

Formas à margem

Maria Antonieta Pereira

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 118 p.

Formas breves, de Ricardo Piglia, organiza-se segundo o estilo já consagrado pelo autor de algumas das mais importantes obras da literatura contemporânea. Embora articule, em cada texto, diferentes modos de narrar e de refletir sobre o narrado, o escritor argentino mantém em toda a sua produção uma estrutura básica que diz respeito à ocultação da poderosa rede intelectual que conecta episódios, personagens e narradores entre si e às obsessões do próprio autor. Essa trama induz o leitor a sentir-se à vontade e confiante numa narrativa que, além de remeter à vida cotidiana e a eventos conhecidos, também se enovela sobre si mesma, reiterando dados, desdobrando microrelatos, criando uma curiosa dinâmica temporal interna, em que um texto constitui o passado daqueles que o sucedem. Ou, se visto noutra direção, cada texto constitui o relato futuro dos que o antecedem. Dessa forma, a obra de Ricardo Piglia pratica aquilo que é seu próprio objeto de reflexão — ela se constrói e se examina, ao mesmo tempo em que constrói e examina o contexto no qual se realiza, numa autopoiese interminável, própria do universo sem fim da ficção.

Alguns exemplos disso podem ser localizados, se observarmos as relações entre os três primeiros contos do livro (“Hotel Almagro”, “Notas sobre Macedonio num diário” e “A mulher gravada”) em que a repetição de certos dados — como a remissão à confeitaria Las Violetas e à Federação de Boxe, a presença da mulher louca e as referências ao escritor Macedonio Fernández — criam no leitor umaterna sensação de intimidade e relaxa-

mento diante de algo já referido e, portanto, parcialmente conhecido. Contudo, essa ilusão de realidade é simultaneamente abalada pela *ilusão de falsidade*, categoria analítica que, segundo o narrador de “Notas...”, é atribuída a Macedonio Fernández por Emilio Renzi, personagem de Ricardo Piglia com fortes conotações autobiográficas. Talvez o melhor exemplo dessa ilusão de falsidade seja a própria forma como a idéia é introduzida: conforme o narrador de “Notas...” e, portanto, conforme Renzi e Piglia — e talvez conforme Macedonio Fernández — em um romance podem ser expressos pensamentos tão difíceis e abstratos como numa obra filosófica, mas com a condição de que pareçam falsos. Nas palavras de Renzi, essa ilusão de falsidade é a própria literatura: “O pensar, diria Macedonio, é algo que se pode narrar como se narra uma viagem ou uma história de amor, mas não do mesmo modo.”

Nessa perspectiva, tudo aquilo que compõe a lógica precisa da filosofia — e, por extensão, da ciência e da tecnologia — pode ser dito também no âmbito da literatura, desde que assuma uma aparência de falsidade. Isso significa que os pensamentos, não sendo falsos, encenam contudo a falsidade necessária à sua credibilidade no âmbito da ficção. Superando a mera liberação da falsidade do valor demoníaco que a recobre em nossa cultura e mostrando como fingir o fingimento é um recurso indispensável para a criação literária, o narrador de “Notas...”, e por decorrência Renzi e Piglia, realizam uma fecunda leitura de Macedonio Fernández, afirmando, a partir de sua obra filosófico-ficcional,

o que supõem que ele diria sobre as conexões possíveis entre o pensar e o narrar. Esse profético Macedonio reitera o que somente os pensadores à margem do edifício platônico-socrático foram depois capazes de alcançar: os elos entre percepção, imaginação, fabricação e razão (Lévy), as sete formas de pensar (Gardner), a subjetividade maquínica (Deleuze, Guattari). Em síntese, a grande desconstrução cujo expoente máximo é Jacques Derrida. Se considerarmos os microrelatos de *Museo de la Novela de la Eterna* — obra infelizmente ainda não publicada no Brasil — veremos claramente como as profecias macedonianas se cumpriram em termos de certa literatura argentina e latino-americana. Textos como os de *Formas breves*, cujo rigor crítico se encontra mesclado à potência da ficção, são fruto de uma tradição literária que se *exercita*, no sentido em que Michel Serres emprega o termo, no ofício de escrever. E esse treinamento, sóbrio e lúdico, repousa nos fragmentos de Macedonio, na produção aforística que revela sua percepção do homem como um “prisioneiro da linguagem e do tempo”, segundo a Lucía Joyce da ópera *La ciudad ausente*.

A articulação entre o pensar e o narrar — que é própria da concepção nietzschiana e também se encontra em pré-socráticos que ele tomou como precursores ou nos pós-socráticos desconstrutores da metafísica — propõe a revisão cabal do sujeito teórico e socrático, quando imagina um sujeito trágico, nascido da conjunção apolíneo-dionisíaca. Fugindo do sistema hierárquico-dual, que é sempre autoritário e excludente, essa linha de pensamento revitaliza as possibilidades críticas da ficção. Em *Formas breves*, Piglia retoma essa discussão, quando examina, na conferência “Os sujeitos trágicos”, as relações conflituosas entre literatura e psicanálise, desenvolvendo um tema que já se encontrava na cena da ópera em que Lucía é assistida por Jung, ou em passagens da entrevista a mim concedida em julho

de 96. Em ambos os momentos, o escritor denuncia o uso da psiquiatria para vigiar e punir os dissidentes do Estado e de outras formas de controle social. A psiquiatrização da sociedade, além de infantilizá-la, mantendo-a em estado de observação e medicação, também constitui uma resposta e um estímulo às paranóias coletivas. Contudo, em relação à psicanálise, o escritor a considera, via Nabokov, como um dos produtos mais atrativos da cultura de massa, pois nos permite a todos encenarmos o papel de sujeitos trágicos, convocados a ocupar um lugar extraordinário que nos redime de nossa vulgaridade cotidiana.

Os cruzamentos entre os sujeitos trágicos de Piglia e Macedonio já tinham sido evidenciados na revista *Margens/Márgenes* 2 (dez/2002), que publicou “A mulher gravada”, um fragmento de *Museo* e os *Versos confessionais* de Macedonio Fernández, os quais também receberam do autor o título de “Cuando nuestra dolor se finge ajena”. A idéia de uma dor que parece ser do outro, além de remeter ao teatro mental do sujeito trágico macedoniano, também se articula com a tese borgeana da memória alheia, presente em “O último conto de Borges”, sob a forma das lembranças pessoais de Shakespeare. Contudo, se Borges é fundamental, em *Formas breves*, para a discussão da grande tradição literária argentina, sua obra é sempre abordada a partir das margens imaginadas por Macedonio, Gombrowicz e Roberto Arlt. Trata-se de uma Argentina vista desde las orillas de Buenos Aires, a partir de uma cidade que, sendo cruel, sedutora, cosmopolita e surpreendente, transfere tais qualidades à escritura que a tematiza. O humor refinado de “Um cadáver sobre a cidade” ou as questões lingüístico-culturais de “O romance polonês” percorrem outros textos da obra e às vezes se transformam na doce nostalgia de “Retrato do artista” que, ao examinar o caráter não-referencial da música, também funciona como uma dupla homenagem —

a Gandini, co-autor da ópera, por sua magistral articulação da tradição musical à produção contemporânea e, de novo, a Macedonio.

Em “Teses sobre o conto”, Piglia retoma um ensaio já publicado em *O laboratório do escritor* e a ele acrescenta as “Novas teses sobre o conto” que buscam analisar a espera e a tensão existentes entre o começo indeciso e o final secreto e surpreendente do gênero. Examinando o caráter premeditado dos finais, Piglia cita um dos mais belos relatos de Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio* — o do desenhista Chuang Tsu — apontando-o como uma parábola sobre o encerramento de uma obra. Noutras palavras, ele aponta o mistério engendrado por todas as histórias, o qual funciona como um desafio e um jogo, propondo ao leitor o exercício de sua capacidade perceptiva, emocional e intelectual. Para além do debate sobre o fecho de um relato, as reflexões de Piglia avançam no sentido de revelar o leitor como o complexo objeto que motiva a composição das narrativas. Se examinadas com cuidado, as *Formas breves* estão estimulando em seu leitor uma reflexão sobre sua própria experiência de leitura e de vida. Igual e irmão, esse sócia subjaz a todos os argumentos com os quais o autor examina a produção literária própria e alheia. Chamando a atenção para o que resta da tradição oral no interior da trama escrita, Piglia usa a categoria de um leitor implícito para afirmar que, no conto, persiste a *sombra daquele que o escuta*. Talvez essa seja a idéia mais importante para distinguir as novas teses das anteriores. Embora as primeiras mostrassem um profundo conhecimento do gênero conto e dos mais importantes contistas, elas talvez permanecessem mais no âmbito dos autores que dos leitores. As novas teses, mesmo quando abordam a estruturação do conto (função do escritor), fazem-no a partir do efeito de falsidade que ele provoca (no leitor) e, portanto, da sua participação efetiva — implícita, como parte

da trama — na construção virtual da obra. Construindo um interlocutor, na medida em que o delineia nos pontos mais obscuros de sua estrutura íntima, uma forma breve aposta no futuro imediato, encontrável a poucos instantes de seu começo, quando o fechamento da narrativa for capaz de revelar não apenas o segredo da trama, que prendia o leitor empírico, mas também o segredo do leitor implícito, cuja construção termina quando termina o conto. Nesse quase presente, cujo instante de fulguração coincide com seu término e com sua transformação num pretérito, também se delineia um futuro. Um futuro do pretérito. Algo que pode ser reiniciado e renovado, por muitos leitores e a cada leitura.

Em *Formas breves*, Piglia constrói uma teoria sobre as narrativas curtas, pensada como uma teoria sobre os fechos dos contos. Como num relato policial, ele desenvolve abordagens várias, digressões e hipóteses que vão adiando a solução do mistério teórico, para resolvê-lo de uma pincelada com as novas teses. Num final que trata dos finais, o caranguejo de Chuang Tsu — ou a máquina de pensar e narrar — recebe seu traço derradeiro e arma-se o sentido da obra que vinha se mantendo em um falso segredo. A ocultação das pegadas do leitor, os ruídos quase inaudíveis do sentido e as memórias artificiais mostram-se então como um sonho sonhado coletivamente. Ou como uma profecia macedoniana que, desdobrada no “Epílogo”, dobra-se sobre si mesma e diz ao leitor como deseja ser lida — como páginas perdidas do diário de um escritor ou rascunhos de uma autobiografia futura. Essa ilusão de falsidade, diria Renzi, é a própria literatura.