

PLATA QUEMADA: A VIOLÊNCIA EM LINGUAGEM

Leonardo Francisco Soares*

Resumo: Análise da configuração da violência como linguagem no romance *Plata quemada*, de Ricardo Piglia. Acentua-se que a virulência, o poder de visibilidade da violência no texto ultrapassa a abordagem temática ao engendrar-se como operador da elaboração textual da narrativa. Pretende-se ainda demonstrar como as questões das exigências de mercado levaram o cineasta Marcelo Piñeyro a interpretar de forma desequilibrada a reflexão aprofundada e subversiva de Ricardo Piglia sobre a representação da violência.

Siempre serán misteriosas para mí las razones por las que algunas historias se resisten durante años a ser contadas y exigen un tiempo propio.

Ricardo Piglia

Este estudo tem, como ponto de partida, a afirmação do escritor Ricardo Piglia de que, na construção do romance *Plata quemada*, publicado em 1997, ele quis forjar uma linguagem que tivesse a mesma violência que conduz a trama do livro.¹ Em uma primeira leitura do romance, a violência chama a atenção

* Universidade Federal de Uberlândia.

¹ PIGLIA. La gran tensión de hoy es la que enfrenta la narración con la información. El Bosque Foro.

principalmente na ordem do narrado, pela força e crueldade das ações enunciadas. Por outro lado, conforme denuncia a afirmativa do autor, o poder de visibilidade da violência no texto e a contundência de sua configuração ultrapassam a abordagem temática ao engendrar-se como operador da enunciação, da elaboração textual da narrativa, inserindo-se, assim, na ordem do significante.² Diante disso, procuro esboçar uma análise que sublinhe a configuração da violência como linguagem no romance em questão, a partir de seus elementos mais significativos. Em seguida, teço alguns breves comentários a respeito do modo como o cineasta Marcelo Piñeyro, ao adaptar o livro para o cinema, interpreta essa narrativa-reflexão ao mesmo tempo aprofundada e subversiva sobre a representação da violência.

VOZES

É tácito que, em sua ficção, Ricardo Piglia retoma e elabora alguns elementos de seu pensamento crítico. No ensaio “Una propuesta para el nuevo milenio”,³ por exemplo, ele afirma que escrever da Argentina leva os escritores a confrontarem-se com os limites da literatura, o que implica refletir sobre os limites que a linguagem impõe, quando se fala de algo que está além desta

² Sobre a questão da violência enquanto agenciadora do movimento sígnico do texto, da realidade ficcional, ver a instigante pesquisa de Sarah Diva da Silva Ipiranga sobre os contos de Rubem Fonseca. (Cf. IPIRANGA *mal da língua: a violência como linguagem nos contos de Rubem Fonseca.*)

³ Publicado no Caderno de Cultura *Margem/Márgenes* em outubro de 2001, mas escrito um pouco antes, o ensaio “Una propuesta para el nuevo milenio” seria retomado e ampliado em conferência apresentada em Cuba, na Casa de las Américas, em 2000, constituindo, depois, o pequeno livro *Tres propuestas para el próximo milenio – y cinco dificultades*, publicado em 2001 pela editora Fondo de Cultura Económica. (Cf. GOMES. De Italo Calvino a Ricardo Piglia, do centro para a margem: o deslocamento como proposta para a literatura deste milênio.)

(como o horror, a violência), que aquele que fala não consegue fazer significar. Nas palavras do autor: “hay un punto extremo, un lugar – digamos – al que parece imposible acercarse con el lenguaje. Como si el lenguaje tuviera un borde, como si el lenguaje fuera un territorio con una frontera, después del cual está el silencio”.⁴ No caso da Argentina, a experiência do horror puro da repressão define a relação que se estabelece com o uso da linguagem, com a memória, o futuro e os sentidos. Escrever da margem é escrever no limite, assim a questão que se coloca no romance *Plata quemada* é também uma questão sobre os limites da literatura, os limites da experiência, os limites da expressão. Nesse sentido, a afasia do personagem Gaucho Louro, o Dorda, inversamente atravessado por vozes abismais às quais não entende, relaciona-se com o inarticulável da experiência, com algo que escapa à linguagem. Assim, a grande questão que permeia a ficção de Ricardo Piglia é: “como se pode chegar a contar esse ponto cego da experiência, que quase não se pode transmitir.”⁵ Como atravessar ou pelo menos aproximar-se dessa fronteira da linguagem? Como ultrapassar a barreira do silêncio? Como lançar a via entre o interior e o exterior da experiência? Consciente da impossibilidade de equivalência entre experiência e relato, entre realidade e representação, Ricardo Piglia questiona a própria topologia das narrativas, a gramática da representação dita realista, indo além do “referente sem significado”,⁶ ao buscar a insurreição de linguagens e sintaxes capazes de verter, no mercado de signos da atualidade, os nódulos da violência, em uma pesquisa de linguagem permanente.

⁴ PIGLIA. *Tres propuestas para el próximo milenio* – y cinco dificultades, p. 1-2. “Há um ponto extremo, um lugar – digamos – ao qual parece impossível aproximar-se através da linguagem. Como se a linguagem fosse um território com uma fronteira, depois da qual está o silêncio.” (Tradução minha)

⁵ PIGLIA. *Tres propuestas para el próximo milenio* – y cinco dificultades, p. 2.

⁶ Cf. BARTHES. O discurso da história, p. 163-180; e BARTHES. O efeito de real, p. 181-190.

O poder econômico, a organização das forças produtivas em interação com as formas de poder ideológico e político, a maneira como a literatura é atravessada por esses poderes é outro campo fértil nas narrativas de Ricardo Piglia.⁷ Em se tratando de *Plata quemada*, como o próprio título denuncia, dinheiro e roubo, ou o dinheiro roubado, são aspectos recorrentes no enredo do livro, porém sob uma dimensão ambivalente na medida em que o dinheiro, ao mesmo tempo que surge como propulsor da ação, tem a sua significação refutada, subvertida. “¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?”, a afirmação de Bertolt Brecht,⁸ que funciona como epígrafe do romance, é uma das chaves dessa inversão. Afrouxa-se a tensão entre institucionalização e marginalização, no roubo, enquanto contradição em relação ao poder econômico, residiriam as possibilidades de transformação da sociedade. Também no clímax do livro, encurralados, os assaltantes queimam o dinheiro, provocando a indignação da multidão de policiais, jornalistas e curiosos. “– Quemar dinero inocente es un acto de canibalismo”, “– Hay que ponerlos contra la pared y colgarlos” e “– Hay que hacerlos morir lentamente achicharrados”⁹ são algumas das exclamações frente ao gesto extremado que abala os alicerces que sustentam a nossa sociedade capitalista. Essa relação ambígua com os mecanismos do poder econômico aponta para

⁷ Cf. BRANDÃO. *Grafias da identidade*: literatura contemporânea e imaginário nacional, p. 95-100.

⁸ O interesse de Ricardo Piglia pela obra de Bertolt Brecht encontra-se disseminado em comentários esparsos presentes em artigos e entrevistas, assim como em citações e apropriações frequentes em suas obras de ficção. Por outro lado, em dois ensaios, “Brecht: la producción del arte y de la gloria” e “Notas sobre Brecht”, o escritor argentino voltou-se de modo mais detido para o obra do dramaturgo e poeta alemão.

⁹ PIGLIA. *Plata quemada*, p. 173. “– Queimar dinheiro inocente é um ato de canibalismo”; “– Tem que botá-los contra a parede e enforcá-los”; “– Tem que deixá-los morrer devagarinho, assados.” (Tradução de Rosa Freire D’Aguiar. Cf. PIGLIA *Dinheiro queimado*, p. 137.)

as narrativas de um escritor onipresente no universo ficcional de Piglia: Roberto Arlt. O gesto “contraditório” de queimar o dinheiro é um ato arltiano por excelência, porque só faz sentido fora da lógica da cumulação, do enriquecimento dito lícito. Pode-se afirmar que nas páginas de *Plata quemada*, o autor realiza o que ele mesmo percebera nos textos de Roberto Arlt: uma “assimilação (...) da crítica como perseguição policial (...) [que] identifica sempre a escritura com o crime, o logro, a falsificação, o roubo”.¹⁰ Além disso, assim como Arlt, Ricardo Piglia busca contar a partir de baixo, não só devido à origem *marginal* das personagens, mas no sentido de escrever contra todos os estilos; contra o “escrever bem”; a experimentação com a linguagem, em uma tentativa de trabalhar com distintas vozes, com distintos registros, e através de uma perspectiva contrária a certa retórica estetizada da literatura.¹¹ Pode-se usar como chave para a leitura do romance, portanto, esses dois elementos que organizam a discussão crítica de Piglia sobre Arlt: o papel do dinheiro e a invenção de uma *nova língua* mais dura e mais direta. Como adverte Sandra Garabano, lendo *Plata quemada* como mais uma homenagem de Ricardo Piglia a Roberto Arlt:

Al poner en marcha el estilo mezclado que había defendido en Arlt, vuelve a esbozar una idea que aparece en toda su obra: la creación de un lenguaje como utopía máxima, un lenguaje falso, independizado de todas las referencias inmediatas que aludan a la oralidad. (...) En otras palabras vuelve a ese gesto fundacional de la literatura argentina que reclama el exilio y abandono de la lengua materna como origen de toda escritura.¹²

¹⁰ PIGLIA. *Nome falso*: homenagem a Roberto Arlt, p. 51.

¹¹ Cf. PIGLIA. *O laboratório do escritor*.

¹² GARABANO. Homenaje a Roberto Arlt. Crimen, falsificación y violencia en *Plata quemada*, p. 90. “Ao pôr em marcha o estilo heterogêneo que havia defendido em Arlt, volta a esboçar uma idéia que aparece em toda sua obra: a criação de uma linguagem como utopia máxima, uma linguagem falsa,

Inserindo-se na rica tradição do gênero policial, e ao mesmo tempo reordenando-a e mesclando-a a outros gêneros – como o romance negro americano, o novo jornalismo, o relato social brechtiano, a tragédia clássica –, o romance *Plata quemada* baseia-se em uma história real, um caso da crônica policial argentina, ocorrido entre 27 de setembro e 6 de novembro de 1965, e que teve como cenários Buenos Aires e Montevideú. Uma quadrilha formada por Malito, Cuervo Mereles e pelos “gêmeos” Nene e Dorda assalta um banco em San Fernando, província de Buenos Aires. Também participam, direta e indiretamente, do plano, entre outros, o cantor de tangos decadente Fontán Reys, a adolescente Blanca Galeano, amante de Mereles, vários políticos e policiais. Todavia, na fuga, os quatro assaltantes decidem trair os “sócios” e escapar com “la plata”... Em um primeiro momento, o livro foi recebido pela crítica¹³ como uma mudança no “jeito de narrar”, no projeto estético do autor, que, desta vez, segundo resenhas e críticas próximas à época do lançamento do livro, narrava de forma vertiginosa o assalto, a fuga, a resistência, o tiroteio e a multidão na rua, abandonando o trabalho de experimentação e atendendo a exigências do mercado. Salientava-se a pesquisa empreendida pelo autor para reconstruir o “fato verídico”, o caráter hiperrealista da narrativa e o “desenvolvimento linear” do enredo. Muita atenção foi dada na imprensa e na própria divulgação do livro pela editora Planeta¹⁴

independente de todas as referências imediatas que aludam à oralidade (...) Em outras palavras, volta a esse gesto fundacional da literatura argentina que toma o exílio e o abandono da língua materna como origem de toda escritura.” (Tradução minha)

¹³ Sobre a recepção crítica do romance de Ricardo Piglia, ver: INZARRAULDE. *La ciudad violenta y su memoria: novelas de violencia en el fin de siglo*, p. 88-99.

¹⁴ Não se pode deixar de lembrar aqui que *Plata quemada* recebeu o prêmio Planeta (40 mil dólares e a publicação e distribuição do livro pela editora) em 1997. O prêmio foi questionado pela imprensa e judicialmente pelo segundo colocado, o escritor Gustavo Nilsen. Segundo este, a premiação de Piglia faria parte de uma manobra publicitária da editora Planeta. O caso terminou nos

ao fato de Ricardo Piglia ter tido acesso a material confidencial, examinar arquivos judiciais, transcrições de gravações secretas realizadas pela polícia durante o dramático cerco, declarações das testemunhas e reportagens dos jornais. Conforme lemos na “orelha” e a contracapa de duas edições do livro, uma brasileira e outra espanhola, na verdade uma afirmação revela-se tradução da outra:¹⁵ “O conjunto desses documentos permitiu a Piglia reconstruir a história e seus personagens, época, a trama e o drama com excepcional precisão”; “El conjunto del material documental permitió a Piglia armar la historia y reconstruir a los personajes, el habla, la época, la trama y el drama con una precisión admirable.” Ao se destacar esse movimento de ler documentos do passado com o intuito de escrever uma história, de transmitir, graças ao acúmulo de informações verificáveis, a verdade de uma experiência, insinua-se uma tendência de se confundirem as esferas da experiência e do relato, identificadas por uma relação de fidelidade e semelhança.

Por outro lado, nas entrelinhas do narrado, o texto do historiador-leitor Ricardo Piglia enfatiza a diferença e destaca a impossibilidade de correspondência entre essas duas esferas, mostrando-se consciente de que há uma *disjunção* entre realidade e representação devido ao caráter instável da palavra como instrumento de veiculação da verdade dos fatos.¹⁶ O livro problematiza, assim, os métodos utilizados para se construir uma versão convincente. Se nem tudo é ficção, nem é correto confundir a ficção com a verdade, a tessitura narrativa de *Plata quemada* parece questionar a reconstrução hermenêutica dessa verdade, a

tribunais (a editora, Piglia e o editor Schavelzon foram processados), e a justiça “pesou” em favor de Nilsen que recebeu 10 mil pesos de cada um dos envolvidos. Sobre a polêmica, ver: INZARRAULDE. *La ciudad violenta y su memoria*: novelas de violencia en el fin de siglo, p. 88-89; GROTO. *Disfarces do invisível*: duplicações da história na obra de Ricardo Piglia, p. 115.

¹⁵ PIGLIA. *Dinheiro queimado*; PIGLIA. *Plata quemada*.

¹⁶ Cf. BRANDÃO. *Grafias da identidade*: literatura contemporânea e imaginário nacional, p. 89-90.

interpretação última, do texto último, ou, dito de outra forma, a significação primeira de uma obra. Ao não se articular a uma única linha e voz narrativa, o romance aponta para a pluralidade de sentidos, para a mobilidade das versões.

Para além da relação estreita com os “documentos”, tem-se o trabalho de elaboração do sistema narrativo – exercício de mescla, seleção, filtragem – e o jogo entre ficção e realidade. A narrativa é construída a partir do entretecer das fontes, por uma multiplicidade de diferentes vozes, às vezes contraditórias, que se sobrepõem umas às outras, o que leva a embaralhar os limites entre verdade e ficção. Coaduna-se, de acordo com seus registros específicos, desde o jargão das classes marginais, passando pela fala popular, o tom da linguagem jornalística, a terminologia do discurso psiquiátrico, até as declarações dos informes policiais. Essa variedade de registros coloca em evidência o caráter dialógico e polifônico da narrativa que, ao tomar a violência como elemento fundante da escrita, desvenda as artimanhas e artifícios do texto como produção.

O epílogo do livro, que é apresentado sem a assinatura do autor, apenas com a data e o local em que supostamente foi escrito, desvela e também dissimula uma série de referências e explicações sobre a gênese do texto e sobre as fontes históricas. O autor-relator apresenta a obra como documento, testemunho e não propriamente como ficção. Nas palavras de Livia Grotto:

Os trechos de reportagem e os testemunhos que compunham o romance recobrem-se, então, pela verdade atestada no epílogo. Este último é usualmente o espaço em que o corte com a ficção já foi estabelecido e comparece o autor, complementando sentidos, expondo o destino final das personagens, explicando suas motivações e por vezes as condições em que desenvolveu a escrita ficcional.¹⁷

¹⁷ GROTTTO. *Disfarces do invisível*: duplicações da história na obra de Ricardo Piglia, p. 120.

Apesar da ênfase com que é apresentada a veracidade da história – “Esta novela cuenta una historia real”; “tratando de ser absolutamente fiel a la verdade de los hechos”¹⁸ –, o leitor é levado a desconfiar do autor-transcritor, pois muitas pistas claramente ficcionais foram deixadas ao longo da narrativa e retornam nesse pós-escrito. O narrador manifesta uma intenção deslizante ao associar os fatos narrados à lenda, ao sonho: uma versão argentina da tragédia grega. E se, ao final do epílogo, há a ausência da assinatura do nome próprio Ricardo Piglia, no interior do mesmo é aludida a figura de Emilio Renzi, personagem de si mesmo, *alter ego* e marca registrada do autor, que na narrativa é o jornalista do *El Mundo* que cobriu o assalto. Também o imaginado encontro entre o narrador e Blanca Galeano, a “concumbina” do bandido Mereles, em um trem que ia para a Bolívia, encontro este que desencadeará o relato, é apresentado como real, entretanto evoca uma série de associações literárias, em especial a ficção que surge em ausência de uma mulher:

Parece-me que esse sonho começa com uma imagem. Gostaria de terminar este livro com a recordação dessa imagem, isto é, com a recordação da moça que vai no trem para a Bolívia e mostra o rosto pela janela e olha séria, sem um gesto de adeus, quieta, enquanto a vejo se afastar, em pé na plataforma da estação vazia.¹⁹

Se a trama, conforme o querem Emilio Renzi e o autor do epílogo, é tecida em fios que remetem à tragédia, o cruzamento de vozes que atravessa o texto pode ser lido como a *performance* de um coro que comenta as ações, um coro múltiplo e heteróclito.

¹⁸ PIGLIA. *Plata quemada*, p. 221, 226. “Este romance conta uma história real”; “tentando ser absolutamente fiel à verdade dos fatos” (Tradução de Rosa Freire D’Aguiar. Cf. PIGLIA. *Dinheiro queimado*, p. 175, 179.)

¹⁹ PIGLIA. *Dinheiro queimado*, p. 179.

Além disso, ao dar uma forma de tragédia grega ao relato, Emilio Renzi e também o narrador rompem o pacto estabelecido com a “verdade” e alçam as personagens à categoria de heróis trágicos. No artigo, “O melodrama do inconsciente”,²⁰ Ricardo Piglia afirma que a tragédia é um gênero que estabeleceu uma tensão entre o herói e a palavra dos deuses, do oráculo, dos mortos; uma palavra vinda de outra dimensão, dirigida ao sujeito, mas que este não entende. Nesse sentido, Dorda – “Siempre suelto, siempre furioso y sin poder decir lo que sentía, con esas voces que le sonaban dentro (...)”²¹ – é o mais trágico dos personagens do romance, aquele que estabelece uma relação pessoal e ao mesmo tempo tensionada com o arquivo de “vozes”, fragmentos entrecortados de antigas histórias e memórias. Ao mesmo tempo, ele é o único consciente de que deixar de ouvir vozes é quedar-se surdo.

FILMAR, VERBO TRANSITIVO

“*Plata quemada* vai virar filme pelas mãos do cineasta argentino Marcelo Piñeyro”²² traz a manchete do jornal *Folha de S.Paulo*, de 28 de março de 1998. “Virar filme”? Um filme que tem como matriz um texto literário seria uma reprodução do texto, uma espécie de *analogon*? Não é preciso ir longe. O gesto de Pierre Menard, ao reescrever literalmente, ponto por ponto, o *Quixote*, desenha um outro texto, assim, obviamente, no deslocamento de um sistema semiótico a outro, na tradução intersemiótica, o texto é (sempre) *um outro*.

Mesmo antes da venda dos direitos de filmagem de *Plata quemada*, muitos leitores fizeram aproximações entre a narrativa

²⁰ PIGLIA. O melodrama do inconsciente.

²¹ PIGLIA. *Plata quemada*, p. 203-204. “Sempre desgarrado, sempre impetuoso e sem poder dizer o que sentia com aquelas vozes que soavam dentro dele” (Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. Cf. PIGLIA. *Dinheiro queimado*, p. 160).

²² FOLHA DE S.PAULO. Ilustrada, p. 5.

de Ricardo Piglia com o cinema. O crítico Reynaldo Damázio,²³ por exemplo, apontou semelhanças entre o romance e o universo cinematográfico de Quentin Tarantino. Mais perspicaz, Piglia, na época em que o romance ainda ia virar filme, afirmara: “Acho que o romance tem muita ação, mas não sei se é muito cinematográfico. O movimento do narrador, as mudanças de voz, a ação interior, não sei como isso pode ir para a tela.”²⁴ Marcelo Piñeyro, por sua vez, não realiza, simplesmente, um filme à maneira de *Cães de aluguel* ou *Pulp fiction*, nem arrisca-se pela artimanhas e artifícios narrativos do romance, ao contrário, conforme ele mesmo salienta, extrai, da leitura do livro, uma grande história de amor. Talvez resida daí o seu gesto mais particular de *significância*: enfatizar, no espaço cerrado da violência, um “espaço marginal de não violência”.²⁵ É nessa margem que se desenrola o envolvimento de Nene e Dorda, espaço em que se entrecruza violência e afeto e aflora a ternura.

Se o elemento que retém o leitor comum, a intriga, é bastante coincidente, *Plata quemada*, de Marcelo Piñeyro não tenta preservar a linguagem ambivalente, o caráter reflexivo, as mudanças de voz, a pluralidade de versões, tão significativos no romance. O roteiro escrito pelo próprio diretor em parceria com Marcelo Figueras segue uma estrutura narrativa clássica: um prólogo, em que são apresentadas as personagens e suas motivações no assalto, e três partes – O Fato; As Vozes e Plata Quemada – em que são trazidos, respectivamente, o assalto e seus primeiros desdobramentos; a ida para Montevideu; o cerco. Por outro lado, se os preceitos podem ser chamados de aristotélicos, não chegam a ser de todo convencionais. O diretor arrisca-se num caminho que vai da objetivação, passa pela subjetivação e desemboca na onisciência. Tal percurso é atravessado no filme de forma bem

²³ DAMÁZIO. Fábula da redenção, p. 8-11.

²⁴ ROMANCE vai virar filme ainda este ano, p. 5.

²⁵ INZAURRALD. *La ciudad violenta y su memoria*: novelas de violencia en el fin de siglo, p. 149.

demarcada, no prólogo e na primeira parte uma voz em “off” acompanha o desenvolvimento das imagens, na segunda parte, o espectador é conduzido ao mais íntimo ponto de vista de Nene e Dorda também através do artifício da voz em “off”; na última parte, as vozes desaparecem e a trama é contada de cima.

Marcelo Piñeyro, comentando a sua opção de não arriscar-se pelas múltiplas e confluentes vozes narrativas do romance de Piglia, de fugir da ambiguidade, afirma: “Mudar a voz do relato em cada capítulo é uma aposta que você sabe porque faz, mas não sabe quantos vão conseguir entendê-la ou pensarão que foi um erro.”²⁶ Tal afirmação coloca o espectador da obra cinematográfica em posição de inferioridade em relação ao leitor, como se o dispositivo cinematográfico exigisse, por si mesmo, a simplificação, ou o público estivesse sempre em busca do entretenimento fácil. Outra afirmação de Piñeyro, a de que achou o romance muito violento,²⁷ também leva a pensar se essa violência excessiva, aparentemente da ordem do narrado, percebida pelo cineasta em uma primeira leitura, já era a violência da própria tessitura narrativa, que o levou a ficar a meio caminho entre levar a fundo as questões relativas à reflexão sobre a própria representação ou contar de “modo correto” uma aventura policial, entremeada de um melodrama de amor homossexual.

Cabe lembrar, ainda, uma declaração do roteirista Marcelo Figueras, referindo-se à recusa de Ricardo Piglia em escrever o roteiro: “(...) se aceitasse sofreria a tentação de ser fiel ao romance. Isto redundaria em um filme cuja história seria vista de longe, borrada e incompleta, algo que entusiasmaria a Godard que Piglia admira... e propiciaria o suicídio de seus produtores.”²⁸

Como se vê, trata-se também de uma questão de *plata*.

²⁶ ARANTES. Corações e mentes, p. 4.

²⁷ ARANTES. Corações e mentes.

²⁸ PIGLIA. La gran tensión de hoy es la que enfrenta la narración con la información.

Resumen: Análisis de la configuración de la violencia como lenguaje en la novela *Plata quemada*, de Ricardo Piglia. Se hace hincapié en el hecho de que la virulencia, el poder de visibilidad de la violencia en el texto traspasa el abordaje temático al engendrarse como operador de elaboración textual de la narración. Se quiere aun demostrar como las cuestiones de las exigencias del mercado han llevado al cineasta Marcelo Piñeyro a interpretar de manera desequilibrada la profunda y subversiva reflexión de Ricardo Piglia sobre la representación de la violencia.

REFERÊNCIAS

ARANTES, S. Corações e mentes. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 23 nov. 2001. Ilustrada, p. 4-5.

BARTHES, R. O discurso da história. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 163-180.

BARTHES, R. O efeito de real. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 181-190.

BRANDÃO, L. A. *Grafias da identidade: literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Lamparina; Fale (UFMG), 2005.

DAMÁZIO, R. Fábula da redenção. *Cult*; Revista Brasileira de Literatura, São Paulo, n. 14, p. 8-11, set. 1998.

FIGUERAS, M. El último espectador. *El boomeran(g): blog literario en español* – Blog de Marcelo Figueras. Texto publicado em 25 ab. 2008. Disponível em: <<http://www.elboomeran.com/blog-post/4/3794/marcelo-figueras/el-ultimo-espectador-8/>>. Acesso em: 4 set. 2008.

FOLHA DE S. PAULO. Romance vai virar filme ainda este ano. São Paulo, 28 mar. 1998. Ilustrada, p. 5

GARABANO, S. Homenaje a Roberto Arlt. Crimen, falsificación y violencia en *Plata quemada*. *Hispanamérica, revista de literatura*, año XXXII, n. 96, p. 85-90, 2003.

GOMES, R. C. De Italo Calvino a Ricardo Piglia, do centro para a margem: o deslocamento como proposta para a literatura deste milênio. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, jan./jun. 2004.

GROTTO, L. *Disfarces do invisível*: duplicações da história na obra de Ricardo Piglia. 2006, 136 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Literatura) – Instituto da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

INZARRAULDE, G. *La ciudad violenta y su memoria*: novelas de violencia en el fin de siglo. 2007. 286 f. Tese (Ter verkrijging van de graad van Doctor) – Universiteit Leiden, Leiden, 2007.

IPIRANGA, S. D. da S. *O mal da língua*: a violência como linguagem nos contos de Rubem Fonseca. 2007. 171f. Dissertação (Mestrado em Letras-Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1997.

PIGLIA, R. *Nome falso*: homenagem a Roberto Arlt. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1988.

PIGLIA, R. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PIGLIA, R. *Dinheiro queimado*. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIGLIA, R. O melodrama do inconsciente. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 jun. 1998. Caderno Mais!, p. 18.

PIGLIA, R. *Plata quemada*. Barcelona: Anagrama, 2000.

PIGLIA, R. Una propuesta para el nuevo milenio. *Margens/Márgenes*: Caderno de Cultura, Belo Horizonte, n. 2, p. 1-3, out. 2001.

PIGLIA, R. *Tres propuestas para el próximo milenio* – y cinco dificultades. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

PIGLIA, R. La gran tensión de hoy es la que enfrenta la narración con la información. *El país*, Espanha, 11 out. 2007. Cultura. Entrevista concedida a José Andrés Rojo. Disponível em: <http://www.elpais.com/articulo/cultura/gran/tension/hoy/enfrenta/narracion/informacion/elpepicul/20071011elpepicul_4/Tes>. Acesso em: 2 jul. 2008.

PLATA QUEMADA. Direção de Marcelo Piñeyro. São Paulo: Europa Filmes, 2001 [2000]. 1 dvd (125 min.), son., color., legendado.