

## FICÇÃO E TEORIA: O ESCRITOR ENQUANTO CRÍTICO\*

Ricardo Piglia

Creio que haveria, de início, duas questões a assinalar. A primeira é que é importante que seja um escritor *argentino* quem inaugure o curso deste ano, na medida em que se trata de um curso de pós-graduação que tem como objeto a literatura brasileira, e também acho importante que seja um *escritor* quem possa entrar em relação com os professores, os críticos, os estudantes de literatura. Nesse sentido o tema que gostaria de tratar aqui com vocês tem a ver com o tipo de relação que se pode estabelecer entre a prática de literatura e a reflexão sobre a literatura. Assim, poderíamos dizer que o escritor está nesses lugares que acabei de nomear – o do professor, do crítico e do estudante. Talvez nem sempre se fixe em um desses lugares, mas eu diria que um escritor é também um crítico, um escritor é também um estudante, um escritor é também um professor.

Os escritores, em geral, são grandes pedagogos. Penso em um tipo particular de pedagogia e talvez, hoje à noite, possamos conversar sobre o tipo particular de pedagogia que os escritores exercem. Borges era um grande pedagogo porque era, digamos assim, um pedagogo arbitrário e provocativo. Ezra Pound era um grande pedagogo e também Valéry, no sentido em que havia neles uma prática de ensino, na linha que gostaria de discutir com vocês aqui.

Para início de conversa, começaria, então, com uma citação de William Faulkner quem, no prefácio a *O som e a fúria*, diz: escrevi este livro e aprendi a ler. Acho que aí se condensa muito bem uma questão que muitas vezes pensei que poderia ser o ponto de partida para um debate sobre a relação do escritor com a crítica, e que é a seguinte: quando a gente escreve ficção, muda a maneira de ler. O primeiro sinal de contato entre alguém que pretende ser um escritor e a literatura é o modo em que este começa a ler a literatura, já que o escritor incipiente tem um projeto de escritura que está presente mesmo que esse projeto ainda não esteja consolidado. O problema da formação de um escritor está em jogo nesse assunto e eu diria que a primeira marca desse processo de formação é o tipo particular de relação com a leitura dos outros textos, tipo particular de *uso* dos outros textos. Em certo sentido, diria que a gente lê para escrever e, portanto, começa a ver nos outros textos as marcas daquilo que a gente quer fazer. Aliás, essa leitura não tende a ser exaustiva. O escritor não busca ler toda a literatura mas quer

\* Aula inaugural ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, ministrada em 13 de agosto de 1990. Transcrição e tradução de Raul Antelo.

armar uma espécie de rede com a qual ele constrói sua ficção literária — seu romance familiar e literário, suas tradições, suas fraternidades e inimizades. É uma leitura situada. O escritor coloca-se numa posição, lê a partir desse lugar, e daí em diante, estabelece cortes, separações, enfrentamentos. O escritor não lê de um modo harmônico, tendendo a unir os escritores numa espécie de totalidade; porém, ele estabelece, de imediato, relações de luta e tensão. A primeira questão, pois, que deveríamos ver, é que tipo de literatura é esta que surge, que diferencia.

A segunda questão que gostaria de lembrar é que o poeta inglês W. H. Auden diz que todo escritor tem um crítico próprio que o acompanha logo de início e cujo objeto central é essa obra que ele está escrevendo. O escritor gera uma espécie de duplo, que tem a figura de crítico pessoal, devotado a uma obra em processo. Neste ponto, diria que todo escritor é um crítico já que ele tem uma relação particular, de um lado, com a literatura já escrita e, de outro, com essa obra que ele está realizando porque o ato de corrigir já supõe uma certa concepção da literatura. Seria possível, assim, encontrar todo o movimento que o escritor realiza em torno da sua concepção de obra e de estilo. A correção seria o momento em que essa sorte de espaço crítico aparece, daí que a reflexão sobre a literatura esteja sempre presente no ato mesmo da construção literária.

O fato é que, embora todo escritor seja um crítico, nem todos os escritores escrevem crítica. É bastante comum que exista o que eu chamaria de *escritos póstumos de escritores*, isto é, a prática da literatura dá lugar a uma sorte de escritura privada, na qual o escritor, via de regra, anota suas observações sobre a literatura — numa espécie de laboratório do escritor — onde essa relação múltipla dele com os outros textos e com seu próprio trabalho funciona como um espaço em que combinam a reflexão, o projeto, as tentativas falhas. A meu ver, o modelo máximo desses laboratórios de escritores é o *Diário* de Kafka. A rigor, poderíamos dizer que a primeira providência de quem deseja ser escritor é ler o *Diário* de Kafka no sentido de que é a prova mesma dessa relação de trabalho com sua própria obra e de vínculo com o mundo num determinado momento. Ora, além do *Diário* de Kafka, há outros exemplos de escritores póstumos, como os textos de Bertolt Brecht, um dos mais lúcidos ensaístas que se possa encontrar — suas reflexões sobre a literatura são notáveis — assim como são póstumos — deliberadamente póstumos, diríamos — os *Cahiers* de Paul Valéry. De modo que, além de um escritor publicar e trabalhar ativamente, desenvolvendo uma tarefa de crítico, acho que todo escritor tem seu laboratório particular. Poderíamos, ainda, encontrar esse momento de reflexão crítica do escritor nas cartas a seus amigos. Quero, assim, apontar que nem todos os escritores se dedicam profissionalmente à crítica mas eu diria que todos os escritores trabalham esta relação da escrita com a reflexão e com a teoria.

Assim sendo, não vejo oposição entre o escritor e o crítico, embora essa oposição exista de fato. É possível encontrar esta oposição entre o es-

critor e o crítico naquilo que poderíamos chamar o *mito do escritor espontâneo*, que parte da hipótese de que alguém que reflete vive menos, tem uma relação menos direta com o real e com a experiência e que, portanto, alguém que queira exprimir na literatura certa paixão, certa tensão com a vida, deve reduzir ao mínimo seu espaço de reflexão. Este modelo de escritor espontâneo funciona sustentado por um conjunto de hipóteses e de teorias que definem o que é a experiência. Creio que a idéia do escritor inocente ou ingênuo, que realiza seu trabalho completamente à margem de qualquer tipo de reflexão é um mito. Não há nenhum escritor que seja assim. O que existe é uma figura pública construída dessa maneira porque, para ser um escritor que defende a hipótese da necessidade de ir à vida para construir uma obra, é preciso ter uma teoria do vitalismo, deve haver uma teoria muito construída do que se supõe seja a experiência. Portanto, até para os escritores que elaboram dessa maneira sua própria imagem — imagem muito sedutora para os meios de comunicação de massa, muito sedutora para certo lugar social de um escritor: o escritor vive mais do que os outros, ele é que tem uma relação com a experiência mais intensa que o resto das pessoas — esse seria o modelo sobre o qual se constrói — usando uma metáfora bancária — o *fundo* sobre o que se trabalha a forma de uma obra.

Creio que a verdadeira experiência do escritor é a escritura porque é uma das experiências mais intensas que a gente pode conhecer e porque não necessariamente o marco da experiência vivida garante a presença de paixão na vida e a presença de paixão na escritura. Basta pensar em Kafka. Para além da posição que se adote, no velho tema da relação entre arte e a vida, digamos, de início, que mesmo aqueles que aceitam essa contradição entre escritura e experiência adotam certo tipo de hipóteses sobre a figura do escritor e a figura do crítico. Certos críticos avalizam, frequentemente, essa posição porque essa figura de escritor supõe deixar a reflexão em outras mãos, como se a literatura fosse apenas escrever e não permitisse que ninguém diga nada sobre seu próprio trabalho. Aliás, de fato, é preciso dizer que um escritor nada pode dizer sobre a obra que escreve. A reflexão do escritor é uma reflexão que não tem importância específica em relação a sua própria obra. Talvez neste ponto se possa dizer que um escritor é quem menos pode falar sobre sua obra mas isso não quer dizer que o escritor não possa elaborar uma série de hipóteses sobre sua concepção de literatura, sua relação com os outros textos, sua hierarquia de escritores, seu modelo de clássicos e, logicamente, seu modelo de forma.

Uma outra figura de tensão se arma a partir do que eu chamaria o *modelo do crítico como inimigo do escritor*, o modelo do crítico como escritor fracassado. É um modelo que circula entre todos nós, escritores, na medida em que todos os escritores elaboramos a teoria do crítico inimigo. Trata-se de uma figura muito ligada à tensão entre o escritor e a crítica jornalística. A figura do crítico enquanto inimigo é a de quem tem poder nos meios de comunicação, alguém que tradicionalmente manipulou o mercado ou teve a

ilusão de que manipulava o mercado e impôs certos escritores contra outros e fez valer o peso de seu poder como mediador entre a obra e o público, transformando-se, portanto, em perseguidor de certos escritores. Toda a história da literatura está atravessada por esta tensão entre os escritores e o crítico que não entendeu a obra. Fundamentalmente, este crítico é o crítico público, um crítico muito ligado com o mercado. Entretanto, a gente pode encontrar uma longa relação entre escritores e críticos que foram muito produtivas.

Separando-nos desta dupla figura — a figura do escritor que cultiva certa ingenuidade como modelo da literatura e a figura do crítico como escritor fracassado, entendendo como crítico aquele que está muito ligado ao espaço social — poderíamos começar a definir esse lugar do escritor e do crítico como uma figura desdobrada, porém, única e poderíamos, inclusive, pensar se cabe incorporar à história da crítica a história dos escritos dos escritores sobre literatura. Há, nessa linha de análise, uma longa tradição na qual podemos lembrar as figuras de Nabokov, Borges, Eliot. Ora, na verdade, a questão, a meu ver, continua sendo: quais seriam as características que poderiam definir a leitura do escritor? Vamos ver se podemos encontrar alguns traços que nos permitam ver as marcas desta tradição de textos dos escritores sobre literatura para ver, então, se podemos definir a base disto que seria uma sorte de tendência à reflexão sobre literatura, que não se confunde com a história da crítica. Um primeiro traço que encontro naqueles escritores que escreveram sobre a literatura é que esses textos são textos não estão escritos de forma *bela*. Autores como Nabokov, Borges, Gombrowicz têm uma idéia aguda da provocação e da intervenção desses textos na luta literária. Gombrowicz, o escritor polonês que viveu muitos anos na Argentina, dizia que não se pode escrever poeticamente sobre a poesia, apontando, assim, um tipo de uso da escritura, em relação com a reflexão, que, em certo sentido, estaria definida por características não necessariamente ligadas ao que eu chamaria uma *escritura estetizante*. A gente encontra, frequentemente, essa espécie de escritura mais estetizante em certa linha da crítica, como em Roland Barthes. Há nele um cuidado maior em parecer um escritor do que nos textos parcos e agressivos que costumam ter os escritores quando escrevem seus ensaios em medida mais utilitária.

Creio que haveria, então, três traços mínimos do que seria a escritura do escritor: uma leitura estratégica do escritor, uma leitura ficcional da literatura e, enfim, uma leitura técnica da literatura. Estes três planos permitem nos aproximarmos para observar quais as características de um escritor que escreve sobre a literatura.

Para um escritor, a memória é a tradição. Uma memória impessoal, feita de citações, onde se fala todas as línguas. Os fragmentos e os tons de outras escrituras retornam como lembranças pessoais. Às vezes, com mais nitidez que as vividas lembranças (Robinson, na praia vazia, encontra um traço na areia; a filha mais nova dos Campson escapa, de madrugada, pela

anela do andar de cima). São imagens emaranhadas no fluir da vida, uma música inesquecível que ficou marcada na língua. A tradição tem a estrutura de um sonho: restos perdidos que reaparecem, máscaras incertas que encerram rostos queridos. Escrever é uma tentativa inútil de esquecer o que está escrito (nisto nunca seremos suficientemente borgeanos). Por isso, na literatura, os roubos são como lembranças: nunca suficientemente delirados, nunca inocentes demais. As relações de propriedade estão excluídas da linguagem: podemos usar todas as palavras como se fossem nossas, obrigá-las a dizer o que queremos dizer, sob a condição de saber que outros, nesse mesmo momento, talvez as estejam usando do mesmo modo. Condição que encerra um núcleo utópico, na linguagem não existe a propriedade privada. Ninguém, a não ser em um caso muito específico e muito inocente de esquizofrenia, pode pensar que as palavras passam a ser dele depois de as ter usado. Nesse sentido, os escritores padecemos dessa paixão esquizóide. A essência da literatura consiste na ilusão de transformar a linguagem em bem pessoal. A relação entre memória e tradição pode ser vista como uma passagem à propriedade e como um modo de tratar a literatura já escrita com a mesma lógica com que tratamos a linguagem. Tudo é de todos, a palavra é coletiva e anônima. Macedonio Fernández concebia a literatura deste modo e vários de seus melhores textos foram publicados com o nome de Borges, de Marechal, de Julio Cortázar. A tradição de uma cultura constrói-se com aquilo que não é de ninguém e é anônimo, com a utopia de uma escritura secreta que resiste.

As musas — dizia Chloviski — são a tradição literária. Não existe outra inspiração, quando se escreve, nem outra identidade nem outra voz que nos dê a palavra justa. Podemos definir a tradição como a pré-história contemporânea, como um resto do passado cristalizado que se filtra no presente. Nesse sentido, um escritor é como o rasteador do *Facundo*, busca na terra o rasto perdido, encontra o rumo nas marcas confusas que ficaram na planície. Sempre se trabalha com a tradição quando ela não está. Um escritor trabalha no presente com os rastos de uma tradição perdida. Um escritor trabalha com a *ex-tradição*. De um lado, aquilo que aconteceu, a história anterior, quase esquecida e, de outro, a obrigação semijurídica (à maneira do Colombo) de ser levado até à fronteira. Ou trazido a ela: sempre pela força. A extradição supõe uma relação forçada com um país estrangeiro. Conhecemos a história do ostracismo e do exílio que constitui o mito da punição que a cidade, a partir de sua origem, impõe aos intelectuais, aos filósofos, aos que sabem decifrar enigmas. A morte de Sócrates é a grande história daquele que prefere morrer a deixar sua terra. A figura da extradição é a pátria do escritor, de quem constrói os enigmas, daquele que intriga e trama um complô. Obrigado sempre a lembrar uma tradição perdida, forçado a cruzar a fronteira. Assim se funda a identidade de uma cultura. Essa tem sido a obsessão da literatura argentina desde sua origem. A consciência de não ter história, de trabalhar com uma tradição estrangeira; a consciência de

estar em uma posição deslocada e inatural. Poderíamos chamar essa situação de *olhar estrábico*: "É preciso ter entranhas da pátria". O lema de Echeverría funda a literatura argentina. A consciência da cisão é uma chave do próprio conceito de literatura nacional. Trabalha-se com duas realidades, em dois contextos, frequentemente em duas línguas. A tradição argentina tem a forma de uma miragem: no vazio do deserto, vislumbra-se aquilo que se quer ver. Sarmiento chama isso de luta entre a civilização e a barbárie. A tradição argentina tem a forma de uma tradução. De uma tradução ruim, é preciso que se diga, de uma tradução falsa que desvia, disfarça e finge que existe uma única língua. *Fausto* de Estanislao del Campo é uma excelente representação dessa leitura argentina. *Anastacio el Pollo* usa o *Fausto*, retoca-o, com seu violão crioulo. A versão de *Anastacio el Pollo* é a versão de Pierre Ménard: é lida fora de contexto, anula a existência do duplo contexto, recorta, fragmenta, cita errado, tergiversa, plagia. Nessa operação, perde-se o original: ele está sempre aí mas foi esquecido (se faz de conta que foi esquecido). A tradição nacional é uma leitura amnésica. Certa vez já usei o exemplo de Sarmiento. Na primeira página de *Facundo*, ele muda de língua, escreve em francês, usa uma frase de Diderot (*On ne tue point les idées*), engana-se, cita mal, atribui-a a Fortoul e a traduz a seu modo, apropriando-se dela (*A los hombres se los degüella, a las ideas no*, isto é, *Os homens são decepados; as idéias, não*). Essa tradução, adaptada e modificada (*Bárbaros, não se mata as idéias*), fecha o circuito, transformada em expressão que identifica a Sarmiento e em sua frase mais citada. Vemos aí concentrado o procedimento de uso, esquecimento, adaptação, tradução, apropriação, plágio, invenção de uma tradição, que define uma das linhas mestras de nossa cultura. Mas há uma outra leitura argentina, a leitura que não quer esquecer. Em *Escritor fracasado*, Roberto Arlt tematiza esta posição com lucidez e sarcasmo: percebe o olhar estrábico e a cisão como comparação: "O que era minha obra? Existia ou não passava de uma ficção colonial, uma daquelas pobres realizações que a imensa loucura da terrinha endeusa à falta de algo melhor?". A pergunta do escritor fracasado percorre a literatura argentina. A comparação anula. O espelho mata. Poderíamos dizer que a comparação é a condição do fracasso. No relato, Arlt chama essa situação de *a falha*.

Em um momento das *Viagens*, Sarmiento conta que viu Balzac, de longe, em um baile. A imagem de Sarmiento que, em um canto do salão, de lado, apoiado contra a janela, observa a Balzac (o relato desse olhar lateral) poderia ser a cena inicial de uma história da cultura argentina. Há outras visões e outras situações possíveis mas se pode tomar o espaço entre Balzac e Sarmiento (um deles, no centro da sala, cercado de admiradores; o outro, quase invisível, em um canto, de costas à janela) como ponto de partida de uma reflexão sobre a literatura nacional. A obra de Borges alude constantemente a essa distância. Basta pensar em "O escritor argentino e a tradição", um dos textos fundamentais da poética borgeana. A tese central do ensaio é que as literaturas secundárias e marginais, deslocadas das grandes corren-

tes européias, têm a possibilidade de um uso próprio, "irreverente", das tradições centrais. Borges põe como exemplo dessa colação, junto com a literatura argentina, a cultura judaica e a literatura irlandesa. Essas culturas laterais movimentam-se entre duas histórias, em dois tempos, às vezes, em duas línguas, uma tradição nacional perdida e fraturada, em tensão com uma linha dominante de alta cultura estrangeira. Onde está a tradição argentina? Borges faz uma leitura especial e, em certa medida, "O escritor argentino e a tradição" é a porta de acesso a *O Aleph*, seu relato sobre a literatura argentina. Podemos nos apropriar do universo a partir de um subúrbio do mundo. A identidade de uma cultura se define pelo modo em que ela utiliza uma tradição estrangeira. A tradição argentina pode ser vista como um comentário sobre o uso lateral dos contextos interpretativos. Ou, se vocês preferirem, sobre os efeitos ficcionais desse uso lateral dos contextos. Borges, Sarmiento, Arlt, definiram aí sua identidade: a tradição perdida, a extradição, a memória estrangeira, o original esquecido, a falha.

O último relato de Borges narra a história de um homem que recebe a memória de Shakespeare. Então ele retorna à sua vida na tarde em que escreveu o segundo ato de *Hamlet* e vê a faísca de uma luz perdida no ângulo da janela. Viver com lembranças alheias é uma variante do tema do duplo mas é também uma metáfora dos usos da tradição. A figura da memória alheia é, para Borges, o núcleo que permite entrar o enigma de uma identidade e de uma cultura próprias, da repetição e da herança. A memória tem a estrutura de uma citação, é uma citação que não tem fim, uma frase que se escreve em nome de outrem e que não se pode esquecer. Manejar uma memória impessoal, lembrar as lembranças de um outro. Essa parece ser uma excelente metáfora da cultura moderna. Claro que nem sempre trata, como vocês podem imaginar, da memória de Shakespeare. (Nem sempre se trata, quero dizer, da grande tradição cultural.) Os materiais dessa memória alheia aparecem frequentemente sob a forma degradada da cultura de massas; constrói-se com as fórmulas estereotipadas da cultura popular. Não se recebe a memória de Shakespeare mas se recebe a memória dos filmes de Hollywood e isso Puig soube narrar como ninguém. A vida está filtrada pelas formas da cultura popular. Já não se cita mal (mas em sua língua original) uma frase de Diderot, com um oráculo que cifra a identidade do herói; porém, como em *Os sete loucos* de Roberto Arlt, usa-se uma notícia policial para construir a lembrança que obseda Erdosain e que o leva a repetir o crime. Puig e Arlt compreenderam que o bovarismo é uma chave do mundo moderno: a forma em que a cultura de massas educa os sentimentos. Existe uma memória impessoal que define o sentido dos atos e a cultura de massas é uma máquina de produzir lembranças e experiências.

Em certo sentido, a metáfora da memória alheia, com sua insistência na clareza das lembranças artificiais, está no centro da narrativa contemporânea. Na obra de Burroughs, de Gibson, de Kluge, de Philip Dick, assistimos à destruição da memória pessoal. Assistimos, na realidade, à crise do



modelo de identidade, no sentido em que isto aparece narrado miticamente na *Recherche*, como a aventura de um sujeito que recupera as próprias lembranças que estavam perdidas no tempo. Narrativamente, poderíamos falar da morte de Proust, no sentido da morte da memória como condição da identidade verdadeira. Os narradores contemporâneos passeiam pelo mundo de Proust como Fabrizio em Waterloo: uma paisagem em ruínas, o campo depois de uma batalha. Não há memória própria nem lembrança verdadeira, todo passado é incerto e impessoal. Durante anos deitamos cedo, a todos a mãe talvez tenha despedido com um beijo. A identidade se constrói fora dali, em outro espaço: não familiar, desconhecido, estrangeiro, artificial. A figura do gângster à Dashiell Hammett ou a silhueta sigilosa de Popeye, em *Santuário*, é um modelo paranóico desse novo tipo de consciência. O herói vive no instante puro, sem nada pessoal, sem tradição. Herói é aquele que mata a lembrança, aquele que inventa um passado e uma identidade. Basta pensar em Joseph K. que, como vocês lembram, é aquele que não pode lembrar, quem parece não recordar o seu crime. Um sujeito cujo passado e cuja verdadeira identidade são investigados. A tragédia de K. (o kafkiano mesmo, eu diria) é que ele *tenta* lembrar. O processo é um processo à memória perdida. Há uma tensão registrada por Kafka entre identidade, cultura e Estado autoritário. Poderíamos dizer que a função do Estado, a função disso que costuma chamar-se a inteligência do Estado é, no imaginário contemporâneo, a de reconstruir a verdade da vida privada. A memória pessoal está em mãos do Estado. (O melhor da vida do sujeito moderno, aquilo de que ele realmente poderia se orgulhar, é o que está escrito, em segredo, nas fichas policiais e nos arquivos.) Os atos que chamam a atenção do Estado e que escapam da normatividade estabelecida constituem a matéria mesma da ética do romancista. O romance narra aquilo que o Estado vigia. A ficção narra, metaforicamente, as relações mais profundas com a identidade cultural, a memória perdida, a extradição. Existe uma rede de narrativas básicas, de relatos sociais, que o romance atual reconstrói: eu diria que um tema básico é a tensão entre cultura mundial e identidade particular. Entre a tendência generalizada de uniformizar a experiência e construir grandes pólos de memória artificial e as resistências locais às culturas situadas, a voz familiar. Puig soube trabalhar essa tensão e ainda Borges: o bairro, a região, as línguas situadas e, ao mesmo tempo, os estilos estrangeiros, o imaginário mundial. As ficções atuais situam-se além das fronteiras, nessa terra de ninguém (sem propriedade e sem pátria) que é o lugar mesmo da literatura mas que, ao mesmo tempo, se localizam com precisão em um espaço claramente definido. A Dublin de Joyce, o Piemonte de Cesare Pavese, a Salzburgo de Bernhard, a província de Santa Fé em Saer. O artista resiste em seu terreno; estabelece um vínculo direto entre sua região e a cultura mundial. O *Aleph* de Borges é um exemplo clássico desse movimento: em um bairro dos subúrbios do sul (na região de Borges) no porão de uma velha casa da rua Garay, em Constitución, está localizado o univer-



so inteiro. (No mesmo sentido em que, no porão de uma taverna irlandesa, em Eccles Street, ao sul de Dublin, Tim Finnegans encontra todas as línguas do mundo e sonha toda a história do universo.) A literatura argentina está cruzada desde a origem por essa tensão. Outra não foi a oposição entre civilização e barbárie. As ficções atuais trabalham uma série de motivos cuja origem pode ser detectada na obra de Flaubert mas também na de Sarmiento (que foi seu contemporâneo): as massas, a cultura de massas, a ficção do Estado, a memória privada, os gêneros que anunciam uma literatura mundial (Poe inventa o relato policial enquanto Sarmiento escreve o *Facundo*). Os debates de hoje nos permitem reler essa tradição como se ela fizesse parte do porvir.

\* \* \*

Entrevista concedida por Ricardo Figlia a Jorge Wolff,  
em 13 de agosto de 1990

Jorge Wolff — *Para começar, gostaria que você fizesse um comentário sobre sua palestra em Florianópolis, cujo tema é "O escritor enquanto crítico".*

Ricardo Figlia — Claro. Para mim, foi uma honra inaugurar o Curso de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da UFSC e, ademais, me parece um bom sinal que se convide um escritor estrangeiro, porque isso ajuda nas relações e conexões entre as literaturas brasileira e argentina, por um lado. A outra coisa importante é que seja um escritor que inaugure um curso de pós-graduação universitária, que a relação entre os escritores e a reflexão sobre a literatura, digamos, tenha um lugar e possa suscitar o debate com os escritores que estão fazendo a literatura. Isso me parece ser uma tradição que se deveria impulsionar — levar os escritores à universidade para falar sobre sua própria experiência.

— *Você participa de outros debates no Brasil, sobre outros temas. Um deles é a Pós-Modernidade. Gostaria de saber o que significa esse termo para você, se é que significa alguma coisa.*

— Essa é uma palavra que funciona como o coringa do pôquer. Pode-se colocá-la em algum lugar para ir rápido na conversação. Para mim, se trata de uma discussão sobre o estado atual da narrativa contemporânea. Digamos que é como uma sorte de clichê que chama de pós-modernidade esse estado da literatura contemporânea e então se toma essa expressão para avançar rápido na discussão. Porque, com pós-modernidade, como sempre sucede às palavras da moda, se diz muitas coisas distintas. Por um lado, se diz algo sobre a situação e a cultura política atual, com o que eu não estou de acordo. Mas em literatura é interessante o debate.

— *Nesse aspecto político, a modernidade não teria terminado como projeto.*

— Não, se entendermos por modernidade o que os pós-modernos conservadores dizem que é a modernidade — todo o pensamento de ruptura, um tipo de cultura que era contrária aos interesses da sociedade, porque promovia a ruptura das formas artísticas, a ruptura das formas estere-

otipadas de convivência, a liberação da mulher, a crítica da instituição familiar, da instituição da educação, etc. E a pós-modernidade seria, então, um pensamento que viria restabelecer as relações da sociedade e da cultura sem crítica. Eu sou dos que crêem que este projeto da modernidade esteja em pé. Digamos que, se se entende o pensamento da modernidade como o pensamento de vanguarda e de ruptura, eu diria que as tarefas dessa modernidade devem seguir em pé, porque não é chegado o momento de adaptar-se, me parece.

— *Vamos falar um pouco de seu homenageado na obra Nome falso, o escritor Roberto Arlt. A que se deve, na sua opinião, o desconhecimento de sua obra — que você considera tão importante quanto a de Jorge Luis Borges — além das fronteiras da Argentina?*

— É um desconhecimento desigual, eu diria, porque na Alemanha é um autor bem conhecido, ainda que não tenha o lugar que tem Borges. Mas na Argentina, para nós, o debate entre a obra de Arlt e a obra de Borges é um debate posto entre duas opções de igual qualidade. Na América Latina, em geral, Arlt é um desconhecido. Eu não creio que seja um desconhecimento que se deva ao fato de Arlt ser demasiado argentino. Acho que o desconhecimento se deva ao fato de que é muito pouco argentino, no sentido estereotipado do que se supõe ser, uma vez que Borges trabalhou muito este estereótipo — o pampa, por exemplo. Borges elaborou certa imagem da tradição argentina — muito bem elaborada, mas com um certo estereótipo do que pode alguém imaginar o que é a Argentina. E então, sendo muito argentino, conseguiu repercussão internacional, sem falar na qualidade de sua escritura, que é inegável, como é inegável a qualidade da de Arlt. Ora, Arlt é um escritor muito argentino e, ao mesmo tempo, europeu — muito ligado a Dostoiévski, muito ligado a certa leitura do que é romance europeu em seu momento. Então não tem nenhuma das particularidades de quando se pensa em escritores como Garcia Márquez, que aparece como o modelo do escritor latino-americano. Eu creio que sejam as virtudes de Arlt que o façam difícil. Eu recomendo, para quem pode ler espanhol, que se leia *Os sete loucos* — o grande romance que escreveu.

— *Pessoalmente, conheci o autor através de seu livro, Nome falso.*

— Então, o que sucede com este livro e com essa sorte de defasagem, de movimento estranho que se produz, porque eu escrevo este texto sobre a base de um escritor muito conhecido, como é Arlt. Quando *Nome falso* é lido por alguém que não conhece Arlt, se pode pensar que eu inventei também a Arlt, não? O efeito de ficção se torna até mais profundo — não é necessário conhecer Arlt para ler uma ficção sobre Arlt.

— *Em uma entrevista você diz que a literatura exerce um "lugar despótico" na Argentina. Esse fato não significaria uma realização maior para os escritores?*

— Eu creio que foi a ilusão que manteve a literatura argentina durante anos e que explica um escritor como Borges. É difícil imaginar um escritor com o refinamento de Borges, e com a contemporaneidade que tem

em relação ao resto da literatura que se está criando no mundo dos anos 40, sem dar-se conta do grau de autonomia que se auto-outorga, digamos assim, a literatura argentina. É um tipo de literatura que dá legitimidade aos escritores e lhes permite viver encerrados neste mundo sem a exigência que pode haver em outros lugares, onde a necessidade de que esta literatura se abra e esteja ligada a literaturas estrangeiras para os escritores é maior. Ao mesmo tempo, a literatura argentina está cruzada sempre pela tradição europeia e isso a diferencia, em sua particularidade, do conjunto das literaturas nacionais da América Latina. Qual é a situação hoje, digamos. Creio que há o risco de que ela se torne muito provinciana, demasiadamente fechada, com debates sem muito interesse. A morte de Borges supõe algo — supõe um efeito imaginário, ao menos.

— *Você tem na literatura norte-americana um modelo. Há uma razão para tanto?*

— Sempre há nisso o elemento de acaso, não? Alguém constitui sua biblioteca ideal e começa a ver, sem um sistema muito previsível, os livros que vão entrando e os que se vai descartando. A mim interessou muitíssimo a literatura norte-americana quando eu estava fazendo minha aprendizagem, pela relação particular que esta tradição tem com a narração. Pela força que tem a tradição narrativa dentro dos Estados Unidos — o que quer dizer que eles estão fazendo sempre literatura de vanguarda e, no entanto, uma literatura com muita carga narrativa. Então eu tenho o primeiro Hemingway, o Hemingway dos contos, até o Hemingway de *Adeus às armas*. Depois de 1929, ele se converte numa figura dos meios de massa, mas as primeiras obras estão muito ligadas ao processo de escritura de vanguarda na Europa e, no entanto, também à narração. O mesmo se pode dizer de Faulkner. Então eu diria que me interessava esta combinação de experimentação com narração. Eu penso meus relatos — *Respiração artificial* e *Nome falso* — como formas da narração policial, por exemplo, que é uma grande tradição na literatura norte-americana. E, se aprendi algo — a rigor, nunca se aprende nada [risos] — mas, se aprendi algo, foi a manejar a intensidade narrativa além do que seja a matéria com que se trabalha a narração.

— *O recurso da falsificação e do pastiche parece ser uma constante na literatura argentina. A que se deve isso, na sua opinião?*

— É verdade que há uma grande tradição de uso da cultura estrangeira, de apropriação da cultura e de transformação da cultura, que definiu a literatura argentina justamente porque ela não teve outra maneira de definir sua tradição senão pelo uso de uma tradição já existente. Porque o Rio da Prata foi uma área cultural vazia. Digo sempre que nós construímos a literatura, logo do começo, no deserto, no vazio. Sirvo-me sempre da metáfora da "miragem", quando alguém no deserto vê e faz o que quer ver, as figuras e as silhuetas que imagina que quer encontrar. Essa relação com a miragem, como figura do imaginário, da falsificação do real, de por na rea-

lidade o que não há me parece que está na origem e segue até o presente. E qual seria a possibilidade de resposta à pergunta? A diferença da literatura da América Latina, como por exemplo no Brasil — onde há uma tradição afro, digamos, que pode ser recuperada —, a diferença de certos países como o México, o Peru, que tiveram tradições pré-colombianas importantíssimas às quais recorrer como metáfora da tradição. Ou lugares onde a tradição colonial espanhola tenha sido muito forte. A Argentina é um país que se constrói sobre o nada, com má tradição colonial. Então o que há é a invenção de uma tradição. Eu creio que esta é a particularidade que, enfim, permite falar de uma literatura argentina.

— *Você afirmou que “os meios de massa geram modelos de realidade que não sabemos se são ficção ou não-ficção”. Seriam estes os instrumentos da pós-modernidade — voltando um pouco à pergunta anterior — e mesmo os de Piglia na literatura?*

— Eu acho que a literatura argentina está hoje em certa relação com isto que agora se chama de pós-modernidade, porque a literatura argentina é muito anterior à aparição da palavra pós-modernidade. E porque essa tradição nacional nos fazia perceber a falsificação e toda essa história de pastiche como uma tradição muito nacional. Então esse é um debate atual e contemporâneo, produzido como efeito do fato de que a cultura atual é uma cultura não determinada pelo modelo de realidade que maneja a cultura de massas e muito determinada, então, por esse caráter indeciso, o caráter de distinção entre o real e o ficcional. Essa é um pouco a marca do imaginário contemporâneo. Essa ambivalência a respeito da relação entre a verdade e a ficção é uma das chaves de minha própria construção literária. Então há um “lado” argentino, se se pode falar assim — no sentido da tradição de Boreas, de Macedonio Fernández, de Cortázar, de Roberto Arlt, que fala disso o tempo todo. *Os sete loucos* é um romance construído sobre a idéia do complot, sobre como impor na realidade uma imagem falsa e conquistar com o imaginário o poder político. Enfim, essa tradição hoje é um assunto que está sendo discutido ao mesmo tempo em outro contexto como a emergência do pós-moderno, não?

— *Nesse sentido, o paradoxo seria o fato de os ficcionistas estarem contando a História.*

— Exatamente.

— *Porque os meios de comunicação não estariam cumprindo essa função.*

— Claro. Poderia se falar muito a respeito disso, sobre o que significa essa cultura dos meios de massa, o que significa a construção da notícia, o que significa a indecisão entre certas sintaxes narrativas dos acontecimentos ficcionais que aparecem na televisão e o efeito de realidade que produzem. Em certo sentido, nós, os romancistas, estamos muito em disputa com esse tipo de imaginário — que, em última instância, é o imaginário do Estado. Porque o Estado narra, o Estado constrói ficções. Então alguns romancistas, ao menos, constróem esse espaço de resistência, digamos,

às ficções constituídas do poder e essa é a grande tradição na narrativa de Robert Musil e Roberto Arlt. Esse é para mim o sentido do romance desde sua origem — isso já está no Quixote.

— *Talvez uma questão importante nesse sentido fosse o fato de o público leitor em potencial ter consciência disso ou não.*

— Esse também é um debate muito grande do presente. Como fazer com que o romance recupere o público que está nas mãos da narração de massas. Mas esse problema não me preocupa, eu tendo a pensar que, de um lado, a literatura vai construindo uma espécie de seita, que os leitores de literatura funcionem como uma seita alquímica. E, de outro, me parece que há uma resposta a esse tipo de cisão, de ruptura. Por exemplo, Manuel Puig, para falar de um autor bem conhecido no Brasil, tem enfrentado essa cisão unindo os procedimentos formais da cultura de massas e o imaginário narrativo da cultura de massas com as grandes tradições da experimentação do romance. A obra de Puig — a quem tenho como um dos melhores romancistas em qualquer língua que se queira ler — é um exemplo de que esse problema ele pôde resolver, porque conseguiu um público amplíssimo e internacional e, ao mesmo tempo, é um grande romancista experimental. De modo que eu não tenho uma posição apocalíptica sobre este assunto. Para mim, o problema dos meios de massa é a relação do poder do Estado e o poder desses meios de massa. Esse é um problema que se deve olhar negativamente.

— *Para concluir, você está trabalhando em algum tema novo?*

— Estou trabalhando bastante num romance que, espero, esteja no fim — embora nunca se saiba quando terminam os livros. É uma história com um protagonista chamado Emilio Renzi, um personagem que já apareceu em outro livro meu. Ele passou a vida escrevendo um diário pessoal e, em determinado momento, entra em crise e começa a investigar sua vida, quase como um detetive. Esse é o núcleo inicial do romance que estou escrevendo.