

**AS FORMAS DO SILÊNCIO EM RESPIRAÇÃO ARTIFICIAL, DE RICARDO
PIGLIA**

**THE FORMS OF SILENCE IN RESPIRACIÓN ARTIFICIAL, BY RICARDO
PIGLIA**

Camila Geovanna Alves da SILVA¹

RESUMO: “Dá uma história? Se dá, começa há três anos. Em abril de 1976, quando é publicado meu primeiro livro, ele me manda uma carta” (PIGLIA, 2010, p. 10), escreve Emilio Renzi, o primeiro narrador do livro *Respiração artificial*, de Ricardo Piglia. Da carta, se ramifica uma história, o que nos permite afirmar que a resposta para o primeiro questionamento de Renzi é positiva. Este artigo almeja propor um estudo sobre a construção alegórica e figurativa do livro *Respiração artificial*. Para tanto, analisamos a correspondência entre as expressões dos sentidos no romance e os significados latentes e ocultos identificados ao curso da composição narrativa. Embasamos nossas proposições de análise nos escritos de Sarlo (2007) e Orlandi (2002) que tratam sobre as relações entre o silêncio e as possibilidades de sentido em contextos político-ideológicos de repressão. Cruzaremos os referidos estudos com os apontamentos de Agamben (2008) e Seligmann-Silva (1998, 2010) sobre as expressões testemunhais na intenção de melhor compreender a relação entre as construções de sentido e o (entre)lugar da literatura latino-americana, conforme analisado por Santiago (1982, 2019).

Palavras-chave: literatura argentina; Ricardo Piglia; testemunho.

ABSTRACT: “Can it give a story? If yes, it starts three years ago. In April 1976, when my first book was published, he sent me a letter” (PIGLIA, 2010, p. 10), writes Emilio Renzi, the first narrator of the book *Respiración artificial*, by Ricardo Piglia. From the letter, a story branches out, which allows us to say that the answer to Renzi's first question is positive. This article aims to propose a study on the allegorical and figurative construction of the book *Respiración artificial*. Therefore, we analyzed the correspondence between the expressions of the senses in the novel and the latent and hidden meanings identified in the course of the narrative composition. We base our analysis propositions on the writings of Sarlo (2007) and Orlandi (2002) that deal with the relationship between silence and the possibilities of meaning in political-ideological contexts of repression. We will cross these studies with the notes of Agamben (2008) and Seligmann-Silva (1998, 2010) on testimonial expressions in order to better understand the relationship between the constructions of meaning and the place-among of Latin American literature, as analyzed by Santiago (1982, 2019).

Keywords: argentine literature; Ricardo Piglia; testimony.

¹ UFPE – Universidade Federal de Pernambuco. Campus Recife. Recife - PE - Brasil. E-mail: camilagasilva@outlook.com.

Considerações iniciais

Dá um artigo? Se dá, começa em 1980, quando é publicado o livro *Respiração artificial*, do escritor argentino Ricardo Piglia. A narrativa, dividida em duas partes, principia com a narração de Emilio Renzi, também um escritor argentino. “Em abril de 1976, [...] ele me manda uma carta” (PIGLIA, 2010, p. 10), enuncia Renzi, o primeiro narrador, no parágrafo de abertura do romance. “Ele” é Marcelo Maggi, o tio de Emilio, quem repentinamente desaparece “seis meses depois do casamento, levando todo o dinheiro da senhora sua esposa para ir viver com uma bailarina de cabaré conhecida pelo nome de Coca” (PIGLIA, 2010, p. 10). Desde então, múltiplas foram as explicações e suposições acerca do paradeiro de Maggi. Uma investigação policial instigada pela denúncia de Esperancita, sua ex-mulher, fará com que seja encontrado vivendo em um hotel de luxo.

Os desdobramentos iniciais da vida de Marcelo Maggi e os mistérios a ela atribuídos fascinavam o jovem Renzi, já cedo um assíduo leitor de obras literárias consagradas. Disso parece provir sua percepção de que a história de seu tio poderia inspirar um romance, tendo em vista seu “ar faulkneriano” (PIGLIA, 2010, p. 12). Assim surge *A prolixidade do real*, o livro de estreia de Emilio Renzi, que, ao ser publicado, produziu um “estranho efeito”, pois possibilitou o contato entre seu escritor com aquele “a quem, sem querer, era dedicado”. “O romance saiu em abril”, rememora Renzi. “Pouco depois recebi a primeira carta” (PIGLIA, 2010, p. 13).

A carta não poderia ter sido escrita senão por Marcelo Maggi. Nela, ele anexa uma foto, datada de 1941, em cujo verso confere-se a transcrição de um excerto de um poema inglês, que também se encontra presente na epígrafe da obra: “*We had the experience but missed the meaning,/And approach to the meaning restores the experience*” (PIGLIA, 2010, p. 9).² A reiteração dos versos na carta e no livro é apontada pelo narrador, Emilio Renzi, quem afirma: “[...] como se quisesse me orientar, [Marcelo] copiou as duas linhas do poema inglês que agora serve de epígrafe a esse relato” (PIGLIA, 2010, p. 10). A consciência de Renzi sobre os aspectos paratextuais da obra nos permite constatar que, além de ocupar a posição da entidade narrativa autodiegética, esse também atua como o autor ficcional do livro que lemos. Semelhante identificação viabiliza interpretações acerca dos sentidos que os paratextos do romance podem produzir quando relacionados ao texto literário.

² “Tivemos a experiência mas perdemos o sentido,/E abordar o sentido restaura a experiência” (ELIOT, 2015, p. 245, tradução de Caetano Galindo).

Retomaremos tais questões mais adiante neste estudo, porquanto algo de não dito prevalece. “Quero pedir-lhe, por outro lado, máxima discrição no que diz respeito a minha atual situação. *Discrição máxima*. Tenho minhas suspeitas: nisso sou como todo mundo. Seja como for, vou avisando que atualmente não tenho vida privada” (PIGLIA, 2010, p. 15, grifo do autor), escreve Marcelo Maggi na primeira carta destinada a seu sobrinho. As declarações de Renzi acerca do teor dos escritos de seu tio confluem para o entendimento de que algo implícito se perfaz no decurso da composição narrativa, ao afirmar que Marcelo “desenvolvia uma espécie de polêmica pacífica” ao cogitar que Renzi procurava “segundas intenções em sua vida”.

As cartas de Renzi, as quais seu tio julgava “excessivamente interrogativas”, pareciam sugerir a existência de um segredo. “Há um segredo”, confessa Maggi, “só que não tem a menor importância” (PIGLIA, 2010, p. 20-21). A compreensão de que algo oculto coexiste com a superfície narrativa do romance pode ser fomentada pela declaração feita por Coca à família de seu companheiro na ocasião de uma visita ocorrida no período em que Maggi estava preso: “Vocês [...] nunca vão saber que tipo de homem é Marcelo” (PIGLIA, 2010, p. 11). Também o conteúdo das cartas de Maggi sugere a iminência de um acontecimento e a existência de uma vigilância exterior que parece integrar um organismo superior de controle capaz de minar suas possibilidades comunicativas e relacionais. Assim escreve Maggi em uma carta destinada a seu sobrinho:

Complicações diversas, difíceis de explicar por carta, levam-me a crer que durante algum tempo você ficará sem notícias minhas. [...] Em breve acharemos uma maneira de encontrar-nos. Alguns contratemplos inesperados obrigaram-me a alterar meus planos. De qualquer modo, eu gostaria que você pudesse vir visitar-me uma hora dessas. Em breve aviso a maneira e a forma. Enquanto isso, será que você me faria o favor de visitar dom Luciano Ossorio e dar-lhe lembranças minhas? Não sei se vou poder conseguir escrever-lhe (PIGLIA, 2010, p. 28).

Emilio Renzi acata o pedido feito por seu tio no excerto acima reproduzido, e visita Dom Luciano Ossorio, quem lhe confessa: “Recebo mensagens. Cartas cifradas. Algumas são interceptadas. Outras chegam: são ameaças, cartas anônimas” (PIGLIA, 2010, p. 38-39). O ambiente de vigilância é intensificado pela interceptação de cartas e mensagens por Francisco José Arocena, “um técnico”, a quem Ossorio atribui a responsabilidade. “Lê cartas. Que nem eu. Lê cartas que não são dirigidas a ele. Como eu, procura decifrá-las. Procura’, disse, ‘como eu, decifrar a mensagem secreta da história” (PIGLIA, 2010, p. 39). Tomamos conhecimento,

ao longo do romance, que Arocena tem em mãos uma das cartas de Renzi a seu tio, e que almeja decifrar possíveis códigos e mensagens secretas presentes no texto. A consciência de Maggi sobre a vigilância da qual é vítima nos sugere fortemente que sabe que suas cartas serão interceptadas.

Os protagonistas do entrecho parecem estar em uma busca assídua do entendimento de uma determinada história. Marcelo Maggi mantém uma pesquisa sobre a vida de Enrique Ossorio, o bisavô de Esperancita, uma figura controversa na história argentina. “Fui um traidor e um espião e um amigo desleal e é assim que serei visto pela história, tal como agora sou julgado por meus contemporâneos” (PIGLIA, 2010, p. 64), relata Ossorio em seus diários. No núcleo familiar de Renzi, escreve esse último, “afirmava-se”, a respeito de Maggi, que “havia cortejado Esperancita ao ficar sabendo que era bisneta de Enrique Ossorio, porque estava interessado numa caixa onde se guardavam os documentos da família” (PIGLIA, 2010, p. 16). O fecundo trabalho de Maggi sobre Ossorio se tornará, eventualmente, o centro da correspondência entre o tio e o sobrinho, quem se investe nas pesquisas de seu tio e na relação recém-construída entre os dois. Desse interesse surge a proposta de uma visita de Renzi a Marcelo Maggi, “em Concordia no dia 27, às dez da manhã” (PIGLIA, 2010, p. 78). As observações de Maggi sobre as “complicações diversas” que afetam seu poder de comunicação e que o levam a crer que, por um certo período, seu sobrinho ficará sem notícias suas parecem motivar a seguinte observação de Emilio Renzi, quem nos narra no tempo futuro à viagem a Concórdia: “no final daquela viagem entendi até que ponto Maggi previra tudo”.

O entrelugar e o silêncio

Tendo sido publicado em 1980, *Respiração artificial* se enquadra nas narrativas produzidas no período ditatorial argentino. Para Beatriz Sarlo (2007, p. 329),³ as referidas narrativas “se inscrevem no marco da crise da representação realista e da hegemonia conseguinte de tendências estéticas [...] de intertextualidade, de representação de discursos, de relação entre o real e a literatura ou da impossibilidade dessa relação”.⁴ Nesse sentido, o

³ Todas as citações que remetem a textos de autoria de Beatriz Sarlo foram traduzidas por nós.

⁴ No original: “La narrativa de estos últimos diez años se escribe en el marco de la crisis de la representación realista y de la hegemonia consiguiente de tendencias estéticas [...] de intertextualidad, [...] de representación de discursos, de relación entre realidad y literatura o de la imposibilidad de esta relación” (SARLO, 2007, p. 329).

tratamento do real pelas composições do realismo literário passa a ser orientado para a percepção da dissimetria nos âmbitos real e discursivo. Logo, ao realocar as reflexões sobre o método representativo e o objeto da representação no eixo central da representação, o discurso literário “problematiza as relações naturais e ‘imediatas’” e “afirma a qualidade convencional de toda representação ao pôr em cena o pacto narrativo que possibilita não apenas a escrita, mas também a leitura de um texto ficcional” (SARLO, 2007, p. 330).⁵

A autora também atenta para os fenômenos identificados no discurso da arte e da cultura diante das formulações de sentidos fixados e remodelados pelos regimes militares. “Se o discurso do regime se caracterizava por fechar o fluxo dos significados e, em consequência, indicar linhas forçadas de construção de sentido, proporcionando um modelo comunicacional pobre e unidirecional”,⁶ defende Sarlo (2007, p. 328), “os discursos da literatura podiam propor uma prática justamente de sentidos abertos, de correntes abertas, e de figurações abundantes”. Assim, a pluralidade de sentidos e as perspectivas dialógicas dos textos literários deram ensejo à criação de espaços enunciativos ambíguos, traduzindo e superando a dificuldade de expressão em um ambiente comunicacional opaco e reduzido.

Tais asserções podem ser associadas às noções trabalhadas por Gérard Genette (2015), para quem forma e discurso dialogam assiduamente para a construção ramificada dos sentidos no âmbito do texto literário. Genette (2015, p. 48-49) analisa o plano semântico do discurso literário em conjunto aos efeitos de sentido, e conclui que

[a] linguagem, em especial a linguagem literária, raramente funciona de uma forma tão simples: a expressão não é sempre unívoca, ao contrário, ela não para de se desdobrar, o que quer dizer que uma palavra, por exemplo, pode comportar ao mesmo tempo duas significações, às quais a retórica dava os nomes de literal e figurada, e que o espaço semântico que se acentua entre o significado aparente e o significado real abole do mesmo gesto a linearidade do discurso.

É usualmente no contexto de tais configurações sociopolíticas, sobremaneira caracterizadas por atos e/ou eventos de violência coletiva, que incide a literatura de testemunho. As criações testemunhais designam expressões que almejam fazer da linguagem

⁵ No original: “[...] *un discurso literario que problematiza las relaciones naturales e ‘inmediatas’ [...]*” e “*afirma la cualidad convencional de toda representación y pone en escena el pacto narrativo que hace posible no sólo la escritura sino la lectura de un texto de ficción*” (SARLO, 2007, p. 330).

⁶ No original: “*Si el discurso del régimen se caracterizaba por cerrar el flujo de los significados y en consecuencia indicar líneas obligadas de construcción de sentido, proporcionando un modelo comunicacional pobre y unidireccional [...], los discursos de la literatura podían proponer una práctica justamente de sentidos abiertos, de cadena que no cierra, de figuraciones abundantes*” (SARLO, 2007, p. 328).

o instrumento para a representação de episódios traumáticos decorrentes de períodos que serviram de palco e espaço para guerras, ditaduras, opressões, torturas, abandono (institucional, por exemplo), genocídios e violações dos direitos humanos. Desse modo, pode o testemunho tomar múltiplas formas no campo das produções artísticas, haja vista denominar as maneiras inesgotáveis de apresentar e representar o inenarrável, uma vez que testemunhar significa, conforme aponta Giorgio Agamben (2008, p. 160), “pôr-se na própria língua na posição dos que a perderam [...]”, e que “[...] as testemunhas fundam a língua com o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade - ou à impossibilidade - de falar”. “E talvez as palavras permitam que eu aprisione, como uma rede, a qualidade múltipla dessa Ideia, dessa concepção que vem do próprio fundo da história, dessa voz”, disse [Luciano Ossorio], ‘múltipla que vem do passado e que é tão difícil de captar para um homem que está sozinho’” (PIGLIA, 2010, p. 56), observa Luciano, o Senador, no que parece descrever a necessidade latente e o inevitável peso da incomunicabilidade conseqüente à perda da suficiência da linguagem diante do trauma.

Portanto, é “precisamente porque atesta o fato de que só através de uma impotência tem lugar uma potência de dizer [que] a autoridade da testemunha reside no fato de poder falar unicamente em nome de um não poder dizer, ou seja, no seu ser sujeito” (AGAMBEN, 2008, p. 157). Semelhante impotência parece constituir o objeto do temor de Dom Luciano Ossorio, quem confessa a Emilio Renzi: “[...] tenho um único temor [...] que é o seguinte’: que na atrofia crescente que os anos lhe iam deixando, num momento determinado, pudesse chegar a perder o uso da palavra. Era esse, disse, seu temor. ‘Chegar a concebê-la’, disse, ‘e não poder expressá-la’” (PIGLIA, 2010, p. 40). A existência da narrativa testemunhal se consolida porque sua autoridade não tem por condição a “conformidade entre dito e os fatos, entre a memória e o acontecido” (AGAMBEN, 2008, p. 157), visto que se situa na abertura da linguagem na qual convergem história e memória, e que “revela a linguagem e a lei como constructos dinâmicos, que carregam a marca de uma passagem constante, necessária e impossível entre o ‘real’ e o simbólico, entre o ‘passado’ e o ‘presente’” (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 5).

Ao sugerir a ressonância das digressões, falas e dos pensamentos do personagem no plano real, qual seja, o contexto ditatorial-militar na Argentina, os sentidos possíveis do discurso do romance transparecem o caráter alegórico da composição narrativa. E é porque “[o] testemunho escrito ou falado [...] nunca deve ser compreendido como uma descrição

‘realista’ do ocorrido” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 22) que *Respiração artificial* se configura como um testemunho que traduz a impossibilidade da transfiguração “fiel” da experiência pelo não-dito, sendo a presença do oculto uma das formas de significação adotadas ao longo do entrecho. Afinal, declara o personagem Marconi, em uma conversa informal com Emilio Renzi e Vladimir Tardewski: “Em literatura, disse, o mais importante nunca deve ser nomeado” (PIGLIA, 2010, p. 127).

Diante contexto ideológico ditatorial da América Latina, o sentido passa a ser sobremaneira permeado pela construção do discurso político, que, conforme assinala Orlandi (2002, p. 98), mesmo inserido “no domínio da relação pensamento/linguagem/mundo”, pode ser recebido pelo que Pêcheux (1989) identifica como “ilusão referencial”. A expressão almeja descrever a percepção do discurso moldada pela impressão de que o que é enunciado se encerra na superfície denotativa, isto é, na crença em que “*aquilo* que se diz só pode ser *aquilo*” (ORLANDI, 2002, p. 98, grifo da autora). A prática dessa relação para com os múltiplos sentidos da linguagem consolida o tratamento “conteudista” da enunciação, visto que a desconsideração dos constituintes imaginários e metafóricos dos processos de ramificação de sentidos repele a percepção da ideologia transmitida pelo discurso e produzida por ele.

Disso decorre a tendência nutrida pelos processos de significação da linguagem que, nas conjunturas políticas ditatoriais, tendem a priorizar o esvaziamento dos sentidos e negar a multiplicidade de suas possíveis manifestações. Trata-se, enfim, de uma tentativa que visa a dissociar a compreensão de que o discurso é socialmente construído, em favor da percepção de que a enunciação veicula sentidos predestinados, e, não raro, “naturais”. Essa prática consolida a desvinculação do discurso com sua característica principal: a de ser uma reprodução ideológica. A ideologia, afinal, assinala Eni Orlandi (2002, p. 101) “não é ‘x’ mas o mecanismo de produzir ‘x’”, sendo sua compreensão a “interpretação de sentido em certa direção, direção esta determinada pela história”. “Ou será que só lemos o que já lemos diversas vezes, para procurar nas palavras o que sabemos que está nelas, sem que nenhuma surpresa possa variar seu sentido?” (PIGLIA, 2010, p. 186).

A característica testemunhal da narrativa e a política do não-dito, instaurada desde a primeira carta de Marcelo Maggi, também pode ser identificada nos os aspectos paratextuais que, previamente neste artigo, se mostraram úteis para a compreensão dos sentidos produzidos pelo livro. É na direção dessa metodologia de análise que retornamos à discussão

anteriormente iniciada acerca da epígrafe do romance. “[...] abordar o sentido restaura a experiência”, enuncia o sujeito poético do poema de T.S. Eliot. Ao ser transcrito por Marcelo Maggi e reproduzido por Emilio Renzi no que parece ser a segunda tentativa de narrar a história de seu tio, é possível inferir que a dupla transposição dos versos ratifica a pertinência de vincular o discurso poético aos múltiplos indícios de dualidade de sentidos em *Respiração artificial*. Dessa forma, é válido propor que os processos de significação, ocorridos através do não-dito, também se fazem presentes nos paratextos, a considerar que esses, como vimos, se conjugam à construção ficcional do romance. É a partir dessa compreensão que podemos justificar a pertinência em analisar a parte “oculta” do poema referenciado, isto é, dos versos que não figuram na epígrafe. Leiamos um excerto do poema “The Dry Salvages”, de T. S. Eliot:

[...] Eu disse antes
 Que a experiência passada revivida no sentido
 Não é experiência de uma vida apenas
 Mas de muitas gerações — sem esquecer
 Coisa que é provavelmente o seu tanto inefável:
 O olhar para trás, por trás do conforto
 Da história registrada, o meio olhar para trás
 Sobre o ombro, para o terror primitivo.
 Agora, descobrimos que os momentos de agonia
 (Sejam, ou não, devidos à incompreensão,
 A ter tido esperança na coisa errada, ou temido a coisa errada,
 Não tem relevância) são também permanentes
 Com permanência equivalente à do tempo. Apreciamos melhor esse fato
 Na agonia alheia, quase sentida,
 Que nos envolva, do que na nossa
 (ELIOT, 2015, p. 245, tradução de Caetano Galindo).

Se, ao tentar “orientar” seu sobrinho, Marcelo Maggi evoca um poema do qual o eu-lírico enuncia que “a experiência passada revivida no sentido/Não é experiência de uma vida apenas/Mas de muitas gerações”, a prática de tais “conselhos” parece ser concretizada na concepção de um romance do qual a construção alegórica remete a uma representação coletiva dos silenciados pela repressão militar. Também a polifonia identificada na composição do romance, constituída pelas múltiplas mudanças das instâncias narrativas, fomenta a ideia de que a voz do silêncio (ou dos silenciados) parece ser aquela que está mais apta a produzir significações plurais. Dessa forma, a voz que provém do oculto, por não possuir uma identidade fixa ou estritamente literal, corrobora para a expressão de uma representatividade coletiva. Nesse processo, o “tanto inefável” resulta diretamente do “olhar

para trás, por trás do conforto/Da história registrada”, pois é pelo trabalho da memória e da tradução da inabilidade do dizer pelo não-dito que, “Na agonia alheia, quase sentida”, “descobrimos que os momentos de agonia/[...] são também permanentes”. De volta ao “dito”, surge a compreensão de que, também reproduzindo os efeitos esperados de uma epígrafe, parece sintetizar os sentidos da narrativa: “Tivemos a experiência mas perdemos o sentido,/E abordar o sentido restaura a experiência” (ELIOT, 2015, p. 245).

O tratamento sobre do plano oculto que coexiste com o relato principal enseja a observação sobre o que parece ser a primeira das ocultações, talvez menos evidente que aquelas previamente referidas. Uma leitura mais atenciosa da presença dos aspectos biográficos de Ricardo Piglia em seus romances nos permite constatar a existência de um diálogo entre o nome do autor fictício e o nome do escritor civil. Com efeito, “Emilio” e “Renzi” compõem o nome do escritor Ricardo Piglia, cujo nome civil é Ricardo Emilio Piglia Renzi. Julgamos que tais semelhanças não expressam meras coincidências.

Longe de adentrarmos as discussões teóricas sobre o gênero da autoficção ou do romance autobiográfico, poderíamos supor que a atribuição do nome do autor fictício alude às interpretações possibilitadas pela identificação da relação que *Respiração artificial* estabelece com o real. Ricardo Piglia, ao discorrer sobre a presença de Emilio Renzi em outros de seus livros, declara que “Renzi aparece de entrada nos primeiros relatos de *La invasión*, e está em todos os livros que escrevi. Antes de mais nada, claro, é um efeito de estilo, um tom, digamos, um modo de narrar” (PIGLIA, 2001, p. 83, tradução nossa).⁷ Constatamos, assim, que o nome do narrador-personagem repercute nas propriedades estilísticas e ficcionais (ou no questionamento de seus limites) do romance, o que reforça a impressão de que tais ocorrências não provêm de uma simples coincidência ou de um eco autobiográfico arbitrário da parte do escritor.

Semelhantes apontamentos sobre o silêncio e o não-dito na narrativa de Ricardo Piglia também podem ser aplicados à perspectiva histórico-antropológica para a análise de textos literários. Ao analisar o entrelugar do discurso latino-americano, Silviano Santiago (2019) correlaciona a noção de unicidade ao domínio colonialista. O intuito colonial, afinal, afirma Santiago (2019, p. 28, grifos do autor), era o de aculturar os povos autóctones na intenção de

⁷ No original: “Renzi aparece de entrada en los primeros relatos de *La invasión* y está en todos los libros que he escrito. Antes que nada, por supuesto, es un efecto de estilo, un tono, digamos, un modo de narrar” (PIGLIA, 2001, p. 83).

transformar o território invadido em “*cópia*, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original”, onde, “pelo extermínio constante dos traços originais, pelo esquecimento da origem, o fenômeno de duplicação se estabelece como a única regra válida de civilização”. Mas a unicidade não pôde se perfazer no Novo Mundo, pois os códigos de dominação europeias se integraram (mesmo que por um processo violento, repressivo e genocida) aos sistemas organizacionais, interacionais e culturais da sociedade autóctone, corrompendo, dessa forma, o “estatuto de pureza” do sistema ideológico imposto pelos invasores europeus. Nesse sentido, a dominação encontra na linguagem o transmissor principal de sua instauração efetiva, de modo que “[o] silêncio seria a resposta desejada pelo imperialismo cultural, ou ainda o eco sonoro que apenas serve para apertar mais os laços do poder conquistador. Falar, escrever, significa: falar contra, escrever contra” (SANTIAGO, 2019, p. 29).

Mantidas as proporções históricas, e considerando que as dinâmicas geopolíticas vigentes na América Latina tendem a reproduzir as práticas imperialistas e neocoloniais, é possível pensar a obra de Piglia como uma das respostas para o silêncio almejado pelas estruturas de poder latinoamericanas, que, não é novidade, muitas vezes servem aos interesses hegemônicos das potências capitalistas neoliberais. O não-dito no livro de Ricardo Piglia, no entanto, não se submete ao primeiro significado de silêncio colocado por Santiago (2019). Esse “silêncio” denomina a falta radical, a não-ocorrência, uma vez que se encontra no extremo oposto do espectro que vai da abdicação ao discurso à assunção da expressão. O segundo significado de “silêncio” no ensaio é empregado por Santiago (2019, p. 36) ao assinalar que “o artista latino-americano aceita a prisão como forma de comportamento, a transgressão como forma de expressão. [...] O invisível torna-se silêncio em seu texto, a presença do modelo, enquanto o visível é a mensagem, é a ausência do modelo”.

Se aplicarmos as noções de Santiago (2019) ao livro de Piglia, é válido pensar que *Respiração artificial* parece romper com a política do silêncio como falta ao veicular um relato cujas formas do sentido se ramificam mediante as formas do silêncio. Essas subvertem a unicidade (também de sentidos) legada pelo discurso colonialista, futuramente apropriado e reproduzido no discurso e na ideologia ditatorial-militar. Convergimos para o entendimento de que, conforme assinala Eni Orlandi (2002, p. 14-17), “todos esses modos de existir dos sentidos e do silêncio nos levam a colocar que o silêncio é ‘fundante’”, o que a leva a concluir que “o [...] silêncio atesta o movimento do discurso que se faz na contradição entre o ‘um’ e o ‘múltiplo’, o mesmo e o diferente, entre paráfrase e polissemia”.

Demoremo-nos um pouco mais nos paratextos do romance. Há uma outra classe de peritextos (Cf. GENETTE, 2009, p. 12) à qual nos parece relevante destinar atenção: os títulos das seções que separam as duas partes do livro. Na intenção de evitar possíveis ambiguidades entre os títulos das seções e o título do romance, recorreremos à terminologia adotada por Genette (2009, p. 259), quem se refere a esses primeiros como “intertítulos”.

Em uma carta a Marcelo Maggi, Emílio Renzi menciona um quadro do pintor Frans Hals, de título homônimo ao intertítulo da primeira parte do livro: “nesse momento,” escreve Renzi a seu tio, “com os caras que continuavam cavando o túnel lá fora sob a luz amarela, comecei a pensar no quadro de Frans Hals: *Se eu mesmo fosse o inverno sombrio*” (PIGLIA, 2010, p. 35, grifo do autor). A segunda parte, intitulada “Descartes”, também parece ter sido nomeada em função de uma criação do referido pintor, também autor do mais famoso retrato do filósofo francês René Descartes. Uma pesquisa mais atenciosa dos quadros de Hals nos permite assegurar que nenhum quadro atribuído às criações de Hals possui nome semelhante ao título da primeira parte do romance. O equívoco, no entanto, parece estar interligado às múltiplas ocorrências de atribuições autorais errôneas ao longo da narrativa, a exemplo de quando Emilio Renzi atenta para uma possível correlação entre as obras de Domingo F. Sarmiento, Paul Groussac e Jorge Luis Borges.

Sarmiento reproduz uma citação em francês na frase de início de *Facundo*, o “texto fundador da literatura argentina” (PIGLIA, 2010, p. 114), a qual atribui a Hippolyte Fourtol. Paul Groussac, um intelectual francês instalado na Argentina, atenta para o engano de Sarmiento ao proclamar que a autoria da frase de início do romance, “*On ne tue point les idées*”, pertence ao conde de Volney. Em outra ocasião, no curso de sua obstinada jornada ao encontro e a atribuição das verdadeiras autorias, Groussac “chega à inflexível conclusão de que o verdadeiro autor do falso Quixote é um tal de José Martí” (PIGLIA, 2010, p. 111). Nesse sentido, é também como uma sátira deste episódio que, de acordo com Emilio Renzi, Jorges Luis Borges concebe o conto “Pierre Menard, autor do Quixote”. Assim desenvolve o personagem:

Como não ver nessa avacalhação do erudito galo, diz Renzi, o germe, o fundamento, a trama invisível sobre a qual Borges teceu o paradoxo de Pierre Menard, autor do Quixote? Esse francês que escreve em espanhol uma espécie de Quixote apócrifo que é, não obstante, o verdadeiro; esse patético e ao mesmo tempo esperto Pierre Menard não passa de uma transfiguração borgeana da figura desse Paul Groussac, autor de um livro onde demonstra, com uma lógica mortífera, que o autor do Quixote apócrifo é um homem que

morreu antes da publicação do verdadeiro Quixote. Se o escritor descoberto por Groussac fora capaz de redigir um Quixote apócrifo antes de ler o livro do qual o seu era uma mera continuação, por que Menard não poderia realizar a façanha de escrever um Quixote que fosse ao mesmo tempo o mesmo e outro relativamente ao original? Foi Groussac, então, com sua descoberta póstuma do autor posterior do falso Quixote, quem, pela primeira vez, empregou essa técnica de leitura que Menard não fez mais que reproduzir. Foi Groussac, na realidade, quem, para utilizar as palavras adequadas, disse Renzi, enriqueceu, talvez sem querer, através de uma técnica nova, a arte detida e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas. [...] (PIGLIA, 2010, p. 112).

Essas considerações não parecem figurar no texto de maneira gratuita, haja vista ecoarem também como uma reflexão ou um caminho possível para as interpretações dos sentidos produzidos pelo equívoco de Renzi, quem, na citação acima, se pronuncia sobre a presença do discurso europeizante presente nos textos literários latino-americanos. Renzi ressalta os sintomas da inconsistência derivada das práticas imitativas recorrentes na literatura argentina ao citar e analisar a obra de D. Sarmiento, um também reproduzidor da “erudição ostentosa e fraudulenta, essa enciclopédia falsificada e bilíngue” (PIGLIA, 2010, p. 117). Tal compreensão, no discurso de Renzi, é mesclada à construção da identidade nacional argentina, orientada sobretudo pela obsessão (também europeizante) da unidade, a qual também influenciou a criação literária e as manifestações da linguagem literária. Prossegue Renzi:

A autonomia da literatura, a noção correlativa de estilo enquanto valor ao qual o escritor deve submeter-se, nasce na Argentina como reação ao impacto da imigração. Nesse caso trata-se do impacto da imigração sobre a linguagem. Para as classes dominantes a imigração vem destruir muitas coisas, não? Destrói nossa identidade nacional, nossos valores tradicionais etc., etc. Na área ligada à literatura o que se diz é que a imigração destrói e corrompe a língua nacional. Nesse momento a literatura muda de função na Argentina; passa a ter uma função, digamos, específica. A literatura, diziam a todo momento e em todo lugar, tem agora uma sagrada missão a cumprir: preservar e defender a pureza da língua nacional diante da mistura, da confusão, da desagregação produzida pelos imigrantes. Essa passa a ser, agora, a função ideológica da literatura: mostrar qual deve ser o modelo, o *bom uso* da língua nacional; o escritor passa a ser o guardião da pureza da linguagem (PIGLIA, 2010, p. 119-120).

A partir da leitura do excerto, é possível constatar que o universo ficcional do romance reproduz juízos que dialogam com o real, não obstante presente nesse universo. A consciência de uma linguagem artística uma vez condenada a excluir parece acarretar a relação crítica

com a linguagem do discurso narrativo, pois o narrador a ressignifica sob a forma de corrupção em relação ao modelo e à imitação.

Ao tratar sobre a obra de Jorge Luis Borges, Emilio Renzi discorre sobre as dinâmicas relacionais entre o modelo e o simulacro, que não raro se torna a subversão ao referente. “Aí está a primeira das linhas que constituem a ficção de Borges: textos que são cadeias de citações forjadas, apócrifas, falsas, desviadas; exibição exasperada e paródica de uma cultura de segunda mão, invadida toda ela por uma pedanteria patética: é disso que Borges ri” (PIGLIA, 2010, p. 114-115), resume Renzi. Essas afirmações, é possível supor, descrevem “a aceitação da escritura como um dever lúcido e consciente” (SANTIAGO, 2019, p. 36) do escritor latino-americano que lida com algumas práticas recorrentes no campo da arte na América Latina, quais sejam: (i) a reprodução acrítica dos padrões estéticos europeus, sobretudo no século XIX; (ii) a prevalência de um discurso retórico auditivo, autoritário e pragmático (Cf. LIMA, 1981); (iii) o abismo colossal entre os sistemas econômicos e governamentais que regem a posição social do artista na Europa e os sistemas econômicos latino-americanos que, por muito tempo, condenaram o escritor à posição subalterna do duplicador pragmático do modelo europeu; e (iv) a assimilação passiva de ideários estéticos vigentes e teorizados em uma Europa transformada por revoluções, reformas, viradas epistemológicas nunca ocorridas no solo da América Latina, portanto ainda vassala das políticas neocoloniais e neoliberais praticadas pelos centros hegemônicos do Norte global.

Sob a luz dessas asserções, o equívoco de Renzi reproduz, por sua vez, os ecos da imitação inicial e da ruptura contínua da tradição literária argentina. É por fazer “o texto da cultura dominada retroagir sobre o texto da cultura dominante” que a universalidade dos textos “da metrópole” se concretiza, visto que ocorre no “processo de expansão em que respostas não-etnocêntricas são dadas” (SANTIAGO, 1982, p. 23). E, dessa forma, os significados possíveis da composição se inscrevem, por sua vez, no entrelugar da formação dos sentidos na literatura latino-americana. Afinal, afirma Santiago (2019), no espaço de nossa criação literária, o mesmo significante presente no modelo assume diferentes significados ao ser reproduzido no “campo da agressão”, cuja expressão designa a relação de insubordinação a respeito do modelo literário suserano. Semelhante processo de significação reforça a noção do que subjaz desde o início do romance: o não-dito. Afinal, o equívoco de Renzi não está explicitado nos limites do texto narrativo. É necessário, para percebê-lo, ir além, romper com as amarras do texto literário e desconfiar de sua interpretação literal.

No segundo momento do romance, narrado, inicialmente, por Tardewski e, em seguida, por Renzi, acompanhamos o longo diálogo (do qual algumas partes já foram reproduzidas acima) entre os referidos personagens, ocorrido durante a espera de Marcelo Maggi, quem, segundo suas próprias orientações, voltaria no dia da visita de Renzi. Entre as divagações e os debates protagonizados pelos personagens, trava-se uma discussão sobre as possíveis interpretações do *Discurso do método*, de René Descartes.

O intertítulo “Descartes” pode tão bem estar presente em função da discussão mencionada quanto de uma provável reflexão sobre o método cartesiano e as dualidades de sentido do romance. Assim como Descartes, empregamos o princípio da dúvida para tratarmos da informação transmitida pelo discurso literário. Mais especificamente, no livro de Piglia, é pela dúvida da unicidade dos sentidos produzidos pelo discurso literário que seu caráter figurativo pode transparecer. Mas a dualidade de significados também pode recair para a expressão literal, e “Descartes” pode expressar tão simplesmente o produto do ato de descartar.

Tal é o efeito suscitado pelas circunstâncias do que seria a visita de Emilio Renzi a Marcelo Maggi, que não recebe seu sobrinho na estação ferroviária. Ao contrário, é Vladimir Tardewski, sob as orientações de Marcelo, quem se torna o responsável pela recepção de Renzi. “Se por algum motivo ele não chegasse [...], trataria de estar de volta, o mais tardar, dia 27”, informa Tardewski ao sobrinho de Marcelo. Mas algo de não dito subjaz. “É possível [...] que o Professor volte hoje” declara Tardewski. “Então Elvira pediu-me que não mentisse. Não minta, disse. Por favor, não minta para mim” (PIGLIA, 2010, p. 92). O que poderia ter acontecido e qual poderia ser o paradeiro de Marcelo Maggi, quem, conforme observa Tardewski, não dava notícias há quase dez dias?

O tempo de espera pela volta de Maggi é ocupado por longas conversas entre Renzi e Tardewski, das quais alguns momentos foram reproduzidos previamente neste artigo. Os assuntos abordados nos diálogos parecem sobrepor a questão irresolvida, dando novamente ensejo à identificação da política do silêncio na composição narrativa.

As súplicas de Elvira para que Vladimir “não minta” ao afirmar a possibilidade da volta do professor contribui para a suposição de que o paradeiro de Marcelo é conhecido ou, diante das circunstâncias, presumido. Tal percepção pode ser reforçada pelo uso que faz Tardewski de verbos no passado ao se referir a seu amigo: ““Eu o *admirava*, o senhor sabe [...] *Era* impossível conhecê-lo e não admirá-lo. *Atraía* os homens pelo que tinham de melhor””

(PIGLIA, 2010, p. 195, grifo nosso). E, nas vésperas da manhã, Tardewski confessa a Renzi o que parece ser um dos indícios de que a situação atual de seu amigo não lhe é de todo desconhecida: “Esta noite [Marcelo] não virá mais [...] Talvez não chegue, o Professor, esta noite, e o senhor [Emilio Renzi], então, talvez não possa vê-lo durante algum tempo. Isso não tem importância [...]. Só tem importância, disse, aquilo que um homem resolve fazer com sua vida” (PIGLIA, 2010, p. 195).

Durante uma visita feita ao quarto onde habitava Marcelo Maggi, Tardewski, sob as orientações de seu amigo, entrega a Renzi algumas pastas nas quais estão compilados os achados de Maggi sobre Enrique Ossorio. “Em certo sentido”, comenta Tardewski, “este livro era a autobiografia do Professor. [...] Por isso acho que nestes papéis o senhor irá encontrar tudo o que precisar saber sobre ele, tudo o que eu não posso lhe dizer. Encontrará neles, tenho certeza, a razão de sua ausência” (PIGLIA, 2010, p. 197). A primeira pasta aberta revela o seguinte conteúdo:

Àquele que encontrar meu cadáver

Eu sou Enrique Ossorio, nascido e morto argentino, que na vida desejou uma única honra: a honra de ser chamado patriota, sempre disposto a tudo dar pela Liberdade de seu país. Meu domicílio provisório é o que agora se detalha: Beco del Aguila, número 12, aqui em Copiapó, República do Chile. Nesse local ou endereço encontrarão o cidadão argentino don Juan Bautista Alberdi, que é meu amigo mais querido; para ele escrevi uma carta explicando esta minha decisão; a carta pode ser encontrada na gaveta da esquerda de minha mesa de trabalho. Ele saberá ocupar-se do que reste de mim, pois sou como se fosse seu irmão (PIGLIA, 2010, p. 197).

Na simbiose simbólica entre pesquisa e pesquisador, o bilhete de Enrique Ossorio acima transposto parece sugerir fortemente o paradeiro de Marcelo Maggi. “Sempre temos a sensação de que existe alguma coisa escondida por trás de sua vida, um segredo que você cultiva como outras pessoas cultivam as flores de seu jardim” (PIGLIA, 2010, p. 78), escreve Renzi a seu tio, em uma das cartas trocadas precedentes ao encontro que nunca ocorreu. Diante do mistério que envolve o paradeiro Maggi, as frases de Renzi ressoam como uma dedução das consequências causadas pelas condições políticas que minavam a vida, o trabalho e a pesquisa de seu tio: “[...] dedicado como está a remexer no mistério da vida de outros homens (de outro homem: Enrique Ossorio), você [Marcelo Maggi] terminou parecendo-se com o objeto investigado (PIGLIA, 2010, p. 78). Os sentidos ressoam, e no final do romance, entendemos até que ponto Renzi previra tudo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *O que resta de Auschwitz: O arquivo e a testemunha*. Trad. Selvino Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ELIOT, T. S. *Poemas*. Trad. Caetano Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- GENETTE, G. *Figuras II*. São Paulo: Estação Liberdade, 2015.
- GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- LIMA, L. C. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- ORLANDI, E. *As formas do silêncio: No movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 2002.
- PIGLIA, R. *Crítica y ficción*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2001.
- PIGLIA, R. *Respiração artificial*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- SANTIAGO, S. Apesar de dependente, universal. In: *Vale quanto pesa: Ensaio sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SANTIAGO, S. O entrelugar do discurso latino-americano. In: *35 ensaios de Silviano Santiago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- SARLO, B. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, M. Literatura de testemunho: Os limites entre a construção e a ficção. *Letras*, Santa Maria, v. 1, n. 16, p. 9-37, jun., 1998. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11482>. Acesso em: 4 abr. 2022
- SELIGMANN-SILVA, M. O local do testemunho. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3-20, jan./jun., 2010. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/download/1894/1532>. Acesso em: 4 abr. 2022.