

## Intertextualidade e diálogo entre tempos no diário de Ricardo Piglia

Letícia Bachani Tarifa  
Mestranda pelo programa de História Social  
Universidade de São Paulo – USP  
leticia.tarifa@usp.br

### Resumo

De instrumento linguístico a conceito fundamental para a análise poética do texto enquanto objeto teórico, a intertextualidade pode ser entendida como uma maneira de transformar o texto anterior ao mesmo tempo em que impõe certa biblioteca. Se é verdade que todo texto é uma rede de citações que lhe são anteriores, então a prática intertextual realça o diálogo que a literatura estabelece com ela mesma, colocando-se como “uma poética dos textos em movimento”. Neste texto, analisarei como o texto de “Primer amor”, escrito por Ricardo Piglia e presente tanto no romance *La ciudad ausente* quanto em *Los diarios de Emilio Renzi*, consegue produzir efeitos de leitura diferentes, que variam de acordo com a estrutura proposta em cada projeto. Além disso, indicarei como cada uma dessas leituras modifica a presença da voz feminina presente no texto reforçando a fecundidade do projeto literário pigliano, que por meio do recorrente uso da intertextualidade dos próprios textos, consegue manter aberta a leitura de seu *corpus*, detendo assim, se não sua morte física, ao menos a morte da sua criação literária.

**Palavras-chave:** diário; intertextualidade; vozes enunciativas.

A primeira a introduzir o termo “intertextualidade” no horizonte do debate literário é Julia Kristeva, em dois artigos publicados pela revista *Tel Quel*: o primeiro, de 1966, intitulado “A palavra, o diálogo, o romance” e o segundo, de 1967, “O texto fechado”. Baseada no conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin, Kristeva pensa a intertextualidade como deslocamento de enunciados tomados síncrona ou anteriormente a partir de outros textos.<sup>1</sup> Essa transposição exige um novo posicionamento enunciativo e denotativo e estabelece um diálogo com outros textos. A leitura e a recepção também terão papéis fundamentais para manusear o conceito, conforme colocado por Roland Barthes e Michael Riffaterre. Até aqui, todos os intelectuais estão mais alinhados com uma concepção mais abrangente do termo. É a partir de Gérard Genette que essa concepção torna-se mais restritiva, buscando as subcategorias implicadas e dotando-as de função analítica, e portanto mais concreta, do texto analisado.<sup>2</sup>

Se é verdade que todo texto é uma rede de citações que lhe são anteriores, então a intertextualidade realça o diálogo que a literatura estabelece consigo mesma, colocando-se

---

<sup>1</sup> SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Editora Hucitec, 2018, p.15.

<sup>2</sup> Assim, intertextualidade e hipertextualidade são entendidas por Genette como duas subcategorias que compõem a transtextualidade. Ver SAMOYAUULT, 2018, p.34.

como o que Tiphaine Samoyault denominará “uma poética dos textos em movimento”.<sup>3</sup> Para Samoyault, a literatura joga com sua própria memória. Por meio de modelos, referências e textos já escritos, consegue um efeito lúdico e põe a biblioteca em constante movimento.<sup>4</sup> Aqui, o leitor é convidado a fazer suas próprias escolhas de leitura que afetam o sentido do texto, tornando sempre infinitas as possibilidades da literatura. E sobretudo, a literatura mostra sua verdadeira face: ela não fala do mundo, mas dela e com ela mesma. Com isso, liga-se mais fortemente a ele.<sup>5</sup> Diferente da história do mundo, a memória da literatura opera com um tempo diferido, em que “não só o passado é sempre re-utilizável, mas a relação na qual ele entra permanentemente obriga-o a ser reconsiderado sem cessar em função do novo, do mesmo modo que, ao contrário, o presente é avaliado a partir do antigo”<sup>6</sup>. Daí estão justificadas as duas componentes essenciais da intertextualidade: transformação e relação.

Uma das características fundamentais do procedimento literário de Ricardo Piglia diz respeito ao uso da intertextualidade, superando a simples prática da reedição e tornando-se uma estratégia de criar novos significados a partir dos mesmos textos. O leitor que conhece os textos de Piglia não pode evitar o estabelecimento de uma relação detetivesca com eles. As remodelações e inserções de textos antigos em publicações novas tornam-se indícios espalhados pelos textos, indícios esses que os leitores têm autonomia para conectar. Indícios de segredos que podem nem existir, mas que o leitor constrói enquanto constrói o sentido do texto.

Desde seu segundo livro, *Nombre Falso*, de 1975, as questões metaliterárias ganham espaço na produção de Ricardo Piglia.<sup>7</sup> A princípio ainda embrionárias, tais preocupações teóricas a respeito do trabalho literário ganharam ainda mais centralidade com o livro *Prisión perpetua* (1988). Neste último, a trama efetivamente rende-se à metaliteratura, de modo que a própria montagem do livro deixa entrever o processo de criação artística do autor-

---

<sup>3</sup> SAMOYAULT, 2018, p.11.

<sup>4</sup> SAMOYAULT, 2018, p.79.

<sup>5</sup> SAMOYAULT, 2018, p.102.

<sup>6</sup> SAMOYAULT, 2018, p.127.

<sup>7</sup> Para Teresa Orecchia Havas o “questionamento reiterativo sobre a legitimidade da ficção” é assunto recorrente para os escritores que iniciaram sua produção literária nos anos 1960. 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.212.

compilador.<sup>8</sup> Mais do que isso, o próprio título do livro indica a “profissão de fê” estabelecida entre Piglia e seu projeto literário: retido pelos mesmos textos, o constante retorno a eles resulta em novas posições assumidas pelo escritor, que ressurgem então deslocados da função primeva.

Outra característica do procedimento pigliano é a mistura de vozes enunciativas. Fartamente encontrado em seu celebrado romance *Respiración artificial* (1980), o procedimento pode também ser encontrado no texto “En otro país” de *Prisión perpetua*. Ali podemos observar o sistema de enunciação operado por Piglia, segundo o qual a voz do narrador imiscui-se com outras vozes do relato, eventualmente vedando a identidade do interlocutor ao leitor e produzindo um efeito de circulação da palavra. Desse sistema resulta a montagem desse conjunto de vozes como uma espécie de identidade fictícia cujo dispositivo apresenta um “veículo de discursos sociais”.<sup>9</sup> Para Orecchia Havas essa opção narrativa tende a reforçar a característica metaliterária do texto:

La circulación de discursos reconduce en este sentido el modelo de la situación de lectura en alta voz y la convención de la reunión de relatos orales de primero y segundo nivel, formas que hacen del narrador un interlocutor, y facilitan la reflexión metaliteraria<sup>10</sup>

Também no conto “En otro país” há o desenvolvimento de um personagem como alegoria que servirá tanto para expôr reflexões a respeito do sistema literário quanto para posicionar o escritor diante do próprio projeto. Neste texto, Steve Ratliff serve de alegoria para a literatura norte-americana e expõe a relação desta com o autor-narrador. Isso ocorre por meio de discursos orais e fragmentos escritos que, conforme já apontamos, alcança certo grau de confusão entre os dois, narrador e personagem, misturando suas vozes. 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. Ao alegorizar a literatura norte-americana por meio da criação de um personagem e dotá-lo de características que lhe seriam caras, Piglia possibilita uma leitura em chave metafórica e biográfica, deslocando ligeiramente a trama da aventura

---

<sup>8</sup> Em seu artigo, Orecchia Havas pormenoriza todos os textos presentes em *Prisión perpetua*, de 1988. Compostos por textos inéditos e outros já publicados (a maioria) no livro *Nombre falso*, de 1975, é a própria reorganização da ordem de apresentação dos relatos que conduz a leitura em chave diferente. O livro de 1988, portanto, deixaria entrever três partes, sendo a primeira um retrato do artista e sua poética, a segunda as provas textuais de sua prática criativa e a última uma síntese teórica, na qual a citação e a reescritura são exercitadas. Em 1994, *Nombre falso* é reeditado e os contos de 1975 retornam à ordem original, o que para a crítica realçaria a importância de determinados relatos para Piglia, que insiste em jogar com suas perspectivas de leitura e com a ideia de glosa de sua própria escritura. Ver ORECCHIA HAVAS, 2017, p.199-203.

<sup>9</sup> ORECCHIA HAVAS, 2017, p.203.

<sup>10</sup> ORECCHIA HAVAS, 2017, p.209.

mais superficial para o estabelecimento de uma determinada genealogia literária<sup>11</sup>, que encontra nas estratégias narrativas dos escritores de romances policiais modelos para seu próprio estilo.<sup>12</sup>

Na obra de Ricardo Piglia, portanto, a intertextualidade está intimamente relacionada à posição que o autor pretende assumir a cada publicação ou republicação de seus textos. Assim, as questões metaliterárias, trabalhadas por Piglia desde *Nombre Falso* (1975), são operacionalizadas a partir de estratégias tais como a mistura de vozes enunciativas e o uso das alegorias. Também estão colocados neste livro temas que serão recorrentes na obra de Piglia, tais como o debate sobre a genealogia da escrita e a relação entre literatura e vida e entre experiência e ficção. Essa tomada de posição por sua vez, acabará por engendrar uma chave de leitura incontornavelmente biográfica. Em Piglia, a ficção é engendrada pelo biográfico e serve como material indiciário para uma leitura metaliterária: a busca da história ou do detetive se mistura com a busca da genealogia e da identidade do sujeito de enunciação. Para Teresa Orecchia Havas, a recorrente mistura de vozes (narrador, autor fictício, autor implícito, autor empírico) aponta para a relação íntima entre a função enunciativa, os mitos de origem da criação artística e o autobiográfico e colocam no centro a figura imaginária do escritor amparada na imagem de seus duplos, sujeito fonte de uma enunciação sedutora e representante do poder da ficção.<sup>13</sup>

*Los diarios de Emilio Renzi* formam a última empreitada literária de Ricardo Piglia. Está composto por três livros, publicados entre 2015 e 2017, que contam, majoritariamente em ordem cronológica e em forma de diário, a trajetória de vida de Emilio Renzi desde seus 16 anos em 1957 até 1988, 30 anos depois. Também conta com fragmentos diarísticos mais recentes e outros sem data. O material que serviu de base para este projeto foram os cadernos íntimos que o escritor preencheu durante a maior parte de sua vida, desde 1954 até 2016, ano de sua morte. 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 feito em cima de um diário 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

---

<sup>11</sup> ORECCHIA HAVAS, 2017, p.207.

<sup>12</sup> Orecchia Havas remete a diversas características do personagem Steve Ratliff relacionando com escritores norte-americanos, tais como Faulkner, Scott Fitzgerald, Philip K. Dick e O'Henry. Ver ORECCHIA HAVAS, 2017, p.206.

<sup>13</sup> ORECCHIA HAVAS, 2017, pp.224-225.

acordo com o projeto literário, que ademais poderia ser apontado como a razão de ser dos três volumes de *Los diarios*.

Tenho perseguido as vozes femininas do primeiro volume de *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación*. Considerando as circunstâncias de montagem destes três volumes de diário e as características da poética pigliana já apontadas anteriormente (intertextualidade, metaliteratura, mescla de vozes e alegorização), abre-se a possibilidade de ler as personagens femininas sob a ótica alegórica e/ou biográfica do escritor. Orecchia Havas recorre a uma declaração de Piglia em que ele conta haver escrito um texto para um documentário de Andrés di Tella em que ele próprio seria o narrador. Segundo ele, o texto continha uma espécie de alegoria de algo autobiográfico, com elementos reais. Para a ficção, lembra Piglia, não é possível aplicar as categorias de verdadeiro ou falso. Ali, o íntimo se transmuta e ao fazê-lo torna-se alegoria.

Orecchia Havas identifica no texto “El fluir de la vida” de *Prisión perpetua* (1988) a primeira voz feminina a emergir no conjunto de vozes orquestrado por Piglia, até então composto apenas por vozes masculinas.<sup>14</sup> Trata-se de Lucía Nietzsche, suposta sobrinha-neta do filósofo prussiano:

Por primera vez en la serie textual iniciada con *La invasión*, la problemática del narrador se articula entonces claramente a un espacio genérico doble, masculino y femenino. Al incluir en estos términos a la voz femenina en el origen de la enunciación narrativa, el texto hace de esta última un objeto cuyo ‘otro’ femenino representa la energía de la creación ficcional en estado puro (la ‘mentira’ de la ficción)<sup>15</sup>

Esse texto desenvolve a biografia imaginária desta personagem, e trata de jogar luz sobre o estatuto ambíguo da verdade, por meio do questionamento da legitimidade do nome e das origens ilustres. Para Orecchia Havas esta primeira voz feminina representa um desenvolvimento das preocupações metaliterárias de Piglia, e está posta como alegoria da invenção, capacidade essencial da ficção. Lucía apresentaria características essenciais ao narrador ideal: opera seus discursos fazendo uso da invenção e da mentira, não distinguindo ficção e verdade. Simbolicamente, o incesto desta história pretende atingir a genealogia familiar, contaminando sua legitimidade e legalidade, colocando em xeque a figura do pai.

---

<sup>14</sup> 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, pp.209-213.

<sup>15</sup> ORECCHIA HAVAS, 2017, p.211.

Do livro *Nombre falso* (1975), me interessa especialmente o conto “Homenaje a Roberto Arlt”. De maneira sucinta, este texto conta em primeira pessoa a história de um homem que pretende trazer à tona um texto inédito que Arlt teria escrito antes de morrer e todas as desventuras enfrentadas por este para atingir tal objetivo, o que inclui chantagens de um excêntrico amigo de Arlt. Essa novela ficcional conta também com trechos de crítica literária, um dos quais aponto a seguir:

El relato tenía cerca de 5.000 palabras y estaba entre lo mejor de Arlt. La situación parecía salida de *Los siete locos*. Una especie de Erdosain, acosado y puro, encerrado con una mujer extraña que lo obliga a revelarse y a enfrentar los límites. Lo releí varias veces con cuidado. Me acuerdo que empecé a anotar algunas ideas:

- (a) La imposibilidad de salvarse y el encierro: el lugar arltiano.
- (b) La mujer como doppelgänger y como espejo invertido.
- (c) La prostituta: el cuerpo que circula entre los hombres. Como un relato (a cambio de dinero).
- (d) Ver el trabajo de Walter Benjamin: anarquismo y bohemia artística (en *Discursos interrumpidos* 36 y ss). El prostíbulo como espacio de la literatura.

Do trecho de “Homenaje a Roberto Arlt” destacado acima, minha atenção é convocada por dois itens específicos: b e c, os dois que falam sobre as vozes femininas no alegado texto inédito de Arlt. Antes de adentrar nestes itens, resalto a breve síntese feita pelo narrador a respeito do texto “Luba”, que constará como texto-apêndice e último conto presente em *Nombre falso*. De acordo com ele, o enredo depende da presença de uma mulher “estranha” que engendra toda a trama, ou seja, a mulher surge no texto como causa e viabilizadora da ação literária. Essa chave de leitura do último texto do livro, que apresenta no feminino a origem da literatura se dá em diálogo ao primeiro texto, “El fin del viaje”, no qual o narrador identifica em um personagem masculino, seu pai, a origem da possibilidade literária. Tanto no primeiro quanto no último conto do livro, portanto, aparece a discussão genealógica, mesclada ao enredo ficcional.

O item b diz respeito a uma perspectiva ligeiramente diferente, ainda que dentro do debate metaliterário. Ali, a mulher surge como “doppelgänger” e “espejo invertido” do protagonista. Cindido, o sujeito da enunciação emerge no texto em duas vozes, invertidas e complementares: a masculina e a feminina. A voz feminina aqui estaria vinculada ao olhar de estranheza que se apresenta no encontro com o outro.

No item c a mulher é lida como alegoria textual. Ali, o corpo da prostituta circularia entre os homens assim como o fazem o dinheiro e o relato. Seria escusado dizer que um corpo sempre carrega em si uma subjetividade que coloca em jogo uma dinâmica interacional e ao fazê-lo influencia toda a economia a qual se insere. Igualar uma mulher prostituída ao relato

subtrai em certa medida sua subjetividade, o que, se serve por um lado para expor as relações de poder que se estabelecem entre homens, por outro lado domina a voz feminina na medida em que se faça ouvir somente a voz daquele que a alegoriza, ou seja, do sujeito da enunciação. Na mesma lógica, o item d aproxima-se da ideia do prostíbulo como espaço da literatura.

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.<sup>16</sup> Já seus temas habituais seriam a loucura, a traição e as ambivalências femininas. Frequentemente as personagens femininas apresentam características tais como insanidade, presença de fantasmas e transgressão, que estão relacionadas à própria criação ficcional.<sup>17</sup> 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.

Assim como ocorre em *La ciudad ausente* (1992), as vozes femininas do primeiro volume de *Los diarios de Emilio Renzi* (2015), que são várias, também podem ser tomadas como figuras alegóricas de sua máquina narrativa. Um texto que está replicado em ambos os livros é o que conta a história de Clara Schultz e sua relação com o narrador. Em *La ciudad ausente* a história de Clara é contada pela máquina de narrar. Iniciado pelo título “Primer Amor”, é o relato do primeiro relacionamento amoroso entre o narrador e Clara, então com doze anos de idade. O narrador evoca imagens de quando se apaixonou pela nova aluna do colégio. Incursionando por sua memória, o relato é feito num tom febril, preso à loucura de um amor impossível.

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”.<sup>18</sup> 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. Assim, as cartas trocadas aqui, evocam também as cartas

---

<sup>16</sup> ORECCHIA HAVAS, 2017, p.224.

<sup>17</sup> ORECCHIA HAVAS, 2017, p.210.

<sup>18</sup> PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Seix Barral/Biblioteca Breve, 1992.

trocadas em “Hotel Almagro”, a caixa de cristal em “Caja de vidrio”, o gravador em “La mujer grabada”<sup>19</sup> ou ainda a máquina de literatura de *La ciudad ausente* e parece ocupar a mesma função narrativa.

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, é brusca sua retirada de cena.

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 doze anos, “como si fuera mi hija”.<sup>20</sup> Aqui, o espelho reforça a ideia da duplicação do autor, que vê a si junto a seu “reflexo” feminino.

Quem diz Eu neste texto? Em *La cidade ausente* a história é contada por uma máquina de narrar que está dentro de um museu. A máquina narrativa não produz um Eu. Ninguém fala aqui. A máquina pode ser entendida como metáfora da criação literária e enquanto tal nos convida a pensar em seus relatos como declarações metaliterárias. Assim, em *La ciudad ausente* a história de “Primer Amor” é uma história de encontro de duas vozes narrativas, a feminina e a masculina. O homem que se olha no espelho enxerga, além do próprio reflexo, a

---

<sup>19</sup> O gravador tem duas vozes, feminina e masculina, representando novamente a autoria cindida, e o controle exercido pelo escritor sobre uma mulher imaginária. Para Orecchia Havas, o texto obriga a refazer o caminho da evolução do corpus até uma configuração imaginária mais antiga, “que representa el discurso – propio de un hombre de letras o de una mujer delirante – segun los rasgos distintivos de la recursividad y el automatismo”. Ver ORECCHIA HAVAS, 2017, p.221.

<sup>20</sup> PIGLIA, 1992, p.29.



menina na margem. Tratar-se-ia do narrador que enxerga no espelho seu personagem de papel, que é composto por suas duas vozes, a masculina e a feminina. A menção à troca de cartas reforça a ideia de entrelaçamento dos dois personagens, evocando a duplicidade da figura de autor. Posições de enunciação que se misturam, a voz masculina é febril e delirante. Já a voz feminina é quem define o encerramento. Literatura então seria o encontro da loucura ou da paixão com o controle realizado por um narrador.

Ao lado da máquina que declama o relato, está o espelho que deu origem à história. Há uma descrição dos espaços, e é notada a existência do espelho na parede do fundo. O espelho, portanto, é um elemento crucial para esta história. “Tenían la claridad de los recuerdos”<sup>21</sup> é o que está dito a respeito dos materiais expostos no Museu e usados na fabricação das histórias. A surpresa deste espelho é que ele não somente reflete o protagonista, mas também Clara, nome que também indica a clareza que existiriam nas recordações infantis. Em uma chave de leitura metaliterária do texto, Piglia propõe que a máquina de narrar retém uma memória das vozes femininas como organizadoras da paixão do relato.

No primeiro volume de *Los diarios de Emilio Renzi* (2015) Clara Schultz também resulta ser uma personagem de existência muito breve. Aqui, ela aparece no terceiro capítulo do livro, sob o mesmo título, “Primer Amor”. A idade da personagem muda, entretanto, e aqui ela aparece com dez anos de idade.<sup>22</sup> No caso deste livro o sujeito de enunciação pode ser identificado como Emilio Renzi, personagem que dá título ao livro e cujos primeiros capítulos apontam para a reconstrução da memória deste sujeito (de papel). Sabemos, porém, que entre este sujeito de papel e o homem que o criou, Ricardo Piglia, existem inúmeras coincidências e endereçamentos, de modo que o leitor sempre coloca-se em uma zona limítrofe entre vida e literatura, entre realidade e ficção.

*Los diarios de Emilio Renzi* contam a história de uma obsessão: tornar-se escritor. Para Renzi, o projeto não se consolidou em nenhum momento como uma decisão, estando mais para começar como um hábito ou um vício, para depois tornar-se um modo de viver.<sup>23</sup> 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

---

<sup>21</sup> PIGLIA, 1992, p.28.

<sup>22</sup> No segundo texto, há mais duas mudanças pontuais, relacionadas ao pátio escolar: cai o adjetivo “proibido”, referente ao fato de que o espaço era vedado para as meninas; e a cor das lajotas do pátio, de vermelhas passam para pretas.

<sup>23</sup> PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación*. Barcelona: Anagrama, 2015, p.15.

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”<sup>24</sup>. 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 “autobiografia 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 50 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 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”<sup>25</sup>. 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 inquisidores 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.<sup>26</sup> Ao dar esse passo, ou

---

<sup>24</sup> PIGLIA, 2015, p.18.

<sup>25</sup> PIGLIA, 2015, p.18.

<sup>26</sup> FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011 (ebook).

seja, ao abandonar o segredo e a ilusão é preciso lucidez. Assim, em maio de 1960, Renzi afirma “Yo ahora he logrado construirme, le dije, una mirada desencantada y fría. Nada más”<sup>27</sup>.

Dois meses depois, em agosto de 1960, esse olhar frio, algo desiludido, será posto a 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 havia escrito sobre Martínez Estrada. 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 pública de algo que yo he dado por sentado. Primero ser un escritor y después escribir”<sup>28</sup>. Duas semanas depois, a professora volta a elogiar o texto ““Agudeza, finura y estilo””, mas dessa vez sua reação parece mais à flor da pele “Por poco no me entierro bajo los bancos”<sup>29</sup>.

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 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 desconcertante. A revisitação da memória e sua elaboração textual compõem a autofiguração 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, ganham significado à medida em que Renzi vai aprendendo a tornar-se outro, como vimos acontecer na primeira menção da professora ao trabalho, porém não na segunda.

Mas como nenhuma vida desenrola-se de modo linear e ascensional, novos impactos surgirão a cada nova exposição de si e de sua obra. Quando Renzi ganha o prêmio literário cubano da Casa de las Americas, o que lhe garante a publicação de *Jaulario*, versão cubana do seu primeiro livro de contos, que na Argentina ganhou o título *La invasión*, seus amigos festejam o prêmio, mas Renzi sente certo despeito dos amigos que se ressentem por Miguel Briante não ter ganhado nenhuma menção. É como se sentisse que os amigos perdessem o foco de comemorar por ele.<sup>30</sup> Nestes dias de celebração, o egotismo das entradas de diário são

---

<sup>27</sup> PIGLIA, 2015, p.75.

<sup>28</sup> PIGLIA, 2015, p.88.

<sup>29</sup> PIGLIA, 2015, p.89.

<sup>30</sup> PIGLIA, 2015, p.291.

marcantes. Parece haver um desnível entre o que ele desejava ouvir de seus amigos e aquilo que efetivamente ouve. 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).

No caso do texto de “Primer amor” inserido em *Los diarios de Emilio Renzi*, há portanto a possibilidade de leitura biográfica, que joga com os dados pessoais de Ricardo Piglia, sugerindo a criação de um espaço onde a intertextualidade abre-se para uma nova perspectiva, sempre a partir do uso dos arquivos e da ideia de montagem dos fragmentos, marcas da projeto literário de Piglia. Ao fazê-lo, não deixa de propor também uma leitura metafórica da criação literária. Aqui, diferentemente da leitura de *La ciudad ausente*, a voz feminina representada por Clara surge como alegoria para falar da trajetória de vida do próprio Emilio Renzi, ou seja, a figura feminina é explorada a partir de um controle masculino, que subtrai dela qualquer subjetividade que não seja a do sujeito enunciator.

A chave de leitura que sugere a mulher como “doppelgänger” e “espelho invertido” do protagonista merece uma análise mais detida. Retomemos então o trecho de “Homenaje a Roberto Arlt” publicado no livro *Nombre falso* (1975). Lá estão dadas, de antemão, algumas das leituras possíveis para a voz feminina que surge na figura da prostituta: metaliteratura e alegoria metafórica do sistema literário. Na história de Lube, texto resgatado e trazido à tona pelo narrador deste texto, a leitura feita identifica a prostituta como duplo feminino (espelho invertido) do protagonista. No caso da história de Clara, entretanto, o homem que se olha no espelho enxerga, além do próprio reflexo, a menina na margem. Tratar-se-ia do narrador que enxerga no espelho seu personagem de papel, que é composto por suas duas vozes, a masculina e a feminina.

Otto Rank é conhecido como o precursor dos estudos do duplo na psicanálise e em sua relação com a literatura. Com seu ensaio basilar de 1914, *Der Doppelgänger*, Rank definiu um caminho ainda hoje percorrido nas investigações sobre a duplicidade do Eu na literatura. Em muitos dos exemplos literários citados por Rank, a presença do espelho, onde o duplo surge, é bastante recorrente. Nesta obra, Rank mostra a relação de conflito e domínio entre o sujeito e seu reflexo (ou sua sombra), sendo que a figura duplicada eventualmente arquiteta planos para tornar-se dominante na dinâmica entre os dois. O duplo é entendido como “uma cisão tornada independente e visível do Eu (sombra, reflexo)”<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> RANK, Otto. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Dublinense. 2013, posição 189 (ebook).

Dos autores de tais textos, Rank aponta que todos têm em comum uma neurose atípica e um estilo de vida excêntrico. Nestes escritores, a criação do duplo costuma ser consequência da exacerbação da relação com o Eu. Para Rank “a propensão a distúrbios psíquicos causa uma cisão enorme da personalidade com uma maior acentuação do Eu-complexo, que corresponde a um interesse anormalmente forte pela própria pessoa, pelos seus estados psíquicos e seu destino”<sup>32</sup>. Insistir num Eu que não existe e trabalhar essa questão em termos de duplicidade reforça a construção da imagem da própria pessoa: “Parece que no escritor, assim como no leitor, vibra inconscientemente um momento supra-individual que atribui a estes temas uma ressonância psíquica misteriosa”<sup>33</sup>.

Os três livros que compõem *Los diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia pretendem orientar uma leitura possível do autor, imiscuído no texto, e de sua trajetória literária, ao mesmo tempo em que joga com as possibilidades da ficção e sua relação com o real. Em Piglia o real serve como matéria inicial para projetos ficcionais, mas o que eles terminam por oferecer não é a realidade ficcionalizada, mas sim uma criação de uma realidade outra, diferida. Ainda assim, a montagem da textualidade do diário aponta o tempo inteiro para o extraliterário, para as decisões estéticas do autor. Além disso, ao estabelecer uma posição simétrica ou paralela entre narrador e personagem (eu e o outro) fica evidente que o procedimento não passa de aparência. O narrador descobre ser ele mesmo personagem de papel, ficção pura, destituído de controle e de poder que estão em mãos de um sujeito que prevê e organiza seus movimentos.<sup>34</sup>

O espelho de “Primer amor” carrega o significado intrínseco do duplo.<sup>35</sup> No sujeito original e em seu reflexo estão representadas duas existências da mesma pessoa. Tratam-se das duas faces do mesmo sujeito da escritura. Fora da essência dupla o sujeito não existe.<sup>36</sup> O espelho também evoca a paixão narcisista pela própria imagem. A esse respeito, Rank lembra que o amor pelo próprio ego está geralmente acompanhado de medo ou ódio pelas mulheres, indicando uma incapacidade espiritual ou emocional de conectar-se a elas, que figuram nas histórias de duplo apenas como fonte de prazeres sensuais mais primitivos.<sup>37</sup> Essa possibilidade vai ao encontro da perspectiva segundo a qual as personagens mulheres

---

<sup>32</sup> RANK, 2013, posição 728.

<sup>33</sup> RANK, 2013, posição 738.

<sup>34</sup> ORECCHIA HAVAS, 2017, p.215.

<sup>35</sup> RANK, 2013, posição 257.

<sup>36</sup> ORECCHIA HAVAS, 2017, p.218.

<sup>37</sup> RANK, 2013, posição 1036.

apresentadas em *Los diarios de Emilio Renzi*, incluindo Clara Schultz, não possuem vozes autônomas no relato, mas estão subjugadas pelo sujeito de enunciação. Mexendo com os elementos da estrutura narrativa, ou seja, com o novo enquadramento do texto dentro do novo livro, 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. A personagem deixa de estar em simetria com a voz masculina como no uso dentro da primeira estrutura de *La ciudad ausente*, em que o tema parece voltar-se mais para a cisão autoral, ou seja, para o discurso literário.

Rank também identifica a atitude narcisista com o medo da morte.<sup>38</sup> A fixação libidínica do indivíduo consigo próprio seria resultado da anulação iminente do ego, da qual não há retorno. Portador deste medo em que o sujeito não suporta a ideia de perder-se a si mesmo ele cria seu duplo. Como ama excessivamente a si para matar-se, a ideia é eliminar o duplo, e assim libertar-se do medo da morte procurando-a voluntariamente (a única maneira de encerrar a angústia desta perspectiva seria alcançando-a).<sup>39</sup> Deste modo, o duplo possibilita livrar-se do medo da morte.

Nos últimos anos de sua vida Ricardo Piglia recebe o diagnóstico de Esclerose Lateral Amiotrófica, doença degenerativa que aos poucos subtrai os movimentos do corpo de quem acomete. Durante boa parte de sua trajetória profissional, Piglia mencionava o hábito de escrever diário, assim como usava trechos dele em sua produção textual, tanto ficcional quanto ensaística. Em diversas entrevistas ele mencionava sua intenção de usar esse material, escrito desde 1954<sup>40</sup>, em uma obra que compilaria todo esse conteúdo.<sup>41</sup> A tarefa a que se propôs acabou sendo cumprida antes de seu morte, e o primeiro volume de *Los diarios de Emilio Renzi* é publicado em 2015, com Piglia ainda vivo. Porém, como o próprio título deixa

---

<sup>38</sup> RANK, 2013, posição 1110.

<sup>39</sup> RANK, 2013, posição 1145.

<sup>40</sup> Embora o livro comece com anotações de 1957, o levantamento realizado por Teresa Orecchia Havas (2019, p.18) nos arquivos de Princeton (Manuscripts Division, Department of Rare Books and Special Collections, Princeton University Library), indica que o caderno mais antigo do acervo de Princeton pertence ao ano de 1954, três anos antes do que a suposta origem dada por Piglia. Já em relação ao caderno mais recente, Orecchia Havas aponta maio de 1988 como término das entradas em blocos mais sistematizados.

<sup>41</sup> A esse respeito, há o belíssimo documentário *327 cuadernos*. Dirigido pelo diretor e amigo Andrés Di Tella, a trama procura mostrar as reflexões de Ricardo Piglia assim que ele aposenta-se como professor na Universidade de Princeton, e inicia seu ambicioso projeto de releitura e reescrita do livro baseado em seus cadernos. Durante o período de gravações, entretanto, Piglia recebe o diagnóstico de sua doença e as filmagens acompanham parcialmente o declínio do corpo físico do escritor, ao mesmo tempo em que o trabalho de consolidação deste projeto autoral torna-se ainda mais urgente.

claro, ali não é franqueado acesso às memórias ou às intimidades do autor argentino. Neste, e nos dois volumes que se seguiram nos anos subsequentes, o leitor pôde conhecer a vida e a trajetória literária de Emilio Renzi, personagem criado por Piglia já em seus primeiros relatos, ainda na década de 60.<sup>42</sup> Piglia então cedeu sua vida ao seu personagem mais proeminente e ao fazê-lo criou seu duplo ficcional. Neste sentido, Piglia assegura a persistência de sua experiência não somente pela doação de suas lembranças para Emilio Renzi, mas também pelo uso da intertextualidade, movimento do texto no tempo em fuga da morte, mas sobretudo em busca de algum tipo de vida eterna.

### Referências Bibliográficas

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.

PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Seix Barral/Biblioteca Breve, 1992, p.29.

PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación*. Barcelona: Anagrama, 2015, p.15.

RANK, Otto. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Dublinense. 2013, posição 189 (ebook).

SAMOYAULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. São Paulo: Editora Hucitec, 2018.

---

<sup>42</sup> Emilio Renzi aparece desde *La invasión*, o primeiro livro de contos de Ricardo Piglia, de 1967.