

A ficção especulativa de Ricardo Piglia / La ficción especulativa de Ricardo Piglia

Valdir Olivo Junior*

É professor de literatura hispânica e teoria literária da Universidade Estadual do Centro-Oeste. Possui doutorado em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina e atualmente realiza estágio pós-doutoral na Universidade Federal do Paraná.

 <https://orcid.org/0000-0001-9620-8081>

Recebido em: 11 abr. 2024. **Aprovado em:** 18 ago. 2024.

Como citar este artigo:

OLIVO JUNIOR, V. A ficção especulativa de Ricardo Piglia. *Revista Letras Raras*, Campina Grande, v. 13, n. 1, 2024, p. e-2340, out. 2024. Doi: <https://doi.org/10.5281/zenodo.13824788>.

RESUMO

O objetivo deste artigo é analisar e refletir acerca do processo criativo do romance *Respiração artificial* (1980), primeiro romance do escritor argentino Ricardo Piglia (1940-2017). Após publicação dos três volumes de *Os diários de Emilio Renzi*, ocorrida entre 2015 e 2017, ficou ainda mais evidente o projeto borgeano de Piglia que pensa a literatura como indissociável da teoria e da crítica. A publicação, coordenada por Piglia, de partes selecionadas de seus diários, lançou luz sobre o laboratório criativo do escritor. *Os diários de Emilio Renzi* abriu novas perspectivas de leitura para toda a produção de Piglia. É como se a “máquina polifacética” de Piglia encontrasse por fim sua locomotiva. Tomando como ponto de partida as reflexões desenvolvidas nos diários, este trabalho objetiva refletir sobre as relações entre os primeiros textos críticos publicados por Piglia e *Respiração artificial* (1980), seu primeiro romance. Esta pesquisa se insere no campo teórico-metodológico da crítica genética.

PALAVRAS-CHAVES: Ficção especulativa; ficção conceitual; Jorge Luis Borges.

RESUMEN

El objetivo de este artículo es reflexionar acerca del proceso creativo de *Respiración artificial* (1980), primera novela del escritor argentino Ricardo Piglia (1940-2017). En *Los diarios de Emilio Renzi*, publicados entre 2015 y 2017, Piglia parece haber profundizado el proyecto borgeano de lo literario como indisoluble de la teoría y la crítica. La publicación coordinada por Piglia de partes seleccionadas de sus diarios sacó a la luz su laboratorio creativo. *Los diarios de Emilio Renzi* abrieron nuevas perspectivas de lectura crítica para toda la producción de Piglia. Es como si la “máquina polifacética” de Piglia encontrara, por fin, su locomotora. Tomando como punto de partida las reflexiones desarrollada en los diarios, este trabajo objetiva reflexionar acerca de las relaciones entre los primeros textos críticos publicados por Piglia y sus relaciones con *Respiración artificial* (1980), su primera novela. Esta investigación tiene por base el campo teórico y metodológico de la crítica genética.

PALABRAS CLAVE: Ficción especulativa; ficción conceptual; Jorge Luis Borges.

*

 volivo@unicentro.br

1 Introdução

De minha parte, busco encontrar a forma de fazer o que chamo “a crítica do escritor”. Um escritor não fala de sua própria obra, não pode dizer nada sobre ela, mas a experiência de seu trabalho criativo lhe proporciona uma perspectiva única para falar da literatura feita pelos outros. (Tradução minha).¹

Com o intuito de reconstruir e mapear as relações entre textos de Ricardo Piglia, tomo como ponto de partida alguns dos primeiros artigos críticos publicados por ele, entre 1970 e 1980, nas revistas *Los libros* e *Punto de vista* e também *Os diários de Emilio Renzi*, publicado em três volumes entre 2015 e 2017. *Os diários de Emilio Renzi* reúne partes selecionadas dos diários de Piglia; além de permitir (re)montar o mapa intelectual de sua geração, os diários revelam parte do laboratório criativo de Piglia permitindo refletir sobre a construção de seus primeiros textos críticos e literários. Muitos dos artigos críticos publicados por Piglia no período dialogam diretamente com seu primeiro romance. A análise de tais diálogos entre seus textos nos mostra muito mais do que uma mera relação de proximidade temática, Piglia constrói propositalmente uma rede de series e variações entre seus textos sendo a publicação de *Os diários* a culminação de tal projeto. A literatura paranoica de Piglia opera repetindo e deslocando textos até que ele se torne outro. Mapear e refletir sobre as relações entre seus primeiros textos é o objetivo deste trabalho.

Uma questão fundamental para pensar a obra de Piglia é entender que não existe uma separação entre seus trabalhos críticos e literários. Um texto sempre conta, ao menos, duas histórias; uma é a história narrada propriamente dita e a outra é teórica e criativa, onde estariam os bastidores de seu processo criativo. A obra de Piglia constitui-se assim de uma densa e complexa rede de conexões entre crítica, teoria e ficção. Analisar seu processo criativo é refletir sobre as interseções entre tais elementos e rastrear suas conexões na busca de reconstruir seu laboratório criativo. A literatura de Piglia está constituída do que poderíamos denominar ficção especulativa, além de não haver uma fronteira entre o que é teoria e literatura, há também um diálogo direto e uma continuidade entre seus textos críticos e literários.

¹ “Por mi lado, busco encontrar la forma de hacer lo que llamo “la crítica del escritor”. Un escritor no habla de su propia obra, no puede decir nada sobre ella, pero la experiencia de su trabajo creativo le da una perspectiva única para hablar de la literatura que hacen los otros.” (Piglia, 2017, p. 52)

A ficção especulativa de Piglia não é uma invenção sua, trata-se de uma tradição literária argentina que ele rastreia e analisa partindo de Domingo F. Sarmiento até chegar em em Jorge Luis Borges. Para Piglia, a erudição borgeana opera como um performativo textual que permite que o texto se desenvolva, ou seja, a erudição funciona como a sintaxe do relato. É esse método de trabalho de Borges que Piglia buscará potencializar incorporando a ele novos elementos, especialmente aqueles decorrentes de sua leitura de outro escritor argentino fundamental, Roberto Arlt.

2 Contextualização teórica: considerações acerca da crítica genética e o processo criativo

Como ponto de partida para pensar o processo criativo de *Respiração artificial* (1980) de Ricardo Piglia se faz necessário situar este breve artigo no contexto dos estudos genéticos. A proposta deste trabalho se encontra em sintonia com a vertente brasileira da crítica genética, inaugurada por Philippe Willemart², que busca pensar o processo de criação para além dos manuscritos. Ou seja, não se trata apenas de buscar uma origem, mas articular uma leitura acerca dos movimentos da escrita do autor estudado. Ideia que está em concordância com a proposta de Claudia Amigo Pino e Roberto Zular (2007):

Defendemos aqui que a crítica genética não pode se centrar apenas nos enunciados encontrados nos manuscritos. É necessário também se debruçar no que acontece fora deles, entender como são também discursos de instituições (por exemplo, a literatura, a escrita como tecnologia, a pesquisa em crítica genética, etc.) (p. 44).

É nesse sentido que me interessa aqui rastrear e refletir sobre as primeiras publicações de Piglia, mas também suas leituras pois para ele, como para Jorge Luis Borges, o escritor é antes de tudo um bom leitor. Nesse sentido, a publicação de *Os diários de Emilio Renzi* é fundamental para rastrear tais leituras. Nas páginas iniciais do primeiro tomo de *Os diários* lemos: “Como li alguns dos meus livros poderia ser o título da minha autobiografia (caso a escrevesse)” (Piglia, 2017, p. 14). Além disso, ainda nas páginas iniciais, Piglia define o que entende por livros importantes para sua formação:

² Philippe Willemart é professor titular em literatura francesa e prof. emérito da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo. É um dos principais responsáveis por inserir a crítica genética no Brasil e um de seus maiores representantes até a atualidade.

Se eu me lembro das circunstâncias em que estava com um livro, isso para mim é a prova de que ele foi decisivo. Não são necessariamente os melhores, nem os que me influenciaram: são os que deixaram uma marca. Vou seguir esse critério mnemônico, como se eu contasse somente com essas imagens para reconstruir minha experiência. Um livro na lembrança tem uma qualidade íntima somente se *vejo* a mim mesmo lendo (Piglia, 2017, p. 14).

Na mesma página do diário, a ideia borgeana do escritor que lê escrevendo textos alheios é claramente formulada:

Claro que recorro dessas cenas depois de ter escrito meus livros, por isso poderíamos chama-las de pré-história de uma imaginação pessoal. Por que nos dedicamos a escrever, afinal? Seguimos nessa trilha, por qual motivo? Bom, porque antes lemos... Não importa a causa, claro, importam as consequências (Piglia, 2017, p. 14).

Na verdade, a herança (literária, teórica, crítica e familiar) e a disseminação são elementos recorrentes em seus textos e filmes, mas não se trata apenas de tematizar a herança como um motivo e sim trabalhá-la. É também por isso que, e essa é uma das contribuições de Piglia para a crítica genética, se faz necessário indagar a biblioteca do escritor, e não me refiro apenas aos textos literários, mas também críticos e teóricos, face muito relevante da escrita pigliana. O trabalho de Ricardo Piglia como crítico literário é extremamente relevante para ler os principais movimentos que configuram o processo criativo de seus textos literários. Independente do suporte (literário, crítico, fílmico, etc.) busco aqui pensar o “texto” como potência (artística e crítica), para tanto me apoio na teoria barthesiana do texto como o lugar do “infinito significante” (Barthes, 1998, p. 73).

A possibilidade de consultas aos diários de Piglia vai muito além da mera curiosidade, trata-se do início de uma reflexão que ocuparia um lugar privilegiado em suas futuras preocupações como escritor. É a consulta aos diários que dá origem às reflexões aqui apresentadas, pois permitem uma visão panorâmica da obra de Piglia e assim podemos pensar mais claramente as intersecções entre seus textos. Nesse sentido, pensar as relações entre diferentes gêneros, suportes e saberes em Piglia passa também pela problematização do próprio conceito de ficção,

Interessa-me trabalhar essa zona intermediária na qual se cruzam a ficção e a verdade. Antes de tudo porque não há um campo próprio da ficção. De fato, tudo pode ser ficcionalizado. A ficção trabalha com a crença e nesse sentido conduz à ideologia, aos modelos convencionais da realidade e, certamente também, às convenções que fazem verdadeiro (ou ficcional) um texto. A realidade está tecida de ficções. A Argentina destes anos é um bom lugar para ver até que ponto o discurso do poder adquire muitas vezes a

forma de uma ficção criminosa. O discurso militar teve a pretensão de ficcionalizar o real para apagar a opressão. (Tradução minha).³

A ficção para Piglia não se limita a ser uma oposição a certa compreensão de uma lógica da *mimesis*, ela exige ser pensada através de outros termos. As duas citações anteriores, bem como os conceitos de ficção e realidade, configuram entre si uma relação que opera pela autorreferencialidade e pela indeterminação. Não se trata de uma ficção que se deixe contrapor a uma realidade ou verdade, mas sim da ficção de uma ficção.

Em 1963, Michel Foucault definia a ficção como “a nervura verbal do que não existe, tal como ele é” (Foucault, 2009, p. 69). O que Foucault propunha neste artigo, intitulado “Distância, aspecto, origem”, era justamente a literatura não mais como retórica, mas sim como rede de linguagem na qual o fictício seria um afastamento da linguagem (exílio) que, ao mesmo tempo a expõe, dispersa e abre. Já em 1966, no artigo “Por trás da fábula” Foucault dava um passo além em sua reflexão e propunha a distinção entre fábula e ficção. Enquanto a fábula se identifica com o que é contado, a ficção é a trama das relações estabelecidas através do discurso. Ou seja, a diferença está entre o que é narrado (fábula) e a máquina narrativa (ficção). A literatura de Piglia trabalha com as duas instâncias, por um lado cria uma fábula que nada mais é do que uma *pré-texto* que permite com que ele problematize, explore e desarme mecanismos, conceitos e dispositivos que compõem a ficção enquanto, ao mesmo tempo, cria seu próprio dispositivo de escrita.

Nesse processo de fragmentação e redistribuição de textos e imagens, problematizar a ficção tem um papel chave para Piglia. A ficção para ele é um trabalho de montagem (a ficção é montagem), para melhor entendê-la no contexto de sua obra podemos atribuir a Piglia aquilo que Foucault atribuía a Julio Verne e a Raymond Roussel, ou seja, a ideia de restituição do rumor à linguagem:

Essa função do discurso científico (murmúrio que é preciso devolver à sua improbabilidade) faz pensar no papel que Roussel atribuía ao que considerava frases convencionais, e que ele quebrava, pulverizava, sacudia, para delas fazer jorrar a miraculosa extravagância da narrativa impossível. O que restitui ao rumor

³ “Me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada porque no hay un campo propio de la ficción. De hecho, todo se puede ficcionalizar. La ficción trabaja con la creencia y en este sentido conduce a la ideología, a los modelos convencionales de realidad y por supuesto también a las convenciones que hacen verdadero (o ficticio) a un texto. La realidad está tejida de ficciones. La Argentina de estos años es un buen lugar para ver hasta qué punto el discurso del poder adquiere a menudo la forma de una ficción criminal. El discurso militar ha tenido la pretensión de ficcionalizar lo real para borrar la opresión” (Piglia, 2001, p. 10).

da linguagem o desequilíbrio dos seus poderes soberanos não é o saber (sempre cada vez mais provável), não é a fábula (que tem suas formas obrigatórias), são, entre os dois, e como em uma invisibilidade de limbos, os jogos ardentes da ficção. (Foucault, 2009, p. 217)

A ficção em Piglia se dá no jogo entre *savoir* e *fable*. A fábula é o *pré-texto* do saber que é exógeno a ela, mas que a engloba. Ela importa pelo que dá a ver para além de si mesma, ou seja, os jogos de poder e os dispositivos que a envolvem. A ficção seria, portanto, os bastidores do texto que, no caso de Piglia, envolve um trabalho de reflexão crítica acerca da literatura argentina. A ficção especulativa de Piglia se apresenta como um saber acerca da tradição literária e, ao mesmo tempo, constrói as bases para que ela mesma prospere no contexto literário nacional.

3 Ricardo Piglia: ficções de origem

Quando Piglia ainda era estudante na Universidad Nacional de La Plata foi encarregado, a pedido do centro de estudantes, de convidar Jorge Luis Borges para uma conferência na instituição. O jovem acadêmico de História se dirigiu então ao apartamento de Borges para conversar sobre a conferência, entre outras coisas. Todos que conheceram Borges são unânimes em dizer que sua amabilidade fazia com que as pessoas se sentissem cômodas muito facilmente em sua presença, algo semelhante aconteceu com o jovem Piglia que decide então tecer algumas ponderações sobre o conto “A forma da espada”. Piglia argumenta que o final do conto é exageradamente extenso, sugerindo que poderia terminar muito antes do desfecho escolhido pelo autor de *Ficções*. Borges teria então exclamado: “Ah — O senhor também escreve contos” (Piglia, 2017, p. 30). Este episódio, ainda que breve, possui uma significação bastante profunda no contexto da obra de Piglia e podemos pensá-lo como uma possível origem ficcional de sua obra, pelo que ele sugere no sentido de refletir sobre sua relação com Borges e sua posição em relação à literatura argentina. O ocorrido não seria somente, na visão de Piglia, mais um exemplo da famosa ironia de Borges, mas o reconhecimento no jovem escritor da posição do leitor que escreve, ou ainda, aquele que lê de maneira diversa por ter começado a escrever. Essa perspectiva, que Piglia chamaria mais tarde de “crítica do escritor”, implica analisar o texto literário a partir de seu interior, refletindo sobre sua criação. Para Piglia, escrever não apenas

muda a maneira de ler, mas também permite que o escritor leia a genealogia da tradição literária com o objetivo de encaixar nela sua própria obra.

A concepção da crítica de Piglia, caracterizada pela fusão inseparável entre crítica e ficção, é reforçada ao longo de sua obra. Essa abordagem reflete a herança borgeana, cuja influência é evidente na maneira como ambos os autores convertem elementos diversos em literatura. Da mesma forma que no conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, os metafísicos de Tlön transformam tudo em linguagem, Borges lê a filosofia como “um ramo da literatura fantástica”.⁴

A erudição em Borges não é apenas um acúmulo de conhecimento, mas ela funciona como uma espécie de motor textual, desempenhando um papel ativo no desenvolvimento do texto. Nessa perspectiva, a erudição seria a sintaxe da narrativa, proporcionando a estrutura e a ordem necessárias para a história contada se desdobrar. Assim, a fusão entre crítica e ficção não é apenas uma característica estilística, mas uma ferramenta essencial para a construção da narrativa e a reflexão sobre a tradição literária. Tal abordagem, enraizada na tradição borgeana, permite que Piglia não apenas analise a literatura, mas também a recrie, influenciando a forma como os leitores percebem e interpretam não apenas os textos literários, mas também a própria prática da escrita e da leitura. Essa indiscernibilidade entre crítica e ficção contribui para a riqueza e complexidade de sua obra, evidenciando a influência duradoura de Borges na literatura argentina.

Por exemplo, não me parece nada ao casual que em Borges a citação funcione como o núcleo básico de seu procedimento paródico. Borges parodia na citação e a partir da citação, começa a parodia na citação, nela está o elemento molecular de sua escrita. Trabalha com as garantias e os valores do sistema literário os leva até o escárnio, ao excesso, ao escárnio por excesso, seria válido dizer. (Tradução minha).⁵

Em *El ultimo lector* (2005), Piglia destaca ainda que Borges não é um escritor vanguardista, mas um leitor de vanguarda. Essa caracterização não apenas se refere à perspicácia de Borges como leitor, como evidenciado por sua precoce compreensão da relevância de Faulkner ainda em 1927, antecipando-se à crítica norte-americana, mas também ressalta sua postura ativa e combativa em relação às hierarquias literárias: “uma posição de combate frente às hierarquias literárias e os valores

⁴ “Una rama de la literatura fantástica” (Borges, 2007, p. 520).

⁵ “Por ejemplo, no me parece nada casual que en Borges la cita funcione como el núcleo básico de su procedimiento paródico. Borges parodia en la cita y a partir de la cita, comienza la parodia en la cita misma, allí está el elemento molecular de su escritura. Trabaja con las garantías y los valores del sistema literario y los lleva a la irrisión, al exceso, a la irrisión por exceso, habría que decir” (Piglia, 2001, p. 64).

consagrados e os lugares-comuns. Uma política em respeito aos clássicos, aos escritores deslocados, uma reformulação das tradições”⁶ (tradução minha). Essa postura ativa em relação à leitura e à escrita é um dos elementos que o destaca como um leitor de vanguarda, um agente dinâmico no desenvolvimento da tradição literária.

A provocadora “correção” de Piglia ao conto de Borges é particularmente pertinente, pois é direcionada a um dos escritores mais concisos da literatura, uma definição que Piglia mesmo tratou de difundir. Ao destacar a semelhança com Borges, Piglia também ressalta as diferenças, e isso fica implicitamente evidente na história do encontro, relacionando-se com uma de suas ideias mais famosas; resumida na polêmica frase de Emilio Renzi segundo a qual Borges “é um escritor do século XIX” (Piglia, 2008, p. 122).

O posicionamento de Borges, conforme interpretado por Piglia, parece alinhar-se ao de Leopoldo Lugones no que diz respeito à conservação e suposta proteção da cultura e da língua nacional. Tal defesa ocorreria, para Lugones e Borges, devido às mutações que estariam ocorrendo na cultura nacional graças ao contato com outras culturas devido ao avanço da imigração europeia, bastante acelerado no início do século XX. A ambientação frequente dos relatos de Borges nas últimas décadas do século XIX pode ser vista como uma expressão literária dessa posição. Essa escolha temporal não é meramente estilística; ela reflete uma atitude mais ampla em relação à identidade cultural e à preservação de certos valores em meio às mudanças sociais e culturais do século XX. Tal análise não apenas lança luz sobre uma faceta política da obra de Borges, mas também destaca a atenção de Piglia aos matizes históricos e culturais que permeiam a literatura argentina do século XX.

Em 1979, Piglia publicava na revista *Punto de vista* o artigo “Ideologia e ficção em Borges”. Nesse texto, Piglia nos ensina que existe uma “ficção que acompanha e sustenta a ficção borgeana: trata-se de um relato fraturado, disperso, no qual Borges constrói a história de sua escrita” (tradução minha)⁷. Essa ficção de origem, disseminada ao longo de seus textos, constitui-se como uma narrativa genealógica:

⁶ “Una posición de combate, una aptitud frente a las jerarquías literarias y los valores consagrados y los lugares comunes. Una política con respecto a los clásicos, a los escritores desplazados, una reformulación de las tradiciones” (Piglia, 2001, p.78).

⁷ “Una ficción que acompaña y sostiene la ficción borgeana: se trata de un relato fracturado, disperso, en el que Borges construye la historia de su escritura” (Piglia, 1979, p. 03).

A escrita de Borges se constrói no movimento de reconhecer-se em uma linhagem dupla. Por um lado, os antepassados familiares, “os mais velhos”, os fundadores, os guerreiros, a linhagem do sangue. “Esta inútil madeixa de ruas que ecoam nomes mortos, evocando em meu sangue: Laprida, Cabrera, Soler, Suárez. Nomes em que retumbam (já secretas) as dianas, as repúblicas, os cavalos e as manhãs, as datas, as vitórias, as mortes militares”. Por outro, a pesquisa sobre os antepassados literários, os precursores, os modelos, o reconhecimento dos nomes que organizam a linhagem literária. “Tudo o que escrevi está em Poe, Stevenson, Wells, Chesterton e algum outro”. A escrita de Borges reconstrói sua estirpe e essa reconstrução abre duas linhas conectadas formalmente sobre o modelo das relações familiares. (Tradução minha).⁸

Essa abordagem mostra o interesse de Piglia não apenas na obra de Borges como algo acabado, mas também na forma como Borges constrói ativamente a história de sua escrita. A análise proposta por Piglia destaca a importância não apenas do conteúdo dos textos borgeanos, mas também do processo pelo qual Borges elabora e recria sua própria trajetória literária ao longo de seus escritos. Essa atenção à “narração genealógica” oferece uma perspectiva mais ampla sobre a evolução da literatura argentina e a influência contínua de diferentes correntes literárias na obra de Borges.

No contexto dessa ficção de origem, Piglia destaca a junção dos heróis da nação e a sapiência inglesa. O autor utiliza o termo “linhagem dupla”, mas em *Respiração* prefere a expressão “duas linhas”. Essa mudança na terminologia reflete uma evolução na reflexão de Piglia. Ele não se concentra mais apenas na genealogia, mas passa a explorar a tradição literária do país como um todo. No entendimento de Piglia, Borges pode ser considerado como sendo um escritor do século XIX porque, em sua obra, ele trabalha e busca concluir as duas grandes linhas do período: a da literatura gauchesca e a do europeísmo. Ao trabalhar essas duas correntes literárias, Borges não apenas as encerra, mas também as integra, proporcionando uma síntese que representa uma contribuição significativa para a tradição literária nacional.

Por outro lado, sua ficção só pode ser entendida como uma tentativa consciente de concluir a literatura argentina do século XIX. Fechar e integrar as duas linhas básicas que definem a escritura literária no século XIX. Como?, disse Marconi, Ponto número um, o europeísmo,

⁸ La escritura de Borges se construye en el movimiento de reconocerse en un linaje doble. Por un lado los antepasados familiares, “los mayores”, los fundadores, los guerreros, el linaje de sangre. “Esta vana madeja de calles que repiten los pretéritos nombres de mi sangre: Laprida, Cabrera, Soler, Suárez. Nombres en que retumban (ya secretas) las dianas, las repúblicas, los caballos y las mañanas, las fechas, las victorias, las muertes militares”. Por otro lado la investigación de los antepasados literarios, los precursores, los modelos, el reconocimiento de los nombres que organizan el linaje literario. “Todo lo que yo he escrito está en Poe, Stevenson, Wells, Chesterton y algún otro”. La escritura de Borges reconstruye su estirpe y esa reconstrucción abre dos líneas conectadas formalmente sobre el modelo de las relaciones familiares (Piglia, 1979, p. 03).

disse Renzi. O que se sabe, era sobre isso que eu estava conversando há pouco com Tardewski; o que há começa na primeira página de *Facundo*: texto fundador da literatura argentina. O que encontramos ali?, diz Renzi. Uma frase em francês: é assim que começa. Como se disséssemos que a literatura argentina se abre com uma frase escrita em francês: *On ne tue point les idées* (aprendida por todos nós na escola, já traduzidas). Como Sarmiento começa *Facundo*? Contanto como, no momento de começar seu exílio, escreve um lema em francês. O gesto político não está no conteúdo da frase, ou não está apenas nele. Está, sobretudo, no fato de escrevê-la em francês. Os bárbaros chegam, olham aquelas letras estrangeiras escritas por Sarmiento, não as compreendem: precisam que apareça alguém para traduzi-las. E aí?, disse Renzi. É óbvio, disse, que o corte entre civilização e barbárie passa por aí. Os bárbaros não sabem ler em francês, ou melhor: são bárbaros *porque* não sabem ler em francês. E Sarmiento faz com que se deem conta disso: por isso abre o livro com essa brincadeira, é mais do que óbvio. Mas acontece que essa frase escrita por Sarmiento (*Não se matam as ideias*, na escola), e que para nós já é dele, não e dele, é uma citação. (Piglia, 2008, p. 123). Grifos do autor.

A diferença entre *Respiração artificial* e o artigo é destacada por Piglia, e nela, ele concentra sua atenção não apenas na literatura estrangeira que serve de base para Borges, mas mais especificamente no europeísmo e como esse elemento compõe um eixo central na constituição da literatura argentina. Essa mudança de enfoque reflete uma evolução na perspectiva de Piglia, agora direcionando sua análise para a tradição literária argentina. A ideia de Renzi de que o bárbaro só se encontra nessa condição por não saber ler uma frase em francês, pode parecer bastante evidente. No entanto, Renzi sugere que isso é apenas o início de sua reflexão. O verdadeiro objetivo é explorar as consequências de uma citação atribuída erroneamente, além de refletir sobre a tradução e sua *práxis*. A ideia é que tal gesto de Sarmiento dá início à literatura argentina e seria crucial para Borges, além do próprio Piglia.

A elucidação de Renzi sobre a citação “on ne tue point les idées”, que serve de epígrafe ao *Facundo*, ser erroneamente atribuída a Fortoul, destaca não apenas um equívoco na autoria, mas também a complexidade da formação da tradição literária. Esse gesto inicial de atribuir uma citação de forma incorreta desencadeia uma série de reflexões sobre tradução, influências literárias e construção de identidade cultural na literatura argentina. Piglia, ao explorar esses elementos, contribui para uma compreensão mais profunda da complexidade e fluidez da tradição literária argentina. Mas uma outra figura é fundamental para pensar o europeísmo no país de Piglia, trata-se de Paul Groussac, que foi antecessor de Borges na direção da Biblioteca Nacional.

A frase não é de Fortoul, é de Volney. Ou seja, diz Renzi, a literatura argentina inaugura-se com uma frase escrita em francês que é uma citação falsa, equivocada. Sarmiento cita mal. (Piglia, 2008, p. 123)

A relevância exagerada que assume Groussac como literato em solo argentino só aconteceu devido a sua nacionalidade europeia. Como explica Piglia, o europeísmo mencionado não seria somente um exagero na valorização de tudo que seja europeu, mas, sobretudo, as deturpações dessa tradição.

Nesse sentido, cabe destacar que um famoso caso de atribuição equivocada no contexto literário argentino envolvendo precisamente Paul Groussac. Em seu livro *Une énigme littéraire*, Groussac afirma, entre outras coisas, que o autor do afamado falso *Quijote* de Avellaneda, publicado em 1614, seria um ilustre desconhecido chamado Juan José Martí. A polêmica se instala definitivamente após a contestação do crítico espanhol Menéndez y Pelayo a tal informação e finalizaria com a revelação de que o homem a quem Groussac atribuiu a autoria da falsa continuação do romance havia falecido em 1604, ou seja, um ano antes de que a primeira parte do *Quijote* tivesse sido dada ao público.

No que se refere à citação de Fortoul, Piglia dá uma volta extra ao parafuso em um artigo de 1978. Enquanto trabalhava em *Respiração artificial*, Piglia escreveu um prólogo para uma das incontáveis edições de *Facundo* que acabou por não ser aceito. O prólogo só seria publicado em 1980 na revista *Punto de vista*. Nesse texto, intitulado “Notas sobre Facundo”, Piglia avança em seu estudo da paternidade da frase citada por Sarmiento, oferecendo uma informação que não se encontra em *Respiração*:

Mas outro francês, Paul Verdevoye, veio a dizer que tampouco Groussac tem razão: depois de assinalar que a citação não aparece na obra de Fortoul, mas tampouco em Volney, encontra-a em Diderot: *On ne tire pas de coups de fusil aux idées*. Frase usada como epígrafe de um artigo de Charles Nodier publicado na *Revue Encyclopédique* onde, sem dúvida, a encontrou Sarmiento. A frase de Diderot, segundo Verdevoye, aparece, além disso, em um dos fragmentos que Sarmiento utiliza no artigo publicado em 12 de maio de 1844, traduzida assim: “No se fusilan ni degüellan las ideas” (Tradução minha)⁹.

⁹ Pero otro francés, Paul Verdevoye, ha venido a decir que tampoco Groussac tiene razón: después de señalar que la cita no aparece en la obra de Fortoul, pero tampoco en Volney, la encuentra en Diderot: *On ne tire pas de coups de fusil aux idées*. Frase usada como epígrafe en un artículo de Charles Nodier publicado en la *Revue Encyclopédique* donde, sin duda, la encontró Sarmiento. La frase de Diderot, según Verdevoye, aparece, por lo demás, textualmente en uno de los acápites que Sarmiento utiliza en un artículo publicado el 12 de mayo de 1844, traducida así: “No se fusilan ni degüellan las ideas”. (Piglia, 1980, p. 17)

Pensando a abordagem tanto de Ricardo Piglia quanto de Emilio Renzi como complementárias, podemos afirmar que essa é a tradição na qual Borges se insere e amplifica: esse europeísmo transformado, feito de reviravoltas e mutações inesperadas. Fica evidente aqui que a proximidade entre Sarmiento e Borges é muito clara; tão clara que as elucubrações que Piglia faz acerca do uso da citação em Borges são idênticas à que ele utiliza para se referir à escrita de Sarmiento: “A escrita de Sarmiento avança de uma citação à outra e nesse processo se elaboram os argumentos: no fundo, deveríamos dizer, essa é a verdadeira estrutura do livro” (tradução minha)¹⁰. Tanto em um quanto no outro caso, a história avança entre uma citação e outra, novamente a ideia da sintaxe como erudição. Dessa forma, ele desafia a noção tradicional de originalidade, enfatizando a natureza iterativa e intertextual da criação literária. É precisamente essa rede complexa caracterizada por uma série de citações, traduções equivocadas e atribuições errôneas que dá forma à literatura argentina.

Sendo assim, não existiria nunca uma origem fixa ou um ponto de partida claro; a literatura é um conjunto de falsificações, fortalecido pela “técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas”¹¹. Borges parece ter como diretriz pessoal a concepção de um ceticismo inventivo, não há originalidade na criação, apenas flutuações e mutabilidade, uma “entonação diferente de algumas metáforas” (tradução minha)¹².

Considerações finais

A modo de conclusão podemos dizer que o estudo do processo criativo a partir de uma abordagem não originária –ou seja, que busque pensar o texto como um processo que se constrói para além de gêneros textuais- é um importante método de análise e pode contribuir muito com a crítica literária. No caso do estudo do processo criativo do romance *Respiração artificial* de Ricardo Piglia, evidenciou-se uma estratégia narrativa caracterizada pelo que denominei (com Piglia) ficção especulativa. O romance em questão, mais do que contar uma história (fábula), se constrói como

¹⁰ “La escritura de Sarmiento avanza de una cita a otra y en ese trayecto traman los argumentos: en el fondo, habría que decir, esa es la verdadera estructura del libro” (Piglia, 1980, p. 16).

¹¹ “Técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas” (Borges, 2007, p. 538).

¹² “Diversa entonación de algunas metáforas” (Borges, 2007, p. 16).

ficção no sentido foucaultiano não só pelas relações que estabelece com outros textos, mas também pelos dispositivos e discursos políticos que evoca e desarma. Piglia estabelece um diálogo constante (não hierárquico) entre seus textos ficcionais e críticos; trata-se de uma prática de repetições e variações constantes nas quais os textos se complementam na maior parte das vezes. Pois uma engrenagem fundamental na maquinaria polifacética pigliana é o uso da citação (sem aspas) e do europeísmo, Piglia potencializa o método de trabalho de Sarmiento e Borges de avançar de uma citação à outra, parodiando e transformando o texto original. Podemos afirmar, portanto, que Piglia traça uma genealogia do uso das citações e do europeísmo na literatura argentina ao mesmo tempo em que constrói seu primeiro romance como um representante exponencial dessa mesma tradição.

CRediT
Reconhecimentos: Não é aplicável.
Financiamento: Não é aplicável.
Conflitos de interesse: Os autores certificam que não têm interesse comercial ou associativo que represente um conflito de interesses em relação ao manuscrito.
Aprovação ética: Não é aplicável.
Contribuições dos autores: OLIVO JUNIOR, V. Conceitualização, Curadoria de dados, Análise formal, Aquisição de financiamento, Investigação, Metodologia, Administração do projeto, Recursos, Software, Supervisão, Validação, Visualização, Escrita - rascunho original, Escrita - revisão e edição.

Referências

AMIGO PINO, Cláudia; ZULAR, Roberto. *Escrever sobre escrever. Uma introdução crítica à crítica genética*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

FERNANDEZ, Macedonio. *Obras Completas*. Buenos Aires: Corregidor, 1989.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2009.



PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.

_____ *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama, 2005.

_____ Ideologia y ficción en Borges. *Punto de vista*. Ano 02, n. 05, Buenos Aires, p. 03-06, 1979.

_____ *Os diários de Emilio Renzi: anos de formação*. Trad. Sergio Molina. São Paulo: Todavia, 2017

_____ *Os diários de Emilio Renzi: os anos felizes*. Trad. Sergio Molina. São Paulo: Todavia, 2019.

_____ *Los diarios de Emilio Renzi: Un día en la vida*. Buenos Aires, Anagrama, 2017.

_____ Notas sobre Facundo. *Punto de vista*. Ano 3, n. 08, Buenos Aires, p. 15-18, 1980.

_____ *Respiração artificial*. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: 2008.

WILLEMART, Philippe. *Universo da criação literária*. São Paulo: Edusp, 1993.