

A máquina falante: tradição e hibridismo nos textos de Ricardo Piglia

Alexandre Moraes¹

Resumo: Estudo da ficção argentina contemporânea e dos elementos de subjetividade e de organização textual. Verifica-se como na narrativa pigliana as formas da tradição literárias são redirecionadas, diferenciando-se daquelas oriundas da modernidade.

Palavras-chave: Ficção argentina contemporânea. Elementos de subjetividade e de organização textual. Ricardo Piglia. Formas da tradição literária. Reorganização da tradição.

Abstract: Study of the contemporary argentinian fiction, the subjectivity elements and textual structure. It is verified as in the pigliana narrative the literary tradition forms are redirected, differentiating it from those ones of modernity.

Keywords: Contemporary argentinian fiction. Subjectivity elements and textual structure. Ricardo Piglia. Literary tradition forms. Tradition reorganization.

“Uma prolongada experiência, a vontade de deslizar sobre os raios niquelados de meu corpo, permitiu que eu vislumbrasse a ordem que legisla a grande máquina poliédrica da história. Aproximar-me para contemplá-la a distância, de maneira muito diferente daquele que talvez fosse desejável, mas aproximar-me no fim, em momentos limitados, aproximar-me, com meu corpo metálico, dessa fábrica de sentido, arrastar-me até ela, como quem nada no mar dos Sargaços.” (PIGLIA, 1987, p. 48).

1

A tradição tem se apresentado nas obras de Ricardo Piglia como um terreno movediço de linguagens e subjetividades múltiplas em que o escritor e a escrita também se multiplicam criando diversos confrontos de textos e produzindo uma espécie de, digamos, *hipertexto*, da mesma forma, movediço.

Os textos de Ricardo Piglia surgem não de um possível silêncio construtivo da tradição argentina em que poderíamos localizar dentro do seu *hipertexto*, um Borges, um Cortázar e um Arlt, mas

¹ Professor do Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo.

do embaralhamento dessas linhas textuais. Em outras palavras, a tradição em Piglia, após os anos 1980 (ou na “contemporaneidade”), se converte, como afirmou uma ensaísta, “no laboratório do futuro” (PEREIRA, 1999, p. 67). Falarmos em uma tradição movediça que constitui uma espécie de “laboratório” significa nos referirmos não à tradição que deverá ser rompida, mas àquela que será corrompida, questionada, impulsionada, ressemantizada e, finalmente, redirecionada para além de si mesma. Dito de outro modo: não se trata da tradição como “armário de guardados”, dispensa de materiais de sentidos impositivos e em rotas de colisão, mas aquela que servirá de material constitutivo para sua própria reterritorialização. Tradição como subjetividades à deriva de si mesmas. Explica-se: a tradição em Ricardo Piglia aparece entrecortada, numa espécie de sucessão de clips e “máquinas desejan-tes” de textos ou, como nos fala a ensaísta já citada:

Numa política de cut-up, a obra de Ricardo Piglia processa textos das mais variadas procedências, culturas, estilos e gêneros. Assim poderíamos dizer que, no conto intitulado “Nome falso – homenagem a Roberto Arlt” predominam as formas textuais dos diários, enquanto no romance “Respiração artificial” prevalece a escrita epistolar. No livro de contos “Prisão perpétua”, há uma experimentação de microrrelatos ou de anotações para relatos futuros que se desdobram em narrativas mais longas dentro dessa própria obra ou fora dela. (PEREIRA, 1999, p. 74)

10

Esta forma de constituir o relato nos leva a uma série de considerações. A primeira delas e, talvez, a mais importante de todas, é que nos interessa a tradição exatamente porque o relato oferecido por Piglia parece desviar-se da tradição quando, na verdade, a incorpora, reorganizando suas “máquinas de subjetividade”, criando territórios de sentido completamente diversos. A segunda consideração se faz necessária no momento em que nos perguntamos que relações mantêm a escrita textual de Piglia com a tradição argentina ou mesmo ocidental.

Nos *metatextos piglianos* (BRATOSEVICH, 1997, p. 261), encontramos alguns indícios: o próprio relato narrativo da escrita literária é seu primeiro momento crítico e analítico, ou seja, a narrativa está confeccionada a partir de sua própria crítica. Nos textos, por exemplo, a personagem Renzi, alterego de Piglia, encena o crítico, inserindo na narrativa a possibilidade crítica e também destruindo o próprio seqüenciamento tradicio-

nal do relato e as configurações do narrador: “Seria melhor se o relato saísse direto, o narrador deve sempre estar presente. É claro que eu também gosto da idéia dessas histórias que estão como que fora do tempo e que começam toda vez que a gente quer” (PIGLIA, 1993, p. 11).

No fragmento citado, pode-se verificar o que ficou dito antes. O narrador se desorganiza, as seqüências narrativas também se desmobilizam e a tradição penetra reformulando o texto e também reformulada. A história e o texto começam a partir da deriva subjetiva do narrador (“histórias fora do tempo”) e a partida é dada pelo desejo (“toda vez que a gente quer”). Estas derivas subjetivas do narrador contaminam a tradição e também a própria presença do narrador: “o narrador deve sempre estar presente”, quer dizer, comenta-se sua possível ausência, seu desmantelamento na história e, em última instância, comenta-se a autoria diante da tradição que se desconstrói e se ressemantiza e, mais que isso, o comentário sobre o que é o narrador.

Essas considerações devem ser somadas a uma outra. As migrações do sujeito narrativo e suas vinculações renovadas com a tradição textual criam uma série de elementos textuais, são eles: a) espacialização antitética, o que significa que os elementos sempre se apresentam de forma conflituosa e o espaço em si está sempre rarefeito, dimensionando diversos tipos de discurso e de configuração textual do próprio espaço; b) os simulacros e as “máquinas narrativas”: se em “A cidade ausente” há uma máquina falante como personagem central e como dado *sine qua non* constitutivo da narrativa, nos demais textos, a máquina está dissimulada, ou seja, as falas se desequilibram criando um espaço rarefeito de discursos e tempos tal qual acontece em A cidade ausente; c) as tecnologias de subjetividade, ou seja, as formas de formulação subjetiva e de configuração dos sujeitos são renovadas e amplificadas.

O sujeito das falas, não necessariamente suas, é também um sujeito à deriva de si, criando-se e destruindo-se a cada passo do texto; d) as migrações subjetivas, os traçados, os espaços de caminho e descaminho são relacionados ao hipertexto por meio de uma elaborada “teoria da escrita como citação” (SOUZA, 1993, P. 88), isto porque se há um sujeito dito pós-moderno que se encontra a deriva, quer dizer, um sujeito em processo de cons-

trução e ao mesmo tempo de destruição, em luta, portanto, com conjuntos de subjetividades modernas/”pós-modernas” (para utilizarmos um termo genérico). Neste caso, as rotas migratórias constitutivas da subjetividade tornam-se efetivamente diversas.

O *hipertexto*, o “museu de tudo” que Piglia nos oferece, forma também este sujeito que fala desesperadamente e fala para ninguém procurando os sentidos de uma fala da tradição que tenta ressemantizar para ressignificar e, fala para inscrever-se como sujeito, mas sujeito que migra sem parar.

O narrador do texto de Piglia tenta, como fazem outros narradores “pós-modernos”, um afastamento, entretanto, o que consegue é um adensamento de suas fimbrias “biográficas” encaenadas. Nos textos de Piglia a *respiração* da subjetividade beira o estatuto “biográfico” da personagem, da história da literatura, da história argentina, da história ocidental e do próprio autor Ricardo Emilio Piglia. Enfim, há inúmeras biografias se desenvolvendo e confundindo o leitor, pois também o biográfico pode ser falso, os nomes podem estar trocados. Os nomes podem vir a encontrar uma senha trocada e uma subjetividade que não se coloca, embora na contradição extrema de uma possível colocação e de sua própria narração. Poderá, nestes contextos narrativos, configurar-se um nome falso e uma respiração artificial quando se trata da subjetividade.

O narrador não percorre, como já se aludiu, apenas um tipo de relato. Ao contrário, multiplica-se em relatos microdesejantes e micropolíticos que recobrem toda a superfície textual. Daí preferirmos a expressão *hipertexto*, ou seja, um texto de subjetividades amplificadas e todas elas variadas e em posição de transformação.

A tradição surge nos textos de Piglia como um enorme museu em que são oferecidos os totens da cultura, porém, de todos estes totens deveremos desconfiar. Todos os nomes podem ser falsos, a repiração em ar não menos enganoso, traduzindo, talvez, uma “prisão perpétua” subjetiva ou, como lemos em *Respiração artificial*, um movimento de aproximação e, ao mesmo tempo, de afastamento:

Para aproximar-se fora preciso ao mesmo tempo desprender-se de tudo e tudo conservar. “Desprender-se de tudo e reduzir-me”, disse, “a este buraco, a esta cova, mas ao mesmo tempo ser suficientemente esperto para preservar os bens que, do exterior, garantiam-lhe a maior liberdade e resguardavam-no dos

possíveis ataques. Aí fora necessário, disse, realizar uma operação extremamente lógica, que consistia em conservar suas capacidades e descartá-las. (PIGLIA, 1987, p. 23)

2

Sentia-se perdido, cheio de medo e de desprezo. Junto com o desalento retornava a lembrança de Larry; o corpo distante da mulher, mole sobre o banco de couro, os joelhos separados, o cabelo vermelho contra as lâmpadas azul-claras do New Deal. (PIGLIA, 1989, p. 115-124).

Nesta altura de nossa discussão, vamos, dentro da obra separar, um texto de Piglia, para a partir daí nos referirmos a uma série de questões que estamos tentando a grosso modo alinhar.

Renzi, personagem que, se reaparece ao longo da maioria das narrativas de Piglia, em “A louca e o relato do crime” aplica a lingüística para desvendar um crime e, ao ouvir o relato de Anahí ou Echeverne Angélica Inés, encontra Shakespeare através de uma paródia. Renzi, trabalhando como jornalista recebe uma tarefa: defazer uma matéria policial e ouvir o relato de um crime cuja única testemunha é uma louca que só fala através de um delírio. Renzi estuda o relato da louca Anahí, “a pecadora, Rainha e mãe”, destaca o que não se repete no discurso e através de um “método lingüístico-psicanalítico” desvenda o crime. O discurso da louca fala de suas variações subjetivas de modo que a língua do texto também “enlouquece”. Renzi tenta, com a lingüística e a psicanálise, desvendar o que de fato se fala do assassinato a partir deste relato aparentemente caótico. A inutilidade dos relatos fica denunciada quando é recusado o estudo feito por Renzi.

No texto de Piglia uma série de problemas nos chamam a atenção. O primeiro deles — e o que aqui mais nos interessa — é verificar como a tradição aparece inscrita na superfície textual. Analisando-se a personagem nomeada como “A louca”, verifica-se aquilo a que o próprio Renzi nos lembra, estaríamos diante de Shakespeare; a própria louca nos remete mais uma vez a Roberto Arlt. Em palavras outras: estamos diante da mesma “máquina de citações” que constitui a escrita de Piglia. A loucura de Anahí também nos remete à máquina de Macedônio em “A cidade Ausente”. A tradição sai literalmente reterritorializada e, de uma forma con-

tudente, corrompida, pois a louca tenta elucidar um assassinato através de um delírio. O assassinato envolve uma prostituta e um cafetão e, sobretudo, os erros policiais na determinação do crime, o estado da justiça, a situação da imprensa e sua submissão aos organismos oficiais e a diluição do fato e as possíveis verdades. A verdade no texto ganha diversas faces, variados matizes, refrações de sentido interferindo e ferindo a estrutura textual.

Se a ordem dos discursos pressupõe uma história e uma configuração micropolítica do sentido, o que em termos efetivos significa afirmar que a verdade no texto de Piglia aparece sob a forma de versões e, ao leitor, é reservado o lugar de participante da diegese objetivando escolher a versão que melhor se apropria à sua própria subjetividade.

Vejamos com algum detalhe. Renzi está escrevendo a história pedida pelo chefe de redação, o velho Luna. Esta história escrita por Renzi é exatamente aquela contrária à versão da história proposta pelo próprio Renzi. Teríamos neste dado, portanto, duas versões. Outra versão é a policial, negada por Renzi e não discutida pelo velho Luna que não deseja entrar em confronto com a verdade estabelecida de forma potencial. Outra versão, ainda, é a da história narrada numa espécie de vídeoclip entrecortada pelas versões anteriores. Nesta versão, Almada conversa com a louca e nada mais nos é revelado. Sabe-se que a mulher que será assassinada, Larry, estaria por perto. Outro indício de versão possível é narrada em outro fragmento do texto em que Antúnez se vê privado da parceria de Larry, que o abandona deixando um bilhete escrito com batom no espelho. Bom lembrarmos que Antúnez está literalmente “consciente de sua inexorável decadência, dos sinais desse fracasso que ele escolhera chamar de seu destino” (PIGLIA, 1989, p. 119). Tudo pode nos levar a crer que Antúnez seria o assassino de Larry, pois teria sido abandonado e era a mulher a quem: “Acostumou-se também ao pacto, à secreta e querida decisão de não falar do dinheiro, como se os dois soubessem que a mulher pagava dessa forma o modo dele a proteger dos medos que de repente ela sentia de morrer ou de ficar louca” (PIGLIA, 1989, p. 119).

Ora, se estivéssemos diante de narrativa policial, evidentemente todas as possíveis versões teriam um esclarecimento efetivo no texto. Entretanto, se há o uso das estruturas do vídeoclip

e da narrativa policial, nenhuma destas formas de texto é utilizada de maneira tradicional. São estruturas corrompidas utilizadas como matrizes textuais citadas por Piglia.

O que podemos perceber nas seqüências textuais é que a verdade dá-se como ordem micropolítica em que diversas potências entram em jogo. O texto de Piglia jamais retira qualquer potência do jogo, não privilegia matrizes, utiliza todas, cria cortes e narrativa entrecortadas, portanto, subjetividades delirantes todas.

Aqui, um ponto muito importante da narrativa Pigliana: os elementos da tradição aparecem todos equalizados, num desfile de “máquinas desejanter” de discurso e subjetividades à deriva. Sujeitos que falam na deriva de seu próprio discurso, como Renzi que escreve uma narrativa, “como se alguém estivesse ditando” daquele homem “Gordo, difuso, melancólico, o terno de sarja verde-piscina flutuando em seu corpo(...)”.

Também a narrativa de Renzi é uma máquina delirante de versões, assim como a lingüística e a psicanálise e todas as outras versões. O que se depreende é que a narrativa não cria qualquer hierarquia entre elas. Deste modo, a tradição pode aparecer sem que qualquer *paideuma* impositivo ganhe circulação. A tradição híbrida e equalizada reaproveita tudo, como em um “laboratório” de versões, de máquinas delirantes alargando as potências de todos os desejos que a tradição inscreve em suas fimbrias e histórias paralelas.

Outra questão importante a sublinhar aqui é o fato de todos os sujeitos textuais aparecerem sob a forma de versões problemáticas, “viróticas”. Anahí, a louca, nos diz claramente que “eu sou ela”. Há várias versões de Anahí: 1) a que sabe a extensão dos fatos e quem realmente matou a prostituta Larry; b) a que é uma espécie de santa que se evola imolando-se em configurações místicas, a Angélica Inés; c) a mulher apaixonada pelo cavaleiro Juan Bautista Bairoletto; d) A “Rainha e mãe”; e) a “Pecadora” e a que adentra na tradição da macarena sulista.

Todas as versões convivem na máquina de discursos que é a “louca”. Também Renzi se apresenta multiplicado como subjetividade à deriva: a) o Renzi aprimorado estudante universitário de letras, especialista em lingüística; b) O Renzi fracassado em uma redação de jornal que deverá escrever resenhas sobre livros do “desalentado panorama literário nacional”; c) o Renzi escritor;

d) O Renzi que decifra o crime e escreve, ao contrário de si, uma estória que nem mesmo é a sua própria versão.

Antúnez é o cafetão que desejava “levantar vôo”, aquele que gostaria de ir para o Panamá ou Quito e um possível assassino que arrancaria a mulher amada dos braços de outro dentro do cabaré. A prostituta Larry é a depressiva, a ansiosa, e também aquela que teme a loucura. Almada é o corajoso e o torturador, o que protege e humilha, o fracassado e o sonhador.

Como se depreende, as personagens das diversas versões da história também são versões de si mesmas. Versões de subjetividade em luta com as subjetividades dominantes, fracassados com projetos que o fazem rir ao mínimo contato: “Antúnez desatou a rir: ‘Para quê?’, disse, ‘Ficar?’, disse ele, um homem pesado, envelhecido. ‘Para quê?’, tinha dito a ela, mas já estava decidido(...)” (PIGLIA, 1989, p. 119).

Se por um lado, a proposta de Larry, pedindo que Almada ficasse e não fosse embora o fazia desatar a rir e desprezar qualquer proposta de contato mais íntimo, além do uso que fazia do corpo e do dinheiro da prostituta; por outro, sabia que “já nos resta pouco tempo de jogo, para mim e para ela” (PIGLIA, 1989, p. 119). Quer dizer, sabia que estavam “jogando” e que se encontravam no terreno minado das versões que um jogo pode vir a ter, das insuficiências que o jogo produz e reproduz e da insegurança do jogo. Trata-se, portanto, de encarar o espaço vital, como espaço de jogo e de fracasso. Daí que todos os personagens são também versões de suas próprias atuações. Nem sequer Renzi, o personagem intelectualizado, escapa de ser uma versão de sua atuação em cada clip oferecido pelo texto. “Destino”, como Almada nos deixa bem claro, é apenas a “inexorável decadência, o fracasso que escolhera” chamar por este nome. Neste momento da partida de Larry, vemos um fato absolutamente relevante: a morte se insinua com seus signos de vazio, de gavetas liberadas de suas histórias. Larry sai deixando-o morto também, o que seria sua outra versão.

As subjetividades estão se acumulando também em versões de sujeitos entremeados com possibilidades de chegar a alguma “respiração” diante das versões da tradição e suas verdades apresentadas como versões parciais que, em momento algum, apontam uma possível verdade *ipso facto*, ou seja, não há um conjunto de signos definidos além de sua variação e de suas versões sucessivas.

Deste modo a tradição, de Shakespeare a Roberto Arlt e, de leve, quase pela contramão, de Cortázar (1972) com seu *O jogo da Amarelinha*, seus lugares de transformações, suas ambivalências entre céu e inferno e sucessivas versões diferentes para um mesmo objeto. Lembremos do jogo também presente no *O jogo da Amarelinha* e a polivalência das versões subjetivas presentes em Cortázar. A diferença nos textos de Piglia é marcante, pois se há utopia libertadora de um sujeito, esta só se dá por uma busca cujo contorno se sabe de antemão que será o do fracasso. As subjetividades modernas, ao contrário daquelas pós-modernas, não temiam nem a diversidade de suas versões subjetivas nem tampouco a diversidade de suas possibilidades porque acreditavam que era esta mesma diversidade que levaria ao “outro lado do hábito”, ao oposto da doxa. Em Piglia, as versões são apenas movimentos do jogo que pode chegar ao fim, não direções possíveis para uma liberação do sujeito. Os loucos de Roberto Arlt e as personagens de Cortázar e mesmo o sonhador infalível de Jorge Luiz Borges sendo eternamente sonhado em ruínas circulares sobre ruínas e sonhos sobre sonhos, sete vezes sonhavam com a liberação do sujeito, o satori, o zen total, o número único borgiano, enquanto em Piglia não vemos nem satori nem sonho, mas delírio discursivo, versões para um mesmo destino que se dá como decadência e não como busca, como assim podemos verificar sobretudo em Roberto Arlt e em Julio Cortázar.

Em Cortázar “o mundo é uma figura e é preciso entendê-la. Por entendê-la, queremos dizer gerá-la” (CORTÁZAR, 1972, p. 333) e a literatura, uma das “turas” de criação e geração desse mundo que só pode existir em definitivo se for gerado e criado. As versões justificam não um sujeito a deriva, mas um sujeito em busca da criação desse mundo moderno. Em Piglia, a literatura “é como jogar pôquer e todo segredo consiste em fingir que se mente quando se está dizendo a verdade”. Não há geração possível a não ser corromper a tradição, hibridizá-la, transtorná-la e acrescentar versões sobre versões, novas dialetalizações. Literatura não é apenas criar e gerar um mundo novo cheio de fracassos como nos textos de Cortázar, mas um mundo que aponta uma ou outra saída para “o outro lado do hábito”, para “as criaturas que não se repetem”. Em Piglia, literatura é apenas jogo ilimitado, manipulação de códigos, arte de jogar ou narrar, talvez

arte de salvar a própria literatura, reorganizando o narrador, transformando-o na máquina de narrar, mesmo quando a cidade se perdeu, ausente só lhe resta uma entrada no museu da tradição para corrompê-la e para ressemantizar a respiração que, ainda assim, será não mais que respiração artificial.

Referências

BRATOSEVICH, Nicolás e Grupo de Estudio. "Sobre los metatextos de Piglia". In: Ricardo Piglia y la cultura de la contravención. San José: Atuel, 1997.

CORTÁZAR, Julio. O jogo da amarelinha. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

DELEUZE, Gilles. Lógica do sentido. Trad. Luiz Roberto Salinas Fontes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

PEREIRA, Maria Antonieta. "A máquina da criação". In: Palavras ao sul. Seis escritores latino-americanos contemporâneos. Org. Maria Antonieta Pereira e Luis Alberto Brandão Santos. Belo Horizonte: Fale/Autêntica, 1999.

PIGLIA, Ricardo. Respiração artificial. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1987, p. 48.

18 _____. "A louca e o relato do crime". In: Prisão perpétua. Trad. Sérgio Molina e Rúbia Prates Goldoni. São Paulo: Iluminuras, 1989.

_____. A cidade ausente. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1993.

SOUZA, Eneida Maria de. A biblioteca de Borges. Anuario brasileño de estudios hispánicos. Brasília, 1993.