em onze partes, cada qual recebendo um título e formada por entradas de diário (sem data, conforme aponta o nome do bloco).

O primeiro volume, publicado em 2015, é aquele sobre o qual esta pesquisa se debruça. Sob a lógica do romance de aprendizagem, este livro revela o conteúdo dos diários do protagonista entre os anos de 1957 e 1967, os ditos anos de formação, que serão analisados pormenorizadamente adiante, intercalando a forma diarística com diversas outras textualidades.⁹⁸ *Años de formación* é, portanto, lugar privilegiado para encontrar diálogos entre temporalidades, entre textos escritos e publicados com intervalos significativos, e que são colocados para se encontrar nesta última edição. Todos os três volumes são guiados por um “princípio da desestruturação ostensiva das convenções de um diário canônico”,⁹⁹ mas no primeiro volume isso pode ser observado não apenas na arquitetura como também naquilo que Orecchia Havas chama de “provas de aprendizagem”, todas diferentes entre si. O primeiro volume é guiado pela dupla lógica vida-obra do escritor. Trata-se de uma biografia real e fictícia. Para Orecchia Havas, o primeiro volume insinua um valor pedagógico de transmissão da

⁹⁸ Os textos que intercalam as entradas de diário: contos publicados, inéditos e semi-inéditos (“Primer amor”, “En el bar El rayo”, “El nadador”, “La moneda griega”), um conto de limites ambíguos e genéricos (“Una visita”), outro em forma de diário (“Diario de un cuento (1961)”), um ensaio (“Los diarios de Pavese”), um auto-retrato em forma de conto (“Hotel Almagro”), um prólogo (“Quién dice yo?”), uma novela (“Canto rodado”) e dois relatos-marco (“En el umbral” y “En el estudio”). Narrados no presente da enunciação, “En el umbral” y “En el estudio” misturam dados autobiográficos verdadeiros e inventados para situar Emilio Renzi ao mesmo tempo em que apontam para Piglia. Orecchia Havas lembra que a mesma estratégia já havia sido empregada por Piglia em pelo menos duas outras obras anteriores: *Prisión perpetua* e *Nombre falso*. Ver ORECCHIA HAVAS, 2019, p.8.

⁹⁹ ORECCHIA HAVAS, 2019, p.8.

aprendizagem. “El libro definitivo (I) se acerca tanto al retrato del artista cachorro como al museo (archivo) personal de un escritor”.¹⁰⁰

Conforme visto, no texto típico do diário, a anotação da data autentica a experiência imediatamente vivida e transposta para a escrita.¹⁰¹ De tal forma que, em tese, não haveria estrutura narrativa possível em um diário, posto que cada entrada acolhe o microcosmo total do tempo, seu começo, meio e fim, não criando, a princípio, continuidade entre os eventos expostos em cada fragmento. Mas aqui, a premissa cronológica da forma diarística já começa a ser colocada em xeque. Se o diário costuma ser composto por fragmentos de texto datados e expostos cronologicamente, Piglia não abre mão da marcação temporal, mas opta por manter esse formato em capítulos intercalados.

Em termos estruturais, o primeiro volume, *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación*, está dividido em dois blocos. O primeiro bloco (I) tem 103 páginas, conta com 8 capítulos e apresenta os diários de 1957 até 1961. A princípio, os capítulos estão intercalados entre textos em prosa e os diários, estabelecendo diálogos entre eles. Nos primeiros capítulos de diário, os anos aparecem agrupados: no capítulo 2, estão as entradas de 1957 e 1958 e no capítulo 4 estão os anos de 1959 e 1960. Mas essa lógica é quebrada já no capítulo 6, em que o ano de 1960 é retomado. Ao comparar os dois (capítulos 4 e 6), observa-se uma extração cirúrgica de entradas que reforçam determinada temática. Assim, o que ocorre não é uma divisão cronológica do ano de 1960, mas a opção por reforçar o aspecto “romance familiar” do ano de 1960 no capítulo 4 e o início da formação acadêmica no capítulo 6.

Para embaralhar ainda mais a suposta cronologia dos diários, o capítulo 8, embora trate do ano de 1961 não o faz apenas inserindo as entradas datadas. Intitulado “Diario de un cuento (1961)”, há nele uma montagem híbrida que experimenta narrar uma história salpicada de entradas de diário. É a história de Lucía, a quem um mendigo entrega uma moeda grega. Esta história cria conexões com outros capítulos de *Años de formación* e outros textos da obra de Ricardo Piglia, conforme analisado por Bergonzoni, que segue os rastros da dracma, elemento narrativo disperso tanto inter

¹⁰⁰ ORECCHIA HAVAS, 2019, p.8.

¹⁰¹ LEJEUNE, 2014, p.300.

quanto intratextualmente, independentemente da camada temporal e do registro discursivo.¹⁰²

Como todo fim é também o início de alguma outra coisa, o capítulo seguinte, primeiro do segundo bloco de *Años de formación*, faz referência a esse texto. Lá, Renzi conta ao narrador sobre o primeiro relato que havia escrito na vida, e diz justamente que era sua história com Lucía, que nunca havia publicado, mas que havia decidido incorporar aos diários.¹⁰³ Deste modo, mesclando prosa e diário, o ano de 1962 surge entre as interações do personagem com o narrador, que acontecem no presente da enunciação, em 2012. O primeiro fragmento de 1962 lido por Renzi para seu interlocutor trata de um hábito passado que aponta para o futuro: “Martes 7 de marzo de 1962. De hecho varias veces en los años siguientes pasé días enteros leyendo las cartas y las postales y las notas de mi abuelo”.¹⁰⁴ Além da combinação de tempos verbais “desconexos”, no capítulo 9 o narrador está contando sobre a experiência política e literária de Renzi quando, no meio do parágrafo, sua posição se altera e há uma sutil transição da narração, que passa à primeira pessoa. No penúltimo parágrafo deste capítulo, o narrador retoma a terceira pessoa, mas as posições de enunciação se confundem e se mesclam entre narrador e personagem, entre prosa e diário, entre passado e presente. O capítulo 9, enquanto abertura do bloco II, confirma pela forma aquilo que diz no conteúdo: a partir dali, 1962, começaria a surgir a busca do escritor pelo tom e pelo estilo próprio, o que exige olhar técnico, método e procedimento.

Assim, os capítulos 10, 12, 14, 16 e 18 contêm os diários de 1963 a 1967, respectivamente. O número de páginas de cada capítulo varia notavelmente, e vai aumentando conforme o livro se aproxima do fim. A título de exemplo, o décimo capítulo, que começa com entradas de julho, contém apenas seis páginas. Já os capítulos 16 e 18 contêm 56 e 54 páginas respectivamente. Como consequência, eles aportam informações mais detalhadas sobre essa fase da vida do protagonista (a vida entre La Plata e Buenos Aires, os primeiros trabalhos remunerados e o processo de escrita do livro *La invasión*). Finalmente, o capítulo 20 retoma a conversa do primeiro capítulo, entre Renzi e o narrador, fechando um ciclo que começa e termina no mesmo bar de esquina entre Arenales e Riobamba.¹⁰⁵ Neste último capítulo, a genealogia familiar

¹⁰² Ver BERGONZONI, Gisela. Nos rastros de uma moeda grega: sobre *Los diarios de Emilio Renzi*. In: *Remate de Males*, Campinas, v.39, n°2, 2019b.

¹⁰³ PIGLIA, 2015, p.122.

¹⁰⁴ PIGLIA, 2015, p.122.

¹⁰⁵ PIGLIA, 2015, p.15; 339.

também é recuperada enquanto temática central, pelas figuras da mãe e do avô, “por que ésa es la lógica de la así llamada novela familiar, la repetición y el conocimiento de lo que está por suceder en la crónica de la vida que todos han comenzado a escuchar desde la cuna”.¹⁰⁶

Ao manejar o material existente em seus próprios cadernos (material “real”, portanto), tramá-lo com trechos ficcionais e abrigá-los sob uma voz também ficcional, erige-se uma estrutura textual transformada, que dialoga concomitantemente com o diário e o romance de formação. No interior do texto ainda é possível encontrar textos em prosa sortidos, que vão desde ensaios até contos. Realizada com apuro e precisão, essa sobreposição de textualidades, algumas vindas da realidade, dão a ver o delicado trabalho de desmontagem e remontagem realizado ali.

Esses tipos de montagem dão dinamismo à obra. O trabalho literário então é visto como espaço de hibridações reversíveis, ao mesmo tempo contínuo e intermitente. A luta é contra cesuras temporais fixas, como nota Orecchia Havas:

La alternancia presente-pasado en cantidad de páginas, los capítulos referidos a un presente de escritura que es el de la composición de los volúmenes, la estructura de éstos orientada a una lectura interpretativa o alegórica (...), forman parte del mismo gesto inicial: esquivar la trampa de las formas encerradas en la cronología, desafiar la lógica de la vida que cierra la escritura con la muerte, pensar la literatura como una forma material que no conoce su fin.¹⁰⁷

Essa montagem diferida do diário em Piglia contribui para a premissa gozada pelo diário de ser um discurso de difícil classificação formal. Muito disso se deve à imensa variedade de formas que ele pode tomar de acordo com o autor e com as possibilidades de seu momento histórico, conforme apontaram Martens, Didier e Arfuch. Como é uma forma vigente, no sentido de que ainda é muito lida, segue modificando-se e jogando com seus traços fundamentais, sem que eles desapareçam. A montagem desarticula nossa percepção habitual e o diário publicado por Ricardo Piglia não deixará de questionar nenhuma das premissas básicas sobre as quais a forma discursiva se constrói. Para Didi-Huberman, a tomada de posição na história das formas¹⁰⁸ é feita a partir de elementos extraídos do real e leva à criação de uma “*montagem de historicidade imanente*” causando um “efeito de conhecimento novo”.

¹⁰⁶ PIGLIA, 2015, p.341.

¹⁰⁷ ORECCHIA HAVAS, 2019, p.3.

¹⁰⁸ DIDI-HUBERMAN, 2017, p.58.

Haveria uma impureza fundamental na construção do discurso histórico que somente a possibilidade de experimentação advinda da montagem possibilitaria ver.¹⁰⁹

Para Didier, é a ausência de rigor na elaboração estética dos diários que leva à impossibilidade de uma definição apropriada da forma discursiva, que situe os textos conforme sua (in)adequação a certo modelo ideal. Entretanto, essa ausência representaria uma vantagem do diário em relação a outras escrituras do eu, posto que geralmente o acabamento estético de uma obra arrisca danificar suas potencialidades. Para ela, o espaço do diário serve a muitos escritores como notas preparatórias de trabalho, projetos de cenas e personagens. A esse respeito, Didier apontará que o diário tende a uma reflexão sobre a obra mais do que uma “*création exuberante*”.¹¹⁰ Maurice Blanchot vai além e coloca o diário fora da literatura. Para ele, não somente não se trata de escritura, como se trata do reforço da nulidade: ao escrever o diário o escritor deixa tanto de viver quanto de escrever narrativas. A sensação de estar fazendo algo porque há algo sendo registrado é um embuste que alimenta a tensão e a gravidade do diário. Enquanto isso, o escritor manter-se-ia protegido da prova que é a arte, cuja exigência é ilimitada.¹¹¹

Já Roland Barthes no texto “*Deliberação*” parte da seguinte pergunta: “Posso fazer do diário uma ‘obra’?”.¹¹² Para ele, a escrita do diário é simples em um primeiro momento: a matéria-prima está ali, no mundo real. Mas quase em seguida essa simplicidade abre espaço para um incômodo em relação a qualidade da construção do texto, da sinceridade artificial, da espontaneidade medíocre e da pose erigida ali. Nesse tipo de texto, o Eu torna-se um “fazedor de pose”, ou, nas palavras também de Barthes, realiza uma performance, ocupando-se tão somente do domínio do código narrativo. Esse assombro conviverá, muitos meses ou anos depois, ao prazer da rememoração dos eventos escritos ali, apontando para o inevitável narcisismo do diarista. Mas, ele nota, esse prazer somente justificaria transformar o diário em livro se o texto for literário. Essa postura alinha-se a de Martens, para quem o diário torna-se obra de arte quando elaborada tendo como horizonte a constelação de elementos formais que o definem,¹¹³ mas vai de encontro ao que pensa Lejeune a respeito do diário, para quem a posterior

¹⁰⁹ DIDI-HUBERMAN, 2017, p.60.

¹¹⁰ DIDIER, 1976, p.17; 114.

¹¹¹ BLANCHOT, Maurice. O diário íntimo e a narrativa. In: *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.274.

¹¹² BARTHES, 2012, p.447.

¹¹³ MARTENS, 2009, p.26.

modificação do texto subtrairá sua autenticidade, que é sua essência¹¹⁴ acarretando assim a negação da forma do diário.¹¹⁵

O diário enquanto literatura atenderia a quatro aspectos enumerados por Barthes. Primeiramente, o poético, baseado na impressão no texto de um estilo específico de enunciação. Segundo, o histórico, posto que nas entradas estariam espalhadas evidências de determinada temporalidade. O terceiro é o utópico e tem relação com a controversa figura do autor, cuja intimidade o leitor por vezes acredita ser franqueado o acesso. Já o último, denominado amoroso, trata da relação estabelecida entre o escritor diarista e a linguagem, na qual o diário torna-se espaço de uma oficina ou como diria Piglia, o laboratório do escritor,¹¹⁶ no qual ele, apaixonado, burila continuamente suas frases em busca da enunciação justa (nunca do enunciado, lembra Barthes).¹¹⁷ O trabalho no texto lhe dá uma nova dimensão estética, gera uma (ou várias) nova voz enunciativa e aponta para um leitor, na medida em que deseja que ele leia melhor.

“Lowry no era un novelista, era un escritor autobiográfico puro, escribía múltiples diarios personales, frenético escritor de cartas”¹¹⁸ é a assertiva de Steve M. a respeito do autor de *Under the Vulcano* que Renzi, seu amigo, decide anotar no diário. Este trecho resgata uma ideia que Nora Catelli por sua vez recupera de Paul de Man: para eles, a autobiografia não seria uma forma discursiva, mas sim uma condição existente em toda forma literária, de modo que não se adequa ao escrutínio do juízo crítico e da valoração estética definitiva.¹¹⁹ Há uma possibilidade de compreender a própria escritura de Piglia a partir daí. O diário apresentar-se-ia como simulacro, apostaria em um divórcio constante do referente, afirmaria abandonar a possibilidade do verdadeiro. E ainda que reforce o tempo inteiro o caráter ficcional da escritura (ou devido a isso mesmo) não deixa nunca de apontar para “um” real, pois é da

¹¹⁴ Para Lejeune, o diário, enquanto “vestígio de um instante”, é apenas o texto elaborado em determinado momento, sem modificações e sem conhecimento dos desdobramentos futuros, de modo que ele só pode existir “em um único exemplar”. Embora ele reconheça que a anotação cotidiana passa por “uma triagem” e uma organização “segundo eixos”, o que parece passar despercebido por ele é que o próprio processo de elaboração da escrita faz parte de um processo de significação por meio do qual o enunciado separa-se do referente. Ver LEJEUNE, 2014, pp.300-301.

¹¹⁵ São quatro as maneiras de finalizar um diário: a interrupção, a destruição, a releitura e a publicação. Ver LEJEUNE, 2014, p.311.

¹¹⁶ “Ese diario es la literatura para mí, quiero decir que ahí está, antes que nada, la historia de mi relación con el lenguaje. (...) Esos cuadernos se convirtieron en el laboratorio de la escritura”. Ver PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Debolsillo, 2014, p.47.

¹¹⁷ BARTHES, 2012, p.448. A respeito deste último aspecto é interessante notar que Lejeune coincide com a ideia de ser o diário um “método de trabalho”, na medida em que serve de espaço para a escrita livre e criativa, o que seria estimulante para a prática dos escritores e pensadores. Ver LEJEUNE, 2014, p.305.

¹¹⁸ PIGLIA, 2015, p.38.

¹¹⁹ CATELLI, 2007, p.67.

problematização de sua relação com ele de que parte. “En el borde de lo textual inmanente el dato biográfico se infiltra siempre”, recorda Catelli, embora em seguida emende que “del refrendo biográfico no sale luz”.¹²⁰ Parafraseando Steve M., Piglia não era romancista, era um leitor atento, crítico sofisticado, e por isso, escritor autobiográfico. Entender a liberdade de escrever crítica ou ficção e de escrever suas leituras sem preocupar-se com os limites impostos pelas formas literárias e jogar com as expectativas decorrentes deles sempre foi a aposta literária de Piglia.

Na realidade, Renzi recorre a brincadeiras para eludir sua preocupação em relação à leitura de Vicky, pois no fundo está temeroso, tem “miedo al ridículo”.¹²¹ Por outro lado, o ofício do escritor completa-se apenas com a leitura de outro “¿O realmente quiero creer que los escribo sólo para mi?”.¹²² Piglia desenha um espaço autobiográfico em que deseja que seus textos sejam lidos. Assim, estabeleceria o que Lejeune chama de “pacto fantasmático”,¹²³ no qual o leitor vê-se caçando os fantasmas que revelariam o indivíduo que escreve. Ao dar seu texto para outra pessoa ler, o escritor descola-se do texto, “es un modo de lograr que uno mismo lo lea con sus ojos, es decir que se separe de lo que está escribiendo y pueda verlo con cierta distancia”.¹²⁴ A reação de Vicky à leitura do caderno é descontraída, ela diz a Renzi: “Lo leí y me divertí mucho”.¹²⁵ Vicky havia lido sobre outra mulher, revelações íntimas de um jovem cujo verão podia ser resumido por um breve relacionamento seguido de um sofrimento descomunal ao descobrir que a jovem por quem se apaixonara se casaria no mês seguinte. Manter Vicky fora dos registros do diário, como ele explica três anos depois, porque sua relação com ela começou pela leitura deles e também porque tratou “de contar esa historia de otra manera”.¹²⁶ Ou seja, diferente do que ocorreu com Lidia, seu amor de verão, com Vicky ele preferiu condensar a história até que ela se torna apenas um símbolo dentro da trama, uma entrada alegórica. Como será visto em seguida, a alegorização é um dos procedimentos literários privilegiados por Piglia nestes “años de formación” de *Los diarios de Emilio Renzi*.

Para Barthes, o prazer advém de uma espécie de sulco que se forma entre duas margens, sendo uma a dos saberes institucionalizados, dos dogmas e a outra da

¹²⁰ CATELLI, 2007, pp.68 e 69.

¹²¹ PIGLIA, 2015, p.82.

¹²² PIGLIA, 2015, p.83.

¹²³ LEJEUNE, 2014, p.50.

¹²⁴ PIGLIA, 2015, p.180.

¹²⁵ PIGLIA, 2015, p.83.

¹²⁶ PIGLIA, 2015, p.138.

violência e da negação de qualquer ordem. O prazer então reconhece a regra mas joga com ela, flerta com sua destruição. De certo modo é isso que Piglia faz ao situar seu livro dentro da forma diarística para então driblar o viés autobiográfico subentendido daí ao mesmo tempo em que realiza uma montagem que recorre a textualidades diversas e que mesmo nas entradas de diário não obedece a nenhum compromisso com o “real”. Esta pesquisa então detém sua análise no primeiro volume de *Los diarios*, justamente o volume que poderia ser compreendido na chave de romance de formação. Aqui, como veremos, está montada uma ficção da primeira escrita. Nesta ficção, portanto, como tudo parece apontar para este sentido explícito, o diário, escolhido para contar a maior parte dessa história, parece perder sua capacidade de sinceridade e intimidade, se é que essas são, de fato, características passíveis de se encontrar em diários de escritores, conforme será abordado adiante.

1.2 Albina Renzi: os procedimentos literários¹²⁷

Alguns dos procedimentos literários dos quais Piglia lança mão para elaborar o texto de *Los diarios de Emilio Renzi* precisam ser olhados com maior profundidade na medida em que reforçam certas características e efeitos conseguidos na obra, principalmente no que tange à pulverização de vozes enunciadoras e ao embaralhamento de temporalidades. Nesta seção, serão levantados alguns dos principais procedimentos, ainda que sem a intenção de esgotá-los, e tampouco seguindo uma ordem cronológica ou hierárquica do uso dessas estratégias.

Primeiramente, conforme já antevisto na seção anterior, é relevante notar que Piglia está a todo momento dando a ver em seus textos a investigação teórica a respeito da relação entre referente e significado. Sua formação como historiador pode ter servido como instigadora deste processo, buscando preencher a ausência do debate sobre a construção da objetividade realizada na escritura do discurso da história. Barthes, em seus ensaios “O discurso da história” e “O efeito de real”¹²⁸ sintetiza essa confusão

¹²⁷ A pesquisa como um todo, mas sobretudo as ideias para este subcapítulo foram retiradas das aulas da disciplina “Escritura da história, escritura da ficção”, do primeiro semestre de 2022, ministrada pelo professor Júlio Pimentel Pinto. Qualquer equívoco de compreensão está, entretanto, inteiramente desvinculado do curso.

¹²⁸ Michel de Certeau critica o *corpus* selecionado por Barthes para basear suas hipóteses. Para ele, privilegiar o discurso histórico “clássico” em detrimento daquele produzido na atualidade não tensiona suficientemente a premissa da proximidade entre discurso histórico e literário. Entretanto, o que é realçado por Barthes a respeito da desconexão do referente independe do momento de produção do texto

ilusória conseguida pela História: na medida em que sua estrutura textual é baseada em elementos tais como escuta e organização, no qual incorpora coletas testemunhais diretas (por meio de citações) ou indiretas, e as organiza de modo a regular as temporalidades envolvidas, elide-se o processo de significação e reforça-se a suposta objetividade histórica.¹²⁹ “Un historiador es lo más parecido que conozco a un novelista”,¹³⁰ provoca Piglia. O que ele realça a respeito do ato de escrever é o processo pelo qual os historiadores trabalham com “el murmullo de la historia”, com seus materiais sempre parciais, ou seja, de produção de significados e de desconexão com o referente, e de que maneira os procedimentos envolvidos em um texto conseguem articular suas partes, “encontrar multitud de formas narrativas y modos de narrar”,¹³¹ fazendo com que emerja o efeito de real. Desse modo, a leitura surge em *Los diarios* estranhada de si, lançada sempre no jogo das incertezas provocadas pela sua abertura permanente a releituras e reinterpretações, dinâmicas que abrem novos desdobramentos temporais.

No diário este seria um dos primeiros marcos do jogo entre a escrita autobiográfica dos cadernos e a escrita ficcional de um romance. Para Lejeune, os diferentes tipos de textos propõem diferentes tipos de contrato. Sendo essencialmente contratual, o discurso autobiográfico dependeria da completa coincidência entre os nomes de autor, narrador e personagem e pressuporia um modo de escritura bem como um modo de leitura, cujo efeito varia historicamente.¹³² A respeito do pressuposto da coincidência dos nomes, o texto introdutório ao segundo volume de *Los diarios de Emilio Renzi* recupera este mesmo conceito para definir um “diário pessoal”: “si uno publica esas notas según el calendario, con su nombre, es decir, si asegura que el sujeto que está hablando, el sujeto del cual se está hablando y el que firma son el mismo, o, mejor dicho, tienen el mismo nombre, entonces es un diario personal”.¹³³

histórico. Ver CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2011, p.52.

¹²⁹ BARTHES, 2004, pp.163-190.

¹³⁰ PIGLIA, 2014, p.85.

¹³¹ PIGLIA, 2014, p.85.

¹³² LEJEUNE, 2014, p.53.

¹³³ PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: Los años felices*. Barcelona: Anagrama, 2016a, p.8. Existe um detalhe logo antes desta passagem que fortalece uma leitura na chave irônica: Renzi, o personagem com quem o narrador conversa, “tocó com el dedo índice de la mano izquierda el párpado inferior del ojo derecho”. Este gesto, aqui movimento detido no tempo, é característico do hábito corporal de Ricardo Piglia. Para comprová-lo existem diversos vídeos disponíveis, um deles sendo o curso sobre Borges na Biblioteca Nacional Mariano Moreno, transmitida pela Televisión Pública Argentina. Por esta sutileza é possível refletir o quão reducionista é buscar apenas a coincidência dos nomes, enquanto existem diversas marcas autorais (gestos) que o autor entrelaça ao texto.

Lejeune afirma que geralmente o livro autobiográfico inicia-se com um texto em que o autor pactua, com o leitor, a intenção dessa chave de leitura. No caso de *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación*, há uma “nota do autor”, datada de 20 de abril de 2015, mas sem assinatura. Ali, o autor conta, em terceira pessoa, a respeito do personagem, a quem os indícios mostram que conhece intimamente. Por vezes são abertas aspas para incluir citações do personagem principal, ainda não nomeado. No texto escrito, a marcação das aspas indica que há outra pessoa que entra no discurso, mas aqui o efeito é de aproximação e mescla entre as vozes do narrador-autor e o personagem. Essa “vertigem” pode dar a impressão de que o Eu do primeiro discurso é apenas encenação. Mas também pode ser o caso desta pessoa textual permitir sua identificação no interior do discurso. A conceituação de Lejeune, porém, não aceita gradações: ou há identidade entre autor, narrador e personagem, e então tem-se uma autobiografia, ou em qualquer outro caso tratar-se-ia de um romance autobiográfico. Vale lembrar que para Barthes este momento da “abertura performativa” torna-se âmbito de legitimação do texto histórico, servindo tanto para autorizar o próprio texto como para que emergja a figura do historiador como “agente do mito” por meio desta palavra inicial instauradora.¹³⁴ Deste modo, parece mais frutífero analisar mais detidamente algumas opções de procedimentos narrativos de Piglia e seus desdobramentos do que apressar-se em fechar um diagnóstico.

Um dos procedimentos relaciona-se com o título escolhido para este subcapítulo. De acordo com Orecchia Havas, Albina Renzi é o nome da avó materna de Ricardo Piglia.¹³⁵ Não há Renzi no nome de sua mãe, apenas o sobrenome Maggiori. O sobrenome também está no nome completo de Piglia, que se chama Ricardo Emilio Piglia Renzi. O sobrenome da linhagem materna será o escolhido para batizar um dos primeiros personagens criados por Piglia. Trata-se de Emilio Renzi. É assim que se chega à feliz assertiva de Júlio Pimentel Pinto de que “Renzi está em Piglia, faz parte de Piglia”.¹³⁶ Na última edição de *La invasión*, primeiro livro de Piglia, Renzi é personagem em duas histórias: “La invasión” e “Un pez en el hielo”.¹³⁷ Assim, no conto

¹³⁴ BARTHES, 2004. pp. 167-168.

¹³⁵ ORECCHIA HAVAS, 2019, p.28. Essa informação está na nota de rodapé 20.

¹³⁶ PINTO, 2019, p.185.

¹³⁷ No conto “En el terraplén” aparece também um personagem chamado Emilio, porém sem sobrenome. Como na versão original do livro, de 1967, “Un pez en el hielo” não estava presente, é possível afirmar que “La invasión” é o primeiro texto a trazer Renzi como personagem. “Un pez en el hielo” passa a compor o livro *La invasión* apenas a partir da edição de 2006. Em seu segundo livro de relatos, *Nombre Falso*, de 1975, Emilio Renzi aparece em “El fin del viaje” e na segunda nota de rodapé do texto “Homenaje a Roberto Arlt”, como organizador de um suposto livro com correspondências de Arlt.

“La invasión”, Renzi é um estudante universitário que é detido e é obrigado a passar a noite numa cela, compartilhando o espaço com mais dois presos. Ao final do relato Renzi presencia uma relação sexual entre os dois homens. Renzi estreia, portanto, e ainda que contrariado, como *voyeur* e passa por uma espécie de rito de passagem em que tem sua “inocência” perdida, tanto pela prisão quanto pela relação sexual alheia.

Pela ficha da Biblioteca Nacional que está em “*Años de formación*”, sabemos que Emilio Renzi nasce em 24 de novembro de 1941.¹³⁸ Ricardo Piglia, curiosamente, nasce um ano antes, em 24 de novembro de 1940, de acordo com algumas entrevistas que estão disponíveis na internet.¹³⁹ Quando Piglia elege este sobrenome para batizar seu personagem está apontando para o horizonte materno e feminino de sua linhagem, ao mesmo tempo que se apoia no nome do avô Emilio.

Em *Los diarios de Emilio Renzi* a própria ideia de escritura autobiográfica já se vê problematizada e conturbada a partir de seu título. O autor do livro é Ricardo Piglia, mas o diário é de Emilio Renzi. O material que forneceu a base para o livro são os cadernos preenchidos por Ricardo Piglia desde 1954. Esse material foi retrabalhado inúmeras vezes pelo próprio Piglia, até finalmente ser publicado em três volumes entre os anos de 2015 e 2017. Ao final deste longo processo que levou mais de meio século (entre 1954 e 2015) não é somente Ricardo Piglia e Emilio Renzi que surgem como sujeitos relacionados ao texto. O próprio Piglia estranha-se de si e sua escritura passa a evidenciar esse estranhamento de tal modo que termina por emprestar suas vivências a um escritor de papel.

A consequência curiosa de narrar em um diário foi que daí começou a evidenciar-se a duplicação da vida, uma vivida e a outra narrada. O primeiro volume dos diários é pródigo em passagens nas quais Emilio Renzi observa-se duplicado, como no dia 10 de julho de 1963, em que anota

Me preocupa mi predisposición a hablar de mí como si estuviera escindido y fuera dos personas. Una voz íntima que monologa y divaga, una suerte de banda sonora que me acompaña todo el tiempo y que a veces se filtra en lo que leo o en lo que escribo aquí. Ayer pensé que tendría que tener dos

Aparece também em “La loca y el relato del crimen”, de 1975, mas que por haver ganhado um concurso neste mesmo ano não pôde entrar na primeira edição da publicação sendo incorporado a ela somente em 1994, segundo a Nota Preliminar do livro. Ver PIGLIA, Ricardo. *Nombre Falso*. 1994, p.9.

¹³⁸ PIGLIA, 2015, p.317.

¹³⁹ Como, por exemplo, o episódio em homenagem ao seu falecimento do canal literário de youtube *El sonido y la furia*, que pode ser acessado pelo link https://www.youtube.com/watch?v=keWhT0_Pgxw. Esse episódio tem a participação do professor e crítico literário Martín Kohan e conta com trechos de textos lidos por Piglia, alguns destes trechos reproduzidos inteiramente no primeiro volume de *Los diarios de Emilio Renzi*.

cuadernos distintos. El A y el B. En el A estarían los sucesos, los acontecimientos, y en el B, los pensamientos secretos, la voz callada.¹⁴⁰

Quando relê os próprios cadernos, o Renzi que está no presente da enunciação afirma por vezes não se reconhecer porque está distante no tempo ou no espaço, mas também está distante dele mesmo, de quem foi, do que o compunha, das suas leituras e filmes, das interações que o moldavam. E mais do que isso, as entradas dos diários, sempre limitadas pela amplitude da linguagem, inevitavelmente simplificavam e congelavam a experiência original. Para Didier, o diário já supõe de antemão a duplicação do Eu, afinal de contas ele implica aquele que vivencia o evento e em seguida aquele que escreve essa vivência, e ao fazê-lo elabora determinado enquadramento para esse registro. Tentar compreender um fato já é alterar este fato. Essa é a ideia geral da frase dita por Ivan Karamázov no romance de Dostoievski, copiada por Renzi em seu diário, no último dia de 1966. Esse movimento pode multiplicar-se ainda mais, quando, por exemplo, as entradas do diário voltam a ser lidas algum tempo depois.

Às vezes, Renzi diz voltar a viver as emoções do passado, mas não como recordações em primeira pessoa. Haveria uma distinção entre relembrar e viver (ou ver-se viver) o passado. Nessas visitas ao passado, Renzi vê a si como se visse um personagem, e trata de narrar o que o outro viveu. São dois ocupando a cena, o narrador sempre mais velho que sua versão narrada. Os sentimentos e as emoções são as únicas certezas de verdade porque parecem corresponder-se com o que se sentiu tanto no passado quanto no presente da enunciação. Segundo Renzi, todos os romances escritos por ele narram episódios da “épica familiar”. No processo de remontá-los, os argumentos mudam e saem da esfera do biográfico. Mas é somente pelo filtro da própria experiência que o relato é possível: “sin un rastro de mi vida no se puede narrar. (...) Después todo consiste en borrar la huella y seguir a ciegas los sentimientos y las emociones que vienen para mí de los relatos que me han contado”.¹⁴¹

Apagar o rastro é reconhecer que há uma ligação que conecta, ainda que precariamente, o relato e o referente. Mas a vida que aparecia nos cadernos de Renzi nem sempre estava nas suas lembranças. Já as imagens vívidas que lhe apareciam nas lembranças não eram encontradas nos cadernos. As lembranças são ligadas a fragmentos de cena, a estilhaços de diálogos, “restos perdidos” que renascem para

¹⁴⁰ PIGLIA, 2015, p.135.

¹⁴¹ PIGLIA, 2015, p.342.

depois se dissolver.¹⁴² Em diversas cenas, as lembranças são imagens que tomam o protagonista de assalto. Em 31 de outubro de 1967, por exemplo, um flash, um instantâneo, chega a Renzi como uma iluminação, e ele vê a si próprio na confeitaria París, seis anos antes, recém-chegado a La Plata. Não se trata, entretanto, da madeleine proustiana, de uma memória acionada sensorialmente de dentro do sujeito, mas sim como se um projetor cinematográfico começasse a funcionar involuntariamente, mostrando cenas de sua vida.¹⁴³ Isso ocorre sem que Renzi espere ou saiba o que provocou a imagem.¹⁴⁴ Piglia usa muito termos visuais para falar do aparecimento das lembranças pessoais: imagens, cenas, flashes, rajadas, “brilho fugaz” e eventualmente usa metáforas relacionadas ao cinema, como o projetor.¹⁴⁵ Nesses alumbramentos, Renzi pode, por exemplo, ver a si mesmo lendo, e neste procedimento, duplica-se. Há um Renzi que segura um livro nas mãos, e há outro Renzi, distanciado, que observa o primeiro. Há ainda outro Renzi, o que anota essa percepção. É preciso distância, portanto, para que as imagens possam surgir como flashes luminosos, e para que a multiplicação aconteça.

Quando Piglia escolhe Emilio Renzi como protagonista e dono dos diários, paralelamente recupera e homenageia o Emilio que o antecedeu, o Nono, que narra fragmentado, assim como o discurso do diário, que recolhe memórias espalhadas em arquivos, fotos e cartas e os organiza em cômodos da sua casa, como um historiador confuso que ainda não decidiu como organizar o material, como um homem que tem medo de esquecer:

Tiene la memoria capturada por la guerra y no sabe bien qué hacer con ese tumulto de imágenes y escenas. A veces prendo el grabador y registro lo que cuenta, otras veces lo dejo hablar; él piensa que nada se va a perder si yo lo estoy escuchando. (...) Siempre es así, narra pequeños fragmentos, muy vívidos, pero se cortan, no concluyen. (...) Son como esquivas, flashes luminosos, perfectos, sin ilación. Así habría que narrar, pienso a veces.¹⁴⁶

A forma da vida vivida, então, está mais para o que o avô realiza: priviligia o “canto rodado”, confiando que a oralidade dá conta de guardar suas experiências (Renzi

¹⁴² PIGLIA, 2015, p.11.

¹⁴³ Na ideia de projetor cinematográfico está contida a repetição veloz de imagens que, apresentando ligeiras diferenças entre elas, resultam na impressão de movimento.

¹⁴⁴ PIGLIA, 2015, p.329.

¹⁴⁵ PIGLIA, 2015, p.20, p.74, p.307, p.329, entre outras.

¹⁴⁶ PIGLIA, 2015, p.101.

usa apenas às vezes um gravador¹⁴⁷ para registrar o Nono), transmiti-la ao neto sem ilações, ou seja, sem induções, sem inferências e principalmente sem conclusões, deixasse tomar por esse conturbado alumbramento e conta-o em pedaços. Mas a vida narrada obedece a certa busca, traduzida pela forma, pelo tom e pelo ímpeto organizativo. Um diário, então, e principalmente um diário de escritor, embora conserve a forma fragmentária e a noção de registro imediato, não escapa a certo desejo de controle.

As histórias familiares proliferam do lado materno da ascendência de Renzi cujos relatos são contados e recontados, aprimorados a cada vez. Cada novo contato com essas histórias engendra uma nova camada criativa que mantém em funcionamento toda a constelação de histórias que anima o “clã” familiar: “para mi madre y para sus hermanos y hermanas lo fundamental es volver a contar una y otra vez los relatos familiares”.¹⁴⁸ “La repetición es mi musa más fiel”,¹⁴⁹ afirma Renzi, para quem as repetições formam a base das experiências. A “ilusão de uma vida” só pode ser alcançada pela insistência e reparação de ações, fatos e lugares. Exterioridades, portanto. Para ele, os gestos cotidianos mais banais, como “estar solo en un cuarto de hotel, ver su cara en un fotomatón, subir a un taxi, besar a una mujer”¹⁵⁰ são atos que por si só não possuem vida interior, não são reveladores de nada, eles apenas denotam. É preciso que alguém os observe à distância, e, buscando interpretá-los, os preencha com sentido por meio do trabalho de escritura, para que eles passem a conotar (como, aliás, a própria citação faz). Explorando mais o tema, Renzi anota em seu diário, no dia 14 de julho de 1965, que para Freud mesmo as situações dolorosas apresentariam uma tendência à repetição como tentativa de reparar o trauma. A repetição então ocorre para que o sujeito tenha oportunidade de dominar e controlar a experiência.¹⁵¹ Atribuir sentido para conjurar. Assim, quando Ricardo Piglia cede seus gestos a Emilio Renzi, ele consegue alcançar essa distância para ler sua vida, interpretá-la, extrair uma forma comum para, então, tentar dar um sentido (estético) a ela.

Não é apenas pela duplicação que o narrador de *Los diarios* opera. Ele potencializa esse efeito e multiplica-se, pulveriza-se em todo o tecido do texto. Renzi conta que nas histórias familiares, por exemplo, ele podia tanto escutá-las quanto

¹⁴⁷ Em 12 de dezembro de 1967, há uma entrada de diário que reflete a respeito do uso do gravador como técnica que poderia modificar o nível de exploração da experiência, propiciando distância ao narrador que conta os acontecimentos. Ver PIGLIA, 2015, p.333. Como nota-se, a distância é fundamental para que a poética pigliana seja possível.

¹⁴⁸ PIGLIA, 2015, p.131.

¹⁴⁹ PIGLIA, 2015, p.128.

¹⁵⁰ PIGLIA, 2015, p.16.

¹⁵¹ PIGLIA, 2015, p.192.

ingressar nelas, ver os personagens vivendo as tramas, como quando visita sua tia Regina, que não saía de casa, e a pressiona a dar uma volta com ele. “Esa cualidad única de estar adentro y afuera de una historia, y verla mientras sucede, marcó toda mi literatura y definió mi manera de narrar. La vivencia del argumento es una experiencia única, la historia está ahí y uno es a la vez un testigo y un protagonista tangencial”.¹⁵² Em alguns relatos Renzi pode ser um de seus heróis, participar e transformar seus rumos, estar dentro e fora da história, ser testemunha, personagem e leitor. Ainda que a própria pessoa seja protagonista, a história vivida nem por isso soaria necessariamente interessante. Por outro lado, há histórias em que a pessoa participa lateralmente, sem que ninguém a veja, como um *voyeur*, mas esse intruso sente na pele a emoção da cena: “hay que vivir y no vivir, estar ahí y pasar desapercibido, para poder entonces narrar una historia como si fuera propia”). O fato de ter conhecido diversas posições para observar e narrar marca a poética de Piglia, e no livro analisado nesta pesquisa é um procedimento prevaiente. Além de multiplicar-se por meio das diversas vozes enunciativas entrelaçadas no texto, há também o uso frequente de citações, tanto diretas quanto indiretas, incorporadas às entradas de diário ou aos textos em prosa. Para Didier, a presença da “palavra dos mortos ilustres” é um recurso comum ao diário, o que decorre de sua tendência em ser um caderno de leituras.¹⁵³ Essa pluralização existente no texto provoca um efeito ambíguo posto que parece intensificar a figura do autor ao mesmo tempo em que dissolve sua voz no meio de outras vozes.

É imaginário o efeito de unificação dado pelo Eu da autobiografia. No diário, dá-se um entrecruzamento de vozes que compõem esse Eu enunciativo que está sempre a desdobrar-se, nele mesmo e em outros. E ao assumir esse Eu como enunciativo está se colocando o que Arfuch chama de “ancoragem na realidade”, que remete a uma suposta consciência que atravessaria toda a narrativa e que selaria o testemunho de uma certa identidade. Didier menciona certa nostalgia do diarista do “stade du miroir”, palco espelhado no qual se daria a busca por uma identidade coerente e única. Mas o que ele mostra é o corpo fragmentado: o diário é um falso espelho e assim dá espaço para um jogo de máscaras.¹⁵⁴ Nas palavras de Barthes em *O prazer do texto*, “o autor pode aparecer em seu texto (...), mas de modo algum sob a espécie de biografia direta”.¹⁵⁵ A

¹⁵² PIGLIA, 2015, p.342.

¹⁵³ DIDIER, 1976, p.180.

¹⁵⁴ DIDIER, 1976, p.116.

¹⁵⁵ BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de Jaime Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987 [1973], p.66.

narração, então, é resultado de pelo menos duas operações. Primeiro, a experiência, ainda que repensada e transformada em sua forma escrita. Para o Renzi maduro, a experiência é um conjunto de “pequeños acontecimientos que se repiten y se expanden, sin conexión, dispersos, em fuga”.¹⁵⁶ Dispersão e desconexão são características desses eventos mínimos, e o projeto de Renzi é “interpretar” os gestos vitais que insistem em acontecer. Mas a vida mesma, sempre bom lembrar, não cabe no texto: ali só cabe sua representação. A outra operação acontece baseada nos “sentimentos e emoções” que os relatos lhe transmitem. “Porque narrar, querido, es transmitir una emoción (...) personal de las historias que uno ha vivido íntimamente y apenas”.¹⁵⁷ Tão breve, que não precisa sequer ser vivida por quem narra, pode ser narrada por um personagem lateral que se deixa levar pela história alheia, um narrador “capaz de transmitir las emociones que alguna vez hemos experimentado o *imaginamos que eran nuestras*”.¹⁵⁸

O penúltimo capítulo do primeiro volume de *Los diarios*, “Quién dice yo”, traz este mesmo tema para o centro do debate. O texto defende que embora o escritor tenha acostumado a falar de si como “si se tratara de otro”, em alguns textos essa máscara cai e é possível ver uma “subjetividad concreta” neles. Numa autobiografia, o Eu, único narrador e protagonista, está no centro, é o que arma o espetáculo: sua vida é objeto e sujeito da narração. Mas a vida mesma perde-se no instante em que é traduzida em linguagem, não se tratando mais de experiência vivida, mas da comunicação dessa experiência. A lógica que impera neste procedimento é a da linguagem, e não a da sinceridade.¹⁵⁹ O autor, que aceita essa ambiguidade, pode desejar ser sincero, mas sabe que isso é impossível. Ao aceitar essa ambiguidade e essa tensão, a tarefa passa a ser a de decifrar um texto autobiográfico, resgatando as significações que a subjetividade deixa escapar vez ou outra: “ese hombre habla de sí al hablar del mundo y a la vez nos muestra el mundo al hablar de sí mismo”. Caso não interessasse ao autor a comunicação da experiência, bastaria nomear os sentimentos, num monólogo infinito. A autobiografia, mais do que qualquer outro texto, precisa do leitor para “completar el círculo de su expresividad”, provendo sentidos antes invisíveis.¹⁶⁰

¹⁵⁶ PIGLIA, 2015, p.16.

¹⁵⁷ PIGLIA, 2015, p.342.

¹⁵⁸ PIGLIA, 2015, p.293. Destaque nosso.

¹⁵⁹ Essa ideia encontra ressonância no seguinte trecho de Didier: “le diariste est perpétuellement à la fois sujet et objet de son discours. En fait, ce n’est pas si simple. Le moi qui écrit ne saurait se confondre avec l’homme, pas plus que le romancier ne se confond avec l’individu qui écrit un roman”. Daí viria a certeza da insinceridade do diário, assim como de todas as escrituras. Ver DIDIER, 1976, p.116.

¹⁶⁰ PIGLIA, 2015, p.336.

Dessa forma, monta-se uma poética que opera pelo paradoxo de narrar a vida sempre refratária à narração e pela necessidade de preencher essa narração com emoção. Para Renzi isso pressupõe tomar distância das interações, observar-se a si observando a outros. Essas distâncias podem ocorrer dentro da narração, com as posições sempre instáveis de enunciação, mas também são possibilitadas pelos diversos tempos narrativos operados dentro do texto. Assim, o Renzi maduro que relê seus cadernos de juventude, pode deixar tomar-se por emoções que lhe vêm do presente da enunciação e preenchem sua narração sobre o passado. É possível pensar que há impostura em narrar um evento e buscar um efeito emocional parcialmente desacoplado do fato em si. Mas para o narrador, a impostura virá daquele que acredita ser possível narrar a realidade sem qualquer mediação. Ao analisar o livro de memórias de Hemingway, em 25 de dezembro de 1964, por exemplo, Renzi registra o incômodo provocado pelo

intento de mostrar la vida tal cual es, buscar la veracidad con la ilusión de contar sin artificios, como si la gramática no fuera ya de por sí un artificio. Es como sorprender una conversación íntima entre dos personas y saber que ellas hablan de sus cosas privadas sabiendo que alguien las está escuchando.¹⁶¹

Apenas na infância, época “luminosa”, haveria certeza plena do que se vive, nada seria alheio, tudo seria “real”. É por isso que essas vivências infantis, sem mediações, apareceriam tão nítidas e incompreensíveis nas recordações, “como un florete que atraviesa de una estocada el corazón”.¹⁶² Já para o adulto, preso entre ilusões e sonhos que de resto garantem sua subsistência, a vida torna-se ficção. A sinceridade pode até ser uma busca, mas é uma busca infantil. Um escritor é consciente que ela não se alcança nunca.¹⁶³ Para Renzi, é a autenticidade no estilo e no tom que o escritor tem de fato condições de buscar. É reconhecendo os limites da linguagem, a literatura como artifício e a sinceridade como inalcançável que Renzi constrói sua maneira de aproximar-se das emoções, sabendo que o afeto não pode ser ele mesmo transmitido, apenas representado.

Em abril de 1966, Renzi anota, a respeito do falecimento da filha de uma amiga, de apenas seis anos “Estoy helado, paralizado por el horror. Todo es demasiado irracional. (...) No tengo ninguna imagen, no puedo imaginar nada, sólo veo la pared

¹⁶¹ PIGLIA, 2015, p.158.

¹⁶² PIGLIA, 2015, p.35.

¹⁶³ No caso específico do diário, Didier ressaltará que a sinceridade era um traço imperativo até o começo do século XX, quando o caráter literário do diário passou a ser cada vez mais evidente. Ver DIDIER, 1976, pp.44-45.

que está enfrente. ¿Qué se puede decir?”.¹⁶⁴ Existem experiências que são praticamente intransponíveis para a linguagem pois operam de acordo com uma “lógica siniestra, inesperada de lo real”.¹⁶⁵ Se a experiência pode ser apenas parcialmente recuperada quando a transformamos em linguagem, também cada palavra conta por suas ausências, por aquilo que tenta ser nomeado sem sucesso. De dentro dessa incomunicabilidade, a narração não é possível. É preciso tomar distância, é preciso que o acontecimento reapareça como lembrança, e que Renzi possa visitá-lo como outro, vendo a si como personagem. Escrever um diário é uma maneira de estudar mais detidamente

el vaivén entre lo que se puede hacer o decir y lo que no se puede ni decir ni hacer. Un diario tendría que estar conectado con la segunda parte de la frase, es decir, uno tendría que escribir básicamente sobre los límites o las fronteras que hacen imposibles ciertos actos o ciertas palabras.¹⁶⁶

O que não é apresentado para o mundo exterior, o que está dentro, onde “certos atos e palavras se tornam impossíveis” pode ser chamado íntimo. Tomemos Ida Maggi como exemplo. Após a fuga da família, da casa de Adrogué para Mar del Plata, no meio de uma noite de 1957, a mãe de Renzi, contrariada com a situação, tornou-se uma mulher “insone, nervosa, fechada”. O incômodo dela com a nova situação podia ser apreendido pelo léxico, não tanto pelo significado do que era dito, mas sim pela estranheza das palavras escolhidas (a salada “*desvencijada*”, por exemplo), que simbolizavam todo o seu desconforto emocional com o que estava acontecendo: mudança de cidade, afastamento das irmãs e amigas, solidariedade pelo marido (esse “*pelafustán*”).¹⁶⁷ A linguagem, então, não vem para nomear seus sentimentos, e sim para que cada palavra insólita provoque no receptor um desconforto, reverberando o desalento de Ida. Seguindo um diagnóstico de Martín Kohan, esse efeito parece alcançado pela estetização da experiência revisitada, mais do que por sua ficcionalização.¹⁶⁸

A literatura é como a janela do trem que Renzi pega para retornar de Tigre em uma segunda-feira de 1964. De lá, ele consegue ver o rio em seu conjunto, um “panorama completo” de sua imagem. Momentos antes, de dentro do rio, ele conseguia

¹⁶⁴ PIGLIA, 2015, p.246.

¹⁶⁵ PIGLIA, 2015, p.245.

¹⁶⁶ PIGLIA, 2015, p.184.

¹⁶⁷ PIGLIA, 2015, p.34. A tradução para a edição brasileira, realizada por Sérgio Molina, optou pelos termos “desengonçada” e “mequetrefe”, respectivamente.

¹⁶⁸ KOHAN, Martín. Alter ego. Ricardo Piglia y Emilio Renzi: su diario personal. In: *revista landa*, vol.5, no.2, 2017, p.262.

ver apenas “fragmentos y restos inestables” dele.¹⁶⁹ Em outras palavras, todo enquadramento perde as nuances e unifica ou normaliza o olhar, transformando o passado em algo neutro. É nessa “zona sagrada dentro de la cual es posible mirar el mundo”, nesse espaço “frágil e luminoso”, na fronteira entre luz e penumbra, que Renzi toma refúgio para poder escrever: “aquí la lucidez, afuera la realidad”.¹⁷⁰ Conforme lembra Didi-Huberman, tomar distância é um gesto historizador, na medida em que desune as evidências “para melhor unir, visual e temporalmente, as diferenças”.¹⁷¹ Distanciar-se, portanto, seria uma estratégia de aguçar o olhar, contra o risco de enquadrar. Uma vez que a representação é sempre instável ela encontra-se em constante processo de elaboração, tal como o olhar lançado de dentro de um trem. A “lucidez” vinda desta zona “frágil e luminosa” permitiria não apenas uma estetização do real e a devolução de sua imagem distorcida ao mundo, mas também uma especulação empírica sobre esse mesmo real.¹⁷²

Quando temporal, o distanciamento entre o referente e a enunciação interpõe entre eles diversos elementos e camadas anteriores e posteriores ao próprio referente, de modo que não apenas o anacronismo como também as heterocronias do processo de montagem se fazem notar,¹⁷³ uma vez que seus elementos foram dissociados do lugar original e migraram de uma temporalidade a outra.¹⁷⁴ O diário abarca uma grande variedade de tempos que de modo geral apontam ou para o momento do evento ou o do discurso. Quanto menos interessado em explorar a interioridade no diário, mais os eventos importam.¹⁷⁵ É a separação temporal entre o evento e o discurso que permite construir uma unidade textual. Aqui, surgem ao menos duas abordagens possíveis para organizar as diversas temporalidades manejadas: a cronologia e a genealogia. Conforme afirma o historiador João Paulo Pimenta, a pluralidade e a simultaneidade de tempos são os pressupostos de qualquer análise histórica. Há várias estruturas temporais em uma mesma sociedade, e cada uma delas serve de “chão” onde a sociedade se equilibra conforme essa estrutura se move e se modifica.¹⁷⁶ Em uma textualidade discursiva como

¹⁶⁹ PIGLIA, 2015, p.151.

¹⁷⁰ PIGLIA, 2015, p.77. A metáfora da literatura como iluminação é recorrente, e a escolha “sin motivo, sin sentido pero con la certeza y la convicción” por essa “luz personal” é apresentada como uma espécie de farol que guiou o protagonista durante toda sua vida. Ver PIGLIA, 2015, p.249.

¹⁷¹ DIDI-HUBERMAN, 2017, p.63.

¹⁷² FUKS, Julian Miguel Barbero. *História abstrata do romance*. Tese de doutoramento. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016, p.12.

¹⁷³ DIDI-HUBERMAN, 2017, p.121.

¹⁷⁴ DIDI-HUBERMAN, 2017, p.123.

¹⁷⁵ DIDIER, 1976, p.159.

¹⁷⁶ PIMENTA, 2021, p.23.

a histórica, a tendência é que a organização cronológica¹⁷⁷ se sobreponha à genealógica, mas em tese as duas perspectivas podem coexistir e apresentar seu conteúdo por meio de estratégias complementares. A cronologia organiza o material em ordem consecutiva, encadeando os eventos segundo uma relação de causalidade. Periodizar a história implica em selecionar “o que deve ou não ser lembrado, implica *escolhas e destaques*; portanto, *exclusões e silêncios*”.¹⁷⁸ Assim, a cronologia tende a apontar para a origem do objeto pesquisado, como se houvesse uma necessária relação de sequenciamento entre as ocorrências.

Em outro sentido está o conceito de genealogia de Michel Foucault, para quem a crítica genealógica deveria romper com a noção de busca das origens e investigar as condições de poder que possibilitam que certas categorias sejam identificadas como origem quando são em realidade efeitos resultantes dos discursos, das práticas e das instituições.¹⁷⁹ Esse deslocamento crítico recentraria o debate para o questionamento da institucionalidade do poder vigente. Em *Los diarios*, a busca pela origem do personagem está embaralhada pelo narrador que está constantemente tentando borrar os rastros de reescritura e edição, embora nunca os apagando por completo, o que aponta para possibilidades originárias que jamais conseguem ser apreendidas integralmente. Para dar mais uma volta nesta “porta giratória”,¹⁸⁰ é Piglia quem assevera que

Es muy probable encontrar siempre en algún lugar de la obra o en alguna relación entre la obra y el escritor un momento donde aparece un comienzo construido, que es una ficción del origen, porque no necesariamente las cosas suceden como se cuentan. Esto supone un relato que obedece a la verdad autobiográfica.¹⁸¹

É dentro desta ambiguidade que um diário de escritor precisa operar: o íntimo, ou seja, o lugar da vida interior, é um espaço inacessível, que somente pode ser comunicado depois dos procedimentos de interpretação e dotação de sentido, que acontecem enquanto se narra e que perdem a interioridade ao tornar-se público. Ao mesmo tempo, há algo a ser buscado na ordem do afetivo que possibilita a

¹⁷⁷ “Potencialmente, uma ordem sequencial dá a todas as coisas um lugar temporal, empresta forma à história, e permite que assentemos nossas vidas no contexto de eventos externos”. Ver PIMENTA, 2021, p.196.

¹⁷⁸ PIMENTA, 2021, p. 215.

¹⁷⁹ FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: edições Graal, 1979, pp.15-29.

¹⁸⁰ CATELLI, 2007, p.37.

¹⁸¹ PIGLIA, Ricardo. *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2019, p.133.

verossimilhança do relato.¹⁸² Assim, uma (auto)biografia para Renzi só seria possível a partir dessas cenas afetivas que surgem em sua memória e que passam a ser recriadas.

Na cronologia de um diário a experiência narrada adquire um caráter cotidiano em que os eventos estão sempre dentro de certa normalidade, o que os faz parecer repetitivos. Entretanto, a sucessão diacrônica da trama mostra não a propalada repetição da vida mas sim as especificidades de cada dia, suas cores, experiências e sabedorias. Descentra-se, assim, a hipótese da vida cotidiana como banal e repetitiva e abre-se a possibilidade para análises matizadas desses eventos diários, não mais vinculados a um caráter unicamente monótono, mas também possível portador de excepcionalidades.¹⁸³

Renzi relaciona a cronologia do diário e a distância da história narrada para acertar o tom da narração. Se a princípio, um diário é o registro imediato de uma vida, ou seja, não há distância para quem narra, a releitura desses fragmentos mostra que a ordenação é cronológica, a continuidade está no tempo, e, portanto, é exterior aos fatos, dado que o tempo é irrepresentável e, portanto, depende da trama do relato para surgir. Nas repetições e mudanças, Renzi nota conexões possíveis, e isso poderia definir um tom específico para o diário.¹⁸⁴ Este comentário de 10 de maio de 1965 é retomado em 9 de abril de 1967, quando Renzi aponta que em algum momento terá que parar para revisar o tom do diário que escreve, de modo a unificar o registro e sair dessa imediatez que o caracteriza. Em seguida, pensa que talvez a espontaneidade seja a forma central dos diários.¹⁸⁵ Emerge aqui, portanto, o processo de elaboração estética.

Posto que o próprio acesso à experiência é mediado por fabulação e ilusão, as genealogias, claro está, também são passíveis de ser inventadas. No primeiro volume de *Los diarios* emergem duas genealogias muito evidentes e caras tanto ao diário quanto ao romance de formação: tratam-se da genealogia familiar e da genealogia literária. Neste primeiro volume, conforme nota Orecchia Havas, Renzi coloca em cena as genealogias que foram eleitas não pelo destino (como na vida) mas conforme a afinidade. Essa seleção é feita a partir do futuro, olhando e organizando o que já aconteceu e assim montando o mito de escritor contrastando também com a família imaginária (e real) da tradição argentina.¹⁸⁶

¹⁸² Conforme Barthes reitera, o verossímil contrapõe-se ao “real concreto” e por ele é gerada a “*ilusão referencial*”. Ver BARTHES, 2012, p.189.

¹⁸³ MORETTI, 2020, posição 1051.

¹⁸⁴ PIGLIA, 2015, p.184.

¹⁸⁵ PIGLIA, 2015, p.304.

¹⁸⁶ ORECCHIA HAVAS, 2019, p.12.

Se o texto não deixa de conotar, ou seja, não deixa de produzir símbolos que envolvem e confundem-se com o referente, ele o faz neste livro, entre outros, pelo uso das alegorias. Para Didi-Huberman, da alegoria resultaria a montagem temporal que enriquece “o olho da história”, tanto interrompendo o desenrolar cronológico da ação (ela “seculariza” a história ao representá-la) quanto reconduzindo a interrupção ao nível espacial (ela fraciona a natureza dos objetos).¹⁸⁷ Nesta pesquisa, privilegiou-se a análise da alegorização das figuras femininas como modo de compreender aspectos relevantes do livro, tanto em termos formais quanto temáticos. É Orecchia Havas quem aponta para as alegorias empregadas por Renzi desde antes da publicação de *Los diarios*. Segundo ela, no texto “En otro país” do livro *Prisión perpetua*, de 1988, o personagem Steve Ratliff já serviria de alegoria para a literatura norte-americana, conforme será abordado no próximo capítulo.

A primeira voz feminina a ser alegorizada nos textos de Piglia seria Lucía Nietzsche, no conto “El fluir de la vida”, também em *Prisión perpetua*. Até então, apenas vozes masculinas compunham o conjunto orquestrado por Piglia. Conforme a leitura de Orecchia Havas, este texto trata de jogar luz sobre o estatuto ambíguo da verdade, por meio de um questionamento da legitimidade do nome e das origens ilustres. Para ela, esta primeira voz feminina representa um desenvolvimento das preocupações metaliterárias de Piglia, e está posta como alegoria do invencionismo, capacidade fundamental da ficção.¹⁸⁸ Lucía apresentaria características essenciais ao narrador ideal: opera seus discursos fazendo uso da criação e da mentira, não distinguindo ficção e verdade. O narrador ideal surge cindido entre masculino e feminino, entre o controle rigoroso do texto e a energia sedutora da criação ficcional.¹⁸⁹ Conforme observado por Orecchia Havas, a leitura alegórica do feminino na poética pigliana ocupa duas formas, sempre ambivalentes: ou como voz do relato (o “outro” produtor de relatos, duplo do escritor) ou como tema, enquanto mulher mitificada, portadora de temas como a loucura, a traição e as ambivalências femininas.¹⁹⁰

¹⁸⁷ DIDI-HUBERMAN, 2017, p.146.

¹⁸⁸ Antes de *Prisión perpetua*, há voz feminina no conto “La loca y el relato del crimen” porém Orecchia Havas observa que neste texto a personagem representa tão somente o delírio e aparece claramente dissociada do discurso ficcional. São duas forças separadas, diferentemente do que ocorre na mescla de vozes metaliterárias do livro de 1988. Ver ORECCHIA HAVAS, 2017, p.209-213.

¹⁸⁹ ORECCHIA HAVAS, 2017, p.211.

¹⁹⁰ ORECCHIA HAVAS, 2017, p.224. Tais temas retornam distribuídos entre os personagens de *La ciudad ausente* (1992), livro em que a voz feminina é consolidada como fundante da criação literária por meio da figura de Elena, a máquina de narrar.

As várias vozes femininas do primeiro volume de *Los diarios de Emilio Renzi* também podem ser tomadas como figuras alegóricas de sua máquina narrativa. Um texto interessante para pensar a esse respeito é “Primer amor”, que conta a história de Clara Schultz e a primeira experiência do narrador, então com dez anos de idade.¹⁹¹ A narração é feita variando entre a primeira pessoa do singular e a primeira pessoa do plural. Em diversos momentos os corpos e as vozes dos dois personagens aparecem misturados, como quando “en la fila los otros nos miraban”, e ainda “el círculo sarcástico de los otros que nos miran”.¹⁹² A troca de correspondências entre eles, que mal sabiam escrever, reforça a ideia de entrelaçamento dos dois personagens, evocando a duplicidade da figura de autor: feminino e masculino.

O narrador metia-se em brigas para proteger a amada das provocações dos outros estudantes, e voltava para casa “golpeado”, como se houvesse sido acometido de “una fiebre suicida”. Aqui, a loucura, geralmente associada à voz feminina na poética pigliana, aparece transferida para o personagem masculino. A única passagem narrada na terceira pessoa do singular, inclusive, é de quando Clara toma a decisão de agir, irrompe no meio do pátio reservado para os meninos e avisa o narrador que precisará ir embora. Assim como chega inesperadamente, sua retirada de cena é brusca.

Além de Clara, há outra personagem feminina neste curto relato, que é a própria mãe do narrador. É ela quem recebe o filho em casa após ele ter apanhado, e é ela também quem ensina o ritual que permitirá que o narrador transponha o sofrimento pela perda deste amor. O ritual consiste em colocar um espelho embaixo do travesseiro na hora de dormir, e ao olhar o espelho, caso aparecesse a pessoa amada, estaria confirmado a futura união entre eles, ou seja, o triunfo do amor. A mãe, então, é quem organiza a paixão do relato. É ela quem fornece os instrumentos pelos quais o jovem conseguirá, pela repetição e pelo método, conformar a força delirante da criação literária. Após a partida de Clara, o narrador repete o ritual muitas vezes, e ao fazê-lo sonha que vê Clara na margem do espelho, junto de si. Muitos anos depois, ele volta a sonhar com sua aparição no espelho. Ele, mais velho, vê Clara ainda com seus dez anos, “como si fuera mi hija”.¹⁹³ Aqui, o espelho reforça a ideia da duplicação do autor, que

¹⁹¹ Este texto também faz parte do livro *La ciudad ausente*, de 1992, e surge como relato reproduzido pela máquina de narrar. Poucas alterações foram feitas de um texto para o outro: a idade dos protagonistas passa de doze para dez anos, cai o adjetivo “proibido”, referente ao fato de que o espaço era vedado para as meninas; e a cor das lajotas do pátio, que de vermelhas passam para pretas.

¹⁹² PIGLIA, 2015, p.43.

¹⁹³ PIGLIA, 2015, p.44.

vê a si junto a seu “reflexo” feminino. Trata-se das duas faces do mesmo sujeito da escritura. Fora da essência dupla o sujeito não existe.¹⁹⁴

O espelho também evoca a paixão narcisista pela própria imagem. Essa possibilidade vai ao encontro da perspectiva segundo a qual as personagens mulheres apresentadas em *Los diarios de Emilio Renzi*, incluindo Clara Schultz, de modo geral parecem não possuir vozes autônomas no relato, mas estão subjugadas pelo sujeito de enunciação. Posicionando os elementos dentro da estrutura narrativa, Emilio Renzi é posto no centro e a voz feminina vê-se diminuída. Ali, Piglia alegoriza a voz feminina, e a história de Clara torna-se uma metáfora para a exposição do escritor que decide assumir sua paixão publicamente.¹⁹⁵ A personagem deixa de estar em simetria com a voz masculina.

É comum, no primeiro volume do diário, encontrar personagens femininas desprovidas de subjetividade, mas antes apresentadas como alegorias para que o próprio protagonista possa falar sobre si, explicar etapas de sua trajetória de vida ou abordar o texto por um viés metaliterário. As histórias narradas envolvendo mulheres as apresentarão na maior parte das vezes como metáforas relativas ao ofício do escritor e às dinâmicas às quais ele deve submeter-se até chegar à conquista do nome. No capítulo que Béatrice Didier dedica à figura do Outro no diário, ela alerta que a presença dos demais personagens tornam-se mais enigmática e paradoxal à medida que o diário serve ao diarista mais como registro “íntimo” do que registro de eventos exteriores. Isso ocorre, segundo ela, porque antes de servir de espaço para a presença alheia, o diário serve para exprimir o desejo de quem o escreve. Assim, o outro, ainda que amado ou odiado, surge no texto como objeto. Didier pontua, ainda, não se tratar de um julgamento moral do sujeito real, mas daquele que surge no e pelo texto. Nesse sentido, o diário diferencia-se de um romance típico, no qual os personagens tendem a ser fabulados com maior consistência.

No diário, a narração surge como processo que organiza a experiência de acordo com a imaginação inventiva de seu autor, que assim atribui sentidos ao narrado, ainda que este sentido esteja aberto para que o leitor complete de acordo com sua subjetividade.¹⁹⁶ É assim que as vozes femininas de *Los diarios* parecem surgir ao longo

¹⁹⁴ ORECCHIA HAVAS, 2017, p.218.

¹⁹⁵ Conforme será abordado no próximo capítulo, Clara surge como metáfora para a o desejo e o receio trazidos pela exposição do sujeito advindos do reconhecimento entre seus pares.

¹⁹⁶ “El sentido de la literatura no es comunicar un significado objetivo exterior, sino crear las condiciones de un conocimiento de la experiencia de lo real”. Ver PIGLIA, 2015, p.244.

do texto. Nos casos acima, uma leitura possível reduziria a existência dessas personagens em função da história central da formação do escritor. Em uma perspectiva menos apressada, entretanto, é possível notar que essas mulheres não apenas embasam a imagem do autor: na verdade elas são muitas das vezes viabilizadoras de suas ações, ou seja, deflagraadoras das origens do escritor futuro para a leitura, a escritura ou a própria exposição, conforme os subtítulos desta pesquisa deixam entrever. Ainda a esse respeito, é o próprio Ricardo Piglia, em entrevista ao *The Faulkner Journal* publicada no livro *Crítica y ficción*, originalmente de 1986, quem iluminará caminhos para pensar essas personagens femininas. Na ocasião, a entrevistadora Maria del Carmen Hernández nota a irrelevância das mulheres em *Respiración artificial*. Piglia rebate citando personagens centrais, nas mãos das quais estariam a política e a literatura no texto e as origens para o desencadeamento de toda a trama. Por fim, ele realça o aspecto oculto do relato: o que sustenta secretamente a intriga não deve ser narrado, deve ser revelado apenas parcialmente.¹⁹⁷

1.3 Ida Maggi: a genealogia familiar

Didier aponta a relação próxima que há entre o diário e a família burguesa não só como possibilitadora da eclosão da forma discursiva como também como tema do qual o diarista costuma desabafar, reclamar ou se descolar.¹⁹⁸ No primeiro volume de *Los diarios de Emilio Renzi*, a mãe do protagonista, Ida Maggi, aparece diversas vezes como alegoria da narradora modelo, responsável pelo repositório de histórias da família e por sua transmissão.¹⁹⁹ É Ida quem conta a história do avô paterno de Renzi, Emilio. Essa história familiar, inclusive, conecta e fecha o círculo entre o primeiro e o último capítulo do livro (“En el umbral” e “Canto rodado”, respectivamente).²⁰⁰ Enquanto o

¹⁹⁷ PIGLIA, 2014, p.123.

¹⁹⁸ DIDIER, 1976, pp.73; 84.

¹⁹⁹ Conforme atestam Teresa Orecchia Havas e Miriam Gárate, não foi sempre que Ricardo Piglia reivindicou a mãe como parte de sua genealogia familiar. Esse efeito teria sido alcançado fundamentalmente com a presença alegórica de Elena, a máquina de narrar do livro *La ciudad ausente*, somente em 1992. Nesse sentido, *Prisión perpetua* conteria o ponto de inflexão a partir do qual o projeto literário dessa genealogia feminina teria lançado suas bases iniciais. Ver ORECCHIA HAVAS, Teresa. Mascaras del sujeto y mitos de origen del relato en la narrativa de Ricardo Piglia. In: *revista landa*, vol.5, n.2, 2017, p.198 e GÁRATE, Miriam. Genealogias da escrita em *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. In: *Remate de Males*, Campinas-SP, v.39, n.2, 2019, p.596.

²⁰⁰ O título do primeiro capítulo remete também ao conto de Jorge Luis Borges, “El hombre en el umbral”, publicado em 1949 no livro *El Aleph*. Trata-se de um relato de segunda mão, narrado em primeira pessoa, sobre a busca a um sujeito chamado Glencairn. Em meio às buscas, no umbral de uma casa, o narrador se depara com um homem muito velho, a quem “los muchos años lo habían reducido y

primeiro capítulo termina deixando em suspenso algo sobre a participação do avô na I Guerra Mundial, o vigésimo traz mais elementos narrativos sobre esse episódio. É em “Canto rodado” que surge a ideia da tradição oral, das histórias familiares sendo cantadas de boca em boca, criando movimento e transmissão. As “testemunhas da tribo” sintetizam as histórias verbalmente, passando-as de geração a geração. Um “seixo rolado”, conforme a tradução brasileira para o título do capítulo,²⁰¹ é uma pedra que rola por causa do movimento da água. Esse movimento pode ser mais ou menos brusco, mas é suficiente para modelar a pedra. Para tanto, depende essencialmente de tempo. Juntos, movimento, tempo e voz são, portanto, elementos essenciais para qualquer relato. Para Renzi é a voz de sua mãe que canta, a mesma voz materna que embala um filho com uma canção de ninar, aquela que engendra o movimento.

A voz que canta e engendra o movimento é uma voz de mulher. Enquanto narradora essencial do romance familiar, a mãe de Renzi contava as histórias familiares com elegância e graça, sorrindo como se fossem comédias. Em seu tom, havia respeito, mas também ironia.²⁰² O tom da voz que narra é uma preocupação constante nestes primeiros anos de diário. A mãe torna-se a interlocutora de Renzi para pensar tom e estilo na narração. Com ela, ainda nos primeiros anos do diário, trava um diálogo insólito a respeito das construções preposicionais e o modo como sua precisão define o estilo, e de que modo isso acontece em Arlt. A mãe ali representa o senso comum, que vê no narrador de Arlt um recorrente problema construtivo. E para Renzi é justamente nessa aspereza, conforme anota alguns dias antes, em 1957 ou 1958, que Arlt alcança seu estilo bruto: “los defectos son virtudes”, ele diz à mãe.²⁰³ É também nesta época que

pulido como las aguas a una piedra o las generaciones de los hombres a una sentencia”. Ver BORGES, *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974, p.613. Nos intertextos de Borges, portanto, encontramos também uma conexão entre o umbral e o seixo rolado, título do último capítulo do primeiro volume de *Los diarios de Emilio Renzi*. Este velho havia aparecido antes, no conto “El sur” do livro *Ficciones*, de 1944. Mas enquanto a história de 1949 se passava na Índia, esta se passa na Argentina. Entre delírio e realidade, Juan Dahlmann faz uma viagem ao sul do país para repousar na estância que havia sido de seu avô materno, após ficar internado em um sanatório. O velho, “reducido y pulido (...)” está de cócoras, encostado no balcão de um bar, e recebe a mesma descrição do texto de 1949. Em ambos os textos, ele representa a eternidade de um tempo que sobrevive pela memória, como um seixo que tem suas arestas polidas pelas águas. Já o umbral, que aparece no texto de Piglia como lugar de uma cena fundante de leitura está localizado nos dois textos borgeanos, mas em espaços diferentes. No texto em que o umbral figura no título, é lá que está o velho, “parte esencial de la historia”, na transição entre a casa e a rua. Em “El sur”, o umbral é o espaço entre o bar e a *llanura*, entre o espaço do delírio e o do duelo. Embora vasto, era também “íntimo y, de alguna manera, secreto”, também espaço da morte vindoura do narrador. Ver BORGES, 1974, p.527.

²⁰¹ Embora consiga apreender a noção de movimento desta pedra que se molda conforme se movimentam repetidamente, a versão para o português perde a ambiguidade para a possibilidade semântica da palavra “canto”, remetendo às tradições orais que garantem a sobrevivência das histórias da “tribo”.

²⁰² PIGLIA, 2015, p.340.

²⁰³ PIGLIA, 2015, p.40.

ele observa o vocabulário da mãe e o modo como ela elege as palavras como representativas de um estado de espírito.

Mantendo a metáfora da água sobre o seixo rolado, neste primeiro volume de *Los diarios* a correnteza familiar passa por diversas das histórias contadas ali. Algumas “menores”, contadas e recuperadas superficialmente ao longo do livro. Já outras, como a própria história do avô, é retrabalhada em diversas passagens, narrada a partir de posições diferentes, e até mesmo em textualidades distintas (tanto nos trechos do diário quanto nos textos em prosa). Cada vez que é recontada, essa história vai sendo polida e com isso ganha nuances e sentidos implicados por aquilo que o texto vai revelando aos leitores. Portanto, mais do que circularidade narrativa, trata-se aqui de emular algumas lições que a mãe teria transmitido a Renzi: repetição do relato, polimento a cada nova versão, isenção na descrição do comportamento de seus personagens, além do interdito de maiores explicações sobre os desfechos.

Se a mãe aparece como tributária de certa genealogia familiar e literária apenas no final dos anos 80, o avô ítalo-argentino é apresentado como parte dela apenas a partir de 2015, com a publicação de *Los diarios de Emilio Renzi*.²⁰⁴ Na trama, o “Nono” Emilio é o pai do pai de Renzi.²⁰⁵ A mãe implicava continuamente com a ascendência sanguínea paterna. O tema dessa descendência problemática aparece, entre outros, no último capítulo, quando Renzi conta que sua mãe evitava chamá-lo por Emilio, o nome do avô, preferindo os apelidos Nene, Em, ou mesmo nada: para ele, há um silêncio, uma pausa, que só as relações nitidamente íntimas permitem.²⁰⁶ Quando está contando para Renzi sobre a traição do avô Emilio, Ida alerta para o caráter questionável de todos os homens da filiação paterna. Um defeito menos ligado a moral, posto que Ida era uma narradora que não julgava os personagens, muito menos dentro da família,²⁰⁷ e mais ligada a uma falta de lealdade consigo: por não terem coragem de fazer o que queriam,

²⁰⁴ GÁRATE, 2019, p.601.

²⁰⁵ Apenas a título de curiosidade, sem incorrer no equívoco de confundir autor e personagem, em entrevista realizada por Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano em 1982, Ricardo Piglia conta que seu avô paterno, de quem se dizia na família que escrevia muito bem, havia morrido quando ele tinha apenas 4 anos de idade. Ainda assim outro momento do mesmo livro, ele recupera a importância dos livros e objetos do avô que ficavam no galpão junto a outras peças e móveis abandonados, para ele o cômodo mais atrativo da casa. Ver PIGLIA, 2014, pp.48; 113.

²⁰⁶ “No llamarme como todos me llamaban, sino haciendo una leve pausa (...) en la que era nítida la intimidad que tenía conmigo”. Ver PIGLIA, 2015, p.338.

²⁰⁷ “Tenía como narradora una virtud que yo siempre he tratado de usar en mi literatura, porque la clave, o una de las claves del arte de narrar, es no juzgar a los personajes”. Ver PIGLIA, 2015, p.348.

adiavam a tomada de decisões e agiam com desfaçatez. Seriam homens covardes e incapazes de se deixar levar por suas emoções mais autênticas.²⁰⁸

Aqui, o narrador aponta para dois traços importantes que perpassam todo o primeiro volume do diário e que ajudam a pensar em quais termos ele foi elaborado. O primeiro diz respeito à questão do silêncio como “espaço” nitidamente íntimo. Há sempre algo da experiência que a narração não consegue captar, que lhe escapa. Desse modo, há, em toda palavra escrita, uma ausência, a impossibilidade de traduzir o todo. Por outro lado, haverá no silêncio não apenas ausência (de som, de nome, de conteúdo) mas também a reunião de todas as possibilidades do mundo, de tudo aquilo que é indizível. Neste sentido, o mesmo afeto que preenche o apelido de um filho, pode preencher a pausa silenciosa pela qual a mãe opta por “chamá-lo”. Mais uma vez, é somente a figura materna quem consegue dizer sem pronunciar nenhuma palavra. E se o silêncio é caminho para o íntimo, o segundo traço acaba por ser um desvio. Quando a mãe alerta que os homens da família não se guiam por suas emoções autênticas, ou, em outras palavras, por sua vontade íntima, advém daí um comportamento de paralisia. Mas ao contrário do que se possa pensar, essa inação não resulta em neutralidade sobre os acontecimentos da vida. Ao contrário, passando a performar e a agir com desfaçatez, estes homens conduziram suas interlocutoras a situações indesejáveis, como o avô Emilio que obrigou a esposa a atravessar o oceano para parir na Itália, para assim poder ficar com Matilde Aráoz, sua amante, em solo argentino.²⁰⁹

Se o masculino familiar surge, do ponto de vista materno, relacionado a uma noção de *performance* ou de falta de sinceridade (consigo mesmo), ele surge paradoxalmente, em relação a postura de Renzi com o avô, em reiteradas memórias de cumplicidade.²¹⁰ Com a morte da esposa Rosa, o avô Emilio mudou-se para a casa em Adrogué, onde morava a família de seu filho (o pai de Renzi). Ele continuaria morando

²⁰⁸ PIGLIA, 2015, p.351.

²⁰⁹ Tanto o avô como sua esposa Rosa eram de origem italiana e, em algum momento, haviam migrado para a Argentina, para trabalhar no campo. Quando Rosa engravida, seu marido insiste em enviá-la para a Itália, afirmando que queria que o filho recebesse cidadania italiana. A guerra já havia começado na Europa, e poucos meses depois, a Itália anuncia sua participação no que viria ser a Primeira Guerra Mundial. Devido ao conflito, Emilio perde a comunicação com a esposa, em solo italiano, ao mesmo tempo em que Matilde, a jovem argentina, ao saber que Emilio era casado, decide terminar a relação. Desolado, movido por culpa ou rejeição, ele decide voluntariar-se e lutar no *front* de batalha. Ver PIGLIA, 2015, 351. Alguns anos após a morte do avô, Ida passa para o filho as informações do asilo onde Matilde estaria instalada. Renzi afirma tê-la visitado em maio de 1972, e anotado o episódio em seu diário, que, entretanto, não aparece no texto publicado. O narrador diz que Renzi narra o encontro “con la emoción de la primera vez”. Ver PIGLIA, 2015, p.355. Matilde confunde o neto com o avô, e é curioso notar que a narração deste episódio e deste equívoco também emula a instabilidade das vozes de enunciação dos dois Emilios.

²¹⁰“El abuelo me recibe siempre con la misma sonrisa cómplice”. Ver PIGLIA, 2015, p.225.

ali mesmo depois da partida do neto. Ainda assim, a relação entre os dois seguiu muito estreita, através de ligações telefônicas e visitas frequentes (“los encuentros con el abuelo son lo mejor de esta época para mí”),²¹¹ até o falecimento do avô, em 1968. Renzi anota em seu diário, em 21 de maio de 1960, que relendo seus cadernos de anos anteriores percebe que espiritualmente havia permanecido com o avô na casa de Adrogué.²¹² A conexão entre os dois é tão intensa que ainda nos últimos anos de vida do nosso protagonista, ele insiste que segue escutando a voz do avô.²¹³ Mais uma vez, assim como ocorre com a mãe, a voz surge como conectora e garantidora do afeto pessoal.

Durante a I Guerra Mundial o avô é ferido, o que o deixa com uma profunda cicatriz no peito.²¹⁴ Devido ao seu conhecimento de diversos idiomas, é redirecionado para cuidar das cartas dos mortos em batalha, ficando responsável por reunir os itens pessoais dos soldados falecidos, como roupas, acessórios, fotos, cartas interrompidas e enviá-los aos familiares junto com uma carta em que ele procurava redigir em tom afetivo, fugindo dos moldes impessoais e burocráticos, um breve comunicado sobre o óbito de cada soldado.²¹⁵ A tarefa, entretanto, torna-se cada vez mais exasperante. O contato com essas histórias brutalmente interrompidas, representadas pelos objetos pessoais e pelas cartas também elas suspensas em definitivo, por vezes manchadas de sangue, que chegam aos cuidados do avô Emilio o transtornam. “¿Qué obligación puede ser más opresiva que la de clasificar cartas muertas y contestarles a la madre, al hijo, a la hermana?” questiona o avô Emilio, segundo Renzi conta a seu interlocutor.²¹⁶ E assim, em certo estado delirante, aproveitando-se que “todos estaban demasiado preocupados en el trabajo de sobrevivir”,²¹⁷ ele passa a reter muitos desses objetos e cartas. Com sua repatriação à Argentina, trouxe com ele “las palabras de los que iban a morir”, as “letras escritas de un alfabeto olvidado”.²¹⁸ O avô, diz Renzi, gostaria de dar voz, alívio e esperança a esses mortos que vagam, mas não sabia de que forma fazê-lo. No roubo das cartas, no roubo das palavras alheias, encontrou uma maneira de honrar os mortos, rompendo com a economia da guerra e sua lógica monstruosa, devolvendo a possibilidade dos finais incomuns, como se pudessem assim ser mais do que apenas

²¹¹ PIGLIA, 2015, pp.69, 77, 79 e 89.

²¹² PIGLIA, 2015, p.76.

²¹³ PIGLIA, 2015, pp.23, 25.

²¹⁴ PIGLIA, 2015, p.24.

²¹⁵ PIGLIA, 2015, p.355.

²¹⁶ PIGLIA, 2015, p.24.

²¹⁷ PIGLIA, 2015, p.79.

²¹⁸ PIGLIA, 2015, pp.24-25.

peças descartáveis de uma engrenagem brutal. Mais do que isso, essa experiência “le dio una mirada totalizadora sobre la guerra y su inusitado y cruel desarrollo”.²¹⁹

Na casa de Adrogué então, o avô começou a fazer da casa uma espécie de museu da I Guerra Mundial, separando os tipos de documentos por cômodos.²²⁰ Para um historiador tratar-se-ia, portanto, de um arquivo bastante notável com diversas fontes primárias e secundárias a respeito do conflito. Nada mais lógico, portanto, que o avô pedisse para que seu neto, que então cursava faculdade de História na Universidad Nacional de La Plata, o ajudasse a organizar e catalogar os inúmeros materiais existentes ali. Aliado a isso, ou como motivação primeira, havia o fato de que Renzi e seu pai haviam rompido relações e o jovem não tinha dinheiro suficiente para se manter. O avô pagava-lhe então um salário²²¹ para que ele o ajudasse com o trabalho arquivístico.²²²

As cartas dos soldados mortos seguem atormentando o avô, “lo desvelan, no lo dejan en paz”.²²³ A experiência da guerra seguia vívida, e ressoava como “un sueño soñado la noche antes. Igualmente confuso, igualmente sin sentido, de todos modos a ratos trata de construir una versión coherente.”²²⁴ Muito já foi dito sobre a impossibilidade da narração do trauma, e aqui podemos observar ao avô de Renzi tentando conjurar essa experiência por meio da linguagem, independente do relato que virá. “Imagina que es el único que puede contar la verdad. ‘Mi verdad’, dice. A veces quiere escribir un libro, a veces sólo una carta abierta al Papa en el Vaticano”.²²⁵ Manter-se submerso na traumática experiência da guerra significa afogar-se uma e outra vez nas emoções revividas, e é por isso que em certo momento Renzi, citando Pavese,

²¹⁹ PIGLIA, 2015, p.78.

²²⁰ Surgem duas possibilidades textuais de organização deste material. No primeiro capítulo, o Renzi que está no presente da enunciação lembra-se que havia “o quarto dos mapas”, com mapas de planos de batalha; havia o quarto com as cartas expostas atrás de vitrines e em cima das mesas; no quarto do fundo ficava a biblioteca, com centenas de livros sobre o tema. Ver PIGLIA, 2015, p.23. Já numa entrada de diário numa segunda-feira de 1967, Renzi anota que o avô havia pregado nas portas da casa papéis identificando lugares em que lutou (*Isonzo, Fosalta*). No cômodo maior, ao fundo, batizado *Último correo* estariam as cartas dos soldados mortos. Em outro, os mapas. Haveria ainda a biblioteca específica sobre o tema. Ver PIGLIA, 2015, p.287. Mais do que simplesmente apontar para as discrepâncias entre elas, é interessante notar a insistência de Piglia com a invocação dessa casa-museu-arquivo.

²²¹ Em 15 de julho de 1965, o avô enviou três mil pesos, que Renzi não conseguiu sacar. Ver PIGLIA, 2015, p.192. Já em 16 de janeiro de 1967, o avô envia o curioso valor de dezoito mil oitocentos e oitenta e cinco pesos para o neto. Questionado, diz que calculou o valor com base nas horas trabalhadas. Ver PIGLIA, 2015, p.287.

²²² “una colección desordenada de carpetas y cajas con materiales diversos dedicados a la campaña italiana en la Primera Guerra”. Ver PIGLIA, 2015, p.79.

²²³ PIGLIA, 2015, p.89.

²²⁴ PIGLIA, 2015, p.78.

²²⁵ PIGLIA, 2015, p.287.

afirma “narrar é como nadar”.²²⁶ Como visto, a estratégia de Renzi é tomar distância da experiência, ver aos outros e a si com estranhamento suficiente para desacoplar-se do acontecimento, e assim dar conta de narrá-lo. Em suas alucinações, o Nono dizia

El language..., el language... (...) esa frágil y enloquecida materia sin cuerpo es una hebra delgada que enlaza las pequeñas aristas y los ángulos superficiales de la vida solitaria de los seres humanos, porque los anuda, cómo no, sí, decía, los liga, pero sólo por un instante, antes de que vuelvan a hundirse en las mismas tinieblas en las que estaban sumergidos cuando nacieron y aullaron por primera vez sin ser oídos, en una lejanísima sala blanca y desde donde, otra vez en la oscuridad, lanzarán también desde otra sala blanca su último grito antes del fin, sin que su voz llegue por supuesto, tampoco, a nadie...²²⁷

Assim, enquanto reivindicação genealógica, o avô serve paradoxalmente como inspiração e contramodelo ao narrador habilidoso: “Siempre es así, narra pequeños fragmentos, mui vívidos, pero se cortan, no concluyen. (...) Son como esquirolas, flashes luminosos, perfectos, sin ilación. Así habría que narrar, pienso a veces”.²²⁸ Mas onde Renzi nada, o Nono afoga-se,²²⁹ como em certa quinta-feira de 1961 em que o neto é chamado para socorrer o avô, que andava desacorçoado por uma praça de Adrogué.²³⁰ Além disso, curiosamente, os mesmos objetos que perturbam o avô são aqueles que viriam a alimentar a poética do autor. São os itens que compõem o arquivo do Nono: mapas, fotos, cartas e demais papéis. Desde muito cedo, Renzi declara no diário seu interesse em constituir um procedimento que recorra à elementos extraliterários, como os documentos de arquivo, que proveriam um relato que se “construye a partir de una experiencia no-literaria”.²³¹

Para Renzi, ademais, o avô surge como alternativa ao pai. Em 25 de janeiro de 1960, Renzi conta haver rompido com o pai, após ele revelar que não pretendia seguir a carreira médica. Como o avô assume o sustento do neto, pagando-lhe uma mesada, ele

²²⁶ PIGLIA, 2015, p.160.

²²⁷ PIGLIA, 2015, p.25.

²²⁸ PIGLIA, 2015, p.101.

²²⁹ Impossível não lembrar a conhecida anedota contada no texto de Piglia no livro *Formas breves*. Intitulado “Los sujetos trágicos (Literatura y psicoanálisis)”, em certo momento é narrada a relação entre James Joyce e sua filha Lucía Joyce, que sofria de transtornos psicológicos. Durante a escrita de *Finnegans Wake*, “um texto totalmente psicótico”, Joyce procura Jung para dizer-lhe que tanto ele quanto a filha escrevem textos igualmente fragmentados, oníricos, herméticos. “Mas onde você nada, ela se afoga” teria respondido Jung. Para Piglia, é isso que diferencia o artista do resto: saber entrar no mar da linguagem e nadar. Ver PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000, pp.55-68.

²³⁰ PIGLIA, 2015, p.107.

²³¹ PIGLIA, 2015, p.207.

opta por estudar em La Plata, uma cidade com custo de vida mais baixo que Buenos Aires.²³² A mágoa que Renzi sente pelo pai, e que surge ao longo do primeiro volume de *Los diarios* aparece também no avô, mas o Nono encara esse descompasso de um modo mais descontraído, como entrevemos no seguinte diálogo do oitavo capítulo:

‘No quiero que seas un sobaco ilustrado’, me dijo el hijo de puta de mi padre.

-Esperaba que yo fuera abogado...

-Para que lo saques de la cárcel - se ríe el Nono con sus ojitos de zorro.²³³

Em outra passagem do mesmo capítulo, numa entrada de domingo, o avô pergunta a respeito do filho (o pai de Renzi): “¿Tu padre cómo va? Tampoco yo me hablo con él, no me gustan los médicos y tampoco me gustan los hijos directos, sabés, prefiero los indirectos”.²³⁴ O Nono reclama que o filho vive lhe dando conselhos e amostras grátis de remédios, como se pensasse no pai como uma espécie de mendigo.

Enquanto pelo pai haveria apenas descendência “en caída libre”,²³⁵ o compartilhamento da rejeição possibilita que tanto o avô quanto o neto privilegiem a conexão filial indireta que há entre eles. Porém, como Miriam Gárate ressalta, essa “ascendência salteada”, essa eleição enviesada pelo avô, não elimina a presença do pai como origem da escrita.²³⁶ Afinal, o diário começou a ser escrito em um dos cômodos (ou no corredor)²³⁷ da casa de Adrogué momentos antes de a família fugir de lá para Mar del Plata, porque o pai peronista havia sido preso em 1955 e ao sair da cadeia sentia-se em constante perigo. Se em um primeiro momento o pai foi o causador desta primeira escrita, brevemente passou a ser o seu claro antagonista. Nos diários dos anos entre 1960 e 1966, por exemplo, o pai não é sequer mencionado. Ainda assim, a sua presença é fantasmática, o pai é o adversário *contra quem* Renzi pretende narrar até o fim de sua vida:

Octubre 2 [1967]

A veces pienso que tendría que publicar el libro con otro nombre, cortar así del todo los lazos con mi padre contra el cual, de hecho, he escrito este libro

²³² Essas informações surgem em uma entrada de diário mas como conteúdo de uma carta que Renzi escreveu a Elena, sua namorada da época, e a construção textual sintética parece pensada para esclarecer este momento de vida do protagonista. Ver PIGLIA, 2015, p.52.

²³³ PIGLIA, 2015, p.100.

²³⁴ PIGLIA, 2015, p.111.

²³⁵ PIGLIA, 2015, p.34.

²³⁶ GÁRATE, 2019, p.592.

²³⁷ Na página 28 a escrita do diário teria começado “en una de las habitaciones dismanteladas de la casa”. Já na página 269, uma entrada de diário de 1966 menciona “el piso del corredor de la casa desmontada”. Ver PIGLIA, 2015.

y escribiré los que siguen. Dejar de lado su apellido sería la prueba más elocuente de mi distancia y mi rencor.²³⁸

E como este primeiro volume é um diário que conta a conquista de um nome de autor, o pai é necessariamente colocado como interlocutor prioritário pois, conforme recupera Lejeune, “el primer nombre recibido y asumido, el nombre del padre, y, sobretudo, el nombre de pila que nos distingue, son sin duda los datos capitales en la historia del yo”.²³⁹ O rancor que move Renzi faz com que ele deseje deslocar essa ascendência e recontar essa história sob novo viés. Assim, o diário sequer nomeia o pai, vedando qualquer possibilidade de identificação intratextual.²⁴⁰

O pai de Renzi reaparece somente numa entrada de uma quarta-feira de meados de março de 1966. Eles se encontram no bar Florida sob as “sordas tensiones” de sempre. A conversa desanda, e Renzi diz aborrecer-se mais pela forma, pela falsa naturalidade, do que pelo conteúdo inadequado: “esa estupidez infantil se convierte en algo siniestro”.²⁴¹ O prognóstico de Ida parece confirmar-se aqui. A linhagem paterna peca pela insinceridade, pela preocupação com a performance, pelo simulacro. Neste lado da genealogia familiar, os afetos desfiguram-se quando ganham exterioridade, perdem suas características originais e tornam-se sombras do que eram.

E embora a mãe geralmente surja enquanto invocação genealógica por um viés positivo, pelas características notáveis de uma narradora habilidosa, há entradas de diário que não diferenciam o pai da mãe, e que colocam ambas as figuras como um único conjunto que representa “la presencia fantasmal de *my family*”²⁴² da qual Renzi deseja desvencilhar-se. A passagem de 28 de março de 1967 aponta nesse sentido. Renzi relata o desconforto por ter encontrado com seus pais, pois é como se ele saltasse vinte anos no passado. Esta imagem o captura e o faz submergir, e ele sente que precisa desvencilhar-se dela, “doy un salto cruel tratando de librarme de esa imagen y ser yo mismo, contra ellos”.²⁴³ Posicionar-se contra essa presença familiar é a única maneira

²³⁸ PIGLIA, 2015, p.328.

²³⁹ LEJEUNE. “El pacto autobiográfico”. In: *Suplementos Anthropos*, Barcelona, 1991, p.56.

²⁴⁰ Em nota de rodapé, Gárate revela o nome dos pais de Ricardo Emilio Piglia Renzi: Pedro Piglia, o pai; e Aída Renzi, a mãe. Ver GÁRATE, 2019, p.594.

²⁴¹ PIGLIA, 2015, p.239.

²⁴² O trecho completo faz parte de uma entrada de 10 de dezembro de 1965: “Además sigue la presencia fantasmal de *my family*. El padre de Hamlet y Lady Macbeth (*to the bed*, al lecho, al lecho, dice Lady Macbeth)”. Ver PIGLIA, 2015, p.207.

²⁴³ PIGLIA, 2015, p.301.

de conseguir ser autêntico.²⁴⁴ No último dia de Renzi na casa de Mar del Plata, antes de ir para a universidade em La Plata, a mãe chora, pois “ella sabe que no voy a volver a casa”.²⁴⁵ A separação entre a vida sob moldes familiares e a vida autônoma justifica a divisão em duas partes do primeiro volume de *Los diarios*.²⁴⁶

Como já visto, Moretti deixa clara a relação que há, nos romances de formação, entre juventude e mobilidade.²⁴⁷ Esse dinamismo aparece ligado à inquietação desta faixa etária, e este tema, enquanto discurso literário, acaba por dialogar com o momento da construção cultural da modernidade, que coloca a juventude como objeto central. *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación* não funciona de modo diferente: principalmente depois que Renzi vai para La Plata, sua vida passa a ser de intensa mobilidade. Entre 1960 e 1967, ele mora em pensões, quartos de hotel e casas de amigos. Já em Buenos Aires, divide casa com os irmãos Tata e Alberto Cedrón,²⁴⁸ além de sublocar um quarto no apartamento de Piri Lugones.²⁴⁹ Além disso, ele está sempre em trânsito entre Buenos Aires e La Plata, nos bares e cafés das duas cidades. Na rua estão todas as características ligadas à exterioridade, à multidão e à infinitude, ou seja, ao conceito de público.

Em contraposição, à casa é identificada a noção de íntimo, do lugar do refúgio e do isolamento,²⁵⁰ da impossibilidade do olhar alheio. Neste sentido, o mais próximo de um lar neste primeiro volume é a casa de seu avô Emilio, em Adrogué. Sobre as demais moradas de Renzi, entretanto, pouco ou nada é revelado. Os itens materiais que precisam ser mudados de um lugar a outro são livros, discos e outros poucos objetos.²⁵¹ Em Buenos Aires ou La Plata, Renzi parece mais preocupado em explorar os arredores, como em 24 de fevereiro de 1966, quando anota: “Me gusta cambiar de barrio y

²⁴⁴ Algo semelhante ocorre no verão de 1966, quando Renzi visita os pais de sua namorada Inés, em Piriápolis, e diz que o clima familiar dali, que ele sempre renegou, faz com que ele se sinta afogado, “como si todos los diques se hubieran derrumbado y el agua lo inundara todo”. Ver PIGLIA, 2015, p.228.

²⁴⁵ PIGLIA, 2015, p.60.

²⁴⁶ No *Bildungsroman*, a família é entendida como “metáfora de um possível pacto social”. O sujeito que se deixa fundir aos entes familiares está adquirindo estabilidade nos nexos sociais e instituindo o vínculo entre a esfera pública e a privada, posto que introjeta o pacto social que tem sua origem na família. Já no romance de formação subsequente, em que a continuidade entre interior e exterior se desfaz, a interioridade mostra-se como fonte de contradição do personagem, constantemente ambíguo e incoerente. Com personagens assim, a narrativa ganha imprevisibilidade e torna-se mais fascinante do que nas histórias cujo desfecho as encaminham para uma conclusão harmônica. Ver MORETTI, 2020, posição 648 e 1857.

²⁴⁷ MORETTI, 2020, posição 302-370.

²⁴⁸ PIGLIA, 2015, p.187.

²⁴⁹ PIGLIA, 2015, p.330.

²⁵⁰ ARFUCH, Leonor. Cronotopías de la intimidad. In: ARFUCH, Leonor (org.) *Pensar este tiempo: Espacios, afectos, pertenencias*. Buenos Aires: Paidós, 2005, p.246.

²⁵¹ PIGLIA, 2015, p.167.

empezar a caminar y a recorrer el lugar”.²⁵² É nessa *flânerie*, nessa confusão das ruas, espaço de exposição, que se desenrola a narrativa dos primeiros anos do jovem Renzi, de modo que os acessos à intimidade do protagonista são vetados também em sua “cronotopia”, conforme termo cunhado por Arfuch, que empresta o conceito bakhtiniano de *cronotopos* para analisar a relação entre espaço e tempo, relação esta que uma narrativa trataria de investir de “sentido – y afecto – a acciones y personajes, que asumirán por ello mismo una cierta cualidad”. O íntimo para ela é uma “sutil gradación de lo privado”,²⁵³ que ganha forma e sentido a partir da palavra, do “dizer performativo” a respeito da interioridade. Mas é justamente esta forma narrativa que paradoxalmente transporta o íntimo para uma aparição que é pública. Assim, para Arfuch, a tangibilidade da intimidade pode ser percebida no espaço do lar, “espaço emblemático da interioridade”, desde seus cômodos mais acessíveis (como a sala ou a cozinha) até os mais reservados, como os quartos ou a biblioteca.²⁵⁴ Para ela, a relação entre os âmbitos privado e público não é dicotômica, eles se interrelacionam a todo momento, instaurando uma dinâmica que dificulta muitas vezes sua classificação, a depender das circunstâncias e de sua construção.²⁵⁵ O umbral então surge como alegoria para esse enfoque não-dissociativo tanto da dupla público/privado quanto do individual/social.

Desde a discussão dos anos 1960 sobre a morte do autor, que problematiza essa figura, o debate passa a ser colocado em termos da possibilidade de acessar algo que escape ali mesmo no texto ou ainda algo inexprimível.²⁵⁶ Nesse sentido, Arfuch aponta que na metáfora do umbral como recinto da interioridade o íntimo estaria no mais recôndito do sujeito, é o que roça o incomunicável. O privado para ela contém o íntimo, é sua antessala, menos restrito que o íntimo e compartilhado com outros. Além dos dois, há o âmbito público, presente nos textos biográficos enquanto tudo aquilo que compõe a “vida pública”.²⁵⁷ Catelli discorda dessa afirmação e propõe que público e privado são

²⁵² PIGLIA, 2015, p.232.

²⁵³ ARFUCH, 2005, p.239.

²⁵⁴ ARFUCH, 2005, p.245.

²⁵⁵ ARFUCH, 2010, p.76.

²⁵⁶ Em 1968, no polêmico texto “A morte do autor”, Barthes, afirmou que a escritura “é a destruição de toda voz, de toda origem”. Para ele, que irá futuramente rever e atenuar esse posicionamento, a partir da produção do símbolo no texto a linguagem deve passar a ser o ponto de referência da análise textual, de modo que o texto deve ser “deslindado” e não “decifrado”. Somente a linguagem performa, ou seja, demonstra o domínio do código narrativo. Ver BARTHES, 2012, p.57.

²⁵⁷ ARFUCH, 2010, p.102.

polos opostos e que o íntimo é a mediação entre eles, de modo que não se trata de uma gradação do privado, mas de um âmbito a mais que os coloca em relação.²⁵⁸

Muitas cenas fundantes da leitura de Renzi acontecem dentro da casa. Na cozinha, Renzi lembra-se da luz branca e da parede de azulejos, enquanto lia algo que “parece Conrad”, ou debaixo de um toldo no quintal, lendo o livro de Edmundo De Amicis dado por Natalia, amiga de seu avô, que na ocasião usava um vestido também branco.²⁵⁹ Em seu quarto da época de estudante, sob a luz circular da lâmpada, descobriu com *La peste* de Camus o modo febril de ler tendo que dizer algo para impressionar Elena, com quem flertava.²⁶⁰ Já na biblioteca, tem-se o lugar de início da primeira cena de leitura citada no livro. É quando, aos três anos, observa o avô Emilio sentado em uma poltrona de couro, “ausente en un círculo de luz, los ojos fijos en un misterioso objeto rectangular”. Como era “pré-lógico, pré-sintático e pré-narrativo” não encadeava os gestos, apenas os registrava, para então, no umbral da casa de Adrogué copiá-los, fazendo seu “batismo” como leitor. Ele pega um livro da biblioteca do avô e vai até a entrada da casa para imitar aquele gesto de leitura.²⁶¹ Emprestando a certa observação de Sylvia Molloy, “esta mímica infantil bien podría considerarse como la escena de lectura en estado puro, como el ademán básico, la pose retórica, a la espera de un objeto que la complemente y le dé pleno significado”.²⁶²

No espaço do umbral conectam-se o isolamento da biblioteca e a comunicação da rua, meio de passagem entre o isolamento e a comunidade, entre o íntimo e o público.²⁶³ O “objeto retangular” retirado da estante e exposto ao público, espaço do infinito e da liberdade, pode ser lido como metáfora da codependência desses ambientes. Assim, a escolha particular pelo livro azul, pode tornar-se objeto de escrutínio público, pode ser questionada pelos passantes. Posto em cena, este livro ultrapassa seu caráter de simples objeto e converte-se em um atributo do personagem, ajudando a contar sua história.²⁶⁴ Pode até ser que sua leitura seja assim exposta e inquirida e que Borges tenha dito ao menino de três anos de idade que o livro estava de

²⁵⁸ Para tanto, apoia-se na hipótese do filósofo espanhol José Luis Pardo, como também o fará o professor argentino Alberto Giordano. Ver CATELLI, 2007, p.10.

²⁵⁹ PIGLIA, 2015, p.20.

²⁶⁰ PIGLIA, 2015, p.26.

²⁶¹ PIGLIA, 2015, p.15.

²⁶² MOLLOY, 2001, p.28.

²⁶³ ARFUCH, 2005, p.246. Paola Piacenza também aponta para outras analogias relacionadas ao umbral, como o umbral para a vida adulta, o umbral entre o visível e o dizível, entre a consciência de si e dos outros, entre espaço íntimo e o público, entre a casa e o país. Ver PIACENZA, 2017, p.296.

²⁶⁴ MOLLOY, 2001, p.28.

ponta-cabeça.²⁶⁵ No umbral, portanto, a triangulação e a porosidade entre público, privado e íntimo já se faz sentir, a uniformidade das regras e o controle externo impõe um autocontrole sobre a subjetividade do protagonista, também ela dependente da “trama maior”, que é a intersubjetividade. Tudo o que ganha a rua (ou que vai para o papel) parece tratar de homogeneizar o que há de interioridade.

Nora Catelli define duas acepções para a interioridade alcançada pelo termo “intimidade”. Na primeira, o íntimo é atingido ao “*introducirse un cuerpo por los poros o espacios huecos de una cosa*”. Na segunda, ao “*introducirse en el afecto o ánimo de uno, estrechar una amistad*”.²⁶⁶ O segredo é essencial na configuração da intimidade, mas a nota do autor de *Los diarios* já anuncia: “no hay secretos, sería ridículo pensar que hay secretos”.²⁶⁷ Como lembra Arfuch, é durante a narração que a história de uma vida, ao traduzir o acúmulo de sensações, percepções, vivências, lembranças, encontra seu sentido, sua lógica e sua temporalidade.²⁶⁸ Mais do que isso, Renzi nos lembra que “El narrador debe expresar lo que todos los hombres alguna vez han sentido o sentirán. Es decir, debe ser capaz de transmitir las emociones que alguna vez hemos experimentado o imaginamos que eran nuestras”.²⁶⁹ Para o diarista, portanto, a tradução dessa intimidade não deve perseguir a fidelidade ao sentimento “puro”. Antes, deve buscar, pelo trabalho estético sobre a linguagem comum compartilhada, a atração de quem lê. Renzi, portanto, parece confirmar novamente o prognóstico de sua mãe a respeito da insinceridade da linhagem paterna, no sentido de que se mostra mais interessado na criação verossímil da representação literária do que na possibilidade do sentimento “real”.

Conforme assinalado anteriormente, a casa de Adrogué é a casa natal. É onde o diário começou a ser escrito, e é também o lugar onde acontece a última cena do jovem Renzi no livro, local em que ele e sua mãe conversam logo após o enterro do avô. Não há segredos, ele diz, mas entre 1957 e 1967 ele sempre retornou à esta casa, ao *cronotopos* de sua infância. Em 20 de julho de 1960, Renzi anota no diário: “Me gustaría volver a casa, nunca debimos habernos ido. Mi madre no quiso dejar a mi

²⁶⁵ Outro aspecto interessante levantado por Molloy a respeito da “cena de leitura” em escritas autobiográficas, e especialmente no caso latino-americano, é que essa escolha não apenas servirá para reforçar a imagem de um protagonista cujo desfecho aparece ali em germe, como também funcionará como dispositivo em que a própria natureza textual do exercício autobiográfico está subterraneamente colocada, “recordándonos que detrás de todo hay siempre un libro”. Ver MOLLOY, 2001, p.32.

²⁶⁶ CATELLI, 2007, p.46. Grifos do original.

²⁶⁷ PIGLIA, 2015, p.12.

²⁶⁸ ARFUCH, 2005, p.243.

²⁶⁹ PIGLIA, 2015, p.293.

padre, se vino con él y no se perdona”.²⁷⁰ Assim, portanto, embora reitere a impossibilidade do íntimo em seu diário, paradoxalmente mantém-se na busca dessa interioridade, não enquanto busca por uma determinada origem, nem para remontar uma cena fundante, posto que ele sabe que é outro a cada novo retorno, mas justamente voltar para a casa natal para recolher esses fragmentos alheios que o formam: os acessórios, as fotos, as “cartas mortas” dos soldados participantes da I Guerra Mundial, que seu avô roubou; o “aterrador calendário” paralisado por anos no dia 3 de fevereiro de 1943, data em que morreu sua avó Rosa;²⁷¹ os binóculos do oficial francês presenteado ao neto por ocasião de seu aniversário;²⁷² os mapas, fotos e livros que eles organizam juntos por cômodo, transformando a casa em um museu de guerra.²⁷³ Diante da fragmentação da experiência, a busca por locais e objetos ganha relevância por servir ao acionamento de memórias, nesse desdobramento espaço-temporal entre íntimo, privado e público.²⁷⁴

Não é só o narrador quem está no umbral, entre íntimo, privado e público: é também todo o tecido deste diário. Se é verdade que se trata de um diário “estrategicamente póstumo”, conforme aponta Kohan, ou seja, a ser lido após a morte do escritor,²⁷⁵ o que implica uma série de decisões que condicionam a escritura, também é verdade que os cadernos dependem da vida vivida, e das imagens e memórias que surgem da vida narrada ali.²⁷⁶ Em *Los diarios de Emilio Renzi*, o jogo proposto ao leitor parece ser o da dúvida permanente entre verdade e ficção, mas é também o jogo da linguagem que estetiza uma vida. A casa de Adrogué torna-se “espaço biográfico” na medida em que Renzi, relendo seus cadernos de 1958, conta que foi em seu “cuarto con una ventana que da a las ramas del jacarandá plantado, antes de que yo naciera, en la vereda” que “yo decidí mi destino ciegamente en esos años”, para então concluir “impresionante recordar – ya que hablamos del destino – la importancia de la casualidad”.²⁷⁷ Se esta casa e este jacarandá na calçada em frente de fato existiram e lá

²⁷⁰ PIGLIA, 2015, p.85.

²⁷¹ PIGLIA, 2015, p.15.

²⁷² PIGLIA, 2015, pp.24 e 103.

²⁷³ PIGLIA, 2015, p.79.

²⁷⁴ Arfuch aponta que os *cronotopos* não pertencem a uma superfície homogênea e linear. Antes, são descontínuos, operam com histórias simultâneas. ARFUCH, 2005, p.261.

²⁷⁵ KOHAN, Martín. Diario diferido. In: *Remate de Males*, Campinas, v.39, n°2, 2019, p.544.

²⁷⁶ Neste sentido, Kohan resgata ainda um outro umbral desta escritura: aquele que se situa entre a vida e a morte. E aqui, a cifra do umbral no conto “El sur” de Borges dialoga claramente com o primeiro capítulo de Piglia, “En el umbral”: espaço de mediação entre o delírio (dentro do bar) e a morte (do duelo em plena *llanura* dos pampas). Ver KOHAN, 2019, p.548.

²⁷⁷ PIGLIA, 2015, p.213.

um menino relatava saber-se escritor desde pelo menos dezesseis anos, ainda assim foi necessário recorrer a procedimentos narrativos para dar conta de uma impressão de continuidade entre 1958 e 1965. A partir da casa, então, o narrador faz a temporalidade se desdobrar, e cuida para que não existam “hilos sueltos que perturban la fuerza de la evocación”²⁷⁸ entre todos os tempos envolvidos na narração.

Neste processo, a casualidade e o destino deixam de mover-se de acordo com encontros fortuitos, e tornam-se uma invenção do narrador, que sabe que “la vida es una cadena de encuentros casuales pero tratamos de explicarnos a nosotros mismos como si hubiéramos elegido desde el comienzo”.²⁷⁹ Renzi assume estar em uma armadilha criada por ele mesmo, relendo seus cadernos e lendo a si como se fosse outro, invertendo casualidades para inventar causalidades.²⁸⁰ A releitura dos cadernos propicia à Renzi o entendimento de que a variação entre dias sem lógica visível é algo permanente e que

Al fijarlos por escrito, los estados de ánimo se transforman en espacios físicos que se repiten cada tanto, como quien en la casa de la infancia (...) vuelve por azar a pasar por las habitaciones de la casa, algunas oscuras y tétricas y otras iluminadas a plena luz por el sol de la mañana. Podríamos describir un paisaje usando el modelo de los cuartos en los que fuimos felices (o desdichados) en la remotísima infancia.²⁸¹

O próprio processo descrito por Renzi tem relação com a definição dada por Arfuch do que é *cronotopos*, ao transformar emoções em espaços físicos: por meio do seu “congelamento”, esses lugares narrados podem ser revisitados ao longo do tempo. Mas esse “congelamento” é instável, e a cada vez que o visitante adentra nessa casa natal ele passa por cômodos diferentes.²⁸² Aira diz em um breve ensaio sobre o ciframento da intimidade que ela “es algo así como el laboratorio de la verdad”.²⁸³ Cifrada, a intimidade ocupa as lacunas, os silêncios e as ausências do diário. Para Didier, a zona do não-dito, do interdito, deixa-se transparecer nas entrelinhas do diário e por vezes a função do diário é permitir que isso aflore.²⁸⁴ Neste mesmo sentido, Alberto

²⁷⁸ ARFUCH, 2005, p.248.

²⁷⁹ PIGLIA, 2015, p.55.

²⁸⁰ PIGLIA, 2015, p.58.

²⁸¹ PIGLIA, 2015, p.262.

²⁸² Para Didier, é da natureza do diário provocar uma leitura mais instável do que a do romance. Isso decorre de seu próprio estatuto literário, uma vez que sua função e seu estados são sempre cambiantes: ora visto como um objeto, ora como um lugar, ora como uma pessoa. Ver DIDIER, 1976, p.176; 123.

²⁸³ AIRA, Cesar. La intimidad. In: *BOLETÍN / 13-14*. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de Rosario, 2007-2008, p.5.

²⁸⁴ DIDIER, 1976, p.126.

Giordano distingue o conceito de intimidade conforme a definição sociológica de Arfuch (para quem, como visto, o íntimo é uma gradação do privado), do conceito elaborado pelo filósofo espanhol José Luis Pardo no livro *La intimidad*, para quem o íntimo implica necessariamente em uma dificuldade de formulação comunicativa, de modo que apenas consegue dar-se a ver pela possibilidade das palavras em suspender sua significação, transmitindo os sentimentos e emoções “em estado afetivamente puro”.²⁸⁵ Para Giordano, ainda, “o mais forte da literatura tem a ver com o que apresenta sem dar, e (...) os conceitos que pensam o paradoxal desse acontecimento se escrevem com sutileza”.²⁸⁶ Com isso, deixa entrever a riqueza que há na possibilidade da intimidade, “esfera” que possibilita ao narrador experimentar com a verdade e a ficção, com o tempo e o espaço, dotando de sentido, decantando ou diluindo o afeto ali envolvido. Nesse sentido, Nora Catelli sugere que o íntimo não é apenas um espaço, mas também uma posição (sempre instável) nesse espaço, tornando-se assim uma ferramenta para entender as mudanças históricas.²⁸⁷

O narrador de Piglia reconhece os escamoteios, ênfases e traições da linguagem dos textos autobiográficos (aquilo que Molloy chama de “autocensura”) que seriam tão relevantes quanto as confissões mais explícitas. É preciso observar o tom e o ritmo de uma voz, as referências circunstanciais, a narração dos acontecimentos políticos, para entrever não apenas o clima e as ilusões de uma época, mas também o nível de consciência que tem aquele que fala, “el modo en que la realidad ha sido vivida, interiorizada y recordada por los hombres concretos, en una circunstancia concreta”.²⁸⁸ Ainda que não tenham sido escritos intencionalmente como autobiografias, o exercício de leitura proposto é justamente perscrutar “esa respiración cargada de gestos y sobrentendidos”, tudo aquilo que compromete um texto, ainda que excessivamente cerebral, “la cálida densidad de lo vivido”.²⁸⁹ Trata-se de ver onde moram, ou se escondem, as possibilidades afetivas que apontam para um íntimo inalcançável, posto que indizível, mas que se deixa vislumbrar. Ou ainda pelo negativo, retornar ao texto pelo seu vazio e por suas lacunas, aquilo que não está dito mas que o ato de ler escreve. Existe uma biblioteca afetiva quase imperceptível, que mobiliza gestos, toques, sons, silêncios. Essa biblioteca aponta para a existência de um autor, ainda que colocado sob

²⁸⁵ GIORDANO, Alberto. Uma profissão de fé. In: *A senha dos solitários*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2017, p.174.

²⁸⁶ GIORDANO, 2017, p.175.

²⁸⁷ CATELLI, 2007, p.10.

²⁸⁸ PIGLIA, 2015, p.337.

²⁸⁹ PIGLIA, 2015, p.337.

novos termos. Não se trataria então de encontrar uma verdade original, plena no texto, mas sim de uma leitura que “desfia” a costura padronizada entre enunciado e enunciação.²⁹⁰

²⁹⁰ GIORDANO, Alberto. *El lector, la lectura*. Rosario: Ediciones de la Bandera, 1986, p.88.

2. Genealogia literária

O primeiro volume de *Los diarios de Emilio Renzi* procura construir uma ficção a respeito do escritor em formação, de suas origens e primeiros acontecimentos. A coesão buscada para o conjunto de sua obra colabora também para a criação de protocolos de leitura dessa mesma obra, deixando implícito um esforço de organização e sequenciamento que ao mesmo tempo tenta confinar o texto e paralelamente reconhece essa impossibilidade, posto que o próprio livro está montado sob uma estrutura instável e empresta-se continuamente para novas leituras e reinterpretações. Para este capítulo foram definidos três “biografemas” que auxiliassem metonimicamente na identificação dos grandes eixos dessa formação do escritor: a importância da leitura e da definição da biblioteca de um autor; o dilema entre escrever por encomenda ou escrever pelo prazer da criação estética; e finalmente, os desafios ligados à exposição pública do nome. Neste percurso não haveria apenas uma única cena fundante, mas vários aspectos da vida que alimentam a trama do escritor em formação. Desde as leituras de infância, passando pela escrita do diário, das cartas e dos trabalhos de escola, até finalmente chegar aos textos literários e à conquista do nome de autor, com nome na capa do livro e reconhecido pelos pares, todas as relações que surgem no texto aparecem investidas da ideia do escritor embrionário, apenas aguardando o momento de ser reconhecido. Estes aspectos serão desenvolvidos a partir do conceito de montagem de Didi-Huberman: tanto as entradas de diário quanto os textos em prosa presentes neste livro serão *desmontados* e matizados com outros textos de Ricardo Piglia de modo a *remontar* um texto analítico e sistemático que consiga ressaltar certos elementos específicos em cada um dos três eixos.

2.1 Elena: os livros de uma vida

A primeira menção à Elena surge já no primeiro capítulo do primeiro volume de *Los diarios*. Renzi está contando ao seu interlocutor algumas das imagens que tem de si próprio lendo certos livros. Em determinado momento, ele recupera as circunstâncias de leitura de *A peste* de Camus. O livro teria sido comprado e lido às pressas, após ele mentir para Elena, a quem paquerava, quando perguntado sobre o que ele andava lendo. Renzi teria 16 anos à época e desde a cena de leitura do livro de ponta-cabeça não havia

lido “nada significativo”,²⁹¹ lembrando que para Renzi o rótulo de “significativo” remete menos ao trabalho estético com a linguagem do que ao modo com que leu cada livro. Este livro, lido debaixo da luz circular da lâmpada, representou a descoberta do modo febril de ler, com intenção de dizer algo.

Ya no hay destino, no hay oráculos, *no es cierto* que todo esté escrito en la vida pero, pienso a veces, si no hubiera leído ese libro, o mejor, si no lo hubiera visto en la vidriera, quizá no estaría aquí. O si ella no me lo hubiera pedido, ¿no? Quién sabe...²⁹²

A reflexão do Renzi maduro vasculha, neste único episódio, três origens possíveis do leitor que viria a se tornar escritor. A primeira possibilidade está essencialmente ligada ao livro de Camus, à já mencionada leitura febril, algo obcecada, feita para que se possa “falar sobre” o livro. A segunda possibilidade está relacionada ao acaso de ter sido *A peste* o livro exposto na vitrine da livraria. Finalmente, a última possibilidade vê em Elena a causa desta leitura, inquietação que logo espanta com um reticente “quem sabe”. Mas o fato é que a anedota é ela mesma contada centrando-se em Elena, “una bella muchacha, muchísimo más culta que yo”,²⁹³ como afirma o Renzi maduro. É a vontade de impressioná-la que faz com que ele minta, que busque em sua memória o livro de capa azul²⁹⁴ que havia visto na vitrine, e que o leia em uma noite para emprestá-lo a ela no dia seguinte. Mais do que isso, que o leia pensando ao mesmo tempo “¿qué decirle a una mujer de una novela? ¿Contarla de nuevo?”,²⁹⁵ ou seja, que leia com o propósito de engajar-se em um diálogo. A relação com Elena prospera. Nas entradas do diário entre os anos de 1957 e 1960 é possível acompanhar o relacionamento entre os dois adolescentes por meio das cartas trocadas. É assim que a alegórica primazia da leitura sobre a escrita faz-se presente: é preciso ler para que se possa abrir o universo da escrita. A princípio, a correspondência epistolar é diária e apaixonada. Febril e delirante como foi a leitura de Camus. Com o tempo, entretanto, a escrita das missivas torna-se espaçada, como se fosse uma obrigação. Alguns trechos das cartas são transcritos no diário. Em 25 de janeiro de 1960, Renzi anota no diário, sobre uma carta escrita para Elena: “Carta presuntuosa que escribí con mala fe para

²⁹¹ PIGLIA, 2015, p.26.

²⁹² PIGLIA, 2015, p.28.

²⁹³ PIGLIA, 2015, p.26.

²⁹⁴ Curiosamente, Renzi lembra da cor azul da capa desta edição, assim como era azul o “objeto retangular” que Renzi levou para ler de ponta-cabeça no umbral, aos três anos de idade. Como já foi notado, a organização do diário permite que as repetições do cotidiano sobressaiam e ganhem significados *a posteriori*. Colorir e reforçar os livros dessas imagens de leitura imprimem certa sensação de continuidade nesse processo de remontagem de acontecimentos até então fragmentados.

²⁹⁵ PIGLIA, 2015, p.28.

probar mis ‘progresos’. Hice un fetiche – un tótem – de los sentimientos espontáneos, de la sinceridad”.²⁹⁶ Desde muito cedo, portanto, Renzi reconhece as limitações da linguagem, a impostura da sinceridade, e manuseia suas possibilidades. “No se puede escribir una carta de despedida o de ruptura sin hacer el ridículo”.²⁹⁷

São centenas os escritores lidos mencionados no decorrer dos três volumes de *Los diarios de Emilio Renzi*, e eles representam apenas uma fração de tudo que foi lido e que não entrou para o registro narrativo. São alguns deles: James Joyce, Francis Scott Fitzgerald, Ezra Pound, Jerome David Salinger, Truman Capote, Joseph Conrad, Luigi Pirandello, Herman Melville, Dashiell Hammett, Jean-Paul Sartre, Charles Baudelaire, Gustave Flaubert, Marcel Proust, Franz Kafka, Juan Carlos Onetti, Louis-Ferdinand Céline, Carlos Fuentes, John Dos Passos, Stendhal, Ernesto Sabato, Juan José Saer, Saul Bellow, James Mallahan Cain, James Hadley Chase, Raymond Chandler, Adolfo Bioy Casares, Eugenio Cambaceres, Arturo Cancela, Roberto Arlt, David Viñas, Henry James, Roland Barthes, Samuel Beckett, Edmund Wilson, William Shakespeare, Edgar Allan Poe, Paul Valéry, Julio Cortázar, Manuel Peyrou, Thomas de Quincey, Gabriel García Márquez, Jorge Amado, Vladimir Nabokov, Witold Gombrowicz, Karl Marx, Platão, Honoré de Balzac, Gilbert Keith Chesterton, Juan Rulfo, Ezequiel Martínez Estrada, Flannery O’Connor, Carson McCullers e Virginia Woolf. Alguns são francamente privilegiados nas entradas dos primeiros cadernos: Jorge Luis Borges, William Faulkner, Ernest Hemingway e Cesare Pavese, citados inúmeras vezes ao longo das cerca de 400 páginas do primeiro volume.²⁹⁸

As circunstâncias e as motivações que levaram o protagonista a ler cada um desses livros variam bastante, como já vimos anteriormente, e como podemos depreender da própria leitura provocada por Elena, sobre a qual Renzi diz

²⁹⁶ PIGLIA, 2015, p.51.

²⁹⁷ PIGLIA, 2015, p.89.

²⁹⁸ Esta lista não se pretende exaustiva e procura elencar os nomes de maior impacto, tanto em termos de opinião pública quanto de pertinência nas entradas do diário de Renzi. Dos cinquenta e seis nomes listados, cinquenta e três são de escritores e apenas três são nomes de escritoras. Embora esta pesquisa procure desvendar as alegorias do escritor em formação a partir de personagens mulheres, o foco da pesquisa não pretende explorar a biblioteca de Piglia-Renzi pelo viés de gênero. Ainda assim, uma entrada possível para refletir sobre essa disparidade pode ser encontrada no ensaio “Sentido de ausencias”, de Sylvia Molloy. Entre outras lembranças a respeito da eleição dos precursores, Molloy, cuja coetaneidade a Piglia é importante ser realçada aqui, lembra que à época de sua juventude (anos 1950 e 1960) “el canon patriarcal resultaba de más fácil acceso”, de modo que ela mesma relata ter lido muito menos livros de escritoras do que de escritores. E isso porque, segundo ela, embora a leitura destes livros fosse muitas vezes epifânica, a pressão do meio sobre ela conseguia ser ainda maior. Ver MOLLOY, Sylvia. Sentido de ausencias. In: *Revista Iberoamericana*, vol. LI, nº132-133, julho-dezembro de 1985, pp.486-487.

Tampoco el libro valía mucho, demasiado alegórico, un estilo pesado, profundo, sobreactuado, pero, en fin, ahí pasó algo, hubo un cambio... Nada especial, una tontería, la verdad, pero esa noche estuve otra vez, hablando en sentido figurado, en el umbral: sin saber nada de nada, haciendo que leía...²⁹⁹

Há livros, portanto, que devolvem nosso protagonista ao umbral. Neste sentido, o *cronotopos*, espaço no qual, nas palavras de Renzi, “não se sabe de nada”, em que a leitura é também performática (lê-se para encenar uma opinião), coexistem as motivações íntimas (da casa natal) e a sustentação pública desta leitura (do espaço público da rua). Não são necessariamente livros escolhidos pela técnica, para auxiliar o protagonista a pensar seu próprio modo de escrever: são antes leituras fortuitas, cujo ato de ler engendra emoções que voltarão ao protagonista no futuro, como flashes luminosos. Para Renzi, a formação de uma biblioteca pessoal dependeria menos das decisões técnicas envolvidas na escolha do que propriamente das memórias que as leituras suscitam. “Puedo reconstituir mi vida a partir de los estantes de mi biblioteca: épocas, lugares, podría organizar los volúmenes cronológicamente”.³⁰⁰ Os livros dessas estantes possuem história, história mínima sobre as condições da aquisição, da leitura, dos efeitos: a participação dos “objetos retangulares” no mundo real. Alguns, como *La peste* de Camus, *El oficio de vivir* de Pavese e *Stendhal par lui-même*, de Claude Roy foram carregados como talismã, e circularam com ele por “las piezas de pensión, departamentos, casas, hoteles, celdas, hospitales”.³⁰¹ Os livros “talismã”, capazes de transportar Renzi de volta ao umbral, constituíam a hipotética série “Los libros de mi vida”. Essas cenas de leitura que retornam ao protagonista como lembranças acabavam por constelar uma espécie de “radiografía de mi espíritu”. As primeiras leituras deixaram marcas da ordem do sensível e do sensual no narrador. Não se tratam de textos especialmente bem escritos, mas sim de todos que lhe provocaram um prazer que ele segue revisitando muitas décadas depois. Ao flertar com o espaço do íntimo, que Renzi chama “su vida interior”, esses episódios ganham *status* biográfico: “*Cómo he leído algunos de mis libros* podría ser el título de mi autobiografía (si la escribiera)”.³⁰²

Dentro desta série também está o livro de contos de Ernest Hemingway, *In Our Time*.³⁰³ Encontrado por um acaso numa loja de usados que ficava na rodoviária, Renzi

²⁹⁹ PIGLIA, 2015, p.28.

³⁰⁰ PIGLIA, 2015, p.26.

³⁰¹ PIGLIA, 2015, p.26.

³⁰² PIGLIA, 2015, p.17.

³⁰³ Alguns anos depois, em 21 de fevereiro de 1967, Renzi proporá a tradução deste livro para o espanhol para Jorge Álvarez, dono da editora de mesmo nome, e parceiro das produções de Renzi à época.

conta haver se jogado na poltrona de casa com o livro e lido com entusiasmo, sem mover-se e sem acender a lâmpada, ainda que a luz externa fosse esvaindo-se. Deste episódio, ele extrai uma assertiva: “Primera conclusión: para leer, hay que aprender a *estar quieto*”.³⁰⁴ O que ele pensou sobre o livro, entretanto, não é dito aqui (pois não é isso o que importa para ele). O fato é que Hemingway volta a aparecer diversas vezes ao longo do primeiro volume de *Los diarios*.³⁰⁵ Entre 1966 e 1967, Hemingway é mencionado vinte e duas vezes. Este período coincide tanto com a escrita e a revisão dos contos que comporão o livro *La invasión*, quanto com a escrita dos ensaios curtos sobre escritores norte-americanos que viriam a compor a antologia *Crónicas de Norteamérica*.

Para Renzi, o narrador de Hemingway caracteriza-se pela distância.³⁰⁶ E, conforme visto anteriormente, para ele a distância e o tom estão intimamente conectados. Assim, um narrador distante tende a ser mais detalhista e a demorar-se observando matizes, criando condições para que sejam plantados sentidos ocultos que passem despercebidos, conforme prenunciaria a teoria do iceberg do próprio Hemingway. Nessas histórias, haveria sempre dois relatos: um deles evidente e o outro correndo subterrânea e paralelamente. Em 19 de setembro de 1967, Renzi anota no diário que esse escamoteio de um dos relatos não se traduz em omissão de dados ou fatos, mas da falta de explicações e nexos que os conectem.³⁰⁷ Neste sentido, quanto mais clara, nítida e transparente é a prosa do primeiro relato, mais convincente resulta o efeito da elipse: o que se omite faz-se sentir e reforça a história, o leitor sentiria algo além do compreendido, como se já soubesse o que está interdito.³⁰⁸ Para Renzi os melhores contos de Hemingway seriam justamente aqueles que miram o hermético, com alusões não explicadas,³⁰⁹ como ocorre em “The sun also rises”, “The Short Happy Life of Francis Macomber” e “The snows of Kilimanjaro”. Já “After the storm” seria uma versão superior ao romance *The old man and the sea*.³¹⁰ O efeito potente e multiplicador

³⁰⁴ PIGLIA, 2015, p.19.

³⁰⁵ No total são trinta ocorrências. A maioria delas aparece no diário de 1967 (dezesseis vezes) mas o nome de Hemingway já aparece em uma entrada do diário de 1957-1958.

³⁰⁶ PIGLIA, 2015, p.37.

³⁰⁷ PIGLIA, 2015, p.326.

³⁰⁸ PIGLIA, 2000, p.92 e 306.

³⁰⁹ PIGLIA, 2015, pp.236-237.

³¹⁰ PIGLIA, 2015, p.293.

de leituras que o relato omitido (ou o não-dito) consegue trazer para uma narrativa é algo que Renzi não cansa de admirar e ressaltar.³¹¹

Nestes anos descritos no primeiro volume de *Los diarios*, Renzi está em busca de seu próprio estilo. Em *O grau zero da escrita*, Barthes define o estilo em literatura como um léxico que “nasce do corpo e do passado do escritor”, embebido na “mitologia pessoal e secreta do autor”. O estilo apresentaria uma faceta bruta que remonta à natureza daquele que escreve e que brota “no limite da carne e do mundo”. A partir desse caráter opaco, posto que mergulhado na “lembrança fechada da pessoa” é possível dizer que o estilo “é sempre um segredo”. O escritor, que não escolhe seu próprio estilo, precisaria reconhecê-lo a partir de um “gestuário familiar” para então dotá-lo de um tom e fazê-lo emergir na forma de escritura.³¹² E o que, afinal, informaria a elaboração desse estilo? No ensaio que Piglia escreve, ainda em 1967, a respeito de Hemingway, o estilo aparece indissociado do que ele chama de descobrir e viver “o código”. O código secreto, ou a “mitologia pessoal e secreta” de Hemingway, afirma ser o mundo lugar de sofrimento por excelência. Viver o código, então, é decidir enfrentar o medo, e fortalecer-se neste lugar de vulnerabilidade.³¹³ É possível fazer um paralelo entre o código de Hemingway e o “gestuário familiar” de Barthes. Para Piglia, o homem narrado por Hemingway está sempre voltando da ação ou partindo para ela. Assim, ele retira seu estilo deste homem paralisado e que precisa enfrentar a própria máscara que veste. Ao leitor que espia este momento, só restaria imaginar qual será a ação que precedeu ou que se seguirá a esse momento efêmero, no umbral. É a partir daí que Hemingway inventaria um estilo próprio, calcado na ambiguidade, “despojado y sutil”, “pudoroso y viril”.

Nas entradas de diário também surgem exercícios de aproximação entre Hemingway e escritores de romances policiais, como James Mallahan Cain, James Hadley Chase e Raymond Chandler.³¹⁴ Em Dashiell Hammett, Renzi observa o mesmo procedimento narrativo em detalhar meticulosamente os atos, fazendo de tal modo que todos os fatos e personagens apresentados mantenham-se no mesmo nível, sem qualquer

³¹¹ Publicado por Piglia em 2000, o livro *Formas breves* conta com um ensaio intitulado “Teses sobre o conto” que, ao debruçar-se sobre a teoria do iceberg de Hemingway, imagina as recriações feitas por diferentes escritores de acordo com seus estilos pessoais.

³¹² BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*: seguido de novos ensaios críticos. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo, Martins Fontes, 2004, pp.2-23.

³¹³ PIGLIA. *Escritores norteamericanos*. Buenos Aires: Tenemos las Máquinas, 2016c. pp.31-34.

³¹⁴ PIGLIA, 2015, pp.159 e 227.

hierarquia.³¹⁵ Esse procedimento será confessamente utilizado pelo próprio Renzi alguns meses depois, em 20 de fevereiro de 1965, quando anota sobre uma história que pretende escrever que se desenrolaria durante a revolução de 1955. O tom do narrador seria de estupor, e não conseguiria “jerarquizar los acontecimientos y narra con la misma distancia un crimen o el acto de beber un vaso de agua en un bar”.³¹⁶ Na verdade, o decalque dos procedimentos narrativos de Hemingway é notado pela crítica literária que recepciona o livro de contos de Piglia. Na edição número 38 da revista literária argentina *El Escarabajo de Oro*, de março de 1969, por exemplo, Vicente Battista abre o texto pontuando o fato de ser Piglia “paciente lector de Hemingway”, o que significaria tratar-se de um contista de “áspero rigor” no uso das palavras, utilizadas como “elemento de acción”, “con un acabado dominio de la síntesis”.³¹⁷

Outro escritor que atrai Renzi mais pelo que esconde (e pelo modo como o faz) do que pelo que efetivamente conta é William Faulkner, nomeado vinte e sete vezes ao longo do primeiro volume de *Los diarios*. Mas enquanto percebe a distância e a clareza da prosa de Hemingway, entende Faulkner como “turbio”, ou seja, confuso, difícil de distinguir.³¹⁸ Para Renzi, essa opacidade do relato faulkneriano parece ser um dos efeitos da disposição das múltiplas vozes narrativas, pois ali todos os personagens apresentados circulam pelo texto explicando os motivos que os levaram a contar a história que contam. Não há um narrador único que organize e hierarquize as histórias, os personagens contam suas versões, todos no mesmo tom “elegíaco y enfurecido”.³¹⁹ A posição do narrador (ou narradores) e a distância do fato narrado são, mais uma vez, aspectos para os quais Renzi dedica atenção especial.

Além disso, Renzi joga luz sobre as circunstâncias gerais do narrador de Faulkner. Os personagens não sabem o que será narrado e o descobrem junto com o leitor:³²⁰

La técnica es sencilla, consiste en atribuir a narradores distintos – en el tiempo y en el espacio – el conocimiento de lo que inusualmente el narrador en tercera persona no conoce. No afirmar nada definitivamente como cierto, poner toda la acción en potencial.³²¹

³¹⁵ PIGLIA, 2015, p.159.

³¹⁶ PIGLIA, 2015, p.174.

³¹⁷ BATTISTA, Vicente. *El Escarabajo de Oro*. n°38, fev/mar de 1969, p.26.

³¹⁸ PIGLIA, 2015, p.37.

³¹⁹ PIGLIA, 2015, pp.263 e 267.

³²⁰ PIGLIA, 2015, p.180.

³²¹ PIGLIA, 2015, p.330.

Essa multiplicação de vozes, de perspectivas a partir de diferentes lugares e tempos aporta a incerteza narrativa que Renzi tanto admira: “luego escribo sobre Faulkner, que es el mejor de todos”, ele anota em 7 de março de 1967, enquanto escreve os ensaios para a antologia *Crónicas de Norteamérica*.³²² Alguns dias antes, em um domingo de fevereiro, ele havia observado a notável quantidade de escritores “influenciados” por Faulkner: “Onetti, García Márquez, Rulfo, Sabato, Dalmiro Sáenz, Saer, Rozenmacher, Miguel Briante”. Desta lista, que alcança desde seus amigos íntimos até escritores que vinham ganhando projeção dentro do cenário literário latino-americano, ele exclui a própria participação, “Me mantengo lejos de esa ola, busco una prosa lacónica y elíptica. En eso, por lo menos, soy único en estos tempos tan retóricos”.³²³

Já a admiração de Piglia, entretanto, fica patente no ensaio de 1967, no qual anuncia Faulkner como “otro viejo profeta que viene a recordar los mitos de la estirpe”.³²⁴ Com isso, Piglia tenta descortinar o caráter bíblico destes relatos que, saindo de um canto ermo do sul dos Estados Unidos, atravessa o tempo por meio de gerações que reproduzem essas histórias, até ganharem tradução textual em Faulkner. Depositário e arqueólogo destas histórias que busca reconstruir lançando mão dos já mencionados narradores múltiplos, em Faulkner o tempo é sempre o do presente, tempo da obsessão. “La historia no progresa ni retrocede, *es, está*: el pasado y el futuro flotan quietos, como en un lago”.³²⁵

No diário, a estima causada por Faulkner viaja no tempo. Assim, intitulado “En el estudio”, o capítulo 9 situa os leitores no apartamento de Emilio Renzi, em 2012, presente da enunciação.³²⁶ O narrador, convidado de Renzi, nota a afluência de livros e a ausência de quadros, exceto por uma pintura, encostada no chão, feita por Freddy Martínez Howard que retratava alguns amigos.³²⁷ Além da pintura, havia outro objeto afetivo na parede: trata-se de uma foto emoldurada de William Faulkner. A existência desse elemento narrativo estabelece uma conexão deste capítulo com o capítulo 7, em que o narrador, que pelo intertexto supomos ser Renzi, menciona o retrato de Faulkner

³²² PIGLIA, 2015, p.295.

³²³ PIGLIA, 2015, p.293.

³²⁴ PIGLIA, 2016c, p.23.

³²⁵ PIGLIA, 2016c, p.25.

³²⁶ “Leyó, con voz tranquila, una entrada de su diario escrita cincuenta años antes”. Ver PIGLIA, 2015, p.122.

³²⁷ Como León Rozitchner e sua companheira Claudia, Gerardo Gandini e Beba Eguía, além do próprio Renzi. Ver PIGLIA, 2015, p.122

na parede de seu quarto na pensão em que morava em La Plata em 1961.³²⁸ Ao atravessar cinco décadas, a fotografia dobra o tempo, fazendo com que passado e presente se encostem. No retrato, Faulkner estaria a caminho de Princeton, onde estudam todos os filhos da aristocracia sulina, explica Renzi. Princeton, onde Ricardo Piglia havia passado os últimos anos como docente antes de seu retorno definitivo a Buenos Aires. Aqui, o elemento narrativo repetido consegue ocasionar um nó que convoca, a uma só vez, diferentes tempos, lugares e personagens, de Faulkner a Piglia, passando por Renzi. Em 3 de dezembro de 1964, curiosamente, Renzi anota “Faulkner toma distancia no ya del recuerdo, sino de una visión nueva que tiene el que recuerda. Coloca un segundo punto de vista en el interior de la memoria”.³²⁹ Em Faulkner, a recuperação da lembrança pela linguagem cria outra camada a separar o enunciado da enunciação. Como já vimos no capítulo anterior, é esse o procedimento que Renzi vai depurando para utilizar em sua própria literatura, cujo resultado mais bem acabado vê-se aqui.

A primeira identificação entre Renzi e Cesare Pavese teria surgido em uma conferência que assistiu quando ainda era universitário. Em 28 junho de 1960 há uma entrada em que Renzi anota “Recuerdo la conferencia de Attilio Dabini sobre Pavese. Fue importante para mí porque escribe un diario titulado *El oficio de vivir*. Se mató pero antes dejó el libro preparado para su edición”.³³⁰ Esse excerto é curioso, pois narra algo acontecido no passado (a conferência de Attilio Dabini), quando o mais comum em um diário é narrar os eventos daquele dia, ou muito próximos do presente. Também é interessante a insistência em lembrar que ambos são donos de diários e que Pavese ajeitou o seu para publicação antes de morrer, coisa que os leitores sabem que ocorreu com Piglia. A partir daí, Pavese será citado um total de quarenta e seis vezes, sendo vinte e seis delas no capítulo 11, que leva seu nome no título, “Los diarios de Pavese”. O narrador abre o texto descrevendo, em terceira pessoa, os últimos momentos de Pavese antes de seu suicídio. A narrativa se desenrola no tempo presente, aproximando o leitor dos fatos ocorridos em um hotel de Turim em agosto de 1950.³³¹ De acordo com esta leitura, a morte de Pavese selaria seu fracasso em tentar viver a vida, em interagir com as coisas reais.

³²⁸ PIGLIA, 2015, pp.99 e 121.

³²⁹ PIGLIA, 2015, p.150.

³³⁰ PIGLIA, 2015, p.81.

³³¹ PIGLIA, 2015, p.143.

Esta ideia é retomada de um ensaio de Ricardo Piglia de abril de 1963. Intitulado “Cesare Pavese”, encontra-se no número 17 da revista *El Escarabajo de Oro*. Aqui, há um narrador objetivo que expõe a chave de leitura que usou para ler a obra do italiano. Esta chave prioriza a transição para a vida adulta e vê Pavese como um personagem que teve que deixar sua pequena cidade natal para tornar-se adulto na metrópole. Ao regressar, anos depois, ele percebe que a cidade da infância, a que povoa sua memória, não existe mais na vida real. Para Piglia, é esse doloroso descompasso entre as paisagens afetivas do passado e a dura realidade do presente que engendra a escrita de Pavese: narrar serviria para contemplar essas imagens de um mundo simples e natural, ligado à sua infância. Toda sua obra tratar-se-ia, portanto, de narrar o pensamento, e não de narrar ações: como a experiência “real” está vetada, é preciso conotar, ou seja, elaborar simbólica e textualmente a busca pelo calor do sol que incide em seu corpo de menino nadando livremente no rio.³³²

No caso de Renzi, como já observado, uma das fases de seu procedimento de escritura deste diário considera justamente a “transmissão da emoção”, mas não uma emoção criada sem cuidado, um “totem da sinceridade”, como o conteúdo das cartas que escrevia para Elena depois que a paixão passou ou “como la vez que le dije a Elena ‘la princesa está triste’ en el mejor estilo irónico y antirromántico y ella se lo tomó en serio y me dije: ‘¿Cómo te diste cuenta?’”.³³³ Antes, uma aposta na “arte de contar a vida, à possibilidade que têm as palavras de suspender sua significação para transmitir sentimentos e emoções ‘em estado afetivamente puro’”.³³⁴ Conseguido por outros escritores, como é o caso de Pavese, este efeito é observado atentamente pelo jovem escritor em formação.

Até aqui, foram apresentadas as leituras que Renzi fez de escritores de outros tempos ou outros espaços. Mas há um conterrâneo seu com quem pôde interagir em algumas oportunidades: Jorge Luis Borges. Nomeado cinquenta e uma vezes ao longo do primeiro volume, Borges é o grande paradigma literário do jovem Renzi. Mais do que isso, Borges é uma lenda viva cuja presença física não se pode ignorar. Em 1966, há em seu diário uma anotação do fim de junho: “De pronto, como si viniera de algún lugar remoto, me encuentro con la imagen de mi primer encuentro con Borges: recuerdo que sonreía a destiempo, la mano acariciaba el aire antes de cambiar de tema, una engañosa

³³² PIGLIA, Ricardo. *El Escarabajo de Oro*. n.º17, abril de 1963, pp.2 e 18.

³³³ PIGLIA, 2015, p.210.

³³⁴ GIORDANO, 2017, p.174.

y eficaz humildad”.³³⁵ Em setembro do ano anterior, Renzi havia descrito um outro encontro presencial:

Encuentro con Borges. Sensación de estar frente a la literatura, o mejor, de ver funcionar una maravillosa máquina de hacer literatura. Habla lento, con extraños cortes en el interior de la frase. Absurdamente yo me sentía tentado a arrimarle las palabras, como si él se detuviera porque no las encontraba. Siempre él traía por fin una palabra distinta a la que yo imaginaba, más bella y más exacta que la mía. Hizo que le tocara la cabeza para notar la cicatriz del accidente que dio lugar a “El sur”. No fue posible percibir ninguna marca, pero sentí que el acto era, en algún sentido, un ritual para él. Lo mismo al irme: me retuvo la mano un largo rato y yo temí ser quien estuviera reteniéndosela, pero al fin la apretó más levemente y volvió a sonreír. Es menos alto de lo que yo recordaba y más bello: ojos grises, sonrisa suave. Imposible hacerle decir algo distinto a lo que dice siempre, lo cual no cambia la magia que construye al hablar para decir lo mismo que uno ha leído. Emocionado cada vez que lo escuchaba usar un tono sentencioso y hondo para recitar textos suyos o de otro. (Manos chicas y feas, zapatos absurdamente viejos y una entonación inolvidable al hablar.)³³⁶

Não se trata aqui do primeiro encontro, nem da lembrança dele. Sequer se trata do contato imaginado, aquele inventado pelo Renzi maduro para recapitular sua primeira experiência de leitura aos três anos de idade, no umbral, quando era “pré-lógico, pré-sintático”, momento em que teria se dado o primeiro contato entre eles.³³⁷ O “segundo” contato, aliás, também consta do primeiro volume de *Los diarios*: Borges e Renzi se encontram na Biblioteca Nacional para combinar a participação do primeiro num ciclo de conferências organizado pelo diretório acadêmico do qual o segundo fazia parte. A sensação de intimidade, lembra Renzi, propiciada pelo tom caloroso e pela postura com que Borges contava suas anedotas, encoraja o jovem a apontar “um problema” no final do conto “La forma de la espada”. “– Un problema – dijo –, caramba, usted quiere decir un defecto...”, reage jovialmente o experiente escritor, ao que Renzi emenda afirmando que o final é demasiado explicativo, o que é desnecessário. A reação do mestre é lhe dizer “Ah, usted también escribe cuentos...”. Renzi não despreza outras chaves de interpretação, mas prefere entender este episódio como um rito de passagem, o momento de identificação em que um escritor experiente

³³⁵ PIGLIA, 2015, p.253.

³³⁶ PIGLIA, 2015, p.199.

³³⁷ PIGLIA, 2015, p.15.

acolhe um novato no universo literário.³³⁸ As mãos de Borges são novamente descritas aqui: “Borges me hizo ver el escritorio circular de Groussac que él recorría con su mano espléndida y pálida, la mano con la que había escrito ‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’ y ‘La supersticiosa ética del lector’”.³³⁹

Mãos que acariciam o ar, mãos pequenas e feias, mãos esplêndidas e pálidas. Todas essas são as mãos de Borges, recriadas nas várias descrições de Renzi. As mãos que escreveram textos incontornáveis do cânone não apenas argentino, mas mundial. Como “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “lo mejor que Borges ha escrito”³⁴⁰ na opinião de Renzi registrada no diário de 1967.³⁴¹ A reiterada notação da mão e seu gesto convoca uma corporeidade que não está presente nos outros escritores mencionados até aqui. A consequência dessa convivência, ainda que eventual e breve, ainda que dada em um contexto verticalizado entre mestre e aprendiz, carrega essas experiências de um tom afetoso, posto que dialogam com valores, sonhos e crenças que permanecem ressoando no interior deste narrador que tenta controlar ao máximo aquilo que será dado a conhecer. Assim, o excerto destacado acima, enquanto descreve Borges, permite entrever algo de Renzi, do jovem cujo primeiro impulso é preencher as palavras que seu mestre propositalmente parece buscar. E não chega a ser surpreendente que Borges escolha outra palavra, a palavra justa, como seria de se esperar de um “maestro”. Com isso, fica ressaltada a especificidade desta relação de leitura, deste modo de ler, que em Borges ganha corporalidade e dialogismo, o que coloca desde o início o afeto (o afetar-se) como variável incontornável desta leitura, e possibilita até mesmo que seja recriada uma versão da própria origem que tenha em Borges a figura paterna do escritor a se formar.

Ao analisar o projeto literário de Piglia, Julio Premat realça seu lugar auto-reivindicado como leitor.³⁴² Já que a obra dos outros sempre dialoga com a obra de quem lê, a leitura opera de modo que a ficção se entranha no real e ler passa a dar a possibilidade de ser aquele a quem se lê. Há o modo de leitura qualificado como “ler é

³³⁸ Em certo ponto das aulas de Ricardo Piglia sobre a obra de Onetti, ele comenta a respeito de um tipo de “relato de iniciação” presente em alguns escritores para apontar certa ficção de origem, no qual haveria um escritor “que legitima el pase de alguien y que le permite, a él también, convertirse en escritor y eso mismo se transforma en un relato”. Ver PIGLIA, 2019, p.133.

³³⁹ PIGLIA, 2015, p.31.

³⁴⁰ PIGLIA, 2015, p.301.

³⁴¹ Para Renzi, este texto é exemplar do procedimento borgeano de tornar a própria realidade (sempre obscura e intrigante) um objeto a ser investigado por meio de buscas (bibliográficas, no caso em tela), para completar os fatos. Ver PIGLIA, 2015, p.301.

³⁴² PREMAT, Julio. Piglia: loco lector. In: *Héroes sin atributos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009, p.222.

narrar”.³⁴³ Aqui, Piglia narra a maneira com que as vozes ressoam nele e transforma os escritores em personagens, de modo que a fronteira entre ler e narrar torna-se tênue. É o que acontece nos ensaios de *Escritores norteamericanos* (2016), compilação dos textos de Ricardo Piglia que foram publicados na apresentação dos autores da já mencionada antologia *Crónicas de Norteamérica* (1967), bem como o texto “Cesare Pavese” publicado na edição número 17 da revista *El Escarabajo de Oro*, de 1963: são textos que descrevem uma busca do narrador-leitor por uma aproximação do escritor ao qual rende a homenagem. Não apenas uma aproximação estética, mas também uma aproximação afetiva, que tenta remontar características do sujeito para que ele seja capaz de narrar do modo que narra. “A crítica é a forma moderna da autobiografia. A pessoa escreve sua vida quando crê escrever suas leituras. (...) O crítico é aquele que encontra sua vida no interior dos textos que lê”,³⁴⁴ Piglia afirma em *Formas breves*. Assim, além das diferentes estratégias narrativas que Hemingway e Faulkner usam em seus textos, adentramos nos universos pessoais de cada um deles: o de um jovem soldado que esteve em batalha na Itália, durante a I Guerra Mundial; ou o de um homem que se vê como instrumento para repercutir narrativas lendárias do sul dos Estados Unidos. Da mesma forma, vê em Pavese um homem cujo sucesso literário depende do fracasso em experimentar a vida real. Para Sylvia Molloy, a eleição dos precursores por parte de um escritor ou escritora guarda relação com a escolha, dentro de uma família, dos parentes preferidos: “de nuestro pasado abarrotado de lecturas, privilegiamos a unas sobre otras”.³⁴⁵ Essa escolha pode ter origem em critérios puramente racionais ou afetivos, pode ter sido uma eleição arbitrária em algum momento, a depender do humor e da ideia que se quer dar do sujeito que escolhe. Em última instância, portanto, esse processo decisório é inteiramente íntimo, de modo que ter acesso aos nomes dos precursores é, em certa medida, “reclamar acceso a lo que constituye su archivo vital”.³⁴⁶

É ao longo do processo de escrita de *La invasión* que o distanciamento de Borges é mais frequentemente propagandeado. 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 é justamente o fato de ele estar “escrito a contramano de la moda

³⁴³ PREMAT, 2009, p.227.

³⁴⁴ PIGLIA, 2000, p.117.

³⁴⁵ MOLLOY, 1985, p.485.

³⁴⁶ MOLLOY, 1985, p.483.

estilística actual (que le debe todo a Borges)”. Em seguida, Renzi reconhece que seu interesse pela obra borgeana é tanto que ele procura afastar-se dela justamente para “empezar de nuevo con un lenguaje que no tenga ninguna conexión con la ‘literatura’ tal cual ha impuesto Borges”.³⁴⁷ Outro escritor argentino do qual Renzi esforça-se por afastar-se (talvez com mais facilidade, posto que não há a mesma relação de admiração) é Cortázar:

Formalmente y en su estilo, *La invasión* no tiene nada que ver con Borges – o tiene que ver como rechazo de su manera de entender la literatura -. En eso me diferencio de todos los escritores, que en general le copian hasta el modo de escupir. Nada tampoco con Cortázar, la otra plaga. Temáticamente la influencia es Arlt – demasiadas delaciones.³⁴⁸

Curiosamente, Renzi identifica Borges e Cortázar como “pragas”, mas Roberto Arlt não entra nessa categoria.³⁴⁹ Podemos pensar no peso que os dois primeiros possuem para a literatura argentina na década de 1960, 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 em parte mérito de Ricardo Piglia.³⁵⁰ Partindo da tese de Piglia em *Las tres vanguardias*,³⁵¹ a respeito da “poética implícita”, é possível vislumbrar o desejo de Renzi em ser lido *a partir de* Arlt, ou seja, a poética proposta por Renzi apenas faria sentido se lido daí, o mesmo não sendo verdade desde Borges ou Cortázar. Para Gárate, “a ficção de origem de Renzi/Piglia parte desse antagonismo de *La invasión* como ‘rejeição do modo borgeano de entender a literatura’ e da adoção de um universo de tonalidade fortemente arltiano”.³⁵² A convocação de Arlt também funciona de tal modo a descentralizar a existência de Borges, em volta do qual toda literatura argentina costumava orbitar. Não para enfraquecê-lo, mas para espraizar as possibilidades de leitura. Entretanto, e como é de se imaginar, as estratégias de aproximar-se ou afastar-se de determinadas poéticas (movimentos jamais feitos de modo definitivo) são encaminhadas um tanto

³⁴⁷ PIGLIA, 2015, p.302.

³⁴⁸ PIGLIA, 2015, p.198.

³⁴⁹ Miriam Gárate nota o movimento de convergência entre Borges e Arlt realizado por Ricardo Piglia a partir dos anos 1990, ao anunciá-los discursivamente como um tipo de “genealogia cruzada e inventada para si”. Para Piglia, há em ambos, a despeito das dissonâncias e diversidade de materiais e discursos mobilizados, a construção de contrarrealidades, da construção de “vidas alternativas”. Ver GÁRATE, 2019, pp.597 e 600.

³⁵⁰ Em entrevista de 1984, Piglia cita alguns críticos que mantiveram o nome de Arlt “em alta”, como Cortázar, David Viñas e Masotta. Mas, ele ressalta, são os leitores quem de fato mantêm o nome de Arlt afastado do esquecimento. Ver PIGLIA, 2014, p.20.

³⁵¹ PIGLIA, 2016b.

³⁵² GÁRATE, 2019, p.598.

erraticamente, como entrevemos no trecho do diário de 1965, em que anota: “Por mi parte avanzo a ciegas, por la espesura, sin ninguna guia”.³⁵³ Mas pelas próprias evidências que o diário dispõe não é crível dizer que Renzi avançasse completamente “às cegas”. Ele está, conscientemente, tateando em busca de soluções estéticas para diferenciar-se de Borges e, ainda mais, de todos os “idiotas” que o imitam.³⁵⁴

Para fazer irromper o novo, tomar distância faz-se imprescindível. Conforme nota Miriam Gárate, a partir do momento em que Renzi aprende a ler Borges “de ponta-cabeça”, essa aproximação pode acontecer, e, mais do que isso, Borges pode ocupar o lugar de “pai simbólico”.³⁵⁵ Maria Antonieta Pereira nota ainda que “es en el embate con los padres que inventa que el autor logra construir sus experimentos narrativos”.³⁵⁶ Para ela, a máquina narrativa de Piglia opera a partir de uma leitura “traíçoeira” de seus precursores, ou seja, sua “originalidad indirecta”³⁵⁷ tem o erro como princípio. Adaptando as palavras de Piglia, que usou a ideia para a relação entre Onetti e Arlt: Piglia é um narrador *borgeano* e, assim, foi capaz de transfigurar o universo de Borges. Conseguiu manter-se ligado a ele e, ao mesmo tempo, construir uma obra absolutamente própria.³⁵⁸

Quando Piglia relê os cadernos e monta o diário para publicação todo esse processo já está liquidado, mas ele opta por deixar rastros dessa relação ambígua de admiração e desejo de afastamento, e de organizar os eventos de modo a encontrar nas experiências vividas uma tortuosa dinâmica cujo desfecho celebra Borges. Essa celebração é de tal ordem que inclui técnica e memória afetiva e visual. Como vimos, Renzi sempre fala da postura corporal, da elegância gestual, do tom indeciso e cálido da voz. No primeiro volume de *Los diarios*, portanto, Borges é também olhado como presença corporal e afetiva e não “apenas” escritor de “objetos retangulares”.

³⁵³ PIGLIA, 2015, p.208.

³⁵⁴ Em 1966, Renzi identifica os “idiotas” da revista *Primera Plana* como os críticos hegemônicos a quem os escritores tentam agradar, escrevendo “a la manera de Cortázar, relatos autobiográficos torrenciales, sin forma, sin estilo, pero ‘sinceros’. (...) Por eso todos se parecen (Néstor Sánchez, Mario Espósito...)” Ver PIGLIA, 2015, p.251. Essa “estandarización industrializada e impersonal de la prosa” que unifica os artigos da revista *Primera Plana* será novamente trazida à baila em 1967, mas com Borges como modelo imitado: “todo viene de Borges, adjetivación sorpresiva, verbos indecisos, construcción barroca”. Ver PIGLIA, 2015, p.317.

³⁵⁵ GÁRATE, 2019, p.594.

³⁵⁶ PEREIRA, Maria Antonieta. *Ricardo Piglia y sus precursores*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2001, p.37.

³⁵⁷ A expressão é de Julio Premat. Ver PREMAT, 2009, p.203.

³⁵⁸ “Onetti es un narrador *arltiano* y, como tal, ha sido capaz de transfigurar el universo de Arlt. Ha logrado mantenerse ligado a él y, al mismo tiempo, construir una obra absolutamente propia”. Ver PIGLIA, 2019, p.145.

A partir dos nomes mais citados por Emilio Renzi (Hemingway, Faulkner, Pavese e Borges), proliferará, conforme aponta Miriam Gárate “um modo de narrar que funda sua eficácia na elipse, no não dito, na interrupção, na teoria do *iceberg*”.³⁵⁹ Em relação a outros nomes, é notável a baixa frequência com que alguns aparecem neste volume de formação se considerada a fortuna crítica da obra de Ricardo Piglia. Nomes como o próprio Arlt, Macedonio Fernández, Kafka, James Joyce e alguns escritores de romances policiais norte-americanos. No entanto, para os fins dessa pesquisa, optou-se por privilegiar as condições objetivas de apresentação dessas leituras, posto que seria inadequado realizar uma análise que partisse de antemão do pressuposto já sabido dos escritores que normalmente orbitam a poética pigliana. Primeiro porque isso significaria forçar uma identificação entre autor e personagem do texto. Depois, a interpretação desdobrada daí tenderia à teleologia, em que elementos existentes no primeiro volume funcionariam para remontar cenas de leituras que justificariam os momentos posteriores. Assim, a opção pelos escritores mais citados no texto mostrou-se como maneira mais objetiva de fazer esse levantamento. É uma operação de desmontagem do texto, segundo o conceito de Didi-Huberman, por meio da qual os conflitos, paradoxos e análises são realizados pela “fúria do saber” para então dar lugar à remontagem, procedimento que dará a ver as coisas tomando posição.³⁶⁰ Ao deslocar coisas de seu lugar habitual e familiar, a montagem cria abalo e movimento, apontando dialeticamente para a restauração dessa origem e para sua transgressão. A montagem aparece como uma “máquina para liberar espectros da memória e do desejo inconscientes”,³⁶¹ reunindo figuras antes distanciadas, atribuindo-lhes novos sentidos e constituindo novas coerências. Didi-Huberman nota que essa tomada de posição funciona como interposição entre tempos e que o material da montagem não para de migrar de uma temporalidade a outra, como também lembra Molloy:

Así como los niños y los enfermos, en los delirios de linaje, se figuran ser hijos de emperadores o reinas, así puedo yo no sólo elegir al precursor, sino inventármelo, y el hecho mismo de inventarlo valdrá por sí mismo. No dirá necesariamente cómo es lo que escribo, pero sí cómo me pienso (o cómo me gustaría pensarme) cuando escribo: esa proyección literaria es tan reveladora como su resultado mismo. A mí me hubiera gustado que X. Z. (el nombre cambia según los días, según mi humor, según mis lecturas) me marcara; tomar ese deseo por realidad, incorporar tácitamente el mundo que asocio de

³⁵⁹ GÁRATE, 2019, p.592.

³⁶⁰ DIDI-HUBERMAN, 2017, p.119.

³⁶¹ DIDI-HUBERMAN, 2017, p.124.

modo más o menos vago con X. Z. (a quien acaso no he leído) dentro de mi percepción en el momento en que escribo es hacer que, de alguna manera, X. Z. me marque.³⁶²

No caso de Macedonio Fernández, por exemplo, ele é diretamente citado apenas três vezes neste primeiro volume de *Los diarios de Emilio Renzi*. Em parte, isso se deve ao fato de que as entradas de diário relativas ao escritor terem sido reunidas e publicadas anteriormente, no livro *Formas breves*, de 2000. Somam quinze entradas, entre os anos de 1962 e 1980, sendo cinco até o ano de 1967 (entrariam, portanto, no primeiro volume de *Los diarios* segundo o recorte temporal). Ao montar os diários para publicação, portanto, 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 comparada a outros nomes. Assim, a ficção criada pelos diários tende a dar maior atenção aos escritores que foram analisados neste subcapítulo e menos a Macedonio Fernández como precursor literário de Emilio Renzi. Mas é interessante notar que Elena, a personagem escolhida para deflagrar a cena da primeira leitura (para dizer algo a alguém), também seja o nome dado à máquina narrativa de *La ciudad ausente*, de 1992, que no romance teria sido uma criação de Macedonio para lidar com a morte de sua esposa, de mesmo nome, de modo que a extratextualidade acabe por implicar outro nome forte para a genealogia literária de Piglia.

Já Arlt é citado quinze vezes. Conforme já mencionado, Renzi não apenas não se mostra refratário a essa poética como confessa haver se inspirado nela ao escrever *La invasión*.³⁶³ Em entrevista de 1984, Piglia definirá Arlt como “alguien que no es un clásico” no sentido de ser dono de uma escritura difícil de neutralizar, como costuma acontecer com os cânones. Para Piglia, a marca de um grande escritor é manter distância e estranheza com sua língua materna. Nesta perspectiva, a especificidade de Arlt é que ele faria uso dos dejetos da língua, escreveria com sotaque estrangeiro.³⁶⁴ Essa característica da poética arltiana aparece no diário de 1957-1958, em um diálogo já citado entre Renzi e sua mãe, para quem as construções preposicionais de Arlt deixam a desejar.³⁶⁵ Assim como ocorre com outros escritores, Renzi também busca fazer desses escritores personagens de seus textos: “En todo escritor se esconde en potencia un

³⁶² MOLLOY, 1985, p.486.

³⁶³ PIGLIA, 2015, p.198.

³⁶⁴ PIGLIA, 2014, p.20.

³⁶⁵ Em artigo, Martín Kohan levanta o questionamento sobre o momento da escritura de algumas entradas, e esta entre elas, pela verossimilhança e grau de sofisticação do diálogo. Ver KOHAN, 2019, p.548.

terrorista. Ejemplo, Roberto Arlt. Un terrorista porque no puede nunca escapar al sentimiento de ilegitimidad, de vida clandestina, de hombre perseguido”.³⁶⁶ Também há identificação entre Renzi e ele, como na passagem de 15 de março de 1966, em que copia uma nota à segunda edição de *El juguete rabioso*: “Sobre todas las cosas, deseaba ser escritor”.³⁶⁷ Em seguida, há um trecho de uma carta à sua mãe, no qual ele diria sobre Erdosain (protagonista de *Los siete locos*): “Piense que ese gran dolor no se inventa, piense que yo mismo puedo ser Erdosain”.³⁶⁸ O tema recuperado aqui é o da relação entre as experiências vividas e as narradas. É preciso saber da dor para escrever sobre ela.

Já a literatura policial norte-americana surge em momentos pontuais ao longo do livro, principalmente mais ao final, quando Renzi relata estar escrevendo a antologia *Crónicas de Norteamérica*, que será abordada em seguida, mas parece surgir principalmente alegorizada por meio de Steve M. Em seu artigo, Orecchia Havas expõe a relação desta com o autor-narrador no texto “En otro país” do livro *Prisión perpetua*, de 1988. O personagem então chamado Steve Ratliff serviria de alegoria para a literatura norte-americana, o que ocorreria por meio de discursos orais e fragmentos escritos que chegam a alcançar certo grau de confusão entre os dois, narrador e personagem, misturando suas vozes.³⁶⁹ No texto, o narrador é o “leitor privado” de Steve, assim como pode ser lido como um “homem de papel”, um compilado das leituras de Piglia.³⁷⁰ Alegorizar a literatura norte-americana e dotá-la de características que lhe seriam próprias demonstraria a busca de Piglia por um lugar dentro de certa genealogia literária.³⁷¹ Steve R. aparece também citado no primeiro volume de *Los diarios de Emilio Renzi*. Ao escrever os textos sobre os escritores norte-americanos, Piglia afirma que estes são um tributo ao amigo.³⁷² Antes desta entrada, entretanto, o único Steve que surge nas entradas do diário tem como sobrenome M., e consta já do diário de 1957-1958. Pesquisador de Malcolm Lowry e escritor, Steve M. também é um interlocutor cujas conversas, tanto com Renzi como com o pai de Renzi, são passadas

³⁶⁶ PIGLIA, 2015, p.237.

³⁶⁷ PIGLIA, 2015, p.239.

³⁶⁸ PIGLIA, 2015, p.239.

³⁶⁹ Ademais, o próprio Piglia confirma “Por supuesto Ratliff es para mí la literatura norteamericana.”. Ver PIGLIA, 2014, p.110.

³⁷⁰ Orecchia Havas remete a diversas características do personagem Steve Ratliff relacionando com escritores norte-americanos, tais como Faulkner, F.S. Fitzgerald, Philip K. Dick e O’Henry. Ver ORECCHIA HAVAS, 2017, p.206.

³⁷¹ ORECCHIA HAVAS, 2017, p.207.

³⁷² PIGLIA, 2015, p.297.

por escrito no diário.³⁷³ Não seria descabido pensar que Steve M. e Steve R., ambos estrangeiros provenientes dos Estados Unidos, representam alegorias muito próximas ou ainda a mesma alegoria de certa genealogia literária a qual o autor deseja se ver situado.³⁷⁴

Conforme apontado por Premat, Piglia expõe sua biblioteca enquanto estabelece seu itinerário pessoal pela palavra herdada, estabelecendo um “paradójico autorretrato del autor en tanto que lector, situándolo a él y a sus libros en y frente a la biblioteca argentina y universal, y que, solapadamente, orienta la recepción de los textos precedentes de Piglia”.³⁷⁵ Adentrar a biblioteca, portanto, é adentrar uma temporalidade específica posto que permite “justapor ideias, fatos e informações formulados outrora por autores diferentes, separados no espaço e no tempo”.³⁷⁶ Lugar da memória total, essa biblioteca não é estanque, ela muda com o passar do tempo. Nas palavras de Renzi, “se puede ver cómo es uno a lo largo del tiempo sólo con hacer un recorrido por los muros de la biblioteca”.³⁷⁷ E é a partir da biblioteca que leitura e escrita se encontram e se entrelaçam, pois ao mesmo tempo em que o ato de ler expõe os regimes de historicidade envolvidos nessa dinâmica, está em operação o trabalho de interlocução e transmissão que a escrita de algum modo tenta controlar. Para Christian Jacob, “a biblioteca forja um novo olhar de leitor, distanciado, atento à forma, à literalidade e à própria legibilidade da obra”.³⁷⁸ Mas, para Piglia, o processo é ainda mais específico do que isso quando se trata da “leitura do escritor”. Isso porque um escritor lê desmontando o texto para ver “si puede hacer una igual”.³⁷⁹ O escritor escreve sua leitura, e assim a escritura coloca a leitura em movimento, tornando-se um ponto de partida de uma trajetória de recepção, circulação, reação e interação entre o escrito e suas leituras.³⁸⁰ Ela dinamiza o pensamento de modo que cada novo texto “reflete e condensa a

³⁷³ PIGLIA, 2015, pp.38; 41.

³⁷⁴ Ao longo do livro *Crítica y ficción* Steve Ratliff é mencionado em diversas entrevistas, com características ligeiramente alteradas. Num momento, surge como o primeiro leitor dos textos de Piglia e quem o apresentou aos textos de Faulkner, de Ford Madox Ford e de Robert Lowell. Depois, amigo de Conrad Aiken e colega de estudos de Eliot, leitor de Hortense Calisher, apresentou Scott Fitzgerald a Piglia. Ver PIGLIA, 2014, p.49; 85.

³⁷⁵ PREMAT, 2009, p.218.

³⁷⁶ JACOB, Christian. Ler para escrever: navegações alexandrinas. In: *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Tradução de Marcela Mortara. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000, p.51.

³⁷⁷ PIGLIA, 2015, p.26.

³⁷⁸ JACOB, 2000, p.60.

³⁷⁹ PIGLIA, 2019, p.102.

³⁸⁰ PREMAT, 2009, p.230.

biblioteca que o tornou possível”.³⁸¹ No diário de Renzi, seu hábito de escrever nos livros, fazer lista de tarefas, citações, resumos coloca a escrita como mediadora dessas temporalidades e faz com que seja possível “ver cómo cambian las marcas, los subrayados, las notas de lectura de un mismo libro a lo largo de los años”.³⁸²

Para Renzi, as experiências possuem uma imagem aurática que persiste ao longo de uma vida e que pode surgir inesperadamente, anos ou mesmo décadas depois do ocorrido.³⁸³ Isso serve também para as cenas de leituras, portadoras das paixões de cada época, mobilizadoras da memória mais do que a história da paixão mesma. Ao “estar disponible y ser sorprendido por el brillo fugaz de una reminiscencia”³⁸⁴ a memória torna-se “suporte indispensável da escrita” permitindo “a recomposição, a seleção, a mobilização das lembranças de leitura num novo projeto literário ou científico e, como tal, é compartilhada pelo autor e por seu leitor e constitui o horizonte de inteligibilidade do texto”³⁸⁵. Ainda que não negue a imprescindibilidade de certos livros clássicos, os de “antigas águas profundas”,³⁸⁶ é nessa relação íntima (posto que depende de uma reminiscência interna) com suas leituras que a biblioteca ganha movimento em Renzi. É impossível criar algo do zero, e Renzi sabe bem disso. Sobre um colega a quem chama “gordo Ferrero”, ele anota: “Escribe *en* una tradición, sus poemas son y no son iguales a los poemas de los poetas que admira, pero seguro son mejores que los que podría escribir solo, sin referencias”.³⁸⁷ Ou seja, é importante apontar para uma linhagem, nem que seja para superá-la, ou justamente para que isso seja possível. A cada leitura feita por Renzi, há o estabelecimento de um diálogo e a proposta de um contraponto, de onde surge uma escritura situada no encontro entre a tradição e o contemporâneo. Como não reverencia ninguém, não existem lastros que o impeça de mover as peças conforme bem entenda. Como são os itinerários de leitura que animam os projetos de escritura, o ofício de leitor há de ser o hábito mais constante, até o final da vida de Renzi: “Tengo setenta y tres años, viejo, y sigo ahí, sentado con un libro, a la espera”.³⁸⁸

³⁸¹ JACOB, 2000, p.72.

³⁸² PIGLIA, 2015, p.27.

³⁸³ PIGLIA, 2015, p.19.

³⁸⁴ PIGLIA, 2015, p.20.

³⁸⁵ JACOB, 2000, p.56.

³⁸⁶ PIGLIA, 2015, p.19.

³⁸⁷ PIGLIA, 2015, p.287.

³⁸⁸ PIGLIA, 2015, p.28.

2.2 Helena: a ficção da primeira escrita

Após mudar-se de Adrogué e passar a viver em Mar del Plata, em 1958, Renzi participa em seu colégio de uma greve e da ocupação do espaço em defesa de um ensino laico e livre. É nesta circunstância de acampado que ele conhece Helena (com agá). Renzi diz gostar de Helena porque “tiene ojos claros y es un poco boba. Me invita a tomar el té y con ella nunca me pongo introspectivo”.³⁸⁹ Se por um lado Renzi a considera mais cínica que ele e “una mujer con la que nunca me aburro”,³⁹⁰ por outro destaca que sua ingenuidade desperta nele “ciertos instintos crueles, ganas de hacerle ver quién soy”.³⁹¹ Essa assertiva vem seguida de um episódio em que o protagonista vai pela primeira vez a uma aula de datilografia e decide não voltar mais. Ao contar o acontecimento para Helena, ela prontifica-se a passar a limpo toda sua monografia. Ao anotar a história em seu diário, Renzi emenda um sarcástico “Pobre ángel...”.

Não é possível saber se Helena de fato empenhou-se na tarefa de copiar a monografia em 1960, mas cinco anos depois é Renzi quem estaria usando uma máquina de escrever para copiar seu próprio texto, “No escribirlo, ni corregirlo, ni criticarlo, sino copiar cada una de sus páginas una y otra vez, equivocarse (como recién) y dejarlo a medio hacer. El que se copia a sí mismo. Nada cambia, ni mejora, solamente se repite lo mismo”.³⁹² A cópia é um tipo de escrita habitual e delirante, uma ação que pode ser executada sem que o agente trave, necessariamente, qualquer tipo de elo com o material produzido. Em março de 1967, por exemplo, Renzi relata sentir-se por vezes uma máquina de escrita.³⁹³ Dois meses depois, em maio, volta a registrar a “sensação idiota” de teclar como um sonâmbulo, preso em casa. À inquietação de estar alienado do conteúdo que está criando, ele mesmo responde: “quizá yo me ciego y lo único que importa es la actividad en sí misma, sin falsos utilitarismos y sin buscar resultados”.³⁹⁴

1967 foi um ano de muito trabalho para Renzi: ele estava revisando seu livro de contos para publicação, ao mesmo tempo em que escrevia novos contos e elaborava argumentos para um romance. Paralelamente, escrevia também um artigo encomendado por uma revista sobre a temática da juventude, as minibiografias dos escritores norte-

³⁸⁹ PIGLIA, 2015, p.49.

³⁹⁰ PIGLIA, 2015, p.52.

³⁹¹ PIGLIA, 2015, p.51.

³⁹² PIGLIA, 2015, p.208.

³⁹³ Mas uma máquina que se preocupa se está acordando os vizinhos durante a madrugada. Ver PIGLIA, 2015, pp.298 e 327.

³⁹⁴ PIGLIA, 2015, p.312.

americanos de *Crónicas de Norteamérica*, além do prólogo para uma antologia de contistas latino-americanos, encomendado por Jorge Álvarez. Para dar conta de tanto trabalho, recorre ao uso de fármacos, calmantes para dormir e anfetaminas para manter-se desperto. Foi com Helena, inclusive, com quem teve sua primeira experiência com aktemin relatada no diário, na passagem de 1959 para 1960, com o qual manteve-se desperto toda a noite com “pensamientos extraordinarios que olvidé de inmediato”.³⁹⁵ A anfetamina possibilita que seu usuário se torne uma máquina confortável em sua condição de produção obcecada e que, principalmente, os trabalhos por encargo sejam providenciados dentro de seus prazos:

Domingo [1967]

Estaba pensando últimamente en la noción de *plazo*. Tener un plazo, una frontera futura que no se puede eludir, en inglés se los llama, muy acertadamente, *deadlines*. (...) Alguien nos da un plazo definido para hacer algo, para completar o saldar un acuerdo en un tiempo futuro. (...) Entonces el tiempo toma otra dimensión y es muy difícil “dejarse ir”, vivir los días en sí mismos y no como la promesa o la condena de algo que está por venir. Este sentimiento se encarna culturalmente en el mito del pacto con el diablo.³⁹⁶

Dinheiro e tempo são as duas variáveis com as quais o diabo, ao menos na literatura, prefere operar. Para Renzi, ter que ceder a ele a liberdade de uso do próprio tempo, de modo que o futuro se torna refém de outrem em troca de dinheiro, não é uma decisão fácil. Há um fardo excessivo relacionado ao trabalho por encomenda: trata-se do abandono compulsório da autonomia. Porém, a possibilidade de abdicar do dinheiro e ter que enfrentar a iminência da fome parece ainda mais dura. Uma história que parece dialogar com esse dilema está na passagem em que Borges “barganha” o valor que receberia do centro acadêmico para realizar uma apresentação na Universidad de La Plata, “exigindo” metade do valor disponível para pagá-lo,³⁹⁷ como quem diz, nos termos piglianos, que não se pode colocar preço numa mania, num estilo de vida. Uma atividade motivada pela paixão deve ser realizada em detrimento do dinheiro, a satisfação pessoal deve sobrepor-se. O dinheiro, que paga necessidades básicas, deve vir de atividades menos prazerosas.

A obsessão pelo plano de tornar-se escritor passa também por Helena, para quem Renzi está sempre reiterando que seu único interesse é escrever, ao que ela responde,

³⁹⁵ PIGLIA, 2015, p.48.

³⁹⁶ PIGLIA, 2015, p.296.

³⁹⁷ PIGLIA, 2015, p.30.

algo complacente, “Ya lo sé, querido, no hace falta que me lo digas cada dos minutos”. Nesta cena, como em muitas outras em que estão dispostas personagens mulheres, observamos a personagem apenas como uma espécie de receptáculo da retórica do protagonista. Renzi chateia-se com a resposta da garota e responde com menosprezo, o que de imediato faz com que Helena procure contornar o desconforto da situação, convidando-o a tirar um retrato com um fotógrafo profissional que oferecia seu trabalho na costa de Mar del Plata. A foto congela a imagem de um sentimento (“ella sonrió con cara de resignación”) e a ele resta a sensação “curiosa” de tê-la ofendido.³⁹⁸ Em episódios como este, Renzi surge como um personagem afundado em seu autocentramento e na grandiloquência de seu projeto de vida, incapaz sequer de interessar-se pela subjetividade alheia. As pistas deixadas ao longo do texto também colaboram com a hipótese de que Helena fosse muito mais um instrumento para fugir ao tédio, para ter relações sexuais, para datilografar sua monografia, do que propriamente alguém com quem pudesse ou desejasse relacionar-se de igual para igual.

A primeira descrição de Helena feita por Renzi em seu diário ressalta seus atributos físicos com forte conotação sexual. Em linguagem chula (algo não surpreendente nem tampouco fora do habitual para rapazes dos anos 1960), ele anota “Elena (otra Elena), tetona, con trencitas, piernas de diosa, usa una falda escocesa con un gran alfiler de gancho justo a la altura del pubis”.³⁹⁹ Neste primeiro momento, Renzi repete a grafia do nome de sua primeira namorada, deduzindo que ambas as garotas não têm H no nome. Se a “primeira” Elena, aquela a quem ele conheceu no terceiro ano do Colégio Nacional de Adrogué é a personagem que neste livro deflagra a ação da leitura “para dizer algo”, aqui, a “segunda” Elena, surge como versão duplicada (“otra Elena”), espelho da original, que só ganhará grafia específica na medida em que colabore para a autofiguração do escritor em formação. Assim, da Elena “mil vezes mais culta que eu” para a dócil e provocativa Helena desenrola-se em paralelo, a partir do ofício de leitura, a própria escritura, tanto como prazer quanto como necessidade.

Nas aulas ministradas sobre a obra de Juan Carlos Onetti, Ricardo Piglia propôs aos seus alunos a tarefa de eleger e reescrever, em uma única página, algum dos textos do escritor uruguaio.⁴⁰⁰ Algumas aulas depois, ele comenta o resultado com a turma: a maioria dos alunos não havia conseguido compreender a tarefa. O que eles tinham

³⁹⁸ PIGLIA, 2015, p.51.

³⁹⁹ PIGLIA, 2015, p.40.

⁴⁰⁰ PIGLIA, 2019, p.105.

entregado era um texto cujo desenrolar partia de algum ponto não desenvolvido do texto original, dando a ver sua capacidade de criação literária. Mas, Piglia ressalta, não era esse o objetivo. Porque narrar, para ele, é “ler mal”, é copiar a leitura descentrando-a do eixo apresentado, e essa execução implica sempre a subjetividade de quem copia, de quem escreve a leitura.⁴⁰¹ Por analogia, não se trata de criar uma segunda Elena, trata-se de agregar esse “agá”, fazer de Helena todo um novo horizonte de possibilidades, de “proliferação narrativa”. Nas palavras de Barthes, como “toda leitura é penetrada de Desejo”,⁴⁰² ela produz um corpo transtornado e é condutora do Desejo de escrever.⁴⁰³ “Não é que necessariamente desejemos escrever *como* o autor cuja leitura nos agrada; o que desejamos é apenas o desejo que o escritor teve de escrever”.⁴⁰⁴ Essa leitura desejanse provocaria emoções como fascinação, vagância, dor, volúpia, que estão ligadas ao mesmo universo semântico passional e erótico com o qual Helena foi descrita acima. “Entender es volver a narrar”, repete Piglia algumas vezes ao longo deste curso. Para Barthes, acrescentar-se-ia à compreensão esse gesto do corpo que lê, “que com um mesmo movimento, coloca e perverte a sua ordem [da leitura]”.⁴⁰⁵

Num contraponto à Helena, no verão entre 1959 e 1960, Renzi tem a oportunidade de conviver com sua prima Erika, estudante de linguística na Universidad del Salvador, “divertida, inteligente, levemente procaz y siempre graciosa”. Há entre eles uma tensão sexual permanente, além de menções enigmáticas a “un verano inolvidable” que tiveram juntos em Bolívar.⁴⁰⁶ Ela apoia a decisão de Renzi de estudar História em La Plata e paralelamente dedicar-se à literatura. Para a prima, o que importa é a porcentagem de inteligência de quem estuda e não a escolha da carreira.⁴⁰⁷ Embora se trate de uma aparição breve na trama, a presença da prima ocorre justamente na fase em que o jovem precisa decidir a melhor estratégia para seguir seu “mandato” de tornar-se escritor⁴⁰⁸ enquanto cursasse outra graduação que não lhe servisse como entrave para seguir o inominável “rio oculto” que Don José, o “bruxo pessoal” de sua mãe, havia antevisto naquele verão.⁴⁰⁹ Assim, em 31 de março de 1960, registra ter se inscrito na

⁴⁰¹ PIGLIA, 2019, p.148.

⁴⁰² BARTHES, 2012, p.33.

⁴⁰³ BARTHES, 2012, p.38.

⁴⁰⁴ BARTHES, 2012, p.39.

⁴⁰⁵ BARTHES, 2012, p.33.

⁴⁰⁶ PIGLIA, 2015, p.57.

⁴⁰⁷ PIGLIA, 2015, p.57.

⁴⁰⁸ Em 1965, Renzi descreverá este projeto como um mandato “(de nadie), un mandato que yo mismo he construido para mí (escribir y ser escritor). Tampoco sé si eso tiene sentido. Pero igual, siempre, vuelve a insistir”. Ver PIGLIA, 2015, p.173.

⁴⁰⁹ PIGLIA, 2015, p.53.

carreira de História.⁴¹⁰ Quase seis anos depois, em 6 de dezembro de 1965, Renzi relembra que o dinheiro que ganha vem das aulas que dá na Universidad de La Plata⁴¹¹ e também do dinheiro que o avô repassa pela organização de seus arquivos de guerra. Em outras palavras, ele ganha dinheiro atuando como historiador, embora viva como “escritor potencial”. Ele anota ainda que vem tentando unir os dois, escrevendo relatos que tenham a forma de uma pesquisa, fazendo uso do arquivo da província de Buenos Aires. Trata-se de “llevar a la narración modos de ser que vienen de otro lado (ajenos a la tradición literaria)”,⁴¹² de modo que a vida real possa ser útil ao servir de material para seu ofício privilegiado.

É esta mesma postura conciliatória entre os trabalhos remunerados e o trabalho de criação literária que Renzi adota em relação aos vários projetos profissionais desde que se forma, em 1963, ou até mesmo antes. Ele anota, em certa entrada de 14 de fevereiro de 1966, que tanto o trabalho quanto a literatura não acontecem apartados da realidade e portanto não podem servir como “cura” nem como ruptura desta.⁴¹³ Na verdade, a tarefa de separar uns dos outros resultaria insuficiente, posto que muitos dos trabalhos realizados ficam no meio do caminho, como é o caso de sua colaboração em diversas revistas literárias ao longo da década de 1960 e 1970. Neste primeiro volume de *Los diarios*, por exemplo, devido ao seu engajamento universitário com o trotskismo, é convidado como secretário de redação da revista *Liberación*.⁴¹⁴ Enquanto todos os demais integrantes faziam trabalho de base, Renzi limitava sua participação às reuniões da revista. Seu interesse central e seu compromisso, está claro, era com a fatura intelectual da revista. Alguns anos depois, em 1962, Renzi participa ativamente da edição da revista *El Escarabajo de Oro*. Curiosamente, o primeiro volume do diário omite o título da revista, que só pôde ser resgatado a partir da conjugação de pistas espalhadas ao longo da trama. Assim, em entrada de 2 de setembro de 1963, Renzi

⁴¹⁰ PIGLIA, 2015, p.68.

⁴¹¹ Em 4 de abril de 1966, Renzi detalha as duas cátedras: “jefe de Trabajos Prácticos en Introducción a la Historia y ayudante de primera en Historia Argentina II”. Ver PIGLIA, 2015, p.244. A respeito das aulas, afirma que lhe dão a sensação “muy fuerte de caminar al borde de un precipicio”. Ver PIGLIA, 2015, p.202. Durante 1966 e 1967, ele lamenta, em algumas entradas do diário, ter tido que abandonar as aulas devido ao golpe de Onganía. Embora a motivação primeira deste lamento seja financeira, sua aspiração docente é revelada pelo interesse na possibilidade levantada por Noé Jitrik em montar cursos livres ou até mesmo um instituto que serviria como uma alternativa à universidade pública daquele momento. Ver PIGLIA, 2015, pp.229, 301, 303 e 320.

⁴¹² PIGLIA, 2015, p.205.

⁴¹³ PIGLIA, 2015, p.228.

⁴¹⁴ Segundo o narrador, a revista era dirigida por José Speroni, que infiltrava trotskistas no peronismo de esquerda e a redação também contava com Carlos Astrada e Eduardo Rotllie, artista plástico interessado na vanguarda russa dos anos 1920, na parte gráfica. Ver PIGLIA, 2015, pp.125, 127 e 136.

anota “En la revista una suerte de frente anticonservador, formado por mí y por Briante”. No final deste mesmo ano, em sua síntese de conquistas anuais, ele aponta que foi publicado pela primeira vez, “En la revista publiqué un ensayo de Pavese y un cuento (“Desagravio”)”.⁴¹⁵ Nada mais é dito sobre “a revista”, até que finalmente, em 1967, quatro anos depois, uma mágoa parece reaberta quando, logo após receber a menção da *Casa de las Americas*, Renzi encontra com Abelardo Castillo, Vicente Battista e sua turma e afirma sentir-se vingado, porque eles acharam que sua carreira estaria dizimada após sair “da revista”, e ele provou estarem errados. Poucos dias depois, volta a encontrá-los “como en los viejos tiempos de mi juventud”, embora esses nomes não apareçam citados no diário antes disso.⁴¹⁶ Finalmente, em 18 de março de 1967, em conversa com Dipi Di Paola recordam-se de quando “estaba en un bloque con Briante, Constantini, Castillo”.⁴¹⁷

Por outro lado, uma revista muito mencionada no diário a partir de 1965 é aquela que Emilio Renzi criará em parceria com Sergio Camarda, *Literatura y Sociedad*. Embora não haja registros das primeiras conversas antes da criação, há bastante conteúdo sobre o processo de elaboração, escrita, impressão e publicação. A primeira menção à revista, em abril de 1965, é uma reclamação de Renzi que diz não ter sido responsável pela ideia do projeto, mas ao mesmo tempo vê-se totalmente responsabilizado pelos prazos e pressões.⁴¹⁸ No mês seguinte, entretanto, há uma entrada em que diz divertir-se trabalhando em equipe, traduzindo A. Wesker junto a Camarda, embora saiba que “el verdadero trabajo es siempre solitario”.⁴¹⁹ Essa relação ambígua com Camarda mantém-se durante toda a breve existência da revista e é resultado não somente das dificuldades práticas de montar uma revista, relacionadas por exemplo ao custo,⁴²⁰ à produção gráfica e à logística, mas também certa falta de

⁴¹⁵ PIGLIA, 2015, p.141.

⁴¹⁶ PIGLIA, 2015, p.292.

⁴¹⁷ PIGLIA, 2015, p.298. Com essas informações é possível concluir tratar-se da revista *El Escarabajo de Oro*, publicada entre os anos de 1959 e 1974. Lá há, de autoria de Ricardo Piglia, um ensaio sobre Pavese na edição número 17, de abril de 1963 e o conto “Desagravio”, que saiu na edição número 21, de dezembro de 1963. Nas edições de número 17 e 20, Piglia consta como Conselho de Redação e na edição de número 21, como Colaborador Responsável. Já na edição de número 38, de março de 1969, há uma crítica de Vicente Battista ao livro de contos de Piglia, *La invasión*, na ocasião já agraciado pelo prêmio da Casa de las Americas. Grande parte do acervo desta revista foi digitalizado por uma iniciativa do projeto “Archivo Histórico de Revistas Argentinas” (Ahira) e pode ser facilmente acessado pelo link <https://ahira.com.ar/revistas/el-escarabajo-de-oro/>. Último acesso em abril de 2021.

⁴¹⁸ PIGLIA, 2015, p.182.

⁴¹⁹ PIGLIA, 2015, p.183.

⁴²⁰ Em maio de 1965, Renzi diz esperar que a revista traga retorno financeiro e que saia até o final daquele mês. Ver PIGLIA, 2015, p.186. Também em maio, Renzi conta haver encontrado na casa de Camarda um baú cheio de armas, que ele então supõe ter relação com o financiamento da revista (estaria

alinhamento no projeto intelectual trazido à baila pela revista, aspecto fundamental para Renzi.⁴²¹

A revista sofre diversos atrasos. Prevista para maio, ela chega na gráfica em setembro⁴²² e acaba sendo distribuída apenas no início de dezembro, “al borde del verano”, o que Renzi considera um risco, embora afirme indiferença em relação a este fato.⁴²³ Em 12 de dezembro, começam os primeiros desentendimentos com Sergio Camarda. Renzi quer repensar a revista, mas afirma sentir alguma resistência de Camarda, a qual ele pretende contornar sem rupturas, contra-argumentando estrategicamente.⁴²⁴ Alguns dias depois, Renzi dá a entender que Camarda atribui os defeitos do primeiro número a ele. O jovem ressent-se por não conseguir alcançar muitos leitores devido a sua “intervención conceptual muy agresiva”, denunciando a ala da esquerda que compactua com os efeitos culturais do peronismo e seus mitos.⁴²⁵ Apesar de todas essas questões e desavenças, o primeiro número da revista esgotou em cerca de três meses, e Camarda torna-se um entusiasta do número 2, que está parado.⁴²⁶ Em fevereiro de 1966, Renzi afirma querer que seu texto para o segundo número problematize o adjetivo do conceito de “literatura argentina”.⁴²⁷ Ainda que este novo número estivesse, segundo Renzi, melhor do que o anterior,⁴²⁸ entre março e maio de 1966, uma série de eventos cooperam para o abandono do projeto: as diferenças com Camarda agudizam-se, o financiamento para concretização do novo número não deslancha e, finalmente, o golpe de Juan Carlos Onganía põe fim à liberdade criativa tão prezada por Renzi.⁴²⁹

O confronto conceitual entre Camarda e Renzi, ou a antipatia deste pela “trupe” de Abelardo Castillo, gera tensionamentos que servem de lente para entender aquilo que

ligado a dinheiro vindo da Cuba pós-revolucionária). Ver PIGLIA, 2015, p.187. Seis meses depois, em novembro, anota que o custo para montar a revista subiu de 110 para 190 mil pesos. Ver PIGLIA, 2015, p.203.

⁴²¹ Na perspectiva de Renzi, cultura e literatura não são autônomas no jogo de poder, mas travam com ele relações específicas. A revista então deveria trabalhar a cultura naquilo que ela teria de específico, em sua capacidade não apenas de resistir às investidas de um poder que tende a homogeneizar tudo, mas de criar formas próprias de discutir política. O nó que explicaria a nova publicação seria aquele em que mercado, dinheiro, legitimidade e criação se cruzam e se desafiam. É essa premissa que anima a escrita do ensaio de estreia da revista, que devolve à escrita de Renzi a tranquilidade “de mis mejores tiempos”. Ver PIGLIA, 2015, p.184-185.

⁴²² PIGLIA, 2015, p.196.

⁴²³ PIGLIA, 2015, p.201.

⁴²⁴ PIGLIA, 2015, p.208.

⁴²⁵ PIGLIA, 2015, p.208.

⁴²⁶ PIGLIA, 2015, p.236.

⁴²⁷ PIGLIA, 2015, p.229.

⁴²⁸ PIGLIA, 2015, p.249.

⁴²⁹ PIGLIA, 2015, pp.240, 249 e 256.

Sylvia Molloy chamará de “lugar fluctuante del sujeto dentro de su comunidad”.⁴³⁰ No caso específico, podemos pensar no universo intelectual e literário da Buenos Aires da década de 1960. Nesta combinação entre o Eu e o Outro do texto autobiográfico, como é o caso do diário, outras vozes conseguem extravasar dali, ainda que pelo negativo, ou seja, pelo que não está em Renzi. Muito calcado em Walter Benjamin, Renzi tende a concordar com o diagnóstico de que parte do público está abandonando o romance em detrimento da ficção que o cinema ou a televisão ofertam. Vê, nesta dinâmica, uma oportunidade para que o romance conserve sua paixão pela experimentação livre e se torne “reducto empobrecido de resistencia y de negatividad al estado de las cosas”.⁴³¹ Os escritores, dirá Renzi, incluindo a si próprio, vivem os efeitos das tensões políticas e nunca deixam de narrá-los. Essa noção geral, também trabalhada por Piglia no artigo da revista *Literatura y Sociedad*, será retrabalhada por ele na produção textual ao longo de sua vida: a convicção de que a literatura é lugar privilegiado para a exploração de textualidades e modos de contar inovadores e surpreendentes e que essa ousadia já é, em si, a própria resistência política.

Daí decorre sua implicância com os escritores e os meios que cederam à escrita “jornalística” de textos que parecem “estar escritos por nadie”, como informações livres de preconceitos, cujo objetivo é justamente convencer os leitores que o conteúdo é irrevogável.⁴³² Contar um fato pela via jornalística é empobrecê-lo, transformá-lo em linguagem comum, desidratá-lo das conotações e inclinações, dos potenciais e dos sentidos. Um exemplo de padronização da produção intelectual e textual seria a revista *Primera Plana*, que homogeneiza o estilo de todos os seus colaboradores, como Silvia Rudni, Ramiro de Casasbellas e Tomas Eloy Martínez,⁴³³ conforme anota em 13 de junho de 1967. Duas semanas depois, dia 27, após Renzi reclamar da escassez de trabalhos remunerados, Beatriz Guido⁴³⁴ pergunta se ele quer publicar na *Primera Plana*, além de “obrigá-lo” a enviar um conto para a revista *Mundo Nuevo*.⁴³⁵ “las

⁴³⁰ MOLLOY, 2001, p.20.

⁴³¹ PIGLIA, 2015, p.318.

⁴³² PIGLIA, 2015, p.226.

⁴³³ PIGLIA, 2015, p.319.

⁴³⁴ Nestes primeiros anos da trajetória literária de Renzi, a escritora Beatriz Guido aparece diversas vezes como possibilitadora de diversos projetos, incluindo alguns projetos cinematográficos, colocando Renzi em contato com seu marido, o cineasta L. Torre Nilsson. Ver PIGLIA, 2015, pp.250 e 320. A escritora está entre os primeiros leitores de *La invasión*. Ver PIGLIA, 2015, p.269.

⁴³⁵ A revista *Mundo Nuevo* tinha financiamento da Fundação Ford, estava radicada em Paris e seu diretor era Emir Rodríguez Monegal. No número 14, de agosto de 1967, há um artigo escrito por Rodríguez Monegal a respeito da polémica gerada após a comprovação de que a Central Intelligence Agency (CIA) investia dinheiro público na Congreso por la Libertad de la Cultura, grupo cultural de atuação

relations mueven el mundo (nuevo)”.⁴³⁶ Submetido a uma sessão de fotografias para a revista *Primera Plana*, em março de 1967, Renzi diz-se desconfortável, mas afirma que utilizará as imagens no livro *La invasión*. Em seguida, volta a criticar a revista. “Vengo aquí con mi segunda personalidad, el que publica y hace trámites que quien escribe detesta”.⁴³⁷ Enquanto, segundo ele, seus contemporâneos acham glorioso ser publicados ali, Renzi pensa que há um sequestro da autonomia criativa e uma pressão para ser genial toda semana.

Em termos barthesianos, escrever por dinheiro equivaleria a ser um “escrevente”, enquanto escrever por conta, com liberdade de conteúdo e de prazo, parece aproximar-se ao conceito de “escritor”.⁴³⁸ Para o escrevente, a palavra é apenas um meio ou veículo. Seu projeto de comunicação é ingênuo, pois o escrevente acredita que a palavra põe fim à ambiguidade do mundo. Isso deixa exposta a natureza mercantil deste tipo de projeto cujo fim último é a “venda do pensamento” enquanto o pensamento “puro” é produzido “fora do circuito do dinheiro”.⁴³⁹ Já o escritor age sobre a linguagem, seu trabalho é com a própria palavra. Seu projeto para a linguagem, vista como estrutura e não como meio, é alcançar a neutralização do verdadeiro e do falso, inaugurando uma ambiguidade, ou seja, “o escritor é um homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como escrever*”.⁴⁴⁰ Blanchot aponta para um horizonte tal da escritura em que escrever é descobrir o interminável, é descobrir que o que fala dentro do escritor não apenas não é ele mesmo como também não é ninguém. Assim, o “Ele” empregado no texto não apenas substitui o “Eu”, tampouco designa a indiferença criadora, mas sim se trata do Eu mesmo convertido em ninguém.⁴⁴¹ No mesmo sentido, Piglia também diferenciava o ato de escrever (o ofício do escrevente) ao de narrar (o ofício do escritor). Para ele, escrever “fija el lenguaje, mientras que la narración permanece inestable y dispersa”.⁴⁴²

transnacional e cunho anticomunista. No texto, Monegal reitera que no caso da *Mundo Nuevo* a relação com a Fundação Ford era apenas de patrocínio, sem interferências ideológicas, porém ao mesmo tempo reconhece a dificuldade posta aos intelectuais da época para manter sua produção livre e independente. Ver RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. “La CIA y los intelectuales”. In: *Mundo Nuevo*, n°14, 1967, pp.11-20. Acesso em http://www.periodicas.edu.uy/o/Mundo_Nuevo/pdfs/Mundo_nuevo_14_agosto_1967.pdf. Último acesso em fevereiro de 2022.

⁴³⁶ PIGLIA, 2015, p.320.

⁴³⁷ PIGLIA, 2015, p.295.

⁴³⁸ BARTHES, Roland. Escritores e escreventes. In: *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013, pp.31-39.

⁴³⁹ BARTHES, 2013, p.36-37.

⁴⁴⁰ BARTHES, 2013, p.33.

⁴⁴¹ BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p.19.

⁴⁴² PIGLIA, 2019, p.67.

Mas, ao observarmos a produção textual de Renzi de forma ampla, em todos os suportes e discursos textuais que lhe foi possível atuar, o que se vê é um incessante diálogo entre os trabalhos, de modo que é inevitável identificar essa poética como construção feita justamente no e pelo intertexto. Pelas lentes de Barthes, seria possível dizer que Renzi estaria ciente de exercer a escrita enquanto gesto, de agir, por meio das normas técnicas e artesanais, sobre a própria linguagem.⁴⁴³ Ainda assim, em 11 de setembro de 1967, declina a proposta de emprego de Esteban Peicovich para trabalhar em *La Razón*. O salário seria de 38 mil pesos por mês, com jornada diária das nove às cinco da tarde. Renzi reitera no diário preferir “debérmelo todo a mí mismo”.⁴⁴⁴ Para ele, a eleição impulsiva pela literatura, ocorrida muitos anos antes, acabou definindo seu destino e o levando a abandonar muitas outras ofertas. “Tenía dieciséis años y tantas posibilidades de ser escritor como de ser aviador o mercenario”.⁴⁴⁵ Viver a literatura como destino lhe traz convicção para optar por ela a cada momento, mas não garante a qualidade dos textos, lembra ele: os textos devem estar à altura da decisão.⁴⁴⁶

Esse “engajamento fracassado”,⁴⁴⁷ nas palavras de Barthes, leva Renzi a não ceder aos convites profissionais que não lhe soassem adequados do ponto de vista criativo e estético, expondo-lhe ao risco de ver-se privado de dinheiro. De modo geral, afirmará Didier, os problemas de dinheiro aparecem com frequência no discurso diarístico, principalmente quando ele falta.⁴⁴⁸ Em Piglia, a reflexão sobre o dinheiro é uma constante. Em entrevista sobre Arlt, publicada no livro *Crítica y ficción*, por exemplo, ele aponta que em sua narração o trabalho é retratado como produtor de miséria, aquele que vive com base em um salário acaba por não ter nada a contar, exceto o que ganha. Possuir dinheiro segue uma lógica criminosa, segundo a qual o acúmulo pressupõe uma prática ilegal. O contraexemplo deste sujeito é o próprio Emilio Renzi. Se Arlt, o escritor, vivia endividado e tentava enriquecer participando de negócios insólitos, seria com o objetivo não apenas de ter dinheiro, mas de ter o poder que o dinheiro dá de ter e fazer tudo. A partir da ficção, dirá Piglia, também é possível acessar e possuir tudo o que está dentro da linguagem.⁴⁴⁹

⁴⁴³ BARTHES, 2013, p.33.

⁴⁴⁴ PIGLIA, 2015, p.323.

⁴⁴⁵ PIGLIA, 2015, p.323.

⁴⁴⁶ PIGLIA, 2015, p.323.

⁴⁴⁷ “Para o escritor, a verdadeira responsabilidade é a de suportar a literatura como um *engajamento fracassado*, como um olhar mosaico sobre a Terra Prometida do real”. Ver BARTHES, 2013, p.35.

⁴⁴⁸ DIDIER, 1976, p.49.

⁴⁴⁹ PIGLIA, 2014, p.26.

A primeira anotação a respeito de escassez financeira e consequente falta de comida é de 16 de dezembro de 1964.⁴⁵⁰ São diversas as entradas de diário em que anota haver passado o dia à base de mate, ou uvas, ou um único pão com um pedaço de chocolate, ou ter como refeição um prato de macarrão com azeite.⁴⁵¹ Também há ocasiões em que aceita almoçar com colegas para que eles paguem pela comida. Por vezes, também há cortes de luz, gás e telefone por falta de pagamento.⁴⁵² A fome o acompanha nas viagens de trem ou de ônibus e o deixa distraído, inquieto e monotemático.⁴⁵³ Entre 1963 e junho de 1966, além de receber dinheiro do avô,⁴⁵⁴ Renzi dava aulas na Universidad de La Plata, atividade que abandonou após o golpe de Onganía, quando ela passou por intervenção militar.⁴⁵⁵ O montante total, diz ele em entrada de 5 de abril de 1965, é o suficiente para viver, caso não realizasse gastos extraordinários. Mas logo emenda “Pero, como a todo el mundo, sólo me interesan los gastos extraordinarios, así que habitualmente estoy sin plata”.⁴⁵⁶ Em algumas ocasiões Renzi relata ter determinada quantidade de dinheiro para sustentar-se por certo tempo para logo em seguida gastar metade deste valor, geralmente com livros, como da vez que comprou um que esqueceu no metrô.⁴⁵⁷ Por vezes a anotação no diário não revela a origem do dinheiro nem a motivação do gasto. Assim, não é possível saber por qual atividade recebe 27 mil pesos em 10 de dezembro de 1965, quantidade que o surpreende: “Siempre la misma irrealidad en relación con la vida concreta”.⁴⁵⁸ Tampouco sabe-se com que gastou vinte mil pesos ao longo de quinze dias de janeiro de 1967: certamente não foi com corridas.⁴⁵⁹

Como já foi visto, essa “irrealidade em relação à vida concreta” leva Renzi a extremos dramáticos como os episódios de fome já listados. Da mesma forma que os livros são causa de dispêndio, por vezes pela venda deles é que se dá a única

⁴⁵⁰ PIGLIA, 2015, p.157.

⁴⁵¹ Para efeitos de curiosidade, nestes dias de maior carência financeira, Renzi diz possuir na carteira valores entre oito e oitenta pesos. Em 2 de novembro de 1966, ele afirma que já há algum tempo tem que viver com cem pesos por dia. Ver PIGLIA, 2015, p.266. Em 29 de abril de 1965, ele afirma que dez mil pesos é o suficiente para sustentar-se durante um mês inteiro. Ver PIGLIA, 2015, p.182.

⁴⁵² PIGLIA, 2015, pp.192, 204, 237, 240, 293 e 329.

⁴⁵³ PIGLIA, 2015, pp.237, 250, 266 e 294.

⁴⁵⁴ O avô manda valores que vão de três a dezoito mil, oitocentos e oitenta e cinco pesos por remessa. Ver PIGLIA, 2015, pp.192 e 287.

⁴⁵⁵ PIGLIA, 2015, p.301.

⁴⁵⁶ PIGLIA, 2015, p.178.

⁴⁵⁷ PIGLIA, 2015, pp.219, 240 e 313.

⁴⁵⁸ PIGLIA, 2015, p.207.

⁴⁵⁹ “Gasté veinte mil pesos en quince días (sin ir a las carreras)”. Ver PIGLIA, 2015, p.288.

possibilidade de conseguir o suficiente para chegar ao fim do dia.⁴⁶⁰ Uma anedota que poderia confirmar a completa inaptidão para lidar com finanças pessoais estaria na entrada em que conta haver encontrado quatro mil pesos escondidos entre livros da estante.⁴⁶¹ Mas, de certo modo, é possível compreender essa displicência como escolha de um modo de viver. Nessa fase de formação, Renzi procura posicionar-se no presente, manter-se distante de ansiedades desnecessárias e não adiantar preocupações futuras. No aspecto financeiro não é diferente: o futuro para além dos seis meses seguintes, não parecem preocupar o protagonista, ou ao menos é isso que ele registra em seu diário em fevereiro de 1966.⁴⁶²

Mais do que isso, o despojamento material torna-se a marca do projeto de vida para tornar-se escritor. Ao contrário do diagnóstico de Didier, que encontra a falta de dinheiro dos diaristas comumente relacionada a sentimentos de culpa,⁴⁶³ aqui o próprio Renzi admite que o seu desprendimento vem de uma necessidade que a literatura lhe impõe. A opção por ela o fez abrir mão de todo o resto, o que para ele se traduziria em seu estilo, “despojado, veloz (...) dispuesto siempre a dejar todo y escapar”.⁴⁶⁴ Pragmaticamente, a falta de dinheiro lhe propiciaria a oportunidade de caminhar pela cidade ou usar o transporte público e conhecer velhos bares com comida a preços módicos. O dinheiro possui, para ele, a qualidade mágica de aliviar o desconhecimento da realidade: “cuando todo se puede comprar, entonces, no hay enigmas”.⁴⁶⁵ Neste ponto, a relação de causalidade se confunde a ponto de a ambiguidade tornar-se a única chave de compreensão possível.

Viernes 16 [diciembre de 1966]

(...) El hombre que lleva consigo todo lo que vale en su vida – un valor que, como todos los valores verdaderos, sólo lo comprende él -. Si algo me individualiza y sostiene mi concepción de la literatura, mi marca personal, es que nunca he tenido – ni he pretendido tener – un lugar mío (o propio), vivo en hoteles, pensiones, en casas de amigos, siempre de paso, porque ése es para mí el estado de la literatura: no hay lugar propio, ni hay propiedad privada. Se escribe, digo yo cómicamente, desde ahí. Hombre de ningún lugar.⁴⁶⁶

⁴⁶⁰ PIGLIA, 2015, pp.241 e 294.

⁴⁶¹ PIGLIA, 2015, p.175.

⁴⁶² PIGLIA, 2015, p.227.

⁴⁶³ DIDIER, 1976, p.52.

⁴⁶⁴ PIGLIA, 2015, p.300.

⁴⁶⁵ PIGLIA, 2015, p.316.

⁴⁶⁶ PIGLIA, 2015, p.271.

Aqui, tanto a escassez de meios quanto sua falta de planejamento levam a um discurso no qual a carência material torna-se uma marca imprescindível ao artista desapegado dos meios concretos e mundanos, e este estilo de vida despojado leva a decisões que colocam Renzi em uma situação de vulnerabilidade financeira. Seja como for, o exercício de relativização parece ser importante para pensar este personagem para quem a ideia do desapego material começa a compor a própria construção de sua autofiguração: “la clave para un artista, digamos, es meditar sobre la necesidad. No necesitar más de lo que se tiene para vivir. Para olvidar ‘las necesidades’, hay que aprender a vivir en el presente”.⁴⁶⁷

Tal gesto atinge um patamar de impostura a partir do momento em que contribui para uma narrativa impessoal já bastante conhecida do percurso linear e ascensional do artista em formação, cujo início está sempre cercado de inúmeras dificuldades a serem superadas. Assim, assertivas como a do trecho acima reforçam uma noção algo romantizada da carência material e do estoicismo como pressupostos para a criação artística. Ou, nas palavras de Renzi, ele acaba por converter-se automaticamente em um *clown*, transformação que tentou evitar emprestando sua vida a outro.⁴⁶⁸ Este *clown* é o “héroe del mundo contemporáneo”, figura do homem sem domicílio, sem propriedade e sem lei.⁴⁶⁹ Para usar uma analogia retomando Helena, há uma entrada divertida em que Renzi conta que estava ao telefone com ela e pretendia encaixar na conversa o fato de que estava usando óculos escuros, para que ao ser questionado por ela qual seria a razão disso, ele pudesse responder um lacônico “Porque la patria está de luto”⁴⁷⁰ (possivelmente remetendo a algum evento ou bordão da época). Não fazia sentido, entretanto, encaixar este fato na conversa, de modo que a ideia foi deixada de lado. Aqui, em relação à fome e aos sacrifícios realizados pelo escritor na busca de seu sonho, ocorre algo dessa mesma ordem, como se um simulacro fosse montado para que o interlocutor (Helena, ou no caso do texto, os leitores) participasse de uma cena cujo desdobramento estivesse premeditado. Em outras palavras, os leitores são convidados a entender os sacrifícios pelos quais Renzi submeteu-se como pressuposto lógico para a realização de seu ofício.

Paola Piacenza lembra que há, na juventude, a possibilidade de desviar-se das prescrições do mundo adulto, o que inclui a participação do sujeito no sistema de

⁴⁶⁷ PIGLIA, 2015, p.306.

⁴⁶⁸ PIGLIA, 2015, p.11.

⁴⁶⁹ PIGLIA, 2015, p.305.

⁴⁷⁰ PIGLIA, 2015, p.49.

produção de bens de consumo ou bens culturais, tanto na esfera do trabalho quanto da lei.⁴⁷¹ A incorporação ao mundo do trabalho implica o encerramento da adolescência, que de resto, como bem lembra Piacenza, é um fenômeno “eminente urbano, escolar y burgués”.⁴⁷² Sendo útil, porém, o trabalho capitalista não serve ao homem. E para driblar essa espécie de condenação alienante, é preciso lançar-se em atividades transformadoras cuja ênfase recaia na produção de algo belo e enobecedor. Assim, na vocação estaria “a síntese da expressão individual e benefício coletivo”.⁴⁷³ Renzi tem tamanha clareza de seu propósito vital que mesmo quando escolhe livremente suas atividades externas está respondendo a um anseio resiliente e íntegro que reside em sua intimidade e assim acaba por articular interioridade e exterioridade. Abandonar a lógica estritamente econômica e escolher a escrita livre de amarras formais e contratuais é a decisão tomada por Renzi que o faz sublinhar suas aspirações subjetivas em detrimento de uma produção textual alienada e objetiva, aderindo então a uma modalidade de atuação em que sua personalidade possa ser externada. Sob essa perspectiva negociada é possível vislumbrar certa harmonia que surge entre formação e socialização, entre interno e externo, ou, em outras palavras, entre “a parte ‘mais íntima e melhor’ da alma e o aspecto ‘público’ da existência”.⁴⁷⁴ Alcançar a própria vocação é assim uma meta ainda mais ambiciosa do que a feliz e compulsória integração social do *Bildungsroman*.

Em certo ponto de sua trajetória pessoal, surgem projetos por encargo que parecem coincidir com os interesses literários de Renzi, ou seja, que convergem trabalho e literatura de maneira positiva, como é o caso das atividades realizadas em parceria e por encomenda de Jorge Álvarez, dono da editora que levava seu nome, e também a primeira a publicar o livro de contos *La invasión* em território argentino.

Viernes 9 de junio [1967]

Mis compromisos con Jorge Álvarez y mi nuevo trabajo con él vienen a sustituir la vida académica, que parece haberse terminado para mí definitivamente. He pasado de ser un profesor a ser un *editor*, en el sentido inglés del término, es decir, un asesor editorial que dirige colecciones, hace informes de lectura, pero trabaja en su casa *freelance*, otro término inglés que no tiene traducción en nuestro mundo.⁴⁷⁵

⁴⁷¹ PIACENZA, 2017, p.71.

⁴⁷² PIACENZA, 2017, p.149.

⁴⁷³ MORETTI, 2020, posição 4447.

⁴⁷⁴ MORETTI, 2020, posição 772.

⁴⁷⁵ PIGLIA, 2015, p.315.

Tentando explicar (para quem?) melhor sua nova atividade profissional, ele acrescenta, em momento posterior, “Me gano la vida como editor, o mejor dicho, como director de colecciones, es decir, soy un lector profesional”.⁴⁷⁶ Aqui, escritor e escrevente encontram-se ainda com o leitor, tudo no mesmo sujeito, como já previsto por Barthes: “Hoje cada participante da *intelligentsia* tem em si os dois papeis [escritor e escrevente], encaixando-se mais ou menos bem”.⁴⁷⁷ Porém, dois dias depois da primeira anotação, ele escreverá que “el mundo personal (las pasiones) debe financiarse solo, es decir, aparte de ellas [das coisas que faz para ganhar dinheiro], desde afuera de la literatura y de la vida tal cual quiero vivirla”.⁴⁷⁸ Embora relevante em termos pessoais e profissionais, tornar-se “leitor profissional” não é suficiente para Renzi. Interessa-o mais “esa otra lectura dinámica que es la escritura”.⁴⁷⁹ Ainda assim, acomodando virtudes e inconvenientes⁴⁸⁰ engaja-se em uma série de trabalhos com Álvarez entre 1966 e 1967: em julho de 1966, dirige uma edição de clássicos, que contaria com Dostoievski, Defoe e Flaubert; entre fevereiro e março de 1967, trabalha na antologia *Crónicas de Norteamérica*; entre março e maio do mesmo ano, está empenhado em definir escritores para a antologia *Crónicas de Latinoamérica*,⁴⁸¹ além de mencionar um projeto de série policial e algumas traduções.⁴⁸² Álvarez propõe que Renzi vá ao escritório três horas por dia, mas ele se mostra reticente. O que mais parece importar é a segurança econômica para começar o romance “sobre el robo al camión pagador en San Fernando”.⁴⁸³

A fatura de *Crónicas de Norteamérica* diverte Renzi, que decide escrever “microbiografias” dos escritores publicados. “Me descubro un talento natural, digamos así, para escribir retratos de escritores a los que admiro. Tienen algo de lo que busco en los ensayos (son narrativos), pero están amenazados por la rapidez y tienen ecos de la prosa de Borges. Escribí sobre Truman Capote, Hemingway y Scott Fitzgerald”.⁴⁸⁴ Há a

⁴⁷⁶ PIGLIA, 2015, p.333.

⁴⁷⁷ BARTHES, 2013, p.38.

⁴⁷⁸ PIGLIA, 2015, p.316.

⁴⁷⁹ MOLLOY, 1985, p.484.

⁴⁸⁰ “Balanceo ciertas virtudes con mis inconvenientes (40 y 60 por ciento, digamos) y estoy seguro de poder escribir lo que quiero y como quiero...”. Ver PIGLIA, 2015, p.288.

⁴⁸¹ “Leo con interés a Guillermo Cabrera Infante, Fernando del Paso, Vicente Leñero, renovaciones en los procedimientos y búsqueda de nuevas formas”. Ver PIGLIA, 2015, p.308.

⁴⁸² Como a tradução de *In our Time*, livro de Ernest Hemingway. Por essas encomendas, receberia 20 mil pesos por mês. Pela adição das microbiografias dos norteamericanos, pedirá mais 15 mil pesos. Ver PIGLIA, 2015, p.293. Receberá por fim 26 mil pesos somente “por las notas y los prólogos”. Ver PIGLIA, 2015, p.295.

⁴⁸³ PIGLIA, 2015, p.305.

⁴⁸⁴ PIGLIA, 2015, pp.292-293.

possibilidade de experimentar com o próprio modo de ensaiar, testando “la sensación de plenitud al comenzar un ensayo, cuando uno enumera lo que va a escribir. El plan tiene el encanto que surge del descubrimiento del núcleo anecdótico de un cuento que parece ya escrito. Ésa es la única alegría plena de la literatura”.⁴⁸⁵ Além disso, há uma satisfação latente em ter a oportunidade de escrever sobre escritores cujo estilo admira, conforme visto anteriormente. Mas uma reflexão trazida por Molloy acerca da eficácia autocensura do “autobiógrafo hispanoamericano” parece reverberar neste exato ponto: “en su relato de vida introduce silencios que apuntan a lo que no puede contarse, mientras que en otros textos menos comprometedores a menudo revela lo que considera impropio de ser contado autobiográficamente”.⁴⁸⁶

No diário, portanto, encontramos tudo aquilo que se quer contar sobre os modos de ler Hemingway, Fitzgerald, Faulkner, entre outros. Afinal de contas, são nove anos, ele anota em 1967, pensando hipóteses a respeito dessas leituras.⁴⁸⁷ Tudo o que parece relevante ao narrador do presente da enunciação fabular para que os leitores por sua vez interpretem Renzi como o jovem atento aos seus temas, formas, tom e estilo. À técnica literária, em suma. Também está lá o jovem preocupado com a indústria literária, a possibilidade de autonomia da cultura e da arte em relação ao poder político e as maneiras de resistir criativamente neste estado de coisas. É em grande parte no intertexto que conseguimos escavar silêncios e ausências. Mas sequer isso escapa à atenção de Renzi, conforme ele mesmo anota em 13 de março de 1967, “Me he dado cuenta de que escribiendo sobre los escritores norteamericanos he definido o entrevisto por medio de ellos mis propias vidas”.⁴⁸⁸ Pistas autobiográficas, se interessarem, estarão mais presentes nas biografias escritas por encargo, ou nos ensaios escritos para revistas, cuja imaginação vem para Renzi com a mesma “austera facilidad” que imaginar calamidades,⁴⁸⁹ o que parece dizer que vem em torrente. Neste sentido os trabalhos pagos constituem não desvios do escritor em formação, mas sua própria condição autofigurativa. E uma vez que o melhor modo de investigar um assunto é em função de um trabalho concreto, pois assim é preciso sintetizar tudo o que se conhece e então aprofundar esse conhecimento, “como si fuera algo que se recuerda”,⁴⁹⁰ torna-se força motriz de todo trabalho criativo, ilustrado aqui pela entrada de uma sexta-feira de maio

⁴⁸⁵ PIGLIA, 2015, p.156.

⁴⁸⁶ MOLLOY, 2001, p.304.

⁴⁸⁷ PIGLIA, 2015, p.304.

⁴⁸⁸ PIGLIA, 2015, p.297.

⁴⁸⁹ PIGLIA, 2015, p.294.

⁴⁹⁰ PIGLIA, 2015, p.297.

de 1967: “Días enteros trabajando sin salir de la pieza, y al tirar la línea encuentro una serie de páginas escritas con pasión que no puedo releer hasta no haber pasado un par de días”.⁴⁹¹

2.3 Clara: o nome de autor

Conforme já trazido, há, no terceiro capítulo do primeiro volume de *Los diarios de Emilio Renzi*, uma personagem de nome Clara Schultz. Além de representar a cisão da enunciação entre feminino e masculino, Clara também representa o projeto literário enquanto paixão emergente. Assim como o desejo por Clara, também o desejo de se tornar escritor foi mantido, ao menos por um tempo, como um segredo. O escritor então é inicialmente aquele que cultiva a arte secreta da “literatura não-empírica”, que primeiro precisa acreditar na ilusão de ser um escritor e esconder essa crença dos outros. Essa ilusão é proposital, ela engana seu portador e é a via de mão única para chegar-se a ser escritor de fato. Além disso, a ilusão é a tábua de sobrevivência da privacidade e da intimidade. Como já dito por Renzi em outro momento do diário, a memória infantil desconhece subterfúgios, sua relação com a realidade é direta e por isso tão dolorosa, porque não há ainda ilusões em que se apoiar.

“A veces, los momentos perfectos tienen por testigo sólo a quien los vive. Podemos llamar a ese murmullo – ilusorio, ideal, incerto – la historia personal”.⁴⁹² Aqui, ainda opera em nível íntimo, muito embora não responda a uma escolha propriamente dita, nem muito menos um chamado divino. Quando uma experiência não pode ser compartilhada com mais ninguém e o único espaço de elaboração que essa experiência tem é dentro do sujeito, tem-se uma “ficção privada” e a possibilidade de uma “autobiografía futura”. Contada entre as entradas de diários dos anos 1958 e 1959, o texto sobre Clara torna-se uma alegoria para falar tão somente do protagonista-escritor, que no final da década de 1950 encontrava-se no limiar entre o projeto literário como segredo e ilusão e sua primeira exposição pública, ocorrida em 1960. Clara e a literatura são igualmente paixões secretas que vêm à tona.

A intensidade com que ele experimenta essa entrega está conectada ao fato de essa relação ter deixado o âmbito íntimo e ter sido revelada ao público. Somos convocados a compartilhar dos olhares dos outros estudantes na fila do colégio, ou o

⁴⁹¹ PIGLIA, 2015, p.311.

⁴⁹² PIGLIA, 2015, p.18.

círculo sarcástico que se formou ao redor deles na tarde em que Clara irrompeu no pátio dos meninos para contar ao narrador que partiria. Golpeado sempre que tentava defendê-la dos ataques e provocações externos, foi ao expor-se que Renzi sentiu pela primeira vez as dores objetivas do que antes era apenas abstração ilusória.

Como alguém se torna escritor? Afinal de contas, diz Renzi, por toda Buenos Aires existem vários garotos que, mais do que querer escrever, querem *ser* escritores, querem ser lidos. E prossegue: “Un escritor se *autodesigna*, se autopropone en el mercado persa”.⁴⁹³ É preciso, portanto, sair do anonimato e dar-se a conhecer, materializar os textos, vinculá-los a um nome e fazê-los circular nesta economia literária. Colocar-se no meio de um círculo em que os olhares críticos cairão sobre si. Ali, o próprio processo de construção do nome opera papel fundamental na medida em que ao mesmo tempo afeta e é afetado por ele, conforme lembra Foucault ao trabalhar o conceito de “função autor”.⁴⁹⁴ O filósofo francês assinala que para a crítica literária moderna o autor passa a funcionar como chave interpretativa que permite compreender ações e nuances da obra (por meio de sua biografia, de sua origem social e trajetória individual, ou de um pretense “projeto fundamental”). Igualmente, o autor torna-se o aglutinador da escrita (uma espécie de “foco de expressão”), de modo que as diferenças são forçosamente reduzidas, criando uma ilusão de conjunto numa série de textos quase nunca homogênea, que podem abarcar formas díspares como obras, rascunhos, cartas ou fragmentos.⁴⁹⁵ É preciso lucidez para dar o passo seguinte, que é abandonar o segredo e a ilusão desse projeto de “querer ser escritor” e passar para a ação em sê-lo. Assim, em maio de 1960, Renzi afirma “Yo ahora he logrado construirme (...) una mirada desencantada y fría. Nada más”.⁴⁹⁶

Três meses depois, em agosto de 1960, esse olhar frio, algo desiludido, será posto à prova. A professora de Literatura diz para toda a sala que desde que ingressou na Faculdade nunca havia lido nada de tamanha qualidade como a monografia que Renzi escreveu sobre Martínez Estrada, aquela mesma que Helena (com agá) havia proposto datilografar, e que irão publicá-la na revista de Humanidades. Renzi afirma ter reagido com apatia, que o texto havia dado trabalho, mas não o considerava tão bom e que, ao ouvir a professora, parece que ela falava de outro. “Primera comprobación

⁴⁹³ PIGLIA, 2015, p.18.

⁴⁹⁴ “O texto traz sempre consigo um certo número de signos que reenviam para o autor”. Ver FOUCAULT. *O que é um autor?* Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011 [1969], pp.63-64.

⁴⁹⁵ FOUCAULT, 2011 [1969], p.63.

⁴⁹⁶ PIGLIA, 2015, p.75.

pública de algo que yo he dado por sentado. Primero ser un escritor y *después* escribir”.⁴⁹⁷ Duas semanas depois, a professora volta a elogiar o texto ““Agudeza, finura y estilo””, mas dessa vez sua reação parece mais desnorteada: “Por poco no me entierro bajo los bancos”.⁴⁹⁸ Blanchot define como desconcertante a experiência do autor ao ver que os outros se interessam por sua obra, mas esse interesse “é diferente daquele que havia feito dela a pura tradução dele mesmo”, e ele nota ainda que “esse interesse muda a obra, transforma-a em algo diferente”.⁴⁹⁹

Para alcançar “una mirada desencantada y fría” é imprescindível fazer o movimento de sair-se de si, ou seja, olhar para si como se fosse outro, observar-se à distância. Quando Renzi tinha dez anos de idade, essa estratégia, que é uma espécie de ilusionismo, lhe era desconhecida. E talvez por isso o sofrimento pela exposição do seu segredo, sua paixão por Clara, tenha sido tão agudo. Ao revisitar essas memórias de infância, o próprio relato já é uma mediação entre o homem já maduro e aquele sentimento embaraçoso. A revisitação da memória e sua elaboração textual compõem a autotransfiguração que Renzi convoca para si e independem do evento “real”, posto que aqui o relato não apenas cria essa condição de realidade, mas, mais do que isso, ganha sentido à medida em que Renzi vai aprendendo a tornar-se outro, como vimos acontecer na primeira menção da professora ao trabalho (mas não na segunda).

O texto monográfico que serviu como pontapé inicial para esse primeiro momento de reconhecimento público, ainda que restrito, versa sobre a obra do escritor argentino Ezequiel Martínez Estrada (1895 – 1964) e teria sido elaborada entre 3 de junho e 5 de agosto de 1960. A escrita do texto é um pouco atribulada, há certa paralisia para começar o texto, que depois de iniciado intercala momentos de estar “casi listo” com outros de “me falta muchísimo”.⁵⁰⁰ Sobre a escrita do trabalho, Renzi diz: “lo mejor es trabajar las ideas: cuando escribo me dejo llevar y siempre sale otra cosa. Yo tendría que pasarme la vida pensando. Mejor, yo tendría que tener la facultad mágica de que cuando pienso algo, se escriba solo”,⁵⁰¹ ou seja o ideal seria que houvesse uma transposição automática entre vida e narração. A última frase da monografia dizia “El hombre que vive a pesar de la realidad es más grande que quien vive gracias a ella”.⁵⁰²

⁴⁹⁷ PIGLIA, 2015, p.88.

⁴⁹⁸ PIGLIA, 2015, p.89.

⁴⁹⁹ BLANCHOT. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p.296.

⁵⁰⁰ PIGLIA, 2015, p.86.

⁵⁰¹ PIGLIA, 2015, p.85.

⁵⁰² PIGLIA, 2015, p.85.

Suportar a realidade para poder viver, ao invés de depender dela, é a postura não apenas de Renzi, mas de toda uma geração de escritores. Em 1964, Renzi faz uma longa reflexão sobre a geração (ou “grupo de pessoas”) a qual pertence. Essa geração se caracterizaria por ter compartilhado, além das leituras, certas experiências públicas, como o peronismo.⁵⁰³ Alheio “a las formas establecidas y dominantes de formaciones culturales”, esse grupo seguiria as lições de Arlt, tomado como um contemporâneo. Os contemporâneos, portanto, não necessariamente pertencem a um tempo demarcado, mas antes são aqueles que vivenciaram situações e desafios similares, independentemente do momento histórico. No caso deste grupo, no qual Renzi inclui Arlt, Saer e mesmo Macedonio Fernández, recairia o rótulo externo de “raivosos” como modo de desacreditá-los por aqueles a quem o comportamento padrão já teria sequestrado.⁵⁰⁴ Para Renzi, não é novo o movimento de uma “nueva generación” querer apagar a anterior para colocar-se no centro da cultura dominante. Mas o que ele entende que seu próprio grupo deseja é colocar-se à margem. E estar à margem em literatura, no entendimento de Renzi, é, entre outras coisas, recorrer a procedimentos fora dela, “a partir de una experiencia no-literaria”.⁵⁰⁵

A respeito dessa tentativa de definir certo grupo como coeso, Moretti relacionará essa necessidade com uma atitude típica do jovem em busca de sua própria personalidade e enfatizará as características sempre prismáticas e multilaterais desse processo. Posto que é jovem, o sujeito se move na ignorância e por isso é particularmente suscetível a “modelos ideais” externos. O jovem está definindo o que poderia ou gostaria de ser, mais do que efetivamente “é”.⁵⁰⁶ Quando realizados genuinamente, falar e ouvir são atos potencialmente transformadores que estabelecem elos entre os sujeitos, fazendo deles seres sociais que podem assimilar as experiências uns dos outros. Neste sentido de desejar manter-se à margem, de não se mostrar disposto a disputar lugar no centro Renzi vê a si, juntamente com Dipi Di Paola e

⁵⁰³ Na leitura que Renzi faz de Gramsci, “hablar de una generación es hacer un juicio de cultura”. Mas logo isso deixa de fazer sentido, à medida em que “el artista ya no es analizado en términos del horizonte cultural de su edad (es decir, de su época)”. Ver PIGLIA, 2015, p.207. Ou, em outras palavras, Renzi posiciona-se diante da história da literatura de tal modo que considera relevante apenas o presente da análise do texto literário, e não do tempo da escrita: “lo que justifica históricamente a un escritor no es su permanencia en el aire de los tiempos sino que su realidad es una especie de presente continuo que lo hace contemporáneo en algunas épocas y lo oscurece en otras. Porque para nadie, en ningún tiempo, hay valores absolutos”. Ver PIGLIA, 2015, p.226.

⁵⁰⁴ PIGLIA, 2015, p.157.

⁵⁰⁵ PIGLIA, 2015, p.207. Um desses procedimentos seria o historiográfico: “En definitiva, tengo que actuar como un historiador”. Ver PIGLIA, 2015, p.284.

⁵⁰⁶ MORETTI, 2020, posição 2305.

Miguel Briante, como um trio que escreve uma literatura oposta “que se opone a todo lo que vemos actualmente en la literatura. (...) no nos gusta la imposición de una poética muy antivanguardia”.⁵⁰⁷

Neste momento, as classificações parecem não interessar ao jovem. Mas, em 1967, já trabalhando no primeiro livro, Renzi lança um olhar em retrospecto para o bloco formado em 1960 por Briante, Constantini e Castillo e afirma “siento que trabajo mejor y sé lo que busco y me siento a la vanguardia de los escritores de mi generación (aunque eso no es algo que yo diga en voz alta, nunca, a diferencia de ellos, que alardean de su genio ante cualquiera que los quiera escuchar)”.⁵⁰⁸ O mais curioso é a presença de Miguel Briante nos dois grupos: em 1963, daqueles que fogem do rótulo de “antivanguardia” e depois em olhar retrospectivo para 1960, como quem alardeia a si próprio como “gênio” vanguardista.⁵⁰⁹ Para Mesa Gancedo, a consciência paranoica do narrador age de forma que o próprio “ser escritor” depende de sua capacidade de avaliar a ameaça representada por seus amigos escritores, que servem como obstáculo ao seu objetivo e o forçam ao refúgio e ao isolamento.⁵¹⁰ Moretti menciona as ambiguidades nas relações de amizade ao notar que os amigos “frequentam as mesmas regiões, precisam da mesma comida e estão expostos aos mesmos perigos...”.⁵¹¹ Daí a complementaridade, mas também a insubordinação dessas relações, que buscam a individualidade, mas o fazem a partir do espelhamento com os pares. No romance de formação do oitocentos, os antagonistas do protagonista deixam de ser ocultos e passam a ser aqueles livremente escolhidos por ele. “Desse modo, a temática ‘sentimental’ da amizade se transformará em temática ‘política’ da convivência. Como sobreviver e como se comportar diante do conflito generalizado da concorrência?”.⁵¹² Em Renzi, notamos não tanto o exercício da tolerância, mas sim o da transigência: embora discorde, o protagonista reconhece que não pode opor-se frontalmente e deve procurar conviver com a diversidade de opiniões. Por vezes, porém, esse exercício fracassa e Renzi percebe o esvaecimento de algumas parcerias.

⁵⁰⁷ PIGLIA, 2015, p.138.

⁵⁰⁸ PIGLIA, 2015, p.299.

⁵⁰⁹ No livro de Ricardo Piglia, *Las tres vanguardias*, é feita uma eleição dos nomes que de fato inovaram em literatura naquela geração: Saer, Puig e Walsh. Na construção argumentativa da tríade parece inevitável que esteja ele mesmo pleiteando uma quarta vaga para si. Ver PIGLIA, 2016b.

⁵¹⁰ MESA GANCEDO, Daniel. La némesis literaria de Emilio Renzi en sus Diarios (de Ricardo Piglia). In: *Cuadernos LIRICO*, Hors-serie 2019, p.2.

⁵¹¹ MORETTI, 2020, posição 3130.

⁵¹² MORETTI, 2020, posição 3141.

Tema bastante comum no diário,⁵¹³ esses movimentos de aproximação e distanciamento dos amigos escritores ocorrem ao longo de todo primeiro volume. Martín Kohan, em um de seus artigos, já havia notado este movimento de *Los diarios*: são relações de amizade que não deixam de estar atravessadas pelo “juego de posiciones”, no sentido bélico de posicionar-se na cena literária argentina daquele momento, relidas, revistas e reescritas fora de sua sincronia.⁵¹⁴ Interessa a Renzi aproximar-se de alguns deles quando pensa “el tipo particular de construcción y circulación de lo que hacemos”,⁵¹⁵ ou seja, a crítica dos usos da linguagem, a reflexão sobre forma e circulação. Como quando Saer teria ousado falar algo alinhado com essa proposta, causando polêmica e escândalo no Congresso de Paraná, em Entre Ríos.⁵¹⁶ Mas esse movimento agregativo nem sempre é sólido. Alguns meses depois, em abril de 1965, Renzi anota que numa mesa redonda da qual participou na Faculdade de Letras e Filosofia, coube a ele o papel solitário de defensor de uma “literatura de Buenos Aires”, enquanto todos os outros se posicionaram por uma “llamada literatura del interior”, contando inclusive com piadas de mau gosto de Saer.⁵¹⁷ Essas desavenças, entretanto, parecem manter-se dentro da arena intelectual, não transbordando (ao menos no caso de Saer ou de Briante) para a relação pessoal.

O diário serve então como refúgio para o jovem exposto à “vertigem do exterior”, conforme identifica Didier. Há paralelamente uma necessidade de destacar-se do grupo, de sublinhar suas virtudes únicas. De certo modo, é um movimento parecido ao que realiza em relação a Borges: reconhecendo, na maior parte das vezes, seus méritos, mas buscando tomar a distância que realce seus diferenciais. Uma de suas características mais marcantes, segundo ele próprio, é a de manter-se fiel à leitura dos velhos livros, aqueles que são paixões inconfessáveis. Ao contrário, seus amigos, conforme envelhecem aproximam-se cada vez mais do que detestavam: “Vivimos en el error de pensar que nuestros viejos amigos están con nosotros. Imposible!”. Sua autobiografia, afirma Renzi, trataria disso, dos amigos que durante tanto tempo compartilharam leituras e mulheres, que trocaram (ou não) cartas e hoje se veem suas amizades deslocadas, ausentes de sentido.⁵¹⁸

⁵¹³ DIDIER, 1976, p.78.

⁵¹⁴ KOHAN, 2019, p.550.

⁵¹⁵ PIGLIA, 2015, p.156.

⁵¹⁶ PIGLIA, 2015, p.157.

⁵¹⁷ PIGLIA, 2015, p.181.

⁵¹⁸ PIGLIA, 2015, p.28.

Os vários nomes que circulam neste primeiro volume dão a ver um “retrato grupal” da intelectualidade argentina dos anos 1960, como já observado por Mesa Gancedo.⁵¹⁹ “Somos [Briante, Dipi, Renzi] grandes amigos pero vemos las cosas de distinto modo, no me interesa la pose del ‘creador’ que le debe todo a la magia, lo que más me interesa es construir una figura que se aleje de los estereotipos argentinos del ‘escritor’”.⁵²⁰ Do ponto de vista de Renzi, na tradição de leitura do Rio da Prata tudo é real, não há tensão entre objeto real e imaginário.⁵²¹ Assim, ele afirma interessar-se mais pelo modo com que realiza a busca enquanto escreve do que com a apreensão de um determinado objetivo. A Renzi, portanto, interessa disputar posição com os escritores próximos, muitas vezes seus amigos. As tensões decorrem justamente do atrito entre esses “afectos sinceros”, nas palavras de Kohan,⁵²² que são, ao mesmo tempo “afectos extraños” e “paradójicos”, nas palavras de Mesa Gancedo.⁵²³ Nos diários, esse movimento ambíguo ora de aproximação, ora de distância; ora de afinidade, ora de competição, serve para que Renzi posicione a especificidade de seu projeto literário: “El sentido de la literatura no es comunicar un significado objetivo exterior, sino crear las condiciones de un conocimiento de la experiencia de lo real”,⁵²⁴ de tal modo que a literatura é, ela própria, experiência de mundo, e não apreensão ou conhecimento deste mundo. Em sua literatura “la frase debe ser capaz de crear situaciones. Una frase condensa un acto. La imagen debe ser narrativa. La imagen narrativa”.⁵²⁵ Nesse processo em que fazer literatura é criar o real, negar “o real”, este que se dá no objeto externo, torna-se um modo de vida.⁵²⁶ A busca de Renzi é sempre pela inovação formal para experienciar o real e não titubeia em reconhecer-se talhado para tal missão: “Como siempre la seguridad de mi intuitiva ventaja en la ubicación de la literatura”.⁵²⁷ A mediação ficcional na própria experiência de vida de Renzi deixa-se entrever em trechos como o que segue

Sábado [1964]

⁵¹⁹ O artigo cita os nomes de José Szabón, Jorge “Dipi” di Paola, Miguel Briante, Juan José Saer, León Rozitchner e Manuel Puig. Há uma subseção dedicada apenas à David Viñas que aparecerá com maior frequência apenas no segundo volume de *Los diarios de Emilio Renzi*, de modo que não foi abordado por esta pesquisa. Ver MESA GANCEDO, 2019.

⁵²⁰ PIGLIA, 2015, p.243.

⁵²¹ PIGLIA, 2015, p.275.

⁵²² KOHAN, 2015, p.551.

⁵²³ MESA GANCEDO, 2019, p.5.

⁵²⁴ PIGLIA, 2015, p.244.

⁵²⁵ PIGLIA, 2015, p.148.

⁵²⁶ PIGLIA, 2015, p.212.

⁵²⁷ PIGLIA, 2015, p.319.

En la literatura, creo, lo fundamental es tener un mundo propio. En mi caso, ese material es secretamente autobiográfico y depende de la multitud de historias familiares que he ido escuchando a lo largo de mi vida. De modo que la novela trabaja a partir de una realidad ya narrada y el narrador trata de recordar y de reconstruir las vidas, las catástrofes, las experiencias que ha vivido y le han contado (vivido y contado para mí es lo mismo).⁵²⁸

Embora o conteúdo narrado esteja baseado neste “mundo próprio”, ele aparece de antemão mediado por determinada organização narrativa, a “realidade já narrada”. Neste sentido, a linguagem sempre atuará como molde da experiência vivida. De qualquer forma, a alegria do escritor dá-se justamente na exploração das possibilidades do próprio ato de narrar, cuja própria atividade pressupõe inúmeras decisões mínimas, tomadas durante todo o tempo em que se exerce o ofício. Equilibrar-se nessa tensão é a própria alegria da escritura, como Renzi recorda em 8 de março de 1966, alegria “que se va ya, ahora cuando quiero registrarla” que funciona como “epifanías, inesperadas y luminosas, que están ligadas para mí al presente puro de la escritura: de pronto todo parece abrirse y volverse sencillo, todo es posible en el lenguaje y esa felicidad dura lo que dura un estado inestable en el que se escribe sin pensamientos”.⁵²⁹

A construção da narração trataria de “hacer visible lo invisible y fijar imágenes nítidas que ya no vemos pero que insisten todavía como fantasmas y viven entre nosotros”,⁵³⁰ e por isso é possível afirmar que “el arte vive de la memoria y del porvenir. Pero también del olvido y de la destrucción”.⁵³¹ A leitura possibilita a visão das conexões e então é possível compreender. Ao tornar as relações visíveis, a representação sinóptica substitui o original.

Chega-se então a mais um dos múltiplos pontos de origem do escritor: a escrita dos contos, que posteriormente viriam a compor o livro *La invasión*, mas que no momento do registro diarístico eram pequenos sucessos em direção à conquista do nome de autor. Na síntese de conquistas anuais ao final de 1963, Renzi anota ter sido publicado pela primeira vez, “me di a conocer, como quien dice, dejé de ser inédito”.⁵³² Na revista *El Escarabajo de Oro*⁵³³ havia publicado um ensaio sobre o diário de Pavese

⁵²⁸ PIGLIA, 2015, p.154.

⁵²⁹ PIGLIA, 2015, p.237.

⁵³⁰ PIGLIA, 2015, p.274.

⁵³¹ PIGLIA, 2015, p.279.

⁵³² PIGLIA, 2015, p.141.

⁵³³ Conforme já apontado, embora não haja menção ao nome da revista, Ricardo Piglia publicou, pela Revista *El escarabajo de oro*, um ensaio sobre Pavese na edição no. 17 de abril de 1963 e o conto saiu na edição no. 21 de dezembro de 1963. Na edição 17 e 20, Piglia consta como Conselho de Redação e na edição 21 como Colaborador Responsável.

e o conto “Desagravio”. “Esas novedades han sido, en definitiva, la realización, menor quizá, de mis proyectos o mis fantasías que tengo conmigo desde los dieciséis años”.⁵³⁴ Abandonar o ineditismo tem relação direta com o horizonte da conquista do nome e essa “inauguração” do nome de autor parece ser a justificativa para que seja o ano de 1963 a abrir o segundo bloco do primeiro volume do livro. Tendo o bombardeio da Plaza de Mayo em 1955 como pano de fundo, o conto “Desagravio” adota um procedimento de narrar “a seco”, sem que se entenda bem. Ao misturar história pública e privada, investiga de que maneiras a vida íntima se vê transformada pela História. Dois anos depois, em uma quarta-feira de maio de 1965, Renzi anota que Cortázar elogiou o conto em uma carta a um amigo. A esse reconhecimento, ele reage com um único comentário: “Extraño”.⁵³⁵ Ainda assim, ao final de 1966, quando está montando o livro de contos e definindo quais entrarão na edição, decide excluir “Desagravio”. Sua justificativa é que se trata de um tema com ressonâncias políticas, e, por isso, “comprometido”, o que pode ter a ver com o momento político do país. Em seguida, completa: “Para dar el tono del peronismo tengo que narrar mi propia experiencia, o mejor, la experiencia de mi padre”.⁵³⁶

O texto que abre o segundo bloco do primeiro volume de *Los diarios*, anterior ao diário de 1963, também inclui a história do segundo conto que Renzi teria escrito em sua vida, “Mi amigo”. O texto foi o ganhador de um concurso de contos, mas a vitória foi descoberta por acaso, em uma palestra que Beatriz Guido, jurada do concurso, proferia em La Plata sobre Salinger. A sensação de estranhamento ao ouvi-la pronunciar seu nome reforçava a ambiguidade e a contradição do sentimento de ser reconhecido, e por isso Renzi não se animou a ir até ela, e, naquele momento, preferiu permanecer anônimo. “Un verdadero horror, demasiado real, la literatura es mucho más misteriosa y más extraña que la simple presencia física del así llamado autor”.⁵³⁷ É mais uma vez a sensação desconcertante definida anteriormente por Blanchot. No mesmo ano, “Mi amigo” foi convertido por Héctor Alterio em um monólogo para teatro para compor, junto com outros textos breves, um espetáculo chamado Festival de Buenos Aires. Renzi confessa novamente a estranheza de ver um texto transformado em matéria, em cenário e atuações, além da curiosa sensação de ver as reações do público “respondiendo con risas, silencios emocionados y aplausos, a las palabras de una ficción

⁵³⁴ PIGLIA, 2015, p.141.

⁵³⁵ PIGLIA, 2015, p.187.

⁵³⁶ PIGLIA, 2015, p.268.

⁵³⁷ PIGLIA, 2015, p.125.

que uno ha escrito”. Mas a possibilidade de observar essa recepção é ambígua, “siempre me gana la indiferencia y no consigo nunca alegrarme lo suficiente con lo que he conseguido”.⁵³⁸ Apesar do reconhecimento público quando de sua primeira publicação, o conto “Mi amigo” é o que recebe mais rechaços dos leitores antes da publicação do livro.⁵³⁹

O conto “Las actas del juicio” foi finalizado na véspera do natal de 1964. “Un buen cuento, bien narrado, con mucha acción”.⁵⁴⁰ Segundo sua própria opinião, trata-se do melhor dos contos escritos por ele até o momento, opinião que será compartilhada por diversos outros leitores,⁵⁴¹ como a nota bibliográfica escrita por Félix Luna, em fevereiro de 1966, “la primera reseña de lo que yo escribo” publicada em um jornal e transcrita para o diário: “un fascinante tema que asombrosamente no había sido tomado hasta ahora por ningún escritor argentino”.⁵⁴² Este conto será uma unanimidade entre os amigos que leram a primeira versão do livro de contos, entre eles José Sazbón, Jorge Álvarez e Beatriz Guido.⁵⁴³ Também será o primeiro conto de Renzi a ser publicado em uma série de crônicas pela editora de Álvarez. Ser publicado fora “de los ámbitos familiares” é celebrado como mais uma das múltiplas origens do escritor, ou mais um passo no sentido da ampla consagração do nome: “Por primera vez, entonces, la literatura para mí está fuera. Recuerdo los primeros tiempos, hace ya un par de años, cuando esperaba que toda la ciudad hablara de mí y que en todos lados mi nombre sonara como algo cercano para un conjunto múltiple de desconocidos”.⁵⁴⁴ Para Blanchot, a razão para tornar uma obra pública é justamente fazer com que ela se torne uma realidade estrangeira pois só assim ela pode “acontecer”, “feita e desfeita pelo contrachoque das realidades”.⁵⁴⁵

Em dois momentos do diário, em setembro de 1965 e outubro de 1966, Renzi lista seus contos explicando brevemente alguns procedimentos escolhidos para a narração e as origens para a elaboração deles. Comum a maioria deles está a busca por

⁵³⁸ PIGLIA, 2015, p.137.

⁵³⁹ PIGLIA, 2015, p.269.

⁵⁴⁰ PIGLIA, 2015, p.158.

⁵⁴¹ O posto de melhor será perdido para “Tierna es la noche”, que também será o favorito de muitos de seus amigos leitores da primeira versão do livro. Ver PIGLIA, 2015, p.252.

⁵⁴² PIGLIA, 2015, p.227.

⁵⁴³ PIGLIA, 2015, p.269.

⁵⁴⁴ PIGLIA, 2015, p.202.

⁵⁴⁵ Uma vez pública, essa obra encontra um leitor que busca justamente uma obra estrangeira em que ele possa descobrir algo desconhecido, para transformar-se a si próprio. Por isso que as obras escritas sob medida para agradar ao público seriam insignificantes: os outros não querem ouvir suas próprias vozes, eles querem ouvir outras, que os incomodem “como a verdade”. Ver BLANCHOT, 1997, pp.296-297.

um “tono personal pero en tercera persona” para contar “una situación mientras sucede pero [que] en secreto cuenta otra”.⁵⁴⁶ O segredo tem função narrativa bastante relevante para Renzi, assim como para Piglia, que insistiu ao longo de sua trajetória literária na ideia de que dentro de toda história há outra história perdida que é preciso reconstruir.⁵⁴⁷ A existência desse segredo narrativo tem relação com a já comentada diferença entre escrever e narrar. “Si tuviéramos que imaginar un relato en el que todo quedara claro”, afirma Piglia, “estaríamos fuera de la literatura”.⁵⁴⁸ Somente quando a linguagem está aberta para a ambiguidade é possível a produção de redes que escondam o núcleo não-narrado.

A descrição das origens dos relatos parece reforçar essa ideia, de modo que os relatos escritos são antes histórias que muitas vezes lhe foram narradas ou que ele próprio vivenciou, mas que ele distorce até que se mantenha apenas um símbolo da experiência vivida.⁵⁴⁹ Nesse procedimento, o mundo ficcional recorre a algum ponto da realidade, “para que el pasaje a la ficción sea posible”.⁵⁵⁰ Assim, a narração é sempre “una transacción entre elementos que vienen de la realidad y elementos que obedecen a la lógica pura de la ficción”.⁵⁵¹ No seminário de 1995, a respeito da obra de Onetti, ressurge a mesma ideia que apareceu no diário de Renzi em junho de 1966: “hay que tener un dato en la realidad que se cifra y se transforma en un mundo alternativo donde lo vivido, a menudo, se ha disuelto”.⁵⁵²

Com os contos elaborados, os momentos de “súbita confianza en el libro”⁵⁵³ e de possibilidade do fracasso (“¿Seré capaz de superar un fracaso?”⁵⁵⁴) se intercalam. Neste horizonte incerto, Renzi põe-se a trabalhar no livro. Esta etapa de correção e reescritura, entretanto, é bastante penosa. Em julho de 1966, por exemplo, ele relata certo receio em corrigir os contos, posto que suas decisões ficarão impressas para sempre.⁵⁵⁵ Além disso, ele teme “el riesgo de yuxtaponer varios ‘sentidos’ que, de todos modos, no

⁵⁴⁶ PIGLIA, 2015, p.198.

⁵⁴⁷ A esse respeito, há o clássico ensaio “Tesis sobre el cuento”, de 2000 e a “Segunda clase” do curso sobre Onetti, de 1995, cujo livro foi publicado somente em 2019. Ver PIGLIA, 2000, pp.103-112; e PIGLIA, 2019, pp.31-48.

⁵⁴⁸ PIGLIA, 2019, p.80.

⁵⁴⁹ É o caso de “Tierna es la noche” sobre o qual explicará que o tema surgiu de uma experiência vivida que foi se reduzindo até tornar-se apenas uma imagem. Ver PIGLIA, 2015, p.252.

⁵⁵⁰ PIGLIA, 2019, p.35.

⁵⁵¹ PIGLIA, 2019, p.47.

⁵⁵² PIGLIA, 2019, p.35.

⁵⁵³ PIGLIA, 2015, p.208.

⁵⁵⁴ PIGLIA, 2015, p.212.

⁵⁵⁵ PIGLIA, 2015, p.257.

enriquecen la historia”.⁵⁵⁶ Qualquer modificação pode alterar o estilo, uma tentativa de aprimoramento poderia jogar por terra todo o efeito do conjunto.⁵⁵⁷ E assim, não sem sofrimento, ele escreve várias versões de vários dos contos, e aos poucos vai encontrando “el tono y el sentido de la historia”.⁵⁵⁸ Em outros dias, como em outubro de 1966, relata que escreveu o conto “Mata-Hari 55” em apenas dois dias, o que lhe traz um sentimento de felicidade”.⁵⁵⁹ É nesta tensão entre o sofrimento e a felicidade que a literatura acontece. “Ahora, con el libro casi listo, veo venir el encuentro real con la literatura, casi diez años después de haber hecho la apuesta a todo o nada”.⁵⁶⁰

Em 2 de janeiro de 1967, Cortázar escreve outra carta, desta vez direcionada ao próprio Renzi, comentando os contos “con el tono hablado de *Rayuela*”. Renzi considera a missiva “lo mejor de estos días” e fica impresso nele “una imagen nítida de una vida cotidiana sin incómodos sobresaltos, una vida construida en función de su trabajo”.⁵⁶¹ Mesa Gancedo nota, em seu artigo, essa característica do retrato grupal elaborado por Piglia neste livro: ao fundo, difusos, estão “los escritores reales canonizados más allá del campo estrictamente argentino”.⁵⁶² Nesta entrada, Renzi projeta em Cortázar uma ideia do que seja “escritor”, fiel ao trabalho e por isso tranquilo, algo similar à felicidade instável proporcionada pela literatura que descreveu anteriormente. Como já observamos em outras oportunidades, Cortázar e Borges são os dois modelos narrativos dos quais Renzi tenta escapar, principalmente enquanto elabora o livro de contos, seu livro de estreia, que em seu entendimento deve aportar uma renovação tanto de estilo quanto de forma.⁵⁶³

Para Renzi, a autenticidade do seu livro é fruto do trabalho com um mundo narrativo “más definido y más personal” do que outros livros de contos daqueles anos, como *Las otras puertas*, *Las hamacas voladoras*, *Cabecita negra*, de modo que aproxima o próprio livro a outros como *Los oficios terrestres*, *Palo y hueso*. Contraditoriamente, ele dirá em seguida, “no me comparo con nadie, comparo el libro

⁵⁵⁶ PIGLIA, 2015, p.267.

⁵⁵⁷ PIGLIA, 2015, p.261.

⁵⁵⁸ PIGLIA, 2015, p.246.

⁵⁵⁹ PIGLIA, 2015, p.260.

⁵⁶⁰ PIGLIA, 2015, p.212.

⁵⁶¹ PIGLIA, 2015, p.281.

⁵⁶² MESA GANCEDO, 2019, p.6.

⁵⁶³ Essa busca consciente pelo distanciamento dos dois nomes de peso no cenário argentino tem implicações inclusive no título do livro. Em 21 de novembro de 1966, Renzi afirma não querer usar o título de um dos contos para nomear o livro, de modo que opta por *Jaulario* como título, ainda que se ressinta da semelhança com *Bestiario* (de Cortázar) e *Crepusculario* (de Neruda). Ver PIGLIA, 2015, p.268.

que está escrito con el libro que imaginé que estaba escribiendo o que quería escribir”.⁵⁶⁴ Ao mesmo tempo em que o gesto parece de impostura, posto o “juego de posiciones” apontado por Kohan, existe aí um reflexo da “solidão da obra de arte” que é como Blanchot descreveu esse momento em que o livro ainda não é obra, pois ainda não conheceu seus leitores. O escritor então deseja terminar a obra sozinho, mas esse é um trabalho ilusório, pois a obra passa a “ser” apenas quando alguém a lê.⁵⁶⁵

O livro é finalmente entregue a Jorge Álvarez em 28 de novembro de 1966. Renzi diz entender o vazio que se segue ao momento em que se termina algo depois de tantos meses de trabalho e acena para a angústia produzida por este fim: “¿Hasta cuándo soportaré la incertidumbre de vivir al día? Pero quizá ahí esté el mérito, no pensar en el futuro o pensar que no llegaré vivo al mes de marzo”.⁵⁶⁶ Nesse espaço aberto pela criação já não há espaço para a criação. Ou ainda, nas palavras de Blanchot, como a obra está separada do escritor, ela torna-se um segredo para ele.⁵⁶⁷ As primeiras impressões dos leitores amigos, a quem Renzi solicitou leitura prévia, começam a chegar já no início de dezembro. Figuram como primeiros leitores: Ramón Torres Molina, Celina Lacay, José Sazbón, Jorge Álvarez e Beatriz Guido. Todos emitem juízos positivos sobre o livro, considerado por Torres Molina “el mejor libro de cuentos de la década”.⁵⁶⁸ Sazbón sugere reparos em alguns contos mas elogia o tom, a qualidade do estilo e a sobriedade para narrar.⁵⁶⁹ Em 11 de dezembro, ele anota as coincidências entre os leitores: os preferidos são “Mata-Hari 55”, “Tierna es la noche” e “Las actas del juicio”.⁵⁷⁰ Finalmente, em 11 de fevereiro, após uma leitura crítica compartilhada com Walsh, Álvarez diz tratar-se do “mejor libro de cuentos de los últimos años, el mejor que voy a publicar”.⁵⁷¹ Álvarez revela querer editar oito mil cópias do livro e também um contrato de exclusividade pelos próximos cinco anos, além de outros projetos editoriais, já vistos no subcapítulo anterior.⁵⁷² Entre março e final de junho, Renzi dedica-se a preparar a versão final do livro. Todas as inseguranças de edição retornam e ele demonstra preocupação em alterar o tom da prosa com mudanças simples de

⁵⁶⁴ PIGLIA, 2015, p.212.

⁵⁶⁵ BLANCHOT, 2011, p.15.

⁵⁶⁶ PIGLIA, 2015, p.268.

⁵⁶⁷ BLANCHOT, 2011, p.15.

⁵⁶⁸ PIGLIA, 2015, p.269.

⁵⁶⁹ PIGLIA, 2015, p.269.

⁵⁷⁰ PIGLIA, 2015, p.269.

⁵⁷¹ PIGLIA, 2015, p.291.

⁵⁷² PIGLIA, 2015, p.291.

palavras: “Nadie lee un libro con tanto detalle como el mismo que lo escribe”.⁵⁷³ Esse processo extremamente cansativo⁵⁷⁴ aproxima-se do fim em 24 de julho de 1967, com a assinatura do contrato com Jorge Álvarez pela publicação de *La invasión* durante o período de três anos,⁵⁷⁵ mas só termina definitivamente após a correção da prova final do livro, cuja capa amarela com letras brancas já estava pronta em setembro de 1967.⁵⁷⁶ Aqui, cita Kafka, para quem a etapa de publicação rouba-lhe demasiado tempo e o afastamento da recepção crítica faz-se obrigatório para que não chegue sequer a “mojar la punta de los dedos en la verdad”.⁵⁷⁷ É apenas em 7 de dezembro de 1967 que afirma ter em mãos tanto *La invasión* quanto *Crónicas de Norteamérica*.⁵⁷⁸

La invasión, entretanto, não é a primeira oportunidade de ver o livro publicado. Antes disso, em setembro de 1967, sua versão cubana, intitulada *Jaulario*, entra em circulação. Lá, o livro ganha capa verde, conforme vê em um folheto trazido da ilha por Andrés Rivera.⁵⁷⁹

Martes 31 de octubre [1967]

(...) El primer libro es el único que importa, tiene la forma de un rito de iniciación, un pasaje, un cruce de un lado al otro. La importancia del asunto es meramente privada pero nunca se puede olvidar, estoy seguro, la emoción de ver por primera vez un libro impreso con lo que uno ha escrito. Después, hay que tratar de no convertirse en ‘un escritor’.⁵⁸⁰

A publicação é resultante de um prêmio conquistado no concurso da *Casa de las Américas*.⁵⁸¹ O telegrama com o anúncio chegou na casa de Renzi em 13 de fevereiro de 1967 e dizia “Su libro primera mención en Premio Casa. Lo publicaremos en los próximos meses. Felicitaciones.”.⁵⁸² Renzi afirma que esperava essa menção no mundo literário até mesmo antes de escrever o livro. Ele sente que as coisas acontecem para ele com facilidade, como se uma estrela o protegesse. Em seguida, ele reconhece o próprio

⁵⁷³ PIGLIA, 2015, p.304.

⁵⁷⁴ “Estoy demasiado cansado de estos cuentos”. Ver PIGLIA, 2015, p.313.

⁵⁷⁵ PIGLIA, 2015, p.320.

⁵⁷⁶ PIGLIA, 2015, p.332.

⁵⁷⁷ PIGLIA, 2015, p.326.

⁵⁷⁸ PIGLIA, 2015, p.333.

⁵⁷⁹ PIGLIA, 2015, p.330.

⁵⁸⁰ PIGLIA, 2015, p.330.

⁵⁸¹ Dalmiro Sáenz lhe conta que o livro de Renzi esteve no páreo até a última fase do concurso da *Casa de las Americas*, mas preferiram premiar um livro de um escritor cubano e agraciar o livro de Renzi com uma menção, que lhe daria a possibilidade de ser publicado ainda naquele ano. Ver PIGLIA, 2015, p.298.

⁵⁸² PIGLIA, 2015, p.291.

mérito na qualidade do trabalho, um livro “concreto, con una poética lacónica y nada fácil ni complaciente”.⁵⁸³

Sin duda, lo sé mejor que nadie, estas alegrías son siempre incómodas, demasiado ‘sociales’ y en fondo no sirven. De todos modos, es lo que siempre quise, lo que yo mismo buscaba, un acceso, un puente a la ‘literatura’ entendida como un territorio distante de la escritura. Digamos que soy dos personas, el que escribe y el que espera publicar. Para el segundo de nosotros, aparecen ahora algunas certificaciones: un premio (que no es un premio, sino una mención) y una doble edición prometida: el libro saldrá este año en La Habana y en Buenos Aires.⁵⁸⁴

Os amigos festejam o prêmio, mas Renzi nota certo despeito por parte deles, que se ressentem por Miguel Briante não ter ganhado nenhuma menção. É como se sentisse que os amigos perdem o foco de comemorar com e por ele.⁵⁸⁵ Ele voltará a esse assunto algumas semanas depois. Mais calmo, escreverá que compartilha o sentimento de injustiça em relação a Briante, tanto pelo prêmio quanto pela rejeição de Álvarez à seu livro. Entretanto, ressalta ele, não aceitará que insinuem que ele tenha qualquer envolvimento com essas injustiças do mundo literário.⁵⁸⁶ O espaço ficcional entrevisto para tais interações não poderia ser caracterizado senão como “entorno hostil” e “espacio de confrontación y lucha”.⁵⁸⁷

Nestes dias de celebração, o egotismo das entradas de diário são marcantes. Parece haver um desnível entre o que ele desejava ouvir de seus amigos e aquilo que efetivamente ouve. Toda a ambiguidade da relação com o seu círculo mais próximo vem à tona e realçam, de acordo com Mesa Gancedo, a “consciência paranoica” do narrador. Para ele, seus velhos amigos guardam certo rancor e agressividade por ele ter conseguido o que sempre desejou (tornar-se escritor, ter um livro com seu nome). A repetição desse sentimento desagradável ao longo dessas semanas leva a crer que o jovem esteja sofrendo com a situação. “Si Dios no existe, sólo nos queda, entonces, el juicio ‘de los otros’”.⁵⁸⁸ Poucos dias depois, conta que alguns amigos estão o procurando para confessar o desejo de ser escritor. Renzi constata com certo despeito que a literatura surge como opção disponível a qualquer um que tenha aprendido a escrever com ceticismo, especialmente nesta época de “crisis de la izquierda o del

⁵⁸³ PIGLIA, 2015, p.291.

⁵⁸⁴ PIGLIA, 2015, p.291.

⁵⁸⁵ PIGLIA, 2015, p.291.

⁵⁸⁶ PIGLIA, 2015, p.294.

⁵⁸⁷ MESA GANCEDO, 2019, p.2.

⁵⁸⁸ PIGLIA, 2015, p.296.

comienzo de la madurez”.⁵⁸⁹ E ainda, “claro que no es el mismo escribir que redactar”. Em seguida, ele diz não acreditar que existam “eleitos” mas sim escritores bons e ruins.⁵⁹⁰

De qualquer modo, opondo-se ao conselho de Kafka para manter-se afastado da crítica, Renzi segue registrando a recepção de seu livro por escritores como Walsh e Juan Gelman, todas elogiosas.⁵⁹¹ Pessoalmente, Ismael Viñas lhe diz ainda mais. Em reunião na casa de Piri Lugones, na presença de Rodolfo Walsh, Horacio Verbitsky, Carlos Peralta e Paco Urondo, Ismael teria dito (o registro aparece com aspas no diário): “E.R. es el más brillante, el único escritor que importa de la nueva generación”.⁵⁹² A segurança em relação ao próprio ofício reaparece em um diálogo de Renzi com Rodolfo Walsh, para quem ele afirma “‘En diez años seré el mejor escritor argentino.’ Cuidado entonces, porque yo doy demasiado fácilmente por sentado la realización de lo que busco hacer. Veremos qué pienso de estas líneas escritas caóticamente dentro de un tiempo”.⁵⁹³ Mas é óbvio que para que a previsão se concretize, é preciso recomeçar, a cada vez, a escritura. Blanchot lembra que um escritor nunca sabe se a obra está feita: ele está sempre lidando com uma “obra infinita” cujo centro (não-fixo) é ignorado por ele. São pressões externas (o editor ou o dinheiro, por exemplo) que definem o término do texto, de modo que o artista precisa sempre continuar sua obra inconclusa.⁵⁹⁴ Essa continuidade é sentida como recomeço por Renzi, conforme afirma na entrada de 11 de setembro de 1967: “Uno está nuevamente desvalido cuando empieza otro libro, si maneja mejor la técnica o si ha aprendido a ser más espontáneo, de todos modos no le servirá de mucho en el momento de volver a empezar”.⁵⁹⁵ O primeiro volume de *Los diarios*, então, encerra-se com a conquista inicial do nome, deixando em aberto toda a escritura por vir: “sin embargo no se puede escribir sin entusiasmo y sin confianza en lo que vendrá”.⁵⁹⁶

⁵⁸⁹ PIGLIA, 2015, p.298.

⁵⁹⁰ PIGLIA, 2015, p.297.

⁵⁹¹ PIGLIA, 2015, pp.331-332.

⁵⁹² PIGLIA, 2015, p.311. Na mesma oportunidade, Urondo lhe diz que por recomendação dele, de Noé Jitrik e César Fernández Moreno, ele será convidado a ir para Havana. A viagem é realizada no dia 26 de dezembro de 1967 e praticamente encerra a forma diarística dentro do primeiro volume. Ver PIGLIA, 2015, p.335.

⁵⁹³ PIGLIA, 2015, p.321.

⁵⁹⁴ BLANCHOT, 2011, p.15.

⁵⁹⁵ PIGLIA, 2015, p.324.

⁵⁹⁶ PIGLIA, 2015, p.298.

3. Por uma genealogia afetiva

Como visto nos capítulos anteriores, todo o primeiro volume de *Los diarios de Emilio Renzi* trata sobretudo da formação do narrador como escritor e da maneira como outros aspectos de sua vida auxiliaram na construção do ofício. No capítulo 1, observou-se a reivindicação das figuras familiares como modelos narrativos referenciais para a construção dos relatos de Renzi. Já no capítulo 2, remontou-se parcialmente a biblioteca do jovem, procurando reforçar a relação inextricável entre suas leituras e sua escritura, driblando dificuldades financeiras e críticas externas até chegar ao almejado nome de autor. Neste capítulo, serão retomados alguns pontos tratados brevemente em momentos anteriores para reforçar a genealogia afetiva como uma terceira esfera de formação do escritor, que parece ser negligenciada com frequência na análise dos três volumes de *Los diarios*. A biblioteca afetiva é mínima, ao menos no sentido textual, reside em um átimo e está composta por gestos e segredos, luzes e sombras, sons e silêncios. A rigor, ela atravessa as duas genealogias anteriores, bem como está o tempo inteiro sendo atravessada por elas, formando as três uma constelação sempre dinâmica a orbitar essa figura de escritor.

3.1 Lucía: a experiência literária do íntimo

Los diarios de Emilio Renzi reforça a ideia de uma história de vida em que todos os seus distintos aspectos (familiar, literário e afetivo) engendraram simultaneamente a formação do escritor. Os atos, discursos e gestos mencionados até aqui estão sempre se cruzando e já, de antemão, reconhece-se uma amplitude ainda maior de possibilidades para esses imbricamentos, que escapam ao recorte apresentado. Neste sentido, não apenas é indesejado como improdutivo adiantar-se em análises compartimentalizadas. Para demonstrar algumas dessas várias possibilidades relacionais, será analisado o texto do capítulo 8, intitulado “Diario de un cuento (1961)”. Panoramicamente, trata-se de um texto que intercala entradas de diário com prosa e que tem como personagens centrais, além do narrador, o avô Emilio e Lucía, uma mulher com quem o narrador tem um breve romance. O relato tem início com uma entrada de diário na qual o narrador conta estar na casa do avô em Adrogué. Já nesta primeira entrada ele retoma algumas informações da história do avô, que vem sendo contada desde o início do livro. É enquanto o avô dorme que ele diz conseguir finalmente ter oportunidade de escrever um

relato.⁵⁹⁷ É assim então, fazendo ver o ato de narrar, que ele escolhe iniciar a história de Lucía. Esse procedimento no qual ele coloca luz no próprio ato da escrita será repetido outras vezes no capítulo e reforça a forma trabalhada nestas dezoito páginas.

Tamara Kamenszain em seu *Libros Chiquitos* empresta de Macedonio Fernández a ideia de “lectura de ver hacer” para tratar do tipo de texto escrito para que seu leitor tenha a oportunidade de imaginar algumas tantas decisões e posições tomadas ao longo do processo de criação.⁵⁹⁸ Este capítulo 8 parece adequar-se a esse conceito, na medida em que deixa expostas todas as possibilidades de escrita de um determinado trecho, muitas vezes pondo entre colchetes a mesma frase reescrita de diferentes modos. Assim, o efeito conseguido é uma ressonância de certas frases, que surgem repetidas ao longo da história, e que reforçam e por vezes mudam ligeiramente a ideia do que se quer narrar, num movimento vertiginoso. Apresentados desta maneira, os fragmentos remetem à mesa de montagem deste jovem que escreve enquanto o avô dorme. Contar por meio dos fragmentos, aliás, parece ser umas das lições narrativas que o avô aporta: “Siempre es así, narra pequeños fragmentos, mui vívidos, pero se cortan, no concluyen. (...) Son como esquirlas, flashes luminosos, perfectos, sin ilación. Así habría que narrar, pienso a veces”.⁵⁹⁹ Longe de serem entendidos como pedaços insignificantes, portanto, haveria neles uma marca narrativa que deve sua força, em parte, justamente ao fato de dizerem menos do que poderiam e deixarem lacunas que são convites para o leitor preencher.

Aqui, fala-se a respeito da mesa de montagem do personagem que escreve o relato sobre Lucía mas, por sua vez, acaba remetendo inevitavelmente ao trabalho realizado pelo autor. Na leitura que Nora Catelli faz de Paul de Man, a noção de “morte do autor” já foi afastada: tanto sua existência real quanto sua intenção na escritura são considerações aceitáveis pela crítica literária. Seja como for, a problemática gerou um debate muito prolífico e conseguiu centralizar o foco da crítica no texto, ao invés de uma suposta descoberta do autor a quem o texto se endereçaria. Para Barthes, o autor seria um efeito da escritura feito durante a narração. Já para Foucault, ele é uma função do discurso. Seja como for, até os mais apegados à figura autoral compreendem que o

⁵⁹⁷ PIGLIA, 2015, p.102.

⁵⁹⁸ KAMENSZAIN, Tamara. *Libros Chiquitos*. Buenos Aires: Ampersand, 2020, posição 63 (e-book).

⁵⁹⁹ PIGLIA, 2015, p.101.

real é tão somente aceito enquanto efeito, de acordo com os significados tramados textualmente.⁶⁰⁰

Explorando a hipótese de Paul De Man, Nora Catelli afirma que para ele não existe um Eu prévio no texto autobiográfico, que esse Eu se faz ao mesmo tempo em que se faz o relato da própria vida. O tempo impõe uma desfiguração ao que já era informe (ou seja, à “vida vivida”), de modo que quando a narração principia, aparecem dois sujeitos “de algum modo impossíveis”. De Man coloca em xeque a retórica do referendo contextual, e, assim, de acordo com Catelli, a autobiografia tornar-se-ia a prosopopeia da voz e do nome de um sujeito ausente, modo “extremo y ostensiblemente retórico de la necrológica”.⁶⁰¹ Na necrológica, surge uma voz de além-túmulo: a linguagem aqui preenche a máscara de um morto, revelando o sujeito apenas enquanto retórica. Não precisa haver similitude entre essa figura-emblema e o sujeito que carece de rosto e de voz, que é vazio. Como não é possível conhecer esse referente informe, o relato autobiográfico revela-se um movimento aleatório. Entre o tempo da vida vivida (o informe) e o tempo da vida narrada (a máscara que desfigura), surgem dois sujeitos que não coincidem nem no tempo nem no espaço.⁶⁰² Há um rosto, mas a identidade se ignora. A escritura autobiográfica consegue ocultar seu caráter figurativo parecendo haver semelhança entre o vazio e o Eu narrado.

Logo nas primeiras páginas do segundo volume de *Los diarios* o leitor depara-se com a assertiva segundo a qual “El Yo es una figura hueca”.⁶⁰³ Essa constatação parece em um primeiro momento alinhar-se à ideia de Blanchot de que o grande escritor tem o Eu apagado pois pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro e que não revela nada. Assim, o escritor perde o poder de dizer Eu e perde o poder de fazer dizer Eu a outros distintos dele. A ideia de personagem é um dos compromissos pelos quais o escritor tenta salvar suas relações com o mundo e com ele mesmo: “escrever-se é fazer-se eco do que não pode parar de falar”. E por fim, provoca Blanchot, é seu próprio tom (composto por ritmo, respiração e silêncio) que conservaria sua “afirmação autoritária”.⁶⁰⁴ Em outras palavras, o autor, ao tentar manejar o texto de modo a desaparecer, acaba ressurgindo ali. Didier é quem aponta para a relação simbiótica entre o diário e o Eu, ainda que ilusório, quando nota

⁶⁰⁰ CATELLI, 2007, p.62-64.

⁶⁰¹ CATELLI, 2007, pp.34-36.

⁶⁰² CATELLI, 2007, pp.225-227.

⁶⁰³ PIGLIA, 2016a, p.8.

⁶⁰⁴ BLANCHOT, 1997, p.18.

que “La destruction du journal, c’est la destruction du moi. Mais on peut, aussi bien, renverser l’axiome. La destruction du moi, c’est la fin du journal”.⁶⁰⁵ Adiante será visto de que maneira e em quais termos essa aparição poderá se dar.

Empregado para referir-se à narração alucinatória do avô, o termo “flashes luminosos” não seria mais feliz para descrever a personagem Lucía. O narrador a conhece num curso de Literatura norte-americana ministrado pelo professor Ernesto Rovel, ao longo do qual será debatido o romance de F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*. A primeira aproximação imagética entre o romance de 1925 e Lucía se dá de forma curiosa: “Cuando Rovel analizó la [extraordinaria] escena de la casa abierta en la bahía, con [las cortinas blancas que se agitaban y] Jordan y Daisy tendidas en el sofá antes de la entrada de Tom Buchanan, la vi aparecer, vestida ella también de blanco porque era el fin del verano y los tilos estaban floridos”.⁶⁰⁶ Ou seja, Lucía não é comparada às personagens do romance, mas sim à cortina, branca e vaporosa. Outros trechos fazem Lucía “brilhar”, como em “era demasiado bela y demasiado luminosa e incluso Rovel hizo una pausa, como si una luz hubiera interferido en el aire”.⁶⁰⁷ Em seguida, o som une-se à luz da personagem, “todos le andábamos alrededor como se tuviera una música propia”.⁶⁰⁸ Fonte de deslumbramento e de música, Lucía faz lembrar de momentos desta pesquisa que apontaram para o tratamento especial que Renzi dá para os efeitos produzidos pelo som e pela luz: quando recupera a figura da mãe, por exemplo, realça sua função dentro do clã familiar de reprodução oral das histórias da tribo, como um canto ou uma ladainha repetida segundo um determinado ritmo. A relevância dessa musicalidade dialoga com a opinião de Piglia, para quem o relato apenas funciona se encontrar seu tom, que se diferencia do estilo e depende de certo ritmo, de certa voz em movimento, com sua respiração e suas pausas.⁶⁰⁹ Já a luz remete àquelas lembranças que pegam o narrador de sobressalto e o comovem, fazendo com que ele tenha a chance de experimentar emoções correlatas àquelas que o acontecimento original engendrou. São diversos os trechos em que Renzi é atingido por essas experiências luminosas incontrolláveis. Assim, o som e a luz (e por conseguinte o silêncio e a sombra como suas gradações) parecem compor elementos prováveis de uma

⁶⁰⁵ DIDIER, 1976, p.134.

⁶⁰⁶ PIGLIA, 2015, p.102.

⁶⁰⁷ PIGLIA, 2015, p.109.

⁶⁰⁸ PIGLIA, 2015, p.109. Há uma frase deste capítulo em que as mesmas características surgem aplicadas ao Nono Emilio: “*Bella ciao, Bella ciao, ciao* canta el abuelo, al sol, sentado en la silla de lona, en jardín florido” Estão postas em cena a música, a luz e o jardim florido, assim como na descrição de Lucía. Ver PIGLIA, 2015, p.112.

⁶⁰⁹ PIGLIA, 2014, p.94; 106.

genealogia afetiva, posto que interferem na formação do escritor autofigurado. Essa biblioteca íntima, por assim dizer, está sempre roçando o inefável e o incomunicável que reside na linguagem.

Segundo a leitura demaniana de Catelli, a essência da retórica, na alegoria narrativa, torna-se impossível posto que o vazio está coberto com uma máscara, ou seja, quem detém a voz e a fala em cena está morto. Na autobiografia como só existe a soma dos Eus, que são o vazio antes da escritura, apenas existirão suas máscaras, que não se assemelham a eles:⁶¹⁰ não há nada além de palavras. Desse modo não há possibilidade de verdade nem autenticidade neste relato. Como não há laços necessários entre real e verbal, não há referente real escondido na ilusão da referência.⁶¹¹ Em seguida, Catelli recupera o sentimento de inquietude e o estupor causado no leitor pela palavra fragmentada ou rodeada de silêncio. Mas essa perplexidade é calculada, ela afirma, trata-se dos aspectos cognitivos da ficção e a “progressiva autoconsciência de las condiciones de enunciación”.⁶¹² Os efeitos comoventes da literatura fariam parte de um desenvolvimento da própria linguagem, cada vez mais apta a convencer seus leitores. Já em *O grau zero da escrita*, Barthes lembra que na virada para o século XVIII a forma literária ganhou consistência, deixou de ser um “modo de circulação socialmente privilegiado” para tornar-se independente e cheia de segredos. Nesse processo, a escrita passou a impor um “para além da linguagem”, comportando “a História e o partido que nela se toma”.⁶¹³ A linguagem ganhou “sentimentos existenciais unidos ao vazio que há em todo objeto: sentido do insólito, familiaridade, asco, complacência, uso, destruição”. É com essa Forma-Objeto que o escritor se depara e precisa encarar sem destruir.⁶¹⁴

The Great Gatsby imiscui-se no relato de *Los diarios* de tal modo que é possível prescrutar o desejo do leitor-narrador cruzando-se com o desejo por Lucía. Ali há um diálogo, que tem Lucía novamente como interlocutora-chave, em que ela denuncia a representação feita das mulheres deste romance. Segundo ela, todas “son un desastre, perdidas, estereotipadas, las matan o están locas o son unas chiquilinas ridículas”.⁶¹⁵

⁶¹⁰ CATELLI, 2007, p.267.

⁶¹¹ CATELLI, 2007, p.229. Adiante na argumentação, Catelli notará que De Man reconhece que exista certa “crítica atual”, apoiada na linguística e na lógica, para a qual há uma reconciliação possível entre verbal e não-verbal, entre ficção e real. “En ese espacio se enuncian series de interpretaciones ‘válidas’ a partir de textos híbridos, generalmente orientados a satisfacer una hipotética reconciliación con lo referencial”. Ver CATELLI, 2007, p.244.

⁶¹² CATELLI, 2007, pp.254-255.

⁶¹³ BARTHES, 2004, p.3.

⁶¹⁴ BARTHES, 2004, p.5.

⁶¹⁵ PIGLIA, 2015, p.108.

Parece desnecessário dizer que a opinião de Lucía encontra ressonância dentro do próprio *Los diarios*, esta abertura faz apontar para fora do relato, cruza com a leitura de Scott Fitzgerald e faz lembrar a seus leitores sua condição de leitura. Um outro momento em que isso ocorre é justamente no parágrafo em que o narrador descreve a jovem Vicky, “una enterriana pelirroja, chiquita y activa que me gustaba mucho y con la que tendría que haberme casado si no se hubiera cruzado Lucía”.⁶¹⁶ Como visto, Vicky foi personagem recorrente nas entradas de 1960 de *Los diarios* e essa menção a ela obriga os leitores a reconectar esta história com o que haviam lido nos capítulos anteriores e, como não podia deixar de ser, coloca novamente o narrador no umbral, lugar em que algo extratextual parece cintilar ao ficcionalizar-se. “No hay mujeres en una novela, sólo hay palabras” responde cinicamente o professor, ao que Lucía devolve, desafiadora: “Oh, si la literatura estuviera hecha sólo de palabras...”, e emenda com um “sorriso deslumbrante” (mais uma imagem com luz): “Los hombres se transmiten unos a otros esos consejos idiotas y las mujeres son las que cortan la cadena”.⁶¹⁷ De fato, assente o narrador quase em seguida, Lucía era como uma heroína de romance e com apenas um gesto conseguia fazer com que os presentes sentissem sua presença em seus corpos e estremecessem. Lucía responde não apenas ao professor Rovel, mas a todos aqueles que se fiam apenas na linguagem para explicar a perplexidade que pode vir de uma leitura: há mais na literatura, talvez só não se possa nomear.

Além de *The Great Gatsby*, outro livro de F. Scott Fitzgerald mencionado neste capítulo é *The Crack-Up*. Há, em dois contos deste livro (“The Crack-Up” e “Pasting It Together”), o uso da imagem do prato quebrado como metáfora para uma situação de fragilidade do personagem. Do mesmo modo, Lucía convoca para si, neste relato, a condição de “taza cachada”, “sin manija”: “‘Estoy fisurada, pichón’, dijo Lucía, ‘soy la que se raja... La rajada.’”.⁶¹⁸ Este procedimento narrativo de chamar para a cena objetos concretos também se conecta a este trecho creditado à T.S.Eliot, anotado no diário em 18 de fevereiro de 1966: “La única manera de expresar un sentimiento en una forma artística consiste en encontrar un correlato objetivo, en otras palabras, una serie de objetos, una situación, una cadena de eventos que han de ser la fórmula que exprese la emoción”.⁶¹⁹ A preocupação com a transmissão da emoção está sempre no horizonte do narrador, e tais emoções podem ser próprias ou emprestadas de outros e imaginadas

⁶¹⁶ PIGLIA, 2015, p.110.

⁶¹⁷ PIGLIA, 2015, p.108.

⁶¹⁸ PIGLIA, 2015, p.107.

⁶¹⁹ PIGLIA, 2015, p.229.

como próprias, conforme visto no primeiro capítulo.⁶²⁰ Este relato, portanto, está escrito com a ajuda de outros, por meio da apropriação de suas ideias e palavras. Como visto, esse procedimento de incorporação de textos multiplica as vozes enunciadoras do relato, diluindo a possibilidade de identificar uma voz autoral que seja una e coesa e paradoxalmente aponta para a busca desta pessoa. Cada leitor articula os textos que lê e os reconstrói em sua escritura de uma maneira muito particular. Esse novo texto, por sua vez, estará em contínuo estado de circulação e passará ele também por reconstruções relacionais feitas por seus leitores. Conforme lembra Barthes, um escritor não escreve nunca nada original, está sempre reunindo citações e gestos anteriores ao seu, de modo que um texto está sempre composto por escrituras múltiplas que será recepcionado de maneiras distintas a depender do leitor, espaço de unidade textual.⁶²¹

Scott Fitzgerald é um dos nomes que compõem o cânone pessoal do narrador de *Los diarios*, juntamente com Ernest Hemingway, William Faulkner, Cesare Pavese, Jorge Luis Borges e Roberto Arlt, já analisados. Podemos ler a inclusão da obra de Scott Fitzgerald na chave barthesiana de escrever a própria leitura, ou seja, daquele momento em que o leitor, arrebatado pelo que leu, levanta a cabeça do livro, e volta para si já transformado. Conforme visto anteriormente, em Piglia essa escrita da leitura é uma busca sempre irregular, que se dá de modo diferente em cada texto. E assim, a partir das leituras podem surgir tanto textos ensaísticos quanto textos ficcionais. Ou, o que vai se tornando mais comum ao longo da produção de Piglia, os textos passam a experimentar combinações de formas discursivas, colocando-as para operar e dialogar de modo que iluminam umas às outras. Para além de escrever a própria leitura, Piglia dá um passo a mais neste procedimento e acrescenta possibilidade de usar a palavra do outro como máscara para narrar a própria vida também na composição da crítica, que para ele é “una de las formas modernas de la autobiografía”.⁶²²

Os leitores são marcados por suas leituras de maneiras inesperadas e talvez impensadas. Sylvia Molloy inquieta-se ao responder o que a marca em determinada leitura:

¿Cómo determinar quién me ha marcado? ¿Qué me marca: el libro que leo o quien lo escribió? ¿Dónde rastrear esas marcas: en mi escritura (abiertamente o en negativo) o en la persona que soy o creo ser? ¿Gustar de un libro con

⁶²⁰ “Porque narrar, querido, es transmitir una emoción (...) personal de las historias que uno ha vivido íntimamente y apenas”. Ver PIGLIA, 2015, p.342.

⁶²¹ BARTHES, 2012, p.64.

⁶²² PIGLIA, 2014, p.13.

pasión es haber sido marcada por él? ¿Cuándo, en qué momento de mi vida empieza este trabajo de marcas, de presiones que irán moldeando lo que escribo? ¿Las influencias son previas a la escritura? A medida que se acumulan las preguntas, la lista de ideas a la que aspiraba el entrevistador, los nombres clave que le permitirían situarme, se esfuman en favor de una indagación personal de otro orden.⁶²³

Essa hesitação dá a ver a dificuldade em se caracterizar a biblioteca da escritora, tanto para outros quanto para ela própria. Assim, deixa clara a trama na qual o afeto tem papel essencial e aporta sua própria biblioteca para a dinâmica.

Molloy lembra também que é comum que os autobiógrafos mostrem-se leitores dos clássicos, como parte de uma estratégia narrativa em que se apresentam como intelectuais “completos”.⁶²⁴ Embora não se trate de uma autobiografia, *Los diarios* opera segundo a mesma lógica de recapitulação desde o presente. Renzi então não ignora essa estratégia e por isso há ao longo dos três volumes inúmeros nomes considerados cânones ocidentais. O que ele procura aqui, entretanto, é jogar luz sobre outros modos de ler, que, se não são de todo inéditos (livros que marcam o indivíduo mais pela atmosfera que criam do que propriamente pelo que têm escrito), colocam de lado este “colonialismo cultural convencional” e propõem uma recombinação algo heterodoxa da biblioteca do escritor. “Pedir nombres de precursores (no distingo, por el momento, entre los sexos) es acudir a la intimidad de quien escribe, es reclamar acceso a lo que constituye su archivo vital”.⁶²⁵ Mais uma vez, portanto, está colocada a relação entre as leituras e a vida.

Para Renzi, olhar para a literatura a partir da vida impõe um mundo “cerrado y sin aire”.⁶²⁶ Afinal de contas, ele anota em umas das entradas, o ensinamento da vida é tão limitado que não chegaria a dez palavras, o resto “es pura oscuridad, tanteos en un pasillo en la noche”.⁶²⁷ Já olhar para a vida a partir da literatura é averiguar a falta de sentido e de forma da primeira. É a perda da inocência. Narrar então é dar lógica causal a acontecimentos dispersos⁶²⁸ e a escritura permitiria investigar a realidade. Mas o texto não deve ser feito buscando uma mimese da realidade. Antes, deve ser a transcrição de uma história fictícia contada para que se passe como verdadeira.⁶²⁹ Desse modo, a

⁶²³ MOLLOY, 2002, p.785.

⁶²⁴ MOLLOY, 2001, p.34.

⁶²⁵ MOLLOY, 2002, p.785.

⁶²⁶ PIGLIA, 2015, p.309.

⁶²⁷ PIGLIA, 2015, p.148.

⁶²⁸ PIGLIA, 2015, p.309.

⁶²⁹ PIGLIA, 2015, p.289.

sinceridade e a espontaneidade não são características que Renzi busca oferecer ao leitor: “Para ser sincero, hay que ser insincero, pensar en la técnica, eludir las confesiones”.⁶³⁰ São essas confissões eludidas que chamam atenção aqui. Eludir implica esquivar-se de maneira artilosa ou habilidosa, o que é diferente de apagar completamente essa faceta íntima da escritura. O escritor então ao mesmo tempo em que reconhece que não pode traduzir seus sentimentos objetivamente em palavras também aponta para essa interioridade persistente no processo de escritura.

O narrador de *Los diarios* é o sujeito de papel que tenta equilibrar-se sobre esses paradoxos. Assim, em 1º de fevereiro de 1967, Renzi alerta:

“El conocimiento en literatura es considerado una pérdida de inocencia. Para el narrador esto significa una paradoja, algo se pierde cuando se sabe que no vale la pena narrar ‘como quien canta’. Esa convicción debe estar en la prosa. El temor a ese conocimiento puede hacernos desviar de ‘la aventura’ y torcer el camino para no encontrarnos con el dragón”.⁶³¹

É claro que no caso da escrita autobiográfica o fantasma desta perda de ingenuidade faz-se sentir com grande repercussão. Afinal de contas, para que tentar narrar uma sensação se o fracasso já é sabido de antemão? E ainda assim, o narrador insiste. Alberto Giordano aponta que os diários de escritores tendem a apresentar este horizonte de escrita ambicioso e ambíguo porque pretendem não apenas recriar uma experiência passada, mas gerar as mesmas sensações que teriam sido vividas no momento, ao mesmo tempo em que reconhece essa impossibilidade:

[O íntimo] tem a ver com a manifestação de uma distância indizível que impede tanto de identificar-se, apropriar-se sem restos de si mesmo como ser identificado; uma distância que força a enunciação, faz falar ou escrever, e transforma secretamente qualquer performance autobiográfica em uma experiência da própria condição do alheio.⁶³²

No caso de Lucía, esta mulher montada por palavras, para usar o termo do professor Rovel, a obsessão por narrá-la leva Renzi a escrever um de seus primeiros contos, “Tierna es la noche”, que compõe o livro *La invasión*, lançado em 1967. No prólogo da edição de 2006 de *La invasión*, Piglia confessa ser este um de seus contos preferidos, “en especial por sus imperfecciones (...) esenciales para la eficacia de un cuento”.⁶³³ O título seria mais uma homenagem a F. Scott Fitzgerald, cujo último

⁶³⁰ PIGLIA, 2015, p.309.

⁶³¹ PIGLIA, 2015, p.289.

⁶³² GIORDANO, 2017, p.174.

⁶³³ PIGLIA, Ricardo. *La invasión*. Buenos Aires: epublibre, 2006, p.8 (e-book).

romance, publicado pela primeira vez em 1934, intitulava-se *Tender is the night*. Renzi dirá, a respeito do conto, que ele começou com uma história baseada em Lucía, mas que ali ela manteve-se apenas como uma imagem.⁶³⁴ Uma imagem como condensação máxima de uma encadeação de eventos é o “correlato objetivo” de um sentimento. Uma imagem, quando vem como um “flash luminoso”, pode alterar o rumo da ação e pode, como afirma Lucía a Rovel, impor-se à tagarelice masculina pré-estabelecida. Em maio de 1966, Renzi afirma ter “resolvido” “el relato de Lucía que se llamará definitivamente ‘Tierna es la noche’”. Ele descreve o encerramento, que tem a personagem caminhando na chuva e finalmente tapando os olhos. Dali duas semanas, a respeito deste conto, Renzi anota “Pero Lucía está muerta y ya todo es inútil”,⁶³⁵ e essa afirmação desconcerta o leitor que não sabe se se trata da personagem do conto ou da personagem que deu “origem” a ela, por um momento esquecendo que tudo o que tem nas mãos é uma vida narrada.⁶³⁶

Há ainda uma entrada de diário no capítulo 8 que remete a uma certa segunda-feira, em que o narrador relata ter com Lucía “una sensación de intimidad que nunca había sentido. (...) Su cuerpo tenía un destello lunar”.⁶³⁷ Os “destellos lunares” são variações de luminosidade e cor que a superfície da Lua frequentemente apresenta. As explicações para esse fenômeno, entretanto, ainda são desconhecidas. As resplandecências e as escuridades representam os ciframentos desta mulher que, além de rótulos corriqueiros como estudante, mãe, esposa, pouco dá-se a ver: é um enigma. Mas, por ela, o narrador cogita mudar-se para Buenos Aires e arrumar um emprego. Da maneira como se refere a esse corpo, torna-se possível tocá-lo pela escritura, senti-lo como a um toque. Ao evitar descrevê-lo e dotá-lo de sentido, o narrador reforça a singularidade desse corpo, afetando e comovendo o corpo do seu leitor. A esse átimo, segue-se a “lectura de ver hacer”: “Yo había empezado a escribir cuentos en esa época, y estaba un poco perdido, casi a punto de terminar la carrera, sin muchas posibilidades, salvo ese trabajo en el diario. No es así la historia que me hago ahora de aquel tiempo, pero eso era lo que pensaba de mi vida en esos días”.⁶³⁸ Em que tempo está o narrador? No presente da enunciação, no passado do registro cotidiano e no futuro da leitura.

⁶³⁴ PIGLIA, 2015, p.252.

⁶³⁵ PIGLIA, 2015, p.250.

⁶³⁶ “Dostoievski sostiene que es nuestra noción de realidad la que es responsable si encontramos los hechos ‘excepcionales’ o increíbles (en sus novelas)”. Ver PIGLIA, 2015, p.288.

⁶³⁷ PIGLIA, 2015, p.112.

⁶³⁸ PIGLIA, 2015, p.115.

A esta altura, o formato diário deixou de repetir-se após a segunda-feira com Lucía, e o relato em prosa segue até o fim da história. A dobra destes tempos pode ser entrevista em um dos objetos postos em cena na casa de Dipi Di Paola, amigo do narrador. Trata-se do primeiro compacto dos Beatles, composto pelas canções “Love Me Do” e “PS I Love You”. Esse compacto foi lançado na Inglaterra apenas em 5 de outubro de 1962 e, portanto, não seria possível nessa história, que se passa em 1961, não fosse por um procedimento puramente literário, escrito no futuro dos “fatos”.⁶³⁹ O efeito da dobra parece ser alcançado a partir da urdidura fruto da releitura e dos deslocamentos realizados na nova escritura do diário. Para Kohan, o efeito é do giro em ritmo de aceleração vertiginosa, giro este dado tanto pelo tempo quanto pela autotransformação, “hasta lograr que el autor se transforme en su personaje o hasta lograr que el personaje se transforme en héroe”.⁶⁴⁰

Uma das frases repetidas ao longo do capítulo 8 é “Tenía el infalible instinto de las mujeres inteligentes para calar la comedia masculina”.⁶⁴¹ Após passar a noite com Lucía, o narrador a convida para ir à praia por uns dias. A história avança sem maiores percalços mas Lucía pede para retornar para a pensão estudantil. Lá, ela faz um telefonema, depois do qual desiste da aventura litorânea e resolve voltar para casa. Existe certa áurea de mistério nesta cena, gerada justamente pela falta de explicações.⁶⁴² Como visto, Lucía tinha convicção de que são as mulheres aquelas que rompem a corrente estabelecida previamente pelos homens. E ela o fazia simplesmente com sua presença no ambiente. Isso porque há momentos, para Renzi, “ambiguos y lentos en los que un gesto mínimo y contingente – mover una mano al aire – puede cambiar súbitamente la realidad, y los hechos parecen depender de nosotros y no ya del destino”.⁶⁴³ Junto ao som e à luz, portanto, agrega-se o “gesto mínimo” como um dos elementos sensoriais que compõem a biblioteca afetiva de Renzi e que, por sua vez, remete mais uma vez às descrições das mãos e dos gestos de Jorge Luis Borges.

Como será visto a seguir, outra mulher que aparece com muita força no primeiro volume de *Los diarios* é Inés. Por força, entende-se a capacidade dessas personagens de impor ao homem que narra o que Lucía chamou de corte da lógica masculina. Nestes

⁶³⁹ Para outros episódios anacrônicos, ver KOHAN, 2019, pp.548-549.

⁶⁴⁰ KOHAN, 2017, p.263.

⁶⁴¹ PIGLIA, 2015, pp.107;117.

⁶⁴² É a mesma técnica utilizada pelo narrador de “Tierna es la noche”, que conta como se não entendesse, com muitas situações e um tom mais pessoal, tipo confissão escrita como em *The subterraneans* de Kerouac. Ver PIGLIA, 2015, p.198.

⁶⁴³ PIGLIA, 2015, p.255.

dois casos específicos, o trauma dessa irrupção é tamanho que o processo de “digestão” é longo e ocorre por meio da narração: a tentativa de compreensão dessas relações exige um exaustivo trabalho de ressignificação, de deslocamento e de criação. Isso se dá de tal modo que atravessa, em maior ou menor grau, todos os discursos textuais. A força que Lucía e que Inés alcançam neste livro, entretanto, parece não se aplicar ao caso das outras mulheres, que servem para ilustrar ou iniciar situações que ocorrem ao protagonista e dizem respeito apenas a ele. Calada a “comédia masculina”, só resta ao narrador acompanhar Lucía até o terminal de ônibus. É então que aparece um mendigo parecido com Raskólnikov, para quem Lucía entrega um maço de notas de dinheiro. Ele então lhe dá um dracma que afirma ter encontrado “en un barco hundido”. Lucía passa a moeda a Renzi. “Todavía tengo la moneda conmigo. La moneda de la suerte según Raskólnikov. La tiro al aire, a veces, todavía, cuando tengo que tomar una decisión difícil”.⁶⁴⁴ O dracma, como já foi visto, é um objeto textual espalhado pelos textos de Piglia e usado como uma das metáforas para ilustrar a literatura.

O conto “Tierna es la noche” é citado diversas vezes ao longo do primeiro volume de *Los diarios*. Como um dos primeiros contos escritos por ele e um dos textos mais apreciados do livro *La invasión*, ele passou por diversas releituras e reescrituras.⁶⁴⁵ Em dois momentos diferentes, Renzi aponta a origem do texto numa “mínima situación autobiográfica” que ele conseguiu transformar em uma “historia distinta”.⁶⁴⁶ No capítulo 9, “En el estudio”, Renzi está no presente da enunciação, em 2012, e conta ao narrador, após ler uma entrada de diário de março de 1962, que havia conteúdos, como as fichas e notas dos arquivos do avô, que ele anotava aparte, pois imaginava que esse material poderia ser usado no futuro para fundamentar algum texto. Não era tudo que ia para o diário, “no estaba loco, no pensaba que cada cosa que vivía tuviera que ser registrada”. E lembra-se que durante 1962 andava elaborando, paralelamente ao diário, um relato sobre a história com Lucía, com quem havia estudado em 1961, “fue, para decir la verdad, el primero relato de mi vida, y que nunca publiqué, pero que ahora he decidido, dijo, incorporar sin cambios en la versión de mi diario que pienso publicar”.⁶⁴⁷ Situar a escrita do relato em 1962 pode até explicar a presença do compacto do Beatles, mas insuficiente para respaldar o trecho do relato em que afirma “No es así la historia

⁶⁴⁴ PIGLIA, 2015, pp.83;118;128.

⁶⁴⁵ Assim, em 1964, ele escreve: “Queda sólo una escena, al final de la fiesta, ella se acerca cuando él cruza el jardín y se van juntos. Necesito una escena violenta, con acción, en la que él repita su fuga de la ciudad. Tiene que perder su falsa libertad, su disponibilidad”. Ver PIGLIA, 2015, p.154.

⁶⁴⁶ PIGLIA, 2015, pp.135;252.

⁶⁴⁷ PIGLIA, 2015, p.122.

que me hago ahora de aquel tempo, pero eso era lo que pensaba de mi vida en esos días”.⁶⁴⁸ Insistir nesta relação entre vida e literatura é fundamental para entender que a poética de Piglia faz-se também com um trabalho sobre a experiência, que pode ser ela tanto experiência vital quanto experiência narrada (muitas vezes tão ou mais relevante quanto a primeira). Neste tramado das diferentes experiências, o tempo possui um papel central.

Para os cadernos, então, iria “lo que sospechaba que no iba a recordar, detalles superfluos (a primera vista), datos imprecisos de mi vida”.⁶⁴⁹ Imprecisos, os dados já são experiência transformada pela linguagem. Além disso, são textos fragmentários, suspensivos. O exercício de relê-los passa a gerar em Renzi uma preocupação de caráter estético. A releitura dos cadernos propicia a ele o entendimento de que a variação entre dias melhores e piores, sem lógica visível, é algo que sempre ocorre. Esses padrões de repetição, porém, só são observáveis pela reescritura e não somente pela releitura, como pode parecer em um primeiro momento. Numa segunda-feira de setembro de 1965, Renzi pergunta-se “Cómo hacer para mejorar este diario, quizá haya llegado el momento de copiar a máquina estos diez años para encontrar allí los motivos que se repiten y los tonos”.⁶⁵⁰ É na reescritura que Renzi acredita poder encontrar os fios invisíveis que conectam essas pequenas notas. E é pela reescritura que ele conseguirá modular o texto de tal modo a fornecer a impressão de organicidade deste todo textual. Se relidos a partir do futuro, os cadernos podem recobrar algum sentido, “porque el tiempo vivido se embellece justamente porque está en el pasado”.⁶⁵¹

De Pavese, Renzi toma emprestado o termo “destino pessoal”, que encontraria seu equivalente no “passado” tal qual empregado por Faulkner.⁶⁵² Ambas seriam formas passadas e cristalizadas que deflagram as ações dos personagens, o que daria aos acontecimentos desses livros um ar de “abstracta incomprensión y de magia”.⁶⁵³ Esse “algo” plantado no passado de ambos os narradores seria determinante em sua atuação, mas não se dá a conhecer. Tal como pensado por Freud, no passado “está el hecho que uno ha olvidado pero que se repite de otra manera”, de modo que a repetição ocorre devido ao fato, remete a ele, mas não é possível recuperar. É preciso romper deliberadamente com este “destino pessoal”, fabular a partir daí e reconstruir

⁶⁴⁸ PIGLIA, 2015, p.115.

⁶⁴⁹ PIGLIA, 2015, p.122.

⁶⁵⁰ PIGLIA, 2015, p.198.

⁶⁵¹ PIGLIA, 2015, p.249.

⁶⁵² PIGLIA, 2015, p.180.

⁶⁵³ PIGLIA, 2015, p.181.

ficcionalmente esta cena. “Sin embargo no parece haber solución, es imposible rectificar el pasado”.⁶⁵⁴

O procedimento descrito parece ser o executado em *Los diarios*. Contar a história do processo de tornar-se escritor é a linha escolhida que reorienta essas anotações de caderno. Ele sabe que inventou para si mesmo essa consciência e sabe que o diário prova esse movimento, “el proyecto de alguien que primero decide ser escritor y luego empieza a escribir, antes que nada, una serie de cuadernos en los que registra su fidelidad a esa posición imaginaria”. Assim, o diário torna-se uma das origens e o meio pelo qual todos os textos foram possíveis: “Quizá por eso los escribo, a veces me molestan pero sigo adelante, como si se tratara de un pacto que encontrará su sentido al final (¿de qué?)”.⁶⁵⁵ E, por fim, o diário também se transforma em um dos possíveis encerramentos da obra, ou ao menos da obra anterior, posto que reposiciona o modo de lê-la.

Em Faulkner, Renzi nota também o procedimento de distanciamento. Segundo ele, Faulkner distancia-se não da lembrança mesma, mas da nova visão que tem do que recorda. Analogamente, é como quando Piglia volta a lembrar-se de alguma recordação, e, ao fazê-lo, modifica-a. Ambos colocam dois planos temporais no ato de recordar e estabelecem um tempo intermediário entre eles, que modifica a lembrança e talvez modifique o próprio fato vivido.⁶⁵⁶ A partir dessa distância, a questão seria se mais vale narrar acontecimentos ou os pensamentos sobre eles em um diário. Renzi afirma optar pelos fatos, para que o sentido apareça para ele apenas depois: “Me encuentro con Germán García, mis charlas sobre Cortázar en el bar Callao, mi vagabundeo por Corrientes. La pesada insistencia de Briante en su propia literatura. Entonces debo valorar las cosas que sucedieron o las cosas que pensé sobre lo que había sucedido”.⁶⁵⁷ Por mais que se proponha a narrar os fatos, o pensamento está embutido. Afinal de contas a linguagem enquadra desde seu primeiro momento e isso envolve determinado sentido.

Renzi afirma ter aprendido a observar a própria vida com distância. Assim, naqueles momentos em que a vida não tem sentido, ele valoriza a pureza do instante, “que es el consuelo de los que no tienen nada que perder”.⁶⁵⁸ Na verdade, “nadie sabe

⁶⁵⁴ PIGLIA, 2015, p.189.

⁶⁵⁵ PIGLIA, 2015, p.323.

⁶⁵⁶ PIGLIA, 2015, p.150.

⁶⁵⁷ PIGLIA, 2015, p.151.

⁶⁵⁸ PIGLIA, 2015, p.251.

jamás lo que realmente le está sucediendo. Sólo podemos inventarnos razones y motivos”,⁶⁵⁹ de modo que a observação distanciada parece ser a única perspectiva possível.

Los lugares me empujan hacia viejos recuerdos y a veces siento que soy varios hombres distintos, o mejor, a veces parece que fuera varios hombres distintos. Una vivencia intensa, íntima, que me hace ver alternativas y realidades según quién sea a cada momento. Algo de la verdad de mi vida está en esa impresión, como quien dice un hombre *impreso*, un hombre que puede leer su vida en distintos registros, o mejor, en distintos géneros. No se trata de una confusión psíquica – pese a que abundan en mí – sino de una experiencia luminosa.⁶⁶⁰

As lembranças, mais uma vez, surgem como experiências luminosas que conseguem, neste caso particular, trazer a forte sensação de que é possível ser vários homens. Isso aparece no conjunto da produção literária pigliana, nas diversas formas discursivas. De certo modo, o que cada escritura faz é imprimir uma versão diferente dele mesmo e, mais ainda, de mostrar a ele alternativas. Assim, não é somente a crítica literária ou os ensaios que imprimem o homem. São todas as suas criações literárias, desde as criações mais “ficcionalis” até aquelas mais “autobiográficas”. O jogo de Piglia, inclusive, sempre foi o de operar com esses procedimentos até o limite das formas textuais, muitas vezes extrapolando-as. É justamente para esse jogo que Barthes alerta, conforma excerto anotado em entrada de 14 de março de 1966. “Una gran obra hoy es imposible, visto que el escritor está metido en su escritura como en una vía sin salida”.⁶⁶¹ É escrevendo o “relato de Lucía” que Renzi confia em uma das entradas do diário que “[en] estas páginas todo suena muy trabajoso, porque sólo escribo sobre mí mismo (en tercera persona, espero) y sobre la realidad, que cada vez me parece más hostil y más indescifrable”.⁶⁶² Novamente jogado ao umbral, vê-se transformando sua vida em ficção sem no entanto despojar-se de certo fio tênue que o permaneça conectado, indiretamente, à emoção da experiência vivida.

Lucía reaparece no diário de Renzi quando o livro de contos sequer havia sido entregue ao editor. Ele fazia o exercício de imaginar as dedicatórias que escreveria. Em uma delas diria “A Lucía, culpable del 87% de este libro”.⁶⁶³ A possibilidade de pensar nas dedicatórias como técnica literária é levantada por Renzi já que em sua opinião

⁶⁵⁹ PIGLIA, 2015, p.194.

⁶⁶⁰ PIGLIA, 2015, p.313.

⁶⁶¹ PIGLIA, 2015, p.238.

⁶⁶² PIGLIA, 2015, p.249.

⁶⁶³ PIGLIA, 2015, p.264.

nelas se daria um diálogo ultracondensado entre duas pessoas, no qual o nomeado surgiria como sujeito cujos méritos são essenciais para a possibilidade da escrita.

¿No hay, en esas imágenes en las que uno entrega personalmente un libro que ha escrito a un amigo – o a alguien – y le firma un ejemplar luego de escribir una frase, un remoto sentido de la literatura? Escribimos siempre para personas concretas y se podría escribir un ensayo sobre el sentido de las dedicatorias.⁶⁶⁴

Caberia, portanto, neste átimo textual, uma abertura para a “vida interior”? Essa mesma “vida interior” que Renzi procura artificialmente eludir, desde sua juventude, propondo-se como “hombre de acción” ou ainda escrevendo “sobre sí mismo en tercera persona”⁶⁶⁵ poderia vir à tona em tão poucas palavras? E se a “vida interior” pode atravessar uma dedicatória, uma autobiografia e até mesmo uma crítica literária, será possível encontrá-la em um diário, ainda que o nome de seu autor não seja idêntico ao nome do dono do diário?

3.2 Inés: o idioma comum⁶⁶⁶

Das várias histórias com mulheres contadas neste primeiro volume, uma delas se sobressai pela aparente insuficiência da linguagem em conformar a experiência. Nessa personagem a significação não acaba na conexão entre as palavras e as coisas. Algo transborda e insiste em ressoar em alguns leitores. Conforme alerta Barthes em seu *Fragmentos do discurso amoroso*, não há sistema de linguagem que empreste a voz ao sujeito amoroso. Embora ele possa ser entendido por todos, só pode ser escutado por aqueles que têm “exata e presentemente” a mesma linguagem que ele.⁶⁶⁷ Como a linguagem do sujeito apaixonado não participa de nenhum repertório específico, seu discurso é um discurso errante, que não consegue refúgio seguro em nenhum sistema de signos. Assim, privado de toda razão, o sujeito apaixonado não sabe o que é normal e, ingenuamente, apoia-se na linguagem, acreditando que a palavra possa tornar-se signo da verdade. Ou seja, o sujeito escreve sua perturbação apaixonada em busca da

⁶⁶⁴ PIGLIA, 2015, p.263.

⁶⁶⁵ PIGLIA, 2015, pp.72; 228.

⁶⁶⁶ Este subcapítulo não poderia ser realizado sem o conteúdo da disciplina “Escritas liminares e comunidade na América Latina”, ministrada pela professora Ana Cecilia Olmos, realizada no segundo semestre de 2021. Os eventuais equívocos são de minha responsabilidade.

⁶⁶⁷ BARTHES, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo Veinteuno Editores. Traducción de Eduardo Molina. 1993 [1977], p.168-169.

possibilidade inalcançável de despojar-se da interpretação, o que possibilitaria deixar de se afetar pela situação.

A mulher que coloca Emilio Renzi neste estado de suspensão dos sentidos é Inés, a estudante de filosofia uruguaia. Ela é citada pela primeira vez na entrada de 11 de dezembro de 1963. Inés é a primeira mulher com quem Renzi tem um “matrimônio”, no sentido de dividir uma casa e sua vida íntima. Os três anos de relacionamento do casal aparecem espalhados ao longo do diário. As fases de felicidade tranquila são menos recorrentes do que os períodos de crise. Na maioria das vezes há inquietude em Renzi ao descrevê-la, como se a consciência de sua condição de exposição ao amor lhe impusesse uma vulnerabilidade temerosa. Em janeiro de 1965, treze meses após o primeiro encontro, Renzi vê Inés como uma presença indiscutível em sua vida, ao mesmo tempo em que a observa viver em sua distância e desordem.⁶⁶⁸

As primeiras aparições de Inés no livro estão sempre acompanhadas do adjetivo pátrio, “uruguaia”. O segundo encontro narrado por Renzi nos diários chega a mencionar, inclusive, que isso foi tema de um de seus galanteios. Ele teria dito a ela: “Sos extranjera, vos, uruguay, sos una mujer a la que dan ganas de conocer un poco más”. Apesar dessa atração por sua estrangeiridade, as primeiras impressões deixadas em Renzi são de identificação. Tal qual o “familiar-desconhecido” do qual fala Blanchot em *A comunidade inconfessável*, Inés apresenta a Renzi a possibilidade de *ser-junto*, o que implica numa relação de afeto na qual ambos teriam algo a dizer e as palavras viriam livres.⁶⁶⁹ “Extraña mujer, tan parecida a mí, tan desmesurada. (...) Lo cierto es que inmediatamente construimos un lenguaje común, un idiolecto, un idioma privado que sólo hablan dos personas y que ha sido siempre para mí la condición del amor”.⁶⁷⁰

O amor surge condicionado à linguagem. Ele precisa passar pela palavra para “consolidar-se”. Ou, conforme anota em “fin de junio” de 1966, a felicidade depende primeiro de inventar um personagem cujo modo de vida será seguido por quem o inventou, de modo que suas decisões estejam de acordo com o modo imaginário previamente definido: “Como alguien que habla una lengua extranjera que nadie conoce y espera por azar encontrar un coterráneo con el que se pueda conversar”.⁶⁷¹ Na

⁶⁶⁸ PIGLIA, 2015, p.168.

⁶⁶⁹ BLANCHOT, Maurice. “Comunidade dos amantes”. In: *A comunidade inconfessável*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013 [1983], p.44.

⁶⁷⁰ PIGLIA, 2015, p.140.

⁶⁷¹ PIGLIA, 2015, p.252.

literatura, é corriqueiro o uso da metáfora do idioma comum entre os amantes. Essa metáfora é usada pelo protagonista após dois dias de relacionamento e volta ainda algumas vezes depois. Porém, ao observar uma conversa de duas pessoas sobre um assunto técnico, acrescenta: “Compruebo entonces que no sólo los amantes se construyen un lenguaje personal em ciertas zonas de la realidad – donde está en juego la pasión también el lenguaje es obligado a ceñirse a las particularidades de quienes lo usan”.⁶⁷² Ou seja, não é apenas pela construção do discurso comum que o amor pode brotar. Por vezes, a linguagem parece dobrar-se de acordo com as necessidades da paixão, pelas particularidades dos envolvidos no diálogo. O movimento entre a linguagem e os afetos são, portanto, de mão dupla, dialéticos, se alimentam e se constroem reciprocamente.

Esse idioma comum não se trata simplesmente de mera fabricação de adjetivos, como sugerido pela “habladuría” barthesiana. Antes, ele realça o verbete denominado pelo intelectual francês como “tal”: ele permite ver o Outro não pelo que é, mas porque Ele é. Permite assim reconhecer sua alteridade bem como a impossibilidade de encarcerar esse Outro em uma determinada classificação, que seria sua morte. O Outro então é “el suplemento de su propio lugar”,⁶⁷³ de modo que as noções de “identidade” e de “próprio” veem-se desestabilizadas por essa relação de estranhamento. Conforme Blanchot assinala, o amor, fruto de um encontro único e imprevisível, impõe o heterogêneo à homogeneidade do Eu-mesmo: surge o Outro absoluto, estabelecendo “a impossibilidade de que o querer e talvez até mesmo o desejo transponham o intransponível”.⁶⁷⁴ Isso causa sofrimento na medida em que separa os dois sujeitos, divide suas imagens em Eu e Outro. Em Renzi, a descoberta dessa impossibilidade de classificação de Inés é também o desafio colocado à narração dessa experiência de amor e sofrimento.

É questão de tempo até que Renzi comece a observar de quantas maneiras diferentes o alheio do qual Inés é portadora causam-lhe desconfortos notáveis. Denis de Rougemont, em sua obra *O amor e o Ocidente*, ressalta a importância dos obstáculos em uma história de amor, transformando-se eles mesmos no próprio objeto da paixão, necessários para seu progresso.⁶⁷⁵ Afinal de contas, uma história perfeita não vale a

⁶⁷² PIGLIA, 2015, p.253.

⁶⁷³ BARTHES, 1993 [1977], p.174.

⁶⁷⁴ BLANCHOT, 2013 [1983], p.58.

⁶⁷⁵ “O obstáculo é uma máscara da morte, e a morte garantia de uma transfiguração, o momento em que tudo aquilo que era noite se revela como o Dia absoluto”. A relação entre amor e morte será trabalhada

pena ser contada, posto que o ardor amoroso é efêmero, enquanto “tudo o que se opõe ao amor o garante e consagra”.⁶⁷⁶ Ou ainda, nas palavras de Barthes, “el arte de la catástrofe me apacigua”.⁶⁷⁷ Primeiramente, o incômodo aparece relacionado com as viagens feitas a Piriápolis, cidade natal de Inés. Lá, vê-se exposto a uma dinâmica familiar que Renzi afirma sempre ter recusado categoricamente para si. Sente-se afogado, como se todos os diques tivessem rompido,⁶⁷⁸ tendo que viver num tal estilo de vida que sempre negou desde sua juventude. A metáfora da água é interessante porque se nadar é igual a narrar,⁶⁷⁹ desta vez é Renzi quem se afoga.

Em Piriápolis, Inés surge para ele como uma desconhecida, em contraste aos outros que a conhecem muito bem. Isso gera nele um incômodo pelos segredos do passado que somente os outros conhecem. Ela lhe diz “el pasado ya no existe, (...) pero yo no le creí”.⁶⁸⁰ A negação do passado nesta assertiva de Inés contrasta com a anotação do início do relacionamento, em que ela teria dito a ele estar possuída pelo passado, “que siempre imagina distinto”.⁶⁸¹ Ausência que se faz presença, o passado de Inés, reimaginado a cada vez, tanto por ela quanto por Renzi, fixa-se como fantasma ao longo de toda a relação. Na cidade natal dela, junto das pessoas que formavam parte da vida anterior a Renzi, ele sente-se alheio às coisas pregressas,⁶⁸² sente o passado como parte excessivamente notável no tempo presente. Em uma de suas anotações sobre ideias de tema, do final de dezembro de 1965, ele escreve sobre um homem que, para vencer o passado, deixa sua mulher para que ele mesmo possa tornar-se passado. “En el amor sólo importa el presente”.⁶⁸³ Por isso, deixar o presente e tornar-se passado, para estar em igualdade de condições. O presente é o tempo da paixão e do caos. Assim, a evasão surge como solução para quem quer distância das experiências inapreensíveis.

Esse transtorno que Renzi sente ao pensar em Inés traduz-se em distância e em indiferença, do que ela reclama no dia 17 de fevereiro de 1965: “Tiene razón, pero nada es deliberado si se trata de definir un modo de ser”.⁶⁸⁴ No mesmo dia, quando Renzi lhe

com mais detimento no subcapítulo seguinte. Ver ROUGEMONT, Denis. *O amor e o Ocidente*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. 1988, pp.36-37 e 169-170.

⁶⁷⁶ ROUGEMONT, 1988, p.36.

⁶⁷⁷ BARTHES, 1993 [1977], p.164.

⁶⁷⁸ PIGLIA, 2015, p.228.

⁶⁷⁹ PIGLIA, 2015, p.160.

⁶⁸⁰ PIGLIA, 2015, p.169.

⁶⁸¹ PIGLIA, 2015, p.141.

⁶⁸² PIGLIA, 2015, p.174.

⁶⁸³ PIGLIA, 2015, p.212.

⁶⁸⁴ PIGLIA, 2015, p.172.

conta sobre sua cicatriz no joelho e ela fica pensativa, ele acredita que ela se lembra de alguém do passado que também possuía uma cicatriz.⁶⁸⁵ A cicatriz expõe o alheio pois o Outro é sempre origem de um mundo. Nos corpos estão impressos os passados das pessoas de modo que um encontro entre sujeitos, e entre seus corpos, é sempre um encontro de passados. Esse contato, que se faz no presente e ocupa por vezes demasiado espaço, torna-se insuportável para Renzi.

Nas palavras de Jean-Luc Nancy, há uma singularidade no encontro entre certos corpos que provocam uma descarga sensível, erótica e afetiva sobre outros corpos e dependem de “casi nada, un acento, un pliegue, un rasgo irremplazable”.⁶⁸⁶ Para Barthes, o apaixonado é tocado não pela estética da imagem do Outro (não pelo visual) mas pela voz, pelo movimento da silhueta.⁶⁸⁷ Para que seja tocado, então, pressupõe-se que haja corpo. Quando exposto, esse corpo apaixonado vive sempre alarmado, sob o temor de sua própria destruição, entrevista nas palavras e imagens do Outro.⁶⁸⁸ Vulnerável, esse corpo exposto ao Outro pode ser perfurado: a flecha que atinge o coração do sujeito apaixonado gera uma ferida em seu coração que não chega a se fechar. “Onde há ferida há sujeito”, afirma Barthes e, quanto maior e mais aberta é essa ferida, mais esse sujeito está no processo de devir sujeito.⁶⁸⁹ Nesse processo de exposição ao Outro, o sujeito descobre-se como ser-singular, irreduzível e não capturado plenamente em uma subjetividade. A característica da relação apaixonada é essa flechada instantânea que não deixa nunca de doer. As relações não apenas nos constituem, elas também nos despossuem, na medida em que essas relações não apenas unem, mas desarticulam, fazem o sujeito saber que o Outro é sempre algo que ele próprio não é, trazem a heterogeneidade à homogeneidade, como disse Blanchot. Em exposição à Inés, portanto, o corpo de Renzi torna-se um corpo vulnerável. O narrador desnorteia-se no interdito de fundir-se à amada⁶⁹⁰ e no incômodo que o estrangeiro e o alheio lhe trazem no seio da familiaridade dupla, dela, em sua terra natal, e dele com ela, a partir da intimidade franqueada pelo idioma comum.

⁶⁸⁵ PIGLIA, 2015, p.172.

⁶⁸⁶ NANCY, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma*. Adrogué: Ediciones La Cebra, 2017, p.24.

⁶⁸⁷ BARTHES, 1993 [1977], p.153.

⁶⁸⁸ BARTHES, 1993 [1977], p.160.

⁶⁸⁹ BARTHES, 1993 [1977], p.153.

⁶⁹⁰ BARTHES, 1993 [1977], p.183.

“Como tocar então um corpo [pela escritura], em vez de significá-lo ou de obrigá-lo a significar?”⁶⁹¹ questiona Nancy, apontando para este que é “um programa da modernidade”. O desafio consiste-se em escrever o corpo despojado de sentido, de escrevê-lo fora dos discursos estabelecidos. Para Nancy, “tocar” está no próprio ato de escrever, mas não em qualquer escrita e sim naquela que tem seu lugar no “*limite absoluto* que separa o sentido (da escrita) da pele e dos nervos (do corpo)”.⁶⁹² Mais do que escrever, é preciso “excrever” esses corpos, salientando o “fora” deste corpo. No entanto, Nancy afirma que a escrita faz parte do movimento de “excrição”. Para Barthes, conforme já visto, é o sujeito apaixonado quem se encontra afastado dos discursos estabelecidos. Provavelmente seria ele, o sujeito apaixonado, mais apto a trilhar a linha tênue que separa escrita e corpo, escrevendo como quem endereça ao corpo-fora o seu pensamento. O interior do corpo não é oposto ao exterior: “sin este afuera no podría constituirse en interioridad”.⁶⁹³ O “dentro” é aberto a partir desse “fora”. Ao sentir, o sujeito está experienciando o efeito sensível de algo do “fora” que passa a agir no “dentro”.

Antes de conhecer Inés, Emilio Renzi escrevia em seu diário a respeito das mulheres com quem se relacionava: Elena, Helena, Clara, Lucía, Vicky, Lúdia. Para cada uma coube certa escolha de palavras que as fixou por escrito de acordo com o sentido que ele decidiu atribuir. São palavras que dizem mais a respeito do “dentro” dele, não tão exposto aos afetos e efeitos do “fora”, como ocorre em um sujeito exposto para o sensível. Com Inés, entretanto, o corpo (e a alma) de Renzi não para(m) de sentir. “El alma se escapa por la boca en palabras. Pero las palabras son todavía efluvios del cuerpo, emanaciones, pliegues ligeros del aire salido de los pulmones y calentado por el cuerpo”.⁶⁹⁴ A principal relação deste corpo é o “contra”: o jogo das diferenças, dos contrastes, das resistências, das apreensões, das penetrações, das repulsões, das densidades, dos pesos e das medidas.⁶⁹⁵ São essas as dinâmicas que Renzi tenta apreender por escrito durante seu relacionamento com Inés, que mobiliza afetos, toca e comove o corpo do leitor.

Outro aspecto interessante das idas a Piriápolis, para Renzi, é a necessidade de ser narrado. Como não o conhecem, não sabem de sua história de vida, ele pode criar

⁶⁹¹ NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Tradução: Tomás Maia. Lisboa: Editora Vega, 2000, p.11.

⁶⁹² NANCY, 2000, p.12.

⁶⁹³ NANCY, 2017, p.11.

⁶⁹⁴ NANCY, 2017, p.15.

⁶⁹⁵ NANCY, 2017, p.20.

para os outros a trama que lhe interessar. Em mais de uma entrada, Renzi elabora experimentos textuais, em que realidade e delírio se misturam e em que surge a figura do forasteiro: “Ulises fue el primer forastero y esta noche imagino que soy el último”.⁶⁹⁶ Ulisses retorna em uma entrada de 5 de março de 1965, em que Renzi pensa num conto em que um casal passa o verão no povoado da mulher, mas ela não retorna com ele.

Los espacios tienen un valor afectivo que va más allá del paisaje y de las experiencias. El pueblo como lugar de paso, el forastero como el héroe moderno, no tiene casa natal, está siempre de pasada y al final, quizá sin que nadie lo haya previsto, descubre el lugar donde ha nacido. Como si Ulises no supiera que quiere o debe volver a Itaca.⁶⁹⁷

A analogia proposta entre Renzi e Ulisses resgata a ideia do herói mítico das narrações, uma das origens imaginárias da história da narração, que tem em Ulisses o tipo ideal de narrador que viaja para contar.⁶⁹⁸ Como Ulisses, o narrador percebe-se como um estrangeiro, alheio no coração do íntimo, que não sente que tem algum lugar para o qual retornar, olhando para o estranhamento de si e construindo sua própria subjetividade a partir desse isolamento.

Em 1º de janeiro de 1966, Renzi narra o momento em que encontrou uma foto de um ex-namorado de Inés em um de seus livros. Embora captada no passado, e justificada pelo passado, a vertigem provocada em Renzi e a “lógica del delirio” provocada pela descoberta, faz com que os tempos causem uma sensação de sobreposição no presente, um “tiempo absoluto”. “Todo sucede en presente y algunos matan para salir de ese tiempo absoluto y recuperar una temporalidad normalizada, el crimen es una consecuencia lógica de la pesadilla del presente, del peso de la pasión. Ése es el tiempo de la tragedia, no es el tiempo de la narración”.⁶⁹⁹ Quando todos os tempos habitam o tempo presente, que é o tempo da paixão, emoção pura, não racionalizada, o caos se instaura e desorganiza.

Como Renzi sente que Inés é “una extraña de la que sólo conozco el presente” e isso lhe causa sensação de perda,⁷⁰⁰ ele arma sua fuga desse pensamento obsessivo e dessa vontade de controle da situação em direção à literatura. Ele pensa em temas

⁶⁹⁶ PIGLIA, 2015, p.174.

⁶⁹⁷ PIGLIA, 2015, p.175.

⁶⁹⁸ A esse respeito, há um ensaio de Ricardo Piglia intitulado “Modos de narrar”, em que ele estabelece um diálogo direto com o texto seminal de Walter Benjamin, “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. Disponível em <https://www.revistaadynata.com/post/modos-de-narrar-ricardo-piglia>. Último acesso em 29/01/2022.

⁶⁹⁹ PIGLIA, 2015, p.217.

⁷⁰⁰ PIGLIA, 2015, p.170.

envolvendo a história de Inés, como a de um narrador que recebe fragmentos da vida secreta de sua mulher. Ou ainda uma outra proposta de conto, com um protagonista que ao longo do dia vive mais no passado e ao final do dia está absolutamente ocupado por ele. Mas a narração fica impossibilitada pela ideia fixa, que prende e imobiliza o sujeito. É apenas com o afastamento das imagens, com a distância, que se consegue organizar as imagens e narrá-las. “Trato, como se ve, de convertir mi experiencia en una lección de ética narrativa”.⁷⁰¹ Somente alguns anos mais tarde, Renzi consegue elaborar um texto literário a partir dessa experiência, com o conto “Un pez en el hielo”.

“Todo lo que hago me parece que lo hago por última vez”.⁷⁰² Essa última frase é usada tanto em uma conversa com Inés sobre finais quanto anos antes, na entrada sobre a fuga de Adrogué.⁷⁰³ A repetição da sensação de encerramento é recorrente, mas prova-se ilusória na medida em que o final de uma experiência sempre abre espaço para que novas experiências surjam. Também existem as experiências cujo encerramento se arrastam por muito tempo. Isso ocorre, por exemplo, com o término da relação entre Inés e Renzi, cujo longo processo vivido por ele terá início em maio de 1966 e em certa medida confundir-se-á com o início do relacionamento com Julia, sua ex-aluna. Assim, na quarta-feira, 6 de julho de 1966, ele anota: “Lo difícil no es perder algo (por ejemplo a Inés) sino elegir el momento de la pérdida”.⁷⁰⁴ A imagem que surge é de alguém que se afasta sorrindo até desaparecer, sem despedir-se.

Neste longo processo, há negação,⁷⁰⁵ há confiança em milagres apesar da agressividade crescente,⁷⁰⁶ há diagnósticos que encontram nos problemas financeiros agravantes para a relação.⁷⁰⁷ Até que em um domingo de junho de 1966, Renzi narra em terceira pessoa o fim da relação com Inés:

Él había pensado muchas veces en la elegancia y la construcción de sentido que se concentra en los finales y por eso no quería hacer otra cosa que eludir la retórica de las historias que se alargan inútilmente. Sin embargo, la tristeza no amainaba y no se iba, había sentido.⁷⁰⁸

Na entrada seguinte, que nomeia como “Fines de junio”, Renzi descreve a separação como algo consumado, mas ainda assim os hábitos o revisitam, há esperança

⁷⁰¹ PIGLIA, 2015, p.217.

⁷⁰² PIGLIA, 2015, p.192.

⁷⁰³ PIGLIA, 2015, p.33.

⁷⁰⁴ PIGLIA, 2015, p.256.

⁷⁰⁵ PIGLIA, 2015, p.243.

⁷⁰⁶ PIGLIA, 2015, p.250.

⁷⁰⁷ PIGLIA, 2015, p.251.

⁷⁰⁸ PIGLIA, 2015, p.251.

de que ela reapareça: “las hecatombes nunca se notan”.⁷⁰⁹ Em certa entrada do diário de 1966, Renzi observa: “tengo veinticuatro años, la edad de Raskólnikov”.⁷¹⁰ Em Dostoievski, o narrador é alguém em terceira pessoa que não é invisível, que é testemunha dos fatos, embora alheio à trama. Este narrador faz notar o caráter convencional da história (ou seja, que essa história é narrada por alguém). Enquanto narra o rompimento, o enunciador busca este mesmo procedimento do Eu cindido do escritor de *Crime e Castigo*, narrador do trauma em terceira pessoa.

E quando uma relação amorosa termina, o que ocorre com o idioma criado? A princípio, Renzi afirma que esquecer a linguagem privada que se criou com uma mulher obriga a criação de outra linguagem que a substitua. Concluído esse movimento, a língua cairia como morta, ninguém mais habitaria seu interior. Ou seja, o amor é também uma linguagem que se deve aprender e depois esquecer a cada rompimento. Posteriormente, ele reformulará a ideia. Não se trataria de uma simples substituição, mas de uma reformulação: a linguagem única se transformaria de acordo com a nova pessoa. Ou seja, não são linguagens diferentes, é a mesma linguagem, reformulada. Com uma nova paixão, novas palavras são aprendidas. “Un solo lenguaje cuya sintaxis y cuyo contenido verbal se modifica según las situaciones amorosas”.⁷¹¹ Quatro dias depois desta anotação, Renzi encontra com Inés no bar El Ramos e relata que havia esquecido as palavras e que a conversa ficou atravessada pela incompreensão.⁷¹² Ao mesmo tempo, ele observa Inés conversando com G., seu novo relacionamento, e chama atenção que ela esteja “ya en otro territorio, hablando otro lenguaje, en el extranjero”.⁷¹³ Nesta época, Renzi já está com Julia, mas confessa em seu diário a dificuldade em estabelecer com ela um idioleto: “intercambiamos palabras, cada uno en su idioma personal y los encuentros son, antes que nada, físicos”.⁷¹⁴ Com Julia, portanto, a construção da linguagem comum não aconteceu de forma espontânea como havia registrado ter sido com Inés, o que contradiz sua perspectiva de substituição do idioma apenas trocando a interlocutora.

Para tentar racionalizar a perda de Inés, Renzi recorre a diversas estratégias lógicas. Um deles, é enxergá-la como outra, como uma mulher cujas características não

⁷⁰⁹ PIGLIA, 2015, p.251.

⁷¹⁰ PIGLIA, 2015, p.218.

⁷¹¹ PIGLIA, 2015, p.261.

⁷¹² PIGLIA, 2015, p.261.

⁷¹³ PIGLIA, 2015, p.262.

⁷¹⁴ PIGLIA, 2015, p.265.

lhe são atrativas, “ya es otra (se ha vuelto afectada y esnob)”.⁷¹⁵ Junto disso, ele deposita na passagem do tempo a confiança de que a imagem de Inés e de todas suas lembranças com ela, tornar-se-iam cada vez mais borradas até que desapareceriam. Entretanto esse efeito, para ele, não implica necessariamente a ideia de futuro. Neste período, seu desejo mais persistente é de que essas imagens pudessem ser apagadas de sua memória. “Era el final de una época que empezaba a olvidar”.⁷¹⁶ Poderia haver duas maneiras de esquecer a experiência. Uma, seria retrocedendo no tempo, voltando a um passado sem Inés, despojado do fardo que implicava a história do romance.⁷¹⁷ Em outros momentos, porém, Renzi imagina, em terceira pessoa, um avanço em direção ao futuro que pudesse apaziguar o sofrimento presente.⁷¹⁸ Nas últimas entradas o presente surge marcado como o tempo da paixão, e a esperança de que sua passagem traga alívio para este caos de emoções, e possibilite sua organização.

“Entonces siento lo que siento porque el pasado de una mujer es insoportable para mí en ciertos momentos. O siento que un hecho mínimo (...) es algo insoportable porque estoy leyendo Dostoievski y todo lo que vivo lo observo con la óptica excesiva y delirante de sus novelas...”.⁷¹⁹ Renzi quer uma saída, alguma perspectiva (futura), mas está preso ao presente. O próprio exercício de escrever um diário é fixar o estado e o momento presente, e esse tempo é o tempo do delírio, o tempo da paixão. Para recuperar uma “temporalidad normalizada” é preciso distanciamento da experiência, é preciso conseguir narrá-la.

Para que serviram os três anos que estiveram juntos? Renzi põe-se a exaurir em lista as razões desse amor. Para amá-la, é a primeira resposta. Tautológica, essa resposta reforça o circuito obsessivo em que o protagonista se encontra aprisionado: ficou junto pois a amava e a amava por estarem juntos. Em seguida, aparecem as respostas pragmáticas como a finalização de um livro, a mudança para Buenos Aires e a conquista do primeiro emprego.⁷²⁰ Todos são aspectos importantes para ele e para a temática da

⁷¹⁵ PIGLIA, 2015, p.254.

⁷¹⁶ PIGLIA, 2015, p.254.

⁷¹⁷ “Trato dificultosamente de ‘hacerme a la idea’ de que Inés no existe más y se va alejando de mí como si retrocediera en el tiempo hasta convertirse en una desconocida. Pasarán días y días, experiencias diversas que la convertirán en otra persona distinta de la que yo he querido”. Ver PIGLIA, 2015, p.259.

⁷¹⁸ “Tal vez dentro – digamos así – de tres o de cuatro meses o de seis meses, estos días que ahora se arrastran lentamente, y que tanto cuesta soportar, serán solamente una nostalgia melancólica. El enamorado se entrega al alivio del tiempo que pasa, única compensación frente a la pérdida”. Ver PIGLIA, 2015, p.259.

⁷¹⁹ PIGLIA, 2015, p.217.

⁷²⁰ “Llego a la casa, ella está con otro. Yo ya estoy con Julia. Después de todo ya no me quedan ni los recuerdos. ¿Para qué sirvieron estos tres años largos que estuve con ella? Para quererla. Para terminar un

formação do escritor presente neste primeiro volume do livro. E o amor, aqui, não apenas surge em primeiro lugar como é o possibilitador das outras conquistas. Estar juntos (para amar) permitiu que Renzi chegasse à escritura do livro, ao emprego, à ida para a capital.

De acordo com Renzi, Inés “fue para mí la primera que quise verdaderamente”.⁷²¹ Mais do que custar a aceitar o rompimento, ele busca usar sua racionalidade para controlar e dominar o que sente (em certo momento conclui ser “un hombre de costumbres, un hombre que no quiere perder nada, ni siquiera lo que él mismo abandona”).⁷²² Nem tudo está no campo da apreensão racional, entretanto.⁷²³ É por meio de Inés, portanto, que a genealogia afetiva, à primeira vista tão negligenciada por Emilio Renzi, ou tão controlada segundo suas intenções alegóricas e estilísticas, finca pés e abre uma fresta na qual a formação de um escritor não é apenas a sua biblioteca. Ela vai muito além e supõe outros âmbitos da experiência, como a experiência afetiva ou amorosa. Neste sentido, entram na conformação dessa trajetória aspectos tais como os afetos, o sensível e o corpo. A exposição à experiência amorosa afeta essa formação. Assim, o narrador mostra-se como um tipo de sujeito que não se limita à dimensão intelectual mas também como sujeito de escrita aberta ao afetivo. Em relação ao sensível, está colocada a abertura ao mundo realizada pelo narrador. A ideia de sujeito afetivo é dimensão importante para pensar a subjetividade desse narrador.

O afeto também aparece cifrado no resgate dos objetos que eles dividiam. Ao encontrar um anel de Inés em sua casa, Renzi decide jogá-lo fora mas acaba não o fazendo. O encontro do anel, assim como a foto do ex, traz o passado para o presente, como se Renzi vivesse fora do tempo. O anel transforma-se em um fetiche que carrega toda a carga emocional que Renzi não consegue narrar. Há momentos de muita dor que não podem ser ditos diretamente. Já em agosto de 1966, ele encontra com ela para trocarem objetos queridos “como si fueran palabras”.⁷²⁴ Uma vez que o idioleto construído por eles está se dissolvendo, os objetos cumprem a função de conectá-los, de formar as pontes entre eles. Os livros fazem parte dessa perspectiva e a cena em que eles estão em jogo apontam para o amor como soberano na condução das relações.

libro, para venir a vivir a Buenos Aires, para ganarme la vida. Nos salva no poder imaginar las consecuencias que los hechos vividos han de tener. Lo único que puedo hacer es tratar de esquivar los recuerdos. Sacarme de encima las imágenes como quien se quita un saco”. Ver PIGLIA, 2015, p.259.

⁷²¹ PIGLIA, 2015, p.265.

⁷²² PIGLIA, 2015, p.264.

⁷²³ Inés chega a falar justamente de certos remédios que existem para evitar que o amor doa por mais de seis horas. Ver PIGLIA, 2015, p.264.

⁷²⁴ PIGLIA, 2015, p.260.

Assim, em 10 de dezembro, ele anota haver encontrado com Inés para repartir a biblioteca, mas sem disposição a lutar por nenhum livro. “Ni siquiera vale como metáfora de lo que uno se lleva y deja cuando se termina el amor”.⁷²⁵ O registro feito indica sua indisposição em tratar o episódio como alegoria. Abrir mão da metáfora para um sujeito cujo procedimento padrão é transformar suas relações afetivas em analogias de ordem metaliterária dá a dimensão do inefável do acontecimento.

Havia passado seis meses do início do rompimento e ele ainda não se mostrava capaz de narrar em seu diário a experiência da perda, esse “campo de afectos y efectos que no se dejan detener”.⁷²⁶ Narrar objetos, narrar objetivamente, sem disposição para implantar sentidos, remete ao que Tamara Kamenszain chama de “intimidad inofensiva”. Ao escrever abrindo mão do exercício metafórico, Renzi aproxima a experiência do “particular estado en el que el caminante se encuentra con las cosas”.⁷²⁷ O afeto paralisou o escritor (de papel) de tal modo que a única forma que ele encontrou para expressar-se foi despojando-se da construção das camadas simbólicas, como se estivesse a tal ponto identificado com a vida que não pudesse nem quisesse inventar nem imaginar nada.⁷²⁸ A escrita surge a partir da vivência vinda das imagens e não da invenção intelectual.

Mas a singeleza deste momento ocorre pontualmente no livro.⁷²⁹ E a escrita do diário, paradoxalmente, apreende o diarista no sofrimento do presente ao mesmo tempo em que serve como exercício para apaziguar o sofrimento pela perda da mulher amada. Conforme a frase de Stendhal, anotada no dia 17 de julho de 1965 (“Un gran medio de consuelo: hacer que el afligido se ocupe de analizar su dolor; al instante, disminuirá; el orgullo triunfa siempre, donde quiera que intervenga”),⁷³⁰ Renzi tenta analisar a dor como forma de organizá-la e acomodá-la. O diário teria essa função de pôr ordem escrita ao caos da vida e das emoções. Mas Renzi fracassa nessa empreitada, ou ao menos não alcança o triunfo do orgulho mencionado por Stendhal. Durante muito tempo, permanece preso às emoções caóticas geradas pelo término ao invés de reparar o

⁷²⁵ PIGLIA, 2015, p.269.

⁷²⁶ KAMENSZAIN, Tamara. *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2016, p.12.

⁷²⁷ KAMENSZAIN, 2016, p.22.

⁷²⁸ KAMENSZAIN, 2016, p.34.

⁷²⁹ Das analogias feitas por Renzi, não escapa sequer o cenário político. Sobre o golpe de Estado que derrubou o presidente Arturo Umberto Illia e instaurou uma ditadura militar, ocorrido durante o rompimento com Inés, Renzi anota: “la catástrofe política duplica mi drama privado: el fin del amor vivido como un golpe de Estado”. Ver PIGLIA, 2015, p.252.

⁷³⁰ PIGLIA, 2015, p.193.

trauma.⁷³¹ Como visto até aqui, Inés engendra a discussão dos mais diversos temas, que vão desde o idioma comum ao forasteiro estrangeiro, passando pelo corpo, pela coexistência dos tempos e pela relação entre afeto e narração. Até que em uma terça-feira, 31 de janeiro de 1967, ele anota: “Releo viejos cuadernos en los que Inés aparece de vez en cuando hasta que se va y ya no vuelve a aparecer”.⁷³² A narração pode então fluir.

Em 20 de fevereiro de 1965, Renzi diz ter visões de Inés, como se antecipasse seus atos. Seriam fantasias de traição.⁷³³ “Será Inés quien un día u otro hará algo, alguna cosa que todavía no sé, que nos llevará al final. Lo que tememos más secretamente siempre ocurre”.⁷³⁴ A última frase é de Pavese⁷³⁵ e tem relação precoce com o conto “Un pez en el hielo” que fala de Pavese, de amor frustrado, de repetição e de duplicação. Narrar é a estratégia mais conhecida de Renzi para tentar domesticar uma emoção. Como já foi observado, para organizar uma experiência em um relato é preciso tomar distância para assim encontrar uma saída, “ao encontrar una explicación a mi estado caótico, me tranquilizo”.⁷³⁶ “Un pez en el hielo” será, portanto, a forma estética acabada de uma experiência transmutada, o texto que conseguirá sintetizar essas emoções. Publicado em 1970 e narrado em terceira pessoa, o texto conta a história de um homem que viajou para a Itália para superar o término de um relacionamento amoroso ocupando-se em pesquisar sobre a vida e a obra de Pavese. Uma vez em Turim, entretanto, Renzi vê Inés, a mulher que o havia abandonado alguns meses antes. Essa duplicação de seus afetos vinha ocorrendo desde que havia chegado à Itália, como se a Europa funcionasse como um espelho de sua vida original. Em certo momento do relato o narrador nos conta que Renzi começou a delirar, misturando seu próprio sofrimento amoroso àqueles narrados por Pavese em seu diário. No conto de 1970, então, a tentativa de fuga do sofrimento amoroso resulta na multiplicação dessa dor,

⁷³¹ PIGLIA, 2015, p.192.

⁷³² PIGLIA, 2015, p.288.

⁷³³ PIGLIA, 2015, p.174.

⁷³⁴ PIGLIA, 2015, p.171.

⁷³⁵ No diário de Pavese, *O ofício de viver*, esta frase é a que abre a última entrada antes de seu suicídio. No dia 18 de agosto de 1950, Pavese escreve: “Sempre acontece a coisa mais secretamente temida. Escrevo: ó Tu, tenha piedade. E depois? Basta um pouco de coragem. Mais a dor é aguçada e precisa, mais o instinto da vida se debate, e se reduz a ideia do suicídio. Pensando bem, parecia fácil. Até mulheres frágeis o fizeram. É preciso humildade, não orgulho. Tudo isso enoja. Não palavras. Um gesto. Não escreverei mais.” Ver PAVESE, Cesare. *Il mestiere di vivere: diario 1935-1950*. Turim: Einaudi, 2014 [1952], p. 400. Tradução nossa.

⁷³⁶ PIGLIA, 2015, p.179.

caracterizada tanto pela duplicação da ex quanto pela apropriação do sofrimento alheio (de Pavese).⁷³⁷

No segundo volume de *A preparação do romance*, Roland Barthes desenvolve, baseado em Mallarmé, uma tipologia da obra, que poderia tratar-se de *livro* ou de *álbum*. Características do livro: objetivo, estruturado, total. O *livro-suma* responde a um desejo de pôr o *Todo* da vida, dos sofrimentos, alegrias e talvez o *todo* do mundo. Ou um *Eu* total toma posse de toda a história que viveu. Em certo sentido, é possível identificar *Los diarios de Emilio Renzi* com a pretensão de ser *livro*, tendo em vista seu caráter “arquitetural e premeditado”.⁷³⁸ Porém o que se observa é que em sua totalidade o texto possui sua vocação como álbum, uma aposta no circunstancial e no descontínuo. No primeiro capítulo do segundo volume, o sujeito da enunciação afirma haver cogitado organizar seus cadernos por séries temáticas mas opta ao final por reforçar o caráter caótico da vida mesma.⁷³⁹ Essa é a forma do álbum, que aponta para um mundo disperso, não hierarquizado. “Álbum: talvez a representação do mundo como *inessencial*”.⁷⁴⁰ De qualquer modo, posto que todo livro depois de lido deixa apenas resquícios, citações e ruínas, é o álbum que *fica* em definitivo. “Nada de inteiro sobrevive”,⁷⁴¹ afirma Barthes. A escritura germinativa é aquela que não faz Obra, mas que está em processo e se oferece como totalidade aberta e plural.

O tipo de escritura ou literatura baseada no gesto que interrompe sua própria feitura é o que para Jean-Luc Nancy possui a essência da comunidade, posto que a comunidade pressupõe seu não-acabamento. Não há verdade final a ser alcançada, não se trata de passar uma mensagem. Neste cenário, a obra (literária) oferece-se à comunicação infinita da comunidade, inscrevendo-se ela mesma como singular/comum.⁷⁴² Este tipo de obra, portanto, despoja-se da função identitária e propõe-se enquanto partilha de vozes, de modo que o todo da comunidade é uma articulação de singularidades (e não uma organização instrumental destas). Em grande

⁷³⁷ Cinco anos antes da publicação deste ensaio, em outubro de 1965, o *outro* Emilio Renzi, protagonista de *Los diarios de Emilio Renzi*, sugere um primeiro esboço do conto, sobre um homem que viaja a uma cidade para esquecer uma mulher mas imagina vê-la em todos os lugares, até encontrá-la de fato no final. Ver PIGLIA, 2015, p.200. Dois anos depois, em 22 de abril de 1967 é mencionada outra tentativa de armar uma escritura de um conto que “narraria o pensamento”, ao modo do diário de Pavese. O entrelaçamento dessas ideias parece resultar em algo parecido ao conto “Un pez en el hielo”.

⁷³⁸ BARTHES. *A preparação do romance*. Volume II. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.122.

⁷³⁹ PIGLIA, 2016a, p.7-16.

⁷⁴⁰ BARTHES, 2005, p.125.

⁷⁴¹ BARTHES, 2005, p.133.

⁷⁴² NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Traducción de Juan Manuel Garrido Wainer. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000, pp.86-87.

medida, conforme exposto, *Los diarios de Emilio Renzi* demonstra um esforço no sentido de erigir uma obra tipicamente moderna: as experiências de si e dos outros são oportunidades de organizar narrações que obedecem a um determinado projeto literário controlado pelo autor.

Existe, porém, algo da ordem do afetivo que se deixa entrever no texto, momentos em que o herói do livro se despoja de sua pose heróica. Quando se fala em genealogia afetiva adentra-se um espaço em que a intimidade ganha relevância, em que as vozes que circulam no relato são “vozes plurais de seres singulares”.⁷⁴³ No discurso literário, a intimidade quase sempre está interdita pelas operações estéticas, pelas camadas simbólicas e pela inventividade da trama. Esse olhar estático, fixo, subtrai o corpo da narração, isenta-a de emoção. Mas há momentos em que a intimidade pode ser entrevista, trêmula, “ali onde a escritura *não acaba uma figura*, ou uma figuração”,⁷⁴⁴ como a bolinha de cristal azul narrada por Renzi: “Veo una bolita de cristal azul que precariamente parece flotar en el pico de una botella. Visión turbia. Cuando cierro los ojos y vuelvo a abrirlos, la bolita se desliza hacia un lado y se estrella contra el piso y rompe la armonía de la imagen”.⁷⁴⁵ Nesse livro, a intimidade é como essa bolinha no gargalo de uma garrafa, de consistência precária e duração efêmera, observada a partir de uma perspectiva não límpida, algo enviesada, e cuja forma delicada rapidamente estatela-se no encontro com o chão do discurso literário. Não deixa, entretanto, de se fazer notar.

3.3 Beba e Luisa: o umbral da morte

Beba Eguía e Luisa Fernández estão no início do livro e no final da vida de Ricardo Piglia. Seus nomes são citados na dedicatória que antecede o texto propriamente dito: “A Beba Eguía, la lectora de mi vida” e “A Luisa Fernández, la musa mexicana”.⁷⁴⁶ Conforme já visto, a dedicatória interessa a Renzi enquanto discurso literário que possa conter resquícios do Outro como sujeito a quem se deve parcialmente a possibilidade da escritura. Trata-se de um paratexto que empurra o leitor para fora do livro e faz piscar a figura do autor. Também sugere, para além da recorrente menção à leitura e à escritura, as circunstâncias do processo de adoecimento e morte do escritor, já

⁷⁴³ NANCY, 2000, p.91.

⁷⁴⁴ NANCY, 2000, p.93.

⁷⁴⁵ PIGLIA, 2015, p.288.

⁷⁴⁶ PIGLIA, 2015.

que é fácil deduzir que sejam elas as duas personagens a orbitar o escritor no leito de morte. A partir de Beba e de Luisa é possível imaginar as cenas das semanas que antecedem a morte de Piglia. Há um elo entre afeto e morte que só é dado a ver com clareza a quem perde um ente amado. Dessa perda definitiva resta a insistente pergunta: o que fazer com esse amor que a morte não consegue extinguir e que não para de doer?

O entrelaçamento entre amor e morte pode ser notado de acordo com diversas perspectivas. O historiador francês Philippe Ariès lembra que tanto um quanto o outro perfuram o sistema defensivo que a sociedade ocidental teria erigido contra a violência da natureza, como forma de manter-se devidamente regulada.⁷⁴⁷ A sociedade teria tentado atenuar seu poder, permitindo trocas controladas e ritualizadas entre esses dois domínios. Com o passar do tempo, porém, a natureza recobra uma personalidade demiúrgica que rivaliza com Deus, movimento agravado pelas grandes reformas católica e protestante, e cuja desilusão passa a permitir que a morte deixe de ser vista como continuidade primitiva e passe a ser entendida como descontinuidades biográficas. A natureza refluíu para dentro dos sujeitos e o amor e a morte exacerbaram sua presença em “agonia e orgasmo”.⁷⁴⁸

Denis de Rougemont mostra em seu livro a relação que há, no Ocidente cristão, entre a narração de uma história de paixão e o processo de morte: para ele, a finalidade da paixão é a morte. Segundo seu argumento, o adiamento da concretização amorosa e o sofrimento advindo da impossibilidade de união de duas pessoas respondem a uma necessidade de prorrogar a morte. A vitória da paixão sobre o desejo equivale ao triunfo da morte sobre a vida, de tal modo que o obstáculo erige-se como fomentador do progresso da paixão.⁷⁴⁹ Como a vida pede o sujeito-desejante e não o sujeito realizado, a proximidade da morte agrava o desejo, é o aguilhão da sensualidade.⁷⁵⁰ Ocorre uma inversão da dialética, em que a paixão passa a desempenhar um papel de penitência a serviço do obstáculo e no limite da morte.⁷⁵¹ Surge na narração a “preferência íntima pela infelicidade”.⁷⁵² Para Rougemont, o cristianismo coloca a morte como sua condição primeira, já que somente ela pode satisfazer o amor nostálgico que o homem

⁷⁴⁷ Este sistema defensivo implicava em uma moral e uma religião, no estabelecimento da cidade e do direito, na instalação de uma economia e na organização do trabalho. Ver ARIÉS, Philippe. *O homem diante da morte*. Tradução de Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989, p.427.

⁷⁴⁸ ARIÉS, 1989, p.429.

⁷⁴⁹ ROUGEMONT, 1988, p.36.

⁷⁵⁰ ROUGEMONT, 1988, p.45.

⁷⁵¹ ROUGEMONT, 1988, p.39.

⁷⁵² ROUGEMONT, 1988, p.44. O verdadeiro romance cortês desaguava na morte. O *happy ending* foi inventado pelo romance alegórico do século XVII. Ver ROUGEMONT, 1988, p.163.

sente pela parte espiritual aprisionada em seu corpo.⁷⁵³ Como a ortodoxia cristã preconiza que a alma não pode se unir essencialmente a Deus, esse amor por ele é “um amor recíproco infeliz”.⁷⁵⁴ Tal amor se exprimirá na linguagem passional porque sua retórica é a que melhor traduz e comunica o inefável do que se vive. Segundo Ariès, o cristianismo, como uma religião de salvação, submete a salvação do homem à encarnação e à redenção do Cristo. “Desse modo, no cristianismo paulínico, a vida é a morte no pecado, e a morte física, acesso à vida eterna”.⁷⁵⁵

Já Blanchot dá a seguinte definição de morte: “A falta de sentimento, a falta de amor, é isso, portanto, que significaria a morte”.⁷⁵⁶ A morte então é a vida quando reduzida unicamente ao sujeito destituído de amor. É a morte em vida. Toda tentativa de amar reforça a dignidade do sujeito. O amor é o fora, é o vazio-sem forma (do hebraico antigo “tohu-bohu”), é quase tão antigo quanto o Caos.⁷⁵⁷ O amor impedido ativa a doença da morte chamando o abismo desse vazio vertiginoso.⁷⁵⁸ Para Blanchot ainda, todo amor verdadeiro realiza-se sobre o modo da perda (de algo que ademais nunca lhe pertenceu), uma vez que o Eu e o Outro não estão jamais juntos em sincronia, não são contemporâneos, mas sim separados.⁷⁵⁹ Mas mais uma vez, seja como for, o amor permanece:

O amor, mais forte que a morte. O amor que não suprime a morte, mas passa o limite que esta representa e, assim, torna-a sem poder em relação à existência a outrem. (...) Não para glorificar a morte ao glorificar o amor, mas talvez, ao contrário, para dar à vida uma transcendência sem glória que a põe, sem termo, a serviço do outro.⁷⁶⁰

Estar na presença de alguém que morre é uma experiência mais radical do que ter a consciência da própria morte, torna-se a única morte relevante e obriga o sujeito a uma abertura ao sujeito que morre. Segurar a mão de quem se despede em definitivo não apenas o ajuda a morrer, mas permite a partilha da solidão desse evento radicalmente impartilhável. Enquanto morre, a pessoa ainda está presente. É a partir de um trecho de poesia de Emily Dickinson (“*Parting is all we know of Heaven, and all we need of Hell*”), que Borges reforça a ideia de que, abarcando céu e inferno, a despedida

⁷⁵³ ROUGEMONT, 1988, p.50; 76.

⁷⁵⁴ ROUGEMONT, 1988, p.132.

⁷⁵⁵ ARIÉS, 1989, p.104.

⁷⁵⁶ BLANCHOT, 2013 [1983], p.52.

⁷⁵⁷ BLANCHOT, 2013 [1983], p.57.

⁷⁵⁸ BLANCHOT, 2013 [1983], p.58.

⁷⁵⁹ BLANCHOT, 2013 [1983], p.59.

⁷⁶⁰ BLANCHOT, 2013 [1983], pp.62-63.

definitiva é o momento mais intenso na relação entre duas pessoas.⁷⁶¹ Momento de ausência e de presença, ao encontrar com uma pessoa pela última vez, a existência do Outro se faz mais aguda do que nunca. Daí que o momento de maior intimidade compartilhado entre duas pessoas não é o da relação sexual: há de ser sempre o do leito de morte.

No documentário *327 cuadernos*, feito pelo diretor e amigo íntimo Andrés Di Tella, é possível contemplar um Piglia que atua para a câmera, lê trechos de seus diários, menciona querer transformá-los em livro. Nessa época, anda *embromado*, diz aos amigos, é uma “enfermedad pasajera” que vem sentindo. É Esclerose Lateral Amiotrófica. Di Tella acompanha essa disrupção, foca a mão de Piglia fechada, é um nó. O escritor cuja mão deixa de funcionar. E assim cada músculo do corpo, lentamente, deixa de obedecer a seu mestre e se desliga. Inversamente a Borges, sobram-lhe apenas os olhos, com os quais pressiona, letra a letra, uma tela de computador. Há uma entrevista com Borges feita por Liliana Heker que tem a morte como tema central. Nela, ele conta que quando ficou cego passou a ditar seus textos para outra pessoa escrever. Apesar dos obstáculos, a escritura permanece possível, ele ressalta, mas a correção torna-se inviável.⁷⁶² Didier comenta que, no caso do diário, há sempre o risco de o texto perder o estilo no processo de transcrição, posto que quem transcreve não é aquele que escreve nem aquele que lê. A presença dessa figura também serve para acusar o diarista de pose, de encenação e pode trazer uma cisão no interior do texto.⁷⁶³ No caso de Luisa, a transcritora de seu diário, Renzi reforça que ela muda as palavras do que ele dita e muitas vezes consegue efeitos inesperados, muitas vezes mais justos do que ele mesmo vislumbrou.⁷⁶⁴ Ela também reprova as “expresiones autoexaltatorias” dele e as corrige sorrindo.⁷⁶⁵ Ou seja, ela não fica impassível diante do material e do sujeito envolvidos na escritura do diário: há um entrelaçamento entre eles. Por vezes, essa simbiose resulta cômica, como quando “la muchacha tracia” tecla o que Renzi está dizendo sem se dar conta de que ele está falando com sua enfermeira, dando “una tonalidad surrealista en el diario”.⁷⁶⁶ Este parágrafo recheado de conotações expõe sua relação com sua transcritora e está permeado de descrições amorosas da parceira profissional e de sua

⁷⁶¹ HEKER, Liliana. *Diálogos sobre la vida y la muerte*. Buenos Aires: Aguilar, 2003, p.31.

⁷⁶² HEKER, 2003, p.31.

⁷⁶³ DIDIER, 1976, p.142.

⁷⁶⁴ “Donde yo digo *poemas*, ella escribe *problemas*, donde yo digo, refiriéndome a mis amigos alfonsistas, *cívicos*, ella traduce muy propiamente *cínicos*”. Ver PIGLIA, 2015, p.345.

⁷⁶⁵ PIGLIA, 2015, p.345.

⁷⁶⁶ PIGLIA, 2015, p.346.

“risa contagiosa”: “Y muchos han dicho después que hay más filosofía en esa risa jovial que en los profundos pensamientos del filósofo que se fue al fondo de un hoyo por no mirar por dónde caminaba”.⁷⁶⁷

A história da morte é eivada de silêncios involuntários e voluntários que tornam a tarefa de um estudo sobre esse tema bastante desafiador.⁷⁶⁸ Nesse sentido, há uma relação entre estudar a morte e estudar o lugar do afeto e da intimidade em um diário: repousam em ambos o interdito, de modo que os vestígios existentes quando estudados permitem um vislumbre, uma surpresa furtiva que ressoe como “a indiscrição de uma confissão extorquida”⁷⁶⁹ e que alimente o conhecimento algo precário dos temas. Philippe Ariès empreende um notável esforço ao tentar erigir uma história da morte no Ocidente Cristão.⁷⁷⁰ Em seu livro *O homem diante da morte*, Ariès nota que nos romances da alta Idade Média, o cavaleiro, quando à beira da morte, era dono do próprio processo de morte. Àqueles que estavam para morrer seria franqueado acesso aos já mortos, no processo que hoje denominamos “pressentimento”.⁷⁷¹ A partir desse momento, ainda que isso implicasse em algum enternecimento em relação à própria vida e aos seres amados, o moribundo aceitava o fim vindouro e preparava-se para este momento.⁷⁷² Nessa época, nota Ariès, não se morria sozinho, “sempre se morria em público”.⁷⁷³ Isso significa que em volta do sujeito que definhava estavam seus familiares e demais entes amados. A morte podia assentar-se como um evento natural e simples. A partir do século XV, a iconografia passou a difundir novas representações do leito de morte: de aspecto macabro, as imagens mostravam os quartos como espaços dramáticos onde os moribundos, embora seguissem acompanhados, mantinham seus

⁷⁶⁷ PIGLIA, 2015, p.346.

⁷⁶⁸ VOVELLE, Michel. Sobre a morte. In: *Ideologias e mentalidades*. Tradução de Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p.139.

⁷⁶⁹ VOVELLE, 1987, p.141.

⁷⁷⁰ O estudo realizado por Ariès recebeu diversas críticas pela ampla abrangência temporal, por privilegiar as sociedades cristãs e europeias e por privilegiar fontes que corroborem seu argumento. Ainda assim, é uma proposta esquemática virtuosa posto que estimula o prosseguimento da reflexão. François Dosse considera Ariès um “precursor na exploração das mentalidades” que conseguiu por essa via abrir “caminhos novos na investigação histórica, ainda que permaneça num nível descritivo do universo mental”. Ver DOSSE, François. *A história à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora Unesp, 2017, p.292. Já para Michel Vovelle o estudo da morte deve atentar para uma análise que seja feita em três dimensões: análise quantitativa (os dados demográficos de mortalidade); análise da rede de gestos e ritos difusos envolvendo a morte; e a análise dos discursos organizados a esse respeito. Para esta pesquisa, os últimos dois aspectos são os mais proveitosos para a discussão. Ver VOVELLE, 1987, pp.129-133.

⁷⁷¹ ARIÉS, 1989, pp.6-9.

⁷⁷² Nesse mundo tão familiarizado com a morte, a sua ocorrência repentina, por oposição, era entendida como castigo divino e por isso vista como “feia e desonrosa”. Desse modo, um sintoma da secularização da morte seria justamente a banalização da morte súbita. Ver ARIÉS, 1989, p.12; 337.

⁷⁷³ ARIÉS, 1989, p.21.

olhares fixos nos seres sobrenaturais de além-vida.⁷⁷⁴ O medo individual da morte começava a surgir. Ariès recupera o argumento do historiador Alberto Tenenti, para quem esse medo de desligar-se da vida está intrinsecamente relacionado com a ocorrência de certas experiências íntimas provocadas pelas exigências seculares e pelos apegos terrestres, causando um desligamento paulatino da orientação religiosa.⁷⁷⁵ O amor pela vida foi constante ao longo de todo este período, enfatiza Ariès, mas deslizou-se de uma morte enquanto condensação de uma vida para uma morte enquanto separação do amor desesperado pela vida. A intimidade enquanto acesso à interioridade do sujeito, portanto, teria exercido papel fundamental na mudança da relação dos sujeitos com a morte.⁷⁷⁶

Segundo Ariès, a partir da Renascença até o século XVII o tema da morte recua. Isso significa que houve uma brecha na familiaridade costumeira. A arte de viver vai aos poucos substituindo a arte de morrer, de modo que “nada acontece no quarto do moribundo. Tudo, pelo contrário, é distribuído pelo tempo da vida e em cada dia desta vida”.⁷⁷⁷ O sentimento da morte passou a diluir-se ao longo da vida. De certa forma, é isso que acontece ao longo dos três volumes de *Los diarios*, intercalados pela morte ou pelo processo de morte de outras pessoas, bem como pelos textos em prosa em que trata de seu próprio processo de morte. Orecchia Havas nota que não apenas a temática da morte mas também a enunciação procedente de um homem no limiar dela são recorrentes na obra de Piglia.⁷⁷⁸ O terceiro volume de *Los diarios* aborda a doença agravada de Renzi e a destruição progressiva de seu corpo. É nesta ocasião que surge o sintagma “Terminar un texto (este diario, cualquier otro) con la frase: yo he muerto”.⁷⁷⁹ Além de ser uma paráfrase de Hemingway, trata-se de criar uma “imagen del escritor futuro como un muerto en vida”.⁷⁸⁰ A morte também circunda os personagens do diário, como a já mencionada singela citação sobre o inominável da morte da filha de uma amiga ou ainda em situações frequentes no diário, como é o caso do avô que adoece ao longo do primeiro volume e morre junto do final do livro. O avô, por sua vez, também é um personagem visitado pelos fantasmas dos mortos em batalha cujas cartas ele havia interceptado. Além de Hemingway, Pavese também é recuperado enquanto um escritor

⁷⁷⁴ ARIÉS, 1989, p.116.

⁷⁷⁵ ARIÉS, 1989, p.137.

⁷⁷⁶ ARIÉS, 1989, p.139.

⁷⁷⁷ ARIÉS, 1989, p.329.

⁷⁷⁸ Além do texto sobre Hemingway, “Vivir el código”, em *Escritores norteamericanos*, Orecchia Havas cita “La mujer grabada”, de *Formas breves*, e “Un pez en el hielo”, de *La invasión*.

⁷⁷⁹ PIGLIA, 2017, p.31.

⁷⁸⁰ ORECCHIA HAVAS, 2019, p.13.

que escrevia seu diário à beira da morte, cuja voz enunciativa “opera desde la posición del ausente”.⁷⁸¹ Para Orecchia Havas, a lição sintetizada pela leitura de Hemingway e de Pavese (bem como de Kafka) seria a de que “la escritura, surgida en la vecindad imaginaria de la muerte, mantiene vivo al artista en un territorio peligrosamente propio, una orilla incierta en donde se frecuenta y se difiere el fin y se dilata el tiempo”.⁷⁸² E por isso a escritura seria mais importante que a vida e indispensável para sua continuidade.

No século XIX, o leito de morte é tratado como uma bela cena, mas “essa morte já não é morte, e sim ilusão da arte”.⁷⁸³ Isso porque a própria beleza escondia a morte. Esse modo de assimilação da doença, do sofrimento e da agonia despertavam piedade, e não repugnância.⁷⁸⁴ Finalmente, chega-se aos dias atuais. No século XX surge uma forma nova de morrer que se não substitui inteiramente a morte como fato social e público ainda assim altera suas dinâmicas. Nessa nova morte, a sociedade não pausa com o desaparecimento de uma pessoa. Assim, a morte caminha para a clandestinidade e os moribundos passam a silenciar o que antes costumavam preencher com seus últimos diálogos. Ela também passa a ser indecente e inconveniente na medida em que é vista como biologicamente suja, o que justifica a transferência dessas pessoas para o hospital.⁷⁸⁵ Para Michel Vovelle, “nossa época tomou consciência”, afirma, “do tabu que faz da morte a nova categoria do obscuro”.⁷⁸⁶ Ele se refere às mortes que são interditas aos olhares sendo ocultas pelo falecimento hospitalar. Como resultado da crença no progresso, da ideologia cientificista e da filosofia biológica, instaurou-se um sistema em que os rostos e corpos dos mortos, antes tão familiares, passaram a ser escondidos dos olhares dos vivos.

Embora seja plausível afirmar que a postura do narrador a respeito da morte seja irônica na maior parte dos três volumes de *Los diarios*, as estratégias para elidir ou para mascarar a morte não estão postas no melancólico final do terceiro volume. Nas cenas que antecedem a morte de Renzi, além da leitora de sua vida, coloca-se em cena também a “enfermera meretriz [que] puede entrar en el cuarto a cualquier hora, mientras yo, entre los pliegues de la cama, miro la ciudad por la ventana”.⁷⁸⁷ A princípio, a morte

⁷⁸¹ ORECCHIA HAVAS, 2019, p.14.

⁷⁸² ORECCHIA HAVAS, 2019, p.15.

⁷⁸³ ARIÉS, 1989, p.514.

⁷⁸⁴ ARIÉS, 1989, p.669.

⁷⁸⁵ ARIÉS, 1989, pp.612-622.

⁷⁸⁶ VOVELLE, 1987, p.138.

⁷⁸⁷ PIGLIA, 2017, p.294.

desenrolada no interior do ambiente familiar recobriria certa aura de dignidade que remete a tempos passados. Mas Renzi não fabula assim, e, em seu tom exasperado, é possível notar a carga dramática da cena. No último capítulo do terceiro volume, “La caída”, Renzi anota seu declínio inesperado. Ele conta que em setembro do ano anterior⁷⁸⁸ não conseguiu realizar os movimentos finos do dedo e não pôde abotoar a camisa. Foi o primeiro sintoma. Depois passaram a acontecer as quedas provocadas por desequilíbrios que vem se tornando recorrentes. Ele relata que ainda consegue escrever, apesar da mão direita estar “pesada e indócil”.⁷⁸⁹ Renzi sabe haver algo que progressivamente altera seus movimentos. Como um “papagayo en una jaula”, sem poder mover-se, ele intercala o uso de duas túnicas de linho azul, cujos bolsos são usados para comportar um gravador digital para que ele grave algumas mensagens “para no desesperar”.⁷⁹⁰ Vê-se obrigado a refugiar-se “en la mente, en el lenguaje y en el porvenir”.⁷⁹¹ “Morir es difícil”, ele anota.⁷⁹² A criação permanente da obra que segue sendo tecida mesmo durante esse processo de deterioração do corpo reforça a imagem do escritor que nasce (e morre) para escrever.

No gesto ressoa a opinião de Borges, apoiado no “*morire sua morte*” de Sêneca, para quem o estilo da morte de uma pessoa é equivalente ao estilo de sua vida. Adiante na entrevista, ele conta uma anedota sobre sua avó inglesa, que quando estava morrendo chamou os familiares e lhes disse “I’m only an old woman; I’m dying very slowly; nothing interesting in all that”. Borges considera corajosa essa postura de quem vê sua morte “como si fuera de otra persona”.⁷⁹³ Nesse sentido, o que significaria autofigurar-se em seu leito de morte cercado pela leitora de sua vida e sua musa, responsável por transcrever para o papel suas últimas palavras? Ver-se a si em terceira pessoa, não dramatizar sua passagem para a morte e construir um longo relato em que ao final lê-se a morte de um escritor. Borges então afirma que gostaria de ser esquecido ao morrer, que sua biografia e seu nome pudessem desaparecer e que restasse apenas seus textos. Para ele, o escritor sempre tem esperanças de que a obra sobreviva. Se for anonimamente, melhor.⁷⁹⁴

⁷⁸⁸ Provavelmente 2013, dada a menção às aulas sobre Borges que gravou para a TV pública argentina.

⁷⁸⁹ PIGLIA. *Los diarios de Emilio Renzi: un día en la vida*. Barcelona: Anagrama, 2017, p.293-294.

⁷⁹⁰ PIGLIA, 2017, p.294.

⁷⁹¹ PIGLIA, 2017, p.294.

⁷⁹² PIGLIA, 2017, p.294.

⁷⁹³ HEKER, 2003, p.30.

⁷⁹⁴ HEKER, 2003, p.35.

O trabalho de montagem do diário, sempre arriscado de ser interrompido, pode ser lido como um testamento. Não um testamento do que foi a vida do escritor, mas sim um testamento das máscaras e vozes que vestem este informe a tornar-se ausente, para usar a expressão de De Man. Ou ainda, nas palavras de Orecchia Havas, “el cuerpo enfermo desaparece tras la imagen de ese otro cuerpo que está hecho de literatura”.⁷⁹⁵ Para ela, há um desejo de conjurar uma versão final (não definitiva) de toda sua literatura e isso se faz inquirindo suas origens ao mesmo tempo que apontando para o futuro das formas. Assim, a conclusão desta pesquisa coincide com a de Orecchia Havas no sentido de que há um gesto autoral motivado pela proximidade da morte que erige uma versão literária destinada a ser posterior à vida mas não deixa de interrogar-se pela voz “que habita el cuerpo del artista y que resuena en la escritura”.⁷⁹⁶ No trabalho de (re)leitura e reescritura do diário, o narrador de Piglia ligou-se ao mundo dos afetos, acessado não somente pela via das lembranças mas pela ocorrência no presente da leitura, como ressonância da emoção original ligada às primeiras experiências. Para Orecchia Havas, essa aludida intensidade do presente cifra a busca de Piglia que interroga subterraneamente a emoção do tempo.⁷⁹⁷

Catelli afirma que para De Man, a voz é dada ao morto em cena. Na prosopopeia, alegoria que reforça o caráter substitutivo da linguagem, fica clara a impossibilidade de qualquer nexos entre significação e interpretação. A máscara que cobre esse vazio acaba por realçá-lo. Na linguagem haveria uma visibilidade excessiva que deixa ver todos os Eus anteriores ao momento da escritura de modo que só existem máscaras e elas não se assemelham entre si.⁷⁹⁸ Já para Barthes, a voz possui um “grão” que é “um misto erótico de timbre e de linguagem” e pode ser a matéria da arte de conduzir o próprio corpo. A *escritura em voz alta*, ou escritura vocal, procura “os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele, um texto em que se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem”.⁷⁹⁹ A voz então intermedia o íntimo (o indizível) do corpo do escritor e aquilo que ele escreve. Lejeune encontra essa voz no caderno de anotações pessoais “no

⁷⁹⁵ ORECCHIA HAVAS, 2019, p.16.

⁷⁹⁶ ORECCHIA HAVAS, 2019, p.16.

⁷⁹⁷ “Releer el diário y reordenarlo, reescribirlo, es impregnarse aquí y ahora de la emoción por la presencia de las cosas ausentes, entrever la intensidad de los lazos afectivos”. Ver ORECCHIA HAVAS, 2019, p.17.

⁷⁹⁸ CATELLI, 2007, p.36.

⁷⁹⁹ BARTHES, 1987 [1973], p.78.

qual nos contamos (...) [como] uma espécie de corpo simbólico que, ao contrário do corpo real, sobreviverá” e o relaciona com o prazer dessa escritura “ainda maior por ser livre”.⁸⁰⁰ O exercício da voz granula, acaricia, raspa, corta: frui.⁸⁰¹ Quando escrita, essa voz oferece um sentido para a história pessoal e este sentido, de acordo com Arfuch, busca adiantar-se a vozes futuras tentando colonizar e canonizar aquele espaço.⁸⁰² Ou ainda, nas palavras de Renzi:

La verdadera legibilidad siempre es póstuma. Escribimos para los muertos y también para los pesquisas. Porque ellos leen todo, registran todo. En el fondo escribimos para la inteligencia del Estado. ¿Cómo impedir que nos lean? (...) Ése era el enigma que dejaba a los pesquisas. (...) Un libro perdido en el mar de los libros futuros. Una adivinanza lanzada a la historia. (...) Ésa era su estrategia frente a la política de desconocimiento, aislamiento, amenaza y guerra que le había entablado la intelectualidad dominante.⁸⁰³

Ainda que haja um projeto literário que emane do escritor que busca controlar ou “colonizar” a circulação, ele sempre lhe escapa e depende das leituras futuras, ou seja, “o artista, só terminando sua obra no momento em que morre, jamais a conhece”.⁸⁰⁴ Para Blanchot, a linguagem literária é feita de inquietude e de contradições. Sua posição é pouco estável e pouco sólida, uma vez atormentada pela necessidade que tem de ser o que falta, aquilo que não pode nomear.⁸⁰⁵ Em algum momento, porém, a linguagem torna-se uma coisa, e, assim, o nome deixa de ser a passagem efêmera da não-existência para se tornar um “bolo concreto, um maciço de existência”.⁸⁰⁶ A palavra age então como um poder obscuro, a literatura passa a dispensar o escritor. É a linguagem de ninguém. A literatura deixa de representar, passando a ser; deixa de significar, passando a apresentar. Desse modo, a literatura deixa de ser a morte, pois nela “se mostra a existência sem o ser, a existência que permanece sob a existência, como uma afirmação inexorável, sem começo nem término, a morte como impossibilidade de morrer”. Existe somente um desaparecimento equivalente ao desaparecimento da morte sem glória e

⁸⁰⁰ LEJEUNE, 2014, p.306.

⁸⁰¹ BARTHES, 1987 [1973], p.78.

⁸⁰² “Es esa voz la que cuenta en la puesta en sentido de la historia personal (...) no importa tanto si se trata de una justificación, de una confesión-rendimiento de cuentas, de la búsqueda de amor o de posteridad, o de la autobiografía como una ‘necrológica por sí mismo’ (...), que intenta colonizar – y canonizar – el propio espacio adelantándose a voces futuras”. Ver ARFUCH, 2010, p.59.

⁸⁰³ PIGLIA, 2015, p.66.

⁸⁰⁴ BLANCHOT, 2011, p.13.

⁸⁰⁵ BLANCHOT, 1997, pp.313-314.

⁸⁰⁶ BLANCHOT, 1997, p.316.

sem consolação: é o desaparecimento inscrito na escritura, posto que ali há a renúncia de fazer obra, indicando o espaço onde ressoa a palavra por vir do desobramento.⁸⁰⁷

Giordano aponta, em um de seus textos, a flagrante impostura de Piglia ao buscar alinhar-se abstratamente às ideias de despersonalização e de abertura blanchotiana do texto literário (nunca disposto a orbitar uma figura de autor nem de tornar-se obra), além da perda absoluta de relação entre a escritura e seu referente real, enquanto o que seus textos dão a ver são frequentemente efeitos de falsificações, o que pressupõe que haja um debate de fundo entre verdadeiro e falso, que remetem a uma raiz “real”.⁸⁰⁸ Nesse jogo em que Piglia expõe as tensões entre os polos, o próprio pensamento de Blanchot é reciclado e “corrigido” em seus textos. Também a respeito do desobramento, o que os gestos do narrador de Piglia e a multiplicação de vozes de enunciação apresentam é um movimento pendular entre o controle narrativo e a pulverização de sentidos do texto.

Em Blanchot, o ato de nomear, de abandonar a não-existência colocando as coisas em linguagem, faz a passagem do escritor atormentado para a “linguagem de ninguém”, garantindo pela literatura a impossibilidade de morrer. Em Barthes, o que está nomeado “não pode, na realidade, me ferir. A impotência para nomear é um bom sintoma de distúrbio”.⁸⁰⁹ Barthes interessa-se pelas fotografias na medida em que atingem seu sentimento como uma ferida. Assim, ele mostra-se disposto a comprometer-se com uma fenomenologia que se baseasse na força do afeto. Uma das inquietações dele em *A câmara clara* é averiguar se é possível reter alguma intencionalidade afetiva do objeto “penetrado de desejo, de repulsa, de nostalgia, de euforia”.⁸¹⁰ Dessa forma, Barthes trabalha dois elementos para abarcar possibilidades relacionais com a imagem. O primeiro, o *Studium* é o investimento geral e polido que se faz para compreender as intenções do fotógrafo. Trata-se de um levantamento sem acuidade particular, sempre codificado, que “não é gozo nem dor”. Já o *Punctum* é o elemento da fotografia que não é buscado e é recebido como um choque, que atinge seu observador como uma ferida ou uma picada, como um detalhe ao acaso que punge.⁸¹¹ Ele surge sem que seja necessário perscrutar a foto e pode ser diferido, ou seja, pode surgir momentos depois, ao fechar os olhos e relembrar a imagem, fazendo com que ela

⁸⁰⁷ BLANCHOT, 2013 [1983], p.64.

⁸⁰⁸ GIORDANO, Alberto. Las perplejidades de un lector modelo. In: *Modos del ensayo*: de Borges a Piglia. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005, p.215.

⁸⁰⁹ BARTHES, 1984, p.80.

⁸¹⁰ BARTHES, 1984, pp.38-39.

⁸¹¹ BARTHES, 1984, pp.45-49.

fale no silêncio.⁸¹² O *Punctum* lança o desejo para além daquilo que a fotografia dá a ver. Esses traços que afetam remetem também à noção de “biografema”, uma vez que ele também comporta certo “gosto amoroso” de certos traços biográficos da vida de um escritor.⁸¹³

Há uma melancolia inevitável ao ler o diário de alguém que já morreu. No romance, a morte é irreal. Já no diário, não há redenção: o tempo marcado é o tempo da realidade. É um tempo verdadeiro no qual pessoas de carne e osso viveram e morreram.⁸¹⁴ Ao encontrar um personagem, morre junto dele o homem real. Por vezes, para Barthes, o *Punctum* reside justamente na constatação da morte, por vir ou já consumada, do sujeito retratado. Naquela imagem, o futuro já aposta na morte. “Que o sujeito já esteja morto ou não, qualquer fotografia é essa catástrofe”.⁸¹⁵ Barthes conta que após a morte da mãe estava revendo seus álbuns de fotografias e todas as imagens não lhe chamavam especial atenção, uma vez que as imagens parcialmente verdadeiras são totalmente falsas. Até ele encontrar com uma fotografia de sua mãe quando criança: “observei a menina e enfim reencontrei minha mãe”.⁸¹⁶ O que retira o peso da imagem não é a indiferença, é o amor extremo,⁸¹⁷ que refaz o referente diante do espectador e propicia um sentimento “tão seguro quanto a lembrança”.⁸¹⁸

A última página do terceiro e último volume de *Los diarios* apresenta alguns sintagmas dignos de epitáfio. Do *monumentum* à lápide contemporânea, as inscrições marcadas no túmulo de quem morre passaram por diversas modificações. Na Roma antiga, o túmulo vinha como memorial: inscrevia-se nele informações a respeito da pessoa morta, tais como nome, situação da família, profissão, idade, data da morte. A partir do século V, entretanto, essa unidade cultural se rompe e os túmulos passam a ser anônimos, só deixando visíveis sinais religiosos com motivos florais ou abstratos para retornar, principalmente no século XV, como ficha de identidade e pequena oração, para então tornar-se, entre os séculos XVI e XVII, o relato de uma história de vida.⁸¹⁹ Neste último momento, o túmulo passa a “impor à posteridade a lembrança de sua vida e de atos gloriosos ou modestos”.⁸²⁰ A partir do século XIX, finalmente, os túmulos

⁸¹² BARTHES, 1984, pp.69-84.

⁸¹³ BARTHES, 1984, p.51.

⁸¹⁴ DIDIER, 1976, p.175.

⁸¹⁵ BARTHES, 1984, p.142.

⁸¹⁶ BARTHES, 1984, p.102.

⁸¹⁷ BARTHES, 1984, pp.24-25.

⁸¹⁸ BARTHES, 1984, p.104.

⁸¹⁹ ARIÉS, 1989, pp.217-238.

⁸²⁰ ARIÉS, 1989, p.245.

ganham fotografias. Alguns dos sintagmas já foram mencionados ao longo deste subcapítulo como “Me he refugiado en la mente, en el lenguaje del porvenir” ou ainda “El papagayo en la jaula”. Há ainda “Siempre quise ser sólo el hombre que escribe”, sintagma que condensa e simboliza todo o projeto literário de Ricardo Piglia. Sempre direcionado a descrever o sujeito que morre, este epitáfio presente na última página ganha força na medida em que encerra a aventura desses três volumes em que foi possível acompanhar a trajetória de Emilio Renzi, a quem apenas a literatura interessava. É útil recordar o papel que os encerramentos têm para Piglia: “Recordemos que el final es un problema importantísimo en el debate de la narración. Y es fundamental para discutir la tensión entre el arte y la vida”.⁸²¹ Na vida, ele diz, os finais ou são tristes ou são estabelecidos por formas externas, o que é uma maneira de inverter o senso comum de que “No fim tudo dá certo, e se não deu certo é porque ainda não chegou ao fim”.

No fim, talvez, tudo dê errado. Por isso “El hombre que vive a pesar de la realidad es más grande que quien vive gracias a ella”.⁸²² Essa é a frase que encerra a monografia que Renzi escreveu em meados de 1960 (a mesma que Helena se propôs a transcrever). Como já visto, o texto versava sobre a obra do escritor argentino Ezequiel Martínez Estrada. A história dessa monografia está no capítulo 4, espalhada nas entradas de diário relativas ao ano de 1960. O capítulo seguinte, intitulado “Una visita”, é uma espécie de crônica que relata um encontro que o narrador teria tido em 1959 com Martínez Estrada.⁸²³ A nota de rodapé informa que o encontro gerou algumas anotações que por sua vez foram recuperadas alguns anos depois para compor o relato, publicado pela primeira vez em *Años de formación*.⁸²⁴ Nele, Martínez Estrada diz-se perseguido pelos intelectuais conformistas à serviço do governo autoritário. O Estado queria anular seu pensamento, fazer dele um fora da lei psíquico, e ele desejava denunciar isso no discurso que faria na Universidade, oportunidade na qual anunciaria seu desterro.

⁸²¹ PIGLIA, 2016b, p.131.

⁸²² PIGLIA, 2015, p.85.

⁸²³ A respeito de outras versões deste texto, em seu artigo “Un fragmento recobrado en *Los diarios de Emilio Renzi*”, Edgardo Berg analisa um manuscrito de Piglia não publicado que contém parcialmente o texto existente neste primeiro volume de *Los diarios*. A partir do cruzamento desses textos e da referência, no manuscrito, a personagens como Steve Rattlif, que Berg desenvolverá seu argumento sobre o funcionamento da mesa de montagem na poética pigliana. Ver BERG, Edgardo Horacio. Un fragmento recobrado en *Los diarios de Emilio Renzi*. In: *Cuadernos LIRICO*, Hors-série, 2019.

⁸²⁴ Em *Crítica y ficción*, Piglia conta a Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano que conheceu Martínez Estrada em Mar del Plata no ano de 1959 por intermédio de Steve Rattlif, personagem comentado no capítulo anterior desta pesquisa. “Se conversó mucho, toda una tarde, pero yo sólo recuerdo nítidamente una frase: ‘La Argentina se tiene que hundir. Se tiene que hundir y desaparecer, no hay que hacer nada para salvarla, si lo merece volverá a reaparecer y si no lo merece es mejor que se pierda’”. Ver PIGLIA, 2014, p.49.

Durante cinco anos, devido à “peste blanca”, uma doença da qual padecia e fazia sua pele desprender-se do corpo “como cinzas”,⁸²⁵ não pôde ler nem escrever, apenas pensar. O ato do pensamento implica em abrir mão da ação, em apoiar-se no exercício inútil do pensamento puro. “La indecisión ya es una enfermedad del pensamiento. (...) el pensamiento es del orden de la enfermedad y de la parálisis”.⁸²⁶ Ou ainda, em outras palavras, “El genio es la invalidez”,⁸²⁷ conforme anotará Renzi no sintagma que fecha os três volumes dos diários. Outra assertiva que está no relato e dialoga com estas é “Hay una lucidez extrema en la extrema enfermedad. No por su contenido sino por su forma”,⁸²⁸ que retorna com ligeira alteração na última página do terceiro volume de *Los diarios de Emilio Renzi*: “La enfermedad como garantía de lucidez extrema”.⁸²⁹ Entregue ao pensamento puro, sua inteligência afiou-se de modo a permitir ver que sua doença era resultado da conexão exasperada que travava com seu país, tendo seu corpo se convertido “en el pensamiento puro de la patria”.⁸³⁰

La música es un arte sin mediaciones: tonos, ritmos, contrastes, contrapuntos. Un individuo determinado, condicionado, afectado – de un modo directo e inmediato – por el estado de un país. Si uno puede encontrar en una vida personal la cifra condensada del destino político de una coyuntura específica entenderá el movimiento de la historia. (...) ahora había decidido tomarse a sí mismo como objeto de investigación y completar así su obra, iniciada hacía más de treinta años.⁸³¹

Assim como o escritor de diário buscaria incansavelmente traduzir a vida por meio da linguagem, encarnando a música pura (e não sua metáfora), este trecho resume o objetivo deste projeto literário: dar fechamento a uma obra colocando a si próprio como objeto de investigação.⁸³²

Essa ideia de um contato intenso com a língua e com o país, que causa danos físicos nos escritores argentinos, está replicada por Piglia a alguns outros casos, como

⁸²⁵ Berg indica tratar-se de uma “dermatite atópica”, que teria mantido Martínez Estrada prostrado em diversos hospitais por longos períodos em diversos momentos de sua vida. Ver BERG, 2019, p.8.

⁸²⁶ PIGLIA, 2015, p.65.

⁸²⁷ PIGLIA, 2017, p.294.

⁸²⁸ PIGLIA, 2015, p.64.

⁸²⁹ PIGLIA, 2017, p.294.

⁸³⁰ PIGLIA, 2015, p.65.

⁸³¹ PIGLIA, 2015, p.64.

⁸³² Esta proposta ressoa a de Barthes no livro *A câmara clara*: “sempre tive vontade de argumentar meus humores; não para justificá-los; menos ainda para preencher com minha individualidade a cena do texto; mas, ao contrário, para oferecê-la, estendê-la, essa individualidade, a uma ciência do sujeito, cujo nome pouco me importa, desde que ela alcance (o que ainda não está decidido) uma generalidade que não me reduza nem me esmague”. Ver BARTHES, 1984, p.34.

Borges e seus amigos Briante e Saer.⁸³³ Esse trecho é interessante porque relaciona o ato de escrever (e ler), nesse contato intenso, direto com essa claridade apavorante, nesse contato que é físico, ressalte-se, o que traz transtornos ao próprio corpo, como ocorreu com Martínez Estrada, com Borges e, finalmente, com Piglia. Num trecho muito posterior, que faz relação e conexão direta com o texto sobre Martínez Estrada, Renzi diz:

Soy un herido de guerra, un veterano, he vivido en Argentina y muchos de nosotros, mis amigos, mis camaradas, han muerto en el campo de batalla, jóvenes, con la vida por delante, heridos gravemente, muertos porque en este país los escritores, pero no sólo los escritores, estamos siempre en la zona de peligro, nos instalamos en la frontera psíquica de la sociedad e informamos desde ahí lo que está pasando. Mandamos mensajes, escribimos libros, somos corresponsales de una guerra imaginaria, brutal, sanguinaria.⁸³⁴

Na relação íntima com “la llama secreta del lenguaje nacional”, o corpo do escritor expõe-se e transforma-se, uma vez que “la luz de la lengua martiriza a quien se expone a su sutil transparencia”. Todos aqueles que tiveram contato com ela, “han pagado su precio con el cuerpo” sendo que muitas vezes essa claridade não apenas deforma, como mata⁸³⁵. Quem diz, então “Soy el último pensador argentino pero todavía no he sido aniquilado”?⁸³⁶ Quem estaria disposto a trabalhar um livro “definitivo” que seria “una exposición detallada de su descubrimiento, superpuesto y tejido y entreverado con una historia musical de su vida”?⁸³⁷ A esse manifesto que surge aqui na voz de Martínez Estrada, parece possível ouvir também a Piglia, quem taticamente orienta “Había que atravesar esa transparente claridad, no detenerse frente a los nudos enigmáticos ante los que se arremolinaban decenas de pensadores que se recostaban en el aire”.⁸³⁸

Para Blanchot, a diferença entre um escrevente e um escritor reside neste flerte com a morte. Somente nessa gangorra de forças, entre a verdade e o nada da morte, que se consegue eleger as palavras, nomear, tornar ideia, aniquilando existências. Só tornando a morte possível, privando-se de existir, é que a compreensão pode ser

⁸³³ “Mis amigos, Miguel Briante, una baja, Juan José Saer, una baja, en la larga lista de los muertos en las avanzadas, en la tierra de nadie donde se libran desde hace años los combates”. Ver PIGLIA, 2015, p.345.

⁸³⁴ PIGLIA, 2015, p.342.

⁸³⁵ PIGLIA, 2015, p.67.

⁸³⁶ PIGLIA, 2015, p.65.

⁸³⁷ PIGLIA, 2015, p.66.

⁸³⁸ PIGLIA, 2015, p.63. Os estrangeiros como Witold Gombrowicz e Carlo Emilio Gadda, lembra Renzi, conseguem tomar distância de sua própria língua literária e por isso dão conta de escrever sobre a Argentina. Ver PIGLIA, 2015, p.25.

alcançada. E só assim, também, que ele alcança o deslumbre do indizível da linguagem, trapezista alucinado lançado ao ar, saído do ser, arriscando-se em cair além da possibilidade da morte, mas esperando que lhe deem a mão. “E a conclusão se torna então o desaparecimento de qualquer conclusão”.⁸³⁹

Julio Premat reforça o caráter indizível do processo degenerativo da morte, que apenas poderia se tornar possível por meio da alusão literária, na qual o distanciamento opera transformando o dramático em ficção e assim tornando público um acontecimento privado. Para ele ainda, Piglia encerra sua obra e sua vida com o paradoxo de recorrer à ficção como modo de aproximar-se à vivência. As máscaras do fabulado são a única maneira de atravessar o inimaginável.⁸⁴⁰ “Para morrer literariamente”, afirma Premat, “hay que ser, por lo tanto, Renzi”. Premat pensa que a literatura só é possível se se sacrifica o Eu biográfico. Para ele “la despersonalización (ser Renzi y no Piglia) resulta entonces más importante que las técnicas o los procedimientos narrativos”.⁸⁴¹ Essa assertiva taxativa não deixa espaço para a instabilidade que o próprio tipo de texto coloca em jogo, ou seja, por tratar-se de um diário, a figura autoral é necessariamente convocada para a análise, ainda que seja eventualmente elidida ou denegada. Ser autor impõe a necessidade de uma autofundação, tal como vista no primeiro volume de *Los diarios*. Mas essa fundação não implica em invenção integral, ela também é composta por aquilo que já está dado e compõem as diferentes genealogias familiar, literária e afetiva.

Para Gisela Bergonzoni, tanto Barthes quanto Renzi interessam-se em investigar como se dá a passagem da vida vivida para a vida narrada, em busca de produzir uma ficcionalização da vivência que está sobretudo atrelada à constituição da obra literária. Por meio da anotação do ínfimo cotidiano, “Barthes está preocupado em descobrir como [a vivência] pode se transformar, em última instância, em literatura”.⁸⁴² Para tanto, é preciso esvaziar o egotismo do autor, o que em Renzi pode ser entrevisto no movimento de distanciar-se da experiência vivida para tentar narrá-la como se fosse outro. A interferência do escritor do presente nas notas do passado, nota Bergonzoni, torna patente o artifício da literatura, a fabulação múltipla de si como autor.⁸⁴³ Em *Crítica y ficción*, Piglia aproxima a vida da escritura conforme “se vive para escribir (...). La

⁸³⁹ BLANCHOT, 1997, p.330.

⁸⁴⁰ PREMAT, Julio. “Piglia/Renzi: postrero deslíz”. In: *Cuadernos LIRICO*, Hors-serie 2019, pp.2-3.

⁸⁴¹ PREMAT, 2019, p.7.

⁸⁴² BERGONZONI, 2019a, p.249.

⁸⁴³ BERGONZONI, 2019a, p.253.

escritura es una de las experiencias más intensas que conozco. La más intensa, pienso a veces. Es una experiencia con la pasión y por lo tanto tiene la misma estructura de la vida”.⁸⁴⁴ Assim, finalmente, em *Los diarios*, Piglia encenaria o sujeito em seu caminho para se tornar escritor paralelamente ao gesto de desdobrar-se enquanto autor,⁸⁴⁵ iluminando assim o escrito em detrimento do vivido. Em terceira pessoa, o processo de estetização da vida vivida daria conta de abordar situações e sentimentos impossíveis em primeira pessoa.

O escritor, ao representar qualquer coisa, ao tornar a matéria notável, citando, nomeando, notificando, oferece aquilo que nela não pode ser recuado, “o *último estado* da realidade, o intratável que existe nela”.⁸⁴⁶ Narrar é desejar o encontro com aquilo que é narrado. Nesse sentido, quando um texto dá prazer ao ser lido, é porque foi escrito no prazer, embora o contrário não seja necessariamente verdadeiro. Nessa dinâmica, precisa haver espaço que possibilite o jogo de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* do desfrute.⁸⁴⁷ São duas margens, ilustra Barthes. Em uma, há a leitura que olha para a extensão lógica do texto. Na outra, há a leitura que olha para o folheado da significância, para o sentido “produzido sensualmente”. O volume produzido na enunciação, entre as duas margens, é que provoca fruição.⁸⁴⁸ O texto de fruição faz a relação com a linguagem entrar em crise. “Trata-se (...) de fazer surgir um novo estado filosfal da matéria lingüística; esse estado inaudito, esse metal incandescente, fora de origem e fora de comunicação”.⁸⁴⁹ O prazer é dizível, a fruição é interdita.⁸⁵⁰ “O escritor de fruição (e seu leitor) começa o texto insustentável, o texto impossível”.⁸⁵¹

Já o texto de prazer não se reduz à gramática, mas tampouco rompe com a cultura da qual vem e daí a euforia que provoca.⁸⁵² O texto de prazer não cativa necessariamente seu leitor, provocando nele reações ligeiras e bruscas. O auge do prazer do texto pode ser alcançado quando o discurso consegue desconstruir a narratividade e manter a história legível: o prazer está na manutenção dessa ambiguidade radical.⁸⁵³ O

⁸⁴⁴ PIGLIA, 2014, p.18.

⁸⁴⁵ BERGONZONI, 2019a, p.257.

⁸⁴⁶ BARTHES, 1987 [1973], pp.55-56.

⁸⁴⁷ BARTHES, 1987 [1973], p.9.

⁸⁴⁸ BARTHES, 1987 [1973], pp.18-19.

⁸⁴⁹ BARTHES, 1987 [1973], p.39.

⁸⁵⁰ BARTHES, 1987 [1973], p.28.

⁸⁵¹ BARTHES, 1987 [1973], p.29.

⁸⁵² BARTHES, 1987 [1973], pp.20;24.

⁸⁵³ BARTHES, 1987 [1973], p.15.

que seduz é justamente a encenação dessa intermitência, desse aparecimento-desaparecimento.

Blanchot lembra que o canto das Sereias desperta nos sujeitos o desejo desesperado, muito próximo do deslumbramento e do prazer extremo que resulta da queda. Ao ouvi-lo, os escritores reconhecem sua própria música como ordinária, para então jogar-se e entregar-se a esse canto mágico que é a narrativa. Ela é o próprio movimento imprevisível onde o ponto para o qual ela se direciona se torna “real, poderoso e atraente”. Ela afeta sem aviso prévio. A narrativa aproxima da simultaneidade imaginária de tempos em que coincidem as diferentes estases temporais, sempre ainda por vir e sempre já passado. Nessa passagem do canto real e ordinário ao canto imaginário e enigmático, tanto a narrativa quanto quem a escreve se transformam continuamente, posto que o movimento pela busca da origem não cessa. Os escritores usam “de muita arte para nos comunicar de suas impressões reais”.⁸⁵⁴ A partir da paixão e do prazer da escritura “o mundo desaparece, ‘os outros’ deixam de estar presentes, já não há próximo nem deveres ou laços que se mantenham, nem terra ou céu: estamos a sós com tudo o que amamos”.⁸⁵⁵ Em outras palavras, finalmente: virá a morte e terá seus olhos.

⁸⁵⁴ BLANCHOT, Maurice. O encontro do imaginário. In: *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp.3-13.

⁸⁵⁵ ROUGEMONT, 1988, p.112.

Conclusão

Um dos relatos que consta do segundo bloco do terceiro volume de *Los diarios* conta sobre uma ida de Renzi e sua esposa a uma exposição de arte de León Ferrari. Chegando lá, o narrador vê três mulheres com as quais ele havia se relacionado no passado: Inés, Julia e Amanda. Elas estão juntas, conversando, e, por vezes, Renzi, que não deseja ser visto por elas, as perde de vista ou as confunde com os manequins de “familiaridade sinistra” que estão dispostos no espaço como parte da instalação. Todas as silhuetas desse evento lhe parecem figuras fantasmiais. O relato dessa reunião desencontrada representa adequadamente a complexa rede formada pelas cronologias e genealogias presente nos três volumes de *Los diarios*, especialmente no primeiro, analisado nesta pesquisa. Ao entrar no estudo desse diário deparo-me com essas formas de corpo que não sei se se tratam de corpos reais ou simulacros e as percorro sob um clima narrativo que me cativa enquanto leitora e demanda a minha atenção não somente para a história contada, mas também para a maneira como essa história é contada.

O livro analisado por mim tem como eixo sobretudo os primeiros anos de formação do escritor. Todas as perspectivas elencadas desaguam com maior ou menor impacto neste que pode ser considerado o argumento central deste primeiro volume. Há, nos procedimentos literários usados por Ricardo Piglia, um realce do próprio fazer literário. Assim, ele transfere a voz para a terceira pessoa em busca do efeito de distanciamento para narrar com precisão determinadas histórias. Por vezes, a terceira pessoa mistura-se com a primeira e o efeito conseguido é de uma partilha que pulveriza a enunciação e joga com a ideia de um lugar fixo do autor e do narrador. Seu uso das diversas vozes enunciativas parece assim brincar com o pretense controle do texto e o inquirimento dessa possibilidade. O distanciamento abre a problematização a respeito do horizonte temporal, sempre múltiplo e simultâneo, e os modos como a literatura pode dar conta de acomodar esse domínio.

A própria forma discursiva escolhida por Piglia para contar essa história remete de antemão aos elementos acima mencionados. Ao escolher um diário, forma que conta com a marcação de data, Piglia aponta para um certo tipo de organização do tempo que tem sua lógica no sequenciamento. Porém, ao alterar o texto de algumas entradas, ao acrescentar fragmentos textuais, ou mesmo textos previamente publicados, deslocados de seu contexto anterior, e, finalmente, ao transferir o conteúdo dos seus cadernos pessoais para Emilio Renzi, seu famoso personagem, versão de si mesmo com a

“vantagem” de que o segundo pode viver apenas de literatura, Piglia está mexendo com outras formas de organizar e explicar o tempo, de alinhar o caos das experiências da vida de acordo com uma perspectiva fabulatória e estética, operada pela via narrativa. É essa estetização do real cravejada de ficcionalização, que acredito que leve o diário a flertar com o romance de formação sob a perspectiva da aprendizagem, ou seja, de que as experiências vividas, sejam positivas ou não, servem como obstáculos desejáveis para que o narrador amadureça ao mesmo tempo em que irrompe como sujeito social, querendo ele ou não.

O amadurecimento de Emilio Renzi está plenamente atrelado à conquista de um nome de autor. O jovem, que já se sabia escritor antes mesmo de escrever, vê suas ilusões tornarem-se reais na medida em que ganha não apenas leitores, mas o reconhecimento (ou o questionamento) de seus pares. No primeiro volume, as origens da escritura estão espalhadas por todo o livro e ganham amplitude conforme o tempo cronológico passa. Do começo ao fim do longo percurso que irá até o terceiro volume, o diário será sempre referido como o possibilitador da escritura, o laboratório em que Renzi pôde fazer seus experimentos textuais, pensar enredos, transcrever leituras e hipóteses interpretativas e paralelamente transformar acontecimentos em texto, narrar pensamentos e ficcionalizar a vida dele e de terceiros. Como é a formação do escritor que orienta o funcionamento das esferas da vida de Renzi, todas as genealogias acabam por ressaltar a perspectiva segundo a qual há sempre uma relação entre elas e a escritura do narrador.

Assim como a cronologia, a genealogia é um dispositivo explicativo e organizativo do tempo. Descontínua, porém, a genealogia reconhece o caráter sempre instável da experiência, e procura desse modo costurar as ocorrências em uma rede difícil de desentrelaçar. O diário indica o rompimento com a possibilidade da unidade explicativa, ele fragmenta e espraia a formação do escritor como facetas que cintilam dos inúmeros acontecimentos de uma vida. Se esse resultado fragmentado e caótico parece, à primeira vista, a disposição das coisas tal como elas se dão no mundo, logo em seguida a própria estratégia narrativa e escolha dos procedimentos dão a ver o processo da mesa de montagem, na qual as peças surgem montadas, desmontadas e remontadas e cujo resultado são as constelações genealógicas presentes no texto. Em seguida, por sua vez, tento operar nesta pesquisa a mesma lógica da desmontagem e consequente remontagem do livro, dessa vez com o objetivo de reunir assuntos parelhos, verificar a

qual genealogia pertencem e de que maneira ela se relaciona com a formação do escritor.

Da genealogia familiar, Renzi encontra nos membros da família, principalmente na mãe e no avô, modelos narrativos aos quais credita elementos fundamentais de sua poética (a repetição com diferenças da mãe; o uso do arquivo do avô). O pai também estimula a escritura na medida em que a impulsiona como antagonista, contra quem o narrador, motivado pela mágoa tanto quanto pelo contentamento, deve escrever. Da relação da mãe com a linhagem patriarcal da família de Renzi estabelece-se uma triangulação segundo a qual a noção de sinceridade é posta em xeque: incapazes dessa ética, aos homens da família só é possível recorrer ao artifício para eludir com destreza seus próprios sentimentos. Em Renzi, fica claro que a escritura é o local privilegiado dessa elusão. Os sentimentos e as emoções passadas para o papel guardam sempre a impossibilidade de refleti-las na vivência imediata, sempre limitada pela significação e pelo sentido.

A desconexão entre referente e enunciação surge muito cedo no diário de Renzi, desde o seu primeiro volume. O reconhecimento dessa lacuna não impede, entretanto, de que esse horizonte seja perseguido, de que sirva como farol para o diarista se guiar. O farol, inclusive, é imagem de luz que remete a um dos sentidos mais valorizados por Renzi: a visão. No que tange à recuperação súbita de suas memórias, àquele detalhe que lhe punge como o *Punctum* barthesiano, é pela via luminosa que ele descreve que o processo ocorre. A lembrança invade-lhe como um *flash* luminoso, e ele sente que é preciso que a narração consiga comunicar-se com essa cintilância. A cintilância, então, representaria a intimidade do narrador. Nesta pesquisa, entendo essa conexão entre o íntimo e a escritura como a possível constituição de uma genealogia afetiva, observada ao longo de todo o primeiro volume.

No que tange à genealogia literária, a mais evidente neste e nos outros volumes, é possível notar de que forma Renzi alega que classifica suas primeiras leituras: trata-se dos livros cujas circunstâncias de leitura lhe sejam memoráveis, geralmente ligadas a cenas domésticas e prazerosas, por vezes também elas próximas de pontos de luz. A história que o livro conta importa menos do que a mobilização dos sentidos de seu corpo que aquele mesmo livro engendrou. A abordagem algo esquemática dos principais nomes de escritores presentes no primeiro volume procura realçar os elementos e procedimentos com os quais Renzi encontra ressonância de ordem técnica mas, ao mesmo tempo, há vislumbres de uma fagulha afetiva em todas as suas leituras,

como das vezes em que descreve as mãos e os gestos de Borges. Extrapolando o texto e recorrendo à antologia de escritores norte-americanos ou às revistas literárias, reconheço naqueles textos curtos a fabulação de uma certa condição de escritura de cada um dos autores analisados por Piglia. Nesses textos, os escritores transformam-se em personagens e recebem um tratamento afável de seu narrador.

Se a leitura parece conformar uma experiência sobretudo estimulante e agradável, o mesmo não pode ser dito da experiência da escrita. Os episódios em que os textos de Renzi são comentados em público causam-lhe as reações mais diversas, que vão da vergonha à euforia, passando muitas vezes pela indiferença. A raiva, curiosamente, é a tônica dos desdobramentos do prêmio que recebeu em Cuba por *La invasión*, seu primeiro livro de contos. Isso porque a expectativa que o escritor tem de celebrar e ser celebrado entre seus amigos mostra-se frustrada. O desejo de ser aceito e acolhido no seio de sua própria comunidade parece ser um paradigma intransponível para o narrador. Essas oscilações de humor também acontecem nas redações das revistas literárias e nas editoras para as quais Renzi é convidado a colaborar. Neste ponto, a fome deste corpo flagelado surge como símbolo maior da resignação do homem que quer se tornar escritor acima de tudo, disposto a abrir mão dos trabalhos formais em nome de sua autonomia criativa, ainda que isso signifique não ter o que comer.

Da pobreza para o prazer sensorial e dele para o prazer sensual da leitura, o ato de ler, e posteriormente o de escrever, fazem de Renzi um homem atraente e desejado por muitas mulheres. Em um primeiro olhar, as mulheres me pareceram surgir na história apenas como personagens insignificantes para trama. As descrições eram breves e sem profundidade, tratavam-se de mulheres destituídas de subjetividade. Com maior detimento, entretanto, noto que algumas dessas mesmas mulheres são fundamentais do ponto de vista metaliterário, posto que funcionam como alegorias para que o escritor fale de sua própria poética. Outras, ainda, estão descritas como possibilitadoras da entrada de Renzi na literatura. E há, por fim, aquelas que o transtornam, e cuja tentativa de narrar à quente, na emoção do momento, mostra-se sempre frustrada, insuficiente e artificial. São essas as mulheres que convido para o capítulo em que a genealogia afetiva é apresentada como possibilidade de perspectiva de leitura deste livro.

Nas relações de paixão ou de amor com essas mulheres é possível observar a mobilização no narrador dos mais diversos sentimentos: fascínio, desprezo, ciúmes, inveja, carinho, posse, confiança. Com as mulheres, portanto, a genealogia afetiva se faz

notar com maior veemência. A tentativa de transpôr para o papel essas inúmeras emoções expõe também os dilemas do narrador sobre sua mesa de montagem e a tensão presente nas decisões de escritura quando a subjetividade o transtorna.

Além das relações passionais e amorosas, decidi inquirir outro momento marcado pela absoluta intimidade: a morte. Compartilhar a experiência de adoecimento e morte configura-se em um desafio notável posto que aquele que reconhece sua morte vindoura (que vem a todos, mas nem todos reconhecem) experimenta uma variação de sentimentos tão ampla quanto aqueles da relação amorosa. Além disso, as experiências da morte e do amor também encontram-se no exato ponto em que exigem do sujeito uma entrega do controle e uma abertura para o desconhecido. É aí, nesses espasmos de vulnerabilidade, que é possível entrever fagulhas de melancolia que a postura irônica de Renzi por vezes deixa escapar. No que tange à narração já organizada da morte de um escritor, entretanto, o que é dado a ser lido é uma “consoladora” relação entre o escritor e o excesso de exposição à luz da língua argentina, claridade conhecida por poucos, que terminaram por pagar com a vida pelo privilégio do contato puro. Longe de colorir os três livros com tons fúnebres, entretanto, é importante realçar a fabulação da vida e da escritura que percorre e dá o tom a todo o texto: é pela e para a literatura, portanto, que a vida e a morte de Renzi (e de Piglia) encontram sentido.

O fato de que o leitor entre em contato com um livro cujo autor é Ricardo Piglia, com o título *Los diarios de Emilio Renzi*, cujo material é composto tanto por textos já publicados anteriormente por Piglia, cujas histórias e personagens já tenham sido mencionadas em entrevistas e, mais ainda, que o próprio projeto da escritura do diário tenha sido anunciado durante décadas como a principal obra de sua carreira, tudo isso faz com que o estudo da possibilidade do íntimo neste livro e que a reivindicação por uma genealogia afetiva torne-se um desafio ainda maior na medida em que a (auto)figuração do autor está propositalmente deslocada para Renzi mas o conteúdo presente no texto remeta com frequência a dados biográficos de Piglia e pessoas reais de seu círculo próximo profissional e pessoal. A genealogia afetiva, dessa forma, está sempre no limiar de romper a textualidade e aderir à figura do escritor real (e ainda assim, que se trate de “escritor real” ainda se está distante da “pessoa real”).

Seja como for, a pesquisa procurou elencar episódios em que o afeto fez-se notar, tanto por meio das descrições sensoriais de seus pares quanto por meio das ressonâncias no corpo do narrador ao tentar capturar em forma narrativa certas experiências que o deslumbram em demasia. Assim, e por conta da constituição

discursiva híbrida deste livro, o estudo terminou por reconvocar a figura do autor a partir da premissa afetiva, apontando para um desejável desdobramento posterior que procure aprofundar a reivindicada recolocação do autor no texto pelo viés dos sentimentos (também eles textuais).

O desafio de tal empreitada foi considerável pois tratou em certa medida de procurar deslindar algumas construções textuais erigidas por Piglia ao longo de décadas e cuja composição expande infinitamente, tanto em termos de resgate cronológico quanto de profundidade da fabulação. No que toca à profundidade, a rede de referências a qual Renzi remete torna a tarefa de circunscrever a análise a alguns personagens sempre insuficiente. Nesse sentido, escolher quais membros da família, quais mulheres ou quais leituras seriam essenciais para a formação do escritor resulta num exercício ao mesmo tempo estimulante e insuficiente. A insuficiência, porém, deve ser entendida na chave provocadora típica de Piglia, para quem as possibilidades de leitura de sua obra pouco ou nada devem ao sujeito que escreve, já que é pelo leitor que o texto se multiplica e ganha os seus mais diversos sentidos.

Referências bibliográficas

- AIRA, Cesar. La intimidad. In: *BOLETÍN / 13-14*. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de Rosario, 2007-2008.
- ARFUCH, Leonor. Cronotopías de la intimidad. In: ARFUCH, Leonor (org.) *Pensar este tiempo*: Espacios, afectos, pertenencias. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- ARIÉS, Philippe. *O homem diante da morte*. Tradução de Luiza Ribeiro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*: seguido de novos ensaios críticos. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo, Martins Fontes, 2004 [1953].
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de Jaime Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987 [1973].
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores. Traducción de Eduardo Molina. 1993 [1977].
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012 [1984].
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. Volume II. São Paulo: Martins Fontes, 2005 [2003].
- BARTHES, Roland. Prefácio. In: *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. Escritores e escreventes. In: *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- BATTISTA, Vicente. *El Escarabajo de Oro*. n°38, fev/mar de 1969.
- BERG, Edgardo Horacio. Un fragmento recobrado en *Los diarios de Emilio Renzi*. In: *Cuadernos LIRICO*, Hors-série, 2019.
- BERGONZONI, Gisela. Autobiografias alheias. In: FELIPPE, Eduardo Ferraz; PINTO, Júlio Pimentel (orgs.) *Só se perde o que realmente não se teve*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2019.
- BERGONZONI, Gisela. Nos rastros de uma moeda grega: sobre *Los diarios de Emilio Renzi*. In: *Remate de Males*, Campinas, v.39, n°2, 2019.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005 [1959].

- BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013 [1983].
- BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BORGES, *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- BOU, Enric. El diario: periferia y literatura. In: *Revista de Occidente*, no.182-183, julho-agosto de 1996.
- CATELLI, Nora. *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Tradução Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição*. O olho da história, I. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017 [2009].
- DIDIER, Béatrice. *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.
- DIDIER, Béatrice. El diario ¿forma abierta?. In: *Revista de Occidente*, no.182-183, julho-agosto de 1996.
- DOSSE, François. *A história à prova do tempo: da história em migalhas ao resgate do sentido*. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- FELIPPE, Eduardo Ferraz; PINTO, Júlio Pimentel (orgs.) *Só se perde o que realmente não se teve*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2019.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011 [1969].
- FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: edições Graal, 1979.
- FREIXAS, Laura. Auge del diario ¿íntimo? en España. In: *Revista de Occidente*, no.182-183, julho-agosto de 1996.
- FUKS, Julian Miguel Barbero. *História abstrata do romance*. Tese de doutoramento. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016.
- GÁRATE Genealogias da escrita em *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*. In: *Remate de Males*, Campinas-SP, v.39, no2, 2019.
- GIORDANO, Alberto. *El lector, la lectura*. Rosario: Ediciones de la Bandera, 1986.
- GIORDANO, Alberto. Las perplejidades de un lector modelo. In: *Modos del ensayo: de Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2005.

- GIORDANO, Alberto. *A senha dos solitários: diários de escritores*. Rio de Janeiro: Papéis selvagens, 2017.
- GIRARD, Alain. El diario como genero literario. In: *Revista de Occidente*, no.182-183, julho-agosto de 1996.
- HEKER, Liliana. *Diálogos sobre la vida y la muerte*. Buenos Aires: Aguilar, 2003.
- JACOB, Christian. Ler para escrever: navegações alexandrinas. In: *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Tradução de Marcela Mortara. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.
- KAMENSZAIN, Tamara. *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2016.
- KAMENSZAIN, Tamara. *Libros Chiquitos*. Buenos Aires: Ampersand, 2020 (e-book).
- KOHAN, Martín. Alter ego. Ricardo Piglia y Emilio Renzi: su diario personal. In: *revista landa*, vol.5, no.2, 2017.
- KOHAN, Martín. Diario diferido. In: *Remate de Males*, Campinas, v.39, n°2, 2019.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- MARTENS, Lorna. *The Diary Novel*. Nova York: Cambridge University Press, 2009.
- MESA GANCEDO, Daniel. La némesis literaria de Emilio Renzi en sus Diarios (de Ricardo Piglia). In: *Cuadernos LIRICO*, Hors-serie 2019.
- MOLLOY, Sylvia. Sentido de ausencias. In: *Revista Iberoamericana*, vol. LI, n°132-133, julho-dezembro de 1985.
- MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia*. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica. México DF: Fondo de Cultura Economica, 2001.
- MORETTI, Franco. *O romance de formação*. São Paulo: Editora Todavia, 2020 (e-book).
- NANCY, Jean-Luc. *La comunidad inoperante*. Traducción de Juan Manuel Garrido Wainer. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Tradução de Tomás Maia. Lisboa: Editora Vega, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. *58 indicios sobre el cuerpo, Extensión del alma*. Adrogué: Ediciones La Cebra, 2017.
- ORECCHIA HAVAS, Teresa. Mascaras del sujeto y mitos de origen del relato en la narrativa de Ricardo Piglia. In: *revista landa*, vol.5, n.2, 2017.
- ORECCHIA HAVAS, Teresa. El último viaje de Orfeo: *Los diarios de Emilio Renzi*. In: *Cuadernos LIRICO*, Hors-serie 2019.

- PAVESE, Cesare. *Il mestiere di vivere: diario 1935-1950*. Turim: Einaudi, 2014 [1952].
- PEREIRA, Maria Antonieta. *Ricardo Piglia y sus precursores*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2001.
- PIGLIA, Ricardo. *El Escarabajo de Oro*. n°17, abril de 1963.
- PIGLIA, Ricardo. *La invasión*. Buenos Aires: epublibre, 2006 [1967] (e-book).
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Debolsillo, 2014 [1986].
- PIGLIA, Ricardo. *Nombre Falso*. Barcelona: Anagrama, 2002 [1994].
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: Los años felices*. Barcelona: Anagrama, 2016a.
- PIGLIA, Ricardo. *Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016b.
- PIGLIA, Ricardo. *Escritores norteamericanos*. Buenos Aires: Tenemos las Máquinas, 2016c.
- PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: Un día en la vida*. Barcelona: Anagrama, 2017.
- PIGLIA, Ricardo. *Teoría de la prosa*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2019.
- PIACENZA, Paola. *Años de aprendizaje. Subjetividad adolescente, literatura y formación en la Argentina de los sesenta*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2017.
- PIMENTA, João Paulo. *O livro do tempo: uma história social*. São Paulo: Edições 70, 2021.
- PINTO, Julio Pimentel. *História de um distanciamento: a memória de Piglia nos diários de Renzi*. In: *Literatura e sociedade*, n°29, 2019.
- PREMAT, Julio. *Piglia: loco lector*. In: *Héroes sin atributos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- PREMAT, Julio. *Piglia/Renzi: postrero desliz*. In: *Cuadernos LIRICO*, Hors-serie 2019.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *La CIA y los intelectuales*. In: *Mundo Nuevo*, n°14, 1967, pp.11-20. Disponível em: http://www.periodicas.edu.uy/o/Mundo_Nuevo/pdfs/Mundo_nuevo_14_agosto_1967.pdf. Último acesso em fevereiro de 2022.
- ROUGEMONT, Denis. *O amor e o Ocidente*. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

SAMMONS, Jeffrey L. El *Bildungsroman* para no especialistas: Un intento de aclaración. In: *INTER LITTERAS (nueva serie)*, 2, 2020.

VOVELLE, Michel. “Sobre a morte”. In: *Ideologias e mentalidades*. Tradução de Maria Julia Goldwasser. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.