

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS ESTRANGEIRAS E
TRADUÇÃO

LUCAS GUASTINI LOUREIRO DOS SANTOS

A presença de Roland Barthes n’*Os diários de Emilio Renzi*, de Ricardo Piglia:
um diálogo sobre engajamento e forma

Versão Corrigida

São Paulo

2024

LUCAS GUASTINI LOUREIRO DOS SANTOS

A presença de Roland Barthes n’*Os diários de Emilio Renzi*, de Ricardo Piglia:
um diálogo sobre engajamento e forma

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras Estrangeiras e Tradução do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Amigo Pino

Versão Corrigida

São Paulo

2024

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S237p Santos, Lucas Guastini Loureiro dos
A presença de Roland Barthes n'Os diários de Emilio Renzi, de Ricardo Piglia: um diálogo sobre engajamento e forma / Lucas Guastini Loureiro dos Santos; orientadora Claudia Consuelo Amigo Pino - São Paulo, 2024.
147 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Literários e Culturais.

1. Crítica Literária. 2. Diários. 3. Literatura Comparada. 4. Literatura Francesa. 5. Literatura Argentina. I. Pino, Claudia Consuelo Amigo, orient. II. Título.

SANTOS, Lucas Guastini Loureiro dos. **A presença de Roland Barthes n'Os diários de Emilio Renzi, de Ricardo Piglia:** um diálogo sobre engajamento e forma. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: 12/03/2024

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento: _____ Assinatura _____

Dedico este trabalho à minha família, que sempre me apoiou em todas as minhas escolhas, por mais descabidas que tenham sido. Sem esse apoio incondicional, sem esse amor, não chegaria a lugar algum. Sem vocês, chegar a qualquer lugar não faria sentido.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Claudia Amigo Pino, pela orientação, amizade e toda ajuda durante essa pesquisa. Sua disponibilidade, conhecimento e generosidade ao compartilhá-lo foram fundamentais no desenvolvimento desta dissertação e em minha formação acadêmica como um todo.

Às Profa. Carla Cavalcanti e Silva e Profa. Gisela Bergonzoni, por terem aceitado participar da Banca de Qualificação e, conseqüentemente, da construção deste trabalho. Agradeço pela leitura atenta e por todas as reflexões que surgiram desta troca e possibilitaram a escrita dessa dissertação.

À Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas, pela oportunidade de realização desta pesquisa e por ter sido um espaço de troca e de conhecimento, onde me sinto em casa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pelo apoio financeiro.

À Universidade Virtual do Estado de São Paulo, pelo apoio financeiro e pela oportunidade de atuar como facilitador de aprendizagem em seus cursos de graduação.

Ao grupo Criação e Crítica, pela amizade e pelo apoio ao longo desta pesquisa. Agradeço, também, pelos encontros, leituras e trocas que foram valiosíssimos para a escrita deste trabalho.

Aos amigos Katerina Kaspar e Leonardo Mendes, pela amizade, pelo apoio e por terem se tornado minha “família acadêmica”.

Aos queridos amigos e amigas de uma vida inteira, Julia Mahlmeister, Juliana Leal, Renata Tunes, Eduardo Sztrajtman, Camila Vilela, Gustavo Eiras, Beatriz Picciafuoco, Diego Fontana e Larissa Luis, amigos aos quais devo muito, que acompanharam e ainda acompanham essa caminhada errante.

E à minha família, Lis, Alexandre, Fabiana e Cristina, por tudo.

A verdadeira vida, a vida enfim descoberta e tornada clara, a única vida, por conseguinte, realmente vivida é a literatura.

Marcel Proust

RESUMO

Esta dissertação estabelece relações entre ideias e noções do crítico francês Roland Barthes e *Os diários de Emilio Renzi*, de Ricardo Piglia, partindo da análise das menções feitas a Barthes ao longo dessa obra. Paralelamente a uma discussão sobre as questões da circulação da obra barthesiana na Argentina, tracei alguns pontos determinantes que motivaram certas particularidades na leitura que o escritor argentino fez da obra barthesiana, analisando a influência do contexto histórico argentino na noção de engajamento da literatura de Piglia e como ela se refletia na sua leitura dos textos de Barthes. O diálogo entre os dois autores também é expandido a partir de referências em comum, como Brecht e Proust, principalmente pela discussão em torno do gênero do diário. *Os diários de Emilio Renzi* demonstram a importância que tinha o gênero para o autor argentino, que o praticou ao longo de toda sua vida e que, de maneira metalinguística, discute suas características ao longo da própria obra. Barthes também não se privou de discutir o gênero, inclusive elaborando suas próprias tentativas de diário, que teriam importância no seu projeto de romance. As concepções de ambos acerca desse gênero literário funcionam como elo entre os dois autores.

Palavras-chave: Ricardo Piglia. Roland Barthes. Diários. Circulação da teoria literária.

ABSTRACT

This dissertation establishes correlations between ideas and notions of the French critic Roland Barthes and *The diaries of Emilio Renzi*, by the Argentinian writer Ricardo Piglia, based on the analysis of his mentions to Barthes throughout his work. In parallel with a discussion on the issues of circulation of Barthes's works in Argentina, I presented some determining points that motivated certain particularities in the Argentine writer's reading of Barthes' work, also discussing the influence of the Argentine historical context on the notion of engagement in Piglia's literature and how it was reflected in his reading of Barthes' texts. The dialogue between the two authors is also expanded based on common references, such as Brecht and Proust, mainly through the discussion around the diary as a genre. *The diaries of Emilio Renzi* demonstrate the importance of the genre for the Argentine author, who practiced it throughout his life and who, in a metalinguistic way, discusses its characteristics throughout his work. Barthes also did not deprive himself of discussing the genre, including creating his own diaries attempts, which would be important in his novel project. Their conceptions of this literary genre works as a link between the two authors.

Keywords: Ricardo Piglia. Roland Barthes. Diaries. Circulation of literary theory.

RÉSUMÉ

Cette dissertation établit des relations entre les idées et notions du critique français Roland Barthes et *Los diarios de Emilio Renzi*, de l'écrivain argentin Ricardo Piglia, à partir de l'analyse des mentions faites à Barthes tout au long de cette œuvre. Parallèlement à une discussion sur les enjeux de la circulation de l'œuvre de Barthes en Argentine, j'ai présenté quelques points déterminants qui ont motivé certaines particularités dans la lecture de l'œuvre de Barthes par l'écrivain argentin. On discute l'influence du contexte historique argentin sur la notion de l'engagement de la littérature de Piglia et comment elle se reflète dans sa lecture des textes de Barthes. Le dialogue entre les deux auteurs s'élargit également à partir de références communes, comme celles faites à Brecht et à Proust, mais surtout à travers la discussion autour du genre du journal intime. *Los diarios de Emilio Renzi* démontrent l'importance du genre pour l'auteur argentin, qui l'a pratiqué tout au long de sa vie et qui, de manière métalinguistique, en discute des caractéristiques dans son œuvre. Barthes ne se prive pas non plus d'évoquer le genre, notamment en créant ses propres journaux intimes, ceux qui seront importants dans son projet de roman. Leurs conceptions de ce genre littéraire servent de lien entre les deux auteurs.

Mots-clés : Ricardo Piglia. Roland Barthes. Journal intime. Circulation de la théorie littéraire.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
PARTE I: PIGLIA LÊ BARTHES – <i>O Engajamento</i>.....	23
<u>CAPÍTULO 1 – AS CITAÇÕES.....</u>	25
1.1. A chegada de Barthes.....	25
1.2. A intensificação da circulação de Barthes e a revista <i>Los Libros</i>	32
1.3. O arrefecimento da crítica francesa.....	42
<u>CAPÍTULO 2 – A QUESTÃO DO ENGAJAMENTO.....</u>	48
2.1. O contexto argentino.....	48
2.2. Brecht e sua crítica como elementos de ligação.....	57
2.3. A resistência pela linguagem.....	63
PARTE II: BARTHES LÊ PIGLIA – <i>A Forma</i>.....	77
<u>CAPÍTULO 3 – AO LADO DE PROUST.....</u>	79
3.1. A intenção.....	79
3.1.1. O escritor precoce – Piglia.....	79
3.1.2. A desorganização do tempo – Barthes.....	82
3.2. Desvios.....	88
3.2.1. Eu/Ele.....	88
3.2.2. O autor.....	94
3.2.3. Referencialidade.....	96
<u>CAPÍTULO 4 – DO DIÁRIO À OBRA.....</u>	99
4.1. Diários de Barthes.....	99
4.2. Sob o signo da morte.....	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	134
REFERÊNCIAS.....	138

INTRODUÇÃO

Breve explicação sobre o uso da primeira pessoa

Conforme escrevia essa dissertação, refletia sobre o uso da linguagem e algumas das conformidades linguísticas às quais deveria me adequar. Talvez, na tentativa de alcançarmos uma suposta neutralidade característica do discurso científico, evitamos nos colocar como sujeitos em nossa própria pesquisa. Por isso, quis justificar o uso da primeira pessoa nessa dissertação, já que evitar o seu uso é um dos meios usados para buscar uma ilusão de objetividade. Para justificar esse uso, apoio-me nos próprios autores aqui estudados, Roland Barthes e Ricardo Piglia, e na temática aqui explorada, a dos diários.

Roland Barthes foi um escritor que não traçou um caminho acadêmico padrão. A tuberculose o impediu de seguir uma carreira contínua e o escritor se viu obrigado a alcançar seu lugar no ambiente acadêmico de maneira diferente. Barthes foi um escritor preocupado com a forma, com o trabalho com a linguagem e com os efeitos que esse trabalho causava no texto e no leitor. Em alguns textos autobiográficos, por exemplo, contrariando as ditas regras do gênero, utilizava a terceira pessoa, levantando diversas questões de autoria e da percepção dessa figura do “eu” apenas com essa mudança de pronome – mudança e consequências que são intencionais, pelo uso consciente da linguagem.

Barthes discutiu a figura do crítico literário e sua intersecção com a figura do escritor, gerando grandes polêmicas à época. Seus textos sugeriam uma nova crítica que também fosse escritura, que se mantivesse sozinha como texto e não subordinada ao trabalho do escritor.

Tanto a discussão sobre a figura do crítico como escritor, quanto a questão do trabalho com a linguagem, especificamente com esse “eu” em textos autobiográficos, aparecem ao longo da obra de Piglia. Em *Os diários de Emilio Renzi*, o trabalho com a forma, com a enunciação e o jogo com as expectativas do leitor, vindas do próprio conceito de diário, têm papel central. A variação de pronome não é casual: é também trabalho de linguagem e de escrita, é também discussão daquilo que toca à enunciação.

As entradas presentes n’ *Os diários de Emilio Renzi* que abordam a crítica literária feita por instituições acadêmicas não costumam ser positivas; pelo contrário, muitas vezes questionam esse tipo de crítica por sua linguagem já cristalizada e por seus jargões característicos. A crítica feita pelo escritor é vista como um caminho viável para a oxigenação da crítica literária.

Ambos os autores jogaram com as expectativas do leitor em relação ao gênero literário. Se um gênero admite alguns pressupostos formais, a mudança consciente desses pressupostos

causa impacto. Mais do que uma simples busca por um efeito, esse cuidado com a forma demonstrava um caminho que poderia ser seguido. No caso da crítica literária, um caminho apontado era justamente a figura do escritor-crítico – figura que será explorada mais adiante nesta dissertação.

É claro que, com essa justificativa, não aspiro pretensões de me igualar aos dois grandes escritores, muito menos espero que esse texto tenha a profundidade e a importância de seus textos. Porém, essa dissertação faz reflexões acerca da forma do texto, da figura do escritor-crítico. Então, em um exercício crítico, tentarei incorporar essas reflexões no próprio fazer, na própria escrita.

Além disso, a dissertação do mestrado é um primeiro passo na pós-graduação, para mim, um início na pesquisa acadêmica. Talvez, nesse momento, mais do que agregar algo às pesquisas literárias feitas até momento, a importância maior dessa dissertação resida na minha própria formação como pesquisador. Pensando nas obras aqui analisadas, tentando relacionar seus temas e suas formas com a dissertação em si, faço uma tentativa de enxergar essa dissertação em seu processo, não tanto como objeto pronto, mas como resultado.

Enxergo a dissertação quase como um diário de pesquisa, uma incorporação e um trabalho de várias leituras que me acompanharam no processo. Por mais que esses textos e conceitos que aparecem na dissertação venham de outros escritores, eles são aqui lidos, interpretados e escolhidos por um “eu” que muitas vezes fica escondido atrás de uma linguagem “neutra”. Quero evidenciar o “eu” por trás dessa pesquisa no texto, participando de maneira mais assumida desse jogo de máscaras enunciativo.

Apresentação dos autores e obras

Roland Barthes foi um autor que movimentou diversas vezes o círculo literário francês. Seu livro *Sur Racine*, por exemplo, gerou discussões acaloradas no campo da crítica literária, fazendo com que Raymond Picard o acusasse de impostor e questionasse sua erudição e autoridade para analisar o trabalho dos clássicos franceses (AMIGO PINO, 2012, p. 240). Além disso, Barthes passeou por campos diferentes, desde textos de influência marxista, passando pelo estruturalismo e pela semiologia, até textos com tons autobiográficos, mais para o fim de sua vida. Essa flexibilidade era justamente alvo de críticas. Como o autor marxista poderia migrar para a semiologia, como o semiólogo poderia desenvolver ideias centradas em experiências tão pessoais e subjetivas? Perguntas como essas perseguiram Barthes ao longo de sua vida. Porém, essas diferentes abordagens e o trabalho com conceitos de diferentes áreas do conhecimento (psicologia, linguística etc.) permitiram que ele escrevesse sobre assuntos tão

complexos, como a literatura e o texto, de diferentes ângulos e que nunca se cristalizasse em uma única epistemologia.

Barthes participou de discussões muito importantes para a literatura, as quais ainda permeiam as questões literárias atuais. Suas ideias – à época, polêmicas – permanecem relevantes hoje, e a importância desse autor para a literatura e para a crítica francesa é inegável. Entretanto, os textos de Roland Barthes tratavam sobretudo de autores franceses (é claro que com algumas exceções, como Brecht). Essa centralidade nos faz perguntar como as ideias transmitidas por seus textos foram assimiladas em outras partes do globo. Qual o alcance de sua escrita? Será que também permaneceu restrita ao círculo literário europeu? Sabemos que não. Muitos autores da América Latina tiveram contato com textos de Barthes, mas justamente por Barthes ser um escritor tão flexível, com tantas facetas, se faz necessária uma investigação para descobrir como essas ideias chegavam ao nosso continente. Qual Barthes era discutido no hemisfério sul?

É claro que essa pergunta é muito ampla e complexa. Como já foi dito, a importância de Barthes e sua facilidade de percorrer diferentes campos da análise literária, fez com que ele fosse lido por inúmeros escritores e de diferentes formas. Suas ideias atravessaram o Atlântico. Um dos escritores que teve contato com textos de Barthes foi o argentino Ricardo Piglia.

Ricardo Emilio Piglia Renzi nasceu na pequena cidade de Adrogué, na Argentina. O escritor cursou História na Universidad Nacional de La Plata e logo em seguida se tornou professor assistente de História nessa mesma faculdade. Ele ficou no cargo por apenas alguns anos, renunciando por causa do Golpe de Estado de 1966, encabeçado por Juan Carlos Onganía, e a consequente intervenção dos militares nas universidades. Piglia trabalhou também em diversas revistas literárias e foi um professor e escritor reconhecido internacionalmente. Além de textos de ficção, também escreveu ensaios sobre literatura, como aqueles contidos em seu livro *Formas Breves* (1999), por exemplo. Piglia era também um pensador da literatura.

Como acontece com Barthes, muitas das obras de Piglia perpassam diferentes gêneros. É o caso d'*Os diários de Emilio Renzi*. Esses diários misturam ficção, dados biográficos, pensamentos acerca da literatura, mesclando um narrador em primeira e um em terceira pessoa de maneira fluida.

Os diários de Emilio Renzi foram publicados em três volumes a partir dos cadernos nos quais o escritor Ricardo Piglia escreveu seus diários ao longo de toda sua vida. Ele relê esses cadernos e os edita antes de sua publicação, em um processo que podemos chamar até de reescritura. Emilio Renzi é um personagem e alter ego que aparece e reaparece ao longo da obra de Ricardo Piglia. Seu nome vem do seu nome civil completo (Ricardo Emilio Piglia Renzi) e

o fato dos diários lhe serem atribuídos é mais um passo no jogo de enunciação d’*Os diários*, o qual será discutido ao longo desse trabalho.

O primeiro volume, intitulado *Anos de formação*, cobre o período de 1957 a 1967, começando com o escritor ainda na sua juventude, ainda adolescente, e se encerra com a publicação de seu primeiro livro. Nesse volume, é possível verificar uma combinação muito clara entre trechos fragmentados e datados, seguindo a lógica de um diário e inclusive nomeados como diários, além de outros trechos que possuem uma estrutura mais linear, que abarcam contos e ensaios muitas vezes já publicados em outros momentos de sua carreira, aqui modificados ou não. Essa alternância é muito marcada e pode ser notada em uma rápida observação do índice¹.

O segundo volume, chamado *Os anos felizes*, abarca os anos de 1968 a 1975, período em que Piglia desenvolve sua carreira de escritor, com a publicação de livros, trabalhos em revistas literárias, cursos etc. Também se percebe uma Argentina marcada por um período de turbulência política com a morte de Perón (1974), o surgimento de grupos guerrilheiros, o Golpe Militar e a consequente repressão que recairia sobre o mundo intelectual argentino – que era também seu mundo. O volume se inicia com um relato estruturado chamado “No bar”, em que Renzi aparece relatando a um barman a escrita de seus diários. Esse volume, após esse primeiro relato, se encontra dividido apenas em diários anuais. Um aspecto que chama atenção é uma tentativa de divisão temática dos cadernos em séries (série B para os amigos, série C para casos amorosos, série E para discussões metalinguísticas), as quais parecem oferecer outra possibilidade de ordenação que concorre com a ordenação cronológica, mas que vão desaparecendo ao longo do volume.

O terceiro volume, intitulado *Um dia na vida*, foi publicado postumamente. Esse volume se divide em três partes. A primeira é chamada “Os anos da peste” e começa com um relato chamado “Sessenta segundos na realidade”, seguido pelos diários de 1976 a 1982 e se encerra com outro relato “Os finais”. A segunda parte, “Um dia na vida”, é um relato, narrado em terceira pessoa, no qual memórias importantes de diferentes anos vão surgindo no que seria a representação de um dia na vida de Emilio Renzi. A terceira parte, chamada “Dias sem data”, reúne anotações dos últimos anos de Piglia.

¹ O índice do primeiro volume (PIGLIA, 2017b) está assim configurado: Nota do autor. I: 1. Na soleira; 2. Primeiro diário (1957-1958); 3. Primeiro amor; 4. Segundo diário (1959-1960); 5. Uma visita; 6. Diário 1960; 7. No bar El Rayo; 8. Diário de um conto (1961). II: 9. No estúdio; 10. Diário 1963; 11. Os diários de Pavese; 12. Diário 1964; 13. O nadador; 14. Diário 1965; 15. Hotel Almagro; 16. Diário 1966; 17. A moeda grega; 18. Diário 1967; 19. Quem diz eu?; 20. Seixo rodado.

Ao longo de todos os volumes, ocorrem alternâncias na enunciação e outros desvios. Nas partes não nomeadas como diários, o narrador se alterna. Existem trechos narrados em terceira pessoa, nos quais Renzi aparece apenas como personagem, mas também existem relatos em uma primeira pessoa, que não são narrados por Renzi e nos quais ele não aparece, como “O nadador”. Porém, essa alternância na enunciação se dá também nos trechos diarísticos, nos quais a primeira pessoa pode dar espaço a uma terceira pessoa, embora não tão frequente, o que pode acontecer inclusive dentro de uma mesma entrada.

Faço essa pequena descrição d’*Os diários de Emilio Renzi* como apresentação geral do objeto de estudo e para exemplificar brevemente como a forma do diário e a enunciação são questões trabalhadas por Piglia, fazendo com que essa obra movimente o gênero do diário. Porém, antes de me aprofundar no objeto em si, gostaria de introduzir a organização dessa dissertação.

Estrutura da dissertação

Esta dissertação busca estabelecer alguns pontos de contato entre *Os diários de Emilio Renzi*, de Ricardo Piglia, e as ideias do crítico francês Roland Barthes. Para isso, parti das relações diretas, isto é, as menções a Barthes ao longo d’*Os diários*. Essas citações nos dão indícios que ajudam a entender como a obra de Barthes foi lida no contexto literário argentino, contribuindo para os estudos de circulação da obra barthesiana na América Latina a partir desse exemplo específico que foi a leitura feita por Ricardo Piglia.

Nesse sentido, esse início estabelece justamente a leitura que Piglia fez da obra barthesiana, quais textos foram importantes, que noções barthesianas foram discutidas e como elas foram modificadas. Por isso, a primeira parte se intitula **Piglia lê Barthes**, pois é esse o sentido da exploração. Essa primeira parte se encontra dividida em dois capítulos. O primeiro faz um recorrido das citações, analisando em paralelo as questões da circulação da obra barthesiana na Argentina. O segundo capítulo tenta investigar algumas das razões que levaram Piglia a focar em determinadas obras de Barthes. Partindo do contexto histórico argentino e das motivações políticas do próprio Piglia, busquei estabelecer alguns pontos determinantes que motivaram certas particularidades na leitura que o escritor argentino fez da obra barthesiana. O fio condutor desse capítulo, além das citações, é a questão do engajamento político de Piglia e como esse engajamento se refletia em suas leituras e em suas concepções de literatura e de escrita.

Na segunda parte, há uma inversão de sentido na análise. No terceiro capítulo, o fio condutor é a figura de Proust. Partindo da análise da obra proustiana feita por Barthes, busquei

estabelecer alguns paralelos entre o que chama a atenção de Barthes na obra de Proust, e como certos aspectos também podem ser enxergados na obra de Piglia. É por esse motivo que a segunda parte foi intitulada **Barthes lê Piglia**. Usando Proust como elo, podemos pensar essa parte como um exercício de imaginação, especulativo, de características d'*Os diários de Emilio Renzi* que chamariam a atenção de Barthes. Esses aspectos têm como foco a forma do diário, a linguagem.

O quarto e último capítulo tem como tema central a morte. A morte de sua mãe motivou a busca de Barthes pelo Romance. Analisei algumas das incursões barthesianas no gênero do diário, como elas estavam incluídas no seu projeto de romance e como esses diários poderiam virar uma obra. Em um segundo momento, estabeleci a importância da morte na construção formal d'*Os diários*. As relações entre a morte e a escrita e entre a morte e o diário são intensificadas pelo diagnóstico de Piglia e pelo avanço de sua doença. Podemos, então, estabelecer um paralelo entre ambos os autores. A morte de sua mãe era aspecto central da busca do Romance de Barthes, assim como a morte tem impacto na construção formal da obra de Piglia e da sua transformação realizada na passagem dos cadernos à obra.

Porém, antes de iniciar a análise d'*Os diários de Emilio Renzi*, gostaria de discutir algumas características que poderíamos chamar de tradicionais de um diário, pois são essas características que serão modificadas, deixando claro o trabalho de escrita que se coloca nessa dialética entre tradição e inovação.

Também aproveito para destacar que, ao longo da dissertação, optei por utilizar no corpo do texto as traduções em português, quando disponíveis, de todas as obras citadas. Quando alguma obra não contava com tradução para o português, fiz a tradução e coloquei o trecho original em nota de rodapé.

Sobre o gênero do diário

O gênero do diário, como toda forma de escritas de si, tem um aspecto híbrido que se deve em grande parte a aspectos inerentes à literatura, amplificados pelo fato desses textos serem autobiográficos. Como transpor uma experiência vivida para a linguagem? Como se comporta a primeira pessoa quando ela é a voz da enunciação?

A literatura se instala nessa questão, como aponta Barthes em seu texto *Aula*:

Ora, é precisamente a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer, nunca quer render-se. Que não haja paralelismo entre o real e a linguagem, com isso os homens não se conformam, e é essa recusa, talvez tão velha quanto a própria linguagem, que produz, numa faina incessante, a literatura (2002, p. 22).

É nessa impossibilidade de dizer o real em que se aloja o escritor, é nesse limite que ele se situa e joga com o leitor. Maurice Blanchot discorre justamente sobre esse “salto” que é a literatura, que a linguagem da ficção efetua quando se distancia da linguagem imediata, cotidiana:

Reconhece-se, aqui, o “salto” que é a literatura. Dispomos da linguagem comum e ela torna o real disponível, diz as coisas, dá-nos as coisas afastando-as, e ela mesma desaparece nesse uso, sempre nula e inaparente. Mas, transformada em linguagem de “ficção”, torna-se inoperante, inusitada (2018, p. 304).

A linguagem comum denota as coisas, transforma o real em imagem disponível e clara, é uma linguagem transparente. Porém, a partir do momento em que se efetua o “salto” para a ficção, essa linguagem ganha em opacidade e se afasta do real. O real pode ser representado na ficção

com a condição de que o mundo em que nos seja dado usar as coisas seja primeiramente destruído, que as coisas se afastem infinitamente delas mesmas, tornem-se novamente o longínquo indisponível da imagem; e que, também, eu não seja mais eu mesmo, e que não possa mais dizer “eu” (p. 304-305).

Blanchot descreve esse salto na passagem para a linguagem da ficção, mas para Barthes existe, de saída, uma impossibilidade primeira da linguagem de apreender o real, impossibilidade admitida também por Piglia: “Sempre existirá um hiato intransponível entre ver e dizer, entre vida e literatura” (PIGLIA, 2017c, p. 23). A partir do momento em que o real é transposto para a linguagem, ele ganha opacidade. Mesmo em um diário – que é uma escrita muito próxima do real imediato e do cotidiano – quando o real é transposto para a linguagem escrita, a transparência se perde. Em um diário como o de Piglia, no qual as fronteiras dos gêneros são constantemente colocadas em tensão, verifica-se uma opacidade ainda maior, aproximando-se do “salto” ficcional descrito por Blanchot, inclusive quando o “eu” aparece no texto. A partir do momento que o “eu” é inserido na escrita, ele se torna algo outro, que não é mais o “eu” do real.

Parece-me que o texto autobiográfico se instala nessa ambiguidade e daí advém sua força. Como afirmou Antonio Candido:

Isto mostra que, apesar das diferenças, eles têm um substrato em comum, que permite lê-los reversivelmente como recordação ou como invenção, como documento da memória ou como obra criativa, numa espécie de dupla leitura, ou leitura “de dupla entrada”, cuja força, todavia, provém de ser ela simultânea, não alternativa (1989, p. 54).

A força de um texto autobiográfico se encontra nessa ambiguidade, que pode ser intensificada quando se trata de diários mantidos por escritores. *Os diários de Emilio Renzi*

jogam, justamente, com os limites do gênero do diário. O nome do escritor que assina a obra, apesar de ser parte do seu nome completo, não é o nome pelo qual ele ficou conhecido. No entanto, aspectos biográficos, entre muitos outros aspectos, deixam claro que esses volumes são produtos dos famosos cadernos usados como suporte para os seus diários. O título, com esse distanciamento entre nomes, já nos fornece indícios do tratamento que Piglia dá a esses volumes.

A tradição do gênero dos diários já solidificou algumas características de seu texto no imaginário dos leitores. A análise de diários e textos autobiográficos desses dois autores mostra que ambos dialogam com essa tradição, muitas vezes na tentativa de subvertê-la. Essa tentativa constante torna o texto ambíguo, múltiplo. Estamos aqui em um terreno instável.

Mesmo com essa instabilidade inerente ao gênero das escritas de si, onde a apreensão do real é mediada pela linguagem e pelo sujeito, existem alguns aspectos formais de um diário tradicional que caracterizam esse gênero textual e ajudam a delimitar suas fronteiras. Ainda que dentro dessas características, o diário não é necessariamente um texto fechado, limitado. Se trabalhadas, essas características podem conferir ao texto certa abertura. Se não fosse assim, talvez o gênero não sobrevivesse até os dias de hoje.

O diário coloca ao diarista algumas poucas restrições. A primeira delas é a restrição da data. Ela é a base do diário e é o primeiro gesto do diarista ao escrever, “a datação pode ser mais ou menos precisa ou espaçada, mas é capital” (LEJEUNE, 2008, p. 260). Essa datação leva à ordem cronológica. Mesmo que as entradas não sejam necessariamente diárias, elas seguem essa ordem. É ela que organiza a fragmentação característica dos diários. Como escreve Piglia, a escrita do diário está ligada a escrita do dia, a registros cronológicos:

Não há preparação, de súbito você se senta e escreve umas palavras sobre algo que aconteceu ou que você lembra, ou sobre algo que pensou, tudo acontece no meio da vida e da ação, escrever um diário é estabelecer uma pausa, uma temporalidade própria, definida pelos registros cronológicos. Escrever o dia é o único signo formal que identifica um diário. Tudo o que se escreve aí é verdade, é outro pacto, e no entanto muitas vezes você escreve o que acha que aconteceu, e a realidade pode desmenti-lo. É preciso vencer a inércia, sentar-se à mesa e escrever. Isso é tudo, um movimento puro do corpo, uma intenção sem objetivo claro nem forma prévia (2017c, 305).

Entretanto, por mais que ele organize os fragmentos, ele não aprisiona sua forma nem seu conteúdo:

Essa primeira definição deixa de lado a *destinação*, o *conteúdo* e a *forma* do diário. [...] Quanto ao conteúdo, depende de sua função: todos os aspectos da atividade humana podem dar margem a manter um diário. A forma, por fim, é livre. Asserção, narrativa, lirismo, tudo é possível, assim como todos os níveis de linguagem e de estilo, dependendo se o diarista escreve apenas para

ajudar a memória, ou com a intenção de seduzir outra pessoa (LEJEUNE, 2008, p. 261).

Ou seja, dentro de um dia, o fragmento pode ser trabalhado de diversas formas e trabalhar diversos temas. Além disso, essa ordenação cronológica não estabelece uma causalidade; pelo contrário, dentro dessa aparente ordenação, o caos da vida se mostra por completo. Muito diferente do romance tradicional, que segue um fio narrativo e conduz o leitor, o diário simula a realidade, muitas vezes caótica, o que confere um papel interessante ao leitor. Dentro do caos fragmentado do diário, ele pode traçar seus próprios caminhos na busca por significados.

O diário parte de aspectos cotidianos. Existe espaço para reflexões e pensamentos, mas são os fragmentos do ordinário que suscitam essas reflexões. O gênero funciona como um ponto de convergência entre a experiência individual e a universalidade, já que é a partir de elementos cotidianos que são feitas discussões que acabam extrapolando a experiência individual e alcançam a universalidade. Talvez sem esse alcance não haveria interesse no gênero, pois um diário preso em um egotismo exacerbado não dialogaria com o leitor.

Essa discussão sobre o alcance do diário traz à tona também a discussão sobre o diário como obra de arte. Podemos tomar aqui uma citação de Barthes ao discutir os diários de Gide:

Portanto, não se deve crer que o Diário se opõe à obra e que não é, ele também, uma obra de arte. Há frases que estão a meio-caminho entre confissão e a criação; só falta inseri-las num romance, e já serão menos sinceras (ou melhor: sua sinceridade conta menos que uma outra coisa, que é o prazer de as ler) (BARTHES, 2004b, p. 4).

Por mais que nesse ensaio Barthes não oponha o diário à obra de arte, essa nunca foi uma questão fácil de ser resolvida, nem mesmo para ele, que sempre se colocou a questão sobre a “publicabilidade” do diário (2004g, p. 458). Um outro modo de olhar essa questão é pensar seu inverso. Ao mesmo tempo que podemos questionar se o diário alcançaria um status de obra de arte, em certo sentido a escrita do diário é uma ótima forma de “dessacralizar” a literatura. A literatura não precisa ser feita apenas de grandes temas, mas pode ser feita do pequeno, do cotidiano. A literatura pode ser um exercício diário, não um reflexo de um gênio ou de uma inspiração divina.

A oposição entre individual e universal que desemboca no valor do diário como obra de arte é uma discussão inerente ao gênero. Contudo, essa discussão parece passar ao largo da discussão sobre a “verdade”. Como vemos na citação anterior de Barthes, é preciso que o diário resista como escritura, mais do que transmita uma “verdade”. Quando a escrita se liberta dessa pretensão de transparecer uma verdade (o que seria inalcançável), o escritor e o leitor parecem ganhar em liberdade para encarar o diário como texto.

Um diário também pressupõe entradas constantes (mesmo que por um período temporal definido) e presentes, pois um diarista não terá tempo de revisar o que escreveu posteriormente (pelo menos em um diário tradicional). Aquilo que foi escrito no momento da entrada, persiste. Como afirma Lejeune, “Quando soa a meia-noite, não posso mais fazer modificações. Se o fizer, abandono o diário para cair na autobiografia” (2008, p. 260). A reflexão é sempre dada no momento presente, o que inibe entradas extensas e com grandes desenvolvimentos. Se o tamanho induz o escritor a ser breve e fragmentário, ele também o liberta da necessidade de desenvolvimento. Assim, o diário pode ser um lugar de grande experimentação, um verdadeiro exercício de escrita. Um escritor pode utilizá-lo, por exemplo, para buscar um estilo cotidianamente, repetitivamente.

O diário também é o lugar da repetição, “redundante e repetitivo” como define Lejeune (2008, p. 286). O cotidiano se faz rotina, que por definição é repetitiva, o escritor se aproveita disso. Por exemplo no caso de Piglia, à medida que os fatos se repetem, eles ganham profundidade, variando a forma e mostrando mais um lado experimental desses diários.

Além disso, os diários não têm uma duração determinada:

O diário é virtualmente interminável desde o início, uma vez que sempre haverá um tempo vivido posterior à escrita, tornando necessária uma nova escrita e que, um dia, esse tempo posterior assumirá a forma da morte (p. 273).

Um diarista não prevê o fim de seu diário. O fim de um diário que abarca a vida inteira de uma pessoa é normalmente representado pela morte daquele que escreve. Mas esse fim, imprevisto, não se realiza na forma do texto, é normalmente simples ausência de texto, “o fim faz com que *não haja mais texto*” (p. 269), o que reforça a ausência de fechamento. Essa ausência representa a morte, mesmo que simbólica, do diarista.

O diário pode ser entendido como uma forma de presença do indivíduo. Colocando-se como um diarista, aquele que escreve afasta a morte: ele escreve e, nessa presença, se reafirma, já que, como vimos, se escreve é porque está vivo. Essa afirmação é também uma tentativa de busca, de encontrar um “eu”. No entanto, o diário também é ausência, pois um “eu” verdadeiro é impossível dentro da linguagem. O “eu” que escreve não pode se colocar de maneira transparente no papel, pois a linguagem o limita. O próprio ato de se colocar na escrita nos distancia de nós mesmos, nos vemos como um outro: “Assim, o diário é a procura de uma distância, para poder se ver como e assim criar um discurso sobre si mesmo” (PINO, 2015, p. 27). Essa fragmentação do “eu” real, que nessa busca se multiplica, torna compreensível, por exemplo, a variação do pronome. Nos diários aqui pesquisados, as vozes narrativas se misturam na enunciação e no tempo e a esperada fidelidade à primeira pessoa dá lugar, muitas vezes, à

terceira pessoa. Essa infidelidade nada mais é do que uma demonstração da liberdade com que o autor trata esse diário e da experimentação que nele executa.

Se uma das leituras possíveis de um diário é a de que o diário é o texto de um indivíduo que busca se encontrar e encontrar sua essência, algumas ideias de Blanchot sobre a literatura expostas no texto “Desaparecimento da literatura” podem ajudar a pensar o diário em outro sentido. Segundo ele, um autor não escreve porque é alguém ou porque quer ser alguém: a busca tem mais a ver com a realização, com o fazer como ato em si (não uma busca pela subjetividade, para se compreender). O que importaria na literatura seria a realização, não os estados da alma do autor: é o processo da realização que conta, não o resultado (2018, p. 288). Se aplicarmos essas ideias ao diário (o que seria possível, já que o diário é também obra literária), fica clara a importância do processo em si, ainda mais no caso de um diário mantido por um longo tempo como foi o caso de Piglia. Nota-se a importância desse processo como ato, como execução, que se realiza cotidianamente. A obra pode ser também um exercício, um amor pela prática da escrita. A escrita do diário sob a ótica do exercício permite explicar o porquê de ela acomodar uma variação tão grande e Piglia, ao praticar essa escrita ao longo de uma vida, parece dominá-la de tal modo que permite que ele varie sua relação com o diário e trabalhe com seus limites:

A relação foi mudando e agora é um pouco o laboratório da ficção. Sempre digo que vou publicar mais dois ou três romances para possibilitar a edição desse diário que se tornou o centro da minha escrita. Gosto muito da forma do diário, da variedade de gêneros que se entreviam, dos diferentes registros. O diário é o híbrido por excelência, é uma forma muito sedutora: combina relatos, ideias, notas de leitura, polêmicas, conversas, citações, diatribes, resquícios da verdade. Mistura política, histórias, viagens, paixões, contas, promessas, fracassos. Me surpreendo cada vez que volto a comprovar que tudo pode ser escrito, que tudo pode ser transformar em literatura e em ficção² (PIGLIA, 2017a, p. 87, tradução própria).

Ou seja, algumas características que definem o gênero não necessariamente o restringem. O diário possui nas suas próprias características uma possibilidade de abertura. Mesmo que para que um texto se caracterize como diário, o diarista acabe tendo que seguir algumas poucas restrições. Dentro delas, ele é livre para tratar o diário como quiser, daí sua liberdade. Quando se trata de um diário de um escritor, como é o caso de Piglia, essa liberdade é ainda maior, pois esse escritor se instala nos limites desse gênero.

² La relación ha ido cambiando y ahora es un poco el laboratorio de la ficción. Siempre digo que voy a publicar dos o tres novelas más para hacer posible la edición de ese diario que se ha convertido en el centro de mi escritura. La forma del diario me gusta mucho, la variedad de géneros que se entreveían, los distintos registros. El diario es el híbrido por excelencia, es una forma muy seductora: combina relatos, ideas, notas de lectura, polémica, conversaciones, citas, diatribas, restos de la verdad. Mezcla política, historias, viajes, pasiones, cuentas, promesas, fracasos. Me sorprendo cada vez que vuelvo a comprobar que todo se puede escribir, que todo se puede convertir en literatura y en ficción.

O que me parece, então, é que o diário por si só é um gênero aberto a diversas possibilidades. Sua tradição não impede essas possibilidades. O campo do autobiográfico, das escritas de si, é um lugar da instabilidade. Seria um movimento insincero negar essa instabilidade, pois ela é inerente à própria escrita e é nessa instabilidade que ela ganha ainda mais potência. O trabalho intencional de Barthes e Piglia com esse gênero, jogando com suas possibilidades, deslocam as expectativas do leitor.

Como escreve Barthes em “A morte do autor”, o texto é um tecido de citações e o autor está sempre jogando com várias escrituras, misturando-as (2004e, p. 62). Daí um diálogo com a tradição e, principalmente, uma intertextualidade. A escrita faz incessantemente sentido, mas é sempre para o fazer evaporar, é uma isenção sistemática de sentido (p. 63). Apesar d’*Os diários de Emilio Renzi* ser um diário (com inúmeras variações que serão discutidas adiante), a predominância do narrador em primeira pessoa não quer dizer necessariamente uma predominância do “eu”. Existe uma multiplicidade de vozes que pode ser vista explicitamente, por exemplo, nas inúmeras citações feitas no texto. O narrador lê, comenta e cita diversos autores e essas vozes se misturam à sua. Essa é, com certeza, uma característica do diário de Piglia, que, inclusive, possibilita essa pesquisa, localizada justamente no encontro de duas vozes.

O gênero do diário pode parecer um gênero imóvel, regido por uma cronologia que o imobiliza, um “eu” que o individualiza e um cotidiano que o torna banal. Entretanto, é preciso relativizar as características de um diário clássico colocadas por Lejeune, pois essas características, como veremos ao longo dessa dissertação, são constantemente tensionadas e levadas ao limite, como é o caso d’*Os diários de Emilio Renzi*. Além disso, essas poucas restrições do gênero são também responsáveis, de certa maneira, por lhe conferir liberdade. Os desvios temporais distorcem a cronologia, os desvios da enunciação conferem alteridade ao “eu” e a banalidade do cotidiano abre caminho para reflexões mais profundas. Existe nos diários um trabalho da linguagem e da forma que extrapolam o próprio gênero, tornando-o algo mais, tornando-o obra.

PARTE I: PIGLIA LÊ BARTHES – *O Engajamento*

Ao longo dos três volumes d’*Os Diários de Emilio Renzi*, o nome de Roland Barthes aparece dezoito vezes. Essas anotações que fazem menção ao nome de Barthes nos permitem compreender como o escritor argentino entendia e se apropriava de algumas noções barthesianas e como elas eram reutilizadas de maneira que fizessem sentido para Piglia e para o contexto argentino. Quando mapeamos essas citações e analisamos seu conteúdo, podemos traçar alguns paralelos entre a leitura de Barthes feita por Piglia e a circulação da obra de Barthes e da crítica francesa na Argentina. Os próprios movimentos de aproximação e de distanciamento feitos por Piglia em relação à obra do autor francês nos ajudam a compreender certos aspectos da recepção da crítica francesa no país latino-americano, a qual transformou o panorama crítico-literário argentino. Essas citações nos ajudam a entender qual foi a leitura que Piglia fez da obra barthesiana, uma leitura profundamente marcada pelo contexto argentino da época e pelo engajamento político e literário de Piglia. Por isso, o título dessa primeira parte, que se divide em dois capítulos, conforme apresento na sequência.

No primeiro, foi feito um recorrido das citações feitas a Barthes que aparecem ao longo dos diários. Essa análise nos permite traçar paralelos entre as citações e a circulação da crítica literária francesa. Com base em outros artigos analisados ao longo desse capítulo, parece razoável assumir que a crítica literária francesa surgida após a Segunda Guerra Mundial – que inclui nomes como Foucault, Lacan e o próprio Barthes – começa a circular na Argentina no final dos anos 1960, encontrando o ápice de sua circulação no início dos anos 1970, para ver o alcance dessas ideias diminuírem no final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Essas datas, aproximadas, coincidem com a separação cronológica dos três volumes de *Os Diários de Emilio Renzi*, o que nos permite pensar no primeiro volume (1957-1967) como aquele que retrata a chegada dessa crítica no país sul-americano; o segundo volume (1968-1975) como o ápice de sua circulação; e o terceiro (1976-1982) como seu declínio. Isso se reflete justamente na quantidade de menções a Barthes em cada volume: cinco no primeiro, nove no segundo e quatro no terceiro. A presença de Barthes nos diários de Piglia espelha a circulação dessa crítica francesa nos meios literários argentinos nos quais o escritor argentino circulava. Portanto, analiso essas citações seguindo a ordem cronológica dos diários e suas divisões nos três volumes.

No segundo capítulo, com base no contexto argentino, analiso a leitura que Piglia fazia da obra de Barthes. Das citações, desprende-se uma aparente preferência de Piglia pelos textos de uma primeira fase de Barthes, mais sociológica, digamos assim. Essa preferência demonstra

o engajamento político de Piglia. O escritor argentino buscava nos textos de Barthes ideias que fizessem sentido e dialogassem com suas próprias ideias políticas e literárias. Faz-se necessário, então, investigar qual era essa ideia de engajamento por trás da leitura de Piglia. O que era uma literatura engajada para o escritor argentino? As ideias políticas e literárias também estão presentes na primeira parte do capítulo, porém, nessa primeira parte, foco nas citações em si, enquanto na segunda, foco na questão política, no contexto argentino e na questão do engajamento. Para a discussão sobre uma literatura e uma crítica engajada, trago como importante referência, comum a Barthes e a Piglia, a figura de Bertold Brecht, pensado a partir dos textos dos próprios autores em questão.

CAPÍTULO 1 – AS CITAÇÕES

1.1. A Chegada de Barthes

A primeira referência a Barthes no primeiro volume (*Anos de Formação, 1957-1967*) e, conseqüentemente, na totalidade d'*Os Diários*, aparece na segunda-feira, dia sete de março de 1966. Piglia discutirá nessa entrada uma das primeiras publicações de Barthes, *O grau zero da escrita*:

Segunda-feira 7 de março

[...]

Barthes, em *Le degré zero de l'écriture*, faz uma distinção entre língua, estilo e escrita que é útil – mas um pouco mecânica. Para mim, a questão trabalhada por Joyce tem a ver com os limites da linguagem. Como se a língua fosse um território depois do qual há um vazio, cujo efeito é a literatura. Do mesmo modo que em Joyce o efeito perseguido é muitas vezes de incompreensão e hermetismo, no seu reverso está a língua clara, nítida, transparente que Barthes define como o grau zero, cujo exemplo poderia ser a prosa de Hemingway. Mas Barthes parece não ter reparado na afirmação de Hemingway que depois de Joyce seria preciso recomeçar do zero e trabalhar com poucas palavras simples, com uma sintaxe desarticulada e oral. É o mesmo caminho seguido por Beckett, que também apontou que depois de Joyce era melhor abandonar o inglês e, como sabemos, começou a escrever em francês, porque nessa língua podia escrever mal, isto é, sem estilo. Em ambos os casos, o hermetismo sempre está à espreita: no exemplo de Joyce, o hermetismo é o *Finnegans*, quer dizer, uma ruptura do léxico; Hemingway, por sua vez, trabalhava com a extrema subtração, de modo que seus melhores contos também são herméticos porque as alusões não se explicitam (PIGLIA, 2017c, p. 248-249).

O grau zero da escrita foi publicado na França em 1953 e reunia artigos ainda do começo da carreira de Barthes. Nesse livro, o autor faz uma distinção entre língua, estilo e escritura. Barthes explica que a língua é o campo de ação do escritor, um fator social que ele não pode mudar; já o estilo é uma característica individual, inerente a cada escritor, que aparece espontaneamente no ato de escrever. A *escritura*, entretanto, é um ato consciente e, nesse ato, colocando-se em relação à tradição literária, o autor deve decidir se continua essa tradição ou se a subverte. A *escritura*, para Barthes, é uma função que trabalha com as noções de estilo e língua ao mesmo tempo que as ultrapassa. É uma escolha moral do escritor, como ele se posiciona frente à tradição literária a partir da forma do texto³.

Piglia amplia a discussão levantada por Barthes em relação aos escritores usados como exemplos. A maioria das referências que Barthes utilizava para discutir a literatura eram escritores franceses. Piglia, talvez por se localizar em um país periférico em relação aos grandes

³ Retomei muito brevemente o conceito de escritura, mas uma retomada mais completa do conceito barthesiano de escritura é feita por Leyla Perrone-Moisés em seu livro *Texto, crítica, escritura* na seção “II.1. A noção de escritura”.

centros literários mundiais, consegue ver além dessas influências francesas mobilizadas por Barthes, ampliando o escopo. Piglia foi um leitor ávido de literatura norte-americana e traz justamente para a discussão a escrita de Hemingway, não como um exemplo de grau zero, de neutralidade, mas como uma escrita também hermética. Ainda que tenha sido o próprio Piglia que colocou Hemingway como exemplo de grau zero – e não Barthes –, o que o escritor argentino põe em discussão é a própria noção barthesiana.

O que parece dizer Piglia nesse trecho é que Hemingway poderia ser um exemplo de uma escrita clara e transparente, uma escritura de grau zero. Piglia afirma que a escrita de Hemingway na verdade é consequência da escrita de Joyce e a tentativa de achar um novo caminho para a literatura. Para o escritor argentino, essa aparente nitidez se devia na realidade a um hermetismo causado por uma extrema subtração que fazia com que as alusões não se explicitassem nos textos. Ou seja, ele acredita que a prosa de Hemingway não era transparente, mas, pelo contrário, essa aparente transparência serviria para esconder uma série de alusões, tornando o texto também hermético.

A questão é que o exemplo citado por Barthes como inaugural dessa fala transparente é *O Estrangeiro* (1942), de Albert Camus. Nesse livro, Camus “realiza um estilo da ausência que é quase uma ausência ideal do estilo” (BARTHES, 2004n, p. 66). Essa ausência de estilo seria essencial, pois a escritura estaria então reduzida a um modo negativo, um estado neutro e inerte da forma, abolindo o caráter social da linguagem. Assim, o escritor se coloca fora da História, que até então é a história burguesa do romance:

Mas, desta vez, o instrumento formal não está mais a serviço de uma ideologia triunfante; é o modo de uma situação nova do escritor, é a maneira de existir de um silêncio; perde voluntariamente qualquer recurso à elegância ou à ornamentação, pois essas duas dimensões introduziriam de novo na escrita o Tempo, isto é, uma potência derivante, portadora de História. Se a escrita for realmente neutra, se a linguagem, em lugar de ser um ato embaraçoso e indomável, chegar ao estado de uma equação pura, não tendo mais espessura do que uma álgebra em face do vazio do homem, então a Literatura está vencida, a problemática humana está descoberta e entregue sem cor, o escritor é, sem volta, um homem de bem (p. 66-67).

O grau zero de Barthes é exemplificado aqui pela escritura neutra de Camus, “uma escrita inocente” (p. 66). Piglia, ao usar Hemingway também como exemplo de grau zero, acaba implicitamente comparando Hemingway e Camus. O autor argentino já havia colocado ambos os autores lado a lado em uma entrada do seu diário do ano de 1964:

Um narrador que tende ao presente e conta os fatos enquanto acontecem sem lhes dar o sentido que eles terão no futuro. É a técnica de Hemingway em seus primeiros contos: o narrador não quer recordar, então conta tudo no presente como se não tivesse memória, como se não soubesse o que vai acontecer. É a

técnica que Camus usa em *O Estrangeiro*. O narrador não tem opinião sobre os atos que comete (PIGLIA, 2017c, p. 169).

Essa comparação também foi feita por Sartre, em seu artigo “Explicação de *O Estrangeiro*” (1943) e, como Piglia era um leitor de Sartre, é razoável pensar que seja do escritor francês que ele esteja tirando essa comparação.

Sartre admite o parentesco entre o estilo dos dois autores, com suas frases curtas, como se cada frase fosse uma tomada cinematográfica sobre um gesto ou objeto (SARTRE, 2005, p. 127). A comparação me parece justa, já que quando Barthes define a escritura branca, ele a caracteriza como uma escritura indicativa ou amodal e como uma “escritura de jornalista” (p. 160). Essa “escritura de jornalista” realmente aproxima Camus e Hemingway, já que ambos exerceram essa profissão e essa linguagem passou para a literatura de ambos, especialmente em relação à linguagem direta, de frases curtas, a que se refere Sartre. Trata-se de uma linguagem que parece admitir sua função de tornar a literatura acessível e popular, intenção condizente com a de escritores de esquerda.

Porém, para Sartre, as semelhanças se encerram no estilo. Segundo o crítico francês, a existência de uma técnica narrativa americana foi útil para Camus, mas

[...] se *O Estrangeiro* contém traços tão visíveis da técnica americana, é porque se trata de um empréstimo deliberado. Entre os instrumentos que se apresentavam a ele, Camus escolheu aquele que lhe parecia melhor convir a seu propósito. Duvido que volte a se servir dele em suas próximas obras (p. 127).

Sartre afirma que Camus pegou emprestada a técnica americana da narrativa pontualmente, pois era ela que lhe servia para aquela obra especificamente. Além disso, ele escreve que o estilo de Camus não é o mesmo de Hemingway. O tom em *O Estrangeiro* é em alguns momentos elevado e a frase assume um ritmo expandido e contínuo, o que não acontece em Hemingway. O modo de expressão pessoal de Camus é uma prosa poética mais larga que subjaz e, em alguns momentos, transparece através da narrativa sufocada de Mersault (p. 127).

A comparação entre Camus e Hemingway parece coerente em um primeiro momento. Mas, analisando com mais profundidade, talvez a relação entre as obras se encontre apenas em um nível superficial. Camus parece utilizar certas técnicas narrativas americanas, com frases curtas e diretas, mas não é apenas dessas técnicas que surge o grau zero barthesiano. Como o próprio Piglia parece concluir, ao sugerir o autor americano como exemplo de grau zero, o estilo de Hemingway não caminha para uma transparência ou uma neutralidade. Pelo contrário, a extrema subtração de Hemingway o leva a um hermetismo, já que suas alusões não se explicitam. Podemos também notar essas diferenças na própria comparação que Piglia faz em 1964. Para descrever o narrador de Hemingway, ele utiliza expressões que indicam que existe

algo por trás da aparente neutralidade no narrador: “o narrador não quer recordar”, “como se não tivesse memória” e “como se não soubesse o que vai acontecer”. Parece haver uma vontade do narrador em deixar partes da narrativa escondidas. Já quando descreve o estilo de Camus, Piglia é taxativo: “O narrador não tem opinião sobre os atos que comete”.

Em Camus, pela leitura de Barthes, o grau zero não vem apenas das técnicas narrativas. A linguagem neutra representa uma neutralidade do escritor em relação à ideologia triunfante do romance burguês, uma neutralidade moral que se relaciona com a moral da forma. A linguagem neutra do grau zero se reflete na posição moral do narrador, ou melhor, em sua ausência. Talvez seja essa neutralidade que não seria encontrada nos mesmos termos em Hemingway.

Além disso, o grau zero barthesiano é extremamente fugidio:

Infelizmente nada é mais infiel do que uma escrita branca; os automatismos se elaboram no ponto mesmo em que se encontrava inicialmente uma liberdade, uma rede de formas enrijecidas aperta cada vez mais o frescor primeiro do discurso, uma escrita renasce no lugar de uma linguagem indefinida. O escritor, acedendo ao clássico, torna-se o epígono de sua criação primitiva, a sociedade faz de sua escrita uma maneira e o devolve prisioneiro de seus próprios mitos formais (BARTHES, 2004n, p. 67).

Esse caráter utópico de algumas noções barthesianas dificulta comparações afirmativas. A própria escritura neutra de *O Estrangeiro* de Camus, quando a reconhecemos assim, se cristaliza em seus próprios mitos. Porém, isso não impede exercícios críticos, como o que Piglia fez ou como o que fazemos agora; pelo contrário, os enriquece.

Esse é um exemplo de como as ideias de Barthes suscitam reflexões por parte de Piglia. O escritor argentino discute algumas noções de Barthes, mas busca uma interpretação sua e que se relaciona com suas próprias leituras. As ideias de Barthes circulam e se transformam.

Próximas a essa primeira citação, acontecem mais duas, ainda no ano de 1966, uma também do mês de março e outra do mês de abril. Ambas parecem se referir ao mesmo livro de Barthes citado no dia sete, *O grau zero da escrita*. A citação do dia catorze de março é a seguinte: “Segunda feira 14 [de março] [...] “Uma grande obra é hoje impossível, pois o escritor está preso em sua escrita como num beco sem saída”, Roland Barthes” (PIGLIA, 2017c, p. 250). Esta frase foi retirada do ensaio intitulado “A utopia da linguagem”. Ao longo desse ensaio, especificamente nesse trecho, Barthes descreve a escolha do escritor diante da folha em branco. Sua escritura pode ingenuamente se adaptar às convenções da forma ou ele pode reconhecer o imenso frescor do mundo presente, porém, para transmiti-lo, só conta com uma velha linguagem. Nesse sentido, tem-se a utopia da linguagem, ou seja, a busca de uma escritura nova e a importância desse processo. Uma escritura que é nova apenas durante o tempo em que

a Literatura (a Literatura como instituição) toma para voltar a absorvê-la. Nesse texto, Barthes termina de certa forma aliando essa ruptura buscada na linguagem – ou a busca de uma linguagem não alienada – a uma ruptura social, o que penso que deva ter agradado Piglia:

Existe portanto em toda escrita presente uma dupla postulação: há o movimento de uma ruptura e o de um advento, há o traçado mesmo de uma situação revolucionária, cuja ambiguidade fundamental está em que é necessário que a Revolução busque naquilo que ela quer destruir a imagem mesma do que ela quer possuir. Como a arte moderna em sua totalidade, a escrita literária porta ao mesmo tempo a alienação da História e o sonho da História: como Necessidade, ela atesta o dilacerar-se das linguagens, inseparável do dilacerar-se das classes: como Liberdade, ela é a consciência desse dilacerar-se e o esforço mesmo que quer ultrapassá-lo (BARTHES, 2004n, p 76).

Dada essa proximidade temporal, parece coerente pensar que durante esses meses Piglia teve acesso ao livro de Barthes, o qual suscitou reflexões, algumas colocadas em seus diários. Inclusive, a citação do dia 24 de abril faz referência a algumas aulas que Piglia preparava sobre o realismo:

Domingo 24 [de abril]
Leituras várias (Barthes, Sartre, Edmund Wilson), notas preparatórias para uma discussão sobre a questão do realismo. Ontem viajei a La Plata para dar minhas aulas e votei à noite, sem dormir, para não retardar o regresso a este quarto onde sempre me sinto protegido. Muito forte a impressão do terminal de ônibus de Constitución na primeira luz da manhã, os homens e as mulheres que desciam para o metrô como se alguém os perseguisse. No bar da estação, enquanto eu tomava meu café da manhã, dois homens jovens bebiam genebra, decerto procurando o ânimo necessário para continuar vivendo (PIGLIA, 2019, p. 258).

A questão do realismo é amplamente discutida por Barthes ao longo dos ensaios recolhidos em *O grau zero*, como, por exemplo, no capítulo “Escritura e revolução”, no qual Barthes crítica o realismo, chamando-o de artificial e de uma simples convenção de realidade. O realismo seria uma escola onde existe uma fabricação da escritura. Essas discussões parecem servir como referência para Piglia nas questões discutidas em suas aulas. A importância das novas questões discutidas na Europa sobre o realismo atravessou o Atlântico para entrar nas discussões feitas na Argentina.

As primeiras referências a Barthes em *Os diários de Emilio Renzi* ocorrem na segunda metade da década de 1960. Foi justamente durante esses anos que a obra de Barthes começava a chegar na Argentina e se tornava peça fundamental na renovação da crítica literária que ali era feita, como afirma Esther Pino Estivill:

Dessa necessidade de importação, Barthes, ainda que recebido com certo atraso, se tornaria a peça-chave da renovação do discurso crítico literário argentino e, em seguida, também do cultural. Entre 1966 e 1973, chegavam ao território argentino, de uma vez, os vinte anos da obra de Barthes, desde *Le*

degré zéro de l'écriture (1953) até *S/Z* (1970), passando por sua atividade estruturalista e semiológica, as análises sobre o mito, as observações sobre Brecht e o *nouveau roman*, que logo se mistura com *Le plaisir du texte* (1973) e o intertexto lacaniano (2015, p. 138, tradução própria).⁴

As citações em *Os diários de Emilio Renzi* aparecem logo antes da tradução de *O grau zero* para o espanhol, o que indica que Barthes já circulava na Argentina antes mesmo de sua tradução. Essa circulação confirma a importância dada à obra barthesiana, ratificada também pela quantidade de traduções feitas no período:

As primeiras traduções da obra barthesiana apareceram na Argentina em editoras marginais, possivelmente, como sugere Sarlo, mais por falta de projeção da indústria editorial francesa do que por interesse do campo intelectual argentino. Em 1966, a revista rosarina *Setecientos monos* publicou "El mito, hoy", com tradução de Nicolás Rosa. No ano seguinte, o mesmo Rosa traduziu *Le degré zero de l'écriture* (1953), publicado na pequena editora Jorge Álvarez. A editora Tiempo contemporáneo iria publicando, entre outros artigos, a "Introduction à l'analyse du récit" (1966) ou "Le discours de l'histoire" (1967) (2015, p. 137, tradução própria).⁵

Além disso, pelas citações de Piglia, percebemos como Barthes foi posto ao lado de outros autores que não necessariamente pertenciam ao campo literário e crítico francês (como o caso de Hemingway, já discutido anteriormente), deslocando o autor do contexto epistemológico de onde ele produzia suas noções críticas. A passagem entre campos literários diferentes não só colocou Barthes ao lado de autores com quem ele não necessariamente dialogava, como embaralhou a própria produção barthesiana, fazendo com que a chegada de sua obra na Argentina não seguisse cronologicamente sua produção. Como descreve Pino Estivill, em seu artigo "La recepción crítica de Roland Barthes en España y Argentina", a recepção de Barthes na Argentina se deu de maneira ampla e difusa. Textos de Barthes de diferentes fases chegaram concomitantemente, por exemplo, a chegada de um Barthes sócio-semiológico de *O grau zero* e das *Mitologias* junto com o Barthes textualista dos ensaios críticos e com o Barthes de *O prazer do texto* (que se infiltrou pelos círculos argentinos influenciados pela psicanálise). Barthes se dissemina não só na crítica literária, mas também na

⁴ De esta necesidad de importación, Barthes, pese a ser recibido con cierto retraso, se convertiría en la pieza clave de renovación del discurso crítico literario argentino y, acto seguido, también del cultural. Entre 1966 y 1973, llegaban a territorio argentino a la vez los veinte años de la obra de Barthes, des de *Le degré zéro de l'écriture* (1953) hasta *S/Z* (1970), pasando por su actividad estructural y semiológica, los análisis sobre el mito, las observaciones sobre Brecht y el *nouveau roman*, para pronto mezclarse con *Le plaisir du texte* (1973) y el intertexto lacaniano.

⁵ Las primeras traducciones de la obra barthesiana surgieron en la Argentina en editoriales marginales, posiblemente, como sugiere Sarlo, debido más bien a una falta de proyección de la industria editorial francesa que al interés del campo intelectual argentino. En 1966 la revista rosarina *Setecientos monos* publicó "El mito, hoy", em traducción de Nicolás Rosa. Al año siguiente, el mismo Rosa tradujo *Le degré zéro de l'écriture* (1953), que apareció en la pequeña editorial Jorge Álvarez. La editorial Tiempo contemporáneo iría publicando entre otros artículos la "Introduction à l'analyse du récit" (1966) o "Le discours de l'histoire" (1967).

crítica cultural, praticada cada vez mais nas revistas que circulavam no período, buscando entender e analisar a instabilidade política argentina:

Se na Espanha dos anos 60 e 70 se destaca mais o Barthes semiólogo e estruturalista, na Argentina a recepção de sua obra acaba sendo mais ampla e panorâmica. Desde muito cedo se inscreve a utopia barthesiana da linguagem, bem como a análise dos processos de significação de *Mythologies*. E também o Barthes dos *Essais critiques*, o Barthes textualista e, se conectando com a forte presença da psicanálise lacaniana na Argentina, o Barthes do prazer e do gozo. Como explica Noé Jitrik em seu relato sobre a irrupção da crítica argentina, por volta de 1960 os escritores já se pensavam a partir da psicanálise. As leituras lacanianas de Oscar Masotta e a entrada do estruturalismo se espalharam pelos meios intelectuais de Buenos Aires e Rosário, nos quais Barthes se tornou uma ferramenta crítica para iluminar as práticas do presente. Barthes não é seguido apenas pela crítica literária, mas também pela crítica cultural que se difunde em diferentes revistas e que tenta compreender e analisar a instabilidade política argentina, desde o peronismo à ditadura de Videla (PINO ESTIVILL, 2015b, p. 24, tradução própria).⁶

Como dito anteriormente, essa recepção difusa da obra barthesiana se justifica também pelos contextos diferentes de produção e de recepção. Muitas vezes as discussões epistemológicas que aconteciam na França não chegavam na Argentina da mesma maneira. Como explica Max Hidalgo, no contexto francês, Sartre e o existencialismo eram as grandes referências para a crítica e as duas correntes que aparecem para se contrapor a essa crítica existencialista (as herdeiras das escritas de Blanchot-Bataille e o estruturalismo) se encontram unidas em um primeiro momento. Essas diferentes correntes são amalgamadas como contraposição da corrente dominante (2015, p. 119).

Na Argentina, podemos encontrar o estruturalismo e a fenomenologia unidos contra a tradicional estilística e contra uma crítica de um sociologismo vulgar, as duas correntes dominantes à época. Na França, o objetivo era se livrar do compromisso sartreano; já na Argentina, do imanentismo da estilística. Essa junção de duas correntes tão diferentes pode explicar também a recepção e o uso concomitante de diferentes Barthes, amalgamados contra as correntes críticas dominantes (p. 119).

Para ilustrar esse movimento de recepção, Hidalgo cita o exemplo de Borges. Sua obra era lida anteriormente de duas maneiras: pela esquerda, de maneira sociológica, como um autor

⁶ Si en la España de los sesenta y los setenta destaca más bien el Barthes semiólogo y estructural, en Argentina la recepción de su obra resulta ser más amplia y panorámica. Desde bien pronto, se inscribe la utopía barthesiana del lenguaje, así como el análisis de los procesos de significación de *Mythologies*. Y también el Barthes de los *Essais critiques*, el Barthes textualista y, entroncando con la fuerte presencia del psicoanálisis lacaniano en Argentina, el Barthes del placer y la *jouissance*. Tal y como explica Noé Jitrik en su historia sobre la irrupción de la crítica argentina, ya hacia 1960 los escritores se piensan desde el psicoanálisis. Las lecturas lacanianas de Oscar Masotta y la entrada del estructuralismo se extienden por los círculos intelectuales de Buenos Aires y Rosario, en los que Barthes deviene una herramienta crítica para iluminar las prácticas del presente. Barthes no es seguido solamente por la crítica literaria, sino por la crítica cultural que se disemina en diferentes revistas y que intenta entender y analizar la inestabilidad política argentina, desde el peronismo a la dictadura de Videla.

desligado do político (visão sartreana); e, pela direita, estilisticamente, focada nos aspectos textuais apenas. Uma crítica que tratasse de seu estilo era vedada à esquerda. É a chegada da crítica francesa que permite à esquerda analisar criticamente Borges sem renunciar a materialidade de sua escrita, unindo as duas visões e possibilitando que, a partir do texto, se enxergasse aspectos subversivos:

Estamos em 1972 e algo mudou radicalmente no horizonte epistemológico; algo que faz possível voltar-se para um autor de direita para ler seus textos sem a necessidade de se remeter a sua pessoa, e descobrindo neles, contra todas as probabilidades, uma veia potencialmente subversiva (HIDALGO, 2015, p. 120, tradução própria).⁷

A crítica francesa que chegava na Argentina marcava uma distinção no pensamento crítico, e, como observou Judith Podlubne, a chegada de Barthes marcava certamente uma ruptura no pensamento crítico argentino:

A descrição não podia ser mais precisa. Fiel ao clima ao qual a linguagem transformada em problema o lançava, Barthes anunciava “a perda da inocência” para os críticos literários argentinos, identificados com as mitologias sociológicas e historiográficas aprendidas com Sartre, György Lukács, Lucien Goldmann. Os efeitos dessa perda, que era a perda da confiança em toda certeza fundamental: a da integridade do sujeito, a da transparência da linguagem [...] (2017, p. 914, tradução própria)⁸

Assim, no primeiro volume de *Os diários de Emilio Renzi*, podemos acompanhar a entrada das ideias de Barthes nos diários e compreender um pouco em que contexto ela se deu. Esse início parece ser representado principalmente pela leitura do primeiro livro de Barthes, *O grau zero da escrita*. No segundo volume, as referências se ampliam e se intensificam, principalmente por causa das revistas que circulavam no período, importante meio de difusão de ideias.

1.2. A intensificação da circulação de Barthes e a revista *Los Libros*

Os anos abarcados pelo segundo volume (*Os anos felizes*, 1968-1975) correspondem a um período de intensa circulação da teoria francesa na Argentina. Essa circulação é percebida de maneira proeminente nas revistas que circulavam e é responsável pelo aumento de

⁷ Estamos en 1972 y algo ha cambiado de modo radical en el horizonte epistemológico; algo que hace posible volverse sobre un autor de derechas para leer sus textos sin necesidad de remitir a su persona, y descubriendo en ellos, contra todo pronóstico, una veta potencialmente subversiva.

⁸ La descripción no podía ser más precisa. Fiel a la intemperie a la que lo arrojaba el lenguaje convertido en problema, Barthes anunciaba “la pérdida de la inocencia” para los críticos literarios argentinos, identificados con las mitologías sociológicas e historiográficas aprendidas en Sartre, György Lukács, Lucien Goldmann. Los efectos de esa pérdida, que era la pérdida de confianza en toda certeza fundamental: la de la integridad del sujeto, la de la transparencia del lenguaje [...]

referências a Barthes n'Os *diários*, tanto em quantidade quanto em relação às obras de Barthes citadas.

A primeira aparição do escritor francês no segundo volume é no ano de 1968:

Domingo 3 [de março]

É evidente o pressuposto que leva os “pensadores universitários” a dissolverem as oposições e os contrários para sempre pensar em saídas intermediárias. É o nem-nem de que fala Barthes. O pensamento balanceado que se opõe a qualquer pensar situado, “parcial”, localizado: buscam a verdade nas alturas, no meio-termo. Imaginam que não tomar posição num conflito equivale a ser objetivo, quando na realidade têm a posição de quem se abstrai e pensa fora do social (como se fosse possível) (PIGLIA, 2019, p. 22).

Nessa citação, o livro de referência já é outro, não mais *O grau zero da escrita*, mas, sim, *Mitologias*. Esse livro foi lançado na França, em 1957, e é uma coleção de ensaios escritos por Barthes e publicados entre os anos de 1954 e 1956 na revista *Les Lettres Nouvelles*. Esses ensaios, assim como os d'*O grau zero*, pertencem a uma fase inicial de Barthes, pensando cronologicamente, e contam com uma abordagem de caráter mais sociológico e semiológico.

Piglia, em sua entrada no diário, usa uma noção descrita por Barthes como “crítica nem-nem”. Essa crítica seria de caráter burguês: “nem reacionária, nem comunista, nem gratuita, nem política (BARTHES, 2009, p. 145). Tratava-se de uma crítica que se dizia isenta de ideologias. Segundo Barthes, excluindo palavras pesadas dos dois espectros ideológicos opostos, sobrariam apenas as palavras leves, puras, palavras imutáveis. Por exemplo, não se poderia trabalhar com ideologias, palavras pesadas, já julgadas de antemão. Seria possível, então, trabalhar com a palavra “cultura”, seu oposto, palavra nobre e universal, situada fora dos engajamentos sociais (p. 146). Barthes denuncia essa crítica como ingênua, por acreditar que está isenta de ideologias quando não está. Piglia utiliza o mesmo argumento contra a crítica dos pensadores universitários, em um movimento muito semelhante ao de Barthes. Claro que, no caso da Argentina, essa posição dos pensadores universitários tem influência direta da ditadura militar e da repressão no ambiente universitário. Muitos professores, não concordando com a pressão militar nas universidades, abandonaram seus postos de ensino e os que restavam precisavam se abster de pensar “socialmente”.

A segunda vez que Barthes é citado nesse volume é em uma frase solta, sem menção ao texto do qual teria sido retirada: “Sábado 8 (junho) [...] “A economia, o interesse, estão na base dos comportamentos, das crenças, dos sistemas de neurose.” Roland Barthes” (PIGLIA, 2019, p. 35).

Pelo que pude verificar, essa frase na verdade não pertence a Barthes, mas foi retirada de um texto de Philippe Sollers, intitulado “Sade dans le texte”, publicado na revista *Tel Quel*

nº 28, no final do ano de 1967: “L’*économie, l’intérêt* sont à la base des comportements, des croyances, des systèmes de la *névrose*” (SOLLERS, 1967, p. 60). Nessa revista também aparece um texto de Barthes, o que possivelmente explique a confusão de fontes, já que ao longo dos diários, curiosamente, não existem referências a Philippe Sollers. Mesmo que a citação venha de um texto de Sollers, e não de Barthes, ela mostra a rapidez com que os textos publicados na França eram lidos na Argentina, ou seja, o quanto os críticos argentinos estavam atentos às discussões francesas. Além disso, nota-se a relevância da revista *Tel Quel* para os escritores e críticos argentinos.

A terceira citação comprova justamente essa relevância e dá início a uma temática que será fundamental para entender a circulação das ideias críticas no contexto argentino: as revistas. Esta próxima entrada de Piglia em seu diário nos mostra como surge a ideia que dará início a uma revista muito importante: a *Los Libros*. Piglia narra seu encontro com Héctor Schmucler⁹ e sua ideia de iniciar uma revista nos moldes da revista francesa *La Quinzaine*, sendo sua principal referência justamente as ideias estruturalistas e a revista *Tel Quel*:

Quinta-feira 16 [janeiro]

[...]

Mais tarde me encontro com o Héctor Schmucler, recém-chegado da França com vontade de montar uma revista (modelo: *La Quinzaine*), está deslumbrado com Cortázar, com quem conviveu em Paris, e fascinado com as “novidades” em circulação, especialmente a maré estruturalista (estilo Barthes + revista *Tel Quel*) (PIGLIA, 2019, p. 115).

A Argentina passou por dois governos ditatoriais: de 1966 a 1973 e de 1976 a 1983. Essas ditaduras, como é característico de um governo autoritário, influenciaram também a circulação das ideias, inclusive no âmbito universitário. Com o Golpe de 1966, Ricardo Piglia, que era assistente de História na Universidade de La Plata, decide se afastar do cargo. Essa influência militar, que restringia a circulação de ideias nas universidades, fez com que as revistas literárias assumissem um caráter essencial para essa circulação. *Los Libros*¹⁰ foi uma dessas revistas e Piglia teve papel importante, participando desde sua fundação até quase o seu final.

Como descreve Diego Peller, a revista foi colocada em circulação no ano de 1969, com Héctor Schmucler como diretor editorial. Quando foi fundada, a revista tinha um foco literário, analisando os livros publicados na Argentina e tendo como subtítulo a frase “Un mes de publicaciones en Argentina y el mundo” – esse subtítulo sofreria uma ligeira alteração, a partir

⁹ Hector Schmucler foi um semiólogo e teórico da comunicação que traduziu *Mitologias* de Roland Barthes e foi seu aluno na *École pratique des hautes études*.

¹⁰ Todos os números da revista *Los Libros* estão disponíveis no site *Archivo Histórico de Revistas Argentinas* (<https://ahira.com.ar/revistas/los-libros/>).

do número oito, para “Un mes de publicaciones en América Latina”, o que já era um indício do rumo que a revista tomaria (2012, p. 161).

Porém, desde o início, o espaço da revista se dividia entre dois grupos: uma vanguarda política, centrada na crítica cultural, representada por Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano e Piglia; e uma vanguarda literária, centrada na análise do texto e em métodos mais rigorosos de análise crítica, composta por Schmucler, Nicolás Rosa, entre outros. Esses dois grupos, como os define Jorge Panesi, “populistas” e “cientificistas”, conseguiram, no início, encontrar caminhos em comum, por exemplo, na figura de Althusser, que representava uma leitura mais científica de aspectos sociológicos (2000, p. 189), ou até mesmo na figura de Barthes, quando ele discutia a alienação vista pelo texto, pela linguagem, assim como no caso de suas mitologias.

No entanto, a divisão entre os grupos se aprofundou cada vez mais, gerando discordâncias que não puderam mais ser superadas. Conforme os anos foram se passando, a revista se afastou de discussões literárias para se aproximar cada vez mais de questões culturais e políticas, evidenciando o predomínio da vanguarda política. No número 22, a revista trocou seu subtítulo, adotando “Para una crítica política de la cultura”, o que indicava justamente essa mudança de rumo. O foco cada vez maior em questões políticas tornou as dissidências entre os colaboradores gradativamente mais centrais e insuperáveis.

O número 29 de *Los Libros*, do início de 1973, marcou a saída de Schmucler. Ele era um apoiador do peronismo, ao contrário de Sarlo, Piglia e Altamirano, e essa dissidência ocasionou sua saída do grupo editorial da revista. Sarlo, Altamirano e Piglia assumiram a diretoria. A saída de Schmucler sintetizou uma virada cada vez mais acentuada da revista, que se afastava da crítica literária para se politizar cada vez mais.

Em 1975, outra discordância culmina na saída de Piglia. A disparidade de opiniões em torno do governo de Isabel Perón tornou-se intransponível. A saída pacífica de Piglia incluiu, na publicação de número 40, uma carta de despedida explicando os motivos e uma resposta do casal Sarlo e Altamirano. A partir de então, a revista assumiu o subtítulo “Una política en la cultura”, que iria durar até o fim da revista, em 1976, logo depois do golpe militar.

As citações às revistas, principalmente a *Los Libros*, são inúmeras e recorrentes ao longo desse segundo volume d’*Os diários*. As posições assumidas por Piglia durante seu período na revista ajudam a entender também de que maneira ele lia os textos de Barthes e quais textos dialogavam com suas posições políticas. A citação de vinte e seis de janeiro de 1969, por exemplo, nos mostra que Piglia pensava a crítica também como modo de ação, o que representava uma possibilidade de leitura das mitologias de Barthes:

Domingo 26 [janeiro]

Ontem e hoje com o Roberto Jacoby, que me propôs um folheto dedicado a certos emblemas equívocos: o crime, o futebol, o peronismo etc. Uma espécie de publicação mimeografada de agit-prop usando as categorias de Roland Barthes (Mitologias). Seria distribuído de graça nas esquinas da cidade aos transeuntes, ou se organizariam “panfletagens” na saída do cinema ou depois de uma luta de boxe no Luna Park (PIGLIA, 2019, p. 119).

As categorias usadas por Barthes para descrever os “mitos” da burguesia francesa seriam, de certa forma, espelhados para refletir os mitos da burguesia argentina. No entanto, esses mitos não teriam seu papel restrito aos livros ou às revistas, eles seriam transformados em modos de ação, a crítica desceria à rua.

Esse caráter prático da crítica está ligado ao contexto social e político argentino. A instabilidade política e o Golpe Militar forçavam seus opositores a uma ação mais prática, mais contundente. Barthes era lido no contexto argentino, ao menos por Piglia, com um caráter mais efetivo, que descia do campo das ideias para o campo da ação, contra a repressão militar.

Ao mesmo tempo que alguns textos de Barthes serviram de inspiração para a luta contra o governo autoritário, sua figura parecia assumir para Piglia o papel de uma indesejada segurança institucional e financeira:

Terça-feira 4 [fevereiro]

Caminhada com a Julia por Retiro, a ladeira rumo ao rio, as arcadas do Bajo, a zona um tanto sombria e ao mesmo tempo cheia de livrarias e bares onde se reúnem as diversas tribos dos boêmios da cidade. El Moderno, o bar Florida, o Instituto Di Tella e a Galería del Este. Antes, o mundo da coletividade francesa (formal, hipócrita, empolada) na biblioteca da Aliança Francesa, lendo Foucault (o simulacro). Na saída encontrei o Conrado C., e antes o S. e o I., a ambiguidade dos velhos conhecidos que me mostram seu quadro de horror (não mais o quadro de honra): “Estou traduzindo Barthes”, diz. “Comprei um apartamento em Palermo”, aponta. “Tenho uma bolsa da universidade”, anunciam respectivamente. Buscam segurança, se instalam e me observam, incômodos por causa das “minhas atividades”. Eu poderia ter sido como eles se me distraísse por um instante e não fosse capaz de largar tudo para perseguir um objetivo claro e impossível. Outra coisa: parece difícil para mim ter amigos da minha própria geração (PIGLIA, 2019, p. 122).

Piglia, ao sair de seu trabalho “seguro” na universidade com o primeiro Golpe de Estado, assume o lugar da figura de um escritor lutando contra um sistema. É constante ao longo dos diários a busca por trabalhos que lhe deem segurança financeira suficiente para poder escrever “em paz”, como dar cursos de literatura, escrever artigos e montar coleções. Era uma busca por um equilíbrio: trabalhos que lhe permitissem sobreviver, mas que não ocupassem demais seu tempo a ponto de impedi-lo de escrever o que queria: seus romances e contos. Assim, Piglia vai criando para si mesmo esse papel de escritor marginal, no sentido de uma exclusão das grandes instituições e de uma instabilidade econômica; o escritor em busca da literatura: uma missão impossível, como ele mesmo coloca. Os amigos de Piglia que escolhiam

o caminho de uma segurança financeira eram vistos como aqueles que se perderam da verdadeira tarefa, do caminho da literatura. Talvez daí venha parte dessa vontade de se distanciar da crítica francesa. Ligar-se a ela era buscar uma segurança, abandonando a busca de um verdadeiro escritor. Piglia foge dessa segurança por “amor à literatura”.

As três próximas citações do segundo volume aparecem no ano de 1970. A primeira, em abril:

Domingo 12

Visito sebos, caminho entre as estantes onde se misturam os livros mais disparatados, onde a literatura adquire uma coerência particular e mostra o deslocamento a que está submetida: Bataille convive com Bellamy, Bellow: vê-se a ordem real, que não é a de Bataille ao lado de Bachelard ou Barthes (PIGLIA, 2019, p. 184).

Essa citação mostra um pouco da visão de Piglia sobre a literatura e sua circulação. As estantes dos sebos seriam uma representação da circulação mais caótica dos livros, em que a divisão estritamente nacional não é necessariamente verdadeira. No mundo contemporâneo, a literatura rompe as fronteiras nacionais. As literaturas dialogam em um mundo cada vez mais globalizado, o que reforça a visão de Piglia de que a América Latina já dialoga diretamente com a literatura contemporânea, a literatura da Europa e de outros centros literários. Lemos o que eles estão produzindo:

Já estamos no presente da arte, ao passo que, durante o século XIX e até bem entrado o século XX, nossa pergunta era: “Como estar no presente? Como nos tornar contemporâneos de nossos contemporâneos?”. Nós resolvemos esse dilema: o Saer, o Puig ou eu mesmo estamos em diálogo direto com a literatura contemporânea e, para dizê-lo com uma metáfora, à sua altura (PIGLIA, 2019, p. 28).

A próxima referência a Barthes é do mês de setembro:

Terça-feira 15

[...]

Ao ler “O discurso da história” de Barthes confirmo a verdade – ou o verdadeiro caminho aberto por essa compreensão – da minha intuição em 1963, no apartamento que eu dividia com Oscar C. na rua I em La Plata, enquanto estudava história americana: ver a história como narração, estudar os procedimentos, as técnicas etc. (PIGLIA, 2019, p. 231).

A circulação das ideias francesas durante o período foi intensa e a recepção na Argentina foi cronologicamente próxima do seu contexto de produção. Piglia, no ano de 1970, cita um artigo de Barthes chamado “O discurso da história”. Esse artigo foi publicado na França, no ano de 1967, e, como escreve Pino Estivill, foi publicado na Argentina pela Editorial *Tiempo Contemporáneo*, no mesmo ano (2015, p. 137). A citação mostra como Piglia se preocupava também com a história a partir de seus aspectos textual e narrativo, e Barthes propunha discussões similares. É possível constatar, aqui, outro exemplo da importância de Barthes na

renovação da crítica argentina, já que se trata também da perda da inocência em relação ao texto de que fala Podlubne (2017), anteriormente citada aqui. Certos textos, como um texto histórico, não literário, mobiliza procedimentos e técnicas narrativas que buscam o “efeito do real”, em um procedimento análogo ao procedimento de um texto “realista”:

Em outros termos, 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 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 de toda a narração histórica (BARTHES, 2004m, p. 178).

Barthes é um dos autores responsáveis por revelar essas máscaras, confirmando as intuições do escritor argentino e reforçando o porquê de suas aparições nas aulas de Piglia sobre o realismo.

A próxima citação ilustra como as discussões literárias se faziam bastante presentes à época. Piglia e Schmucler discutem tão intensamente que não percebem o que ocorre ao seu redor e quase são atropelados:

Terça-feira 29 [setembro]

[...]

Longa discussão ontem à noite com o Schmucler sobre a entrevista que me fizeram para a Uno por uno, logo assumo uma posição extrema (a mesma que tive na entrevista), enquanto ele, inteligente e sensato, argumenta cientificamente (repetindo Roland Barthes, sem citá-lo), defende “a escrita”, a não representação e até mesmo o hermetismo como alternativa cultural, eu – na linha de Tretyakov, Brecht, Benjamin – defendo a não ficção, a escrita que não depende do livro e circula socialmente, negando assim a possibilidade de comprometer eficazmente a ficção. Só se escrevermos parábolas e fábulas com moral, no estilo chinês ou com a forma das histórias alegóricas da Bíblia, poderemos usar a ficção como propaganda. Atravessávamos a rua Paraná discutindo sobre vanguardas e agitação, quando um carro quase nos atropelou (PIGLIA, 2019, p. 236-237).

Piglia e Schmucler discutem sobre o comprometimento da ficção, o que é fundamental para entender alguns pensamentos defendidos por Piglia – não só na revista, mas também ao longo de sua carreira de crítico literário. Nesse trecho, Piglia não esconde que assumiu na discussão uma posição extrema, diante de uma posição sensata de Schmucler. Trata-se da impossibilidade de comprometer eficazmente a ficção e, talvez, por esse motivo, as revistas tinham tanta importância para ele, pois eram um meio de praticar uma escrita não-ficcional que

circulasse na sociedade. Por isso, entendemos sua intenção, ao longo do tempo, de direcionar a revista *Los Libros* cada vez mais para a discussão da cultura e da política, afastando-se da literatura. Desta forma, ele fazia circular suas opiniões do lado de fora da ficção e do livro, uma escrita que circularia socialmente, cada vez mais atrelada à crítica política, cultural e social e menos à literatura e à ficção.

Essa crítica social também ajuda a entender a visão de Piglia sobre Barthes: seu gosto pelo Barthes inicial, com seu viés sociológico. Na citação, Piglia defende que só seria possível engajar a ficção – usá-la como propaganda – se fossem escritas fábulas ou histórias alegóricas, como as da Bíblia. O seu contraponto, aqui (e na revista) representado por Schmucler, repete Barthes, sem citá-lo, e argumenta “cientificamente” (o outro polo da revista). Talvez o ponto de Schmucler seria o do comprometimento da ficção através de sua forma. O engajamento, não a partir de um realismo, mas de uma resistência que partiria do texto, a subversão da forma como forma de resistência. A escrita e a defesa da não ficção, para Piglia, era o caminho que possibilitaria uma luta política, já que a ficção não poderia engajar-se (pelo menos não mais de maneira tão direta e transparente)¹¹.

A última vez que Barthes é citado no segundo volume de *Os Diários* é no ano de 1971:

Quinta-feira 3 [julho]

Parei de trabalhar à noite, levantei às dez da manhã e revisei com o Lucas a reportagem sobre a situação no Chile. Depois apareceu o David, que continua com suas vacilações: carta para Fernández Retamar sobre o caso Padilla, centrista e ambígua. Já sabemos que, como dizia Barthes, o nem-nem é a chave do pensamento da classe média, ele o chamava de “pensamento balança”. O David sempre foi o oposto disso, embora goste muito de oposições binárias, mas neste caso ele se atrapalha com a possibilidade de ficar mal com os cubanos ou conosco (PIGLIA, 2019, p. 264).

É possível notar, nessa citação, uma outra aplicação de uma noção teórica que Barthes utilizou em um contexto francês e universitário utilizada de uma maneira mais prática, para julgar uma situação particular. No caso, Piglia escreve sobre um amigo que durante o caso Padilla¹² escolhe uma opção isenta para não desagradar nenhum dos lados, nem os cubanos nem

¹¹ Ampliarei um pouco mais a visão de Piglia sobre o engajamento da ficção na segunda parte desse capítulo.

¹² Heberto Padilla foi um poeta cubano que apoiou inicialmente a revolução cubana liderada por Fidel Castro. Porém, em março de 1971, Padilla foi preso por causa de sua obra *Fuera del Juego*, pois apresentaria uma postura crítica em relação a certos aspectos da Revolução Cubana. Mesmo ganhando o prêmio *Julián del Casal*, Padilla foi acusado de contrarrevolucionário (ver mais em MARQUES, 2011). O escritor foi solto pouco mais de 30 dias depois de sua detenção, após ter entregado uma declaração autocrítica na qual admitia ter assumido uma postura contrarrevolucionária e acusava outros escritores do mesmo. Muitos escritores viram essa autodeclaração como um discurso sem fundamento, questionavam sua veracidade e apontavam que Padilla poderia ter sido torturado durante sua prisão (o próprio Piglia escreve: “[...] o conteúdo da autocrítica que li hoje no *Marcha*, tomando um café num bar da Viamonte com a Uruguay, é lamentável: e o pior não é o conteúdo do que Padilla diz, mas o que na esquerda chamamos as condições de produção do seu discursinho (que parece redigido pela polícia política)” (PIGLIA, 2019, p. 258). O caso Padilla causou divergências entre intelectuais de esquerda que antes apoiavam o regime cubano, mas agora se viam preocupados com as tendências repressivas do governo.

seus amigos. Se Barthes usou a “crítica nem-nem” como uma crítica burguesa, que se escondia atrás de uma falsa ideia de isenção ideológica, Piglia modifica esses termos para uma crítica que buscava se eximir de dar opiniões, no caso de David, que não queria “ficar mal” nem com cubanos, nem com seus amigos.

Aproveito aqui para fazer uma breve exploração da relação entre David Viñas (1927-2011) e Ricardo Piglia, que pode ajudar a esclarecer como Piglia se posicionava em relação aos outros escritores argentinos de sua geração ou de gerações próximas. David Viñas foi um escritor e crítico literário argentino da chamada “geração *Contorno*”, já que participou por um longo período da revista homônima. Tanto sua participação na revista, quanto sua literatura faziam uma releitura da literatura argentina dando ênfase a aspectos políticos. Muitos de seus romances podem ser lidos como uma revisão crítica dos vínculos entre a literatura e a história argentinas, uma recuperação de determinados momentos que mostram a violência utilizada pela classe dominante para consolidar seu poder. Era um autor também muito preocupado com as formas discursivas utilizadas por essa classe dominante nessa dominação. Como o próprio Piglia define:

Um dos eixos da obra de Viñas é a investigação das formas de violência oligárquica. (...) Nesta perspectiva, pode-se dizer que todos os livros de David Viñas podem ser lidos como um único grande texto: uma ampla saga balzaquiana em que diferentes gêneros e registros de escrita (romance, teatro, conto) se transformam em investigação dos momentos-chave em que essa violência e dominação se cristalizam (PIGLIA, 1993, p. 20, tradução própria).¹³

Além das afinidades literárias, Viñas era também um escritor de esquerda engajado e os dois foram amigos próximos por um longo período. Porém, essa proximidade não significava sempre uma relação amistosa. Observemos, por exemplo, a análise que faz Daniel Gancedo dos diários de Piglia, os considerando como uma obra escrita por uma consciência paranoica, ameaçada por outras escritas:

[...] convém recordar que a consciência paranoica, tal como definida por Piglia em 1991, é, propriamente falando, o que caracteriza o sujeito destes Diários: seu ser (como) escritor – antes mesmo de escrever – depende de sua capacidade de superar as ameaças de outros escritores, muito semelhantes a ele, que obstruem o caminho ao objetivo (GANCEDO, 2019, p. 2, tradução própria).¹⁴

¹³ uno de los ejes de la obra de Viñas es la indagación sobre las formas de la violencia oligárquica. (...) En esta perspectiva podría decirse que todos los libros de David Viñas se pueden leer como un gran texto único: una amplia saga balzaciana en la que distintos géneros y registros de escritura (novela, teatro, cuento) se transforman en investigación de los momentos clave en los que esa violencia y esa dominación se cristalizan.

¹⁴ [...] conviene recordar que la conciencia paranoica, tal como la definía Piglia en 1991, es, propriamente, la que caracteriza al sujeto de estos Diarios: su ser (como) escritor – previo incluso a su escritura – depende de su capacidad de sortear las amenazas de otros escritores, muy parecidos a él, que obstaculizan el camino al objetivo.

Nessa citação, o autor relembra que, em um texto de 1991, Piglia define a consciência que narra como paranoica e é ela que transparece no narrador do diário. Essa consciência, muitas vezes, transformava escritores muito parecidos com ele, como é o caso de Viñas, em um obstáculo no seu objetivo de ser um escritor reconhecido. Esses escritores, amigos ou não, seriam uma espécie de “nêmesis” (p. 5) do autor. Para Gancedo, inclusive, *Os diários* são um campo de batalha desse escritor paranoico que está sempre à procura de inimigos (p. 3).

Durante a ditadura, o inimigo era claro e o escritor lutava contra um sistema, ele se colocava à margem. Porém, quando a ditadura acaba, o escritor rebelde é domesticado, ele não ocupa mais o lugar da contracultura, das margens, mas aparece sempre na grande mídia e faz parte da cultura agora dominante: “O eu antagônico moderno tornou-se um eu domesticado pós-moderno. Terminada a ditadura, recuperada a democracia, terminou o tipo de cultura na qual – contra a qual – Renzi soubera se definir” (p. 3, tradução própria).¹⁵

Entretanto, “essa busca por inimigos”, ou tentativa de sempre atuar pelas margens, não se dava apenas no campo da política nacional: ela podia ser percebida dentro mesmo do contexto literário e em relação a escritores que possuíam visões políticas parecidas. Era preciso se destacar, ou se diferenciar, em relação a outros escritores de esquerda, o que gerava certos conflitos com esses escritores, mesmo que fossem seus amigos. A amizade entre Piglia e Viñas pode ser pensada a partir do modo como Piglia se colocava no contexto literário argentino. Talvez, para além da paranoia do escritor descrita por Gancedo, possa-se pensar na questão da marginalidade, que também era fundamental para Piglia.

A primeira aparição de Viñas no diário tem um tom crítico: ele é situado ao lado de outros escritores mais velhos que Piglia e que não conseguiriam entender aspectos do contexto argentino. A escrita deles também é criticada:

Escritores como Beatriz Guido, Sabato e o próprio Viñas veem o peronismo como um apocalipse contínuo e cotidiano, como se o país tivesse subido a um palco em que tudo é representação e falsidade. Não conseguem entender os motivos pelos quais o peronismo foi apoiado maciçamente e consideram que só a corrupção e a infâmia explicam essa adesão. As massas peronistas são vistas como uma multidão de ingênuos e malvados crédulos enganados pelo poder. Num ponto, eles repetem o modelo que Mármol usou em *Amalia* para narrar a época de Rosas, pareceria que o modelo do romance romântico e folhetinesco sobreviveu até hoje (PIGLIA, 2017c, p. 160).

A crítica continua na segunda citação:

([...]) Sinto a mesma coisa só que ao contrário com o David Viñas, ele é muito melhor do que seus textos.) Quero dizer que há mais coerência no romance que a Beatriz escreveu do que nas coisas que ela diz quando fala de política.

¹⁵ El yo antagónico moderno se ha convertido en un yo domesticado postmoderno. Terminada la dictadura, recuperada la democracia, ha terminado el tipo de cultura en el que – contra el que – Renzi había sabido definirse.

Por outro lado, ela trabalha – e nisso é igual ao Viñas – sempre a um passo do jornalismo (p. 164).

Esse tom crítico permeia a grande maioria das entradas que se referem a Viñas, principalmente em relação a sua literatura. Segundo Piglia, Viñas buscava um estilo periódico e “livre de literatura” (“Outros, ao contrário – como Arlt ou Viñas –, mostram a marca ‘estrangeira’ de suas leituras através de traduções e perdem assim a cor local (para o bem), mas perdem também aquilo que procuram, uma escrita ‘livre de literatura’” (p. 241-242)), mesmo que nem sempre conseguisse alcançá-lo.

No próprio diário podemos perceber a importância que tinha Viñas no contexto literário argentino:

La Razón (12.1.1967) AFP. Havana. “Escritores de vários países latino-americanos divulgaram um comunicado defendendo a urgente transformação da literatura na América Latina e apelando à luta armada. Pela Argentina assinaram Julio Cortázar e David Viñas; pelo Peru, Mario Vargas Llosa.” Não fica claro se a literatura será urgentemente transformada pela luta armada ou se a literatura narrará a luta armada. Também não se entende bem em que direção a literatura deverá ser urgentemente transformada (p. 301).

Viñas era uma grande referência literária no cenário argentino, um dos grandes escritores engajados à época. Ele também fazia uma literatura politizada, participava de revistas culturais. Para Piglia, dentro do meio intelectual da esquerda, também se fazia necessário se dissociar da figura de Viñas, fazer algo diferente. Se a literatura de Viñas tratava diretamente fatos históricos e políticos da Argentina com uma linguagem periódica e “fora da literatura” que deixa tudo exageradamente aparente:

O perigo na literatura de Norman Mailer (*The Naked and the Dead*) ou no romance de Sartre, e que chega às raias do insuportável em David Viñas, é a insistência no sentido das ações narradas. A motivação é sempre muito explicada e as razões ou a inteligência não se aplicam à sugestão, à elipse e ao não dizer, mas se tornam visíveis na explicação do que se narra no livro (p. 302).

Era preciso encontrar outro caminho, fazer uma literatura diferente. Por esse viés, podemos pensar essa relação conflituosa entre Piglia e Viñas e o caminho escolhido por Piglia no seu próprio fazer literário.¹⁶

1.3. O Arrefecimento da crítica francesa

No terceiro volume dos diários (*Um dia na vida*, 1976-1982), a quantidade de vezes que Barthes é citado diminui. A primeira menção a Barthes aparece no ano de 1976 e, curiosamente, não expõe a presença dos franceses no continente sul-americano, mas o oposto,

¹⁶ Discutirei mais profundamente a literatura de Piglia adiante.

relata a presença de Piglia no continente europeu. O escritor argentino fez uma viagem de uma semana a Paris — viagem que recebeu como prêmio de um concurso de contos policiais, promovido pela revista *Siete Días* (um dos jurados do concurso era Borges). Em seu diário, ele não costuma falar de suas viagens. A viagem para a China, por exemplo, é citada em apenas algumas passagens, mas, normalmente, tem-se um lapso temporal nos diários. Porém, uma das poucas passagens narradas por Piglia durante sua viagem à França é justamente um encontro com grandes nomes da crítica francesa:

Terça-feira, 20 de janeiro de 1976

No anfiteatro da Faculdade de Direito, em frente ao Panthéon, homens e mulheres que se amontoam e mantêm entre si suaves cumplicidades. Entra Lacan, casaco de pele, paletó xadrez, blusa de médico, charuto apagado, extenso e ziguezagueante, fala num sussurro incompreensível: estranha agressividade. Faz com que desejem sua voz, já que vieram escutá-lo, “quem quiser me ouvir que me leia”, repete duas vezes. Depois apresenta um jovem pulcro (Jacques Aubert), que expõe uma correta leitura de Joyce enquanto Lacan faz as vezes do seu monitor escrevendo na lousa, com gesto teatral, palavras soltas: “Dublin”, “pai”, “Bloom”.

Vimos Barthes: a loucura, disse, está sempre na sintaxe, porque é aí onde o sujeito procura seu lugar. Uma longa espera antes, na escada (PIGLIA, 2021, p. 18).

É uma citação muito breve. Não sei se atribuiria isso necessariamente a um desdém a esses escritores, afinal, em sua grande maioria, as entradas dos diários são breves, mas seu tom soa desfavorável, levemente irônico. Lacan é apresentado como uma figura agressiva e antipática. Por mais que ele seja a figura principal, aquela que todos querem ver e ouvir, ele se retrai, não quer ser ouvido – “quem quiser me ouvir que me leia” – e assume o papel de um monitor.

A aparição de Barthes vem logo em seguida, mais sucinta ainda. Apenas uma frase, retirada de sua fala, que vem seguida de um comentário sobre a espera para escutar esses grandes acadêmicos franceses. Nos períodos de 1974-1975 e 1975-1976, Barthes realizou seus seminários na *École pratique des hautes études* sobre o tema do discurso amoroso. Esses seminários costumavam ficar lotados, muita gente queria ouvir os grandes nomes da crítica francesa. Com a publicação dos seminários de Barthes, é possível se aproximar bastante do que ele teria dito em cada sessão. Em 22 de janeiro de 1976, Barthes inicia a sessão com uma pergunta sobre o que são as figuras, passando logo para uma discussão sobre sua vida, quanto durariam essas figuras. Dentro dessa discussão, quando ele trata de *L'enseigne*, encontra-se o seguinte trecho:

E é preciso ir além: uma frase, não tanto como conteúdo acabado, mensagem plena (e como tal, os nossos signos são realizados demais, vão longe demais), mas como forma, esboço, ar sintático, simples “método de construção”. Por

exemplo, se o objeto amado faz o sujeito amoroso esperar indevidamente por um encontro, uma frase vem repetidamente na cabeça do amante, ou melhor, um ar de frase, uma frase truncada, reduzida à sua articulação: “Mesmo assim, não é elegante... ele (ela) bem poderia ter... ele (ela) bem sabe, entretanto... etc.” Essas frases são matrizes precisamente porque estão suspensas: o significado está na aparência sintática, não no preenchimento. **A neurose está na sintaxe.** Poderíamos dizer, com excesso de paradoxo: as palavras nunca são loucas (mas podem ser prazerosas). **É a sintaxe que é louca. Normal: é aqui que o sujeito busca seu lugar — e não o encontra —** ou sofre um lugar que lhe é imposto por sua linguagem (BARTHES, 2007c, p. 374, grifos meu, tradução própria).¹⁷

Apesar das datas não corresponderem exatamente (a entrada de Piglia no diário é feita dois dias antes da data da sessão), a proximidade entre ambas e a similitude do conteúdo indica que Piglia estava presente nessa sessão. Barthes discute aqui, a partir de um exemplo de um sujeito amoroso que espera seu objeto amado, como, em certas frases, o significado não está exatamente no conteúdo, mas na própria sintaxe truncada. É nessa sintaxe que está a *névrose*, traduzida por Piglia como loucura (*locura* no original em espanhol). É também na sintaxe que o sujeito busca o seu lugar, e, como coloca Barthes, não a encontra, ou se submete a um lugar que lhe é imposto pela linguagem. É essa observação de Barthes – o descolamento entre o significado e a sintaxe, sendo nesta última onde se localiza a loucura, na qual o sujeito busca o seu lugar – que parece ter chamado a atenção do escritor argentino.

No entanto, o contraste entre a frase de Barthes e a frase seguinte de Piglia sobre a espera produz um efeito irônico. Parece que Piglia retrata as instituições acadêmicas com certo ceticismo. A aparição deles vem depois de uma longa espera e, quando vem, não parece ser nada do que se espera, como no caso de Lacan. O distanciamento em relação às instituições por parte de Piglia surge mais uma vez.

O nome de Barthes aparece novamente em 1978. No caso dessa citação, Piglia se refere a uma entrevista concedida a uma revista chamada *Confirmado* sobre o livro de Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*, que havia sido recentemente publicado na Argentina:

Terça-feira 31 de outubro

De novo na casa da família, depois de viajar no trem que corta minha vida ao meio. Na quinta, dei a conferência; na sexta e no sábado, dei aulas; no domingo, escrevi um breve artigo sobre Barthes que a Tamara me pediu para

¹⁷ Et il faut aller plus loin : une phrase, non pas en tant que contenu achevé, message plein (et à ce titre, nos enseignes sont trop accomplies, elles vont trop loin), mais en tant que forme, ébauche, air syntaxique, simple « mode de construction ». Par exemple, si l’objet aimé fait attendre indûment le sujet amoureux à un rendez-vous, une phrase vient à ressassement dans la tête de l’amoureux, ou plutôt un air de phrase, une phrase tronquée, réduite à son articulation : « Tout de même, c’est pas chic... il (elle) aurait bien pu... il (elle) sait bien pourtant... etc. » Ces phrases sont des matrices en ceci précisément qu’elles sont suspendues : la signifiante est dans l’allure syntaxique, non dans le rempli. **C’est dans la syntaxe qu’est la névrose.** On pourrait dire, avec un excès de paradoxe : les mots ne sont jamais fous (mais ils peuvent être jouissifs). **C’est la syntaxe qui est folle. Normal : c’est là que le sujet cherche sa place — et ne la trouve pas —** ou subit une place qui lui est imposée par sa langue.

Confirmado; na segunda, aula para os psicanalistas sobre Deleuze (PIGLIA, 2021, p. 87).

Essa entrevista mencionada acima foi publicada na revista *Confirmado*, número 463, no dia 16 de novembro de 1978, e discute certos aspectos da recepção de Barthes na Argentina. A entrevista, elaborada por Tamara Kamenszain, apresenta a visão de dois críticos argentinos que possuem opiniões diferentes em relação à obra barthesiana: Nicolás Rosa e Ricardo Piglia.

A entrevista é precedida de uma breve apresentação de Barthes elaborada pela entrevistadora. Para explicar um pouco da polêmica que seguiu a recepção de Barthes na Argentina, ela divide o autor francês em dois: um Barthes inicial, que adotaria um viés sócio-semiológico; e um Barthes textualista, mais próximo da figura de um escritor do que de um teórico¹⁸. Os textos do segundo Barthes já quase não se referiam a outras obras, senão a ele mesmo – tanto a Barthes quanto ao próprio texto –, como um discurso circular, uma “ficção teórica”. Kamenszain esclarece que essa divisão não é um corte na obra, já que Barthes não está propriamente se afastando da crítica, mas uma tentativa de escrever “um romance da crítica”, uma escrita crítica que se sustente como texto (KAMENSZAIN, 1978, p. 40).

É essa divisão feita por Kamenszain que guia as opiniões dos dois entrevistados acerca da obra de Barthes. O primeiro entrevistado, Nicolás Rosa, é crítico ao primeiro Barthes, do *Grau zero* e do *Mitologias*. Segundo o entrevistado, lhe faltaria rigor metodológico. Rosa mostra preferência pelo segundo Barthes, pois o considera um escritor que **escreve** (em negrito, como na entrevista) a crítica e fala sobre a importância da difusão do conceito de escritura. Seria um Barthes antiestruturalista, que não faria nunca uma tipologia dos textos, mas os veria a partir de seu caráter diferencial, resgatando, como consequência, o conceito de leitura. *S/Z* seria o melhor exemplo desse processo de desestruturalização, seu texto base do ponto de vista crítico, segundo Rosa. O crítico argentino também defende que Barthes chega a ser antilinguístico e antipsicanalítico, como em alguns momentos de *O prazer do texto*. No final da entrevista, Rosa faz uma sucinta análise da recepção barthesiana na Argentina. Ele afirma que a influência de Barthes foi limitada, apesar da venda de seus livros ter sido considerável, pois a crítica sociológica desdenhou de Barthes a priori (mesmo que Barthes não tenha abandonado esse tipo de crítica). Rosa conclui declarando que o estruturalismo na Argentina teria sido uma espécie de fenômeno de transmissão oral e que na produção escrita existiriam poucos vestígios de sua influência (p. 42).

¹⁸ A questão da divisão da obra barthesiana em fases não escapou nem ao próprio Barthes que elabora essa divisão à sua própria maneira no trecho intitulado **Fases** de *Roland Barthes por Roland Barthes*.

No caso de Piglia, as preferências se invertem. Piglia nomeia *Mitologias* como a melhor obra de Barthes, obra na qual ele faz uma crítica à ideologia pequeno-burguesa, demonstrando assim sua preferência justamente pela fase sócio-semiológica de Barthes. Segundo Piglia, depois desse livro, o escritor francês teria sido um “companheiro das modas”, fazendo um uso propositalmente selvagem (ao mesmo tempo esquemático e displicente) da teoria e dono de uma escrita elegante. Barthes seria um divulgador de uma crítica refinada, que teria alcançado sucesso na Argentina. Para um crítico se consagrar, deveria exibir (sem demasiado rigor) uma certa cultura teórica e escrever **bem** (em negrito na entrevista) — isso quer dizer, neste caso, escrever “literariamente”, o que idealiza a figura do crítico-escritor e do crítico-artista. Falando do livro que estava sendo publicado, *Roland Barthes por Roland Barthes*, Piglia comenta que o livro seria o ápice de uma tentativa de colocar o crítico em um lugar de prestígio “sem romper com a ideologia da literatura”. O crítico seria convertido em personagem, para, assim, poder escrever sobre si próprio, criando o mito do crítico como especialista que tudo sabe sobre o gozo da leitura (até porque ele fala de si próprio) (p. 42).

Simbolicamente, a última aparição de Barthes n’*Os diários de Emilio Renzi* foi no ano de 1980 e trata da morte do escritor francês:

Terça-feira 22 [julho]

[...]

É notável o efeito romanesco produzido pela reconstrução de certas cadeias que dão na “vida”. Por exemplo, a morte de Roland Barthes. Susan Sontag conta que Barthes, em Nova York, lhe confessou seu desejo de escrever um romance. Isso implicaria, segundo ele, abandonar a docência, e ele não tinha coragem, porque temia a miséria. Algum tempo depois, ao sair de uma aula no Collège de France, foi atropelado por um caminhão. Portanto, se ele tivesse abandonado a docência para escrever um romance (na miséria), não teria morrido (PIGLIA, 2021, p. 128).

Piglia discute outro tema importante para ele, o efeito romanesco da vida, um tema que atravessa a própria escrita de seus diários. Ele analisa a cadeia de eventos que teria culminado na morte de Barthes. A escolha de Barthes de continuar sua carreira docente, apesar do seu desejo de escrever um romance, seria guiada por uma tentativa de sobrevivência, evitando a miséria. Porém, essa busca pela sobrevivência teria eventualmente levado Barthes ao acidente e a sua morte. A organização causal de uma vida só é possível em um romance ou após a morte, quando a vida pode ser recontada de maneira organizada. Talvez esse efeito romanesco que Piglia enxerga na vida (e morte) de Barthes, seja o efeito que ele busca ao reeditar e reorganizar seus cadernos no final da sua vida. A busca pelo efeito romanesco na reconstrução de “cadeias que dão na ‘vida’”.

A crítica francesa do pós-guerra circulou intensamente na Argentina, principalmente a partir da segunda metade dos anos 1960 e foi fundamental para transformar o pensamento crítico argentino, trazendo novas ideias e noções, usadas para refletir sobre as questões que mobilizavam os escritores e críticos diante do contexto literário, social e político do país.

As aparições de Barthes n’*Os diários de Emilio Renzi* dialogam com as principais discussões que eram feitas à época. Grandes temas – como a relação entre a política e a ficção, o realismo, o engajamento da literatura e seu uso como forma de resistência – aparecem nessas citações. Piglia refletia sobre todas essas questões e, para isso, usava as mais diversas referências, sendo uma delas Barthes.

Observando as citações, vemos como a presença de Barthes nos diários acompanha a circulação da crítica francesa na Argentina, de maneira geral. Suas primeiras aparições acontecem nos anos finais do primeiro volume, com uma intensificação no segundo volume, acompanhando principalmente a intensa circulação no âmbito das revistas. No terceiro volume, as aparições de Barthes são poucas, o que corrobora com uma diminuição da influência francesa no período, marcado pelo fim da revista *Los Libros* e por uma mudança no panorama político e teórico da Argentina. Como descreve Hidalgo, o fim da *Los Libros* e o aparecimento de uma nova revista chamada *Punto de Vista* marcava um ponto de virada, uma proposta de renovação crítica tanto política quanto epistemológica, já enxergando o estruturalismo e a crítica francesa como eventos do passado:

[...] inaugurava-se uma nova época dos discursos críticos na Argentina, uma época em que a remissão à história voltava a se deslocar e a ganhar um novo significado. A partir de então, a influência francesa —que naquele momento começava a deixar de ser um eminente centro de produção intelectual mundial—, embora não fosse desaparecer, começaria a ser problematizada; e enquanto na França se esgotava a vanguarda teórica que nomes como Barthes, Lacan ou *Tel quel*, haviam representado e em um momento em que a teoria corria o risco de se tornar um fetiche, alguns dos principais introdutores destes discursos buscavam novos horizontes teóricos a partir dos quais poderiam continuar pensando (2015, p. 127).

A partir das anotações dos diários analisadas, Piglia, seguindo a divisão estabelecida por Tamara Kamenszain, parecia preferir o primeiro Barthes, aquela d’*O grau zero* e de *Mitologias*, com suas críticas à linguagem e aos mitos pequeno-burgueses. Talvez essa preferência possa ser explicada pelo contexto argentino e pela maneira como Piglia lidava com ele. Como um escritor de esquerda, com visões mais radicais e combativas, suas preferências condiziam com suas opiniões políticas e com uma atitude mais pragmática, dado o contexto.

CAPÍTULO 2 – A QUESTÃO DO ENGAJAMENTO

2.1. O contexto argentino

Não é possível pensar na ideia de engajamento político da literatura de Piglia sem levar em conta o contexto político turbulento da Argentina. Em 1955, os militares, no que eles mesmos denominaram “Revolução Libertadora”, deram um golpe, derrubaram Perón e assumiram o governo. Perón foi exilado, o partido peronista foi dissolvido e muitos de seus simpatizantes perseguidos. Esse momento é de suma importância na biografia de Piglia, já que seu pai, peronista, passa um ano preso e, em 1957, vê a necessidade de fugir de Adrogué, e a família se muda para Mar del Plata. É justamente nessa mudança que Piglia começa a escrever seus diários, como narra ele mesmo no primeiro volume de *Os diários*, na parte sob o subtítulo “Na soleira”:

Meu pai, ele me contou depois, passou quase um ano na prisão por ter saído em defesa de Perón em 55, e de repente a história argentina lhe parecia um complô tramado para destruí-lo. Estava acuado e resolveu escapar. Em dezembro de 1957 abandonamos Adrogué meio clandestinamente e fomos morar em Mar del Plata. Nesses dias, em meio à debandada, num dos cômodos desmantelados da casa, comecei a escrever um diário. O que eu procurava? Negar a realidade, recusar o que estava por vir. Ainda hoje continuo escrevendo esse diário. Muitas coisas mudaram desde então, mas me mantive fiel a essa mania (PIGLIA, 2017c, p. 29).

A “Revolução Argentina” em 1966 foi outro ponto chave para Piglia. Esse Golpe Militar, diferentemente do anterior, já não se chamava de provisório, e foi responsável por sua saída da universidade. Nessa época, Piglia já havia conseguido um cargo de assistente de cátedra em duas disciplinas do curso de História. Porém, com a intervenção dos militares no ensino, ele abandona seu cargo:

Premonições e sonhos desagradáveis sobre meu futuro econômico sempre incerto e cada vez mais fora do meu controle. O medo tomou conta de mim desde que deixei a universidade, logo depois do golpe de Onganía, e me somei aos professores que pediram exoneração, cortando assim a possibilidade de um emprego estável (p. 317).

A ausência de emprego estável e a preocupação com a renda acompanharão Piglia ao longo dos diários. Apesar do Golpe Militar terminar com as eleições de 1973, em 1976, a Argentina sofreria um novo golpe militar que duraria até 1983.¹⁹ Esses longos períodos de ditadura e de intervenção militar afastam Piglia da universidade e da crítica acadêmica, como podemos observar em uma entrada do diário no ano de 1979:

Por isso não penso em fazer crítica acadêmica. Tomei a decisão de abandonar a universidade em 1966 (naquele momento, assim como agora, sob

¹⁹ Falarei do peso desse período no espírito de Piglia no segundo capítulo.

intervenção dos militares) e deixei de lado a carreira acadêmica (PIGLIA, 2021, p. 102).

Essa intervenção dos militares nas universidades fez com que, na Argentina, muitos grupos de estudo e de pesquisa se desenvolvessem fora do âmbito universitário. Esses grupos permitiam que, assim como as revistas literárias e culturais, o conhecimento circulasse fora da academia e longe das restrições dos militares. Como descreve Piglia: “Nestes anos, os estudantes universitários, os jovens recém-formados, organizaram grupos privados para contornar as deficiências da universidade sob intervenção dos militares” (p. 100). É um espaço de liberdade: “Dei uma boa aula, os grupos de estudo são um espaço inesperado de liberdade e decisão, os estudantes procuram uma formação fora da universidade, sob intervenção dos militares” (p. 85).

Além disso, é das aulas que Piglia leciona para diferentes grupos que vem uma boa parte de sua renda no período: aulas de filosofia para psicanalistas, de poéticas atuais do romance, de história do romance argentino (p. 99).

Essa saída e conseqüente distância da academia também influencia no seu fazer crítico. A crítica acadêmica, para Piglia, implica um jargão. É preciso fugir dessa linguagem já cristalizada para encontrar uma nova linguagem crítica que faça sentido, um pensamento que dialoga com Barthes nessa fuga de uma linguagem estagnada e já absorvida pelo senso comum. Para Piglia, essa nova crítica seria a “crítica do escritor”:

Numa tarde de 1963, falando com Pochi Francia na frente do restaurante universitário de La Plata, defini o ensaio como a chave do trabalho literário. Por que é tão difícil escrevê-los? Porque sei claramente o que não quero fazer: não quero fazer jornalismo cultural, mas também não quero fazer crítica acadêmica, nos dois há um jargão. Da minha parte, tento encontrar a forma de fazer aquilo que chamo “crítica do escritor”. Um escritor não fala da própria obra, não pode dizer nada sobre ela, mas a experiência do seu trabalho criativo lhe dá uma perspectiva única para falar da literatura feita por outros (p. 57).²⁰

Se, por um lado, esses períodos foram turbulentos, marcados por ditaduras e pela repressão, por outro lado, foram também períodos de grande agitação política e de esperança de mudança. Claudia Gilman, em seu livro *Entre la pluma y el fusil* (2012), faz uma análise do contexto político nos anos 1960 e 1970 na América Latina – justamente as décadas de chegada e maior circulação da obra de Barthes na Argentina – e do papel dos escritores nesse contexto. Essas duas décadas foram marcadas por uma intensa atividade política e por uma grande esperança de mudança histórica. Uma revolução comunista era um horizonte provável e, muitas vezes, tratado como um evento inevitável até por seus opositores, como se observa, por

²⁰ Desenvolverei mais à frente a importância da “crítica do escritor”.

exemplo, no discurso proferido no dia 12 de maio de 1966 pelo senador americano Robert Kennedy, no qual ele admitia que se aproximava uma revolução na América Latina, queira-se ou não (p. 42-43). Como Piglia diz, quando recorda o período:

Ontem, dia inteiro em conversas sobre os anos 60. As décadas não têm sentido, não são um modo de pensar, mas ainda assim é preciso refletir sobre os anos em que um amplo grupo de pessoas em diversos lugares viu a mudança como algo iminente e possível (PIGLIA, 2021, p. 77).

Como sabemos, essa expectativa acabou não se concretizando e tivemos uma sucessão de golpes militares e repressões brutais que aconteceram em sequência nos países latino-americanos. Esses golpes também ajudam justamente a provar o quanto era real a possibilidade da tão esperada revolução comunista, já que foram a resposta dadas pelos opositores diante da possibilidade de uma revolução (GILMAN, 2012, p. 53). Ou seja, essa grande esperança deu lugar a uma grande frustração: “Esta época constitui a grande expectativa frustrada, o canto do cisne da cultura letrada na América Latina e no mundo”²¹ (p. 52, tradução própria).

Apesar desse futuro possível não ter se concretizado, esse momento de agitação política marcou profundamente a visão dos intelectuais da época e suas atividades. Mesmo após os golpes militares, eram os intelectuais de esquerda que dominavam o cenário cultural:

[...] Na época, surgiu o paradoxo de que os governos no poder e os setores ideologicamente ligados a eles tinham poder político, militar, religioso e econômico, mas não exerciam nenhum domínio, nem sequer uma influência moderadamente poderosa, sobre a atividade intelectual, especialmente no âmbito dos escritores e dos artistas²² (p. 54-55, tradução própria).

Aqui, abro um pequeno parêntese para explicar de que modo podemos ler a influência norte-americana na poética de Piglia. Se a preponderância da esquerda e do comunismo era tamanha na atividade intelectual da América Latina, como podemos explicar a influência dos Estados Unidos, o país capitalista por excelência, em sua obra? O capítulo sobre Piglia, “Ricardo Piglia entre Mao e os Panteras Negras”, do livro *Telquelismos latino-americanos: a teoria crítica francesa no entre-lugar dos trópicos*, de Jorge Wolff, nos ajuda a entender que essa influência deve ser lida justamente pela chave de uma contracultura. A admiração de Piglia por movimentos como o do *Black Power*, serve como prova da “podridão que corrompia desde as mesmas entranhas do monstro” (2016, p. 56), ou seja, sua admiração era justamente pelos movimentos anticapitalistas que surgiam no seio do país capitalista. Como escreve Wolff:

²¹ Esta época constituye la gran expectativa frustrada, el canto de cisne de la cultura letrada en América Latina y en el mundo.

²² [...] en la época se dio la paradoja de que los gobiernos de turno y los sectores ideológicamente vinculados con ellos tenían el poder político, el militar, el religioso y el económico, pero no ejercían ningún dominio, ni siquiera una influencia medianamente poderosa, sobre la actividad intelectual, especialmente en el ámbito de los escritores y de los artistas.

“Porém, o desvio de Piglia em direção à literatura norte-americana ocorre pela vertente negra ou policial: tratava-se, segundo ele, de uma resposta mais eficaz à nova esquerda para o debate sobre as possibilidades de uma literatura simultaneamente “aberta” e de cunho social” (p. 74-75).

As narrativas apreciadas por Piglia não eram as clássicas narrativas policiais em que um detetive deve resolver um assassinato ou encontrar uma verdade que resolveria um delito, pois o crime e a transgressão já fariam parte da sociedade, já estariam disseminados:

A abordagem crítica da “nova literatura norte-americana” de Piglia nesse momento, assim como a de Arlt, se fundamenta no pressuposto básico da transgressão, a partir da ideia de que a própria sociedade está estruturada no delito. Não haveria, portanto, origem ou fim do delito, não haveria sequer assassino segundo esta concepção do gênero, porque o crime é nela um *parti pris*, o crime está disseminado. A noção de transgressão implícita do seu ponto de vista leva a concluir que todo gênero representa um debate social e que o novo romance policial, em que “a alta potência do falso” é o elemento-chave, exhibe nesse debate, segundo Antelo, uma origem dupla, intelectual e popular; um registro duplo, entre o enigma e o romance, e um duplo regime de leitura, o hermenêutico e o narrativo (p. 76).

Piglia parece ler as novas narrativas policiais norte-americanas pela chave da transgressão, o que nos leva a pensar na questão social dessas narrativas, ligadas a aspectos sociais e históricos. A narrativa policial não seria um gênero menor ou simples literatura de evasão, mas “um quadro preciso da sociedade contemporânea” (p. 86).

Em um artigo publicado no número onze da revista *Los Libros*, Piglia faz um recorrido da nova narrativa norte-americana e termina definindo essa narrativa como uma narrativa de oposição ao sistema estabelecido e, mais importante, coloca a linguagem como “o lugar da revolução”:

Da narração como refúgio nos romancistas do “herói”, à negatividade absoluta de Burroughs, todo um circuito encerra a literatura norte-americana numa oposição integrada aos valores do sistema: a prática dos Black Panthers, ao criar uma perspectiva revolucionária no interior dos EE.UU. dá lugar a uma das escrituras mais radicais deste tempo. Quebrando a ideia de “gêneros”, desfazendo as diferenças retóricas entre “poesia”, “ensaio” ou “narração”, liberando-se inclusive da ideia de livro, a atividade dos propagandistas negros vem a redefinir na prática a função da escritura. Se levarmos em conta que ao abrir uma nova frente de combate contra o imperialismo norte-americano, os militantes do Black Panthers integram sua ação no contexto das lutas do Terceiro Mundo, se vê a importância que pode ter entre nós (respeitando diferenças e mediações) o estudo e o debate dessa experiência que, deixando de lado as estereis polêmicas entre “Realismo”, “Vanguarda” ou “Compromisso”, faz também da linguagem o lugar da revolução (PIGLIA, 1970, p. 14, apud WOLFF, 2016, p. 77).

Terminado o parêntese, retomo a discussão sobre o contexto latino-americano. Nele, pertencer à esquerda era um elemento crucial de legitimidade social (GILMAN, 2012, p. 58) e

os intelectuais da América Latina compartilhavam a convicção de que o intelectual poderia, e deveria, se converter em um dos principais agentes da transformação radical da sociedade. Isso podia ser observado especialmente no chamado terceiro mundo (p. 59), já que eram as zonas periféricas que proporcionavam condições privilegiadas para a rebelião dos intelectuais contra os grupos dominantes – daí o papel ainda mais relevante do intelectual nesses países.

Na França, evidentemente, essas questões também apareciam. Isso fica claro, por exemplo, em dois artigos de Barthes. No primeiro, escrito em 1952 e publicado no início de 1953, intitulado “Escritores de esquerda ou literatura de esquerda?”, Barthes responde a uma enquete sobre o tema do título. Primeiramente, ele explica que a literatura de esquerda pode ser definida como a produção dos escritores de esquerda (2005b, p. 27). Algumas das ideias presentes n’*O grau zero* aparecem também aqui de maneira mais resumida. No último estágio do capitalismo, a alteridade das classes se torna indiscutível e o proletariado entra na consciência do escritor de esquerda, que já não pode escrever e pensar o romance como antes, de dentro da ideologia burguesa (p. 29). Barthes já esboça uma história literária com parâmetros próprios e alia a literatura de esquerda ao engajamento do autor.

No artigo “Existe, sim, uma literatura de esquerda”, publicado no mesmo dia e na mesma revista que o anterior (*L’Observateur*), ele vai além das ideias esboçadas no artigo antecedente. Barthes parece fazer um apanhado das respostas recebidas da enquete para chegar a alguns signos de identidade da literatura de esquerda. Segundo a compilação de Barthes, a literatura de esquerda funciona como uma mediação entre o homem e o mundo, ela se sabe mortal e não busca se estabelecer no eterno (2005c, p. 35-36). É uma literatura da inquietação, que critica os valores da ordem burguesa, reivindica em favor das minorias e protesta contra as injustiças (p. 36). Uma literatura que combate as violações ao direito inalienável à vida e dá uma nova significação a palavra humanismo (p. 36). Por fim, a literatura de esquerda é sempre uma descrição e uma análise profunda de uma situação histórica dada, mesmo que o meio sociológico não seja descrito, pois basta que seja sugerido. O indivíduo é situado em seu grupo social, pois isso que torna compreensível seus sentimentos, pensamentos e comportamentos (p. 37).

Pode-se observar, até pela proximidade cronológica, que as ideias contidas nesses textos de Barthes são ideias muito semelhantes às desenvolvidas em *O grau zero*. É esse viés sociológico e marxista da obra de Barthes que parece atrair Piglia. Porém, como podemos perceber pelas datas, essas discussões tinham mais espaço na obra barthesiana durante a década de 1950, muito ligadas à obra de Sartre e a tentativa de se posicionar em relação aos eventos da Segunda Guerra Mundial.

O engajamento sartreano pode ser lido como uma resposta aos anos anteriores a Segunda Guerra, já que os intelectuais não foram capazes de identificar com lucidez a ascensão do nazismo que tomou a Europa dos anos 1930. A questão do engajamento era então de extrema importância para Sartre, grande referência da filosofia e crítica literária francesa, e é com seu pensamento que *O grau zero* dialoga.

O engajamento para Sartre se baseia no Existencialismo. Segundo essa corrente de pensamento, a existência precede a essência, isso quer dizer que o homem se faz nas suas ações, na sua existência, não existe uma essência pré-definida, uma natureza humana pré-existente (SARTRE, 1984, p. 5). O homem, na visão de Sartre, era um homem racional e livre. Diante dos valores morais da sociedade, esse homem deveria escolher conscientemente segui-los ou não. Ele é responsável por suas escolhas e pelas ações feitas a partir delas, pois essas escolhas, coletivamente, se transformam nos valores morais da sociedade (p. 6-7). A má-fé é a não escolha ou a escolha que não é feita de maneira racional e consciente (p. 17).

A literatura para Sartre caminha nesse mesmo sentido. Para ele, a prosa – e não a poesia, pois ela está fora da linguagem, os poetas se recusam a utilizar a linguagem – é utilitária, por excelência, o escritor se utiliza das palavras (SARTRE, 1993, p. 18). A linguagem é a carapaça do homem, um prolongamento do nosso sentido, do nosso corpo (p. 19). Ela funciona como o nosso contato com o mundo e com o outro, falar (ou escrever) é também agir. A linguagem que o escritor utiliza depende de sua escolha. Aqui entra a liberdade do escritor: como a linguagem que utiliza depende de sua escolha, ele é livre para escolher qual linguagem utiliza, ele teria o controle da linguagem e essa escolha é sua responsabilidade, seu engajamento. Escrever está ligado a desvendar o mundo, e assim, a agir e a mudá-lo, na ideia de que a cada palavra que escrevo, me engajo um pouco mais no mundo (p. 20).

A relação com o outro é importante no existencialismo, as decisões do indivíduo são sempre pensadas em relação ao outro, já que é a coletividade que forma a moral da sociedade. Essa relação com o outro também marca presença na literatura pensada por Sartre na figura do leitor. O objeto literário só existe no movimento, na leitura; o ato criador é incompleto, dependendo do outro para existir; a arte só existe para o outro (p. 37). Como afirma Sartre, a leitura é um pacto de generosidade entre o leitor e o autor. O autor escreve e cede generosamente para que o leitor tenha espaço para colocar sua liberdade, se colocar inteiro e se engajar (p. 42-43). Existe uma liberdade que se faz no ato da leitura e, portanto, o único regime no qual a literatura pode existir é a democracia, já que a literatura depende da liberdade do autor e do leitor (p. 53).

Como já mencionado anteriormente, em oposição ao engajamento sartreano, teremos a corrente do estruturalismo. O estruturalismo procura desvendar as estruturas que influenciam diretamente o comportamento do indivíduo. A liberdade individual talvez seja limitada pelas estruturas existentes em nossa sociedade. Sartre situava o indivíduo no centro de tudo, mas o estruturalismo contrapõe essa ideia, nem tudo o homem consegue fazer conscientemente, existem coisas que o homem não alcança, estruturas que o influenciam mesmo que ele não perceba, como é o caso do inconsciente na psicanálise ou da própria linguagem e de suas estruturas: o indivíduo se vê obrigado a se acomodar, as regras já estão dadas.

Porém, o Barthes que publica *O grau zero* ainda não é aquele que será o estruturalista da década de 1960. Suas ideias dialogam com as ideias de Sartre, mas para discuti-las a partir do marxismo:

Assim pois, antes de ser sartriana, ou junto com ser sartriana, a acusação do peso da História é marxista. Assim como é marxista a formulação “escritura burguesa” a que *O Grau zero da escritura* volta sem cessar. E assim como é marxista esta afirmação que encontramos na seção de *O grau zero da escritura* intitulada “Escritura e revolução”: “a expressividade é um mito, ela nada mais é que a convenção da expressividade”, pois isso quebra a corrente entre o escritor e o leitor que a forma expressiva quer fazer passar (MOTTA, 2010, p. 237).

O grau zero trata da relação entre o escritor e a sociedade (ou justamente as estruturas sociais com as quais dialoga). A ideia de liberdade ainda está presente, mas discutida sob outra ótica. O escritor ainda tem liberdade para escolher, mas ela já não é absoluta. Barthes retira o foco do conteúdo e o coloca na Forma. É a Forma que é importante, é nela que o escritor assume seu compromisso e afirma sua liberdade. Dentro de várias escrituras, de várias morais colocadas ao longo da história, o escritor escolhe uma, e assume um compromisso com a sua Forma, seja assumindo ou recusando a escrita do passado. Essa Forma é justamente onde se encontram as estruturas que se impõem ao escritor na hora de escrever. A escolha formal de um escritor está inerentemente ligada à história do uso da linguagem literária, das estruturais formais e históricas da literatura e do fazer literário. Na responsabilidade da Forma e da linguagem, Barthes vai além de Marx e de Sartre:

O sartrismo e o marxismo, que tão profundamente pensavam o engajamento político, o engajamento ideológico e, vamos dizer assim, o engajamento das ideias ou das condutas, nunca se preocuparam com aquilo que podemos chamar o engajamento das formas, a responsabilidade das formas, a responsabilidade da linguagem. No fundo, *O grau zero da escritura*, com meios intelectuais frágeis, bem entendido, queria preencher essa lacuna e propor uma primeira reflexão sobre o que se poderia chamar a responsabilidade da forma, a responsabilidade da linguagem (BARTHES, 2009, apud MOTTA, 2010, p. 238).

A questão política na obra de Barthes, com o passar do tempo, vai se alterando. Barthes talvez se afaste de questões marxistas, mas isso não quer dizer que o viés político suma de sua obra. A luta contra um poder estabelecido, vai passar para o campo da linguagem e do discurso.²³

No entanto, o contexto político turbulento da Argentina não permitiu que essas questões perdessem espaço na obra e no pensamento do escritor argentino. O impacto da conjuntura Argentina pode ser visto, por exemplo, na discussão em torno do autor e de sua distância em relação ao texto e ao narrador. São questões que estão sendo discutidas na França, como vimos, por Barthes (“A morte do autor” de 1967) e por Foucault (“O que é um autor” de 1969), por exemplo. Essa mesma discussão, devido ao contexto político repressivo, se torna muito mais perigosa e real na América Latina. Se para o crítico essa é uma questão de teoria literária, para o escritor latino-americano, essa questão pode se tornar muito mais dramática. Questões como autoria e verdade podem ser questionadas no campo da teoria, porém, no campo da circulação, talvez não sejam analisadas tão friamente ou de maneira tão técnica. Um censor da ditadura não vai analisar a distância entre o narrador e o escritor da mesma forma que um crítico literário, assim como não se questionará sobre a verdade de um texto do mesmo modo:

A distância entre o narrador e o escritor, analisada friamente com os métodos da teoria literária, é fonte de perturbação para quem exerce os cargos de poder. A verdade do texto literário pode ser indiferente para o crítico; não é, porém, para aqueles que consideram os “efeitos” dessa verdade que circulam em um universo de leitores²⁴ (GILMAN, 2012, p. 70, tradução própria).

A repressão e a tentativa de controle dos discursos literários provavam a influência que o poder político atribuía à literatura (p. 71). Ou seja, a própria repressão que agia contra os escritores servia para provar a importância da literatura e o seu poder de influência. Isso fazia com que os escritores sentissem a necessidade de assumir uma responsabilidade política, confiando nesse poder discursivo da literatura. Talvez, durante as décadas de 1960 e 1970, a literatura de esquerda tivesse um caráter de resistência muito mais urgente no discurso latino-americano.

Esse contexto nos ajuda a explicar o que Piglia procurava na obra de Barthes e porque determinadas obras aparecem n’*Os diários de Emilio Renzi*. Predominam sobretudo as citações feitas aos dois primeiros livros de Barthes, *O grau zero da escrita* e *Mitologias*. Ambos os livros

²³ Essa questão será discutida mais profundamente na seção desse capítulo nomeada “A resistência pela linguagem”.

²⁴ La distancia entre el narrador y el escritor, friamente analizada con los métodos de la teoría literaria, es fuente de perturbación para quienes ejercen los oficios del poder. La verdad del texto literario puede ser indiferente para el crítico; no lo es, en cambio para quien considera los “efectos” de esa verdad puestos a circular en un universo de lectores.

são de uma primeira fase barthesiana, uma fase na qual predomina um caráter sociológico. A importância que tem *O grau zero*, que aparece no ano de 1966, pode ser atribuída a um caráter marxista da análise de Barthes. O livro pode ser lido como uma tentativa barthesiana de pensar uma história da literatura. Como coloca Barthes na introdução d'*O grau zero*:

[...] é possível, portanto, traçar uma história de linguagem literária que não é a história da língua, nem a dos estilos, mas somente a história dos Signos da Literatura, e pode-se deduzir que essa história formal manifesta, a seu modo, que não é o menos claro, a sua ligação com a História profunda (2004n, p. 4).

Esse é um dos fatores que agrada Piglia, essa tentativa de uma história formal, uma visão marxista da literatura que enxerga a história literária com seus aspectos próprios. Já *Mitologias* é uma análise dos “mitos” da burguesia francesa. Um livro também de influências marxistas:

E assim como, pouco mais adiante, será marxista toda a crítica ideológica desenvolvida em *Mitologias* contra uma França burguesa e pequeno-burguesa que Barthes detesta e que o leva a traçar todos aqueles seus formidáveis quadros da vida cotidiana na era da publicidade e do *marketing* que, invariavelmente, terminam com reflexões no tom deste aforismo delicioso: “A euforia do OMO não nos deve fazer esquecer de que existe um plano em que o sabão em pó é o seguinte: o plano do truste anglo-holandês Unilever (MOTTA, 2010, p. 237).

Esses mitos são reapropriados por Piglia e redirecionados para caberem na conjuntura argentina, como é o caso do uso da “crítica nem-nem”. Essa adaptação está ligada, como já disse, ao contexto argentino. As revistas francesas, por exemplo, servem como modelo para as revistas argentinas. De novo, pelo contexto, essas revistas ganham importância no campo da ação e da política no país latino-americano:

Sem dúvida, um dos espaços centrais de intervenção mais importantes da época foram as revistas (que em termos gerais são chamadas de *político-culturais*) no seu conjunto. As redes constituídas pelas diversas publicações e os seus ecos foram cruciais para estimular a confiança no poder discursivo dos intelectuais²⁵ (GILMAN, 2012, p. 76, tradução própria).

As revistas, como foi o caso de *Los Libros*, foram fundamentais não só para uma atualização constante da produção literária latino-americana, mas também porque criaram um espaço para que os intelectuais se pronunciassem sobre os assuntos contemporâneos.

A revista político-cultural constituiu um modo de intervenção especialmente adequado aos perfis da época e à relação programaticamente buscada entre

²⁵ Sin duda, uno de los espacios centrales de intervención más importantes de la época fueron las revistas (que em términos generales se denominan político-culturales) en su conjunto. Las redes constituidas por las diversas publicaciones y sus ecos fueron cruciales para alentar la confianza en la potencia discursiva de los intelectuales.

cultura e política como um modo de pensar a militância no plano cultural²⁶ (p. 77, tradução própria).

Esse espaço foi uma forma encontrada pelos escritores para que eles participassem ativamente das discussões políticas do país, o que muitas vezes não era possível pela ficção, já que as discussões políticas se moviam muito mais rápido, o que impossibilitava que um escritor escrevesse um livro para cada polêmica, por exemplo. É esse caráter ativo, de análise política, que Piglia buscava naquilo que lia de Barthes, daí sua preferência pela chamada primeiro Barthes.

Além disso, o contexto político e literário latino-americano também ajuda a refletir sobre essa aparente indiferença de Piglia pelos grandes pensadores franceses. A partir dos anos sessenta, segundo Gilman, inicia-se uma espécie de idílio entre os escritores latino-americanos e o público leitor do continente. A literatura da América Latina atingiu uma maturidade e uma identidade própria e encontrou aqui mesmo um público leitor:

A virada *latinoamericanista* se consolidava com o panorama da consagração internacional da literatura do continente. Cada vez menos a Europa fornecia os parâmetros estéticos e cada vez mais o foco era colocado no *próprio* latino-americano²⁷ (p. 89, tradução própria).

Talvez, essa onda identitária também ajude a explicar o rechaço de Piglia pelos grandes acadêmicos franceses, pois eram ideias e teorias que circulavam na Europa e era necessário buscar ideias e teorias que se adequassem ao contexto local.

2.2. Brecht e sua crítica como elementos de ligação

Um bom elo entre Piglia e Barthes, para que se discuta a questão do engajamento, é sem dúvida Bertold Brecht, dramaturgo, poeta e crítico alemão. São várias as citações feitas a Brecht nos três volumes d’*Os diários*. Em uma delas, na quinta-feira, dia 3 de abril de 1975, no mesmo dia em que decide sair da revista *Los Libros*, Piglia faz menção a um artigo que seria publicado na revista sobre Brecht. “[...] Encontro a Beatriz (com quem ainda não comentei nada), que me fala do meu artigo sobre Brecht, que já está diagramado.” (PIGLIA, 2019, p. 410). Esse artigo, intitulado “Notas sobre Brecht”, é publicado no número 40 da revista, justamente a edição de despedida de Piglia. É uma análise de uma compilação de artigos de

²⁶ La revista político-cultural constituyó un modo de intervención especialmente adecuado a los perfiles de esa época y de la relación programáticamente buscada entre cultura y política como un modo de pensar la militancia en el plano cultural.

²⁷ El viraje latinoamericanista se consolidaba con el panorama de la consagración internacional de la literatura del continente. Cada vez menos Europa proporcionaba los parámetros estéticos y cada vez más el foco se colocaba sobre lo propio latinoamericano.

Brecht que havia sido traduzida para o espanhol, chamada *Bertold Brecht, El compromiso en literatura y arte*.

Nesse artigo, Piglia afirma que, no centro das reflexões feitas por Brecht, está uma tentativa de criar uma teoria marxista da produção literária que seja capaz de inscrever os resultados desse trabalho específico no espaço das lutas de classes. Esses ensaios seriam uma síntese teórica da prática brechtiana. Por mais que a prática seja fundamental, ela necessita de um controle de uma crítica científica e materialista que inibe a ideia do artista selvagem e intuitivo que tem medo de perder sua originalidade em contato com a ciência (1975, p. 4). Segundo Piglia, a função da crítica brechtiana é relacionar a crítica literária a luta de classes, já que ela teria como tarefa a análise do fundamento material das ideologias literárias, luta pelo controle dos meios de produção que sustentam e impõem as ideias (estéticas) dominantes (p. 5). Ou seja, a luta de classes não seria uma simples luta ideológica, mas uma luta material pelo controle dos aparatos que regulam a produção cultural. A cultura em uma sociedade de classes é um privilégio e um instrumento de dominação, e a literatura também cumpriria a função de difundir e “estetizar” modos de vida, costumes, usos sociais e crenças que ajudariam a sustentar a hegemonia das classes dominantes. Os aparatos culturais não estão simplesmente a serviço da arte ou de uma certa ideologia artística, mas são os responsáveis por subordinar a arte às necessidades objetivas da reprodução capitalista. A crítica é uma mercadoria imaterial, destinada a um mercado específico de mercadorias imateriais que circulam por canais concretos dos aparatos culturais. Assim, a crítica, pretendendo tratar de uma mercadoria imaterial, criaria a ilusão de uma arte livre, acima das classes, como se o “gosto” fosse algo absoluto, quando na verdade é também uma mercadoria, um meio de combate de uma determinada classe (p. 5-6). Ou seja, a literatura é um campo material da luta de classes e a produção literária deve ser constantemente redefinida, justamente por não existir uma “essência” da arte. Para Brecht, se trataria de evitar a ilusão idealista de conceber a arte como algo humano, imutável e a-histórico (p. 7).

Brecht então, citado por Piglia, define a literatura como uma prática social e humana, com propriedades específicas e uma história própria, que, apesar de tudo, é uma prática entre outras, vinculada a outras (p. 7). Aqui, Brecht parece funcionar exatamente como elo entre Barthes e Piglia. Essa visão da literatura é muito próxima da tentativa barthesiana de traçar uma história da literatura em termos próprios n’*O grau zero da escrita*. No livro, Barthes desmistifica e expõe as máscaras burguesas por trás do romance burguês. É justamente esse livro que chama atenção de Piglia, por motivos muito similares aos que lhe agradam na crítica de Brecht.

Piglia continua: a literatura deve encontrar sua função no interior da luta de classes (p. 7). A significação ideológica da arte, o modo de produção, as formas de distribuição e de consumo, o público leitor, os protocolos de leitura, o lugar do escritor em sua prática, ou seja, o sistema literário em seu conjunto está determinado pelos interesses de classe e são eles que decidem o que é a arte, para que ou para quem ela serve. Isso faz com que o escritor (apesar de muitos se pensarem independentes) dependa não só dos meios de produção material (papel, impressoras, livrarias etc.), mas também de certas opiniões, ou seja, de certa crítica. O trabalho individual do escritor está inserido no interior de uma produção social chamada literatura. O escritor também seria um proletário destituído de seus meios de produção, fazendo com que a socialização dos meios de produção seja fundamental também para a literatura e para a arte (p. 7-8). Portanto, a tarefa do escritor é também social e está ligada com a luta de classes.

Porém, isso não impede que a literatura seja uma frente particular da luta de classes e é necessário definir uma posição revolucionária dentro desse campo. Segundo Piglia, para Brecht, atuar politicamente também significaria criar uma linguagem artística e rechaçar os pressupostos da retórica burguesa. É preciso desmontar as convenções e códigos linguísticos impostos como naturais e eternos pelas classes dominantes, intervindo especificamente no nível da linguagem e dos usos sociais da significação na luta de classes. O teatro de Brecht seria uma luta contra os modos de representação já cristalizados na cena burguesa (p. 8). A resistência pela linguagem é um importante ponto de contato entre Barthes e Piglia, que será discutido mais adiante.

Brecht não pensaria, então, na distinção entre forma e conteúdo, mas definiria a literatura em termos de produção. Por isso, ele não fala de formas, mas de técnicas, de instrumentos de trabalho, de meios de produção. Um meio de produção não é um gênero ou uma forma, mas um conjunto de técnicas. As inovações técnicas que vão surgindo com Kafka ou Joyce, por exemplo, não são apenas uma criação individual, mas estão ligadas a um momento objetivo, social e conectado ao desenvolvimento das forças produtivas (p. 9).

Piglia encerra seu artigo discutindo a questão do realismo, outro ponto de contato entre os três autores. Como vimos anteriormente nesse capítulo, as discussões feitas por Barthes acerca do tema interessaram Piglia e fizeram parte da bibliografia de uma aula dada pelo escritor argentino sobre o tema. No artigo, Piglia afirma que o realismo do século XIX, estaria então ligado a concepções de sua época. Já o realismo brechtiano combinaria várias técnicas para produzir um efeito de realidade. Não é realista quem “reflete” a realidade, mas quem consegue produzir *outra* realidade, artificial, com leis próprias e com suas próprias convenções. O escritor assume uma posição realista em relação ao funcionamento da realidade, das forças em luta, das

tendências dominantes etc., e tem como matéria-prima as contradições e as realizações ideológicas contraditórias (jurídicas, religiosas, políticas, morais, literárias) de posições de classe determinadas. Ser realista é expor essas contradições, torná-las visíveis, mostrar os antagonismos sociais sem solucioná-los. A função do realismo é colocar perguntas, interrogações, mostrar a lógica e os interesses de classe das posições em conflito sem resolver imaginariamente as contradições (p. 9).

Barthes sempre discutiu o teatro e Brecht é uma de suas referências fundamentais. Como escreve Barthes em seu ensaio “Mãe coragem cega”, o teatro popular de Brecht é novo e revolucionário, ensina o espectador e o faz refletir: é a forma perfeita do teatro desalienado (2007b, p. 128). Essa capacidade de fazer o espectador pensar criticamente é resultado da distância que lhe é garantida em relação ao espetáculo, diferentemente da dramaturgia clássica, na qual o espectador abdica de sua própria visão para se identificar totalmente com a personagem, perdendo sua visão crítica. Em “Mãe coragem”, o espectador se identifica com a personagem, mas ao mesmo tempo é capaz de ver o que ela não vê. Esse é o

desdobramento decisivo: somos ao mesmo tempo Mãe Coragem e aqueles que a explicam; participamos da cegueira de Mãe Coragem e vemos essa mesma cegueira, somos atores passivos atolados na fatalidade da guerra, e espectadores livres, levados à desmistificação dessa fatalidade (p. 126).

Assim é produzido o distanciamento necessário para que o espectador reflita criticamente sobre aquilo que vê, para que possa assim agir:

Toda a dramaturgia de Brecht está submetida a uma necessidade da distância, e sobre a realização dessa distância o essencial do teatro é apostado: não é o êxito de um estilo dramático qualquer que está em jogo, é a própria consciência do espectador, e por conseguinte seu poder de fazer a história (p. 127).

O teatro de Brecht, e de maneira mais ampla, o seu discurso como um todo, evidenciando a relação de classe para que o espectador reflita e aja. No artigo “Brecht e o discurso: contribuição para o estudo da discursividade” (1975), Barthes elogia o dramaturgo pela ausência de um tipo de discurso em sua obra: o discurso apologético. Segundo Barthes, mesmo dentro do próprio marxismo, Brecht não é nunca um sacerdote dessa doutrina, sua linguagem é sempre inventiva e se descola de uma linguagem marxista que já estaria talvez cristalizada (2004f, p. 270). Sua obra produziria um abalo que quebraria a estrutura da linguagem e quebraria a logosfera: essa camada de forração que nos cobre (e cobre nossa linguagem) e que nos é dada por nossa época, classe e profissão. Através da metáfora do alfinete japonês (um alfinete com um guizo minúsculo que o impede de ser esquecido na roupa por seu barulho), Barthes explica que a linguagem de Brecht imprimiria um abalo, ou fincaria um

alfinete japonês em determinadas relações de classe que já estariam cobertas pela logosfera, explicitando-as e trazendo-as à tona (p. 270-271).

O teatro de Brecht, para Barthes assim como para Piglia, não teria o objetivo de subverter essas relações de classe – como afirma Barthes: como um *discurso* subverteria essas relações? (p. 272) –, mas permitiria que se lesse de maneira crítica essas relações de classe que seriam muitas vezes tomadas como naturais. Assim, o discurso de Brecht está ligado às relações de classe e ao momento histórico. Quando Barthes analisa o exercício de leitura de Brecht de um discurso nazista, ele escreve que

as regras ensinadas por Brecht visam restabelecer a verdade de um escrito; não sua verdade metafísica (ou filológica), mas a sua verdade histórica, a verdade de um escrito governamental num país fascista, verdade-ação, verdade *produzida*, e não asserida (p. 273).

As visões de Barthes e de Piglia sobre o discurso de Brecht nos mostram alguns pontos de contato entre os dois autores. Ambos veem no escritor alemão alguém que deixa explícita, através do seu teatro e da sua crítica, as relações entre classes. O discurso de Brecht para Barthes é o discurso do abalo, que chama atenção para a relação de classes muitas vezes naturalizada na linguagem cotidiana.

O artigo de Piglia sobre Brecht é importante para entendermos como o escritor argentino pensa uma crítica engajada e como ela entra em seus textos. A crítica de Brecht tem um papel importante, pois ela alia a crítica literária com a luta de classes. Para Piglia, a crítica literária não pode se abster de entrar nessa seara, assim como a literatura também não pode, já que como Gilman escreve, para Piglia, a tarefa do intelectual era o trabalho na luta ideológica (GILMAN, 2012, p. 64). Esse trabalho pode se dar fora da ficção, como vemos na citação do diário na qual Piglia defende a não-ficção e a sua circulação social em outros meios que não os livros.

Mas e a ficção, ela pode ser engajada? Retomo aqui uma parte da entrada do diário, já citada na página 38, na qual Piglia defende a não-ficção, que seria a escrita que não depende do livro e que circula socialmente e que, assim, estaria negando também a possibilidade de comprometer eficazmente a ficção. Para ele, a ficção só poderia ser usada como propaganda se escrevessem parábolas e fábulas com uma moral, no estilo chinês ou com a forma das histórias alegóricas da Bíblia (PIGLIA, 2019, p. 237). Piglia não via a possibilidade de engajamento da ficção, mas justamente compreendia que os mecanismos desse engajamento são indiretos e mais sutis.

Uma forma de tornar possível esse engajamento é justamente trazer a crítica, uma crítica também capaz de enxergar as relações de classe, para dentro da ficção, misturando

gêneros, como faziam as escritas radicais norte-americanas admiradas por Piglia e como ele mesmo fez, principalmente em seus romances *Respiração artificial* e *Nome Falso*, criando o que Wolff chamou de “ficção crítica” (2016, p. 82), na qual o realismo que Piglia vê em Brecht tem papel fundamental. A ficção de Piglia, pensando em *Respiração Artificial*, faz referência ao contexto argentino da época. Uma ficção situada historicamente, com um realismo que escancara a situação política e social conflituosa do país e que traz embutida sua própria crítica – como escreve Wolff: “Muitas das páginas “críticas” do romance de Piglia serão transcritas, às vezes literalmente, em sua antologia de ensaios sob formas de entrevistas publicadas pela primeira vez em 1986, precisamente com o título *Crítica y ficción*” (p. 83).

Essa mistura de gêneros que incorpora a crítica à ficção também pode ser pensada ao analisarmos justamente *Os diários de Emilio Renzi*. Nessa obra, o material de base são os cadernos nos quais Piglia escrevia seu diário. No entanto, inseridos ao longo da obra, há diversos outros gêneros textuais: a ficção, na forma de contos que são incorporados, mas também a crítica, por exemplo no caso do prólogo “Quem diz eu” ou no caso do ensaio “Os diários de Pavese”.²⁸

Podemos, entretanto, ir mais além. Os próprios trechos diarísticos podem ser pensados a partir da inclusão da crítica dentro do gênero do diário. Como discutido na introdução, as poucas restrições de um diário (a ordem cronológica, anotações constantes etc.) conferem certa liberdade ao gênero; múltiplas possibilidades de escrita cabem no diário. Uma delas é justamente a crítica. Aqui, podemos retomar a questão da “crítica do escritor”:

O escritor como crítico. A crítica não incorporou o trabalho dos escritores (principalmente a partir do século XIX).

A crítica literária está presa aos saberes externos (por isso envelhece).

A crítica como saber submetido: à linguística, à psicanálise, à sociologia.

Terreno inexplorado (no esgotadíssimo campo da pesquisa literária): a contribuição dos escritores à teoria e à reflexão sobre a literatura. Um escritor não tem nada a dizer sobre sua própria obra, mas tem muito a dizer sobre a literatura.

Minha lista é vasta: Pound, Brecht, Borges, Valéry, Gombrowicz, Auden, Eliot, Calvino, Pasolini. Já citei a frase de Faulkner: “Escrevi *O som e a fúria* e a prendi a ler”. A escrita muda o modo de ler.

Que espécie de leitura é essa?

Forma de intervenção. O tipo de intervenção define a forma.

Muitas vezes é pessoal (diário, cadernos, conferências, prefácios). Muitas vezes é pedagógica, as aulas de Nabokov, o curso de poética de Valéry, os manuais de Pound. Muitas vezes é polêmica, discussões, manifestos, debates, cartas. Muitas vezes está nos textos de ficção, basta pensar, claro, em *Dom Quixote*, e poderíamos dedicar uma conferência só à análise desse romance (PIGLIA, 2021, p. 144-145).

²⁸ Ambos serão discutidos mais profundamente no próximo capítulo.

A crítica literária estaria então envelhecida e submetida a outros saberes. Uma forma de renovar a crítica seria incorporar a leitura do escritor, que é diferente já que ele entenderia profundamente os mecanismos da escrita e do ato de escrever. Essa intervenção crítica do escritor não está na academia, nem nos artigos acadêmicos, mas em outros lugares, em outros textos. É o tipo de intervenção desse escritor que define a forma. Pode estar na ficção (como é o caso de *Respiração Artificial*), mas como vemos na citação, pode estar também em um texto pessoal, como nos diários.

Piglia, ao longo de todo *Os diários de Emilio Renzi*, retoma, discute e analisa as inúmeras leituras que faz ao longo de sua vida – como é o caso das leituras que fez da obra de Barthes. O autor argentino, assim como faz em sua ficção, traz para dentro de seus *Diários* o seu pensamento crítico. Essa visão crítica da literatura é importantíssima, pois, feita por um escritor, renova a crítica literária.

Além disso, essa crítica da literatura trazida para dentro d'*Os diários* é também responsável por inserir os próprios *Diários* no contexto da luta de classes, assim como a crítica de Brecht – da maneira que Piglia a enxergava – insere a literatura nessa luta. A crítica de Piglia inserida n'*Os diários* é um elemento importante que nos ajuda a localizar a obra no contexto histórico e é também importante para compreender o engajamento da obra e de seu autor.

2.3. A resistência pela linguagem

Para além da crítica literária, Piglia parece admirar em Brecht o trabalho com a linguagem. Atuar politicamente estaria ligado à criação de uma nova linguagem que desmontasse a linguagem imposta e naturalizada pelas classes dominantes. Essa intervenção no nível da linguagem me parece um ponto importantíssimo de contato entre Barthes e Piglia.

Retomo aqui a questão que apareceu anteriormente sobre o viés político da obra barthesiana. As obras das décadas de 1950 e de 1960 possuem um viés marcadamente marxista, lido por Piglia como uma atuação política mais evidente, mas isso não quer dizer que nas obras posteriores de Barthes não exista uma ação política, tampouco que nessas obras não se faça presente a problemática da linguagem. A questão da linguagem burguesa já está presente desde *Mitologias*. Como escreve Tiphaine Samoyault na biografia de Barthes:

O inimigo é a doxa, o discurso pronto, o estereótipo. Conceito-chave das *Mitologias*, a doxa remete às opiniões e aos preconceitos sobre os quais se funda a comunicação corrente. Apoiando o saber no reconhecimento daquilo que já se conhece, a doxa impede precisamente ver a realidade que ela recorta sob a forma de mito [...] (2021, p. 281).

Barthes começa a focar, então, nas formas de resistir a esse discurso, a saber, a escritura, como veremos adiante. Piglia talvez não enxergasse tão claramente que a ação política de Barthes adquiriria outros traços e que sua resistência passava a se focar na esfera da linguagem. Essa visão de Piglia sobre o engajamento político de Barthes não era única. A participação política de Barthes foi amplamente discutida na França, principalmente no contexto do maio de 1968. Como afirma Samoyault:

Criticou-se muito em Barthes sua relativa indiferença aos acontecimentos de Maio de 68. Ainda que não tenha estado no proscênio da contestação, ele dela se ocupou e por ela se preocupou; sua linha de conduta permaneceu fiel àquela que fixara desde a chegada ao poder do general De Gaulle, sem gesto históricos, sem chantagens pela palavra – “A palavra é uma chantagem”, ele diz na primeira aula do seminário depois da interrupção de Maio –, mas sem nenhuma adesão silenciosa, com uma consciência aguda do papel e dos deveres do pensamento crítico (p. 380).

Barthes não nega a importância do momento histórico, nem se abstém de discuti-lo. No entanto, diante da radicalidade dos discursos de Maio de 1968 e da imposição de sua linguagem, Barthes “recusa os decretos impostos pelas normas, as violências da linguagem, a morte, ele é obcecado pelas figuras da dispersão, da falta e do vazio (p. 380). Seu movimento parece ser o da tentativa de se afastar de discursos impositivos, autoritários, que ele já vinha fazendo, como podemos perceber em textos como “A morte do autor”, no qual Barthes desfaz a autoridade do autor sobre seu texto, ou em sua atuação nos seminários, em que tenta se deslocar em relação à figura autoritária do professor. Mas é em *Sade, Fourier, Loyola* que Barthes elabora sua resposta aos acontecimentos da época²⁹. Esse livro é uma espécie de resposta aos acontecimentos de Maio de 1968 e determina uma nova direção à sua escrita (p. 392).

Na introdução desse livro já podemos vislumbrar que nova direção é essa. Para ele, não haveria na sociedade uma linguagem exterior à ideologia burguesa, já que nossa linguagem vem dela e a ela retorna. Porém, a solução não seria seu enfrentamento ou sua destruição (uma possível crítica à militância, com seu discurso já apropriado pela *doxa*), mas o “roubo: fragmentar o texto antigo da cultura, da ciência, da literatura e disseminar-lhe os traços segundo fórmulas irreconhecíveis, da mesma maneira que se disfarça uma mercadoria roubada” (BARTHES, 2005d, p. XVIII). É necessário inventar um novo discurso, uma nova linguagem. Falando de *Sade*, Barthes escreve:

A subversão mais profunda (a contracensura) não consiste pois forçosamente em dizer o que choca a opinião, a moral, a lei, a polícia,

²⁹ Para uma retomada mais profunda do comportamento de Barthes em relação a Maio de 1968, ver o capítulo 12 da biografia de Barthes escrita por Tiphaine Samoyault chamado **Acontecimentos**.

mas em inventar um discurso paradoxal (puro de toda *doxa*): a *invenção* (e não a provocação) é um ato revolucionário: este só pode cumprir na fundação de uma nova língua. A grandeza de Sade não está em ter celebrado o crime, a perversão, nem em ter empregado para tal celebração uma linguagem radical; está em ter inventado um discurso imenso, fundamentado em suas próprias repetições (e não nas dos outros), trocado em pormenores, surpresas, viagens, cardápios, retratos, configurações, nomes próprios etc.; em resumo a contracensura foi, a partir do interdito, fazer romanesco (p. 148).

O que inventa essa nova linguagem, que excede a linguagem burguesa, com uma violência e uma radicalidade própria, diferente de uma apenas aparente radicalidade do discurso militante, é a escritura:

A intervenção social de um texto (que não se realiza necessariamente no tempo em que se publica esse texto) não se mede nem pela popularidade da sua audiência, nem pela fidelidade do reflexo econômico-social que nele se inscreve ou que ele projeta para alguns sociólogos ávidos de recolhê-lo, mas antes pela violência que lhe permite *exceder* as leis que uma sociedade, uma ideologia, uma filosofia, se dão para pôr-se de acordo consigo mesmas num belo movimento de inteligência histórica. Esse excesso tem nome: escritura (p. XIX).

A questão do poder exercido através da linguagem e a tentativa de escapar dessa imposição parece ser uma constante na obra barthesiana e é uma forma de resistência. O texto “Escritores, intelectuais, professores”, publicado na revista *Tel Quel* em 1971, também nos ajuda a compreender como Barthes relacionava a resistência focada na linguagem com um discurso marxista. Esse artigo parece funcionar como justamente essa passagem de uma influência mais marxista para uma resistência focada na linguagem, já que nele Barthes parece colocar a escrita em um lugar materialista.

No final do artigo, Barthes novamente se apoia em Brecht e na ideia de que, dentre as interpretações possíveis de um fato, existe aquela que serve ao proletariado na sua luta de classes, o que implica uma relação entre a luta de classes e uma guerra dos sentidos nos discursos:

Essa visão implica que à divisão das classes corresponde fatalmente uma divisão dos sentidos, e que à luta de classes corresponde não menos fatalmente uma guerra dos sentidos: enquanto há luta de classes (nacional ou internacional), a divisão do campo axiomático é inexpiável (2004i, p. 406).

Porém, na sociedade contemporânea, o proletariado é obrigado a viver inserido dentro de um discurso que não interessa diretamente a ele: o discurso da cultura. É papel dos “artistas” ou “trabalhadores do intelecto” atribuir um sentido de combate indireto a esse discurso da cultura, um papel de “todos aqueles que têm à sua disposição a linguagem do indireto, o indireto como linguagem; numa palavra, os *oblatos*, que se dedicam à interpretação proletária dos fatos culturais” (p. 406).

Essa ideia do intelectual que atua no combate que se dá no campo do discurso, no campo da cultura, não é muito diferente das ideias de Barthes sobre o teatro de Brecht, que evidencia as relações de classe e faz com que o espectador reflita criticamente. Essa é uma ideia já presente, por exemplo, no texto “A revolução brechtiana” de 1955:

Qualquer coisa que se decida finalmente sobre Brecht, é preciso ao menos assinalar o acordo de seu pensamento com os grandes temas progressistas de nossa época: a saber, que os males dos homens estão entre as mãos dos próprios homens, isto é, que o mundo é manejável; que a arte pode e deve intervir na história; que ela deve hoje concorrer para as mesmas tarefas que as ciências, das quais ela é solidária; que precisamos de agora em diante de uma arte de explicação, e não mais somente de uma arte de expressão; que o teatro deve ajudar resolutamente a história desvendando seu processo; que as técnicas cênicas são elas próprias engajadas; que, afinal, não existe uma “essência” da arte eterna, mas que cada sociedade deve inventar a arte que melhor a ajudará no parto de sua libertação (BARTHES, 2007a, p. 130-131).

Pensar em uma arte engajada a partir de um viés marxista é algo que já estava presente na obra de Barthes – como o próprio Piglia nota ao deixar claras suas preferências – desde a década de 1950. Barthes parece estar aprofundando essas questões no campo do discurso e pensando na escritura como saída possível.

Voltando ao texto “Escritores, intelectuais professores”, vemos o porquê de Barthes estabelecer a questão da luta de classe dentro do campo da linguagem. No artigo, ele se questiona sobre um problema central para a sua época, como aliar os dois grandes discursos da modernidade: a dialética materialista e a dialética freudiana, ou seja, qual a relação entre classe e inconsciente. Segundo ele, a determinação de classes não se infiltra pela “psicologia”, já que não se pode admitir pensamentos burgueses ou pensamentos proletários, mas essa determinação se dá justamente “pela linguagem, pelo discurso: o Outro, que fala, que é toda fala, o Outro é social” (2004i, p. 408). No inconsciente do proletariado, é a linguagem burguesa que fala: “por mais que o proletariado esteja *separado*, é a linguagem burguesa sob a sua forma degradada, pequeno-burguesa, que fala inconscientemente no seu discurso cultural” (p. 408-409).

Nesse artigo, Barthes situa a escritura no “*campo materialista por excelência*” (p. 409), o que o torna importante para compreendermos, de um modo um pouco mais claro, como a escritura está ligada ao marxismo, o que serve também para atenuar as divisões entre as ditas “fases” de Barthes. Piglia via claramente as influências do marxismo nos textos anteriores de Barthes, mas o deslocamento do foco para a linguagem não quer dizer que essas influências estejam perdidas, mas, sim, que elas assumem outra forma. A escritura é uma forma de resistir a um discurso burguês que habita o inconsciente e ela tem suas raízes fincadas no marxismo e na psicanálise:

Embora proceda do marxismo e da psicanálise, a teoria da escritura tenta deslocar, sem romper, o seu lugar de origem; por um lado, rechaça a tentação do significado, quer dizer, a surdez à linguagem, ao retorno e ao excedente dos seus efeitos; por outro, opõe-se à fala por não ser transferencial e por eludir – por certo que parcialmente, nos limites sociais estreitíssimos, particularistas, mesmo – as armadilhas do “diálogo”; existe nela o esboço de um gesto de massa contra todos os discursos (falas, escrevenças, rituais, protocolos, simbólicas sociais), só ela, atualmente, ainda que sob a forma de um luxo, faz da linguagem algo *atópico*: sem lugar; é essa dispersão, essa instituição, que é materialista (p. 409).

Barthes continua a desenvolver essa noção de escritura e nesse sentido esse texto é relevante para que possamos compreender que essa noção está também ancorada em ideias de carácter marxistas. O poder, ou a *doxa*, contra quem a escritura irá se colocar, está relacionado com o outro inconsciente e social, que é a linguagem burguesa.

A relação entre poder, discurso e escritura é discutida no texto “A divisão das linguagens”, um texto publicado já no ano de 1973. Nesse artigo, Barthes define as linguagens sociais, ligadas a cada grupo social como *socioletos* (2004c, p. 125). Para ele, é impossível descrever cientificamente esses *socioletos* sem antes “uma avaliação política fundadora” (p. 127). O que já se percebe é que Barthes não exclui de sua análise o social nem o político. Pelo contrário, esses dois componentes estão na base de sua análise discursiva. Inclusive, Barthes distingue dois tipos de *socioletos* a partir de sua relação com o poder. Os discursos no poder, chamados *enocráticos*, e os discursos fora do poder, os *acráticos* (p. 127). Assim como para Brecht, onde a cultura está inserida nas relações de classe, para Barthes a cultura não está dissociada das relações de poder: ela é justamente o que faz a mediação entre o poder e a linguagem. O poder fala através de uma mediação cultural, a *doxa* (termo que aparecerá em outros textos de Barthes, como *Aula*). Barthes também traz a ideia do discurso *enocrático* como um discurso disseminado pelo Estado, que impregna as trocas, ideia semelhante à da *logosfera*, que aparece no texto sobre Brecht. O discurso *acrático* é o discurso contra a *doxa*. Uma característica notável do discurso *acrático*, segundo Barthes, é aquele que se questiona e teoriza seu lugar dentro do seu próprio discurso (p. 129). Trata-se do discurso do pesquisador, do intelectual e do escritor, que se analisam enquanto discursam, um questionamento jamais assumido pelo discurso do poder: “Essa interrogação, que jamais é assumida pelo discurso do poder, é evidentemente o ato fundador de toda análise que pretende não se exteriorizar ao seu objeto” (p. 129).

Podemos traçar novamente um paralelo aqui com a inclusão da crítica dentro do próprio discurso de Piglia, dentro do diário, do romance etc. Esse constante questionamento do que se diz e do lugar que se diz, já é um questionamento de um discurso fora da *doxa* e fora do

poder. A inclusão da crítica no discurso tem um papel que pode ser pensado também a partir dessa chave de resistência, de oposição a um discurso estabelecido em um poder.

No final de seu ensaio, Barthes expõe a ideia de que apesar de suas diferenças de lugar em relação ao poder, ambos discursos, *enclíticos* e *acráticos*, comportam figuras de intimidação, pois ambos querem impedir o outro de falar (p. 130). O socioleto *enclítico* age por *opressão*, enquanto o *acrático* age por *sujeição*. Piglia, escritor de esquerda, não detinha o discurso do poder, não ocupava esse lugar do poder político. Porém, o discurso *acrático*, mesmo fora do poder, também constrange aqueles que estão dentro desse socioleto, obrigando-os a falar de um “certo jeito”, adotar um certo discurso. Mas, como vimos, Piglia não queria cair nesse socioleto já cristalizado dentro do discurso da esquerda, representado, por exemplo, por David Viñas, como já discutido. Era preciso, então, encontrar outra saída, uma nova linguagem.

Essa nova linguagem, como propõe Barthes no final desse seu artigo, é a *escritura*³⁰. É ela que “ataca as relações de sujeito (sempre social:haverá outro?) e da linguagem, a distribuição ultrapassada do campo simbólico e o processo do signo, que a escritura aparece como uma prática de *contradivisão* das linguagens: imagem sem dúvida utópica [...]” (p. 132).

Essa ideia final desse artigo aparece um pouco mais desenvolvida no artigo “A guerra das linguagens”, também de 1973:

Já que a guerra das linguagens é geral, que devemos fazer? Digo nós, intelectuais, escritores, práticos do discurso. É evidente que não podemos fugir: por cultura, por escolha política, temos de nos engajar, participar de uma das linguagens particulares a que nosso mundo, a nossa história nos obrigam. E no entanto não podemos renunciar ao gozo, seja ele utópico, de uma linguagem dessituada, desalienada. Temos, então, de segurar com a mesma mão as duas rédeas do engajamento e do gozo, assumir uma filosofia plural das linguagens (BARTHES, 2004d, p. 137).

A solução para esse questionamento é a escritura. É ela que pode recolocar todos as linguagens em sua “distância teatral” (p. 138) e que pode ficcionalizar todos os discursos, inclusive misturando-os dentro de um mesmo lugar. É essa a potência da escritura, de tirar os discursos do real, da esfera do poder (de dentro ou de fora) e mostrá-los, deixá-los em evidência (como propunha Brecht e Piglia). “[...] a escritura é *atópica*: com relação à guerra das linguagens, que não suprime, mas desloca [...]” (p. 138).

Embora Piglia não mostrasse tanto apreço pela segunda parte da obra barthesiana, não quer dizer não existissem pontos em comum. Como coloca Podlubne, Barthes foi um dos

³⁰ Essa noção da *escritura* também pode ser compreendida como o romance. É no romance que existe a possibilidade de que linguagem escape da *doxa*, ele é o lugar *atópico* da linguagem. Isso nos ajuda a compreender o retorno do olhar de Barthes, mais para o final de sua vida, para grandes romances como *Guerra e Paz* de Tolstói ou *Em busca do tempo perdido* de Proust e a sua própria tentativa de elaborar um romance. Essas questões serão discutidas no próximo capítulo.

responsáveis por uma mudança significativa na crítica argentina, na perda de sua inocência em relação à transparência da linguagem e à integridade do sujeito (2017, p. 914). Piglia fazia parte dessa nova crítica: ele era um autor consciente dessas novas tendências. Além disso, é possível traçar paralelos entre noções barthesianas e as concepções de literatura e prática literária do escritor argentino.

Piglia era extremamente consciente da sua função na sociedade como escritor. Se ele não acreditava na possibilidade de engajamento da ficção, era justamente por uma compreensão muito mais profunda dos mecanismos textuais. As teorias literárias circularam e mostraram que não é possível engajar a ficção de maneira direta, que a política na ficção não é uma simples representação e que a linguagem não é transparente. Como vimos ao discutir as reflexões de Barthes e Piglia acerca do teatro de Brecht, a ficção engajada aponta e explicita as relações de classe para que o leitor ou espectador reflita criticamente. Uma literatura de ação não seria possível. Como afirma Blanchot:

A linguagem do escritor, mesmo revolucionária, não é a linguagem do comando. Ele não comanda, ele apresenta, e não apresenta tornando presente o que mostra, mas mostrando-o atrás de tudo, como o sentido e ausência desse tudo. O resultado é que o apelo do autor ao leitor é apenas um apelo vazio, expressando somente o esforço de um homem, privado do mundo, para voltar ao mundo, mantendo-se discretamente na sua periferia; ou que o “algo a fazer”, só podendo ser retomado a partir de valores absolutos, aparece ao leitor precisamente como o que não se pode fazer ou como o que para se fazer não pede trabalho nem ação (1997, p. 306).

Essa impossibilidade liberta a ficção do discurso dogmático da ação, do militante e liberta também do real, fazendo com que exista, então, a possibilidade de se refletir sobre a realidade a partir da ficção. Piglia entende que engajar a ficção não tem a ver necessariamente com mostrar realismo ou com mostrar a realidade como ela é – o texto não é mais transparente –, mas mostrar uma realidade alusiva ou cifrada.

Trato aqui do engajamento da ficção precisamente porque Piglia parece fazer essa distinção entre o engajamento da ficção e o da não-ficção, já que funcionariam de maneira diferente – relembrando o excerto do diário já citado de 29 de setembro de 1970, no qual Piglia afirma a impossibilidade de engajar a ficção e defende a não ficção e a escrita que circula socialmente. A impossibilidade de engajamento da ficção a que se refere Piglia está relacionada justamente com essa perda de inocência em relação a diversos aspectos da literatura. A afirmação de Piglia dialoga com uma visão sobre a obra literária, como um ato de linguagem independente e que, portanto, não se liga mais diretamente com a figura do autor, com o real e com aspectos que lhe são exteriores. Blanchot exemplifica a complexidade dessa relação:

Por exemplo: ele escreve romances, esses romances implicam certas afirmações políticas, de maneira que lhe parece tomar o partido dessa causa. Os outros, os que tomam diretamente o partido dessa causa, são tentados a reconhecer nele um dos seus, a ver em sua obra a prova de que a causa é realmente sua causa, mas assim que a reivindicam, assim que querem se meter nessa atividade e se apropriar dela, percebem que o escritor não toma partido de nada, que a partida é jogada com ele mesmo, que o que o interessa na causa é sua própria operação e ei-los justificados. Compreendemos a desconfiança dos homens engajados num partido, tendo tomado partido, em relação aos escritores que compartilham suas opiniões; e a literatura, por seu movimento, nega, no final das contas, a substância do que representa. Essa é sua lei e sua verdade. Se renunciar a isso para se ligar definitivamente a uma verdade exterior cessa de ser literatura e o escritor que ainda pretende sê-lo entra em outro aspecto de má fé (1997, p. 299).

A literatura vale como ato em si mesma, não existindo mais uma ligação direta com uma verdade que lhe seja exterior. Talvez fosse em diálogo com essas ideias que Piglia enxergava a ficção e declarava sua impossibilidade de engajamento.

A questão é que o engajamento aparece sob uma nova ótica. O fim da “transparência da linguagem” e impossibilidade de um realismo como era pensado no século XIX libertam a escrita do engajamento pelo real. A percepção de que o real não pode ser transposto para a linguagem liberta a escrita dessa tentativa. Entretanto, isso não quer dizer que a ficção não possa se relacionar com o real, apenas que essa relação se torna muito mais complexa. Tampouco significa, de maneira nenhuma, que a ficção não possa ser engajada. Essa posição não seria condizente com a postura de Piglia em relação à política, à literatura, à linguagem. A questão é que o engajamento se dá de maneira diferente na não-ficção e na ficção. A diferença entre a não-ficção e a ficção, seus variados funcionamentos e suas possibilidades de engajamento, podem ser pensados a partir da reflexão de Piglia acerca de Rodolfo Walsh.

Walsh também era um escritor proeminente no cenário literário argentino da época, além de um militante que foi assassinado pela ditadura militar. Ele também era jornalista e escreveu livros de não ficção, como *Operação Massacre* (1957). Para Piglia, a literatura de Walsh definia bem essa dicotomia entre não-ficção e ficção. Os livros-reportagem de Walsh representavam o engajamento da não-ficção e narravam os fatos de uma maneira muito mais próxima do jornalismo, funcionando como uma literatura de denúncia. Porém, Walsh era um militante mais radical que Piglia, e ao longo do tempo, conforme essa radicalização política ocorre, sua escrita a acompanha. Walsh vai focando na não-ficção e na denúncia:

As coisas aconteceram dessa maneira na minha vida. Começo a escrever ficções entre 1964 e 1965, época de despolitização no sentido de distanciamento dos problemas cotidianos da política, de minha inserção. Na época da Revolução Libertadora, embora de forma anárquica e como franco-atirador, tinha participado de algum modo na *Operação Massacre*. E agora, desde 1968, desde o Cordobazo digamos, já faz um tempo que não escrevo

ficção, escrevi no jornal da CGT, escrevi *Quem Matou Rosendo?*³¹ (PIGLIA, 1973, p. 26, tradução própria).

No entanto, a radicalidade de Walsh e sua literatura de denúncia, de não ficção, pareciam posições extremas para Piglia. Não era esse caminho que ele queria seguir. Piglia parece mais afeito a literatura de ficção de Walsh: seus contos eram narrados de maneira muito mais elíptica, como é o caso do emblemático “Essa mulher”, no qual um jornalista tenta arrancar de um militar informações sobre o cadáver de Eva Perón, apesar do seu nome jamais ser mencionado.

Dos dois caminhos percorridos por Walsh, Piglia parece preferir o da ficção. Um exemplo dessa escrita elíptica na obra de Piglia é seu conto “Mata-Hari 55”. Esse conto assume a forma de uma transcrição de duas fitas cassete e narra o envolvimento de uma mulher com a resistência antiperonista³². Outro exemplo fundamental para entender o engajamento na ficção de Piglia é, sem dúvida, *Respiração Artificial*. Nesse romance de Piglia, publicado em 1980, a ditadura não é nomeada, mas “pode ser lida nas entrelinhas de *Respiración artificial*. Elas contam outra história, sobre o que não é dito, sobre a impossibilidade de dizer e pensar que é retirada de cada indivíduo num regime de exceção” (GROTTO, 2010, p. 2). Isso também dialoga com as ideias de Piglia acerca do conto moderno que, segundo o autor, narraria duas histórias, sendo uma delas secreta: “A teoria do iceberg de Hemingway é a primeira síntese desse processo de transformação: o mais importante nunca se conta. A história é construída com não-dito, com o subentendido e a alusão (PIGLIA, 2004, p. 91-92).

Respiração Artificial é um romance, que diferente dos textos de Walsh, não está fundado em testemunhos, se colocando no campo da ficção, “não há testemunhas diretas e a ideia de distância histórica, expressa pelas personagens Marcelo Maggi, Emilio Renzi e Tardewski tem atributos positivos porque relativiza o real e a verdade” (GROTTO, 2010, p. 3). Da mesma maneira, não podemos classificá-lo como um romance histórico, pois não uma circunscrição temporal, nem uma tentativa de reconstrução do passado (p. 3). Apesar disso, apesar de ser ficção, se refere a um período claro: o da ditadura. Piglia se preocupava, inclusive, se “[e]ste romance poderá ser publicado na Argentina[...]” (PIGLIA, 2021, p. 116).

³¹ Las cosas se han dado de esa manera en mi vida. Yo empiezo a escribir ficciones entre 1964 y 1965, una época de despolitización en el sentido de alejamiento de los problemas cotidianos de la política, de la inserción de uno. En tiempos de la Revolución Libertadora, si bien de una forma anárquica y como francotirador, yo había participado de algún modo en *Operación Masacre*. Y ahora, desde 1968, desde el Cordobazo digamos, hace ya un tiempo que no escribo ficción, escribí en el diario de la CGT, escribí *¿Quién mató a Rosendo?*

³² Para uma visão mais detalhada do conto, de seus mecanismos de alusão e do período histórico que ele retrata, ver o artigo “Mata-Hari 55”: *aproximación a Piglia cuentista desde Piglia teórico*, de Camilo Herrera.

A própria forma do romance ajuda a entender como ele driblou a censura. Ao longo dessa obra polifônica, se misturam não apenas diferentes gêneros textuais – como cartas, monólogos, diálogos, documentos –, mas também diferentes vozes. Como coloca Livia Grotto:

As personagens, suspeitas em potencial, não têm opiniões diretas. A verdade está sempre na voz do outro. Jamais se lê uma carta de Maggi a Renzi. As frases são entrecortadas por apostos explicativos – "me escribía Maggi" – que denotam um relato híbrido de Renzi explicando o que Maggi escrevera"³³ (2010, p. 10).

Este é um procedimento importante, pois é ele que enfraquecerá justamente a questão da autoria:

A estratégia que burla a censura em *Respiración Artificial* é dizer o que outro diz, esse outro dizendo sobre outro que diz sobre outro – num disfarce em espiral das opiniões e pontos de vista. Com falas aparentemente enfraquecidas, o romance sugere uma união de vozes que, sem identificação clara, podem dividir a responsabilidade do que está sendo contado, podem falar contra, pois nenhuma delas será delatada. Não é possível formular uma denúncia ou apontar um acusado nesse jogo de personagens cruzadas, nesse movimento geral de fuga constante da autoria (p. 11).

São todos esses mecanismos que permitiram que o romance pudesse ser publicado: "As vias indiretas de acesso ao sentido permitiram que o livro escapasse à censura" (p. 4).

Importante notar que há uma profunda compreensão dos mecanismos da ficção e a perda da inocência, já mencionada, em relação a noções como autoria, verdade, real, história que permitem que Piglia escreva uma ficção engajada, como uma forma de resistência. Ele cria um texto que enfraquece sua própria relação com noções que lhe são externas, para poder, assim, alusivamente, escapar da censura e dizer o que não poderia ser dito, retratando as vozes que estavam sendo caladas na sociedade.

Grotto, em outro artigo, chamado "Ricardo Piglia: dez notas críticas sobre o final", escreve que Piglia elaborou seus romances como se fosse uma sucessão de contos enfileirados. Assim, o romance estaria dotado de vários finais sucessivos que deixariam evidente a impossibilidade de fixar um sentido para a experiência. Essa forma seria uma resposta a outras ficções autoritárias e fechadas:

A forma do romance de Ricardo Piglia seria uma resposta a várias ficções, estas sim, autoritárias e fechadas. A abertura propiciada por seus desfechos combateria as ficções produzidas pelo Estado, a mídia, o sistema judiciário, a ciência, a economia, o discurso médico, a academia, etc. (2019, p. 91).

Esse aspecto nos ajuda a compreender um ponto de contato entre os autores francês e argentino. Isso porque, talvez, Piglia, em sua leitura de Barthes, não reconheça o aspecto

³³ Nos *Diários*, podemos notar um procedimento parecido que funciona como um desvio da enunciação e que será discutido no segundo capítulo.

subversivo que percorre toda a sua obra, mas, para além dessas supostas divisões, o crítico francês manteve ao longo de sua carreira uma luta contra a *doxa*, uma luta subversiva contra os poderes estabelecidos e uma resistência pela linguagem. Tratava-se de uma resistência, que apesar de suas eventuais mudanças de foco, é uma presença constante desde *O grau zero da escrita*, pela moral da forma, por exemplo, até textos mais tardios, como *Aula* (1978). Inclusive, no próprio *Roland Barthes por Roland Barthes*, livro criticado por Piglia, em um fragmento intitulado “Reprimenda de Brecht a R. B.”, Barthes utiliza Brecht para retomar a ideia da atuação política através da linguagem, a busca de um discurso político que ainda não tenha se generalizado, de uma nova discursividade: o discurso político dotado de uma singularidade estética (2017, p. 66- 67).

Ao longo d’*Os diários*, não se pode dizer que existe um apreço por toda a obra barthesiana, no entanto, alguns paralelos podem ser verificados:

É sempre possível imaginar que ajudamos a corrigir a injustiça social sem pôr em risco nosso filisteísmo literário. A literatura, ao contrário, deveria ser capaz de criticar os usos dominantes da linguagem. Desse modo a literatura seria uma alternativa às manipulações da linguagem e aos usos da ficção por parte do Estado. No momento, o escritor na Argentina é um indivíduo inofensivo. Escrevemos e publicamos nossos livros. E nos deixam viver, temos nossos círculos, nosso público. Então como conseguir alguma eficácia com a única coisa que sabemos fazer? Tudo deve se centrar, repito, nos usos da linguagem. Desse modo, os conteúdos terão um efeito diferente. Não importa o tema, e sim o tipo particular de construção e circulação daquilo que fazemos (PIGLIA, 2017c, 165).

Essa citação aparece no diário do ano de 1964, antes mesmo de qualquer citação a Barthes. Nela, já podemos perceber como a literatura para Piglia deveria “criticar os usos dominantes da linguagem”, aproximadamente o que Barthes chamaria de *doxa*. A literatura é a arma do escritor contra a linguagem do Estado e a linguagem do poder. Piglia parece colocar essa potência da literatura na forma, nos “usos da linguagem”, mais do que no conteúdo.

Em outros textos, ideias semelhantes aparecem novamente. No texto sobre Che Guevara, intitulado “Ernesto Guevara, rastros de leitor”, presente em *O último leitor*, Piglia, o coloca como uma figura marginal, “Guevara se move pelas bordas” (2006, p. 100). Lendo seu diário, Piglia descreve como Che, principalmente em sua juventude e a partir de suas viagens, se identifica com o “marginalizado essencial, aquele que está voluntariamente fora da circulação social, fora do dinheiro e do mundo do trabalho, ‘aquele que está *na estrada*’” (p. 91), e aqui podemos traçar um paralelo com o próprio papel que Piglia buscava assumir, de escritor marginal. Essa marginalidade de Che Guevara está associada também com a linguagem, já que esse nômade, viajante, só tem a linguagem: “aquele cuja única propriedade é o uso livre da linguagem, a capacidade de conversar e contar histórias, as histórias intrigantes de sua

exclusão e de sua experiência na estrada” (p. 91). A marginalidade permite outro uso da linguagem, ela é “[...] uma condição da linguagem, um uso específico da linguagem” (p. 92).

Nesse mesmo livro, no capítulo “O lampião de Anna Kariênina”, Piglia discute *O homem do castelo alto*, romance de Philip Dick que se passa em um mundo paralelo onde os nazistas ganharam a guerra. Dentro do romance, existe um livro que narra uma outra realidade, na qual os nazistas não haviam ganhado a guerra. Nesse caso, segundo Piglia, a realidade é incerta e o livro diz a verdade, ou seja, a verdade estaria na ficção ou na leitura da ficção (p. 119). “Seria o caso, então, de perceber uma tensão entre Estado e Romance, e inclusive entre leitura e verdade estatal” (p. 119).

Piglia então relembra os exemplos de *1984*, de George Orwell, de *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, e *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley, onde sociedades futuras, em futuros incertos, condenam o ato de ler e em que a leitura é uma prática subversiva. No entanto, ao mesmo tempo, a leitura permite reconstruir o mundo perdido, “a crença no que está escrito num livro permite manter e reconstruir o real perdido” (p. 119-120). A importância da leitura aqui está associada a futuros distópicos, mas nada impede que façamos a ponte para o papel da leitura e da ficção em uma ditadura, quando a narrativa está nas mãos de um Estado despótico e a ficção é a responsável por mostrar a realidade que o Poder esconde.

Em uma conferência de Piglia chamada “Tres Propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)” (2001), o autor argentino fala sobre essa subversão e o aspecto social da linguagem:

Em suma, a literatura atua sobre um estado da linguagem. Quero dizer que para um escritor o social está na linguagem. Por isso, se na literatura existe uma política, joga-se aí. Em suma, a crise atual tem na linguagem um de seus cenários centrais. Ou talvez se deva dizer que a crise é sustentada por certos usos da linguagem. Em nossa sociedade impôs-se uma linguagem técnica, demagógica, publicitária (e são sinônimos), e tudo o que não está nesse jargão está fora da razão e do entendimento. Estabeleceu-se uma norma linguística que impede nomear grandes áreas da experiência social e que deixa de fora da inteligibilidade a reconstrução da memória coletiva (PIGLIA; ROZICHNER, 2001, p. 27, tradução própria).³⁴

³⁴ En definitiva la literatura actúa sobre un estado del lenguaje. Quiero decir que para un escritor lo social está en el lenguaje. Por eso si en la literatura hay una política, se juega ahí. En definitiva, la crisis actual tiene en el lenguaje uno de sus escenarios centrales. O tal vez habría que decir que la crisis está sostenida por ciertos usos del lenguaje. En nuestra sociedad se ha impuesto una lengua técnica, demagógica, publicitaria (y son sinónimos), y todo lo que no está en esa jerga queda fuera de la razón y del entendimiento. Se ha establecido una norma lingüística que impide nombrar amplias zonas de la experiencia social y que deja fuera de la inteligibilidad la reconstrucción de la memoria colectiva.

Um caminho comum entre Barthes e Piglia parece ser o de criar linguagens e mostrar outras ficções, as quais eram deixadas de fora pelo Estado ou pelo Poder. A linguagem adquire uma nova importância no pensamento crítico de Piglia:

Ao contrário do que se costuma pensar, a relação entre a literatura - entre romances, escrita ficcional- e o Estado é uma relação de tensão entre dois tipos de narrativas. Poderíamos dizer que o Estado também narra, que o Estado também constrói ficções, que o Estado também manipula certas histórias. E, de certo modo, a literatura constrói relatos alternativos, em tensão com esse relato que o Estado constrói, esse tipo de história que o Estado conta e diz (p. 11-12, tradução própria).³⁵

A literatura tem, portanto, um claro papel de resistência contra a ficção do Estado e contra a linguagem dominante, que é a linguagem da *doxa*. Piglia e Barthes parecem se encontrar nesse aspecto: “A intervenção política de um escritor se define antes de mais nada no confronto com esses usos oficiais da linguagem”³⁶ (p. 29, tradução própria).

A partir da análise das citações feitas a Barthes ao longo dos diários, é possível perceber que o contexto argentino e a postura de Piglia sempre à esquerda, buscando o lugar do escritor marginal, impacta fortemente no modo como ele lê Barthes. Fica clara a preferência do escritor argentino pela parte da obra barthesiana com um caráter fortemente marxista e sociológico, ou seja, a produção barthesiana dos anos 1950 e 1960. Piglia encontra um diálogo fácil com Barthes, já que busca e encontra nessas obras algo que reflete suas próprias ideias. Assim, noções barthesianas são postas em circulação e são utilizadas, não apenas para pensar o contexto literário e social argentino, mas também para uma reflexão da prática literária de Piglia que coloca Barthes ao lado de outras referências importantes para sua escrita.

Por contraste, percebe-se também uma certa repulsa de Piglia pelo Barthes dos anos 1970, o Barthes de *Roland Barthes por Roland Barthes*, por exemplo. Piglia vê esse distanciamento das influências marxistas de maneira negativa, Barthes viraria um crítico que “segue as modas da época”, fazendo um uso não rigoroso das teorias e uma crítica egocêntrica.

É necessário ressaltar que as partes efetivamente diarísticas d’*Os diários de Emilio Renzi* terminam no ano de 1982. Depois desse ano, a divisão por anos termina e as seções não seguem mais a forma de um diário. As menções a Barthes que aparecem no diário aparecem

³⁵ A diferencia de lo que se suele pensar, la relación entre la literatura -entre novela, escritura ficcional- y el Estado es una relación de tensión entre dos tipos de narraciones. Podríamos decir que también el Estado narra, que también el Estado construye ficciones, que también el Estado manipula ciertas historias. Y, en un sentido, la literatura construye relatos alternativos, en tensión con ese relato que construye el Estado, ese tipo de historias que el Estado cuenta y dice.

³⁶ La intervención política de un escritor se define antes que nada en la confrontación con estos usos oficiales del lenguaje.

todas até o ano de 1982. Esse fato me parece importante, já que a ditadura militar na Argentina termina no ano de 1983, o que faz com que todas as citações estejam inseridas em um contexto político conturbado, um contexto que, como já visto, influenciava diretamente na leitura de Piglia. Ou seja, o recorte imposto pelos *Diários*, como foram publicados, fornece uma visão parcial do diálogo entre Barthes e Piglia. Apesar de que existam pontos de contato entre os dois autores que extrapolam a preferência assumida de Piglia n' *Os diários* (como vimos no próprio diário e em textos mais tardios), desse recorte temporal se desprende a preferência de Piglia por um Barthes marxista, levantando a hipótese de que essa preferência poderia refletir uma necessidade de se posicionar politicamente de maneira mais contundente.

Piglia foi lecionar nos Estados Unidos, quiçá lá o autor tenha tido outro tipo de contato com a obra barthesiana, já que naquele país ela teve outra recepção e outra circulação. Uma grande parte dos cadernos de Piglia dos anos posteriores a 1982 não aparece na obra publicada, o que nos faz pensar se o diálogo entre os dois autores continuou e de que maneira continuou. Talvez a resposta esteja nos manuscritos desses cadernos.

PARTE II: BARTHES LÊ PIGLIA – A *Forma*

Para que um texto se caracterize como diário, espera-se que tenha algumas das características discutidas na Introdução. Porém, segui-las todas à risca significaria, para Barthes, cair em um gênero estático, com problemas que precisariam ser resolvidos para que o texto alcançasse certo valor. O desafio de tornar publicável a escrita do diário envolvia desestabilizar algumas de suas características fundamentais. Seria preciso abalar o tempo cronológico e resolver o problema da insinceridade do “eu” enunciativo.

Essas tentativas de desestruturar os aspectos formais do diário é necessária para se discutir como Piglia e Barthes pensaram o gênero e como funcionaram suas próprias tentativas de explorá-lo. Por isso, esse capítulo analisa como a forma do diário foi pensada e executada por Ricardo Piglia n’*Os diários de Emilio Renzi* e por Roland Barthes em alguns de seus textos autobiográficos.

Uma figura que pode unir os dois escritores é a de outro escritor francês: Marcel Proust. Em uma conferência intitulada “Durante muito tempo, fui dormir cedo”, Barthes discute certos aspectos importantes para que a obra de Proust, *Em busca do tempo perdido*, se tornasse uma grande obra e referência para ele. Proust também parece ter certa importância para Piglia, já que vem de sua obra a epígrafe d’*Os diários de Emilio Renzi*³⁷. A discussão feita por Barthes em sua conferência será o fio condutor do capítulo e Proust funcionará como um elo entre Barthes e Piglia.

Nomeei essa segunda parte da dissertação como **Barthes lê Piglia**, pois me pareceu que esse título explica a direção de minha leitura. Trata-se de uma análise que parte do próprio texto, da linguagem, e essa é uma característica preponderante nos escritos de Barthes. O foco na forma é fundamental, como escreve Piglia: “O que se fixa na memória não é o conteúdo da lembrança, mas sua forma” (PIGLIA, 2017c, p. 19). Partirei da discussão da obra proustiana feita por Barthes e das próprias tentativas de Barthes no campo autobiográfico, para levantar aspectos semelhantes e estabelecer diálogos com a obra de Piglia. Colocar alguns diários e outros textos autobiográficos de Barthes lado a lado com a obra de Piglia nos permite iluminá-la a partir do que Barthes pensava sobre o gênero e, por isso, o título.

Gostaria também de esclarecer que não procurei fazer uma análise de todos os textos que Barthes escreveu sobre o assunto ou que tocam a temática da escrita autobiográfica. Os

³⁷ Tratarei da epígrafe e de sua importância mais à frente no texto

textos de Barthes que são aqui analisados são aqueles que de alguma forma trazem questões pertinentes para se discutir a obra de Piglia.

CAPÍTULO 3 – AO LADO DE PROUST

3.1. A intenção

Já apresentadas as características básicas do gênero do diário, escolhi começar esse capítulo investigando a relação que cada autor tinha com o gênero, o que pensavam sobre ele e quais as suas motivações para escrever diários.

O início da escrita do diário para cada autor em relação à fase da vida em que se encontrava é diametralmente oposta. Se, por um lado, Piglia começou a escrever ainda adolescente o que se tornaria *Os diários de Emilio Renzi*, Barthes, por outro lado, se aprofundou na escrita do gênero muito mais tarde, em uma fase muito mais madura, com motivações diferentes. As incursões de Barthes no gênero são bem mais inconstantes e variadas, enquanto Piglia demonstra, ao contrário, uma regularidade admirável. O compromisso que cada um firmava com o gênero estava ligado com a crença na sua utilidade e no seu potencial.

3.1.1. O escritor precoce – Piglia

Para refletir sobre a visão de cada autor sobre o gênero dos diários talvez seja mais fácil começar por *Os diários de Emilio Renzi*, explorando a regularidade e unidade da obra de Piglia. Conforme narrado no próprio diário, logo no início, na parte sob o subtítulo “Na soleira”, o escritor argentino inicia sua escrita em dezembro de 1957. Ainda adolescente, Piglia se muda com a família para Mar del Plata e é nesse processo de mudança que começa a escrever. Como vimos na citação da página 48, após ter saído da prisão por defender Perón, seu pai decide se mudar de Adrogué e a família abandona a cidade, “meio clandestinamente” (PIGLIA, 2017c, p. 29). Nesse processo de mudança e buscando negar a realidade, recusando o que estava por vir, Piglia inicia seu diário.

Retomando o trecho, podemos perceber que ele tem características que o aproximam da narrativa: o personagem, Renzi, relata um acontecimento de um passado distante para outro personagem. É um trecho com uma sequência cronológica e uma causalidade bem estabelecida. Todos esses aspectos levantam questões que devem ser discutidas em relação aos *Diários*: como ele se estrutura? Podemos assumir como verdade o que está escrito? Quem é Renzi? São perguntas válidas que pretendo responder ao longo do capítulo. Porém, primeiro a questão inicial, suas motivações.

O jovem Piglia afirma que a sua principal intenção à época era negar a realidade, rechaçar aquilo que estava se passando. O diário parecia funcionar como uma válvula de escape para um adolescente que tinha sua vida mudada de uma hora para a outra. O narrador do trecho, em retrospecto, parece definir assim a intenção inicial do diário.

No entanto, se essa foi a motivação que deu início ao diário, ela não é a responsável por sua continuidade. O autor se questiona em vários momentos do porquê de sua escrita e até mesmo para quem escreve. Apesar disso, o hábito em si, ou “mania”, como Piglia define, permanece constante ao longo de toda sua vida. Talvez porque, mais do que a um escape adolescente, a escrita constante nos cadernos esteja ligada a uma vontade muito precoce de “ser um escritor”. Já no início da obra, nas entradas agrupadas sob o título de “Segundo diário (1959-1960)”, em uma entrada do final do ano de 1959, aparece: “disse que era escritor, enfim, que queria ser escritor” (2017c, p. 48). Ainda muito cedo, antes mesmo de já ter publicado algo, Piglia já parecia decidido sua carreira: seria escritor. Essa vontade vai aparecendo de maneira recorrente em suas entradas: “Estar aqui [estar em La Plata, estudando história], transformado num estudante, é somente um jeito de escrever durante alguns anos sem muita interferência” (p. 71), ou “Por ora mantenho em segredo a decisão de me tornar escritor” (p. 90). Mesmo se as decisões que toma pareçam contraditórias – como estudar História na faculdade – essas escolhas vão sendo explicadas a partir do desejo inicial “[...] me vi na faculdade estudando outra coisa (História) para que nada perturbasse minhas leituras espontâneas [...]” (p. 340).

A vontade de ser escritor, o *desejo de escrever*³⁸, vem antes do conteúdo: “Desejos abstratos de continuar escrevendo nestes cadernos apesar de – no fundo – não ter nada a dizer” (p. 60) e vem antes mesmo do ato de escrever propriamente dito. Podemos ver tal questão na entrada na qual Piglia menciona um trabalho muito elogiado pela professora e que seria publicado na revista da faculdade: “Primeira comprovação pública de uma capacidade que dei como certa. (Primeiro ser escritor e depois escrever.)” (p. 92).³⁹

Piglia volta e meia se questiona para quem escreve, apenas para si mesmo ou para outros leitores: “A suprema impostura está no próprio fato de escrever estes cadernos. Para quem escrevo? Não acho que seja para mim, mas também não gostaria que alguém os lesse” (p. 61), ou “Também digo a mim mesmo ‘não é para tanto’. Ou eu quero mesmo acreditar que escrevo estes cadernos só para mim?” (p. 86). O objetivo da escrita nesses cadernos também assume diferentes facetas, como, por exemplo, uma busca de uma poética pessoal: “Leio o que escrevi nestes cadernos, desordem de sentimentos. Procuo uma poética pessoal que aqui não se vê (ainda)” (p. 99); ou um escudo para enfrentar a vida: “Para escrever é preciso não se sentir

³⁸ Termo que Barthes utiliza e que irei explorar mais adiante.

³⁹ Claro, como esses cadernos sofreram alterações para serem publicados, ou seja, foram editados por Piglia, podemos estar lidando com uma construção dessa ideia de sempre haver existido uma intenção clara de se tornar escritor. Por mais que se trate de um diário, que pressupõe um contato maior com o real, a obra de Piglia, como toda obra, passa por um processo de construção do autor. Para entender mais precisamente por quais processos os cadernos passaram, provavelmente, teríamos que efetuar um longo estudo no campo da crítica genética com os manuscritos, o que foge do escopo desse trabalho. Por enquanto, ficamos com a “obra final”.

à vontade no mundo, é um escudo para enfrentar a vida (e falar disso)” (p. 61); ou ainda um lugar onde se pode escrever o que não pode ser dito na vida real:

Uma das lições – se é que há lições, porque no fundo é idiota pensar que alguém aprenda alguma coisa da experiência – é o vaivém entre aquilo que se pode fazer ou dizer e aquilo que não se pode nem dizer nem fazer. Um diário deveria estar ligado à segunda parte da frase, ou seja, a gente deveria escrever basicamente sobre os limites ou as fronteiras que tornam impossíveis certos atos ou palavras (p. 194).

E, apesar do “porquê” e do “para quem” assumirem várias formas, a intenção de se tornar escritor está sempre presente. Essa vontade de ser escritor pode ser interpretada como algo que mantém a escritura nos cadernos:

No limite, se não houver nada além dos diários, eles poderão ser vistos como o projeto de alguém que primeiro decide ser escritor para em seguida começar a escrever, antes de mais nada, uma série de cadernos em que registra sua fidelidade a essa posição imaginária (p. 340).

Essa relação entre o se tornar escritor e o ato em si da escrita, mais do que a um desejo adolescente que se realizará ou não, está ligada a “anomalia que é a essência da atividade literária” (BLANCHOT, 1997, p. 293). Essa anomalia é a contradição inicial de um escritor que crê em seu talento e precisa dele para poder dar início à escrita, mas ao mesmo tempo só poderá ter certeza de que o possui quando efetivar essa escrita:

[...] o indivíduo que quer escrever é impedido por uma contradição: para escrever, precisa de talento para escrever. Mas nele mesmo os dons não são nada. Enquanto não se puser à mesa e escrever uma obra, o escritor não é escritor e não sabe se tem capacidade para vir a ser um. Só terá talento após ter escrito, mas dele necessita para escrever (p. 293).

A saída se dá pelo próprio ato de escrever, é necessário começar imediatamente, passar imediatamente ao ato, independente das circunstâncias que levem o escritor a efetuar esse movimento (p. 294). O ato do jovem Piglia de iniciar a escrita de seus diários, mesmo que as circunstâncias iniciais possam ter sido banais (a tentativa de um adolescente de negar uma realidade que não lhe agradava), é o que rompe o ciclo inerente da atividade literária:

Qualquer obra é obra das circunstâncias: isto quer dizer simplesmente que essa obra teve início, que começou no tempo e que esse momento do tempo faz parte da obra, já que, sem ele, ela só teria sido um problema insuperável, nada mais do que a impossibilidade de escrever (p. 295).

Seguindo o pensamento de Blanchot, a escrita dos cadernos é fundamental, pois confirma os talentos do escritor ao mesmo tempo que é o que permite que eles existam e se desenvolvam. É o movimento inicial, fundamental para a própria existência do escritor:

O que está escrito não é nem bem nem mal escrito, nem importante nem vão, nem memorável nem digno de esquecimento: é o movimento perfeito pelo qual o que dentro não era nada veio para a realidade monumental de fora como

algo necessariamente verdadeiro, como uma tradução necessariamente fiel, já que aquele que ela traduz só existe por ela e nela (p. 295).

Ou seja, o diário foi fundamental para que o desejo de se tornar escritor se realizasse. Para além desse movimento inicial, parece-me constante a ideia de que dessa primeira escrita pudessem surgir outros textos. Isso poderia ocorrer pelo processo de reescrita de partes do diário, transformando essas partes em contos, ensaios etc. Na própria construção do primeiro volume, esse processo pode ser visto claramente e é explicado na própria abertura, na “Nota do Autor”: “Não há segredos, seria ridículo pensar que há segredos, por isso ele ia expor neste livro, com prazer, os primeiros dez anos do seu diário; vem acompanhado de contos e ensaios que ele incluiu porque em sua primeira versão integravam seus cadernos pessoais (PIGLIA, 2017c, p. 12)”. São os textos que vão se intercalando com as partes diarísticas. Porém, existe também, ao longo da obra, a vontade de que esses diários se transformem, eles mesmos, em obra. O diário parece funcionar, então, como uma escrita do presente, que alimenta uma escrita futura, projetos de escrita que surgirão a partir desse texto, em um processo que se retroalimenta incessantemente. Mais do que ligado a um objetivo final, o diário está ligado ao próprio ato de escrever. A vontade de ser escritor de Piglia é representativa do seu *desejo de escrever*, que se mostra na escrita incessante do diário.

3.1.2. A desorganização do tempo – Barthes

Um bom ponto de partida para refletir sobre as intenções de Barthes ao escrever um diário é sua conferência “Durante muito tempo, fui dormir cedo”. Nessa conferência, proferida por Barthes em 1978, no *Collège de France*, o autor evidencia a busca que empreendeu no final de sua vida para escrever um romance, se colocando ao lado de Proust – o “Proust e eu” discutido por Barthes. Ele se identifica com Proust, com o autor Proust, pois nele também existe um *desejo de escrever*⁴⁰. A identificação é com “o operário, ora atormentado, ora exaltado, de qualquer maneira modesto, que quis empreender uma tarefa à qual conferiu, desde a origem do seu projeto um caráter absoluto” (BARTHES, 2004h, p. 349).

Segundo Barthes, Proust tem sucesso porque consegue aliar em seu *Em busca do tempo perdido* dois gêneros entre os quais se debatia: a crítica e o romance, ou o ensaio e o romance. Para Barthes, Proust cria assim uma terceira forma (um artifício muito usado por ele para resolver oposições), uma forma que não é nenhuma das duas anteriores e é as duas ao mesmo tempo.

⁴⁰ Esse desejo de escrever (BARTHES, 2005b, p. 16), como algumas outras questões discutidas nesse texto, também aparece no curso *A Preparação do Romance* que será discutido adiante.

Ele demonstra como o sono é, no caso de Proust, o elemento disruptivo, o elemento que abala o tempo cronológico e funda esse terceiro gênero:

O interesse é, no entanto, capital: está em abrir as comportas do *Tempo*: abalada a crono-logia, fragmentos, intelectuais ou narrativos, vão formar uma sequência que se submete à lei ancestral da Narrativa ou do Raciocínio, e essa sequência que se produzirá, sem forçar, a *terceira forma* (p. 353).

Esse elemento disruptivo é tão importante? Pois é esse caráter disruptivo de um texto que faz com que ele ultrapasse as fronteiras do gênero e se transforme em algo mais, nessa outra forma, que passarei a chamar de Obra⁴¹. É esse elemento disruptivo que Barthes busca quando escreve. Sem esse elemento, um texto não extrapolaria seu próprio gênero, não chegaria ao status de Obra. Um diário, por exemplo, seria apenas um diário, não teria valor como Obra. Quando Barthes experimenta o gênero, ele o utiliza como material base, procurando algo que lhe dê outra forma, que extrapole o gênero.

Como Barthes discute, o tempo, ou melhor, a desorganização do tempo pode funcionar como esse elemento. No caso de Piglia, podemos também perceber uma desorganização do tempo cronológico, que é fundamental na estrutura d'*Os diários de Emilio Renzi*. O material base para a construção da obra foram os inúmeros cadernos escritos por Piglia ao longo de sua vida, cadernos que efetivamente compunham o seu diário. Porém, é justamente na passagem dos cadernos à Obra que está presente o elemento que embaralha a ordem cronológica dos diários: o próprio Piglia. Segundo Miriam Gárate, quando Piglia, mais para o fim de sua vida, começa a organizar seus cadernos para a publicação, ele modifica esses textos de diversas formas:

Sabe-se: Piglia corta, transporta, modifica, edita e recontextualiza textos inteiros ou segmentos de textos em uma operação de leitura/(re)escrita incessante da própria obra, o que faz da montagem, do deslocamento e da recomposição de enunciados os dispositivos privilegiados de uma poética da experimentação, do processo, da movência, que transtorna cronologias e recusa clausuras, que faz da obra (provisória até o fim) um laboratório – e do escritor um (seu primeiro) leitor (2019, p. 591).

Se os cadernos seguiam uma ordem cronológica, o processo de transposição dos cadernos à Obra embaralha essa ordem. Gisela Bergonzoni deixa clara essa distinção quando afirma que Piglia se coloca como o primeiro leitor de seus próprios diários, que seriam as anotações de um autor em formação reescritas por um autor já consagrado (2019a, p. 254). Essa leitura, ou releitura, é de extrema importância para Piglia pelo próprio peso que Piglia coloca

⁴¹ Por Obra, entendo esse texto que não se encaixaria em um gênero, a *terceira forma* a que Barthes se refere em sua conferência. Essa *terceira forma* discutida por Barthes nesse ensaio é algo que extrapola as fronteiras do romance como gênero. Esse algo, que aqui me refiro como Obra, está próximo da ideia de Romance (com maiúscula) discutido por Barthes na *Preparação do Romance*.

no ato da leitura ou na figura do leitor em si. Quando discute a correspondência e os diários de Kafka, em “Uma narrativa sobre Kafka” dentro d’*O último leitor*, Piglia escreve que é

Por isso Kafka escreve um diário: para ler novamente as conexões que não viu ao viver. Poder-se-ia dizer que escreve seu *Diário* para ler, deslocado, o sentido em outro lugar. Só entende o que viveu, ou o que está por viver, quando está escrito. Narrar não serve para recordar, mas para tornar visível. Para tornar visíveis *as conexões*, os gestos, os lugares, a disposição dos corpos (2006, p. 39).

Ou seja, essa releitura Piglia também poderia efetuar um processo parecido, encontrando conexões que passaram despercebidas, relendo sua vida sob outra ótica, como um outro. Nessa releitura, nota-se um novo ponto de contato entre Piglia e Proust, como escreve Julio Premat, comparando esse movimento de escrita final dos dois autores:

Em Piglia, uma aura, um pathos, uma adesão insensata à própria criação, acompanham o trabalho final de uma produção e de uma vida literárias; nessa perspectiva, o exemplo lembra outros momentos lendários, como o de Proust rabiscando as provas de galé de *Em busca do tempo perdido*, com um ímpeto irreprimível e radicalmente oposto ao desfalecimento progressivo do seu corpo (2019, p. 1, tradução própria)⁴².

Além disso, essa distinção de autores se reflete na própria estrutura do diário. Como visto anteriormente, *Os diários de Emilio Renzi* não possuem apenas partes diarísticas. A citação usada anteriormente vem justamente de um trecho que não se conforma aos moldes do gênero. Essas divisões são muito bem marcadas ao longo da obra, como podemos ver, por exemplo, observando o índice do primeiro volume⁴³. As partes que não se encontram nas seções denominadas de diários são compostas por diferentes gêneros textuais, como contos, prólogos, artigos de revistas etc.

Porém, algumas dessas partes funcionam como retomadas, ou melhor, parecem ser uma reescritura de trechos do diário, já que, como visto anteriormente, são textos que podem ter saído dos próprios cadernos originais. “Na soleira”, que abre a primeira parte desse primeiro volume e da qual alguns trechos já foram citados, mostra Renzi narrando diversas trechos e passagens que aparecerão nos diários seguintes. Há também “No bar El Rayo” e “Diário de um conto (1961)”, as duas últimas seções que fecham a parte I do primeiro volume. Em “No bar El Rayo”, não ocorre uma total coincidência entre os fatos narrados e fatos tirados dos diários

⁴² En Piglia, un aura, un pathos, una adhesión insensata a la propia creación, acompañan el trabajo de fin de una producción y de una vida literarias; en esa perspectiva, el ejemplo recuerda otros momentos legendarios, como el de Proust borroneando las pruebas de galera de *En busca del tiempo perdido*, con un ímpetu irrefrenable radicalmente opuesto al desfallecimiento progresivo de su cuerpo.

⁴³ Retomando, o índice do primeiro volume (PIGLIA, 2017b) está assim configurado: Nota do autor. I: 1. Na soleira; **2. Primeiro diário (1957-1958)**; 3. Primeiro amor; **4. Segundo diário (1959-1960)**; 5. Uma visita; **6. Diário 1960**; 7. No bar El Rayo; 8. Diário de um conto (1961). II: 9. No estúdio; **10. Diário 1963**; 11. Os diários de Pavese; **12. Diário 1964**; 13. O nadador; **14. Diário 1965**; 15. Hotel Almagro; 16. **Diário 1966**; 17. A moeda grega; 18. **Diário 1967**; 19. Quem diz eu?; 20. Seixo rodado. Em negrito estão os textos que chamo de diarísticos.

propriamente ditos, mas alguns elementos indicam que eles também são trechos de clara inspiração autobiográfica. Exemplos disso são as presenças de personagens da vida de Piglia, como Vicky, ou de lugares, como a pensão para estudantes onde ele morava. Nesse trecho, a fragmentação do diário é substituída pelo tom narrativo e causal muito mais próximo a um conto. Já a seção “Diário de um conto (1961)” se aproxima mais dos trechos diarísticos, justamente porque essa parte representa o ano de 1961. Se os trechos ainda são divididos por dia, a forma de cada entrada é muito diferente. Elas são muito mais longas, também em um tom muito mais narrativo. Há uma retomada de diversas passagens narradas no diário, como o trabalho com o arquivo do avô ou as aventuras com Lucia, mas aqui narradas em tom também mais próximo ao conto (como já coloca o título), com uma estrutura muito mais causal. Piglia nos apresenta o ano de 1961 reescrito e reestruturado, como um conto.

Outra seção marcante é a seção “No estúdio” que marca a abertura da parte II do primeiro volume. Nesse trecho, Piglia volta a utilizar o recurso de colocar Renzi como personagem visto de fora, por outro personagem não nomeado que faz as vezes de narrador. Nesse trecho, a narração segue um personagem que chega aos estúdios de Renzi para lhe fazer companhia e para copiar o que ele iria ditar. Renzi dita, então, partes de seus diários. Essas partes são justamente de 1962, ano que tampouco aparece na forma de diários, como podemos ver se acompanharmos o índice.

O trecho ainda está separado por datas, mas as entradas são muito mais longas e, o que é mais interessante, as datas seguem uma cronologia bagunçada. Renzi começa a narrar os acontecimentos de sete de março, depois passa para os acontecimentos de doze de fevereiro, que são seguidos por acontecimentos de dias próximos, nomeados apenas pelo dia da semana: terça-feira, sexta-feira, quarta-feira, quinta-feira, depois terça-feira de novo, seguida de uma nova terça-feira, para depois narrar uma última entrada, no dia oito de janeiro.

Esses trechos discutidos acima não são trechos propriamente diarísticos, ou seja, não estão nomeados como diários. Eles têm uma estrutura diferente, se aproximam de tons mais narrativos, mais próximos ao tom de contos. Entretanto, não estão completamente deslocados dos trechos do diário. Percebe-se que eles se baseiam também em acontecimentos da vida de Piglia. Mais importante que isso é a presença de uma visão retrospectiva, uma reescritura de um autor que parece ser um Piglia maduro. É sabido que Piglia sofreu de uma doença degenerativa no final da sua vida que foi pouco a pouco prejudicando sua movimentação e capacidade de escrever. Por isso, para escrever *Os diários*, o autor contou com a ajuda de sua “musa mexicana”, Luisa Fernández, filha de uma colega de Princeton, para quem ele ia ditando o que deveria ser escrito. Ou seja, uma cena muito próxima da narrada “No estúdio”, o que nos

faz pensar que Piglia insere na sua obra, nos diários dos anos 1960, o processo de reescritura que está acontecendo em um momento muito posterior de sua vida. Piglia faz ao longo dos diários comentários que parecem se referir a essa distância:

Narrar quer dizer centralmente cuidar da distância entre o narrador e a história que ele conta. Essa distância define o tom da prosa e também seu ponto de vista. Um exemplo simples é a passagem brusca para o presente (da narração), que deixa os acontecimentos transcorrendo no passado (PIGLIA, 2017c, p. 157).

A releitura de Piglia, os recortes e a reescrita são fundamentais para pensarmos seus diários como obra. Como veremos mais adiante, é durante a releitura que Barthes duvida do valor literário daquilo que escreveu no calor do momento e, quando Piglia modifica aquilo que estava em seus cadernos em uma releitura posterior, parece estar lidando justamente com essa questão. Como coloca Teresa Orecchia Havas:

Os Diários apresentam-se, portanto, como o resultado de um processo complexo onde se alternam pelo menos três estratégias: a seleção pontual de materiais pré-existentes e a sua reescrita, ou seja, um procedimento de compressão e correção combinadas; a (possível) supressão de grandes áreas de material, uma vez que as anotações organizadas por anos não vão além de 1982; e por fim, a adição de materiais diversos no momento da sua preparação em volumes, uma atividade de expansão que visa sobretudo enunciar com ênfase no presente⁴⁴ (2019, p. 3, tradução própria).

Esse retrabalho de Piglia atualiza a enunciação e é um elemento disruptivo que abala o tempo do diário, abala a *crono-logia*, introduz elementos narrativos e faz com que ele escape de seu próprio gênero.

Além disso, essa reescritura de algumas partes que tendem para um tom narrativo, parecem servir também para explicar essa figura de Renzi, alter ego de Piglia. Como Piglia mesmo define “[Renzi] antes de mais nada, claro, é um efeito de estilo, um tom, digamos uma forma de narrar⁴⁵” (PIGLIA, 2017c, p. 88, tradução própria). Como explica Bergonzoni, Renzi não parece ser um sinal de ficcionalização, mas uma busca por um tom diferente (no caso do diário, um tom retrospectivo) uma questão mais estilística ou estética (2019a, p. 254), ideia também discutida por Martín Kohan:

A autoria que Ricardo Piglia, autor, cede ou concede a Emilio Renzi, esta decisão de incrustar um “ele” em plena escrita do “eu”, não faz dos diários um romance (segundo o conhecido convite de leitura proposto por Roland Barthes) nem os converte em uma ficção (porque não deixamos de lê-los no

⁴⁴ Los Diarios se presentan por lo tanto como el resultado de un proceso complejo donde alternan al menos tres estrategias: la selección puntual de materiales preexistentes y su reescritura, es decir, un procedimiento de compresión y corrección combinadas; la supresión (posible) de amplias zonas de material, puesto que las anotaciones ordenadas por años no llegan más que hasta 1982; y por fin, el agregado de materiales diversos en el momento de su preparación en volumen, una actividad de expansión que apunta sobre todo a enunciar con acento puesto en el presente.

⁴⁵ [Renzi] antes que nada, por supuesto, es un efecto de estilo, un tono, digamos un modo de narrar.

registro das verdades pessoais); mas os aproximam, em todo caso, a um regime de construção e validação estética aos quais Piglia, evidentemente, não quis renunciar (KOHAN, 2017, p. 263 apud BERGONZONI, 2019a, p. 254-255).

É como se Piglia usasse Renzi como um duplo, para poder assim narrar sua vida como se fosse outro, narrar de fora, conseguir um distanciamento, que é perceptível em algumas passagens, como quando uma professora caracteriza o trabalho de Piglia como um dos melhores que ela já havia lido:

Estou espantado, a professora de Introdução à Literatura disse em classe que meu trabalho sobre Martínez Estrada era o melhor que ela tinha lido desde que leciona na faculdade. Será publicado na revista da Faculdade de Humanidades. Escrevê-lo me deu muito trabalho e não acho que esteja tão bom assim. Ao mesmo tempo, indiferença diante do elogio, eu a escutei como se estivesse falando de outra pessoa (PIGLIA, 2017c, p. 92).

Ou quando a escritora Beatriz Guido fala sobre um conto de Piglia e o nomeia como uma revelação literária:

[Beatriz Guido começou] a falar de mim, que estava na plateia naquela tarde no Salão Nobre, e elogiou meu conto “Meu amigo”, e eu percebia, surpreso, que aquele era eu, e senti uma emoção contraditória que sempre me acompanhou, nas boas e nas más, de que não era eu, aquele que estava lá sentado entre meus colegas, que tinha escrito aquele conto, mas outro, diferente de mim, mais introvertido e mais valente, enquanto eu naquele tempo andava bem perdido, afastado emocionalmente de tudo. Não tive coragem de falar com ela, achei que era impossível me levantar e dizer que sou o escritor jovem desse conto etc. Um verdadeiro horror, muito real, a literatura é muito mais misteriosa e mais estranha que a simples presença física do assim chamado autor; portanto fiquei lá sentado, acho que estava mais ou menos na 10ª fileira, ou seja, perto dela, que podia me ver mas não me conhecia, e eu preferi continuar lá sentado, anônimo [...] (p. 131).

Esse distanciamento em relação ao que se escreve também remete ao texto de Barthes, “A morte do autor”. O autor, Piglia, não só permanece anônimo em relação ao público leitor, no caso a professora e seus colegas, mas parece haver uma distância entre aquele que escreveu e aquele que está sentado ali na plateia, naquele momento. Como escreve Barthes, diferentemente do Autor que existe antes de seu texto, o *scriptor* moderno nasce ao mesmo tempo que seu texto, “não existe outro tempo para além do da enunciação, e todo texto é escrito eternamente no *aqui e agora*” (2004e, p. 61). Esse ponto de vista, de que o *scriptor* só existe no ato da enunciação, no ato da escrita, ajuda a compreender o distanciamento de Piglia em relação ao seu próprio texto, um distanciamento que seria também da figura do Autor.

Voltando para a conferência de Barthes, podemos entender a importância desse tom, ou desse ritmo, que a figura de Renzi traz à *terceira forma* de Barthes. Como explica o autor francês:

Provinda do sono, a obra (*a terceira forma*) repousa num princípio provocante: a *desorganização* do Tempo (da cronologia). Ora, aí está um princípio muito moderno. Bachelard chama *ritmo* a essa força que visa a “desvencilhar a alma das falsas permanências das durações malfeitas”, e essa definição se aplica muito bem à *Busca*, cujo esforço todo, suntuoso, está em subtrair o tempo rememorado à falsa permanência da biografia” (BARTHES, 2004h, p. 353-354).

Renzi é justamente essa figura, esse ritmo, que desorganiza o tempo cronológico, fator central da passagem para uma terceira forma:

Na realidade, se retomarmos a palavra de Bachelard, trata-se de um *ritmo*, e muito complexo: “sistemas de instantes” (ainda Bachelard) sucedem-se, *mas também se respondem*. Pois o que o princípio de vacilação desorganiza não é a inteligibilidade do Tempo, mas a lógica ilusória da biografia, na medida em que ela segue tradicionalmente a ordem puramente matemática dos anos (p. 354).

O desvirtuamento do tempo cronológico que Barthes reconhece em Proust como elemento central para o seu *Em busca do tempo perdido*, para que ele atinja seu status de *terceira forma*, parece similar ao desvirtuamento cronológico que ocorre n’*Os diários de Emilio Renzi*. Podemos interpretar a figura de Renzi como um elemento chave desse desvirtuamento, pois ele é justamente um ritmo, um tom, buscado por Piglia.

Essa passagem de elementos biográficos para à Obra é um movimento que deve ser buscado pelo autor e o parágrafo seguinte da conferência de Barthes é crucial para entender como ele pensa essa transposição de fatos da biografia para o Romance: “Essa desorganização da biografia não é a sua destruição. Na obra, numerosos elementos da vida pessoal são conservados, de maneira identificável, mas esses elementos estão de certo modo *desviados*” (p. 354). Esse desvio é fundamental para pensar a passagem do material diarístico para o Romance, ou para a Obra. Barthes vai então expor os desvios que abalam a biografia do autor dos diários.

3.2. Desvios

3.2.1. Eu/Ele

O primeiro desvio é o desvio da pessoa enunciativa. Em um diário, ou autobiografia, a enunciação é normalmente feita por um narrador em primeira pessoa que representa uma mesma identidade entre as figuras do autor, narrador e personagem. Segundo Lejeune, o pacto autobiográfico se estabelecerá justamente se a identidade entre autor, narrador e personagem principal fosse a mesma (2008, p. 15). Antes de entrar na questão da autoria, trato da questão enunciativa.

No caso de Proust a pessoa enunciativa ainda é um “eu”, mas um “eu” que não é o mesmo de uma biografia tradicional. Como coloca Barthes:

A obra proustiana põe em cena – ou em escritura – um “eu” (o Narrador); mas esse “eu”, se assim se pode dizer, já não é exatamente um “eu” (sujeito e objeto da autobiografia tradicional): “eu” não é aquele que se lembra, se confia, se confessa; é aquele que enuncia; quem é posto em cena por esse “eu” é um “eu” de escritura, cujas ligações com o “eu” civil são incertas, deslocadas (BARTHES, 2004h, p. 354-355).

A questão aqui é que o “eu” da escritura não é o mesmo “eu” da pessoa civil, do autor. Separar essas duas instâncias, o autor e o “eu” enunciativo, confere uma liberdade maior à escritura. Quebrando o paralelismo entre autor/narrador/personagem, é possível, como Proust, manter a pessoa enunciativa (a primeira pessoa) e apagar a correspondência entre autor e narrador. Contudo, essa quebra de identidade também faz com que seja possível alterar a pessoa da enunciação sem necessariamente alterar o autor do relato ou mesmo o gênero em que o texto se encaixa, como Barthes já havia feito no seu livro *Roland Barthes por Roland Barthes*.

Antes de analisar essa obra especificamente, é necessário ressaltar que as discussões barthesianas em torno da escrita biográfica não se restringem à essa conferência ou mesmo às suas obras finais. Barthes, por exemplo, sempre admirou Gide e se debruçou sobre seus diários no seu artigo de 1942, “Notas sobre André Gide e seu diário”. Nesse artigo fragmentário, Barthes define Gide como um ser simultâneo, como se os diferentes aspectos de si mesmo fossem contemporâneos uns dos outros (2004b, p. 7). É interessante que ele ressalte essa simultaneidade quando está analisando um diário. A lógica seria que se percebesse uma cronologia, diferentes fases de um autor, mas Barthes nota o oposto: “Segue-se que Gide não tem idade. É sempre jovem, é sempre maduro, é sempre sábio, é sempre fervoroso” (p. 8). Barthes parece chamar atenção para essa dobra no tempo, para um elemento disruptivo do tempo cronológico no diário de Gide.

Também há no texto de Gide um desdobramento em relação à enunciação em si. Barthes descreve o *Diário* “mais frequentemente como diálogo do que como monólogo. É menos uma confissão que o relato de uma alma que se busca, se responde, conversa consigo (ao modo dos *Solilóquios* de Agostinho)” (p. 3). Éric Marty retoma essa reflexão e descreve esse diálogo como um desdobramento do discurso: “Há dois discursos gidianos no interior do *Diário*: o primeiro que transcreve o discurso do mundo se abstendo dele, um segundo que mantém uma palavra íntima, afastada, distante e irregular” (MARTY, 1981, p. 39, apud AMIGO PINO, 2015, p. 27). Há também um desvio enunciativo no diário de um autor que se desdobra e procura uma distância para narrar: “Assim, o diário é a procura de uma distância, para poder se ver como outro e assim criar um discurso sobre si mesmo” (p. 27). Movimento similar ao percebido n’*Os diários de Emilio Renzi*.

Além disso, Barthes também trata da escrita biográfica quando, em *Sade, Fourier, Loyola* (1971), traz a ideia de *biografemas*:

se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, a algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda palavra e cuja vaga de imagens (esse *flumen orationis* em que talvez consista “o lado porco” da escritura) é entrecortada, à moda de soluços salutareos, pelo negro apenas escrito do intertítulo, pela irrupção desenvolto de *outro* significante. (2005d, p. XVII).

Pensando nessa noção de *biografemas*, já se pode começar a vislumbrar as ideias de Barthes a respeito de uma possível autobiografia. Para o autor a ideia de recontar sua vida seria marcada pela fragmentação, elemento que também pode ser pensado como um desvio em relação ao texto biográfico tradicional. Esse pequeno trecho citado já apresenta uma série de palavras que remetem a essa ideia: *dispersão; vida esburacada; ausente toda palavra; entrecortada; soluço salutareos; irrupção*. A biografia seria, para Barthes, uma retomada fragmentada de episódios de sua vida, que nos remete ao seu *Roland Barthes por Roland Barthes*.

Essa ideia de uma reconstrução autobiográfica fragmentária também está presente no texto de Piglia:

Era uma radiografia do seu espírito, melhor dizendo, da construção involuntária do seu espírito, disse, e fez uma pausa; não acreditava nessas baboseiras (frisou), mas gostava de pensar que sua vida interior era feita de pequenos incidentes. Assim, poderia enfim começar a pensar numa autobiografia. Uma cena e depois outra e mais outra, não é? Seria uma autobiografia seriada, uma vida em série... Dessa multiplicidade de fragmentos insensatos, começara seguindo uma linha, reconstruindo a série dos livros, “Os livros da minha vida”, disse. Não os que escrevera, mas os que lera... Como li alguns dos meus livros poderia ser o título da minha autobiografia (caso a escrevesse) (PIGLIA, 2017c, p. 17).

Renzi também imagina uma reconstrução feita a partir de uma série de incidentes⁴⁶, que seriam então organizados a partir de uma linha em comum. No caso da reconstrução pensada em “Na soleira”, a linha que uniria esses fragmentos seriam os livros lidos, o momento que eles representam. Mas essa tentativa de organização aparece também em outros momentos, como por exemplo, no segundo volume do diário, quando aparece uma tentativa de organização temática, baseada em séries: série A para eventos políticos que influenciariam na esfera íntima

⁴⁶ A noção barthesiana de *incidente*, seria discutida adiante, quando o assunto for justamente os *Incidentes* de Barthes.

de Piglia; série B para os amigos; série C para seus casos amorosos; série E para os escritos sobre o próprio diário, uma escrita metalinguística; série X fala de alguns contatos com a luta armada; e a brevíssima série Z que parece se referir a algumas alucinações de Piglia (GANCEDO, 2019, p. 12-13).

A fragmentação se reflete, evidentemente, na própria estrutura d’*Os diários*. Além da fragmentação característica do diário, a estrutura também se fragmenta na medida em que os trechos dos diários são interrompidos por outros textos de outros gêneros. A fragmentação e a biografia foram se tornando aspectos cada vez mais comuns nessa busca barthesiana pelo *romanesco*. Quando Barthes, n’*O grau zero da escrita*, analisa o romance do século XIX, percebe o gênero como uma forma de reafirmar a ideologia burguesa, na qual o homem, pelo seu trabalho e esforço, será recompensado e usufruirá da riqueza de que tem direito. O romance reafirma essa causalidade, refletindo na literatura o sentido da vida. Porém, no final do século XIX, o romance se distancia da ideia de reflexo da sociedade. Flaubert, por exemplo, constrói um texto tão sofisticado que deixa claro sua artificialidade. O romance não é mais espelho, mas se mostra como literatura. O gênero, então, se liberta e se torna cada vez mais aberto. Ele não mais propõe um sentido para a vida, não possui uma interpretação única.

Se o sentido do romance como gênero se torna fugidio, passa a ser o papel da crítica reestabelecer esse sentido, que constrói uma interpretação e um todo coerente. É essa crítica que Barthes irá questionar, aquela que procura estabelecer umnexo causal e um sentido único para o romance. A saída para que a crítica não assuma esse papel é o *romanesco*, aqui entendido como “um efeito do romance, sem a estrutura do romance” (AMIGO PINO, 2015, p. 60). Barthes inclui em sua crítica certos aspectos que aproximam o texto de experiências do leitor, como metáforas com comidas ou trechos de romances que conferem ao ensaio os lampejos do *romanesco*. Isso faz com que o leitor se coloque no texto e a leitura não seja apenas a compreensão dos argumentos, mas algo além. O texto, assim como é a literatura, se torna uma experiência para o leitor, não simples argumentação⁴⁷.

Era importante para Barthes fugir de uma leitura única e de um sentido único. Quando ele começa a busca de seu próprio romance, não pretendia retornar ao romance burguês do século XIX. Por mais que seu romance pudesse ter inspirações autobiográficas, era preciso evitar o sentido único, manter o *romanesco*, sem manter a estrutura do romance. A retomada autobiográfica deveria ser, então, fragmentada, já que a fragmentação evitaria, em um romance, uma mensagem clara e única. Seria uma busca por uma combinação entre fragmentação e

⁴⁷ Para um aprofundamento maior no *romanesco* para Barthes, ler o capítulo “Escrever o romance”, do livro *Roland Barthes. A Aventura do romance* de Cláudia Amigo Pino.

biografia. A fragmentação remete à importância de uma leitura que flutue, que seja descontínua e guiada pela surpresa. A biografia, por sua vez, é importante como matéria de onde poderia surgir o material para o texto, quando trabalhada pela linguagem, por um trabalho estético.

Trabalhar com textos autobiográficos levanta sempre a questão do “eu” que os enuncia: o que fazer com esse “eu” para que o texto não recaia em um egotismo excessivo? *Roland Barthes por Roland Barthes* é um exemplo barthesiano da busca desse desvio da enunciação. Como conta Mathieu Messenger, esse livro foi encomendado para Barthes por Denis Roche para fazer parte da coleção *Écrivains de toujours*, mas diferente do habitual, o editor pede que Barthes escreva sobre sua própria obra – normalmente os escritores escreviam sobre outros escritores (2019, p. 91). Porém, Barthes não escreve uma autobiografia tradicional, ele tensiona a figura do “eu”, coloca-a em questão. Isso se mostra claro desde o princípio. Antes de começar o texto em si, o leitor se depara com uma nota escrita à mão, que diz: “Tudo isso deve ser considerado como dito por uma personagem de romance” (BARTHES, 2017, p. 11). A enunciação será um elemento de desvio, uma tentativa de extrapolar o gênero.

A epígrafe de Barthes aparece novamente e é desenvolvida em um fragmento da página 136, nomeado “O livro do Eu”. Esse fragmento traz uma discussão sobre o “eu” que está por trás do discurso e, justamente, é um fragmento que mistura a terceira e a primeira pessoa:

Suas “ideias” têm alguma relação com a modernidade, ou com aquilo que chamam de vanguarda (o sujeito, a História, o sexo, a língua); mas **ele** resiste a suas ideias: **seu** “eu”, concreção racional, a elas resiste incessantemente. Embora feito, aparentemente, de uma sequência de “ideias”, este livro não é o livro de **suas** ideias, é o livro do Eu, o livro de **minhas** resistências a **minhas** próprias ideias; é um livro *recessivo* (que recua, mas também, talvez, que toma distância) (p. 136, grifos meus).

Como coloca Bergonzoni em seu artigo no qual explora as semelhanças entre os textos autobiográficos de Barthes e *Os diários de Emilio Renzi*:

Observa-se, portanto, que o convite de leitura de Barthes não pode ser interpretado somente como uma confissão de ficcionalização: trata-se de uma operação mais complexa, de desvirtuamento de gêneros e, mais além, de uma escritura do “eu” que passa tanto pelo exercício crítico do ensaio como pela fabulação romanesca (2019a, p. 255).

O jogo com o “eu” não pode ser interpretado como simples ficcionalização de ideias ou eventos biográficos: é um movimento mais profundo, uma consciência estética que envolve o “desvirtuamento de gêneros” como o ensaio, os diários, o romance etc. A figura do “eu” se multiplica em várias máscaras que variam de profundidade sem ninguém por detrás. Assim como nas partes ensaísticas, surge um “ele” também ambíguo, que aproxima o ensaio do

romance, mas não completamente, pois não remete a nenhum personagem fictício, mas um autor romanceado:

Tudo isso dever ser considerado como dito por uma personagem do romance – ou melhor, por várias. Pois o imaginário, matéria fatal do romance e labirinto de redentes nos quais se extravia aquele que fala de si mesmo, o imaginário é assumido por várias máscaras (*personae*), escalonadas segundo a profundidade do palco (e no entanto *ninguém* por detrás). O livro não escolhe; ele funciona por alternância, avança por lufadas de imaginário simples e de acessos críticos, mas esses mesmos acessos nunca são mais do que efeitos de repercussão; não há imaginário mais puro do que a crítica (de si). A substância deste livro, enfim, é pois totalmente romanesca. A intrusão, no discurso do ensaio, de uma terceira pessoa que não remete entretanto a nenhuma criatura fictícia, marca a necessidade de remodelar os gêneros: que o ensaio confesse ser *quase* um romance: um romance sem nomes próprios (Barthes, 2017, p. 137).

Nesse livro, o autor experimenta esse desvio da enunciação. A questão é que mesmo com esse desvio da pessoa enunciativa, não se coloca em questão a figura do autor por trás da escrita e nem o caráter autobiográfico da obra. A separação da enunciação e da autoria complexifica a noção de pacto autobiográfico de Lejeune, ao mesmo tempo que liberta a escrita do gênero de certas amarras formais. Essa liberdade e esses desvios dão valor aos textos diarísticos ou autobiográficos.

Os desvios enunciativos são praticados ao longo de todo *Os diários*. Nos trechos que seguem a estrutura do diário, ocorre a intromissão da terceira pessoa. Esse “ele” parece surgir em momentos de tensão, de perigo ou de tristeza: “De minha parte, como sempre que estou em perigo, gostaria de escrever sobre mim mesmo em terceira pessoa” (PIGLIA, 2017c, p. 240). Um exemplo é quando Piglia escreve sobre seu término com Inês: “Sua relação com a Inês estava terminada. Ele pensara muitas vezes na elegância e na construção de sentido que se concentra nos finais e por isso queria evitar a retórica das histórias que se estendem inutilmente (p. 264)⁴⁸”.

Além disso, nos trechos onde se nota uma aproximação maior com o romanesco, ou seja, trechos que não estão sobre a alcunha de diários, existe uma variação na pessoa enunciativa. Retomando o trecho “Na soleira”, também já citado anteriormente, e também separado dos trechos diarísticos, um personagem escuta Renzi discorrer em monólogos um pouco mais longos. Durante esses monólogos, o personagem de Renzi utiliza a primeira pessoa dentro de um discurso direto e Piglia deixa claro que quem fala é Renzi, nos deixando com “duplos dizeres”, como “– A linguagem..., a linguagem..., **dizia meu avô – disse Renzi**”

⁴⁸ A aparição dessa terceira pessoa será discutida mais à frente no capítulo, principalmente durante a discussão sobre o suicídio.

(PIGLIA, 2017c, p. 25, grifos meus) ou “Você precisa escrever sobre isso, **disse – contou Renzi** [...]” (p. 28, grifos meus) ou ainda “Um domingo em casa, **me disse Borges, contava Renzi** [...]” (p. 30, grifos meus). Trata-se de uma espécie de espiral de discursos indiretos que contribuem para desviar essa enunciação.

Além disso, o relato não está exatamente na terceira pessoa. Renzi, esse duplo de Piglia, aparece como personagem e não como narrador. Fora do discurso direto, da narração de Renzi, existe um narrador em primeira pessoa, como podemos perceber no final de “Na soleira”:

Já era noite fechada e eu o vi subir envolto numa luz amarela, com os olhos radiantes e um sorriso de satisfação que lhe iluminava o rosto, como se, digamos, continuasse a pensar na garota que lhe pediu emprestado o livro de Albert Camus (p. 33).

Portanto, n’*Os diários de Emilio Renzi* ocorrem alguns desvios da enunciação. Nas partes diarísticas, uma terceira pessoa aparece quando o esperado seria a primeira pessoa. Nas partes não diarísticas, ocorrem outros tipos de desvios. Trechos autobiográficos são narrados em primeira pessoa, mas ela não é o personagem Renzi, ou seja, Piglia. Existe uma quebra na identidade típica de um texto autobiográfico: o autor/personagem não é explicitamente o narrador. Além disso, outros gêneros textuais que não são propriamente diários estão incluídos n’*Os diários*, como prólogos de outros livros, contos, artigos etc. Trata-se de um diário que extrapola as próprias fronteiras de seu gênero caminhando para ser algo além, indo em direção à Obra, poderia dizer Barthes?

Resta ainda outra questão. A variação enunciativa é suficiente para se questionar a identidade autor/narrador/personagem?

3.2.2. O autor

A questão da autoria pode se desdobrar em duas discussões: qual a relação entre o autor e narrador/personagem e qual a referencialidade daquilo que está escrito?

Começo pela primeira. A enunciação variante dos textos retira a ligação direta entre o “eu” enunciativo e o “eu” do autor. Isso permite que a enunciação de um texto autobiográfico não seja necessariamente na primeira pessoa. No caso dos textos de Barthes e de Piglia, é isso o que acontece: a narração do texto autobiográfico não está sempre na primeira pessoa. Porém, essa quebra de paralelismo é suficiente para duvidar que existe uma identidade única entre personagem/narrador/autor nesses textos?

A discussão em torno do autor e todas as consequências que isso traria para a visão da importância do leitor e de sua interpretação estava em pauta no fim dos anos 1960. Essas

discussões mudaram profundamente a maneira de compreender o processo de escrita, leitura e crítica.

Quando olhamos para os volumes d’*Os diários de Emilio Renzi*, a diferença entre o título, que atribui a autoria dos diários a Renzi, e o nome do autor, Ricardo Piglia, poderia nos fazer supor um diário fictício ou ao menos duvidar da identidade Piglia/Renzi. Mas uma rápida pesquisa na Internet sobre a vida do escritor argentino nos mostra que vários fatos de sua vida coincidem com fatos descritos nesses diários. Seria o mesmo caso de Marcel/Proust?

Em sua conferência sobre o autor em 1969, Foucault explora a função que essa figura exerce nos textos. Essa conferência, posterior ao texto de Barthes “A morte do autor” de 1968, explora justamente o espaço deixado pela ausência desse autor recém morto. Como Foucault explica (e Barthes parece concordar), a morte do autor não deve ser vista como seu completo desaparecimento. Um desaparecimento total levaria o texto de volta a esfera de uma transcendência sagrada, como uma aparição de um criador enigmático (2001, p. 274). A morte do autor proposta por Barthes, permite uma mudança no foco da leitura: o leitor agora ganha importância e o texto não contém uma significação única transmitida pela intenção do escritor, se tornando uma estrutura de significantes com múltiplos significados que se condensam na figura do leitor (2004e, p. 63-64). Essa mudança de paradigma possibilitou uma libertação da crítica literária, libertação importante para Barthes e seu fazer crítico.

Em sua aula inaugural da cadeira de semiologia literária do *Collège de France* pronunciada em janeiro de 1977, Barthes esclarece o papel do autor frente a seu texto:

As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um “senhor” entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinal de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua... (BARTHES, 2002, p. 16-17)

Portanto, a figura do autor não deve ser mais vista como figura única, imutável e a-histórica, mas como uma figura cuja importância variou ao longo da história e cujo significado se estabeleceu de acordo com a sociedade e com suas características. “Trata-se, em suma, de retirar do sujeito (ou de seu substituto) seu papel de fundamento originário e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso.” (FOUCAULT, 2001, p. 287). Assim, foi possível explorar qual o papel dessa figura em relação ao texto que, como coloca Foucault, recorta os limites do texto e segue suas arestas (p. 274). Ela exerce seu poder nos limites do texto, pois é justamente externa ao texto.

Em um livro, o que estabelece a autoria é o nome do autor, que é colocado fora do texto em si, na capa. Se essa figura ainda é imprescindível na literatura, pois a validade do discurso literário ainda está intimamente ligada a ela (quem escreveu, em que contexto, em que

data etc.), a sua entrada no texto pode não ocorrer de maneira direta e objetiva (como poderia ser o caso de um diário em que a figura do autor, narrador e personagem principal coincidisse), mas pelo contrário, de maneira complexa, justamente o caso Marcel/Proust.

Como argumenta Foucault, signos como o pronome pessoal, o presente do indicativo, ou signos temporais ou de localização não remetem diretamente à figura do escritor,

mas a um autor ego cuja distância em relação ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo mesmo da obra. Seria igualmente falso buscar o autor tanto do lado do escritor real quanto do lado do locutor fictício: a função autor é efetuada na própria cisão - nessa divisão e nessa distância. Será possível dizer, talvez, que ali está somente uma propriedade singular do discurso romanesco ou poético: um jogo do qual só participam esses "quase-discursos" (2001, p. 279).

Agora, toda essa discussão foi importantíssima para que se tornasse possível a separação entre autor e obra, e, aqui, penso principalmente nas possibilidades abertas para a crítica literária, ainda que isso não queira dizer que possamos ignorar a questão da autoria. Nas obras de Barthes e de Piglia, não parece haver uma separação entre o personagem/narrador e o autor.

Em *Roland Barthes por Roland Barthes*, apesar da enunciação variável, em nenhum momento apaga-se a figura autoral de Barthes do texto. Diversos aspectos remetem o texto ao autor, como as fotografias que aparecem no início do livro, as imagens de suas fichas manuscritas, alguns fatos biográficos comentados no texto etc.

O mesmo pode ser dito da identificação Piglia/Renzi. Mesmo sabendo do trabalho estético de Piglia em relação à sua obra – tanto se pensarmos no escritor em formação que escreve no presente, como no escritor consagrado que reedita o passado –, não duvidamos que por trás daquele jogo enunciativo a figura de Piglia se reforça a cada momento, por exemplo, pelo fato de outros textos de sua autoria terem sido incluídos na obra. O trecho intitulado “Quem diz eu?” foi escrito por Piglia e serviu como prólogo de um livro intitulado *Yo*, uma recopilación de escritos autobiográficos de grandes personagens políticos e/ou literários da Argentina e é inserido na obra. Isso também acontece com outros contos publicados em outros livros e coletâneas de Piglia que são inseridos aqui como “O nadador”, “Primeiro amor” e “No bar El Rayo”.

Outra questão que reforça essa autoria é a referencialidade.

3.2.3. Referencialidade

Por referencialidade, quero dizer uma espécie de veracidade daquilo que está escrito no texto. Podemos assumir o que está escrito como ficção, ou questionar se existe um *pacto*

referencial naquilo que é narrado? A noção de *pacto referencial* é uma noção também discutida por Lejeune no seu livro sobre o pacto autobiográfico. De acordo com o autor, o texto autobiográfico, pressupõe que o leitor assuma a identidade de antemão. Existe *um pacto referencial* que descreve que

a autobiografia tenta contar o real mesmo que seja o real, a verdade, como ela é aprendida pelo autor com seus furos, seu esquecimento. Como o pacto de um historiador por exemplo. A verdade possível. Mas no caso da autobiografia, o Pacto é firmado e deve ser cumprido, mas o seu resultado não tem importância capital. Não se espera uma total semelhança. O pacto pode ser mal cumprido sem que o valor referencial do texto desapareça (2008, p. 37).

Para pensarmos a validade desse pacto em *Os diários de Emilio Renzi* é necessário voltarmos a pensar novamente em sua estrutura. Na obra de Piglia, existem as partes diarísticas, nomeadas de diários seguido do ano ao qual se referem e as partes não diarísticas, que não são diários, mas trechos que justamente escapam do gênero: ensaios, prólogos, contos. Alguns desses trechos parecem ser baseados nos diários, mas é possível notar uma reescrita a partir desses trechos, como é o caso dos já citados “Na soleira”, “No estúdio”, entre outros. Até pelo contraste demarcado nessa estrutura, os trechos que estão agrupados sobre a alcunha de diário não parecem ter sido ficcionalizados. Podem ter sofrido uma seleção, um recorte, mas a vontade de contar o real como foi apreendida pelo autor parece se manter, mais próximo ao pacto de um historiador, como coloca Lejeune.

Agora que explorei a questão da enunciação nessas obras de Barthes e Piglia, volto para a conferência de Barthes. O autor continuará sua fala explorando o segundo desvio. Proust não coloca no seu livro a sua vida, mas sim, o seu *desejo de escrever* (BARTHES, 2004h, p. 355). É esse desejo que conduz a narrativa proustiana e é ele um dos desvios que torna o *Em busca* uma obra. Barthes escreve:

a sua obra já não é lida apenas como um monumento da literatura universal, mas como a expressão apaixonante de um sujeito absolutamente pessoal que retorna continuamente à sua própria vida, não como um *curriculum vitae*, mas como a uma constelação de circunstâncias e de figuras (p. 355-356).

Não me parece absurdo o paralelo aqui entre a obra de Proust e a obra de Piglia. Apesar de suas intenções iniciais, não é esse mesmo desejo de escrever que atravessa os diários de Piglia, movendo sua escrita? A escrita de Piglia se faz nesse desejo de fazer a si mesma. O desejo de se tornar escritura, de se tornar obra. Marcel, “ser singular, a só uma vez criança e adulto” (p. 356), alcança seu objetivo quando no final da sua escrita descobre o que deve escrever e que, no entanto, já está escrito. Piglia se multiplica cada vez que se lê e se escreve,

sempre atualizando o seu desejo de escrever, também multiplicado, contido no que já estava escrito, mas presente naquele que escreve, encontrando em sua vida, nessa constante volta à vida, “a significação de uma obra de arte” (p. 355).

Essa multiplicação de si mesmo não pode deixar de remeter ao próprio Proust, citado por Piglia na epígrafe do primeiro volume de seus diários: “*cette multiplication possible de soi-même, qui est le bonheur*⁴⁹. Marcel Proust, *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*” (PIGLIA, 2017c, p. 9).

⁴⁹ Citação retirada de *À sombra das raparigas em flor*, segundo volume do *Em busca do tempo perdido* e deixada em francês na obra de Piglia. Foi traduzida por Mario Quintana como: essa multiplicação possível de si mesmo, que é a felicidade (PROUST, 2006, p. 443).

CAPÍTULO 4 – DO DIÁRIO À OBRA

4.1. Diários de Barthes

Na segunda parte de sua conferência, Barthes explica a aproximação que o coloca ao lado de Proust, que é justamente o encontro no *desejo de escrever*. Barthes conta que se encontrava, até aquele momento, fadado à repetição, a escrever sobre o texto, em uma repetição metalinguística, sempre escrevendo conferências, artigos, dando aulas; um processo que recomeçava assim que terminava. A mudança é a aparição do *desejo de escrever*, que diz respeito à escrita de um romance, não mais a escrita *sobre algo*, mas a escrita *de algo*. Ele não sabe se chegará algum dia a realmente escrever um romance, mas apenas esse desejo já é o suficiente; na verdade, mais do que suficiente, ele é necessário.

O que determina a aparição dessa vontade de mudança é um fato que marca sua vida de maneira definitiva, dividindo-a em duas metades: a morte de sua mãe. Segundo Barthes, algo semelhante ocorre com Proust, a morte da mãe marca a vida de Proust, “mesmo que a mutação da existência, a inauguração da nova obra só tenha acontecido alguns anos mais tarde” (BARTHES, 2004h, p. 358). Para Barthes, a morte da mãe de Proust foi um ponto chave de mudança em sua obra. Sua interpretação mostra também o impacto da morte da sua própria mãe em sua vida, pois é nesse momento que Barthes descobre que “a morte é real, já não apenas temível” (p. 359) e parte em busca de seu Romance.

Em seu livro *Roland Barthes. A aventura do romance*, Amigo Pino analisa os manuscritos desse potencial romance de Barthes e indica uma série de caminhos que o autor percorreu nessa busca. No capítulo intitulado “escrever a vida”, Amigo Pino percorre possibilidades de se efetuar uma passagem análoga a feita por Piglia ao transformar seus cadernos em obra: a passagem do cotidiano à escritura. A autora analisa a busca barthesiana guiada por duas correntes representadas por autores sempre muito discutidos por Barthes: Michelet e Gide. O caminho de Michelet seria o do distanciamento, a análise que só seria possível a partir da morte, de um fato já passado. O caminho de Gide, o da anotação, o retrato da vida enquanto ela é vivida, enfim, o caminho dos diários (2015, p. 23).

Como propõe a autora, o caminho dos diários nos permite abordar os diários mantidos por Barthes não apenas por sua proximidade cronológica, mas dentro do seu projeto de romance. Não são todos os textos que analiso que fariam parte desse projeto, mas Barthes parece reconhecer a importância do gênero do diário como forma possível de um romance porvir. Por isso, expando um pouco o corpus, trazendo outros textos de Barthes que também se aproximam do texto diarístico.

No começo de seu ensaio de 1966 sobre o livro *Le Journal Intime* de Alain Girard, Barthes faz uma breve definição do gênero:

O diário íntimo é um gênero paradoxal: concebido como exercício escrito da subjetividade mais pura, mais livre, recusando-se por natureza a todas as codificações da obra (ficção, construção, bom estilo), indiferente – para não dizer recalcitrante – à publicação (pelo menos na origem), é exatamente, em seu princípio, um desafio à literatura: feito para ocupar o estreito espaço que separa escritura e obra, nem por isso deixou de construir-se rapidamente, sob pressão da história e da sociedade, em gênero plenamente literário: o paradoxo do diário íntimo é precisamente o de ser um gênero; como esse gênero une o mais social (o que há de mais social que uma obra publicada?) ao mais individual (visto que todas as formas de obra são aqui recusadas)... (2004a, p. 162)

Barthes parece definir o diário a partir de seu caráter paradoxal. Um gênero que se instala entre o individual, representado pela sua subjetividade e indiferença à publicação e as codificações da obra; e o social, já que se constrói como gênero e obra publicada (p. 161).

A partir do livro de Alain Girard, Barthes faz algumas reflexões sobre a leitura de um diário. Ele escreve que não o lemos para procurar um segredo, ou o motivo oculto de uma vida, pois os homens são obscuros por complexidade e não por segredo. Quando se lê um diário, devemos procurar entender o porquê dessa busca incessável que o escritor empreende no ato de escrever (p. 166). Por que o autor escreve? De novo, a questão da motivação do diário.

Barthes também reconhece as incertezas do gênero. Já àquela época, a definição clara de um gênero era discutida, pois sempre existiram textos que não se encaixam em nenhum ou se encaixam em vários. Além disso, ele coloca que apesar do gênero já estar aceito entre os leitores, o diário se encontra em crise, pois a própria noção de pessoa já é questionada “o *ego* já não pode ser narrado porque já não é reconhecido como entidade” (p. 167). O “eu” vira instância indefinida e o escritor já não quer assumi-lo, o que causaria a crise do gênero, baseado na primeira pessoa. Barthes admite que isso colocaria entre parênteses a questão da sinceridade (p. 168).

Se Barthes afirma a impossibilidade do intimismo do diário, coloca como grande ponto positivo sua *reflexividade*, que é a capacidade da escritura de refletir sobre si mesma. Um jogo vertiginoso onde é a “linguagem que se exprime sobre a linguagem, para perguntar-se em que condições ela é possível” (p.168). O autor também não deixa de associar esse jogo metalinguístico do texto às descobertas da psicanálise e da linguística, trazendo novamente as questões do “eu” e do ego. Para ele, o diário está na origem dessa *reflexão*, da escrita sobre si mesma. Se o diário talvez não apareça mais como diário íntimo, com suas características tradicionais, o fato de a literatura contemporânea trazer observações acerca da própria linguagem já seria uma maneira de escrever um diário. A aproximação do diário íntimo (na

visão de Barthes à época, ultrapassado) e a literatura contemporânea se daria mais por esse movimento do comentário sobre a própria linguagem, sobre a própria literatura e sobre o ato de escrever do que sobre o “conteúdo” em si: “Eu tinha um pensamento; esqueci-o; escrevo, em vez dele, que o esqueci.” (p.168), exatamente o que ocorre em determinado momento n’*Os diários de Emilio Renzi*: “Escrevo na cama. Certeza de que passei a vida lutando contra mim mesmo. Há pouco tive uma ideia, mas já não me lembro o que era” (PIGLIA, 2017c, p. 89).

Deliberação (1979)

Como vemos, Barthes não se privou de discutir os diários pessoais, refletindo sobre o gênero. Apesar de iniciar seu artigo “Deliberação”, outro texto no qual discute esse gênero, com a frase “Nunca mantive um diário – ou antes, nunca soube se deveria manter um” (BARTHES, 2004g, p. 445), sabemos que Barthes tentou, sim, escrever diários. O que talvez não tenha conseguido seja manter um diário único e constante ao longo de sua vida. Barthes questiona, apesar de suas tentativas, o valor desse tipo de registro.

A matéria da escrita de um diário é de fácil acesso, vem direto do cotidiano. Porém, também não se sustentaria quando fosse lida no dia seguinte. Barthes se irrita com o artifício da “sinceridade”, com a pose que esse “eu” assume, “uma questão de efeito, não de intenção” (p. 446). Barthes também se irrita com frases sem verbos, comuns nos diários, e afirma que a leitura posterior, meses ou anos depois, é uma nostalgia narcisista. Será que vale a pena (p. 446)?

A “sinceridade”, a confissão, a extirpação da ansiedade e a busca por salvação não são motivos válidos para um diário: a justificação de um diário só pode ser *literária*. Barthes cita quatro motivos para empreender tal escrita: o motivo poético – oferecer um texto com uma individualidade de escritura; o motivo histórico – um texto no qual possa-se conhecer os costumes e as marcas de uma época; o motivo utópico – constituir o autor como objeto de desejo, já que o diário seria algo que mostraria a intimidade do autor e mostraria o seu valor, que talvez não tenha transparecido em sua obra; e o motivo amoroso – o diário como oficina da frase, como sua idolatria, uma afinação constante da justeza da enunciação (p. 447-448).

Se o que preocupava Barthes no diário era uma falsa sinceridade, um narcisismo exacerbado – questões realmente interessantes –, Piglia parece consciente dessas questões. O primeiro ponto é a publicação tardia de seus diários e o tratamento posterior que receberam antes de sua publicação. O cotidiano oferece um material bruto que sem uma intenção formal, talvez não se sustentasse. Porém, Piglia seleciona trechos, os reescreve e os reordena. Além disso, alguns marcadores – já discutidos anteriormente, como a terceira pessoa – distanciam o

texto de Piglia da tradição e dos lugares-comuns que parecem incomodar Barthes. A motivação literária, então, se torna clara.

O artigo de Barthes segue com trechos de um diário. É interessante notar como essa tentativa se organiza em dois fragmentos. O primeiro, com entradas mais curtas, divididas em dias. A primeira entrada, um pouco mais longa que as outras, inicia-se com um fato cotidiano, uma fala sobre a nova faxineira. Porém, esse fato logo dá espaço para reflexões mais profundas sobre o medo e a morte. O segundo parágrafo termina com uma série de três interrogações em sequência (p. 449). Estaria Barthes desacostumado com a escrita diarística, tão individual, voltada para si mesma? Ou seria uma tentativa de estabelecer um diálogo, de trazer para o texto outra voz?

Assim como Piglia, Barthes – apesar da brevidade da tentativa – também estabelece conexões com textos de outros autores (Gide, Blanchot, Voltaire, Tolstói) e reflexões sobre sua própria obra, como no dia 22 de julho, no que me parece uma reflexão sobre o próprio diário: “*Eu é mais difícil de escrever do que de ler*” (p. 454). Interessante como em um breve exercício, muitas das características do diário de Piglia já se repetem (é um diário de um escritor, afinal).

O segundo fragmento de diário de Barthes consiste em uma entrada só, um pouco mais longa e com quase dois anos de diferença para a última entrada da primeira parte (p. 456). Por que esse intervalo tão longo? Chama a atenção também a estrutura textual dessa entrada, sua causalidade: é a narrativa de uma noite em que Barthes sai para ver uma exposição. A passagem do tempo descrita linearmente destoa um pouco do resto do diário. Além disso, essa narrativa caminha para uma espécie de fechamento, não da noite apenas, mas do diário em si. Um diário com sua fragmentação e ordenação cronológica normalmente não pressupõe um fim explícito, demarcado no texto. Ele existe enquanto aquela pessoa o escrever, até sua morte – ou quando ela pare de escrever, um fim abrupto, no qual podemos pensar como uma morte simbólica. Essa entrada ao contrário caminha para uma conclusão: “O malogro lamentável da noite levou-me a tentar aplicar finalmente a reforma de vida que tenho na cabeça há muito tempo. Disso esta primeira nota é o vestígio” (p. 457). A noite conduziu para um *finalmente* (e essa palavra aqui também chama atenção), para uma mudança de vida; há um corte no diário. Essa sensação é reforçada pela data, já que é uma entrada tão distante temporalmente das outras. O diário parece se aproximar da narrativa e ganha uma causalidade mais próxima do romance ou da novela curta. Se por um lado há um ganho na causalidade, por outro, parte da potência criativa, característica de um diário como busca de um “material bruto”, se perde.

O último parágrafo dessa entrada está entre parênteses e começa com a palavra “releitura”. Ele é uma reflexão suscitada pela releitura posterior do trecho. Barthes escreve que

lhe dá prazer reler essa entrada e que revivia as sensações que sentiu àquela noite, mas que, curiosamente, o que ele melhor revivia era o que não estava escrito naquela passagem, os *interstícios da anotação*, “como se a ressurreição se desse sempre *ao lado* da coisa dita: lugar do Fantasma, da Sombra” (p. 457). Piglia, também reflete sobre a ausência:

Contudo, tinha percebido que devia começar pelos restos, por aquilo que não estava escrito, ir ao encontro do que não estava registrado mas persistia e cintilava na memória como uma luz mortiça. Fatos mínimos que misteriosamente haviam sobrevivido à noite do esquecimento. São visões, flashes enviados do passado, imagens que perseveram isoladas, sem moldura, sem contexto, soltas, e não podemos esquecê-las, certo? (PIGLIA, 2017c, p. 17).

A leitura de um diário parece fazer mais sentido para seu próprio autor, já que muito do que se vive não cabe ali, sobra. E é essa ausência que parece mais incrustada na memória do autor. A questão é como fazer essa escrita egocêntrica ter valor para o leitor, que não pode ler essas ausências.

Mais uma razão para dizer que o diário cumpre melhor sua função, se essa função for literária. A memória do real nunca fica completamente no texto. Para quem escreve, ela pode ainda ser revivida, na sombra de sua ausência, sempre fugidia, mas para o leitor, o real é inalcançável e o texto tem que se manter sozinho, como escritura.

Continuando seu artigo, Barthes levanta algumas questões acerca do diário e de sua “publicabilidade”. O diário seria um discurso muito individual, não um texto, e, assim, não poderia ser separado desse código particular sob o qual foi escrito (2004g, p. 458). Além disso, o diário não poderia alcançar o Livro (a Obra), segundo a distinção mallarmeana, mas seria apenas um Álbum, suas folhas poderiam ser *suprimíveis ao infinito*. E ainda seria um Álbum deslocado do mundo, pois o que reina nesse texto é um egotismo que se interpõe entre o mundo e a escritura, uma maniazinha de escritor e não paixão (p. 459). De novo, como se livrar desse egotismo?

O diário é também forma “antecedente e imóvel”, insincera (p. 460). Mas será que a forma do diário não pode ser subvertida ou renovada? Não seria justamente na subversão dessa forma que ele se renovaria e sairia do mito já cristalizado para se tornar algo novo?

Barthes resume seus questionamentos presentes no texto na aparente curva descendente do diário, essa diminuição de potência que ocorre na sua releitura (p. 460). Como manter o valor daquilo que foi escrito no calor do momento? Ao escrevermos, passarmos a experiência para a linguagem, algo se perde e resta ausente, porém algo também importante, mas diferente, pode ser liberado pela escritura. A grande questão é que esse valor pode não aparecer e aquilo pode não se tornar escritura, pois o valor como obra não é garantido.

Barthes associa a figura do cômico à figura daquele que escreve um diário, aquele que não procura responder à questão do Louco que seria “quem sou?”, mas a questão do cômico, do Pasmado “sou?” (p. 461). Tentaria suprir essa amnésia desse personagem cômico e confuso que de nada se lembra. Essa seria a questão do diarista, um questionamento cômico sobre sua própria existência. Esse caráter cômico do diarista também é trazido por Piglia:

A escrita é o lugar onde os rascunhos da vida são possíveis, talvez por isso se faça literatura. Agora, isso, ao mesmo tempo, é muito ridículo. Isso é ser *clown*, porque supõe algo tão irrisório como pretender que se possa reconstruir, numa espécie de laboratório e com palavras, a experiência. E é ridículo, mas tem, no entanto, uma carga de paixão que faz com que escrever seja uma das experiências mais intensas da vida⁵⁰ (PIGLIA, 2017a, p. 104-105, tradução própria).

A literatura e a prática do diário trazem esse aspecto cômico da tentativa de reconstruir a experiência, que é cômico justamente por sua impossibilidade.

Barthes admite que a essência do diário é a *flexibilidade*, vinda justamente da característica da literatura de não poder provar o que diz, nem que vale a pena dizê-lo. O diário atinge seu potencial quando se aproxima da literatura e se afasta da tentativa de provar o que diz. Ele contém o tormento essencial da literatura:

Esse tormento, creio eu, reside no seguinte: a literatura é *sem provas*. Deve-se entender com isso que não só ela não pode provar o que diz, mas tampouco que vale a pena dizê-lo. Essa dura condição (Jogo e Desespero, diz Kafka) atinge justamente o seu paroxismo no Diário. Mas também, nesse ponto, tudo se inverte, pois da sua impotência para a prova, que o exclui do céu sereno da Lógica, o Texto tira uma *flexibilidade* que é como que a sua essência, aquilo que possui de peculiar (BARTHES, 2004g, p. 461-462).

Talvez esse *tormento essencial* da literatura esteja presente no diário em uma busca utópica e cômica que não afirma seu valor. Para o diário, é preciso também que ele se descole da tentativa de provar o real, ou mesmo de transpor o real, para que ele se torne texto. É na ambiguidade – e no afastamento das formas cristalizadas – que o diário pode se libertar da vida para se tornar escritura. Nesse lugar que podemos colocar *Os diários de Emilio Renzi*, e é por isso que o tratamento que Piglia confere a esses escritos é tão essencial.

Barthes termina seu ensaio descrevendo um diário ideal: “um escrito, em suma, que diz a verdade do engodo e garante essa verdade pela mais formal das operações, o ritmo” (p. 462) e como já vimos, Piglia afirma que Renzi, para ele, é justamente um tom, um ritmo

⁵⁰ La escritura es el lugar donde los borradores de la vida son posibles, tal vez por eso se hace literatura. Ahora, eso al mismo tiempo es muy ridículo. Eso es ser clown, porque supone algo tan irrisorio como pretender que se puede reconstruir en una especie de laboratorio y con palabras la experiencia. Y es ridículo pero tiene, sin embargo, una carga de pasión que hace que escribir sea una de la experiencias más intensas de la vida.

(PIGLIA, 2017a, p. 88). Trata-se de um outro motivo para serem seus diários e não de Ricardo Piglia, pois Renzi é o ritmo que aproxima o diário da escritura.

E Barthes finaliza:

Com o que teríamos sem dúvida de concluir que posso salvar o Diário com a condição única de trabalhá-lo *até à morte*, até ao ponto de fadiga extrema, como um Texto *mais ou menos* impossível: trabalho cujo termo é bem possível que o Diário assim redigido não se pareça em nada com um Diário (2004g, p. 462).

Gérard Genette nomeou essa obra quase impossível: “Este diário quase impossível e mortalmente difícil teria sido como um antidiário⁵¹” (1981, p. 322, tradução própria). Piglia trabalhou em seus diários até sua morte e muitas vezes utilizou-se dos mesmos desvios citados por Barthes para sacudir o gênero. Se não foi o diário ideal descrito por Barthes, (quicá inalcançável), com certeza foi um passo em sua direção, uma aproximação do “antidiário” de Genette.

Uma diferença entre Piglia e Barthes é que o autor argentino nunca deixou de acreditar no valor do diário, praticando-o ao longo da vida, e Barthes, ao contrário, nunca deixou de colocar em dúvida o seu valor – pelo menos o valor do seu diário e do valor literário, como obra. Esse valor literário vem da preocupação com o trabalho estético que transforma um texto em escritura. Piglia nunca abandonou seu diário como projeto, pois sempre acreditou no seu potencial criativo e segundo Genette:

Em suma, o diarista é menos aquele que mantém um diário do que aquele que acredita na *virtude* do diário. Poderíamos, indo mais longe (muito longe, sem dúvida), definir o *diarismo*, não como uma atividade, mas como uma opinião (uma certeza): aquela que consiste em não duvidar da virtude do diário⁵² (p. 318, tradução própria).

Mas mesmo que Barthes tenha duvidado do valor do diário, ele não desistiu de praticá-lo, como demonstram os vários textos aqui analisados. Mais do que uma dúvida em relação ao seu valor como texto, vejo esses questionamentos como uma renovação de uma busca incessante pela própria escritura. O diário potencializa algumas questões literárias discutidas por Barthes.

Como escreve Genette, a facilidade da matéria bruta, a falta de necessidade de buscar um assunto para falar, torna o diário mais próximo da escrita intransitiva de Barthes (como a enxergava Genette):

⁵¹ Ce journal presque impossible et mortellement difficile aurait été comme un antijournal.

⁵² Bref, le diariste est moins celui qui tient un journal que celui qui croit à la *vertu* du journal. On pourrait, allant plus loin (trop loin, sans doute), définir le *diarisme*, non comme une activité, mais comme une opinion (une certitude) : celle qui consiste à ne pas douter de la vertu du journal.

No entanto, não se tratava apenas de facilidade de escrita ou de um substituto para a falta de “inspiração”; mas antes de uma maneira (talvez a única) de evacuar a própria questão da invenção, isto é, do “sujeito”, e de realizar a famosa (e problemática) “intransitividade” da escrita literária, o diário sendo aqui a forma mais próxima do *livro sobre nada*⁵³ (p. 321, tradução própria).

O diário, ao transformar tudo que acontece em matéria de uma possível escritura, retira a necessidade da busca pelo “algo a dizer”, retirando o próprio assunto da escritura e se aproximando da escritura intransitiva barthesiana.

Pensando nas reflexões de *Deliberação* e colocando-as em diálogo com a conferência sobre Proust, parece-me que as ideias de Barthes nesse artigo caminham em direção a sua busca pelo Romance. Os diários podem servir, de certa forma, como matéria bruta, mas é preciso efetuar alguns desvios para movimentar um gênero já tão cristalizado em sua forma.

Diário de Luto

A morte e a luta contra o esquecimento parecem ser boas razões para a escrita do diário:

Por volta de 12 de abril de 1978
 Escrever para lembrar? Não para *me* lembrar, mas para combater a dilaceração do esquecimento *na medida em que ela se anuncia como absoluto*. O – em breve – “nenhum rastro”, em parte alguma, em ninguém.
 Necessidade do “Monumento”
Memento illam vixisse (BARTHES, 2011, p. 110).

Esse monumento que se consolidaria na escritura como ato: “Para mim, o Monumento não é o *durável*, o *eterno* (minha doutrina é muito provavelmente a de que *Tudo passa*: os túmulos também morrem); ele é um ato, *um ativo* que faz *reconhecer*” (p. 130).

O que me leva a uma outra tentativa de incursão de Barthes no gênero do diário: o seu *Diário de Luto*, uma reunião de fichas que ele começou a escrever no dia seguinte à morte de sua mãe, em 25 de outubro de 1977. São fichas curtas, escritas em um quarto de uma folha de papel. É o diário de um vazio, de uma ausência. É um diário não de uma vida, mas de uma vida que acabou.

Se o livro é composto de uma série de folhas e foi organizado postumamente, por que o chamamos de diário? Não foi Barthes quem publicou esse texto e nem sabemos se o objetivo seria sua publicação da maneira como foi publicado, mas a própria forma dessas anotações nos permite chamá-lo assim. Os papéis divididos em quartos – mesmo que algumas vezes as

⁵³ Pourtant, il ne s’agissait pas seulement de facilité d’écriture ou de substitut à une « inspiration » défaillante ; mais plutôt d’une manière (la seule peut-être) d’évacuer la question même de l’invention, c’est-à-dire du « sujet », et d’effectuer la fameuse (et problématique) « intransitivité » de l’écriture littéraire, le journal étant ici la forme la plus proche du livre sur rien.

anotações ultrapassem essas demarcações— impõem limites físicos a intenção do autor e força a brevidade. Esse fato, somado à data no início de cada entrada, nos faz associar esses escritos a algumas características tradicionais do gênero – isso sem contar fatores extratextuais, como o próprio título e a contracapa.

Além disso, suponhamos que alguma folha tenha se perdido dos arquivos, será que sentiríamos sua falta? Como Barthes coloca, em um diário, no limite, todas suas páginas poderiam ser suprimidas sem grande perda, já que essa escrita sem fim, até a morte, aproximaria o diário não ao Livro, mas ao Álbum mallarmeano.

Porém, uma diferença básica parece afastar esse livro do diário tradicional, ele parece ter um objetivo: superar a morte de sua mãe, o que teoricamente fecharia o texto, lhe conferindo um final. Superando-se a morte da mãe, acabaria a necessidade de continuar a escrita, contrariando a ausência de um fim do diário (assumindo que se possa superar um acontecimento de tamanha magnitude).

Essa intenção acaba gerando um campo temático. O diário trata do luto e, conseqüentemente, alguns temas estão sempre presentes: a morte, a mãe, o vazio deixado pela sua figura etc. Mas isso não impede, de maneira nenhuma, que o diário trate de outros assuntos, partindo desses temas centrais. Inclusive, percebemos a presença de muitos temas e questões que aparecem também n’*Os diários de Emilio Renzi* e em vários outros diários, como a banalidade cotidiana “29 de outubro – Tomando estas notas, confio-me à *banalidade* que há em mim.” (p. 17); a discussão da própria obra; e até uma discussão metalinguística sobre o próprio valor do texto que está se escrevendo: “27 de outubro – Quem sabe? Talvez um pouco de ouro nestas notas?” (p. 7) ou “31 de outubro – Não quero falar disso por medo de fazer literatura – ou sem estar certo de que não o será –, embora, de fato, a literatura se origine dessas verdades” (p. 23).

Apesar disso, a forma não reflete esse fechamento que um objetivo almejado poderia lhe dar. As anotações são breves e o final não é narrativo, encerrando o luto. Por mais que um diário possua uma ordem cronológica e um assunto inicial (o cotidiano), nada é fora dos limites do diário, ali tudo cabe. Existe um lado caótico do diário que escapa a essa aparente organização. A ordem cronológica não elimina esse caos, assim como colocar o luto dentro dessa forma não o organiza necessariamente: “2 de novembro – (Noitada com Marco) Sei, agora, que meu luto será *caótico*” (p. 31). A ordenação pelos dias permite que o pensamento seja caótico, que ele não siga um raciocínio ordenado. A literatura pode ser também essa dialética entre ordenação e caos, uma ordenação que permite o caos. Uma prisão que não vem de parte alguma (ou vem de dentro, de uma parte não identificável) e que é libertadora.

Se uma temática específica ou um objetivo inicial fosse capaz de fechar o diário, isso se refletiria na forma, como no final, com tons narrativos, do exercício de “Deliberação”. Mas isso não acontece no *Diário de luto*. A última entrada da sequência datada e ordenada cronologicamente é do dia 15 de setembro de 1979: “Algumas manhãs são tão tristes...” (p. 240). A palavra *algumas* não singulariza essa manhã, não a torna uma manhã específica, pelo contrário, a relaciona com outras manhãs, nada de especial. As reticências finais colaboram também para essa abertura. O próprio texto parece indicar que o luto não terminou. O luto termina? Terminaria? Existe essa possibilidade? Parece haver um paralelo entre o sem-fim de um diário e um sem-fim do luto, um projeto que parecia implicar um fim definido, termina aberto, tanto quanto um diário tradicional.

A escrita do diário e o luto (e todos os sentimentos que o acompanham) parecem caminhar paralelamente. O diário parece não ter um final, assim como o luto de Barthes. A ordem cronológica não impede o caráter caótico do texto, como também não lhe confere uma estrutura narrativa, que avançaria no tempo de forma causal. A escrita do diário se faz quase no presente, muito próxima ao acontecimento, e o fato dela se dar no presente e se renovar a cada entrada faz com que ela não se desgaste com o tempo e não perca sua força. Cada entrada renova o potencial da escritura, em um movimento paralelo ao luto de Barthes:

29 de novembro – Expliquei a AC, num monólogo, como meu pesar é caótico, errático, e assim resiste à ideia corrente – e psicanalítica – de um luto submisso ao tempo, que se dialetiza, se desgasta, “se arranja”. A tristeza não levou a coisa de imediato coisa alguma – mas, em contrapartida, não se desgasta. – Ao que Ac responde: o luto é isto. (Ele se constitui, assim, em sujeito do Saber, da Redução) – e isso me faz sofrer. Não posso suportar que *reduzam* – que *generalizem* – Kierkegaard’ – meu pesar: é como se o roubassem de mim.

29 de novembro

⇒ “Luto”

[expliquei a AC]

Luto não se desgasta, não se submete ao desgaste, ao tempo. Caótico, errático: *momentos* (de pesar / de amor à vida) tão frescos agora quanto no primeiro dia.

O sujeito (que sou) é apenas *presente*, só existe *no presente*. Tudo isso =/= psicanálise: oitocentista: filosofia do Tempo, do deslocamento, modificação pelo Tempo (a cura); organicismo (p. 69-70).

Essa escrita que se renova a cada entrada está ligada também ao caráter fragmentário e descontínuo da escrita do diário e do luto: “26 de novembro – Assusta-me absolutamente o caráter *descontínuo* do luto” (p. 65) e “18 de fevereiro de 1978 – Luto: aprendi que ele é imutável e esporádico: ele não se desgasta, porque não é contínuo” (p. 92).

Mas esse luto imutável pode ser combatido através da escrita:

13 de junho de 1978

Não suprimir o luto (a dor) (ideia estúpida do tempo que abolirá), mas mudá-lo, transformá-lo, fazê-lo passar de um estado estático (estase, entupimento, recorrências repetitivas do idêntico) a um estado fluido (p. 139).

É no ato da escrita que esse luto sai da repetição idêntica para ganhar movimento e singularidade. A escrita permite que o luto passe para o espaço simbólico, gerando algo que o movimento e dê algum alento a Barthes.

Existe no diário de Barthes uma tentativa de se afastar da análise do luto psicanalítico. Ele não quer seu luto seja generalizado e, assim, na sua visão, reduzido. Que momento é mais individual que a escritura? Um momento de solidão, em que se escreve sozinho. E o diário é um dos gêneros mais individualizantes – correndo o risco até de egotismo, segundo o próprio Barthes. Faz sentido que o luto barthesiano se transforme em escrita e em diário, ou seja, em um momento de solidão que particularize seu luto e o ajude a atravessá-lo:

19 de março de 1978

M. e eu sentimos que, paradoxalmente (já que de hábito se diz: Trabalhe, distraia-se, veja pessoas), é quando somos empurrados, ocupados, solicitados, *exteriorizados*, que sentimos a maior tristeza. A interioridade, a calma, a solidão a tornam menos dolorosa. (p. 97).

22 de janeiro de 1978

Não tenho desejo, mas necessidade de solidão (p. 88).

Solidão que por vezes nem é solidão, pois está relacionada ao trabalho da escrita:

31 de maio de 1978

Não é de solidão que necessito, é de anonimato (de trabalho).

Transformo "Trabalho" no sentido psicanalítico (Trabalho do Luto, do Sonho) em "Trabalho" real – de escrita (p. 129).

Pois:

O "Trabalho" pelo qual (dizem) saímos das grandes crises (amor, luto) não deve ser liquidado apressadamente; para mim, ele só se realiza na e pela escrita (p. 129).

E:

1º de agosto de 1978

[Talvez já anotado]

Continuo (dolorosamente) espantado de poder – finalmente – viver com minha tristeza, o que quer dizer, literalmente, que ela é suportável. Mas – sem dúvida – é porque posso, bem ou mal (isto é, com o sentimento de não o conseguir) dizê-la, fraseá-la. Minha cultura, meu gosto pela escrita me dá esse poder apotropaico, ou de integração: integro, pela linguagem.

Minha tristeza é inexprimível, mas, apesar de tudo, dizível. O próprio fato de que a língua me fornece a palavra "intolerável" realiza, imediatamente, certa tolerância (p. 171).

Não posso deixar de mencionar a importância do leitor que é quem vai captar nesses fragmentos aqueles que fazem sentido para ele. Assim como no luto, pequenos detalhes que poderiam passar despercebidos para um leitor, outro perceberá. É o leitor que acha o sentido nessa constelação de significantes, como é o enlutado que capta o luto nos detalhes cotidianos:

17 de maio de 1978

Ontem à noite, filme estúpido e grosseiro, *One Two Two*. Passa-se na época do caso Stavisky, que vivenciei. Em geral, isso não me lembra nada. Mas de repente um pormenor do cenário me emociona: simplesmente um lustre com abajur plissado e cordão pendente. Mam. Fazia desses abajures – como os fizera em batique. Ela inteira aparece diante de mim (p. 122).

É possível falar de significantes desnecessários em um diário? No limite, todos podem ser suprimidos da estrutura de um diário ideal, mas se o leitor que mapeará seu próprio caminho de significação, todos significantes podem ser também dotados desse significado.

O diário de Barthes termina, mas seu projeto terminou? O luto foi superado? Apesar das anotações ficarem mais espaçadas, nada na forma indica seu fim: “As anotações diminuem – mas, infelicidade –, contínuo mal-estar intercalado de infelicidades (hoje, infelicidade. Não se escreve o mal-estar)” (p. 84).

O *Diário de luto* possui muitas das características tradicionais de um diário, o que o aproxima d’*Os diários de Emilio Renzi* – a datação, a cronologia, a fragmentação, a metalinguagem etc. No entanto esse diário de Barthes parece ter um objetivo central: superar o luto. Porém, se a forma do diário é aberta, talvez não seja através dela que Barthes consiga buscar um fechamento de seu luto. No diário, a escrita e o luto não terminam, se renovam no seu próprio ato, sempre presente “Recomeçar sem descanso. Sísifo” (p. 36). Talvez seja em outra obra que Barthes buscará essa superação.

Incidentes

Os textos reunidos no livro *Incidentes* (1987), de Roland Barthes, são anotações e fragmentos de diários escritos em diferentes ocasiões, aproximados em uma mesma publicação por se tratarem de uma escrita que tenta se apossar do imediato. É uma tentativa de Barthes de se colocar como aquele que escreve *algo* e não *sobre algo*, como destaca François Wahl (BARTHES, 2004j, p. VIII), no texto introdutório à edição brasileira.

O texto inicial de *Incidentes*, chamado “A luz do Sudoeste”, parece ser o que menos se aproxima de um diário. É, ainda sim, um texto que poderíamos chamar de autobiográfico (o que vale para todos os textos desse livro, com algumas variações que serão discutidas), no qual Barthes revê e relembra a *Bayonne* da sua infância. Podemos dizer isso, pois apesar do nome de Barthes não aparecer inserido no próprio texto, não há algo que nos faça questionar essa identidade. As referências externas à obra, o próprio texto introdutório de François Wahl – que, fazendo referência ao texto “Durante muito tempo, fui dormir cedo”, nos ajuda a associar essa tentativa de escrever *algo* à tentativa de Barthes de captar o imediato – e nossos próprios

conhecimentos prévios sobre a vida de Barthes indicam a mesma identidade entre autor e narrador.

O texto começa marcado por uma data: “Hoje, 17 de julho” (p. 3), mas nada mais em sua estrutura o aproximaria de um diário. O texto flui seguindo uma narrativa contínua sem interrupções, sem fragmentação. Além disso, Barthes, ao descrever o que seria o seu “Sudoeste”, o divide em vários e os enumera, o que acaba estruturando o texto. O primeiro desses sudoestes é abrangente: o sudoeste francês, definido pela língua, pelo sotaque. É o mais amplo dos sudoestes. O segundo, se aprofunda: não é mais uma região, mas um trajeto, o trajeto em direção a sua terra natal, é um sudoeste marcado por sua luz característica. E o terceiro sudoeste é o mais restrito: *Bayonne*, a sua infância e todos os caminhos tantas vezes percorridos. É o sudoeste da sua infância e da memória de todas suas experiências ali.

Esse texto possui estrutura narrativa muito clara. Os sudoestes aparecem em uma ordem que os aprofunda, cada vez mais, em um lugar poético. Se o primeiro é uma região definida pela língua, critério muito mais geral, o segundo é definido pelo trajeto de Barthes, já incorporando seu corpo e sua pessoa nesse sudoeste. O ápice se dá no terceiro sudoeste, marcado pela sua infância e por sua memória. O texto vai se aprofundando em Barthes à medida que ele é incorporado à paisagem e ao texto, cada vez mais poético e subjetivo, fluindo até seu ápice: quase um aforismo, uma máxima:

Pois “ler” uma região é primeiro percebê-la segundo o corpo e a memória, segundo a memória do corpo. Creio estar aí o vestíbulo do saber e da análise que cabe ao escritor: mais consciente do que competente, consciente dos próprios interstícios da competência. É por isso que a infância é a via régia pela qual conhecemos melhor um país. **No fundo, não existe País senão o da infância** (p. 10, grifos meus).

É possível, aqui, associar essa narrativa memorialística, que retorna à infância, à narrativa proustiana, cujo tom memorialístico é predominante, lembrando aqui do já célebre trecho sobre as *madeleines*. Talvez esse tom não seja tão comum nos diários, muito mais ligado ao cotidiano, mas a memória da infância pode servir de “alimento” para o tão buscado Romance. Em “A luz do sudoeste”, Barthes volta para sua infância em *Bayonne*, e Piglia, em um movimento similar, inclui em sua obra, logo no início, no já citado “Na soleira”, uma recordação de sua infância, recontada através da história de suas leituras, de sua relação com os livros. Renzi, alter ego de Piglia, começa a imaginar uma autobiografia contada a partir dos livros que leu ao longo de sua vida, que se chamaria “Como li alguns dos meus livros” (PIGLIA, 2017c, p.17). Seria uma autobiografia daqueles livros que realmente o marcaram, não por seu conteúdo em si, mas pelas circunstâncias em que foram lidos, pois afirma ele que “O valor da leitura não depende do livro em si, mas das emoções associadas ao ato de ler” (p.19). A

biblioteca funcionaria como um conjunto de *madeleines* proustianas, onde cada livro representa uma possibilidade de lembrança. Parece que ambos os autores, Piglia e Barthes, reconhecem a importância dessa memória individual para a construção do Romance, da Obra, e reconhecem a habilidade com que Proust usou a memória no seu romance, mas esse uso tem mais a ver com a forma como é usada, do que com o conteúdo. De novo, Proust se torna um elo de ligação entre ambos escritores:

A primeira leitura, a noção, frisou, de primeira leitura é inesquecível porque é irrepetível e única, mas sua qualidade epifânica não depende do conteúdo do livro, e sim da emoção que se fixou na lembrança. Está associada à infância; por exemplo, no capítulo de Combray, em Swann, Proust regressa à paisagem esquecida da casa da infância, de novo transformado em criança, e revive os lugares e as deliciosas horas dedicadas à leitura, desde a manhã até a hora de se deitar. A descoberta está associada à inocência e à infância, mas persiste para além dela. Persiste para além da infância, repetiu, a imagem persiste com a aura da descoberta, em qualquer idade (PIGLIA, 2017c, p. 19).

O segundo texto são os “Incidentes”, escritos por Barthes durante algumas passagens pelo Marrocos em 1968 e 1969. É interessante a observação de Wahl sobre esses incidentes. Segundo o autor, o objetivo de Barthes ao escrever esses textos não era absolutamente uma interpretação sobre o Marrocos, sua cultura e seu povo, mas sim o *romanesco*, como se esses incidentes pudessem se tornar um futuro romance (BARTHES, 2004j, p. VIII). Barthes alude a esse seu projeto em fragmentos de seu *Roland Barthes por Roland Barthes* e ressalta seu caráter fragmentário. O *romanesco* para Barthes não pressupõe uma narrativa contínua, que confere um sentido ou uma mensagem, mas pelo contrário, pode surgir do descontínuo de um texto.

Parece um processo similar ao que ocorre no interior mesmo d’*Os diários de Emilio Renzi*. As anotações cotidianas, as entradas fragmentadas que caracterizam o diário, se tornam muitas vezes matéria para algo que vai além. Usando como exemplo o primeiro volume dos diários de Piglia, nos quais esse procedimento é mais comum, existem trechos em que a fragmentação é suspensa. Alguns desses trechos, como “No bar El Rayo” ou “Diário de um conto (1961)” retomam experiências ou referências da vida de Piglia para reconstruí-las com uma nova forma, mais próxima a uma narrativa. As experiências se deslocam em relação ao real e à fragmentação do diário para se aproximar da ficção. Talvez possamos enxergar esses momentos como lampejos do *romanesco* que irrompem no meio do diário, extrapolando as fronteiras do gênero. O texto de Piglia nunca se solidifica em uma forma única, nem como gênero imóvel do diário, nem como ficção ou ensaio, mas é composto de trechos que dialogam e se alimentam continuamente. Assim como para Barthes, a ideia de um futuro romance não se solidificaria como um texto contínuo, mas fragmentário, guiado pelo descontínuo e que iria além das fronteiras de seu próprio gênero.

Esses pequenos textos de “Incidentes”, apesar de não serem marcados por datas, já são divididos em pequenos fragmentos, bem curtos. Essa fragmentação, essas pequenas experiências transcritas de forma sucinta, aproximam um pouco mais esse texto a um diário (em relação ao texto anterior). Além disso, podemos perceber o uso da primeira pessoa em alguns fragmentos, como em: “Ouvi o Primo do Rei, de linda cor preta, fazer-se passar por um negro americano (fingindo não saber a língua árabe)” (p. 14) ou “Como eu prudentemente me tivesse declarado inapto para auxiliar o Primo do Rei, este me garante: poderei, diz ele, aconselhá-lo na gestão dos milhões que ele acha que vai ganhar com seu magnata do gim” (p. 18).

Porém, o que salta aos olhos ao ler esses diversos fragmentos, é como fica clara a tentativa de Barthes de capturar em cada um deles uma cena, algum pequeno acontecimento. Os fragmentos não estão divididos por datas e não se pode seguir um fio narrativo. Não parece existir qualquer tipo de ordem que hierarquize esses fragmentos. São pequenas cápsulas, pequenos momentos, que talvez pudessem chegar a ser desenvolvidos no futuro.

Alguns desses fragmentos são muito curtos: “Um jovem trigueiro, camisa creme-de-menta, calças verde-amêndoa, meias alaranjadas e calçados vermelhos, visivelmente muito macios.” (p. 19) ou “O menino descoberto no corredor estava dormindo numa caixa de papelão, a cabeça dele emergia como se estivesse decepada.” (p. 16). Esses incidentes, como o próprio Barthes coloca no fragmento “Projetos de livros”, em *Roland Barthes por Roland Barthes*, são semelhantes ao haicai: “*Incidentes* (minitextos, recados, haicais, anotações, jogos de sentido, tudo o que cai, como uma folha)” (2017, p. 167)⁵⁴. Nesse sentido, na mesma lógica dos haicais, esses “incidentes” são momentos que produzem uma dobra, um desvio no olhar: “‘Alguma coisa cai! Não é outra coisa’ (definição exemplar do *Incidente* do haicai: aquilo que cai, aquilo que produz uma dobra, e, no entanto, não é outra coisa)” (2005a, p. 115).

Já outros fragmentos de “Incidentes” são mais desenvolvidos:

Farid, encontrado no café Jour et Nuit, se enfurece contra um mendigo que antes me pede um cigarro e depois, ao obtê-lo, dinheiro “para comer”. Esse esquema de exploração progressiva (no entanto bem banal) parece indigná-lo: “É assim que ele o recompensa por ter cedido!” Um minuto depois, ao deixá-lo e ao dar-lhe, então, meu maço de cigarros inteiro, que ele pega sem me agradecer, ouço-o me pedir cinco mil francos “para comer”. Como começo a gargalhar, ele alega a *diferença* (aqui, cada um afirma ser diferente, porque pensa em si não como uma pessoa, mas como uma necessidade (2004j, p. 25).

⁵⁴ Barthes também explora essa relação, por exemplo, no capítulo “O incidente” de *Império dos Signos*.

Um fragmento que se mostra bem mais desenvolvido, não só pelo fato de contar algo que aconteceu, um diálogo ou uma situação vivida, mas também pela interpretação colocada no final desse fragmento.

Essa ideia de pequenos fragmentos, “incidentes mínimos” (PIGLIA, 2017c, p. 16), ou pequenas cenas cotidianas que podem servir de base para uma reflexão posterior, também aparece n’*Os diários*:

A experiência, ele percebera, é uma multiplicação microscópica de pequenos acontecimentos que se repetem e se expandem, sem conexão, dispersos, em fuga. Sua vida, ele compreendera, era dividida em sequências lineares, séries abertas que remontavam ao passado distante: incidentes mínimos, estar sozinho num quarto de hotel, ver seu rosto num instantâneo, entrar num táxi, beijar uma mulher, levantar os olhos da página e dirigi-los à janela, quantas vezes? Esses gestos formavam uma rede fluida, desenhavam um percurso – e desenhou um mapa de círculos e cruzeiros num guardanapo –, digamos que o percurso da minha vida seria assim, disse. A insistência dos temas, dos lugares, das situações é o que eu quero – falando figuradamente – interpretar. Como um pianista que improvisa, sobre um frágil standard, variações, mudanças de ritmo, harmonias de uma música esquecida, disse, e se ajeitou na cadeira (p. 16).

No caso de Piglia, é importante ressaltar novamente a importância que ele dá ao tom narrativo de um narrador que reflete sobre o passado e é nessa busca por um tom específico que surge a figura de Renzi. É também esse olhar retrospectivo que percebe uma “rede fluida”, “um percurso”, a partir desses diversos “incidentes mínimos” aparentemente desconexos, interpretando-os.

Percebe-se também um diálogo com as ideias expostas em “Deliberação”, na tentativa de uma escrita sem egotismo, pois o sujeito é, muitas vezes, apagado em prol da cena descrita, como escrevem Oliveira e Pino, em seu artigo “Dois diários, um ensaio e um romance: a presença de “Incidentes” e “Noites de Paris” na escrita narrativa desejada por Roland Barthes”:

A narração não informa datas, não concatena episódios, não descreve o narrador (idade, nacionalidade, profissão), não explica o motivo de sua estadia no Marrocos, quanto tempo ficou, por quais locais passou etc. Temos os detalhes da experiência sem o contorno que direcione explicitamente sua significação dentro de um quadro da personalidade do narrador, distanciando essa escrita de uma manifestação de um indiviso indivíduo apriorístico (2018, p. 171).

O sujeito é apagado usando também a aproximação do haikai barthesiano e do que Oliveira e Pino chamaram de “parênteses reflexivos”:

Esses parênteses relegam a atribuição explícita de sentido a uma outra camada do texto, demarcada graficamente por meio de uma convenção tipográfica para circunscrever o que não é essencial. Convivem em “Incidentes” duas escritas: a que é feita em profundidade (que descobre o funcionamento) e aquela que desliza – toca levemente o referente, a sensação, sem perfurá-los, a qual vemos como aceno ao haiku (p. 173).

E que podem ser vistos no trecho do texto de Barthes citado anteriormente na página 113.

O que resulta é que essa aproximação que fazemos de antemão entre a figura do autor e do “eu” enunciativo acaba desviada pelos próprios recursos textuais. Assim como em Piglia, a relação entre autor e narrador não é direta, mas está sempre em movimento, “desfigurada”:

“Incidentes” e o *Roland Barthes por Roland Barthes* afirmam inequivocamente, contra os acordos subjacentes aos gêneros textuais em relação aos quais se propõem (implicação de uma figuração denotativa de uma entidade extratextual), que o corpo ali presente é o corpo público da escrita. Se há naquelas tramas algo além da escrita, não é um escritor constituído previamente à enunciação; se um “eu” está presente, não é como ponto de apoio estável, antes como algo que persiste após todos os esforços corrosivos do Texto, em uma sobrevida desfigurada e, contudo, pulsante (p. 173-174).

O Texto intitulado “No Palace, esta noite...” parece se aproximar mais de “Sudoeste”, em sua forma. Centrado em torno de um lugar, o *Palace*, o texto parece descrevê-lo. Não é um texto fragmentado, pelo contrário, ele segue uma linha narrativa (apesar de muito descritivo), que também parece remontar uma experiência individual. Mesmo que esteja descrevendo um lugar público, essa descrição é fortemente marcada pela experiência individual de Barthes, assim como a descrição da cidade de Bayonne é atravessada por sua infância.

Os fragmentos agrupados sob o título “Noites de Paris” foram escritos entre os dias 24 de agosto e 17 de setembro de 1979 e parecem conversar com o artigo “Deliberação”. Segundo Wahl, foram escritos logo após o envio desse artigo para a revista *Tel Quel* (BARTHES, 2004j, p. IX), o que parece se confirmar, pois, em uma das entradas de “Noites de Paris”, o narrador coloca que dedicará o texto que acabou de fazer para a revista *Tel Quel* para a figura que aparece como Éric M. e, realmente, o texto “Deliberação” aparece dedicado a Eric Marty (muito provavelmente a figura citada como Eric M.). As datas das anotações dos textos de “Noites de Paris” começam logo após a última entrada que aparece no ensaio (25 de abril de 1979) e existe uma clara semelhança na temática.

Esse texto, dentre os que compõem o livro, é o que mais se parece com um diário tradicional. Ele está dividido em entradas datadas que seguem uma ordem cronológica. Sua fragmentação e temática o aproximam dos “Incidentes”, porém com algumas diferenças. Além de sua ordenação cronológica, os fragmentos são menos sucintos que os da parte anterior e exploram os acontecimentos com mais detalhes (mas ainda estão restritos aos acontecimentos de um dia – ou, na verdade, a um relato dos acontecimentos de cada noite). N’*Os diários de Emilio Renzi* (pelo menos nas partes que seguem as restrições de um diário tradicional), as

entradas são mais sucintas, quebradas, mesmo dentro de uma mesma data e, em sua maioria, não chegam a assumir esse fluxo narrativo.

Se no seu texto “Deliberação”, Barthes discutia a “publicabilidade” de um diário, aqui é possível observar indícios da possibilidade de sua publicação, ou ao menos da possibilidade de uma reescritura. Podemos perceber isso em pequenas anotações feitas por Barthes que indicam algumas futuras alterações que deveriam ser feitas, como na entrada da noite de 27 de agosto de 1979 (p. 75), na qual uma nota é acrescentada para lembrá-lo de passar o texto para o pretérito perfeito composto (a entrada está narrada majoritariamente no presente).

Gostaria de chamar atenção para a última entrada desse fragmento de diário. Barthes parece chegar a uma conclusão. Nesse último dia, Barthes recebe a visita de Oliver G., mas esse encontro que prometia ser romântico, se mostra o oposto: Oliver G. parece distante, se afasta. Barthes percebe que esse romance terminara, faz uma retomada de seus fracassos em suas tentativas de flerte com jovens e afirma que só lhe restariam os gigolôs. Essa retomada chega em um ápice (assim como “A Luz do Sudoeste”): “Depois mandei-o embora, dizendo que eu tinha de trabalhar, sabendo que estava acabado, e que além dele alguma coisa tinha acabado: o amor de *um* rapaz” (p. 110). Essa espécie de conclusão parece encerrar a experiência desse diário, afastando-o do diário tradicional em que o fim não se dá no próprio texto e fazendo-nos pensar em um possível trabalho estético ou, ao menos, um trabalho posterior com o texto.

Esses textos são elucidativos para entender como Barthes pensava o diário. Uma possibilidade é que servissem de material de base na busca do Romance. Mas a escrita cotidiana, para Barthes, precisava de um trabalho estético, algo que a desestabilizasse, em um processo semelhante ao que Piglia faz em sua escrita, não só ao transformar os escritos de seus cadernos n’*Os diários*, mas no seu processo de escrita no geral, como o vemos descrevendo em diferentes passagens, como:

Na literatura, acho, o fundamental é ter um mundo próprio. No meu caso, esse material é secretamente autobiográfico e depende da infinidade de histórias familiares que fui escutando ao longo da vida. Portanto, o romance trabalha a partir de uma realidade já narrada, e o narrador tenta recordar e reconstruir as vidas, as catástrofes, as experiências que viveu e lhe contaram (e para mim o vivido e o contado são a mesma coisa) (PIGLIA, 2017c, p. 163).

Esse processo de transformação dos diários em algo outro estava previsto no seu projeto de Romance. Os diários desse período: *Diário de Luto*, “Deliberação”, “Incidentes” e “Noites de Paris” estariam reunidos nesse novo projeto barthesiano. Inclusive, como mostra Amigo Pino, o luto estava presente no plano do romance *Vita Nova* como Prólogo (2015, p. 52), o que nos leva a crer que existe uma sequência para o luto de Barthes, ele não se encerrava

em si mesmo. Porém, essa escrita da vida enquanto ela é vivida deveria ser balanceada pela escritura da morte, do distanciamento, que é o contraponto que veremos a seguir.

4.2. Sob o signo da morte

Os textos discutidos na seção anterior podem ser agrupados por algumas características em comum: a proximidade cronológica, as características de diários, o assunto (a morte da mãe de Barthes) etc. Porém, o principal aqui é que são textos ligados à vida do autor, à sua subjetividade e ao seu cotidiano. Na sua busca por um romance, a passagem da vida à obra era necessária e os diários poderiam ser materiais de base que, com um trabalho estilístico capaz de produzir certas rupturas cronológicas e certos desvios, poderiam se tornar uma Obra.

Essa ruptura cronológica, ou essa desorganização do tempo de que fala Barthes, seria alcançada precisamente pela outra corrente da busca barthesiana do romance, segundo a análise de Amigo Pino: a corrente de Michelet. Ela contrabalanceava a escrita do imediato, pois representava a ideia de que não seria possível escrever a vida enquanto se vive. Era a corrente do distanciamento. Embora os diários fornecessem a matéria prima para o seu romance, como lhe impor o distanciamento necessário? Para Barthes, Michelet escrevia a história a partir da morte de seus personagens e do sistema que estavam inseridos. A morte poderia iluminar uma vida de maneira ordenada, explicá-la e lhe dar sentido (AMIGO PINO, 2015, p. 38).

Barthes menciona em sua conferência “Durante muito tempo, fui dormir cedo” que Proust escrevia seu romance enquanto, doente, se sentia ameaçado pela morte (2004h, p. 358). Como já mencionamos anteriormente, o diário tem como uma de suas características tradicionais ter um final aberto, já que aquele que escreve não poderá dar um final, não poderá escrever “eu morri” ou “eu morro”. Porém, é a morte que confere à vida seu sentido simbólico, de fechamento. À sombra da morte, podemos olhar a vida de maneira retrospectiva, fornecer justamente aos diários esse olhar retrospectivo, que bagunça a cronologia desse texto escrito colado no presente. E Barthes e Piglia trabalharam sob o signo da morte.

No caso de Barthes, muitos dos textos escritos em seus últimos anos de vida, como *A câmara clara* e *Diário de luto*, foram escritos sob o signo da morte, não sua própria morte (mesmo que ela se aproximasse sem que ele soubesse), mas da morte de sua mãe. Essa morte tem um papel importante no seu projeto de romance, pois, como dito antes, ela marcará a metade da sua vida e o lançará à busca do romance, tendo em Proust aquele que fará sua iniciação.

O *Diário de luto* é um exemplo significativo de como uma escrita autobiográfica e pessoal poderia ser transformada em uma escrita universal, no Romance. Esse diário representaria uma escrita melancólica, que não avança em direção a um fechamento e que se

aproxima do álbum mallarmeano. É a escrita de um luto que parecia insuperável. Como seria possível transformar essa escrita em romance? Como superá-la e superar seu luto?

Barthes, na conferência, vai citar duas passagens de romances que são importantes para ele: a morte do velho príncipe Bolkonski do livro *Guerra e Paz*, de Tolstói, e a morte da avó em *Em busca do tempo perdido*, de Proust. Essas duas passagens representam para Barthes “momentos de verdade” (BARTHES, 2004h, p. 360) em que a emoção que está sentido àquela altura de sua vida transparece através de um sentimento de piedade. O romance lhe mostra o que ele mesmo está sentindo e não consegue nomear. As palavras do *Diário de luto* são insinceras (aí a insinceridade do “eu”) e o romance (do “ele”) expressa o sentimento de maneira muito mais “real”.

E essa é a saída vislumbrada por Barthes para essa passagem, um momento de epifania, como descrito por Amigo Pino:

Na leitura desses dois episódios, em que as personagens Marie (em Tolstói) e o narrador (em Proust) percebem o amor que sentem respectivamente pelo pai e pela avó, e, ao mesmo tempo, a iminência de sua morte. Barthes pôde sair da inação da morte em vida do *Diário de luto*. E essa saída se deu na forma de uma explosão, de um momento de verdade, em que, por um segundo, ele percebeu que o que sentira fazia parte da sua tragédia pessoal, mas também das tragédias das personagens e de muitas outras pessoas. Nesse momento (utópico?) de epifania, ele se percebeu não mais como um sujeito vivendo um luto, mas notou um dilaceramento das fronteiras entre os sujeitos, um “viver junto”. Se o romance podia produzir essa explosão, essa saída de si mesmo, de seu luto, ele queria também fazer o mesmo, ele queria desenvolver esse “poder do romance” (2015, p. 51).

A superação do Luto, essa vontade de “desenvolver esse ‘poder de romance’”, é o desejo de escrever. Transformar seu luto, sair de si mesmo para algo coletivo, é passar do diário ao romance, efetuar esse deslocamento de gêneros, buscando a Obra. Essa passagem não é a transposição do fato real em si, do autobiográfico para o Romance, mas uma passagem que diz mais respeito ao sentimento que se transmite, um “momento de verdade” que deixa de ser pessoal para ser coletivo. Piglia faz uma reflexão parecida à cerca de sua escritura: “As melhores coisas que escrevi até agora surgiram de uma situação mínima autobiográfica transformada numa história diferente, em que o vivido persiste apenas sob a forma dos sentimentos e emoções que se expressam na narrativa” (PIGLIA, 2017c, p. 143-144).

Essa epifania que motiva a busca de Barthes, ainda que utópica, é retratada, em seu processo, no curso *A Preparação do Romance*. A saída para os sentimentos que afundaram Barthes em uma escrita difusa e melancólica, uma saída que poderia amarrar todos esses projetos, foi a busca utópica por um romance. Ao abrir essa discussão sobre a escrita, Barthes

parece focar no projeto, no *desejo de escrever*, e não necessariamente no seu resultado. A escrita é um ato presente e podemos observá-la sendo feita no próprio ato dessa busca incessante.

A Preparação do Romance foi um curso ministrado por Barthes no *Collège de France* entre os anos de 1978 e 1980. O livro, publicado em 2003, é composto por textos que seriam lidos durante as aulas, mas redigidos anteriormente. Ao longo do curso, Barthes se propõe a investigar a escritura do seu futuro (e talvez utópico) romance em um processo metalinguístico em que analisa outras obras literárias, expõe ideias e busca caminhos para sua escritura:

Não, eu ainda estou na Fantasia do romance, mas estou decidido a levar a própria fantasia tão longe quanto possível, àquele ponto alternativo: ou o desejo cessará, ou então ele encontrará o real da escritura, e aquilo que se escreverá não será o Romance Fantasiado (2005a, p. 23).

Na primeira aula do curso, Barthes já deixa explícito como a morte cercava seu trabalho e o impelia ao seu romance. Ele afirma – como em sua conferência – que havia chegado ao meio de sua vida. Um ponto em que se inicia uma contagem regressiva dos dias que lhe restam, no qual ele toma a consciência da necessidade de se lançar em uma aventura que interrompa a repetição de suas tarefas cotidianas (cursos, seminários, artigos, conferências). Esse ponto é justamente a morte de sua mãe, que divide sua vida entre um antes e um depois (p. 5). São essas mudanças que ditam sua busca por uma nova prática de escrita. Uma escrita que não seja em si metalinguística, como foi sua escrita até agora (crítica literária, ensaios, artigos).

Barthes, no final da sua aula do dia 9 de dezembro de 1978, explica que sua falta de memória o impediria de escrever um romance anamnésico. Sua memória só lhe permitiria uma biografia formada por fragmentos, uma forma breve, que é o que efetivamente acontece em *Roland Barthes por Roland Barthes*. Barthes explica que não é a memória que permite a criação de um romance, mas a *deformação* da memória, ou seja, essa memória precisa ser trabalhada, ou deformada, a mesma ideia também exposta em sua conferência (p. 32-33).

Voltando ao curso, Barthes explica que a impossibilidade de trabalhar com seu passado faz com que ele procure uma escrita que se faça com o presente. Nessa tentativa de criar uma literatura baseada na vida presente, da “captura desse texto paralelo, o texto da vida ‘contemporânea’, concomitante” (p. 36), Barthes chega na anotação do presente, na prática de anotar o que acontece na vida, como possibilidade plausível. Porém, isso levantaria algumas questões: como passar dessa escrita fragmentada para um fluxo de escrita do Romance? Talvez fosse possível criar uma terceira alternativa (um clássico de Barthes), um “*Romance por fragmentos*, um *Romance-fragmento*” (p. 38).

Na busca de um texto “alternativo”, Barthes analisa dois textos que ele coloca como opostos: O Haicai e, de novo, *Em busca do tempo perdido*, de Proust. O Haicai como representante da forma breve, da anotação do presente, e o romance de Proust como exemplo da passagem do fragmento ao texto fluido, da memória à obra – lembrando que ao analisar o texto de Proust, Barthes também ressoa a morte de sua mãe: como em Proust, a escrita serve para vencer a morte, não a sua, mas a daqueles que ama.

A busca de Barthes se condensa nessas duas formas. Como transformar uma escrita breve, baseada em anotações, ligada ao presente e ao cotidiano, subjetiva, mas não egóica (o haicai) em algo fluido, como um romance (*Em busca do tempo perdido*)? É preciso ressaltar o papel desses textos como “textos-tutores” (p. 39), o importante aqui é essa transformação, análoga à passagem do diário – breve e fragmentado – à obra.

Segundo seu projeto do romance *Vita Nova*, os diários poderiam ser uma dessas escrituras do presente de onde partiria o seu romance. Seu *Diário de Luto*, por exemplo, estava incluído em seu projeto. Porém, a vida de Barthes e sua busca seriam logo interrompidas, nos deixando sem uma obra definitiva, mas talvez com vários fragmentos de um único desejo.

E no caso de Piglia, de que maneira a morte também representaria uma via de passagem do diário à obra? Como ela pode representar, do ponto de vista barthesiano, uma forma de atualizar essa escritura, de fazer com que ela se distancie da anamnese?

Em Piglia, o signo da morte era representado por sua doença. Ele transformava seus cadernos n’*Os diários de Emilio Renzi* enquanto sua doença progredia e, inclusive, o último volume foi publicado postumamente. Foi sob o avanço da doença que o autor empreendeu sua busca pela obra a partir de seus cadernos.

Isso não quer dizer que a figura da morte apenas apareceu quando Piglia foi diagnosticado. A morte e o suicídio sempre estiveram presentes na escrita. Como já foi colocado, na escrita do diário a figura da morte, por mais que não apareça explicitamente, é importante justamente porque representa o fim simbólico do diário, a não escrita “Terminar um texto (este diário, qualquer outro) com a frase: eu morri” (PIGLIA, 2021, p. 32). Ela é um peso, um fantasma, que ocasionalmente transparece na escrita do diário.

Entretanto, a morte não se restringiu apenas a um aspecto externo da escrita de Piglia, de alguma forma a morte também entrou n’*Os diários*. Como analisa Orecchia Havas, essa figura do escritor no limiar entre a vida e a morte encontra diversos ecos ao longo da obra. Por exemplo, na intersecção entre morte e escrita representada pela figura do avô materno que, na Itália, durante a Segunda Guerra Mundial, ficou encarregado de enviar as cartas e pertences dos soldados mortos – cartas escritas por homens já mortos e que muitas vezes as escreviam já

sabendo que iriam morrer. Outra figura essencial para pensar essa relação entre escrita e morte é a figura de Cesare Pavese (2019, p. 13-14).

Cesare Pavese foi um escritor italiano, nascido em 1908, combatente antifascista, que se suicidou em Turim, em 1950, com 41 anos. Pavese também escreveu um diário, chamado *O ofício de viver*, que foi estudado por Piglia. As primeiras aparições de Pavese são ainda na primeira parte, “Na soleira”, e nelas, Piglia explica que *O ofício de viver* foi um dos três primeiros livros que comprou e que o comprou pois também escrevia um diário. Piglia reconstrói a cronologia da obra de Pavese a partir de seu diário para saber quanto tempo o escritor levava para escrever um livro e comparar com seu próprio tempo de produção. A intersecção entre a morte e o diário aparece cedo: “Lembro da conferência de Attilio Dabini sobre Pavese. Para mim foi importante, porque ele escreve um diário intitulado *O ofício de viver*. Ele se matou, mas antes deixou o livro pronto para edição” (PIGLIA, 2017c, 85).

O interesse de Piglia pelo autor italiano, além das anotações em seu diário, gerou mais dois textos: um ensaio sobre seu diário publicado em uma revista e um conto.

Pressupõe-se que esse ensaio sobre os diários de Pavese escrito por Piglia seja o ensaio incluído nesse primeiro volume de *Os diários de Emilio Renzi* chamado “Os diários de Pavese”. Piglia inicia seu ensaio narrando os acontecimentos que antecederam o suicídio do autor. Pavese é rechaçado por diversas mulheres, se tranca no quarto e só é encontrado no dia seguinte, já morto. O autor argentino argumenta que Pavese escreve com a “autoridade do fracasso”. O poeta, como descreve Piglia, consome sua vida até as últimas consequências e seu sofrimento paga o preço da beleza de suas palavras. O escritor sofre, mas consegue converter esse sofrimento em arte. O fracasso é necessário para o sucesso de uma obra e seu suicídio confirmaria essa teoria:

A biografia de Pavese na realidade não tem muito sentido se não se introduzir nela sua vontade de fracasso, sua “mania de autodestruição”, e se ao mesmo tempo não se levar em conta o herói (romântico) que toma a literatura, o escritor como “homem de letras” em sentido literal, como o raté, o frustrado, que sempre fracassa na empresa de viver, em tudo oposto ao “homem simples”, ao homem de ação, detentor de um saber direto e triunfal sobre a vida (PIGLIA, 2017c, p. 151-152).

Pavese estaria obcecado pela ideia do suicídio: “Obsessão secreta, paixão solitária, o suicídio é um vício do pensamento, mania do intelectual que pensa demais, que está condenado a pensar” (p. 153). Seu diário seria uma construção, uma passagem do pensamento e dessa ideia à ação. A função do diário é de tornar possível essa ação. Ele estaria intimamente ligado com o suicídio do seu autor. A morte aparece no futuro do diário, na ausência da escrita:

Relato vazio, relato no qual só se registra o pensamento (da morte), ao mesmo tempo Pavese escreve o diário para postergar o suicídio. Nesse sentido o trabalho com o duplo é, como sempre, um modo de esconjurar a morte. Texto-limite, o desejo que o percorre é o de estar morto e ao mesmo tempo poder escrever sobre essa morte. É essa contradição que o mito do duplo fascinado com a ideia do suicídio resolve imaginariamente. A última frase do texto, implacável, deixa claro que a escrita era sua única (última) defesa: “Basta de palavras. Um gesto. Não escreverei mais”. No futuro desse verbo está a morte: o que virá quando já não se escrever (p. 154).

Pavese e seu suicídio marcaram Piglia. Dessa marca, não foi o artigo o único texto a surgir, mas também um conto, chamado “Um peixe no gelo”⁵⁵. Esse conto foi escrito no começo dos anos 1970 e nele o personagem principal, Emilio Renzi, vai a Turim com uma bolsa para estudar Pavese. Logo no início do conto, a questão do duplo é levantada. O personagem acredita ter encontrado Inês, uma mulher com quem viveu um relacionamento na Argentina. Não se sabe, no começo, se a mulher era realmente Inês (no final, confirma-se que a mulher era, de fato, Inês) e o personagem menciona mais dois outros casos em que acreditou ter visto amigos argentinos na Itália, mas havia se equivocado. A questão do duplo também é trabalhada concomitantemente entre Renzi e Pavese. Ambos sofrem por mulheres, ambos escrevem um diário e ambos preparam seu diário para a publicação. Diário que também funciona como elo entre os dois:

Só quem mantém um diário pode ler o diário que outros escrevem. Sublinhou a última frase e escreveu: Só quem mantém um diário pode entender o diário que outros mantêm. Leu a frase e a sublinhou outra vez e ao lado escreveu: Só quem escreve um diário pode entender o diário que outros escrevem. Pavese tinha escrito um dos melhores diários que já foi escrito... porque tinha se matado⁵⁶ (PIGLIA, 2021b, p. 125, tradução própria).

E a questão do suicídio de Pavese é intimamente ligada à qualidade do seu diário. Essa ligação entre ambos os escritores e a qualidade do diário atribuída ao suicídio nos mostram como essa questão já estava colocada para Piglia há muito tempo.

No último volume d’*Os diários*, principalmente na primeira parte, “Os anos da peste”, as alusões ao suicídio se tornam frequentes. O contexto da época também ajuda a entender essas constantes alusões, já que a Argentina atravessava uma ditadura e Piglia sentia seus efeitos. No ano de 1976, ele recebe em seu apartamento uma chamada do interfone dizendo que alguém do Departamento de Obras Sanitárias precisa entrar. Temendo o pior, Piglia foge de sua casa (PIGLIA, 2021, p. 28). A partir daí, Piglia peregrina - fica hospedado em casas de amigos e

⁵⁵ Un pez en el hielo.

⁵⁶ Solo quien lleva un diario puede leer el diario que escriben otros. Tachó la última frase y escribió: Solo quien lleva un diario puede entender el diario que llevan otros. Leyó la frase y la tachó otra vez y al lado escribió: Solo quien escribe un diario puede entender el diario que escriben otros. Pavese había escrito uno de los mejores diarios que se había escrito nunca... porque se había matado.

passa alguns dias da semana em sua cidade natal, enquanto procura um novo apartamento para morar.

Essa súbita mudança forçada, somada à ausência de muitos amigos exilados, agravava o clima de insegurança criado pela situação política. A solidão aparece como tema frequente nesses anos e aumentam as referências à vontade de se suicidar.

É notável também como nos momentos que Piglia menciona o suicídio, ele parece se desdobrar e o “eu” se torna um “ele”, como se a ideia do suicídio fosse intensa demais para ser narrada na primeira pessoa. Piglia comenta esse desdobramento: “‘De novo a ideia do suicídio’, escreveu. ‘Sem saída, por motivos diversos e simultâneos. Falo e sou outro, estou afastado de mim, alguém anota o que escrevo. Sensação de estar desdobrado.’” (p. 111). Quando a ideia aparece narrada por um “eu”, Piglia parece mais confortável usando eufemismos, por exemplo: “Sou um estrangeiro. Cada vez consigo falar menos com as pessoas, cada vez consigo pensar menos. Passo o dia lutando contra ‘os maus pensamentos’” (p. 106).

A entrada da segunda-feira, dia 11 de junho de 1979, mostra justamente essa alternância de vozes (“eu” e “ele”) e como Piglia parece mais confortável quando se distancia de si mesmo para falar do tema. No primeiro parágrafo da entrada, a narração está na terceira pessoa e o suicídio aparece citado explicitamente, além da descrição de um possível ato estar narrada com uma certa leveza, irônica até:

Volta a pensar no suicídio, é um modo como qualquer outro de passar o tempo, ele disse. Não pensa na morte, e sim na forma de morrer, afogado num rio; enforcado com o cinto no banheiro; atirar-se do alto do prédio. Evitar os comprimidos e o estrondo do revólver. O pensamento seguinte é sobre os momentos preliminares ao ato final. Logo desiste do plano. “Antes de me matar, eu passaria no cabelereiro”, diz a Iris (p. 104).

No segundo parágrafo da mesma entrada, porém, a narração já está na primeira pessoa. O suicídio aparece como “uma ideia que não vale a pena mencionar”:

Já faz algum tempo evito escrever nestes cadernos; pensamentos supersticiosos, mas também o esforço para não pensar. Flerto com uma ideia que não vale a pena mencionar. Estabeleci um prazo e tenho visto quais seriam as formas de fazer o que às vezes imagino como uma saída. É cômico, mas subi no topo do prédio, olhei para baixo e concluí que não consigo pular. Portanto, vou esperar até achar um modo tranquilo de tirar o corpo fora” (p. 104).

Essa ligação entre suicídio e a narrativa em terceira pessoa culmina na entrada do dia 18 de outubro do mesmo ano. Trata-se de uma entrada atípica, na qual, além da presença do narrador em terceira pessoa, há um predomínio do texto narrativo, com a presença de outros personagens e do discurso direto. A dificuldade de enxergar um futuro (ligada com o período histórico), a solidão e a incapacidade de se relacionar também aparecem. O trecho é longo, o

que, de certa forma, é uma exceção nos trechos dos diários, e até por essa razão, creio ser importante citá-lo na íntegra:

Vou me matar, só falta decidir a forma e o dia, **ele disse**. Estava no bar e parecia contente, o que falava não parecia ser dito por ele. **Depois acrescentou, sorrindo:** primeiro, posso pensar que tive mais sorte na vida do que poderia esperar. O que vier não trará uma deterioração para mim. **Terminou o copo de uísque e pediu o último com um gesto, passou a mão pelo pescoço, como quem se degola, mas o garçom entendeu o que estava pedindo e lhe serviu mais um uísque.** Deveria ser dito deste modo: espero não ter medo e conseguir fazer o que decidi. Preciso de uma janela alta e coragem suficiente para não pensar durante um instante, olhou pela janela. A tarde está bonita, **disse**. Não tenho mais futuro nem ilusão alguma. Não quero nem posso mais viver assim. A questão, portanto, é tomar a decisão e agir. Seria um jeito de terminar com dignidade. O que eu posso fazer a partir de agora até esse momento? **Olhou para o garçom que se afastava com a garrafa de uísque, como se esperasse ouvir dele uma resposta.** Decidi me matar por diferentes razões que prefiro não explicar. Todos temos uma boa razão para nos matar, continuou eufórico. Da minha parte, são várias as razões, basicamente estou muito cansado. É evidente que já não consigo estabelecer relações fluidas com o mundo e que estou cada vez mais sozinho e mais isolado. **O garçom tinha voltado para a mesa e o escutava com ar preocupado, com a bandeja nas mãos.** O fato é que já nada me interessa e que não acredito nos meus próximos projetos. **Agora só preciso da coragem para me matar. O bar estava vazio a essa hora, mas uma mulher madura, sentada a uma mesa próxima, escutava com interesse o que ele dizia. Olhou para ela e disse: a questão é decidir a data e não adiá-la, concorda, senhora?, perguntou, sorrindo para a mesa vizinha.** O único problema é pular pela janela, parece fácil, mas é preciso escolher um lugar alto o bastante para garantir que não vou sobreviver todo estropiado. Estive pensando, disse, em ir até esse lugar, abrir a janela, passar as pernas para o outro lado e mergulhar no vazio. Ergueu o copo de uísque e saudou a mulher com um gesto, como se brindasse com ela. **Será que vou conseguir? O que a senhora acha? Se não, será a decadência total. Preciso achar um jeito que seja infalível, minha senhora** (p. 109-110, grifos meus).

Em momentos muito próximos também aparecem referências a Pavese: “Tentei escrever, sem sucesso, mas não sem dedicação, os seguintes romances fracassados [...] Um romance curto centrado em Pavese, que se passa na Itália e gira em torno dos diários pessoais” (p. 107); e entradas que relacionam os diários ao fracasso e ao suicídio: “Escrever um livro que consista na aventura de ler meus próprios diários. Narrador anônimo. Investiga as causas do fracasso (ou do suicídio)” (p. 120).

Como pode-se perceber, a ideia do suicídio está ligada com Pavese, mas também com a própria escrita dos diários – escrever nos cadernos o levava a pensar e a pensar no suicídio. No conto, Renzi também se questiona em relação a seu futuro. Será que Renzi também estaria condenado a esse destino? O personagem chega a calcular quantos anos teria se ele se suicidasse com a mesma idade que Pavese. Estaria predestinado?

Estava desesperado. Não era a repetição, mas a réplica que dominava a vida. O predestinado, o que repete. A condenação ao idêntico. *Quando vemos que fazemos sempre o mesmo desde sempre não podemos mais pensar no passado sem rancor*⁵⁷ (PIGLIA, 2021b, p. 127, tradução própria).

A escrita é um gesto extremo, feito no limite. No conto, o personagem de Renzi quer estudar como a linguagem de Pavese nos diários é levada ao limite em momentos de crise. Para Renzi, está ligado com o escrever “fora de vida”, ou seja, morto: “‘No fundo você escreve para estar como morto, para falar de fora do tempo, para tornar-se para todos uma recordação.’ *In fondo, tu scrivi per essere come morto*”⁵⁸ (p. 131, tradução própria).

Era preciso escrever como se estivesse morto. Esse “estar morto” pode ser interpretado justamente como o distanciamento que seria necessário conferir à escritura cotidiana para que ele se tornasse algo além, algo parecido com a corrente de Michelet citada anteriormente. Mas como alcançar esse distanciamento? Segundo Renzi, Kafka teria conseguido, pois queimaria sua obra para que ninguém a lesse. Esse gesto também extremo faria com que ele não necessitasse se matar:

Aquele que faz esse gesto extremo, pensou Renzi, não precisa se matar. Faz esse gesto para não se matar. Impossível para Kafka dizer basta de palavras, não escreverei mais. Dizia sigo escrevendo, mas destruirei o que tenha escrito e voltarei a escrever e ninguém me lerá⁵⁹ (p. 131, tradução própria).

Era, então, preciso ser Kafka ou ser um escritor fracassado (retomando aqui a ideia de escritor fracassado discutida por Piglia em seu ensaio sobre Pavese). O conto é sobre Pavese, escritor destinado ao fracasso, que lida com a ideia do suicídio e escreve nesse limite: “Manter-se nessa zona cinzenta. Um peixe no gelo. *Sou um morto aparente*⁶⁰” (p. 132, tradução própria).

Kafka também pode ser uma referência que ajuda a conectar Piglia e Barthes, pois é também um escritor que escreve no extremo. Como repara Amigo Pino, Barthes, n’*A preparação do romance*, depois de ter passado pelo Haicai, retorna aos diários e sua referência nesse momento são sempre os diários de Kafka (2015, p. 45). Essa referência de Barthes vem provavelmente de Blanchot que, em seu livro *O espaço literário*, escreve sobre Kafka. Blanchot retoma uma anotação feita por Kafka em seu diário no dia treze de dezembro de 1914. Nessa anotação, Kafka escreve:

⁵⁷ Estaba desesperado. No era la repetición sino la réplica lo que dominaba la vida. El predestinado, el que repite. La condena a lo idéntico. *Cuando vemos que hacemos siempre lo mismo desde siempre no podemos ya pensar en el pasado sin rencor.*

⁵⁸ En el fondo tú escribes para estar como muerto, para hablar desde afuera del tiempo, para convertirte para todos en un recuerdo.» *In fondo, tu scrivi per essere come morto.*

⁵⁹ El que hace ese gesto extremo, pensó Renzi, no necesita matarse. Hace ese gesto para no matarse. Imposible para Kafka decir basta de palabras, no escribiré más. Decía sigo escribiendo pero destruiré lo que haya escrito y volveré a escribir y nadie me leerá.

⁶⁰ Sostenerse en esa zona gris. Un pez en el hielo. *Soy un muerto aparente.*

A caminho de casa, eu disse a Max que, em meu leito de morte, estarei muito satisfeito, contanto que as dores não sejam demasiado fortes. Esqueci-me de acrescentar, e mais tarde omiti-o deliberadamente, que o que escrevi de melhor tem seu fundamento nessa capacidade de morrer satisfeito. Todas essas passagens boas e muito convincentes tratam sempre de alguém à morte, de como lhe é difícil morrer e de como esse alguém vê aí uma injustiça ou ao menos uma inclemência, algo que, pelo menos na minha opinião, comove o leitor. Mas, para mim, que creio poder morrer satisfeito, tais descrições são um jogo que pratico em segredo; alegra-me, afinal, morrer com o moribundo e, calculista, exploro a atenção do leitor concentrada na morte; minha lucidez é maior que a dele, que, suponho, vai se queixar em seu leito de morte; minha queixa, portanto, é a mais perfeita possível, não cessa de repente, como as queixas verdadeiras, mas transcorre bela e pura (2021, p. 410).

Blanchot resume essa passagem afirmando que não se pode escrever se não se permanece senhor de si perante a morte. O escritor que perde o controle diante da morte se cala, não escreve mais. Kafka sente, na passagem, que a arte é relação com a morte, já que a morte é o extremo. A arte seria a senhora do momento supremo, ela seria a senhora suprema (2011, p. 93). Blanchot afirma que esse morrer contente está ligado a um descontentamento da vida, ou seja, a ligação com a vida já está rompida, Kafka já estaria morto e essa morte que lhe daria o dom de escrever, ele também já seria um morto que escreve:

Morrer contente não é, a seus olhos, uma atitude intrinsecamente boa, porquanto o que ela exprime, em primeiro lugar, é o descontentamento da vida, a exclusão da alegria de viver, essa felicidade que cumpre desejar e amar acima de tudo. “A aptidão para poder morrer contente” significa que a relação com o mundo normal está, desde já, quebrada: Kafka, de certo modo, já está morto, isso é-lhe dado, tal como lhe é dado o exílio, e esse dom está vinculado ao de escrever (p. 95-96).

Amigo Pino, ao analisar esse trecho da obra de Blanchot, escreve que, para o autor, a morte que é produzida pela escrita está ligada ao suicídio. E ao tomar essa decisão de se suicidar, o homem já morreu, ele já resolveu se afastar da vida (2015, p. 46). Existe um intervalo entre a decisão e o ato, nesse intervalo existe a possibilidade da escrita, daquele que escreve como morto. Esse momento da vida de Pavese comove Piglia:

E, mesmo assim, Pavese passou uma semana antes de se matar. Se suicidou apenas no sábado, 26 de agosto. Renzi estava comovido com esses dias finais. Pavese sozinho na cidade vazia. Busca a força para se matar. O que fez. Viveu ainda oito dias mais, embora para si mesmo já era um morto. O condenado. O morto vivo⁶¹ (PIGLIA, 2021b, p. 129, tradução própria).

Piglia parece admirar os diários de Pavese e de Kafka por serem diários escritos no limite, por escritores que escrevem no extremo, no limiar da morte.

⁶¹ Y sin embargo Pavese pasó una semana antes de matarse. Se suicidó recién el sábado 26 de agosto. Renzi estaba conmovido con esos días finales. Pavese solo en la ciudad vacía. Busca la fuerza para matarse. Qué hizo. Vivió todavía ocho días más, aunque para sí mismo ya era un muerto. El condenado. El muerto vivo.

O que se percebe é que a ligação entre o suicídio – ou a morte do autor – e o diário já estava presente na obra de Piglia muito tempo antes do diagnóstico de sua doença. Não é possível afirmar que seu diagnóstico é o responsável por trazer essa temática para o diário. Pelo contrário, parece que um diário já traz intrinsecamente a ideia da morte daquele que o escreve, que seria o seu final. Além disso, a ideia de reescritura e de publicação desses cadernos como uma obra porvir também já está presente ao longo dos diários e aparece em diversas entradas, como, por exemplo, nessa entrada retirada do diário do ano de 1968:

Série E. Quando eu puder juntar meus cadernos dos oito anos anteriores, vou passá-los à máquina. Corro o risco de confiar sempre mais no meu passado do que no futuro. Em todo caso, seria interessante publicar todos os meus diários de 1958 a 1968 (PIGLIA, 2019, p. 55).

Porém, apesar dessas questões, não parece absurdo pensar que o diagnóstico tenha tido alguma influência na preparação dessa obra, ao menos em sua intensidade. Como coloca Orecchia Havas:

O cruzamento do imaginário, do fantasmático e da realidade biográfica sugere que a cópia e reescrita do diário, mil vezes prevista, iniciada, comentada, abandonada, encontrou o seu momento oportuno (seu kairós), sua pertinência, a sua motivação incontornável, diante do anúncio de um fim de vida próximo. Recorde-se que os diários são selecionados e corrigidos pela última vez ante uma publicação iminente, num trabalho inédito completado numa situação extrema que poderia ser vista como testamentária. Por outro lado, a mistificação da quantidade de originais, que exalta secretamente o corpo do escritor exposto a inúmeras feridas simbólicas, e o recurso da máscara e da voz de Renzi confiscam e desviam essa dimensão última. Entregam o texto ao percurso interminável da palavra metafórica e ficcional, recorrem à literatura como forma estilizada de jogo sagaz com a morte, um jogo de pistas incansável, destinado a repetir-se a cada nova leitura⁶² (2019, p. 15, tradução própria).

Piglia, ao longo de toda sua vida, reescreve seus textos. São comuns contos que possuem mais de uma versão, textos que aparecem mais de uma vez ao longo de sua carreira (reescritos ou não) etc. Porém, esse movimento, principalmente no que se refere aos *Diários*, parece se intensificar sob o signo de uma morte que se aproxima. Mais do que isso, essa morte é trazida para dentro da obra e é uma das responsáveis por esse abalo temporal do diário. Por exemplo, no primeiro volume, os textos “Na soleira” e “No estúdio” – dois textos já discutidos

⁶² El cruce de lo imaginario, lo fantasmático y la realidad biográfica sugiere que la copia y reescritura del diario, mil veces prevista, iniciada, comentada, abandonada, ha encontrado su momento oportuno (su kairós), su pertinencia, su motivación ineludible, ante el anuncio de un fin de vida cercano. Recuerda que los diarios se seleccionan y corrigen por última vez de cara a una publicación inminente, en un trabajo inaudito completado en una situación extrema que podría verse como testamentaria. En cambio, la mitificación de la cantidad de originales, que exalta secretamente el cuerpo del escritor expuesto a innumerables heridas simbólicas, y el recurso a la máscara y la voz de Renzi confiscan y desvían esa dimensión postrera. Entregan el texto al curso interminable de la palabra metafórica y ficcional, acuden a la literatura en tanto forma estilizada de juego sagaz con la muerte, juego de pistas incansable, destinado a repetirse en cada nueva lectura.

e que abrem cada uma das duas partes do primeiro volume – atualizam a enunciação através, justamente, de um autor que escreve retrospectivamente, muito mais próximo do “presente da escritura” (p. 8). Procedimento parecido feitos pelos textos “Sessenta segundos na realidade” e “Os finais”, que delimitam os trechos diarísticos da primeira parte do terceiro volume.

Na segunda e na terceira parte do terceiro volume existem dois “grandes experimentos narrativos sobre o tempo” (p. 9). A segunda parte, intitulada “Um dia na vida”, é supostamente um relato de um dia da vida de um homem, porém, na realidade, os fatos relatados são acontecimentos de vários anos na vida de Piglia, retrabalhados. Os fatos, segundo Orecchia Havas, se passam entre os anos de 1983 até 2000 e cobririam os anos passados após o final dos trechos de diários (que vão até 1982). Os acontecimentos dessa parte estão organizados em eixos temáticos, indicando que esses eixos vão se repetindo na vida de Piglia ao longo dos anos:

[...] capturado entre 16 de junho de 1983 (168) e o mesmo dia de 2000 (243). Deste modo, a síntese caleidoscópica cobre a lacuna que surge depois das anotações de 1982 no encerramento da primeira parte, e a figura da alteração temporal confirma que a repetição e a variação são os princípios que regem a dinâmica da existência humana, tanto quanto regem o esquema subjacente do diário⁶³ (p. 9, tradução própria).

A terceira parte desse terceiro volume fecha a obra e é justamente o trecho em que a atualização chega mais próxima ao presente da escritura. Nessa parte, chamada “Dias sem data”, existem nove subdivisões e cada uma delas está dividida em dias da semana, como em um diário, porém sem datas. Mais próximas ao final da vida de Piglia, elas alcançam seu ápice na última subdivisão, “A queda”, título que já aponta o fim. Nela, Piglia narra brevemente acontecimentos que indicam o avanço de sua enfermidade. Na última página, os dias da semana somem, os parágrafos ficam espaçados e mais curtos, alguns com apenas uma frase. A escrita, como o diário, vai minguando até seu fim. O diário é normalmente um texto sem um final explícito, mas a sombra da morte, nesse caso, impõe um final que modifica sua estrutura. É uma escritura no limite: da vida, do diário e do gênero.

E aqui parece que o duplo entre Pavese e Piglia se concretiza, dois escritores de diários condenados, esperando o gesto final, a última entrada que colocará fim em tudo. Piglia no conto descreve Pavese como o condenado, o morto vivo. Retomo a citação já transcrita acima para agora agregar-lhe o final, a figura do peixe no gelo: “Viveu ainda oito dias mais, embora para si mesmo já era um morto. O condenado. O morto vivo. Quanto tempo pode sobreviver o peixe

⁶³ [...] capturados entre el 16 de junio de 1983 (168) y el mismo día del año 2000 (243). De este modo, la síntesis caleidoscópica cubre el bache que surge después de las anotaciones de 1982 al cerrarse la primera parte, y la figura de la alteración temporal confirma que la repetición y la variación son los principios que rigen la dinámica de la existencia humana, tanto como rigen el esquema subyacente del diario.

no gelo. Os olhos atentos à brancura transparente; a imobilidade total⁶⁴” (PIGLIA, 2021b, p. 129, tradução própria).

O diário de Pavese tem um gesto final, um encerramento, uma entrada que o conclui: “*Basta de palavras. Um gesto. Não escreverei mais*”⁶⁵ (p. 129, tradução própria), assim como parecem ter também *Os diários de Emilio Renzi*: “O gênio é a invalidez” (PIGLIA, 2021, p. 311).

A importância narrativa desse final e seu reflexo na forma da obra podem ser compreendidos ao traçarmos um paralelo com as teorias de Piglia sobre o conto. Em seu texto “Novas teses sobre o conto”, o autor discute a importância dos finais: “os finais são formas de encontrar sentido na experiência. Sem finitude não há verdade, como disse o discípulo de Husserl” (2004, p. 100). O final de um conto possibilita que se enxergue o sentido secreto, cifrado: “o final faz ver um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos fatos” (p. 103).

No caso d’*Os diários*, essa morte que se aproxima é responsável por um desdobramento temporal, já que o autor revê sua vida e nessa releitura a enxerga sob uma nova ótica, podendo, assim, enxergar um sentido. Como vimos, esse desdobramento temporal, ou desvio como chamamos anteriormente, é essencial para a passagem dos diários à Obra.

Esse olhar retrospectivo – que pode ser representado, por exemplo, pelos trechos que enquadram os trechos diarísticos e que atualizam a enunciação – é responsável por cortar a narração “infinita do diário”, buscando o sentido dado por um final surpreendente:

A literatura, ao contrário, trabalha a ilusão de um final surpreendente, que parece chegar quando ninguém espera para cortar o circuito infinito da narração e que, no entanto, já existe, invisível, no coração da história que se conta.

No fundo, a trama de um relato esconde sempre a esperança de uma epifania. Espera-se algo inesperado, e isso vale também para quem escreve a história (p. 105).

Barthes, ao ler os romances de Proust e de Tolstói, tem uma epifania, enxerga “momentos de verdade” no romance que transmitem aquilo que ele mesmo sentia e não conseguia nomear. Piglia, ao organizar seus cadernos no fim de sua vida, atualiza a enunciação e enxerga sua vida como se fosse outro (o que se relaciona também com o papel que Renzi assume nessa reconstrução). Talvez Piglia busque essa epifania ao chegar no final do relato de

⁶⁴ Vivió todavía ocho días más, aunque para sí mismo ya era un muerto. El condenado. El muerto vivo. Cuánto tiempo puede sobrevivir el pez en el hielo. Los ojos atentos a la blancura transparente; la inmovilidad total.

⁶⁵ Basta de palabras. Un gesto. No escribiré más.

sua vida, talvez a alcance justamente na transformação de seus cadernos no Romance, isto é, n’*Os diários de Emilio Renzi*,

A morte não está ligada apenas à escrita do diário. Blanchot afirma a ligação entre a literatura em si e a morte. Quando nomeamos algo, ao mesmo tempo que lhe damos significado, retiramos sua essência: “A palavra me dá o que ela significa, mas primeiro o suprime. Para que eu possa dizer: essa mulher, é preciso que de uma maneira ou de outra eu lhe retire sua realidade de carne e osso, que a torne ausente e aniquile” (BLANCHOT, 1997, p. 310-311).

A linguagem evidentemente não mata ninguém, mas quando se enuncia “essa mulher”, a morte real está aí enunciada também. A mulher que está ali é separada de si mesma, já que a sua existência é subtraída e mergulhada na linguagem, nesse nada de existência e de presença. A linguagem, então significaria a possibilidade dessa destruição, uma alusão a esse acontecimento. “Mas, se essa mulher não fosse realmente capaz de morrer, se ela não estivesse a cada momento de sua vida ameaçada de morte, ligada e unida a ela por um laço de essência, eu não poderia cumprir essa negação ideal, esse assassinato diferido que é a minha linguagem” (p. 311-312).

A linguagem e a literatura estariam então intimamente ligadas à morte. O ato de falar seria uma advertência de que a morte estaria presente no mundo. Entre aquele que fala e aquele que é interpelado, (e aqui acredito que possamos extrapolar essa ideia para a figura daquele que escreve e daquele que lê) a morte está presente como a distância que os separa, mas também como aquilo que os impede de estarem separados, já que é o que nos une a todos; sua presença, portanto, é a condição de todo entendimento (p. 312). “Somente a morte me permite agarrar o que quero alcançar; nas palavras, ela é a única possibilidade de seus sentidos. Sem a morte, tudo desmoronaria no absurdo e no nada” (p. 312).

E essa relação entre a linguagem e a morte tem consequências também para aquele que se nomeia:

Dessa situação resultam várias consequências. Está claro que em mim o poder de falar está ligado também à minha ausência de ser. Eu me nomeio, é como se eu pronunciasse meu canto fúnebre: eu me separo de mim mesmo, não sou mais a minha presença nem a minha realidade, mas uma presença objetiva, impessoal, a do meu nome, que me ultrapassa e cuja imobilidade petrificada faz para mim exatamente o efeito de uma lápide, pesando sobre o vazio. Quando falo, nego a existência do que digo, mas nego também a existência daquele que diz: minha palavra, se revela o ser em sua inexistência, afirma, dessa revelação que ela se faz a partir da inexistência daquele que a fez, de seu poder de se afastar de si, ser outra que não o seu ser. Por essa razão, para que a linguagem verdadeira comece, é preciso que a vida, que levará essa linguagem, tenha feito a experiência do seu nada, que ela tenha “tremido nas profundezas e tudo que nela era fixo e estável tenha vacilado” (p. 312).

O ato de se nomear estaria ligado a ausência do próprio ser, um canto fúnebre, já que o “eu” agora seria uma presença impessoal, “cuja imobilidade petrificada faz para mim exatamente o efeito de uma lápide, pesando sobre o vazio” (p. 312). Quando me nomeio, nego minha própria existência.

O final da citação acima é muito marcante se pensarmos justamente nas condições nas quais Piglia terminava sua obra. Blanchot afirma que, para que a linguagem verdadeira comece, a vida deverá ter feito a experiência do seu nada. A iminência da morte, sob a qual Piglia trabalhava, poderia ser lida como a experiência desse nada que se aproxima, fazendo com que a linguagem verdadeira se concretizasse. Se os diários foram o início da escrita de Piglia, eles são também seu canto fúnebre, a linguagem verdadeira que surge sob o signo da morte.

A escrita da vida enquanto é vivida é representada pelo Haikai em *A preparação do romance*, mas também é a escrita de Gide, escritor de diários e uma das grandes referências de Barthes. Na busca de seu Romance, Barthes parece retornar à escrita cotidiana, retomando o assunto de um de seus primeiros textos sobre Gide e seu diário. A escrita diarística é fundamental para seu projeto de romance. Se Piglia tem grandes referências de escritores de diário, como Pavese e Kafka, Barthes parece ter a Gide como ponto de referência desse gênero de escritura. No entanto, para alcançar o Romance é preciso distanciamento e, então, aparece outra grande referência de Barthes, Proust. A escrita de Proust não era diarística, a passagem da vida à obra não seguia por esse caminho, escrever a vida não é a escrita do diário. O diário íntimo e a narrativa são escritas diferentes, como Blanchot escreve:

É que nada é mais estrangeiro à realidade em que vivemos, na certeza do mundo comum, do que o acaso, aquele acaso que tomou, para Breton, a figura de uma jovem mulher, e nada pode ser mais diferente da constatação cotidiana do que o encaminhamento inquieto, sem rota e sem limites, que torna necessária a perseguição do que aconteceu, mas que, pelo fato de ter acontecido, rasga o tecido dos acontecimentos. Abre-se na vida de quem encontra o acaso, como na de quem encontra “verdadeiramente” uma imagem, uma lacuna imperceptível que o obriga a renunciar à luz tranquila e à linguagem usual, para manter-se sob a fascinação de uma outra claridade e em relação com a dimensão de uma outra língua (2018, p. 272).

É o acaso que marca a narrativa e a distância da linguagem usual, o acaso, sempre distante do ordinário. “Narra-se o que não se pode relatar. Narra-se o que é demasiadamente real para não arruinar as condições da realidade comedida que é a nossa (p. 272). Proust é representante dessa outra língua, da narrativa que rasga o tecido dos acontecimentos. Barthes parece ficar entre essas duas grandes referências, Gide e Proust. É nesse entrelugar que ele buscará sua *terceira forma*, seu Romance.

Os diários de Emilio Renzi seriam então uma das possibilidades do que buscava Barthes: a escrita cotidiana balanceada pela releitura e reescrita posterior, criando algo novo. Essa escritura transformadora é possibilitada pela presença da morte, que dá sentido à vida. O escritor, sob sua sombra, consegue reorganizar sua vida, lhe dando sentido, reescrevendo seus cadernos e tornando-os Obra.

A obra de Piglia, por seu processo criativo e por seus aspectos textuais, deslocam o gênero do diário, colocando-o onde ele não é esperado. Não é uma destruição do diário como gênero, mas uma tensão constante entre tradição e criação, tensão que não se resolve. Essa incerteza confere ao texto uma enorme potência criativa. Ocorre um deslocamento da forma que transforma o diário em escritura, em uma busca da literatura.

Para concluir esse capítulo, cito aqui a entrada feita por Piglia em seu diário, no dia 2 de fevereiro de 1982, o último ano que aparece separado como diário na obra. Ano com poucas entradas, quando a ditadura já dava sinais de caminhar para o seu fim. Nessa entrada, Piglia executa um movimento no qual a escritura, a transformação de seu diário em obra, o afasta do fracasso de Pavese e do suicídio. No início, o escritor fracassado tem como única alternativa o suicídio, esse é o fim que daria sentido a sua obra. O diário e o suicídio estão intimamente ligados. Apesar disso, uma outra saída é vislumbrada, um outro meio de terminar a escrita. À sombra da morte, o escritor reescreve sua vida. A escritura dá um novo sentido ao diário, transformando-o em Obra.

A entrada se inicia dessa forma:

O fracasso é a história secreta da minha vida, isso é o diário que escrevo há vinte cinco anos. Toda vida é um processo de demolição? Externamente (se isso pudesse ser dito) existem acontecimentos que não chegam a mitigar minha lúcida percepção do desmoronamento que se aproxima. O suicídio seria o fecho lógico dessa vida. Porque nunca vivi nada com tanta intensidade como a certeza do fracasso. Tudo foi precário (dentro), para além do que se possa ver na superfície (PIGLIA, 2021, p. 163).

A figura do escritor fracassado, não compreendido, se mostra aqui com força. As figuras do escritor, do fracasso, do diário e do suicídio se entrelaçam. Entretanto, a escrita, o ato de escrever, não é questionada, mas está profundamente ligada com a ideia de fracasso, aquela que é a mais intensa já vivida. O fechamento possível seria, então, o suicídio, única saída lógica para a vida desse escritor, a saída de Pavese.

Porém, a entrada continua: “Decidi me matar (e escrever essa frase é idiota) em 1955 e em 1979. Talvez agora pudesse tentar outro caminho, mudar de vida, de identidade, de trabalho, escapar” (p. 163). Piglia parece dar um passo atrás. Em dois momentos essa decisão

realmente teria sido tomada, mas talvez existam outras saídas. Uma nova vida (uma *Vita Nova?*).

O caminho talvez seja a escrita de uma obra, justamente a partir de seus diários, uma retomada de sua vida, uma volta a cidade natal: “Ao mesmo tempo, acho que vou a Adrogué procurar meus diários, que penso começar a passar a limpo, e quem sabe assim consiga encontrar uma saída. A relação entre o suicídio e a escrita de um diário é íntima (ver Pavese, Kafka etc.)” (p. 163). A relação entre escrita e suicídio é íntima, mas a busca pela obra – a escritura – pode ser uma saída viável.

A relação entre a escrita e a morte é fundamental. Ela foi fundamental para Pavese, para Proust, para Barthes e para Piglia: “Transcrever o diário seria escrever minha versão de *Em busca do tempo perdido*” (p. 163). E foi a morte que se aproximava que intensificou esse processo de escrita e modificou profundamente sua Forma, abalando sua cronologia e sua enunciação, em um processo similar ao que Barthes via justamente na obra de Proust. A morte possibilitou a escritura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa dissertação se propôs a estabelecer diálogos entre dois importantes escritores de círculos literários diferentes: Roland Barthes e Ricardo Piglia. Colocando lado a lado autores de diferentes nacionalidades, com diferentes referências, penso que foi possível iluminar a obra de ambos sob uma perspectiva diferente. *Os diários de Emilio Renzi*, nesse sentido, foram um material primoroso para observar como se deu essa relação entre os dois autores. Essa obra forneceu um material bibliográfico riquíssimo para analisar os possíveis pontos de contato e de distanciamento.

A dissertação partiu, então, de pontos de contato mais diretos, representados justamente pelas menções a Barthes feitas ao longo d'*Os diários*. No primeiro capítulo é feito um recorrido de todas essas citações, buscando suas fontes e analisando seu conteúdo. O que se percebe é que a presença de Barthes na obra de Piglia parece refletir a chegada e a circulação da obra barthesiana na Argentina. As primeiras aparições de Barthes n'*Os diários*, na segunda metade dos anos 1960, corrobora outros estudos sobre essa circulação, que apontam esse mesmo momento, como a chegada das ideias barthesianas no país sul-americano. O segundo volume da obra de Piglia compreende um período de intensa circulação da obra de Barthes, principalmente no âmbito das revistas literárias e culturais, e o terceiro volume corresponde a uma queda nessa circulação, demonstrado justamente por uma queda no número de referências diretas a Barthes.

Sabe-se que a crítica francesa surgida após a Segunda Guerra Mundial foi de extrema importância para o campo da crítica literária. As ideias discutidas nesse período não se restringiram apenas ao país europeu. Elas viajaram e alcançaram outros círculos literários geograficamente distantes, com outros contextos históricos, políticos e literários. Assim, acredito que esse trabalho possa acrescentar mais material para a discussão sobre a circulação dessa crítica, partindo de um exemplo específico, a obra de Ricardo Piglia, contribuindo para os estudos nesse campo da circulação da teoria literária.

Além disso, se desprendeu desse primeiro momento de análise das citações, uma preferência de Piglia pelas obras de Barthes de caráter mais sociológico, de fases mais iniciais, sendo elas principalmente *O grau zero da escrita* e *Mitologias*. Fez-se necessário encontrar motivos para compreender essa preferência. Portanto, no segundo capítulo, estabeleci conexões entre a leitura de Barthes feita por Piglia e o contexto histórico e político argentino, período conturbado que influenciou a vida de Piglia e, como era de se esperar, suas concepções de literatura. Para Piglia, era necessário se engajar e engajar sua atividade como intelectual. Essa

visão de mundo influenciou sua prática literária e suas leituras. Era sob esse viés que ele absorvia as noções barthesianas que chegavam à Argentina.

Porém, não era só em torno de duas obras, *Mitologias* e *O grau zero*, que as ideias de ambos os autores dialogam, até porque o diálogo entre eles não se dá apenas pelas citações diretas. Conforme fui analisando essas citações, percebi que seria necessário extrapolar a análise, pois podiam ser observados diálogos indiretos entre ambos, que eram mediados por referências em comum, escritores que ambos liam e discutiam. Uma dessas referências importantes para entender as semelhanças entre as visões acerca da literatura e da crítica literária foi Bertold Brecht. O poeta e crítico alemão era lido como escritor engajado por ambos e nos ajuda a entender justamente o que eles compreendiam por engajamento na literatura.

Isso nos leva à parte final do capítulo, que gira em torno de uma noção que parece ser muito importante para os dois autores, apesar das diferentes abordagens: a ideia de uma resistência pela linguagem. Como fazer da linguagem uma forma de resistir ao poder dominante, o poder da *doxa*, a ficção do Estado. Os dois capítulos da primeira parte se concentram mais na maneira como Piglia leu Barthes, de como ele refletia sobre as noções barthesianas. Essa maneira está ligada diretamente às citações observadas ao longo de *Os diários*, mas percebe-se que existem outras questões em jogo, principalmente a questão do engajamento. É a partir da noção de engajamento de Piglia e dessa necessidade de uma literatura engajada que podemos encontrar novos pontos de contato entre os dois autores.

A segunda parte da dissertação inverteu a direção da análise. Os dois capítulos nela incluídos pensam o diário a partir de sua forma e de sua importância para Barthes. No terceiro capítulo, utilizei a figura de Proust como fio condutor. É a partir da análise de Barthes feita em “Durante muito tempo, fui dormir cedo” que se buscam novos pontos de contato entre as noções barthesianas e *Os diários de Emilio Renzi*. Aspectos de *Em busca do tempo perdido* tidos como fundamentais para Barthes podem ser observados ou talvez repensados a partir da obra de Piglia. São esses aspectos que, para o crítico francês, tornam a obra de Proust fundadora de uma *terceira forma*, o que tornaria possível enxergar também na obra de Piglia essa nova forma.

O quarto capítulo foca na passagem do diário à obra. A primeira parte desse capítulo analisa algumas das tentativas de diários de Barthes e discussões que ele propôs sobre o gênero. Assim, procurei compreender como o crítico francês refletia sobre o diário. A partir dessa análise, também tentei compreender qual o papel que essas tentativas teriam na busca pelo Romance descrita por Barthes já na primeira parte do capítulo e como elas se assemelham, ou não, à obra de Piglia.

Na segunda parte do capítulo, baseada justamente na importância que a morte da mãe de Barthes teve na sua vida e no início de seu projeto, busquei traçar paralelos em torno da importância da morte, que tem uma relação fundamental com a literatura e com a escrita dos diários. No entanto, parece que essa importância se acentua a partir do momento em que Piglia é diagnosticado e se depara com sua própria morte. Todas essas relações, já presentes, parecem ser iluminadas de outra maneira, se intensificando. Essa intensificação tem implicações na forma dos diários e como eles são revisitados. A enunciação se aproxima do presente e sua cronologia é abalada pela figura do escritor que se depara com sua mortalidade e revê sua vida. Essa nova luz lançada sobre a escrita dos cadernos é um aspecto fundamental na sua passagem aos *Diários* publicados, ou seja, na passagem da vida à Obra.

Acredito que essa dissertação também suscita algumas reflexões sobre o gênero do diário. O apreço de Piglia pelo diário é bastante claro, já que foi um gênero no qual trabalhou ao longo de toda sua vida. Essa forma, com suas poucas restrições, confere uma liberdade ao autor, que lhe é fundamental. Vemos que a crítica pode ser incluída nesse gênero, assim como ensaios, contos etc. Também permite uma liberdade de enunciação: longe de ser um texto rígido, o diário permite que o escritor brinque com sua forma, extrapolando qualquer fronteira e tornando-o obra.

O que dizer sobre uma obra da envergadura *d'Os diários de Emilio Renzi*, produto de uma vida inteira? Ela expressa muito sobre a riqueza do diário como gênero textual e é uma fonte inesgotável para qualquer pesquisa literária, o que me leva a algumas limitações nessa dissertação. Por ter partido das menções a Barthes, não pude estabelecer um recorte prévio da obra de Barthes, já que preferi lidar com as questões e com as noções de Barthes que fossem surgindo conforme a leitura da obra de Piglia, o que pode significar que, dada a extensão da obra barthesiana, existam outros paralelos, com outras noções de Barthes, que possam ainda ser estabelecidos. Portanto, de maneira nenhuma essa dissertação se propõe a esgotar os intercâmbios, discussões e relações entre os dois autores, tenho certeza que muitos caminhos ainda podem ser explorados.

A própria natureza *d'Os diários de Emilio Renzi* significou uma limitação. Com a leitura e análise cuidadosa dessa obra, não tive tempo de extrapolar as ideias aqui discutidas para outras obras de Piglia. Ao longo do trabalho, outros títulos do escritor argentino foram citados, conforme sua pertinência. Porém, assim como a obra do crítico francês é extensa, também o é a obra do escritor argentino. Fica a possibilidade de um trabalho futuro que expanda as relações aqui abordadas e que crie diálogos partindo da obra crítica e/ou ficcional de Ricardo Piglia.

Foi uma experiência memorável ler uma obra da profundidade d’*Os diários de Emilio Renzi*, que nos leva a conhecer um autor de uma maneira muito diferente do que sua ficção. Poder colocar lado a lado reflexões de dois críticos e escritores tão complexos foi um processo surpreendente e não poderia ter escolhido dois autores melhores: Piglia e seu engajamento literário; Barthes e sua resistência pela escritura.

Por último, gostaria de retomar algumas das reflexões elaboradas por esse “eu” no início desse texto. Espero ter contribuído para a fortuna crítica desses dois autores tão importantes, mas mais do que isso, tenho a certeza de que foi um período de extrema importância na minha formação como pesquisador. Ao reler a dissertação, tenho a impressão de que releio um diário das leituras feitas ao longo desse período, e sinto também, como Barthes e Piglia, que muitas partes importantes ficaram de fora, ou melhor, estão presentes para mim nos interstícios da anotação: as viagens, os congressos, as reuniões.

Em Rosário, pude apresentar parte da minha pesquisa nas II Jornadas Internacionales “Roland Barthes: los gestos de la idea” e entre os ouvintes se encontravam Alberto Giordano e Judith Podlubne, dois críticos literários argentinos e referências desse trabalho. Após a apresentação, quando foi aberto o espaço para perguntas, Giordano fez alguns comentários sobre a minha comunicação e algumas perguntas, seguido por Podlubne que também fez alguns apontamentos. Lembro-me de um comentário de Giordano, em especial. Ele comentou que se impressionou com o fato de Piglia ter demonstrado interesse pelo *Grau zero*, de Barthes, desde sua chegada na Argentina, quando outros críticos mais “barthesianos” não deram tanta atenção ao livro à época. Estabelecer um diálogo com dois críticos dessa importância, e em uma língua que não é minha língua materna, foi, com certeza, um momento marcante que fica agora registrado.

Outro evento que gostaria de mencionar aqui foi o XVIII Congresso internacional da Abralic em Salvador. Além de importante para a pesquisa e enriquecedor academicamente, outros aspectos do congresso, que talvez tivessem mais espaço em um diário, ficaram de fora dessa dissertação. Conhecer Salvador, ter ido para praia, andado de barco e tido experiências gastronômicas incríveis – inclusive ter dividido a melhor salada de polvo que já experimentei – com amigos que fiz durante o mestrado, foram outras experiências inesquecíveis.

São momentos como esses, de troca, de amizade e de aprendizado, que talvez não caibam explicitamente na escrita dessa dissertação, mas que, com certeza, irão persistir em minha memória.

REFERÊNCIAS

- AMIGO PINO, Claudia. *Roland Barthes e o combate do bem e do mal*. In: **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 14, n. 2, p. 231-244, 2012.
- AMIGO PINO, Claudia. *Roland Barthes. A Aventura do romance*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.
- AMIGO PINO, Claudia. *Em busca de uma vida nova*. In: **Manuscrita: Revista de Crítica Genética**, [S. l.], n. 16, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/manuscrita/article/view/177626>. Acesso em: 13 maio. 2021.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara – nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2002.
- BARTHES, Roland. *Alain Girard: “Diário íntimo”*. In: _____. **Inéditos Vol. 2 – Crítica**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.
- BARTHES, Roland. *Notas sobre André Gide e seu Diário*. In: _____. **Inéditos Vol. 2 – Crítica**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.
- BARTHES, Roland. *A divisão das linguagens*. In: _____. **O Rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004c.
- BARTHES, Roland. *A guerra das linguagens*. In: _____. **O Rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004d.
- BARTHES, Roland. *A morte do autor*. In: _____. **O Rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004e.
- BARTHES, Roland. *Brecht e o discurso: contribuição para o estudo da discursividade*. In: _____. **O Rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004f.
- BARTHES, Roland. *Deliberação*. In: _____. **O Rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004g.
- BARTHES, Roland. *“Durante muito tempo, fui dormir cedo”*. In: _____. **O Rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004h.

- BARTHES, Roland. *Escritores, intelectuais, professores*. In: _____. **O Rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004i.
- BARTHES, Roland. *Incidentes*. São Paulo: Martins Fontes, 2004j
- BARTHES, Roland. *O discurso da história*. In: _____. **O Rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004l.
- BARTHES, Roland. *O efeito de real*. In: _____. **O Rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004m.
- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004n.
- BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005a.
- BARTHES, Roland. *Escritores de esquerda ou literatura de esquerda?* In: _____. **Inéditos vol. 4 – política**. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.
- BARTHES, Roland. *Existe, sim, uma literatura de esquerda*. In: _____. **Inéditos vol. 4 – política**. São Paulo: Martins Fontes, 2005c.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005d.
- BARTHES, Roland. *A revolução brechtiana*. In: _____. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007a.
- BARTHES, Roland. *Mãe Coragem cega*. In: _____. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007b.
- BARTHES, Roland. *Le discours amoureux. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976 suivi de Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil, 2007c.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.
- BARTHES, Roland. *Diário de Luto*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

- BERGONZONI, Gisela. *Autobiografias alheias: sobre Barthes e Piglia*. In: FELIPPE, Eduardo Ferraz (Org.). **Só se perde o que realmente não se teve: leituras e diálogos com Ricardo Piglia**. Rio de Janeiro: Metanoia, 2019a.
- BERGONZONI, G. *Nos rastros de uma moeda grega: sobre Los diários de Emilio Renzi*. In: **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 39, n. 2, p. 610–626, 2019b. DOI: 10.20396/remate.v39i2.8648714. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8648714>. Acesso em: 18 março. 2022.
- BLANCHOT, Maurice. *A literatura e o direito à morte*. In: _____. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2018
- CANDIDO, Antonio. Poesia e Ficção na Autobiografia. In: **A Educação Pela Noite & Outros Ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.
- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CATELLI, Nora. *Los críticos como bricoleurs: unas observaciones*. In: G. Müller y M.Siskind, eds., **World Literature, Cosmopolitanism, Globality. Beyond, Against, Post, Otherwise**. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2019, 43-49.
- ESPOSITO, Fabio. *La crítica moderna en Argentina: la revista Los Libros (1969-1976)*. **Orbis Tertius**, vol. XX, nº21, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor*. In: **Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III)**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.
- GANCEDO, Daniel Mesa. *La némesis literaria de Emilio Renzi en sus Diários (de Ricardo Piglia)*. In: **Cuadernos Lirico [on-line]**. 2019. Disponível em: <https://journals.openedition.org/lirico/7934>. Acesso em: 11 nov. 2023.
- GÁRATE, M. V. *Genealogias da escrita em Los diários de Emilio Renzi: Años de formación*. In: **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 39, n. 2, p. 586–609, 2019. DOI:

10.20396/remate.v39i2.8656246. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8656246>. Acesso em: 15 maio. 2021.

GENETTE, Gérard. *Le journal, l'anti-journal*. In: **Poétique**, n° 47, setembro de 1981, p. 314-322.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. 2ª ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

GIORDANO, ALBERTO. *Roland Barthes. Literatura y poder*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1995.

GIORDANO, Alberto. *Vida y obra. Roland Barthes y la escritura del Diario*. In: _____. **La contraseña de los solitarios. Diarios de escritores**. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011, p. 91-108.

GIORDANO, Alberto. *A senha dos solitários – diários de escritores*. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens, 2017.

GROTTO, Livia. *A segunda história de Respiración artificial*. In: **Escrita**. N. 11, 2010, p. 1-14. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/16358/16358.PDF>. Acesso em: 02/11/2023.

GROTTO, Livia. *Ricardo Piglia: dez notas críticas sobre o final*. In: FELIPPE, Eduardo Ferraz (Org.). **Só se perde o que realmente não se teve: leituras e diálogos com Ricardo Piglia**. Rio de Janeiro: Metanoia, 2019.

HERRERA, Camilo. “Mata-Hari 55”: *aproximación a Piglia cuentista desde Piglia teórico*. In: **Rev. chil. lit.**, Santiago, n. 105, p. 787-798, mayo 2022. Disponible en <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22952022000100787&lng=es&nrm=iso>. accedido en 03 dic. 2023. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952022000100787>.

HIDALGO NÁCHER, Max. *Desplazamientos y transformaciones de la crítica en Roland Barthes*, em AA.VV., “Colóquio Internacional Roland Barthes Plural”, em Criação e Crítica, 15, São Paulo, USP, 2015a.

HIDALGO NÁCHER, Max. *Los discursos de la crítica literaria argentina y la teoría literaria francesa (1953–1978)*. In: **452ºF**. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada 12, 102–131 [en línea], 2015b.

HIDALGO NÁCHER, Max. *Oscar Masotta y Roland Barthes. Homologías estructurales de una crítica de vanguardia*”, em AA.VV., “Barthes com Barthes”, em Criação & crítica, 14, São Paulo, USP, 2015c.

HIDALGO NÁCHER, Max. *Usos hispánicos de la teoría*. In: **452ºF**. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada 12, 2015d.

HIDALGO NÁCHER, Max. *Estructuralismos y crítica argentina en 1970*. Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica, 2017.

KAKFA, Franz. *Diários: 1909-1923*. Tradução Sergio Tellaroli. São Paulo: Todavia, 2021.

KAMENSZAIN, Tamara. *La novela del intelecto*. **Confirmado**, n.º 463, 16 de noviembre 1978.

KOHAN, Martín. *Alter ego. Ricardo Piglia y Emilio Renzi: su diario personal*. In: **Revista Landa**, vol. 4, nº 2, 2017, p. 261-272.

LEJEUNE, Philippe. *O Pacto autobiográfico: de Rosseau à Internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LOS LIBROS. Buenos Aires, 1969-1976. Disponível em: <https://ahira.com.ar/revistas/los-libros/>.

MAGRI, Ieda; CHARBEL, Felipe; GUTIÉRREZ, Rafael (Orgs.). *Experimento aberto: invenções no ensaio e na crítica*. Belo horizonte: Relicário edições, 2021.

MAGRI, Ieda; CHARBEL, Felipe; GUTIÉRREZ, Rafael (Orgs.). *Leituras do contemporâneo: literatura e crítica no Brasil e na Argentina*. Belo horizonte: Relicário edições, 2021.

MARQUES, R. L. *O papel dos intelectuais na revolução cubana: o caso Padilla*. In: **Em Tempo de Histórias**, [S. l.], n. 13, p. 105–123, 2011. DOI: 10.26512/emtempos.v0i13.20030. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/20030>. Acesso em: 1 dez. 2023.

MESSAGER, Mathieu. *Roland Barthes*. Col. Que sais-je? Paris: Presses universitaires de France, 2019.

MOTTA, Leda Tenório da. *Roland Barthes e seus primeiros toques de delicadeza minimalista: sobre O grau zero da escritura*. In: **Alea**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 2, p. 233-247, Dec. 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2010000200004&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 17 maio. 2021.

OLIVEIRA, P. P. L.; PINO, C. A. *Dois diários, um ensaio e um romance: a presença de “Incidentes” e “Noites de Paris” na escrita narrativa desejada por Roland Barthes*. In: **Matraga - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, Rio de Janeiro, v. 25, n. 43, p. 164–192, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/matraga.2018.32374>. Acesso em: 21 mai. 2022.

ORECCHIA HAVAS, Teresa. *El último viaje de Orfeo: Los diarios de Emilio Renzi*. In: **Cuadernos LIRICO** [on-line]. 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/lirico/7921>>. Acesso em 18 jun. 2022.

PANESI, Jorge. *La crítica argentina y el discurso de la dependencia [1985]*. Críticas. Buenos Aires: Norma, 2000.

PELLER, Diego. *Pasiones teóricas en la crítica literaria argentina de los años setenta*. Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica e Escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Com Roland Barthes*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PESCE LOPES DE OLIVEIRA, Priscila; PINO, C. C. A. *Dois diários, um ensaio e um romance: a presença de -Incidentes- e -Noites de Paris- na escrita narrativa desejada por Roland Barthes*. In: **MATRAGA**, v. 25, p. 164-192, 2018

PIGLIA, Ricardo. *Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política (Reportaje a Rodolfo Walsh / marzo de 1970)*. In: WALSH, Rodolfo. **Un oscuro día de justicia**. Buenos Aires: Siglo XXI, p. 9-28, 1973. Disponível em:

<https://piglia.pubpub.org/pub/1qex6noe/release/1>. Acesso em 12 nov. 2023.

- PIGLIA, Ricardo. *Notas sobre Brecht*. In: **Los Libros**, nº 40, Buenos Aires, março-abril de 1975.
- PIGLIA, Ricardo. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.
- PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi, t. I: años de formación*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi, t. II: los años felices*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- PIGLIA, Ricardo. *Crítica y Ficción*. Buenos Aires: Debolsillo, 2017a.
- PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi, t. III: un día en la vida*. Barcelona: Anagrama, 2017b.
- PIGLIA, Ricardo. *Os diários de Emilio Renzi: anos de formação*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2017c.
- PIGLIA, Ricardo. *Os diários de Emilio Renzi: os anos felizes*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2019.
- PIGLIA, Ricardo. *Os diários de Emilio Renzi: um dia na vida*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2021.
- PIGLIA, Ricardo. *Un pez en el hielo*. In: _____. **Cuentos Completos**. Barcelona: Anagrama, 2021b.
- PIGLIA, Ricardo; ROZICHNER, León. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades) - Mi Buenos Aires querida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001. Disponível em: <<https://piglia.pubpub.org/pub/k99hnwfn/release/1>>. Acesso em 25 fev. 2023.
- PINO ESTIVILL, Esther. “Déplacer la parole, c’est faire une révolution”: Barthes por una crítica de la periferia. **Revista Criação & Crítica**, [S. l.], n. spe, p. 136-142, 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/109032>> Acesso em: 26 fev. 2023.

PINO ESTIVILL, Esther. *La recepción crítica de Roland Barthes en España y Argentina*. In: **Revue Roland Barthes**, n°2, 2015b. Disponível em: <http://www.roland-barthes.org/article_pino_estivill.html>. Acesso em 25 fev. 2023.

PINTO, J. P. *Notas sobre a historicidade de Os diários de Emilio Renzi*. In: **Remate de Males**, Campinas, SP, v. 39, n. 2, p. 573–585, 2019. DOI: 10.20396/remate.v39i2.8655625. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8655625>. Acesso em: 17 maio. 2021.

PODLUBNE, Judith. *La Pérdida de la Inocencia. Los primeros lectores de Barthes en la crítica literaria argentina: Masotta y Rosa*. In: **Revista Iberoamericana**, volume LXXXIII, número 261, p. 899-921, Octubre-Diciembre 2017.

PODLUBNE, Judith. *Barthes en Sarlo*. In: **Cuadernos de Literatura**, vol. 24, 2020.

PREMAT, Julio. *Piglia/Renzi, postrero desliz*. In: **Cuadernos LIRICO** [on-line], 2019. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/lirico/7907>>. Acesso em 19 out. 2023.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido, vol. 1 – No caminho de Swann sombra das raparigas em flor*. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Globo, 1999.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido, vol. 2 - À sombra das raparigas em flor*. Tradução de Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido, vol. 7 – O tempo redescoberto*. Tradução Lúcia Miguel Pereira. São Paulo: Globo, 2013.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *Roland Barthes*. São Paulo: Editora 34, 2021.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. In: _____. **Os pensadores**. São Paulo: Abril Cultura, 1984, p. 3-32.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1993.

SARTRE, Jean-Paul. *Explicação de O Estrangeiro*. In: _____. **Situações I: crítica literária**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SOLLERS, Philippe. *Sade dans le texte*. In: **Tel Quel**, Paris, n° 28, hiver 1967.

WOLFF, Jorge. *Telquelismos latino-americanos: a teoria crítica francesa no entre-lugar dos trópicos*. Rio de Janeiro: Papéis selvagens, 2016.