

O laboratório do escritor

e

Ficção e política na literatura argentina

Ricardo Piglia

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. p.81-94: O laboratório do escritor; Ficção e política na literatura argentina.

Comentário: Márcia Ivana de Lima e Silva (UFRGS)

O LABORATÓRIO DO ESCRITOR¹

Como você começou a escrever? Como se publicou seu primeiro livro? O que lembra hoje desse período?

Desde que comecei a ler, quis ser um escritor, mas entrei realmente na literatura aos dezesseis anos. Em 1957 comecei a escrever um *Diário*, que continuo escrevendo e que cresceu de um modo um pouco monstruoso. Esse diário para mim é a literatura, quero dizer que aí está, antes de mais nada, a história de minha relação com a linguagem. Eu escrevia para tentar saber o que era escrever: nisso (só nisso), já era um escritor. Esses cadernos se transformaram no laboratório da escrita: escrevia continuamente e sobre qualquer coisa, e desse modo aprendia a escrever ou pelo menos aprendia a reconhecer como pode ser árduo escrever. Além disso, eu me inventava uma vida, fazia ficção, e esse *Diário* era uma espécie de romance: nada do que está escrito ali aconteceu dessa maneira. Em novembro de 1961 escrevi meu primeiro conto, "La Honda", que está incluído em *La Invasión*. Com "Mi amigo" ganhei, em 1962, junto com Briante, Gettino e Rozenmacher, o concurso de contos da revista *El Escarabajo de Oro*, e assim publiquei pela primeira vez. Quando terminei de escrever os contos de *La invasión*, mandei-o ao prêmio Casa de las Américas e obtive uma primeira menção. O livro foi editado em Havana, em 1967. Em seguida Jorge Alvarez o publicou. Se compararmos esse período com o atual não se pode senão lembrar dele com saudade: podia-se publicar com relativa facilidade, o que, se não me-lhora a literatura, ajuda a difundir-la.

Qual foi o clima intelectual de sua casa e sua infância? Sua inclinação literária foi apoiada ou desestimulada? Escola, educação formal e informal na adolescência, os grupos e as amizades literárias? Autores decisivos em sua tendência literária? Lembra-se de algo que possa ser chamado de episódio de iniciação literária?

Como se forma um escritor? É uma questão complexa. A ausência quase total de literatura que houve em minha infância foi sem dúvida o que fez de mim um escritor (pelo menos fez de mim o escritor que sou). Em minha casa se dizia que meu avô paterno escrevia bem. O que será que se queria dizer com isso? Sabia-se que existiria uma tragédia em sua vida: casado com uma cantora de ópera (tudo isso se passava em Turim, no início do século), a mulher se suicidara. Desta história restaram umas

¹ "Enquête a literatura contemporánea", preparada por Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano. In *La historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires, Centro Editor, fevereiro, 1982, cap. 133.

cartas que eu não podia ler porque eram escritas em piemontês. Meu avô morreu quando eu tinha quatro anos. Acho que ele teria gostado que eu fosse escritor (para contar a história do suicídio da cantora). O resto de minha família preferia que eu estudasse engenharia. Não era um mau destino (Musil era engenheiro), mas eu resisti. Fui estudar História em La Plata porque queria me transformar em escritor e pensava (com razão) que se estudasse Letras ia ser difícil continuar interessado em literatura.

Minha amizade literária mais decisiva foi a que mantive com Steve Rattliff, um inglês, que na realidade não era inglês, nascera em Nova York, mas todos o chamavam "o inglês"; morava em Mar del Plata e eu o conheci jogando xadrez. Começou a me emprestar livros de Faulkner, de Ford Madox Ford, de Robert Lowell. Tinha suas teorias, que não eram ruins, e ria de Gide, de Hamsun, de Pär Lager e dos escritores que circulavam naquele tempo. Ele me dizia que a literatura norte-americana é toda a literatura universal num só idioma. Estava citando Borges, mas nessa época eu não percebia isso. Foi ele quem leu meus primeiros contos e leu todas as minhas coisas até morrer de cirrose. Nunca publicou um livro, mas passou a vida escrevendo, e nunca encontrei ninguém que tivesse um talento literário tão refinado. Graças a ele conheci Martínez Estrada, o primeiro escritor que vi pessoalmente. Eu estava no quinto ano do secundário e Martínez Estrada veio a Mar del Plata, onde tinha parentes. Fomos vê-lo e impressionou-me encontrá-lo tão doente e tão frágil, apoiando-se nas paredes com a palma da mão para caminhar.

Conversou-se muito, uma tarde inteira, mas eu só me lembro nitidamente de uma frase: "A Argentina tem que afundar. Tem que afundar e desaparecer, não se pode fazer nada para salvá-la, se merecer reaparecerá e se não merecer é melhor que se perca." Estávamos em 1959. Depois, ele e Rattliff ficaram falando de Melville e de Hilario Ascasubi.

Como você trabalha? Faz planos, esquemas? Lê outros autores nos períodos em que está trabalhando numa obra própria? Quando e como corrige? Alguém lê seus textos antes que entrem no processo de publicação? Escreve de maneira regular ou por épocas?

Faço planos e esquemas principalmente quando não estou escrevendo. Em geral não os utilizo depois. Gostaria de publicá-los algum dia (ou escrever uma história que tivesse essa forma); são anotações enigmáticas, fragmentos de histórias, cronologias, diálogos, frases isoladas. Na realidade são um modo particular de escrita, uma forma que tem sua própria vida.

Leio enquanto escrevo, naturalmente, mas se devo pensar num texto ligado à escrita tenho que citar o *Diário* de Kafka: esse é um livro que só leio quando estou escrevendo.

Escrever é sobretudo corrigir, não acredito que se possa separar uma coisa da outra. De qualquer maneira, quando o texto está pronto há um trabalho de revisão bastante singular. A gente faz um esforço para se colocar no lugar de uma espécie de leitor perfeito, capaz de detectar todas as falhas e os nós do texto, e tenta ler o que escreveu como se fosse de outro. Neste sentido a revisão é uma leitura utópica e tão interminável quanto a própria escrita.

Diz-se que todo escritor tem seus temas, constantes, que definem sua obra. Como você definiria os seus?

O que é um tema? Não acredito que a literatura seja uma questão de temas. Meus textos sempre contam a mesma coisa, mas eu não saberia dizer do que se trata. Existiria, então, uma constante? Nesse caso não seria temática, mas técnica: tentei construir minhas histórias a partir do não-dito, de certo silêncio que deve estar no texto

e sustentar a tensão da intriga. Não se trata de um enigma, (embora possa adquirir essa forma), mas de algo mais essencial: a literatura trabalha com os limites da linguagem, é uma arte do implícito. Esta é uma poética apreendida, em Stendhal, em Hemingway, para eles a ficção consiste tanto no que se narra como no que se cala. Neste sentido, há uma frase de Musil sobre *O homem sem qualidades* que talvez possa definir o que eu digo: "A história deste romance se reduz ao fato de que a história que nele devia ser contada não foi contada."

Qual seria, a seu ver, o leitor ideal de sua obra?

O leitor ideal é aquele produzido pela própria obra. Uma escrita também produz leitores, é assim que a literatura evolui. Os grandes textos são os que transformam o modo de ler. Todos nós trabalhamos a partir do espaço de leitura definido pela obra de Macedonio Fernández, de Leopoldo Marechal, de Roberto Arlt.

Com que interesse lê o que a crítica diz de suas obras? Quais são as modalidades críticas que você ouve com maior interesse? Quais são os meios que as divulgam? Que relação se estabelece (se é que se estabelece alguma) entre consagração crítica, sucesso de público e qualidade literária?

Leio com o maior interesse o que a crítica diz sobre minha obra porque um escritor que publica um livro realiza uma experiência insólita: pode ler simultaneamente um conjunto de textos críticos que o têm como tema. A variedade de leituras a que pode ser submetido um mesmo livro é incrível, e a experiência é muito útil para analisar o estado da reflexão sobre a literatura num determinado momento. Além dos valores e dos juízos de gosto (que podem ser coincidentes) é notável comprovar como o livro que se escreveu muda e se transforma e se converte em outro segundo o recorte feito pelo crítico ou o lugar de onde o lê. Aí se vê, sem dúvida, com uma clareza nada comum, o caráter ideológico e social da leitura. Todo crítico escreve a partir de uma concepção da literatura (e não só da literatura), e freqüentemente seu esforço consiste em mascarar a trama de interesse que sustenta suas análises.

Na Argentina a situação da crítica poderia ser sintetizada com as palavras de Nabokov: "Em geral divido a família dos críticos em três subfamílias. Primeiro, os comentaristas profissionais que preenchem regularmente o espaço que lhes é destinado nos comentários dos suplementos literários. Segundo, os críticos mais ambiciosos, que tanto reúnem seus artigos em volumes com títulos pretensamente alusivos: "O país ignoto" ou algo do gênero. Terceiro, meus colegas escritores, que criticam livros que lhes agradam ou aborrecem, originando assim muitas notícias encomiásticas e muitas inimizades obscuras". Ouço com a maior atenção críticos que não estão ligados a nenhuma destas famílias.

Obviamente não existe nenhuma relação entre qualidade literária e consagração crítica ou sucesso de público. A qualidade literária é algo tão raro e difícil de encontrar que nos acostumamos a procurá-la ali onde a crítica e o mercado negam os textos ou os silenciam.

Em relação a que autores argentinos ou estrangeiros você pensa sua própria obra?

Só se pode pensar a própria obra no interior da literatura nacional. É a literatura nacional que organiza, ordena e transforma a entrada dos textos estrangeiros e define a situação de leitura. Que eu diga, por exemplo, que Brecht me interessa ou William Gaddis não significa nada; seria preciso ver, antes, de onde os leio, em que trama incluo seus livros, de que modo esse contexto os contamina, de que forma a língua nacional pode "receber" sua escrita. No fundo, nos apropriamos de certos elementos das obras estrangeiras para estabelecer parentescos e alianças que são sempre uma forma de aceitar ou negar tradições nacionais.

Após essa colocação, posso dizer que tento pensar meus textos em relação com o que eu chamaria a grande tradição do romance argentino. Uma tradição que nasce em *Facundo*, em *Una excursión a los indios ranqueles*, em *Peregrinación de Luz del Día*: livros mais ou menos desmesurados, de estrutura fraturada, que quebram a continuidade narrativa, que integram registros e discursos diversos. Basta pensar em *Museo de la novela de la eterna*, em *Ádan Buenosayres*, em *Los siete locos*, em *Rayuela*, na *Historia funambulesca del professor Landormy* para ver que a tradição fundamental vem daí. Borges se integra a sua maneira: miniaturiza e condensa as grandes linhas. Por isso "Pierre Menard, autor del Quijote" é sua grande contribuição ao romance argentino.

Quais são as qualidades mais importantes num escritor? Quais são os critérios argentinos ou estrangeiros que, em sua opinião, respondem a este modelo?

O escritor deve ser il miglior fabbro no sentido em que Eliot usava esta expressão para falar de Pound. O maior artífice, isto é, aquele que melhor conhece a técnica: nesse nível um escritor nunca será suficientemente consciente. Esta é, sem dúvida, a lição de Borges: não se pode prever o destino e a importância futura de sua obra, mas é indubitável que sua presença em nossa literatura ajuda a destruír o mito da espontaneidade e da inocência do escritor. Borges é, entre nós, il miglior fabbro: aquele que conhece como ninguém as possibilidades de sua arte.

Você vive de literatura? Que outras atividades realiza ou realizou?

Vivo da literatura mas não da escrita, ou, se preferir, ganho a vida lendo. Nos últimos quinze anos trabalhei alternativamente como assessor editorial ou ensinando literatura.

FICÇÃO E POLÍTICA NA LITERATURA ARGENTINA²

Na Argentina o romance é tardio. Chega, segundo alguns, nos barcos, com os imigrantes. O que podiam fazer os habitantes da planície, a não ser chorar suas mágoas? "*Es un telar de desdichas cada gaucho que usté ve*", dizia Fierro. O Viejo Vizcacha, de qualquer maneira, é um dos grandes narradores do século XIX. Uma espécie de Huckleberry Finn cético e envelhecido, que está de volta. Fala por provérbios: cada um de seus ditos e conselhos é a ruína de um grande relato perdido. Misturado entre os cães, morta toda a experiência, conta seus contos morais, miniaturas cínicas da verdade. Suas narrações se condensam em uma só frase, sentenciosa e ruim. De vez em quando traça, no pó, com a mão aberta, riscos indecifráveis.

Ninguém pode escrever no deserto, pensa Sarmiento. Seria melhor dizer: no pampa, os únicos que escrevem são os viajantes ingleses. Eles contam o que vêem: em outra língua, com outros olhos. O campo é como o mar; nessas terras claras, outubro, e não abril é o mês mais cruel.

E os índios? Quando se lê o livro de Mansilla sobre os *ranqueles*³ (escrito em 1871, antes do grande massacre), encontram-se os rastros dessa sociedade sem estado, estudada por Pierre Clastres. Tribos nômades, sem relações de obediência, nem normas fixas. O poder está separado da coação e da violência. A particularidade mais notável do chefe *ranquel* é sua falta quase total de autoridade; nunca tem certeza de que suas ordens serão cumpridas. Essa fragilidade de um poder sempre questionado define o exercício da política. Em um certo sentido, poderíamos dizer que se trata de uma dessas sociedades com um mínimo de política, desejada por Bertolt Brecht. Porque o que seria este domínio, privado dos meios de se impor? Um

² Intervenção no congresso sobre "Cultura e Democracia na Argentina", Universidade de Yale, abril de 1987.

³ Indígena sul-americano pertencente a uma tribo da família araucana. (N.T.)

poder incerto, baseado no convencimento, na verdade do outro, na crença. No poder da palavra. Nessas sociedades o estado é a linguagem. O talento verbal é uma condição e um instrumento do poder político. O chefe, o narrador da tribo. Todo dia, ao amanhecer ou ao entardecer, conta histórias que acontecem em outro tempo e em outro lugar e, assim, alivia as misérias do presente e constrói as esperanças do futuro.

Nessas sociedades, que souberam proteger a linguagem da degradação que as nossas lhes infligem, o uso da palavra, mais do que um privilégio, é um dever do chefe. O poder outorgado a ele do uso narrativo da linguagem deve ser interpretado como um meio que o grupo tem de manter a autoridade a salvo da violência coercitiva. Mesmo o relato do chefe não tem porque ser ouvido, e freqüentemente os índios não lhe prestam a menor atenção. Brincam, discutem, riem, enquanto o poder lhes fala. Às vezes, o cacique comenta isso: as infelicidades causadas pela indiferença e a solidão. Como Kafka, o chefe fala para a morte, para que suas palavras se percam no vazio. Mas, como um personagem de Kafka, esse homem, prisioneiro de seus súditos, continua, todos os dias, construindo seus belos relatos sem ilusão. E porque, apesar de tudo, continua falando, todos os dias, ao amanhecer ou ao entardecer, consegue fazer com que suas histórias entrem na grande tradição e sejam lembradas pelas gerações futuras. Até que, por fim, um dia, as pessoas o abandonam: alguém, em outro local, nesse momento, está falando em seu lugar. Seu poder, então, acabou.

No deserto, diz Mansilla, os narradores mandam, os que sabem transmitir à linguagem a paixão do que está por vir.

E na civilização? Aí, a história é outra. A ficção aparece como antagônica a um uso político da linguagem. A eficácia está ligada à verdade, com todas as suas marcas: responsabilidade, necessidade, seriedade, a moral dos fatos, o peso do real. A ficção se associa ao ócio, à gratuidade, à dissipação do sentido, ao que não se pode ensinar; associa-se ao excesso, ao acaso, às mentiras da imaginação, como as denomina Sarmiento. A ficção aparece como uma prática feminina, ou melhor, uma prática antipolítica. (Não há nada mais afastado dos locais de poder do que uma mulher na Argentina civilizada do século XIX. Basta pensar na mãe de Sarmiento, tecendo em seu tear suas infelicidades, sob uma árvore, no pátio da casa, competindo sem esperança com os tecidos importados de Manchester, que seu filho vê como o próprio signo da civilização; a mulher retida em um uso arcaizante da língua, e a prosa de Sarmiento deve tudo a esse espanhol materno.)

O espaço feminino e o espaço político (tudo isso existe, naturalmente, na Amalia de Marmól.) Ou, se os senhores preferem, o Romance e o Estado. Dois espaços irreconciliáveis e simétricos. Em um lugar se diz o que no outro se cala. A literatura e a política, duas formas antagônicas de falar do que é possível.

Sarmiento expressa melhor do que ninguém a concepção de uma escrita *verdadeira*, que sujeita a ficção às necessidades da política prática: escreve a partir do estado (futuro) e, em *Facundo*, utiliza a ficção com todo tipo de artimanhas, definindo-a como a forma básica que o inimigo tem de fazer a história. Para Sarmiento, a ficção condensa a poética (sedutora) da barbárie.

Macedonio Fernández é a antítese de Sarmiento. Inverte todos os pressupostos, ou melhor, inverte os pressupostos que definem a narrativa argentina desde sua origem. Une política e ficção, não as confronta como duas práticas irredutíveis. O romance mantém relações cifradas com as maquinações do poder, as reproduz, usa suas formas, constrói sua contrafigura utópica. Por isso, no *Museo de la novela de la eterna*, há um presidente no centro da ficção. O presidente como romancista, outra vez o narrador da tribo no lugar do poder. A utopia do estado futuro se funda agora na ficção e não contra ela. Porque há romance há estado. É o que diz Macedonio. Ou

melhor, porque há romance (ou seja, intriga, crença, bovarismo), pode haver estado. Estado e romance nascem juntos? Em Macedonio, a teoria do romance faz parte da teoria do estado, forma elaboradas simultaneamente, são intercambiáveis.

Macedonio Fernández encarna mais do ninguém (e em segredo) a autonomia plena da ficção na literatura argentina. *O Museo de la novela* é escrito, reescrito, se anuncia, se adia, se publica fragmentariamente, volta a ser escrito e a ser adiado entre 1904 e 1952, até que, em 1967, quinze anos depois da morte de Macedonio, publica-se uma versão sua. Em cima passam Gálvez, Payró, Lynch, Güiraldes, Mallea, enquanto embaixo, na cova, a velha toupeira escava a terra. No mundo inédito desse museu secreto se arma outra história da ficção argentina: esse livro interminável anuncia o romance futuro, a ficção porvir. Os prólogos proliferam no *Museo*: Macedonio está definindo uma nova enunciação; constrói o marco do romance argentino que virá.

Arlt, Marechal, Borges: todos cruzam a porteira utópica de Macedonio.

Muitos de nós vemos aí nossa verdadeira tradição. Pensamos também que nesses textos se abre uma maneira diferente de ver as relações entre política e literatura. Quero dizer que, para muitos de nós, Macedonio Fernández (e não Manuel Gálvez) é o grande romancista social.

Não se trata de ver a presença da realidade na ficção (realismo), mas de ver a presença da ficção na realidade (utopia). O homem realista contra o homem utópico. No fundo, são dois modos de conceber a eficácia e a verdade.

Contra a resignação do compromisso realista, o anarquismo macedoniano e sua ironia. Como não lembrar da comuna que Macedonio Fernández, Julio Molina y Vedia e alguns outros (entre eles o pai de Borges) tentaram fundar em uma ilha do Paraguai? Dessa experiência resta *La nueva Argentina*, o livro que Molina y Vedia escreveu vinte anos depois. E toda a obra de Macedonio. Que pode ser lida como a crônica dessa sociedade utópica. Os papéis de Macedonio Fernández são o arquivo de uma sociedade utópica.

A literatura constrói a história de um mundo perdido.

O romance não expressa nenhuma sociedade a não ser como negação e contra-realidade. A literatura é sempre inatual, diz em outro lugar, fora de hora, a verdadeira história. No fundo, todos os romances acontecem no futuro.

Se a política é a arte do possível, a arte do ponto final, então a literatura é sua antítese. Nada de pactos, nada de transações, a realidade não é a única verdade. Frente à língua vigilante da *realpolitik*, a voz argentina de Macedonio Fernández.

"Emancipemo-nos dos impos-síveis", dizia, "de tudo o que buscamos e às vezes, acreditamos que não existe e, pior ainda, que não pode existir. Nada, então, deve nos deter na busca da solução plena, sem restrições, nem ressaibos irreduzíveis".

A ficção argentina é a voz de Macedonio Fernández, um filete de água na terra seca da história.

Essa voz fina diz a antipolítica, a contra-realidade, diz o espaço feminino, os relatos do cacique *ranquel*, diz os *rhönir* de Borges, os filósofos de bairro de Marechal, a rosa de cobre de Roberto Art. Fala do que está por vir.

A tradição dessa política que pede o impossível é a única que pode nos justificar.

Além da barbárie e do horror que vivemos, em algumas páginas de nossa literatura persiste uma memória que nos permite, penso eu, não nos envergonharmos de ser argentinos.