



Mónica E. de la Cruz Hinojosa

Pensamento não tem tamanho: as breves formas de Ricardo Piglia

Maria Elisa Rodrigues Moreira
Universidade Federal de Uberlândia (UFU) –
PNPD/CAPES, Brasil

Resumo

Este texto propõe uma reflexão acerca do ensaio breve do escritor e crítico argentino Ricardo Piglia, que mesmo valendo-se da literatura como recorte para seus textos provoca questões que ultrapassam largamente o escopo dos estudos literários. Tomando como eixo três conceitos por ele apresentados: a tradição como “extradición”, a “mirada estrabica” e a tradição como “traducción falsa” e “lectura amnésica”. Procura-se aqui refletir sobre a importância de sua produção para o estabelecimento de um saber e de uma criação artística peculiares, que se originam de uma região às margens de uma tradição eurocêntrica.

Palavras-chave

Ricardo Piglia, tradição, deslocamento, produção de conhecimento.



Mónica E. de la Cruz Hinojosa

Pensamiento no tiene tamaño: las breves formas de Ricardo Piglia

Resumen

Este texto propone una reflexión respecto al ensayo breve del escritor y crítico argentino Ricardo Piglia, quien valiéndose de la literatura como tema principal para sus textos, provoca cuestiones que ultrapasan largamente el ámbito de los estudios literarios. Tomando como eje tres conceptos por él presentados: la tradición como “ex-tradición”, la “mirada estrábica” y la tradición como “traducción falsa” y la “lectura amnésica”. Se intenta reflexionar sobre la relevancia de su producción para el establecimiento de un saber y de una creación artística peculiares, los cuales se originan de una región a las márgenes de una tradición eurocéntrica.

Palabras clave

Ricardo Piglia, tradición, desplazamiento, producción de conocimiento.

O espaço do ensaio é ilimitado
(Adriana Iozzi-Klein).

A escrita ensaística tem adquirido a cada dia maior relevo no ambiente acadêmico, sendo indicada como a grande forma do pensamento reflexivo contemporâneo. No caso da América Latina, em especial, desde fins do século XIX o ensaio desponta como uma forma discursiva essencial para a configuração de seu campo intelectual, mas também de seu campo artístico e literário. A própria configuração de uma identidade latino-americana deve muito à produção de pendor ensaístico engendrada nos diversos países que compõem esse espaço que é, como já ressaltou Ana Pizarro, muito mais que apenas uma região geográfica (Pizarro, 2006). Não se questiona, assim, a importância de textos como *Ariel*, do uruguaio José Enrique Rodó; *Os sertões*, do brasileiro Euclides da Cunha; *Radiografía de la Pampa*, do argentino Ezequiel Martínez Estrada; ou *El labirinto de la soledad*, do mexicano Octavio Paz, apenas para citar alguns exemplos de uma produção ensaística que tinha “a intenção de interpretar o país de um só lance” (Costa; Lima, 2009: 7).

No entanto, paralelamente a esses grandes ensaios —dedicados, no mais das vezes, a reflexões que tinham por intuito a construção de interpretações de caráter nacional ou regional, dentre elas a própria conformação de um pensamento latino-americano—, outros textos, de menor fôlego, voltados a questões mais localizadas, surgem incessantemente e passam a alimentar as reflexões aqui engendradas ao pontuar olhares diversificados, que se cruzam e inter-relacionam, compondo o que se pode entender como uma teia de fragmentos interpretativos que se potencializam conjuntamente. Tais ensaios, se são breves em sua dimensão e por vezes focalizados em seus objetos, não deixam de apresentar críticas agudas e de provocar a reflexão sobre questões importantes para a cultura latino-americana contemporânea, espalhando-se por sobre as fronteiras da nacionalidade e dos gêneros textuais.



É nessa perspectiva que, neste texto, proponho um pensamento acerca da produção do argentino Ricardo Piglia, que nas “formas breves” de seus ensaios e na inserção ensaística com que pontua suas ficções possibilita reflexões fundamentais ao campo literário e artístico latino-americano, entendido não de maneira isolada e autônoma, mas de forma particular pelo modo em que traça suas relações com outros campos socioculturais e com outros espaços simbólico-geográficos.

Do ensaio e seus despropósitos

Ao retomarmos o clássico texto de Theodor Adorno, “O ensaio como forma”, vemos que este autor aponta a resistência ao ensaio, nos meios científicos tradicionais, como decorrente do fato de o ensaio ocupar “um lugar entre os despropósitos” (Adorno, 2006: 17), lugar este marcado por sua insistência na “liberdade”, na “felicidade”, no “jogo”, no “transitório”, no “fragmentário” que marcam certa construção do pensamento. Ao dedicar-se ao que é parcial, negando-se a chegar à totalidade e ao definitivo por meio da dedução de algo que se apresenta como transitório e pontual, o texto ensaístico procura apresentar o objeto ao qual se dedica em toda sua complexidade, o que exige um esforço ilimitado da argumentação narrativa e da exposição:

No ensaio como forma, o que se anuncia de modo inconsciente e distante da teoria é a necessidade de anular, mesmo no procedimento concreto do espírito, as pretensões de completude e de continuidade, já teoricamente superadas. [...] É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplainar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagônica daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso (Adorno, 2006: 34-35).

Esse lugar despropositado do ensaio é uma característica que se pode depreender desde a inevitável referência a Michel de Montaigne, primeiro autor a utilizar o termo “ensaios” como título para seus textos, ainda em 1580. Adriana Iozzi Klein (2004) ressalta que, em Montaigne, a palavra “ensaio” indicava não uma forma ou categoria literária, mas um método reflexivo, um modo de pensar sobre o mundo que se refletia num tipo diferente de escrita. O universo do ensaio, assim, além de marcado por certa “forma” —inacabamento, hibridez, fragmentariedade e ausência de uma forma fixa—, é assinalado também por certo tipo de pensamento, por um olhar sobre o mundo pautado pela reflexão constante e pela consciência de sua complexidade. Desse modo, por sua estrutura formal e por sua lógica construtiva, “o ensaio promove a relativização das verdades e a volta do sujeito à cena do texto, entendido não mais como reduto de um saber impessoalizado e sistemático, mas como espaço móvel do transitório” (Maciel, 2005).

Mas, se “o espaço do ensaio é ilimitado”, como pontuei juntamente a Klein na epígrafe com a qual abri este texto, ou seja, se para ele é “admitido el principio de que no se somete a ninguna regla” (Starobinski, 1998: 31), nem de forma nem de extensão, como é possível pensá-lo como um gênero, que elementos possibilitam que o categorizemos e identifiquemos? Grande parte da introdução da *Antología del ensayo uruguayo contemporáneo*, de Carlos Real de Azúa (1964), trata justamente dessa dificuldade em se traçarem os limites do ensaio. Segundo o autor, a marca distintiva do método de elaboração e da forma do ensaio é exatamente aquilo que possibilita que o pensemos como um gênero ilimitado, ou seja, a impossibilidade de aprisionamento do pensamento por ele proposta. Como, então, limitar esse gênero, como identificar e precisar seus contornos de modo a impedir que o ensaio se torne uma “terra de ninguém” na qual tudo possa ser incluído?

Nesse sentido, Real de Azúa afirma que se é a diversidade que alimenta o ensaio, o que poderá caracterizá-lo é justamente seu “modo peculiar de ataque”, o qual assim descreve:



Ser una reacción, entonces, contra lo dogmático, pesado, riguroso, completo, final, excesivamente deliberado; optar por el fragmentarismo, la libertad, la opinabilidad, la improvisación, la mera iniciativa marcará al ensayo con trazos que, aunque lo acerquen pasajeramente a la epístola en prosa, al “discurso”, mantendrá tesoneramente y ayudará infatigablemente a peculiarizarlo [...]. Conviene precisar que la libertad formal e intelectual del ensayo es, más que nada, cierta flexibilidad que evita el discurso rígido, que aún soslaya el estricto ajuste a un tema concreto y a un curso preestablecido, que se despega de ellos, que hace del *texto*, *pretexto*, que muchas veces lo aprovecha, estribándose así en él, para reflexiones ulteriores, que es movido por las luces variables —a veces caleidoscópicas— de intuiciones y de razones, de ideas, de pálpitos y (se decía) de ocurrencias (Azúa, 1964).

A esse modo peculiar de ataque que caracterizaria o ensaio, gostaria de acrescentar duas outras de suas propriedades pertinentemente observadas pela ensaísta argentina radicada no México, Liliana Weinberg, que nos chama a atenção também para as grandes mudanças pelas quais o próprio ensaio passou ao longo do século XX. A primeira característica apontada pela pesquisadora, e que persiste ao longo das transformações pelas quais passou o ensaio, é o forte vínculo deste com a responsabilização e a ética:

Prosa no ficcional destinada a tratar todo tema como problema, a ofrecer nuevas maneras de ver las cosas, a reinterpretar distintas modalidades del mundo, a brindarnos, ya nuevas síntesis integradoras, ya exploraciones de frontera y de límite, cruces de lenguajes, en un estilo ya denso y profuso, ya ligero y lúdico, tal vez la única frontera que separe al ensayo de otras manifestaciones en apariencia afines —muchas de ellas hoy formas intermedias y multiformes— sea el ejercicio de responsabilidad que según Carlos Piera, se traduce en el hecho de poner una firma, un nombre que lo respalde y reconduzca permanentemente (Weinberg, 2007(a): 117-118).

A segunda, que me parece fundamental para que pensemos a inserção do ensaio na produção pigliana, é a relação bem particular que o ensaio estabelece com a linguagem (relação esta que o aproxima da literatura se a pensarmos sob a concepção

barthesiana)¹ —perspectiva que retomaremos adiante, ao falar da obra de Ricardo Piglia:

El ensayo es una experiencia de lenguaje y de participación en el sentido. Y si la lengua es [...] la institución social por excelencia, comprenderemos hasta qué punto la creciente preocupación del ensayo por abrirse a la experiencia del lenguaje nos podrá conducir a nuevos e impensados rumbos para un género en plena vitalidad, siempre preocupado por explorar y ampliar los límites de lo visible, lo decible, lo inteligible. (Weinberg, 2007(a): 115)

Esse modo específico de lidar com a linguagem que seria característico do ensaio é também um dos aspectos pontuados por Jean Starobinski quando este se propõe a refletir sobre o gênero no texto “¿Es posible definir el ensayo?” (1998). Partindo da etimologia da palavra “ensaio”, o pensador francês busca uma vez mais em Montaigne elementos que possibilitem tecer uma resposta à pergunta que ele mesmo se coloca: “Decir ensayo es decir pesada exigente, examen atento, pero también enjambre verbal que libera su impulso” (p. 31), uma vez que a palavra “ensaio” aproxima-se tanto da balança, da ideia de pesar os fatos (do latim *exagium*), quanto de exame (acepção decorrente, assim como “exame”, do latim *examen*) e de expulsão (do latim *exigo*).

Starobinski argumenta que essa ambiguidade que cerca o termo é cara ao ensaio, e podemos pensar que é ela que garante seu lugar entre os “despropósitos”, pois “lo propio del ensayo es lo plural, lo múltiple”, e sua incansável “pretensión de comienzo” (p. 34), a qual nos remete ao que há de potencialidade no fragmento.² O ensaísta deseja, antes de tudo, colocar o mundo à prova

¹ Em seu *Aula*, assim Barthes afirma em relação à literatura: “Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem, eu a chamo, quanto a mim: literatura” (Barthes, 1980: 16).

² O pensamento sobre a potencialidade do fragmento leva-nos diretamente ao romantismo alemão, a partir de quando as reflexões sobre o fragmento multiplicaram-se em veredas distintas e por vezes discordantes. Dentre essas reflexões, destaco a pontuada por Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy em *L’Absolu Littéraire* (2004), que tecem considerações sobre os traços do fragmento que acredito pertinentes para sua aproximação com o texto ensaístico: “[...] o relativo inacabamento (‘ensaio’) ou ausência de desenvolvimento discursivo (‘pensamento’) de cada uma de suas peças;



ensaiaando a si mesmo por meio da observação de tudo o que o cerca; age para provocar o leitor e arrastá-lo ao pensamento, surpreendê-lo por meio de um texto repleto de lacunas e dúvidas, trazer simultaneamente a inquirição e a incerteza.

Talvez pelas características aqui brevemente esboçadas a seu respeito, por ser um gênero no qual a reflexão e o pensamento constituem-se de maneira necessariamente inconclusa e não definitiva, o ensaio seja o modelo narrativo mais utilizado por vários escritores em suas reflexões. Lisa Block de Behar, por exemplo, ao refletir sobre o ensaio de Jorge Luis Borges —um prolífico autor de ensaios breves—, assim se expressa:

Prescindente de la rigidez de las categorías literarias, era previsible que el ensayo, por sustraerse a las definiciones, por abarcar en sus cuadros más de una categoría, por aproximar las distancias teóricas y críticas, sería el espacio textual en el que la ductilidad de sus escritos [de Borges] se podría extender sin reservas (Behar, 1999).

Acredito que possamos pensar o mesmo de Ricardo Piglia, e tomar seus breves ensaios como um território de crítica expandida marcado pela pluralidade, pela linguagem como experiência, pela incitação ao pensamento: textos breves que impulsionam a reflexão sobre a arte, sobre a cultura, sobre a história, sobre como se pode pensar, por fragmentos, a América Latina, e, sobretudo, como ela pode ser pensada a partir dela mesma.

a variedade e a mistura dos objetos que podem ser tratados por um mesmo conjunto de peças; a unidade do conjunto, por outro lado, como constituída de certa maneira fora da obra, no sujeito que se dá a ver aí ou no juízo fornecido por suas máximas" (Lacoue-Labarthe; Nancy, 2004: 2). Recentemente, o escritor português Gonçalo M. Tavares, que se apropria do fragmento em textos de difícil classificação genérica, considerou essa forma textual de maneira bastante interessante para a reflexão que neste texto se procura apresentar: "O fragmento é, pela sua natureza, um ponto onde se inicia; um fragmento nunca termina, mas é raro um fragmento não começar algo. Poderemos dizer que o fragmento é uma máquina de produzir inícios, uma máquina da linguagem, das formas de utilizar linguagem, que produz começos —pois tal é a sua natureza" (Tavares, 2013: 4).

De formas breves, máquinas de produzir inícios

Gostaria de tomar como eixo norteador, para pensar o ensaísmo de Ricardo Piglia e sua relação com a produção de saber latino-americana, um texto que acredito fundamental para que se reflita sobre a importância e o impacto do ensaio breve produzido na América Latina na constituição de um conhecimento sobre a própria região e sobre as relações por ela estabelecidas com o restante do mundo. Trata-se de “Memoria y tradición” (1991), apresentado pelo autor no 2º Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada, ocorrido no Brasil em 1990, texto no qual o escritor argentino lança questões fundamentais para que se pense sua escritura —tanto crítica-teórica quanto ficcional, apresentando-nos por meio de uma série de proposições fundamentais uma espécie de síntese de sua obra— mas também toda uma corrente de pensamento produzida num espaço geográfico e culturalmente localizado. Suas colocações sobre a Argentina, pontuais e localizadas, portanto, podem sem esforço ser extrapoladas para a América Latina e outros espaços periféricos, uma vez que seu texto pode ser lido também como uma brevíssima aglutinação das correntes críticas contemporâneas que questionam o lugar central do moderno saber europeu ocidental frente aos saberes de todo um outro universo tido como “ex-cêntrico”.

Com esse texto, recorrendo em especial ao universo histórico e literário de seu país de origem, Piglia irá incitar um debate vigoroso sobre a constituição de um pensamento e de uma escrita próprios não só à Argentina, mas também à América Latina. Tal debate, certamente, dá-se de forma bem mais ampliada, não se sustentando apenas no ensaio de Piglia, por mais que este tenha um caráter de síntese tanto de sua obra quanto de diversas correntes dos estudos culturais e pós-colonialistas. Como já pontuamos anteriormente em relação a esse ensaísmo breve produzido em âmbito latino-americano, o texto pigliano vem se juntar a uma série de outros textos produzidos em torno da questão da relação centro/periferia no tocante à produção de saberes



—dentre os quais podemos citar, apenas a título de exemplo, os do uruguaio Hugo Achugar, da argentina Beatriz Sarlo e do brasileiro Silvano Santiago—, concorrendo assim para uma reflexão profunda que parte das análises parciais, inconclusas e localizadas apresentadas nesses breves ensaios que são, por meio de um movimento crítico, aproximados e colocados em diálogo.³

Do texto de Piglia ressalto três colocações pontuadas no referido ensaio de forma incisiva, e que se amalgamam em torno de uma visão do pensamento argentino e latino-americano. Tais questões parecem agregar ao ensaio pigliano, de forma exemplar, alguns traços da potência do fragmento conforme traçado por Gonçalo M. Tavares, ou seja, deixando antever uma certa “urgência”, uma “aceleração da linguagem e do pensamento” que implica numa necessária “imprudência” desse espaço textual que é o ensaio, no qual tudo ocorre com “grande intensidade” (Tavares, 2013: 41). São as seguintes: a tradição como “ex-tradición”, a “mirada estrábica” e a tradição como “traducción falsa” e “lectura amnésica”, questões que procurarei percorrer num movimento também ele operado pela potência do fragmento, aproximando-as de outros textos do autor.

É partindo da relação com a memória e a tradição que Ricardo Piglia traça aquilo que se poderia entender como um modo peculiar de situar-se no mundo e de com ele dialogar desses lugares ex-cêntricos que são tanto a América Latina quanto a literatura. É pela literatura que ele se conduz, e é com ela que trama essa reflexão que, no entanto, diz de muito mais que o campo

³ Retomo aqui colocação do próprio Piglia —propondo uma extrapolação, penso que o que ele pontua para a literatura pode ser estendido para o ensaísmo breve latino-americano na perspectiva aqui delineada— em entrevista concedida a Armando Chávez Rivera. Quando este lhe pergunta sobre as possibilidades de militância política de um escritor, assim Piglia responde: “[...] mi idea es que no debe ser juzgada la eficacia de la literatura en las obras individuales, o una obra individual, pero sí la literatura, su conjunto, como práctica social, tiene mucho peso en la construcción, tiene mucho peso político. [...] Es una paradoja preguntarle a un escritor qué puede hacer él con una obra. Es como preguntarle a un individuo concreto: ¿qué usted hace para cambiar el mundo? Lo que puedo. Pero un conjunto de sujetos sí puede hacer algunas cosas. Con la literatura pasa un poco lo mismo” (Piglia, 2007: 98).

literário.⁴ A aproximação que faz entre memória e tradição é já permeada pelo escrito e por certa subversão da ideia de “influência” que dá a tônica de discursos hierarquizantes do saber, indicando que as “relações de propriedade” estão excluídas desse processo: “Para un escritor la memoria es la tradición. Una memoria impersonal, hecha de citas, donde se hablan todas las lenguas. [...] Por eso en literatura los robos son como los recuerdos: nunca de todo deliberados, nunca demasiado inocentes.” (Piglia, 1991: 60). Digamos que as aproximações por Piglia aí tramadas (memória, tradição, roubo, citação) também não são inocentes, mas antes denotam uma concepção de literatura que vai se delinear com mais precisão ao longo do ensaio.

Para apontar a questão da “ex-tradición”, Piglia recorre a uma figura cara à literatura, que se desdobra em diversos de seus romances e ensaios: o detetive.⁵ Se a tradição é “como el residuo de un pasado cristalizado que se filtra en el presente”, o escritor é justamente aquele que “busca en la tierra el rastro perdido” (Piglia, 1991: 61), aquele que investiga o passado por meio dos traços que este deixou inscritos no presente. Essa relação do escritor —e aqui podemos pensar não só no escritor, mas em todo aque-

⁴ Esse mesmo movimento de delimitação do lugar de onde se fala —no caso, tanto a América Latina quanto a literatura— é perceptível também no ensaio “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, publicado na *Revista Casa de Las Américas* em 2001. Retomando tanto as *Seis propuestas para o próximo milênio* de Italo Calvino quanto “As cinco dificultades para escrever a verdade” de Bertolt Brecht, assim Piglia afirma logo no início de seu ensaio: “Y yo he pensado entonces (para conversar con ustedes) partir de esa cuestión que plantea Calvino y preguntarme cómo podríamos nosotros considerar ese problema desde Hispanoamérica, desde la Argentina, en mi caso desde Buenos Aires, desde un suburbio del mundo. Cómo veríamos nosotros este problema del futuro de la literatura y de su función. No como lo ve alguien en un país central con una gran tradición cultural. Cómo vería ese problema un escritor argentino, cómo podríamos imaginar los valores que pueden persistir. ¿Qué tipo de uso podríamos hacer de esta problemática? ¿Cómo nos planearíamos ese problema nosotros, hoy?” (Piglia, 2001c).

⁵ A aproximação entre o escritor, o crítico e o detetive é cara ao ensaísmo de Piglia, mas não será possível aprofundá-la nos limites deste texto. Pontuo, entretanto, dois textos do autor em que ela é abordada, seja pelo viés propriamente crítico —como em “La lectura de la ficción”, publicado no livro *Crítica y ficción* (Piglia, 2001a) – ou por sua inserção no tecido do relato ficcional, tornando-o um híbrido de narrativa e ensaio — é o caso de *Nome falso: homenagem a Roberto Arlt* (Piglia, 2002).



le que lida com o passado com o intuito de se inserir no campo das produções de saberes— com a tradição é marcada pelo sufixo “ex”, que vai tanto remeter a um tempo já decorrido quanto a algo que se situa externamente a ele, ou seja, vai implicar um jogo de forças contínuo tanto com o tempo quanto com o espaço:

Un escritor trabaja con la *ex-tradición*. Por un lado lo que ha sido, la historia anterior, casi olvidada y por otro lado la obligación semi jurídica (colombiana) de ser llevado a la frontera. O traído a ella: siempre por la fuerza. La extradición supone una relación forzada con un país extranjero.

[...] La figura de la extradición es la patria del escritor, del que construye los enigmas, del que intriga y trama un complot. Obligado siempre a recordar una tradición perdida, forzado a cruzar la frontera (Piglia, 1991: 61, grifos originais).

É o modo como se constrói a relação com a tradição que marca, pois, a literatura. É também esse modo que define o pensamento latino-americano. E essa maneira de olhar para passado e presente, para interior e exterior é justamente aquela da “mirada estrábica”, do que se volta para dois pontos distintos simultaneamente, do que foge ao padrão da normalidade. É o olhar derivado da “conciencia de no tener historia, de trabajar con una tradición olvidada y ajena; la conciencia de estar en un lugar desplazado e inactual” (Piglia, 1991: 61), do que se constrói a partir da margem:

Nos planteamos entonces ese problema desde el margen, desde el borde de las tradiciones centrales, mirando al sesgo. Y este mirar al sesgo nos da una percepción, quizás, diferente, específica. Hay cierta ventaja, a veces, en no estar en el centro. Mirar las cosas desde un lugar levemente marginal (Piglia, 2001c).

Para se escrever nesse lugar deslocado, “hay que tener un ojo puesto en la inteligencia europea y el otro puesto en las entrañas de la patria” (Piglia, 1991: 61). O ensaio de Piglia provoca, desloca, mobiliza o leitor. Por um agudo trabalho com a linguagem, por um pensar em fragmentos, com seu texto Piglia consegue “começar algo” —para retomarmos a imagem construída por Gonçalo M. Tavares—, ou seja, abre as portas para novos sentidos e formas de se refletir sobre uma questão complexa e que

pode ser abordada por ângulos os mais distintos, constituindo-se como e provocando uma “aventura intelectual y una hermenéutica de las profundidades” (Weinberg, 2007b: 277).

Essa relação com o uso da tradição marca outro de seus ensaios, “Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico”, apresentado também em 1990 como aula inaugural do Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (Piglia, 1996: 47).⁶ Abordando a conexão entre o escritor e a literatura, Piglia vai pontuar que esta será definida justamente pelo “modo em que este [o escritor] começa a ler a literatura”, pelo “tipo particular de relação com a leitura dos outros textos, tipo particular de uso dos outros textos” (p. 47), ou seja, pelo tipo de contato com a tradição que irá estabelecer. Em outro texto, de *El último lector*, agrega mais elementos a essa reflexão: “Un lector es también el que lee mal, distorsiona, percibe confusamente. En la clínica del arte de leer, no siempre el que tiene mejor vista lee mejor” (Piglia, 2005: 19).

O pensamento que se constrói então, a partir dessa “mirada estrábica”, marca-se justamente por se apresentar como uma “traducción falsa” constituída com base em uma “lectura amnésica”. Tradução falsa porque se apresenta como uma “má tradução”, diz Piglia, uma tradução na qual se perde o original, que é ali esquecido: “se lee fuera de contexto, se anula la existencia del contexto doble, se recorta, se fragmenta, se cita mal, se tergiversa, se plagia” (Piglia, 1991: 62). E se, ainda com Piglia, pode-se pensar que toda tradução “é um dos meios fundamentais de enriquecimento e de transformação da língua literária”, que o tradutor “se instala nas margens da linguagem e parece sempre a ponto de escrever numa terceira língua, numa língua inventada, artificial” (Piglia, 2004b: 78), o que se depreende desse pensamento construído com base em uma “má tradução” da tradição?

O lugar da literatura e do pensamento latino-americanos marcar-se-ia, assim, por essa específica relação com a tradição,

⁶ Cabe observar que este ensaio, publicado em 1996, recupera em boa parte “Memoria y tradición”, que fora publicado anteriormente nos Anais da Abralic, mas o que destacamos aqui é justo o ponto em que os textos se diferenciam.



relação sempre pensada sob o signo do deslocamento, da excentricidade, da diferença, o que lhe garantiria certa liberdade de criação. Para retomarmos um termo caro ao escritor argentino, esse pensamento seria marcado pelo “desplazamiento” —vale ressaltar que o desplazamiento é, inclusive, pontuado por Piglia como uma de suas propostas para o próximo milênio, uma proposta gerada na margem. Um certo modo de pensar que, como resalta Piglia, já se assinalava na ensaística borgiana desde “O escritor argentino e a tradição”: “La tesis central del ensayo es que las literaturas secundarias y marginales desplazadas de las grandes corrientes europeas tienen la posibilidad de un manejo propio, ‘irreverente’, de las tradiciones centrales” (Piglia, 1991: 63).⁷

Dos limites e suas extrapolações

O ensaio de Ricardo Piglia promove, ele mesmo, a extrapolação do espaço que ocupa. Não apenas por tomar o “desplazamiento” como mote para pensar a literatura produzida na Argentina, mas por fazer desse espaço periférico que são a América Latina e a literatura no campo da produção de conhecimento o que é ali lido de forma oblíqua, de soslaio, estrabicamente. Do mesmo modo se pode pensar a relação entre o ensaio e a ficção piglianos, que também opera sob o signo dessa má tradução: ensaio e ficção se contaminam, deixam rastros uns nos outros, questionam assim qualquer limite que sobre eles se tente impor, mesmo os mais flexíveis. Assim, nas *Formas breves*, vemos o que o autor vai chamar de “uma série de narrativas reais e também [...] versões imaginárias de argumentos existentes”, “pequenos experimentos narrativos e relatos pessoais”, as “páginas perdidas no diário de um escritor” e “os primeiros ensaios e tentativas de uma autobio-

⁷ Jorge Luis Borges, por sinal, é constantemente citado por Piglia como exemplo desse uso peculiar, dessa apropriação que mescla ex-tradição, má tradução e estrabismo, e se moveria, nesse sentido, no território da vanguarda, entendida “[...] no tanto como una práctica de la escritura, y en esto es muy inteligente, sino como un modo de leer, una posición de combate, una actitud frente a las jerarquías literarias y los valores consagrados y los lugares comunes. Una política con respecto a los clásicos, a los escritores desplazados, una reformulación de las tradiciones” (Piglia, 2001b: 77-78).

grafia futura” (Piglia, 2004a: 117-118). Tudo está ali, fragmentado, misturado, indiscernível. Do mesmo modo, num movimento ao mesmo tempo oposto e idêntico, encontramos em *Nome falso: homenagem a Roberto Arlt* (2002) a ficção de um pesquisador — o personagem Ricardo Piglia — que reflete acerca de seus processos de pesquisa relativos à edição crítica de uma suposta obra literária do escritor argentino Roberto Arlt. *Nome falso* apresenta-se, assim, como um texto para o qual poderíamos talvez atribuir as mesmas características que o próprio autor atribui às suas formas breves. Máquina de produzir começos, a obra pigliana apresenta-se, portanto, como um dos modos de se tratar brevemente o texto ensaístico, fazendo deste o modelo para a conformação de um pensamento sem tamanhos, sem limites, desbordante.

Referências

- Adorno, T.W. (2006). O ensaio como forma. In: Notas de literatura I. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo, Duas Cidades/Ed. 34: 15-45.
- Azúa, C.R. (1964). Introducción y advertencia. In: Antología del ensayo uruguayo contemporáneo. Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, Tomo I: 11-59. Disponível em: http://www.autoresdeluruguay uy/biblioteca/carlos_real_de_azua/textos/bibliografia/antologiadelenayo.pdf Acesso em 03 mai. 2009.
- Barthes, R. (1980). Aula. Aula inaugural da cadeira de Semiologia Literária do Colégio de França pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, Cultrix.
- Behar, L.B. (1999). El ensayo: magias poéticas de un género ilimitado. Disponível em: <http://liccom1.liccom.edu.uy/docencia/lisa/conferencias/magias.html>. Acesso em 30 mar. 2009.
- Costa, S.G.A. y Lima, M.E.O. (2009). Das ciências sociais aos discursos da mídia: o ensaísmo na cultura da América Latina. XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Curitiba. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-0944-1.pdf>. Acesso em 05 fev. 2014.
- Klein, A.I. (2004). Calvino ensaísta. Tese de Doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, Brasil.
- Lacoue-Labarthe, P. y Nancy, J.-L. (2004). A exigência fragmentária. Tradução de João Camillo Penna. Terceira Margem, 10. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero10/v.html>. Acesso em 10 jan. 2014.



- Maciel, M.E. (2005). O texto em movimento: notas sobre a escrita ensaística de Octavio Paz. *Mnemozine*, 2. Disponível em: <http://cronopios.com.br/mnemozine2/home.html>. Acesso em 05 mai. 2009.
- Piglia, R. (1991). Memoria y tradición. Congreso Abralic, *Belo Horizonte*, 1: 60-66.
- Piglia, R. (1996). Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. Tradução de Raul Antelo. *Travessia Revista de Literatura*, 33: 47-59. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16569/15126>. Acesso em 02 jun. 2011.
- Piglia, R. (2001a). La lectura de la ficción. In: *Crítica y ficción* (pp. 9-19). Barcelona: Anagrama.
- Piglia, R. (2001b). Sobre Borges. In: *Crítica y ficción* (pp. 73-86). Barcelona: Anagrama.
- Piglia, R. (2001c). Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades). *Revista de la Casa de las Américas*, 222: 11-21. Disponível em: <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistacasa/222/piglia.htm>. Acesso em 05 jan. 2014.
- Piglia, R. (2002). *Nome falso: homenagem a Roberto Arlt*. Tradução de Heloisa Jahn. 2. ed. São Paulo: Iluminuras.
- Piglia, R. (2004a). *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras.
- Piglia, R. (2004b). *Notas sobre literatura em um diário*. In: *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, pp. 71-86.
- Piglia, R. (2005). ¿Qué es un lector? In: *El último lector* (pp. 19-38). Barcelona: Anagrama.
- Piglia, R. (2007). Mapa del tiempo. Entrevista a Armando Chávez Rivera. *Divergencias Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, 5 (1): 93-102. Disponível em: <http://divergencias.arizona.edu/sites/divergenciasweb.arizona.edu/files/articulos/mapadeltiempo.pdf>. Acesso em 20 nov. 2008.
- Pizarro, A. (2006). *O sul e os trópicos: ensaios de cultura latino-americana*. Trad. Irene Kallina e Liege Rinaldi. Niterói: EDUFF.
- Starobinski, J. (1998). ¿Es posible definir el ensayo? *Cuadernos hispanoamericanos*, 575: 31-40. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/08144163400869462975635/209767_0009.pdf. Acesso em 05 mai. 2009.
- Tavares, G.M. (2013). *Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens*. Alfragide: Caminho.
- Weinberg, L. (2007a). El ensayo latinoamericano entre la forma de la moral y la moral de la forma. *Cuadernos del CILHA*, 8 (9): 110-130. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181715655011>. Acesso em 20 fev. 2011.
- Weinberg, L. (2007b). El ensayo como una poética del pensamiento. Entrevista a Norma Garza Saldivar. *Andamios*, 4 (7): 271-287. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62840711>. Acesso em 20 fev. 2011.

Maria Elisa Rodrigues Moreira

Correo electrónico: elisarmoreira@gmail.com

Brasileña. Pós doctoranda en Letras por la Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Brasil. Actualmente labora como becaria del Programa Nacional de Pós-Graduação da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (PNPD/CAPES). Su línea de investigación es literatura comparada y teoría de la literatura. Autora del libro *Saber narrativo: proposta para uma leitura de Italo Calvino* (Editora Tradição Planalto).



Sergio Martínez