

Ficção, leitura, utopia: possibilidades de sentido em Ricardo Piglia

Ficción, lectura, utopía: posibilidades de sentido en Ricardo Piglia

Gabriel Zupiroli de Almeida
Universidade de São Paulo (USP)
gabriel.zupiroli@usp.br
<https://orcid.org/0000-0001-9921-2000>

RESUMO: Este artigo procura investigar o estatuto da ficção na obra de Ricardo Piglia a partir de excertos de *Os diários de Emilio Renzi*, compreendendo “ficção” não como oposição a uma ideia de verdade, mas sim como formas possíveis de leitura. A ficção pigliana parece se configurar na criação de um sujeito narrativo imaginário que desloca a identidade autoral e constrói a ideia de escrita por meio de um movimento duplo, que envolve não apenas o autor, mas também o gesto da leitura. Nesse contexto, o diário e as formas breves assumem papel central, pois a fragmentação, a serialização e a circulação de histórias múltiplas permitem reorganizar a experiência e questionar suas formas tradicionais de representação. Piglia convoca o leitor a participar ativamente da construção de sentido, aproximando escrita e leitura em um mesmo regime discursivo, sendo através dessas distintas características das formas breves que se estabelece essa possibilidade de sentido. Desse modo, a ficção aparece como um modo de ler e ordenar o mundo, realizando uma atribuição de responsabilidade também ao leitor.

PALAVRAS-CHAVE: Ricardo Piglia; ficção; literatura argentina; fragmentos; diários

RESUMEN: Este artículo busca investigar el estatuto de la ficción en la obra de Ricardo Piglia a partir de fragmentos de *Los diarios de Emilio Renzi*, comprendiendo la “ficción” no como oposición a una idea de verdad, sino como formas posibles de lectura. La ficción pigliana parece configurarse en la creación de un sujeto narrativo imaginario que desplaza la identidad autoral y construye la idea de escritura mediante un movimiento doble, que involucra no solo al autor, sino también el gesto de la lectura. En este contexto, el diario y las formas breves asumen un papel central, ya que la fragmentación, la serialización y la circulación de múltiples historias permiten reorganizar la experiencia y cuestionar sus formas tradicionales de representación. Piglia convoca al lector a participar activamente en la construcción de sentido, aproximando escritura y lectura en un mismo régimen discursivo; es a través de estas distintas características de las formas breves que se establece esta posibilidad de sentido. De este modo, la ficción aparece como un modo de leer y ordenar el mundo, realizando también una atribución de responsabilidad al lector.

PALABRAS-CLAVE: Ricardo Piglia; ficción; literatura argentina; fragmentos; diarios



“¿Hay una historia?”

Ricardo Piglia

“Seguramente, siempre hay una historia.”

Jean Starobinski

Em seu texto de introdução à obra e vida do filósofo francês Jacques Derrida,¹ Geoffrey Bennington (1996, p. 19-20) escreve:

É necessário começar em algum lugar, mas não existe um começo absolutamente justificado. Não se pode, devido a razões essenciais que deveremos explicar, retornar a um ponto de partida a partir do qual todo o resto poderia se construir conforme uma ordem das razões nem segundo uma evolução individual ou histórica. Quando muito, podemos dar uma justificativa *estratégica* para essa medida.

Propomos, portanto, a partir dessas considerações, um começo *estratégico*. Iniciemos nossas reflexões a partir de dois excertos do segundo volume de *Os diários de Emilio Renzi*, de Ricardo Piglia, que trazemos abaixo. O primeiro, do diário de 1970, é de um domingo de 27 de setembro:

Romance. Não se trata de transformar o documento em ficção nem de explicar onde está a verdade naquilo que narro, trata-se de definir a ficção no modo de enunciar os materiais reais. Para mim a ficção é definida pela fórmula ‘quem fala não existe’, mesmo que afirme chamar-se Napoleão Bonaparte e esteja dizendo ou contando somente a verdade. Está em jogo a crença do leitor, que é quem decide se recebe uma alternativa como verdadeira ou falsa, ou melhor, como real ou imaginária (Piglia, 2019, p. 235).

Já o segundo se encontra no diário de 1974, também em um domingo de 22 de setembro:

Estou no Tigre com a moça, o rio me acalma. Passei o dia olhando velhos papéis. Não chego a me reconhecer no indivíduo que escrevi aí certos fatos da minha vida. Esse é o paradoxo, é minha vida, digamos assim, mas não sou eu quem a escreve. Nesse ponto incerto está o melhor da minha literatura. O ser ou não ser se traslada ao conteúdo dos acontecimentos, mas quem os escreve fica à margem, a salvo da incerteza. Essa enunciação — vamos chamá-la as-

¹ O livro, cujo título é somente *Jacques Derrida*, é composto de dois textos: a introdução e comentário de Bennington como texto principal, e um texto do próprio Derrida que aparece no rodapé, denominado “Circonfissão”.

sim — é o que justificaria publicar uma seleção desses escritos. O material é verdadeiro, é a experiência real, mas quem escreve — quem fala — não existe. É assim que eu defino a ficção: tudo é ou pode ser verdade, mas a chave do procedimento é que quem narra é um sujeito imaginário. A construção desse lugar, e a possibilidade de torná-lo convincente e crível, é o núcleo do que chamamos ficção (Piglia, 2019, p. 393).

Esses excertos, para além de outras semelhanças, aproximam-se em dois pontos que são de nosso interesse: por um lado, ambos trabalham a questão do “tornar-se outro” através da escrita, cara a toda a obra de Ricardo Piglia; por outro, são dois momentos distintos do diário de caráter propositivo, no qual Renzi procura postular definições próprias para o conceito de *ficção*.

A partir da leitura dessas duas entradas, em consonância com outros momentos da obra pigliana, podemos nos questionar: qual a posição da ficção na obra de Piglia? Ou de forma mais clara: onde se localiza, em meio às tradicionais querelas entre os regimes discursivos,² o estatuto do regime ficcional na perspectiva pigliana?

I.

Na primeira entrada, Renzi traz dois aspectos importantes para se pensar a definição de ficção. Primeiro, fala sobre o “modo de enunciar os materiais reais”, ou seja, da maneira de dispor uma certa compreensão de experiência no texto, por meio do filtro da escrita, que, por sua vez, modula a forma como essa experiência seria, supostamente, transmitida. Trata-se, assim, de pensar a ideia da transmissibilidade da vivência. Nos três volumes de *Os diários de Emilio Renzi*, é constante a figuração de experiências de autor ao longo das entradas diarísticas, fazendo com que a obra se torne, no fim, uma espécie de constelação, de ajuntamento do vivido através da modulação textual.

Esses modos de enunciação suscitam, portanto, uma questão: como mobilizar os “materiais reais”? Quais as diferenças entre a escrita ficcional e os supostos materiais que fariam com que a maneira de enunciar fosse justamente o cerne da ficção para Renzi? Em *A partilha do sensível* (2015), Jacques Rancière (2015, p. 17) coloca que “a questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição de lugares”. Pensar a ficção, para o autor, passaria por pensar a noção de *partilha*, que elabora na mesma obra, noção esta que envolveria a ideia de que uma sensibilidade comum e simultaneamente composta de recortes seria compartilhada pelos sujeitos de uma sociedade, constituindo então uma perspectiva geral de sensibilidade estética e política:

² Cf. LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (Rancière, 2015, p. 15).

Nesse sentido, a partilha do sensível proposta pelas sociedades seria exatamente estabelecer o jogo das *partes*, condicionar os sujeitos em relação às partes que assumem no comum social, baseado naquilo que fazem. Para Platão, por exemplo, segundo Rancière, a expulsão dos poetas da cidade envolve justamente manter a partilha, pois estes seriam responsáveis, por meio das artes representativas, de embaralhar as partilhas estabelecidas pela *polis*: “Do ponto de vista platônico, a cena do teatro, que é simultaneamente espaço de uma atividade pública e lugar de exibição dos ‘fantasmas’, embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços” (Rancière, 2015, p. 17).

Dessa forma, pensar a ficção é pensar justamente a ordenação dessa partilha. E quando resgatamos a fala de Renzi de que a ficção se define nos “modos de enunciar”, propomos refletir a entrada do diário a partir de uma perspectiva similar à de Rancière: a ficção, aqui, sobretudo como um *modo de ler* o mundo ao redor, como um regime discursivo cujo estatuto passa por compreender que se trata, em última instância, de uma maneira de *ordenar* a enunciação dos tais materiais reais. Em suma, de “ordenar” — se é que isso seja, de fato, possível — a experiência e suas formas de transmissibilidade.

Rancière define ainda o que, para ele, constituem os regimes de identificação nas artes, relacionados principalmente à posição que a ideia de *mimesis* adquire nas sociedades ocidentais através dos tempos. Para o autor, três grandes regimes se manifestam na história até o momento: o regime ético das imagens — sobre esse regime, o autor escreve: “Trata-se [...] de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades. E essa questão impede a ‘arte’ de se individualizar enquanto tal” (Rancière, 2015, p. 29) —, o regime político ou representativo das artes, fruto do desenvolvimento do pensamento aristotélico, e o regime estético, surgido com as rupturas propostas pelo Romantismo. Nos interessa observar sobretudo os dois últimos: o regime político, que se apoia na constituição da ideia de arte como representação e entende a ficção como um princípio ordenador de causalidades calcado na *verossimilhança*, e o regime estético, que “propriamente identifica a arte no singular e desobriga

essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes”, implodindo assim “a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais” (Rancière, 2015, p. 33-34).

Isso porque, indo para o segundo ponto, quando Renzi diz que a ficção se baseia na maneira de enunciar os materiais reais e que “está em jogo a crença do leitor”, duas ideias são propostas: tanto a de que a noção de ficção se relaciona com a modulação do real, o que, em um primeiro momento, poderia se aproximar do regime político das artes, quanto a de que a evocação do leitor na proposição de sentido ao texto é algo central para compreender a ficção justamente como *modo de ler*. Pois se é o leitor “quem decide se recebe uma alternativa como verdadeira ou falsa”, ou como “real ou imaginária”, a fundação da ficção para Renzi se constituiria na verdade por *embaralhar* a proposta de uma partilha aristotélica na qual a ficção se apresenta como ordenadora dos fatos por meio da verossimilhança.

A partir do momento em que Piglia se *desloca* de si ao atribuir a autoria de seus diários a Emilio Renzi,³ evoca justamente uma alteridade na qual está diretamente implicado o leitor como sujeito participativo da construção de sentido da ficção. Falaremos mais sobre esse aspecto em outro momento.

A partir dessa perspectiva, podemos resgatar duas concepções distintas, no entanto semelhantes, do conceito de ficção para a leitura dessa primeira entrada. Primeiro, a de Juan Jose Saer, escritor contemporâneo de Piglia, que escreve, no ensaio “El concepto de ficción”: “Podemos, portanto, afirmar que a verdade não é necessariamente o contrário da ficção, e que quando optamos pela prática da ficção, não o fazemos com o propósito obscuro de tergiversar a verdade” (Saer, 1997, p. 10, tradução nossa).⁴

Nesse primeiro momento, Saer trata de postular uma proposição fundamental: ficção não é algo necessariamente oposto à ideia de verdade — o que ecoa diretamente a perspectiva de Renzi ao dizer que cabe ao leitor definir se *recebe* o texto como verdade ou algo falso. No entanto, Saer vai além:

A ficção não é, portanto, uma reivindicação do falso. Mesmo aquelas ficções que incorporam o falso de um modo deliberado — fontes falsas, atribuições falsas, confusão de datas históricas com datas imaginárias, etc. —, fazem-no não para

³ Cf. PREMAT, Julio. (2019). Piglia/Renzi, postrero desliz. *Cuadernos LIRICO*; KOHAN, Martín. Alter ego. Ricardo Piglia y Emilio Renzi: su diario personal. In: *Revista Landa*. v. 4, n. 2, 2017, p. 261-272.

⁴ Os trechos originais que foram traduzidos por nós serão indicados em notas de rodapé, entre aspas. No original: “Podemos por lo tanto afirmar que la verdad no es necesariamente lo contrario de la ficción, y que cuando optamos por la práctica de la ficción no lo hacemos con el propósito turbio de tergiversar la verdad”.

confundir o leitor, mas para destacar o caráter duplo da ficção, que mescla, de uma forma inevitável, o empírico e o imaginário (Saer, 1997, p. 12, tradução nossa).⁵

Para o escritor ficção ao mesmo tempo não é nem o contrário de verdade, nem a reivindicação do falso — ainda que este possa ser utilizado deliberadamente por ficcionistas. O cerne da ideia de ficção para Saer parece estar justamente em seu caráter duplo: um modo de fazer que envolve tanto a perspectiva do empírico, quanto do imaginário. Trata-se, em suma, de “um tratamento específico do mundo, inseparável do que trata” (Saer, p. 12, tradução nossa).⁶ Ou seja, um *modo*, de fazer, de ler, de tratar o mundo em geral.

Rancière adota uma posição similar. Partindo da concepção aristotélica de ficção como ordenadora do mundo através da verossimilhança da representação, o francês coloca que ao contrário do regime representativo, no qual fingir não seria “propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis”, no regime estético das artes se criaria “a indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções e o novo modo de racionalidade da ciência histórica” (Rancière, 2015, p. 54, grifo do autor), passando, portanto, a ordenação ficcional para uma ordenação dos signos. Dessa forma, teríamos “um regime de indistinção tendencial entre a razão das ordenações descritivas e narrativas da ficção e as ordenações da descrição e interpretação dos fenômenos do mundo histórico e social” (Rancière, 2015, p. 55), de tal forma que, em dado momento, testemunho e ficção passariam a pertencer a um mesmo regime de verdade. No entanto, coloca Rancière,

[n]ão se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção [...]. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade (Rancière, 2015, p. 58).

É sob essa perspectiva de embaralhar a partilha, que propõe a ficção como ordenadora dos fatos pela verossimilhança da representação, que Rancière se aproxima do que dizia Saer ao distanciar o conceito de ficção de uma oposição à verdade ou uma aproximação ao falso. Ficção passa a ser, assim, um modo de ordenar a sensibilidade do mundo, uma maneira de legibilidade, em suma, um

⁵ No original: “La ficción no es, por lo tanto, una reivindicación de lo falso. Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado —fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, etcétera—, lo hacen no para confundir el lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario”.

⁶ No original: “un tratamiento específico del mundo, inseparable de lo que trata”.

modo de ler e escrever. Quando Renzi afirma na primeira entrada, que definir ficção envolve perceber os “modos de enunciar” e que o leitor é *responsável*, a partir da proposição textual, de atribuir um sentido ao texto, coloca-se num patamar similar a esse que vê o regime discursivo do ficcional de forma que não se distancie exatamente disso: um discurso, uma proposição de formas de se ler e escrever a experiência e sua transmissibilidade.

No esteio dessas proposições, podemos ainda evocar a posição barthesiana em “O discurso da história”, texto presente no livro *O rumor da língua* e no qual o teórico procura demonstrar que, novamente, os discursos não se distanciam tanto assim em suas formas de se apresentar. Ao discorrer sobre a suposta objetividade histórica como produto de uma ilusão referencial, Barthes coloca que

na história ‘objetiva’, o ‘real’ nunca é mais do que um significado não formulado, abrigado atrás da onipotência aparente do referente. Essa situação define o que se poderia chamar de *efeito do real*. A eliminação do significado para fora do discurso ‘objetivo’, deixando confrontar-se aparentemente o ‘real’ com sua expressão, não deixa de produzir um novo sentido, tanto é verdade, uma vez mais, que, num sistema, toda carência de elemento é ela própria significante. Esse novo sentido — extensivo a todo o discurso histórico e que finalmente define a sua pertinência — é o próprio real, transformado sub-repticiamente em significado vergonhoso: o discurso histórico não acompanha o real, não faz mais do que significá-lo, repetindo continuamente *aconteceu*, sem que essa asserção possa ser jamais outra coisa que não o reverso significado de toda a narração histórica (Barthes, 2004, p. 178).

Ao afirmar que o discurso histórico não faz mais do que *significar* o real, Barthes imbui tal discurso de uma ideia de narratividade, que trata de diminuir a distância entre o discurso do historiador, no tratamento para com esse suposto real, e o discurso, por exemplo, do ficcionista. É também por uma via semelhante que Jacques Derrida pensa o constante “embate”, referenciado mais cedo, entre as formas discursivas. Como coloca Marcos Siscar,

o conceito de literatura, definido tradicionalmente pela ideia de desvio imitativo, funcionaria no fundo como uma estratégia do discurso filosófico para legitimar-se e garantir sua especificidade como discurso neutro. Marcada desde sua origem por traços característicos do pensamento filosófico, pode-se dizer que na literatura está em jogo a problemática da verdade. Por extensão, na literatura, está também em jogo o problema de sua verdade, enquanto gênero ou tipo de discurso (Siscar, 2013, p. 21).

Derrida é, portanto, ainda mais radical ao localizar todo o *conceito* de literatura aliado à *mimese* como uma forma de outros discursos — histórico, filosófico — se legitimarem como discursos “neutros” ou “objetivos”, fazendo com que a literatura — e, por extensão, a ficção — surja como um discurso desviante, no qual a problemática da verdade esteja sempre em jogo — tanto da “verdade” traduzida pelo texto, quanto da verdade do próprio gênero ou discurso.

O que pretendemos observar, então, é que a posição de Renzi parece se aliar a esse escopo de autores no sentido de enxergar a ficção como algo que se distancia da concepção tradicional de oposição a uma ideia de verdade. Ficção parece existir, para Renzi (e para Piglia), nessa primeira entrada, mais como um *modo* de operar uma possível transmissibilidade da experiência do que como um discurso que apartaria a escrita de um suposto real. Nesse sentido, mais do que afastar a textualidade dos diários da verdade, propondo criar um espaço ficcional separado, Piglia/Renzi parece estar interessado sobretudo em, na realidade, *reiterar* uma espécie de compromisso com a ideia de verdade ao não opor diametralmente esta e a ficção, entendendo a última como um modo de ler o mundo, engendrando, assim, uma possível ética de leitura e escrita, da qual falaremos mais à frente.

O segundo excerto pelo qual decidimos começar traz uma afirmação curiosa logo em seu início. Renzi afirma que o melhor de sua literatura está exatamente no ponto incerto em que a identidade se dilui. O paradoxo de ser a vida, mas de não ser o *eu* que escreve, transportando o sujeito da escrita para a margem. Renzi chega mesmo a radicalizar a operação, afirmando que, ainda que o material seja “verdadeiro”, quem escreve não existe de fato. Em seguida, encerra a entrada com mais uma “definição” de ficção: “tudo é ou pode ser verdade, mas a chave do procedimento é que quem narra é um sujeito imaginário. A construção desse lugar, e a possibilidade de torná-lo convincente e crível, é o núcleo do que chamamos ficção” (Piglia, 2019, p. 393).

Novamente, Renzi traz implicações que podem ser lidas de duas formas. Primeiramente, ele parece dar continuidade às considerações da primeira entrada ao resgatar a ideia de que a verdade é uma *possibilidade*, e não algo admitido ou excluído. No entanto, adiciona outra camada de profundidade: a chave do procedimento de modulação dessa verdade está no sujeito que narra — aqui, um sujeito *imaginário*. Em segundo lugar, novamente retorna a ideia do aspecto da *crença* como núcleo fundamental do que considera como ficção.

O que tudo isso parece condicionar é a tentativa de instituir uma perspectiva da ficção não apenas como modo de ler/escrever, mas sobretudo como espaço no qual a transmissibilidade da experiência será colocada em xeque e que atribui à figura

do leitor, novamente, um papel central na distribuição destes elementos. Para isso, poderíamos nos questionar: como se dá essa maneira de modular a ficção como forma de ler e campo de ressignificação da ideia de experiência com a participação do leitor? Em suma, como se estabelece este estatuto da ficção nos diários de Emilio Renzi e, porventura, na obra pigliana? Isso ocorre por meio, justamente, da forma diário e de suas características, como o fragmento e a noção de formas breves.

II.

Podemos eleger, talvez, outro começo. Um recomeço, um retorno a um ponto de partida que procuraria seguir outra ordem das razões. Procuremos, portanto, ler outros três excertos do segundo diário de Renzi. Três entradas muito próximas, pertencentes ao diário de 1968, sendo a primeira do dia 28 de abril de uma quarta-feira:

Série E. Nem o ensaio histórico nem a literatura propriamente dita conseguem registrar as mudanças microscópicas da experiência no interior da vida privada. O narrador fala de si mesmo em primeira pessoa, como se se tratasse de outro, porque habitualmente constrói sua vida no final da sequência que está narrando, isto é, no presente da escrita. O melhor do gênero são os rascunhos, ou os restos, ou os projetos de uma autobiografia futura que nunca é escrita. A vida é um impulso rumo ao que ainda não é; portanto, deter-se para narrá-la é interromper o fluxo e sair da verdade da experiência. A literatura, por seu lado, é um modo de viver, uma ação, como dormir, como nadar. Essa ideia tira o sentido de uma construção deliberada que a literatura tem? Acho que não, o erro é buscar as cinzas dessa experiência no interior do livro, quando na verdade devem ser buscadas nas pausas, nos fragmentos, nas formas breves (Piglia, 2019, p. 28).

Em seguida, uma entrada do dia 6 de maio de uma segunda-feira, em que Renzi escreve: “*Série E.* Diário: colagem, montagem, formas breves, muito tenso. ‘Matar-se parece fácil’” (Piglia, 2019, p. 31). Por último, alguns dias depois, em uma entrada denominada apenas “Sábado”: “*Série E.* Mudar drasticamente de vida, outro nome igual a outras paixões, procurar a paz, sair desta desordem vazia” (Piglia, 2019, p. 31).

A primeira entrada se inicia com uma dupla negação: Renzi afirma que as mudanças da experiência na vida privada não foram capazes de ser devidamente capturadas pelo ensaio histórico ou pela “literatura propriamente dita”. Qual seria, portanto, uma forma possível desse registro? A resposta vem logo em seguida: o falar de si mesmo como se se tratasse de outro, pois a vida narrada é construída em direção ao próprio presente da escrita — resposta que ecoa, definitivamente, as concepções de Renzi acerca da ficção que trouxemos anteriormente. Em

seguida, completa que *o melhor do gênero* está nos restos ou nos “projetos de uma autobiografia futura que nunca é escrita” (Piglia, 2019, p. 28). Esse *gênero* do qual fala Renzi pode ser lido como o diário, simultaneamente reduto do narrar a si mesmo em direção a um presente, forma literária composta de rascunhos, restos e fragmentos, e possível texto análogo ao projeto de autobiografia futura.

Pois se narrar a vida é “interromper o fluxo e sair da verdade da experiência”; se a literatura é um “modo de viver, uma ação” que não perde, por isso, seu sentido de “construção deliberada”; e se não se deve buscar as “cinzas da experiência” no livro, mas sim “nas pausas, nos fragmentos, nas formas breves”, o diário aparece como espaço possível de se buscar essas cinzas, justamente por suas características. Em “Um diário todo seu”, Philippe Lejeune (2014, p. 302) afirma que os “únicos traços formais invariáveis” do gênero são “a fragmentação e a repetição” e que “o diário talvez esteja na origem de uma nova estética, poética e existencial, baseada na fragmentação” (Lejeune, 2014, p. 308). Renzi parece querer conduzir o leitor para a perspectiva dos rastros, no sentido de que uma ideia de experiência deve ser *rastreada* nas formas breves. Essas que, por seu caráter fragmentário, encontram-se devidamente dispostas na forma diarística — gênero que Piglia elige como espaço de elaboração de sua última obra.

As duas entradas seguintes trazem certa continuidade ao que Renzi estabelece na primeira. Em 6 de maio, temos uma única linha cujo propósito parece ser uma *definição* justamente do diário: colagem, montagem, formas breves. Tal definição, registrada apenas alguns dias depois da primeira entrada, corrobora a perspectiva de que é no espaço fragmentário e múltiplo do diário que talvez as “cinzas da experiência” possam ser localizadas. Um espaço “muito tenso”, como o diarista coloca, por essas características. E há ainda algo de destoante no final da entrada, uma aparente citação de uma frase: “Matar-se parece fácil”. Frase que nos serve de ponto de conexão com a última das três entradas: “Mudar drasticamente de vida, outro nome igual a outras paixões, procurar a paz, sair desta desordem vazia”.

Dentro do plano da ficção, matar a si não apenas é movimento necessário, como parece ser *fácil* em função do gesto presente em vários momentos da obra de Piglia: o tornar-se outro. Pois se a literatura surge como “modo de vida”, é dentro dessa mesma instância que o ensaio do deslocamento do Eu pode funcionar. Retomando as palavras de Rancière sobre a indefinição das fronteiras entre razão dos fatos e razão da ficção, de forma que no fim pertencem ao mesmo regime de verdade, a literatura como “modo de vida” poderia ser lida, então, como essa maneira de se conectar a apresentação dos “fatos” (através da escrita) com as formas de inteligibilidade (através da leitura), de tal modo que o tornar-se outro

de Piglia resida exatamente em habitar a ficção por meio dessas modulações, borrando fronteiras — ou embaralhando partilhas. E isso seria possível por meio justamente das formas breves:

Em todo caso, eu não o chamo fragmentário, chamo-o relato mínimo, microrrelato, a história reduzida ao essencial. Ao mesmo tempo, tento contar muitas histórias em uma só história. Interessa-me muito a ideia da circulação de histórias múltiplas em um relato. O problema para mim passa não tanto pela fragmentação, que é o efeito que produz isso, mas sim por uma intriga, que seria até onde se pode reduzir uma história, como se podem mesclar as histórias, de que modo se pode passar de uma história a outra, de que modo se pode criar uma superfície narrativa na qual seja possível circular entre histórias diversas. [...] Esses seriam os elementos que, em meu caso, estão presentes em certa poética que foi se desenvolvendo, que se pode considerar um diálogo com a tradição da forma breve e do conto, que na Argentina é muito forte (Piglia, 2001, n.p.).⁷

Seria, portanto, na instância desse “relato mínimo”, do qual fala Piglia em “Conversación en Princeton”, que teria se desenvolvido uma espécie de *poética* relacionada a como se “tratar” uma história: como reduzi-la, como mesclá-la e transitar por ela, uma forma de diálogo com a tradição argentina das formas breves. Em “A exigência fragmentária”, Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy (2004, p. 73) discorrem sobre o fragmento no Romantismo como uma forma que é ao mesmo tempo resto e totalidade, uma fração que designa as próprias bordas da fratura, correspondendo à ideia de que “o inacabado pode, ou mesmo deve, ser publicado (ou ainda à ideia de que o publicado não é nunca acabado)”. Nesse sentido, quando Piglia afirma que a fragmentação é o efeito produzido pela circulação das múltiplas histórias, esse estatuto de efeito se liga diretamente à característica de “inacabamento essencial” que os autores atribuem à forma: “o fragmento funciona simultaneamente como resto de individualidade e como individualidade” (Lacoue-Labarthe; Nancy, 2004, p. 73), fornecendo também a “verdade” da obra através dessa individualidade e funcionando como “projeto” da obra futura.

Assim, o que esses três fragmentos de Piglia parecem querer fazer por si só é um aceno à própria forma: é nas formas breves, nas pausas, nos restos e nos

⁷ No original: “En todo caso yo no lo llamo fragmentario, lo llamo relato mínimo, microrrelato, la historia reducida a lo esencial. A la vez intento contar muchas historias en una sola historia. Me interesa mucho la idea de la circulación de historias múltiples en un relato. El problema para mí pasa no tanto por la fragmentación, que es el efecto que produce eso, sino más bien por una intriga, que sería hasta dónde se puede reducir una historia, cómo se pueden mezclar las historias, de qué modo se puede pasar de una historia a otra, de qué modo se puede crear una superficie narrativa en la que sea posible circular entre historias diversas. [...] Ésos serían los elementos que, en mi caso, están presentes en cierta poética que se ha ido desarrollando, que se puede considerar un diálogo con la tradición de la forma breve y del cuento, que en la Argentina es muy fuerte”.

fragmentos que podemos localizar as cinzas da experiência e compreender a literatura como modo de vida. É nelas que é possível desenhar o movimento de se tornar outro. No entanto, para além de suas existências individuais, é preciso olhar também para suas disposições, suas ordenações em séries e sequências — ou seja, seus modos de disposição ficcional — para lhes atribuir um sentido conjunto proporcionado pela leitura.

III.

No capítulo de abertura do primeiro tomo dos diários, “En el umbral”, o narrador escreve que, para Renzi, “gostava de pensar que sua vida interior estava cheia de pequenos incidentes” e que, dessa forma, “poderia começar por fim a pensar em uma autobiografia”. Essa, por sua vez, seria “uma autobiografia seriada, uma vida serial”, feita de uma “multiplicidad de fragmentos insensatos” (Piglia, 2015, p. 17, tradução nossa).⁸ Os pequenos incidentes seriam a mínima unidade que comporiam essa autobiografia em séries, essa tentativa de ordenar — ou desordenar — uma vida através da vasta escrita fragmentária. E qual supostamente seria o conteúdo desses fragmentos? “Nada de vida interior, somente fatos, ações, lugares, circunstâncias que, repetidas, criavam a ilusão de uma vida” (Piglia, 2015, p. 16, tradução nossa).⁹ Literatura como *ação*, como modo de viver.

Os fragmentos funcionam em uma dupla via de existência que se estende de uma totalidade própria — pois, mais do que restos, trata-se de unidades dentro de bordas — a um composto maior, do qual fazem parte engendrando lógicas de sentido. As séries de Renzi parecem, em um primeiro momento, proporcionar essas lógicas por meio da unidade temática, mas estão constantemente deslizando entre si, seguindo a própria noção fragmentária:

As séries (talvez suas ruínas) são mantidas e interferem ao longo dos diários de Renzi que compõem *Los años felices*, cruzam-nos transversalmente, com frequências e intensidades distintas. Ora uma série rareia até desaparecer, ora metamorfoseia o signo (a ‘coerência’) sob o qual emergira e imiscui na série vizinha, ora migra para outras zonas dissipando-se (fundindo-se) com as anotações registradas no corpo principal dos diários (Gárate, 2019, p. 241-242).

Desse modo, a ideia inicial das séries proposta por Renzi em “No bar” precisa ser lida com certo cuidado. Ao tratar a conexão entre os fragmentos ajuntados sob

⁸ No original: “le gustaba pensar que su vida interior estaba hecha de pequeños incidentes”; “podría empezar por fin a pensar en una autobiografía”; “una autobiografía seriada, una vida serial”.

⁹ No original: “Nada de vida interior, sólo hechos, acciones, lugares, circunstancias que repetidas creaban la ilusión de una vida”.

o mesmo princípio organizativo como algo volátil, Renzi embaralha a disposição inicial que propõe e obriga o olhar atento ao texto. “O que era alternância entre uma textualidade mais extensiva e outra mais entrecortada no primeiro volume torna-se no segundo uma ciranda de fragmentos regradados pelo salto”, o que não impede “que o leitor desenhe constelações ou redes e identifique recorrências ou obsessões” (Gárate, 2019, p. 242).

Jean Starobinski, ao falar sobre as séries e as variações, trabalha uma posição similar no que diz respeito à possibilidade de abertura que a serialização implica:

A serialização foi constantemente praticada no quadro mesmo da chamada “tradição”. A serialização produz a multiplicidade, sob a suprema vigilância de um princípio de unidade. Reconheçamos que a série está ligada a um tipo peculiar de prazer. **É o prazer da repetição, por sua vez previsível e surpreendente, dentro de uma categoria de temas em um campo predeterminado; é a alegria de permanecer dentro de uma ordem disciplinária e regular, mas em um perpétuo recomeço**, pelo mesmo motivo, móvel e que deixa o diverso e o imprevisto se manifestarem a cada momento, como se o infinito aflorasse nele (Starobinski, 1998, p. 105, tradução nossa, grifos nossos).¹⁰

Portanto, assim como Gárate aponta essa relação peculiar e modulada das séries em Piglia, a própria serialização já conteria, em sua categoria, uma abertura para essas possibilidades. Pois não apenas se pautaria sobre o “prazer da repetição”, como também estaria contida em uma “categoria de temas” que implicariam uma ordem, uma forma de regulação. Forma, no entanto, que, calcada na possibilidade do *recomeço*, abriria as portas para infinitas possibilidades de se moldar e experimentar essas séries. Nesse sentido, ainda que sejam séries contidas dentro de um mesmo diário, as séries piglianas funcionariam dentro desse tensionamento entre uma possível ordem e o constante desarranjo de suas partes pautado sempre na ideia de recomeçar, de propor novas origens — desarranjo, esse, que precisaria de um sujeito outro para que possa ser lido.

É, na verdade, na leitura que se deposita a possibilidade da ordenação e, consequentemente, da proposição de sentido. Se as séries estão constantemente se misturando e sendo desarranjadas, cabe a esse *outro olhar* o papel de localizar conexões entre as entradas de forma que algo possa ser, de fato, apreendido. Tal

¹⁰ No original: “La seriación fue constantemente practicada en el cuadro mismo de la llamada «tradición». La seriación produce la multiplicidad, bajo la suprema vigilancia de un principio de unidad. Reconozcamos que la serie está ligada a un tipo peculiar de placer. Es el placer de la repetición, a la vez previsible y sorprendente, dentro de una categoría de temas en un campo prefijado; es la dicha de permanecer dentro de un orden disciplinario y regular, pero en perpetuo recomienzo, por lo mismo, móvil y que deja a lo diverso y lo imprevisto manifestarse a cada momento como si el infinito aflorase en él”.

deslocamento também desestabiliza uma ideia fixa das séries: se elas se mesclam, dispersam-se e influem uma na outra, a própria noção delas como circuitos fechados ou sistemas rigorosos se perde, possibilitando ao ato da leitura uma criação de outras formas de conexão entre os fragmentos. É como se, ao embaralhar o que foi primariamente estabelecido por Renzi, Piglia transmitisse ao leitor o papel da organização textual — e da busca de sentido, das “cinzas da experiência”.

Há, portanto, uma quarta entrada que gostaríamos de somar às três anteriores. Ela não pertence à “*Série E*”, mas está registrada a apenas alguns dias de distância das outras. Trata-se de um domingo de 2 de junho, em que Renzi anota:

A estrutura do romance do Puig é faulkneriana, narração coral a partir de narradores que participam dos fatos e ao mesmo tempo são testemunhas. É o leitor que deve construir e sintetizar um emaranhado de frases entrecortadas, fragmentos de diálogos, cartas, diários, até construir uma história que não está em lugar nenhum, que não foi narrada mas aludida. Romance de iniciação, grande destreza no uso da oralidade (Piglia, 2019, p. 33).

Ainda que falando de Puig e Faulkner, fica clara a importância que Renzi atribui, nessa entrada, ao leitor como sujeito proponente de sentidos. É essa figura que deve assumir a *responsabilidade* de ordenar os fragmentos e construir uma história que está dispersa, apenas aludida — em meio à “circulação das histórias múltiplas em um relato”, como coloca Piglia em “*Conversación en Princeton*”.

E o que essa forma de trabalhar com as séries e invocar a leitura pode dizer a respeito da literatura do argentino? Primeiro, que, em Piglia, escrita e leitura existem em uma mesma lógica, sendo dois atos indissociáveis, na esteira das afirmações de Rancière sobre a ficção e os fatos. E segundo, que, ao atribuir à leitura — e, consequentemente, ao sujeito que lê — responsabilidade por essa ordenação e proposição de sentido, Piglia parece querer instaurar uma espécie de ética literária que passa justamente pela reflexão acerca dos papéis tradicionalmente designados a esses dois polos: aquele que produz o texto e aquele que o recebe. Não parece se tratar, no entanto, de uma isenção de responsabilidade por parte do autor: pelo contrário, trata-se de desenhar um modo de se ler a literatura que não enxergue um patente distanciamento entre os papéis, atribuindo, por sua vez, uma responsabilidade *também* (ou *ainda maior*) àquele que escreve.

Em suma, a disposição dessas quatro entradas, todas elas pertencentes ao primeiro diário do segundo tomo e com apenas alguns dias de diferença, implica um movimento orquestrado de Piglia: serializações cujas características (de ordenação e desordenação) propõem um modo de leitura que, desprovido de ingenuidade,

atribui ao leitor das entradas o mesmo papel que Renzi enxerga no leitor de Puig/Faulkner — quase, talvez, a figuração de um leitor-autor. Nesse sentido, ao dispor os fragmentos nesse sequenciamento cujo intervalo temporal é mínimo, Piglia passa ao leitor dos diários a responsabilidade de formular algum sentido nas semelhanças. Dessa forma, podemos notar dois movimentos: primeiro, as formas breves, através do gênero diário e suas proposições estruturais (o fragmento, o rastro), parecem surgir, para Renzi, como o espaço no qual a literatura e a ficção poderiam se fundar como “modo de vida”; e, segundo, cabe ao *leitor* o papel de propor um sentido ao texto *a partir* das formas breves, mas não só, pois ler e escrever parecem compartilhar uma mesma natureza, um mesmo regime discursivo. Num movimento de duplos contrários, aquele que lê também escreve, assim como aquele que escreve, lê. É na comunhão dessas duas ações que poderíamos inicialmente localizar o esboço de uma ética e de uma produção de sentido que se dá na instância fragmentária. E é aí, também, que pode vir a ser possível aquilo que Piglia anuncia ao longo de toda a obra: o tornar-se outro *pela e através da* ficção.

Em nosso próprio exercício de leitura e ordenação destas entradas dispostas em distintos momentos do diário, podemos esboçar, portanto, noções de qual viria a ser o estatuto da ficção na obra pigliana. Ficção como um modo de dissolver a si mesmo, de modular a própria experiência do real através das formas de se ordenar aquilo que se apreende. Ou seja, como um modo de ler o mundo e de traduzir essa leitura por meio da escrita em um jogo ético de convite ao leitor para que ele também participe dessa construção. É na compreensão de que esse regime discursivo não esteja, na realidade, tão distante de uma ideia de verdade, que podemos entender essa noção ficcional mais como uma forma de ler e organizar do que como um espaço à parte, privado de conexão com qualquer ideia de real. Pois afinal, se a instância última na qual a transmissibilidade se dará é a do texto, é preciso uma forma de ordenar essa instância, através de modos de legibilidade e transmissão. E é por meio deste modo, também, que o projeto radical de destruição de si, de transformação do si em outro, pode se dar.

IV.

A utopia da leitura. Em *Prisión perpetua*, livro publicado por Piglia em 1988, Emilio Renzi, ao narrar o início de sua vida literária em uma forma similar à que aparece no primeiro tomo dos diários, escreve: “Naqueles dias, em meio à debandada, em um dos quartos desmantelados comecei a escrever um Diário. O que buscava? Negar a realidade, rejeitar o que estava por vir. A literatura é uma forma privada da

utopia” (Piglia, 2017, p. 16, tradução nossa).¹¹ O diário, portanto, surge como este espaço no qual se procura negar a realidade em função do conteúdo escrito, fazendo com que a literatura surja como a utopia privada do sujeito que escreve. Utopia pelo motivo de que é naquele espaço — especialmente o espaço diarístico — que o projeto de se tornar um outro, de passar da vida à ficção, pode se fundamentar.

Pois se a chave do procedimento ficcional é que o sujeito que narra é imaginário; se a ficção se constitui, através dessa narração imaginária (ou seja, a narração a partir de um lugar *inventado*), como uma forma de se ler e escrever o mundo; se, em Piglia, a ficção se constituiria pelo local no qual escrever e ler pertenceriam a um mesmo regime de sentido; e se essa possibilidade se daria sobretudo na disposição das formas breves, por meio das séries e da fragmentação, todos esses elementos poderiam dialogar a partir desse espectro: constantemente se reconfigura uma origem (ou uma tradição) em função de *desestabilizar* a própria noção de origem. Ou seja, elege-se um lugar para começar — pois é preciso, de fato, começar de algum lugar — para em seguida implodir este mesmo lugar, para, em suma, criar esta comunidade imaginária da escrita na qual o sujeito que escreve pode deixar, enfim, de ser ele mesmo para se tornar este outro.

É na eleição desse local radicalmente diferente do qual se parte, e o utopismo evoca, justamente, essa concepção, que se pode dar lugar à ficção. Quando perguntado, em entrevista, sobre qual seria a especificidade da ficção, Piglia (2001, p. 10) responde que o que lhe interessa é trabalhar sua “relação específica com a verdade”, pois seria nessa *zona indeterminada* em que ficção e verdade se cruzam que poderia ser encontrada a característica essencial da ficção como local em que os discursos constantemente se embaralham. E seria nesse embaralhamento que poderia se criar um *outro* lugar, um u-topos em que o sujeito pode, enfim, abdicar de si mesmo.

Há uma última entrada do segundo volume dos diários, da qual não falamos, que também está disposta entre as outras quatro que analisamos anteriormente. Trata-se de uma citação de William Burroughs, anotada por Renzi em uma sexta-feira de 26 de abril. Ela diz: “‘Porque eu crio um mundo imaginário — sempre imaginário — em que eu gostaria de viver’. William Burroughs” (Piglia, 2019, p. 29). Se o utopismo se pauta em uma espécie de negação do real, de demonstração de um *possível* a partir do real, é a partir do imaginário que essa alternativa pode existir. Em Piglia, toda a disposição de um possível utópico parece existir desse

¹¹ No original: “En esos días, en medio de la desbandada, en una de las habitaciones desmanteladas empecé a escribir un Diario. ¿Qué buscaba? Negar la realidad, rechazar lo que venía. La literatura es una forma privada de la utopía”.

modo: como formas possíveis de se ler, a partir do real, alternativas para ele. É nessas formas que o projeto de Piglia pode existir: na construção do imaginário, o sujeito pode se tornar outro.

No entanto, como dissemos anteriormente, é também no plano da ficção que isso ocorre. Ou seja, este local imaginário seria, em suma, o da ficção. Nesse sentido, a citação de Burroughs, colocada em meio às outras entradas quase de maneira ingênua, parece cristalizar todo esse processo. A partir de outro sujeito (Burroughs), Renzi estabelece a máxima que vai guiar sua forma de compreender a ficção — e que pode ser, enfim, o local final de toda a ficção pigliana.

E, para que isso ocorra, é necessário o movimento da leitura. Há, portanto, um duplo utopismo: de um lado, o local da ficção, a zona indeterminada que agrega a (in)distinção entre o ficcional e o “verdadeiro”, local este em que finalmente algo pode ser estabelecido, pode ser deslocado e rearranjado; e, por outro lado, o utopismo da leitura. Ao evocar este leitor ideal, esse único sujeito capaz de atribuir sentido ao texto, Piglia não apenas engendra uma ética de escrita e leitura, como também afirma que é *apenas ali*, nesse movimento, que é possível existir a ficção. Ao discorrer sobre a noção de *origem*, Starobinski afirma:

Certamente, sempre há uma história. Mas cada instante presente é uma renovada origem. Leva em si a possibilidade de uma perfeição a ponto de irromper. No momento da compreensão e do prazer, somente há um fogo, uma potência que se confunde com o fim, e o caminho foi percorrido, e por sua vez, abolido (Starobinski, 1998, p. 110-111, tradução nossa).¹²

É nessa abolição do caminho que essas duas perspectivas utópicas podem, de fato, se consolidar. Ao eleger a ficção como este espaço que configura, em última instância, um *modo de ler* o mundo, e ao eleger não apenas os diários, mas as formas breves, com suas serializações e fragmentações, como agentes desses espaços, Piglia instaura a crise que sua proposta ética procurará solucionar: a ficção é o modo último da utopia, é nela que o escritor pode, enfim, sair de si, se (re)fundar em seus mundos imaginários, e é apenas com a perspectiva utópica da leitura como gesto ideal, como gesto radicalmente propositivo de sentido, que é possível engendrar novas formas de se ler e escrever o mundo.

¹² No original: “Seguramente, siempre hay una historia. Pero cada instante presente es un renovado origen. Lleva en sí la posibilidad de una perfección a punto de eclosionar. En el momento de la comprensión y del placer, sólo hay un fuego, una potencia que se confunde con el fin, y el camino se ha recorrido, y a la vez, abolido”.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. *O rumor da língua*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BENNINGTON, G; DERRIDA, J. *Jacques Derrida*. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- GÁRATE, M. Notas de trabalho: a propósito de *Los diarios de Emilio Renzi*. In: FELIPPE, E. F.; PINTO, J. P. (Orgs.). *Só se perde o que realmente não se teve*: leituras e diálogos com Ricardo Piglia. 1. ed. Rio de Janeiro: Estudos Americanos, 2019, p. 221-246.
- KOHAN, M. Alter ego. Ricardo Piglia y Emilio Renzi: su diario personal. *Revista Landa*. Florianópolis, v. 4, n. 2, p. 261-272, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/177418/17%20DOSSIER%2010%20Mart%C3%ADn%20Kohan%20%20Alter%20ego%20Ricardo%20Piglia%20y%20Emilio%20Renzi%20su%20diario%20personal.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 12 mar. 2026.
- LACOUÉ-LABARTHE, P.; NANCY, J.-L. A exigência fragmentária. Tradução e apresentação de João Camillo Penna. *Terceira Margem*. Rio de Janeiro, v. 10, n. 15, p. 67-94, 2004. Disponível em: <http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero10/v.html>. Acesso em: 12 mar. 2026.
- LIMA, L. C. *O controle do imaginário*: razão e imaginação nos tempos modernos. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico*: de Rousseau à Internet. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- PIGLIA, R. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- PIGLIA, R. *Los diarios de Emilio Renzi*: años de formación. 1. ed. Barcelona: Anagrama, 2015.
- PIGLIA, R. *Os anos felizes*: os diários de Emilio Renzi. 1. ed. São Paulo: Todavia, 2019.
- PIGLIA, R. *Prisión perpetua*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Debolsillo, 2017.
- PREMAT, J. (2019). Piglia/Renzi, postrero desliz. Cuadernos LIRICO. Hors-série | 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/lirico/7907>. Acesso em: 12 mar. 2026.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*: estética e política. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2015.
- SAER, J. J. *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- SISCAR, M. *Jacques Derrida*: literatura, política e tradução. 1. ed. Campinas: Autores Associados, 2013.
- STAROBINSKI, J. La perfección, el camino, la origen. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n. 576, p. 91-114, 1998.

Recebido em: 15/03/2026

Aceito em: 06/05/2026

