

**NOS RASTROS DE UMA MOEDA GREGA: SOBRE
*LOS DIARIOS DE EMILIO RENZI***

**FOLLOWING THE TRACES OF A GREEK COIN: ABOUT
*LOS DIARIOS DE EMILIO RENZI***

Gisela Bergonzoni¹

Resumo: Os três tomos de *Los diarios de Emilio Renzi*, publicados por Ricardo Piglia entre 2015 e 2017, configuram uma rede com várias camadas temporais costuradas. Neste ensaio, proponho estudar as aparições de um elemento narrativo que perpassa alguns textos do primeiro tomo dos diários, *Años de formación*: uma moeda grega. Seguindo os rastros da dracma, que também aparece de relance em outras obras do autor argentino, pretendo investigar a experiência simbólica que esse objeto evoca na poética de Piglia e como ele possibilita que se construa um sistema cifrado de correspondência entre a vida e a escrita. **Palavras-chave:** Ricardo Piglia; autobiografia; diários.

Abstract: The three volumes of *Los diarios de Emilio Renzi*, published by Ricardo Piglia between 2015 and 2017, constitute a network of time layers sewn together. In this essay, I study the apparitions of a narrative element that runs through some texts of the first volume of the diaries, *Años de formación*: a Greek coin. By following the traces of the drachma, which also appears briefly in other works by the Argentinian author, I intend to investigate the symbolic experience that this object evokes in the poetics of Piglia and how it helps to build an encrypted system of correspondence between life and writing.

Keywords: Ricardo Piglia; Autobiography; Diaries.

O presente ensaio parte de uma obsessão com um pequeno elemento narrativo que aparece em alguns textos do autor argentino Ricardo Piglia. Não se trata de um personagem, não é uma imagem ou uma metáfora,

¹ Pesquisadora bolsista de pós-doutorado (Capes-PNPD) do Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp: <giselaab@gmail.com>.

nem mesmo um cenário. É um objeto, minúsculo por si só, e que também pode parecer, à primeira vista, desimportante na economia dos textos. Trata-se de uma moeda; uma dracma, objeto que ganhou aura de enigma na pesquisa que aqui apresento. Há dois métodos para se decifrar um enigma, escreve Piglia em “Encuentro en Saint-Nazaire”, novela publicada em díptico com “Prisión perpetua”, no livro homônimo (*Prisión perpetua*, de 1988): a acumulação infinita de dados diferentes ou a utilização infinita de um mesmo dado. Escolho este último, que consiste em tomar uma “partícula insignificante de vida (un botón negro, de nácar) y seguir su recorrido invisible en la multiplicación de los días” (PIGLIA, 2014, p. 94).²

Mas, na busca dos rastros de uma moeda grega, que forma dar a este relato crítico paranoico? Seria necessário começar pelo fim, ou seja, pelas aparições mais recentes do objeto, na obra de Piglia? Ou pelo início – pelos textos cronologicamente mais jovens? Incapaz de tomar essa decisão, escolho começar tanto pelo fim como pelo começo, ou seja, por *Los Diarios de Emilio Renzi*, publicados em três tomos entre 2015 e 2017. Os livros – nos quais o autor argentino reelabora suas anotações pessoais e as atribui a um personagem presente em várias de suas obras – são uma rede com várias camadas temporais costuradas. Há um jovem Piglia, querendo se tornar escritor, anotando certas impressões do cotidiano que o conduzirão a esse destino que conhecemos – escritor, de fato, e consagrado –; há um Piglia maduro, revisitando suas notas do passado e reescrevendo-as, mesmo em condições de saúde progressivamente debilitadas; e há também o Piglia que condensa vários tempos: ao reler seus cadernos periodicamente, emitir opiniões sobre a evolução de sua escrita e querer fazer desses diários uma obra. Renzi é uma espécie de *Scribens*, como define Roland Barthes em suas notas do curso *A preparação do romance*, que ministrou no Collège de France entre 1979 e 1980: “o eu que está na prática da escritura, que está escrevendo, que vive cotidianamente a escritura” (BARTHES, 2015, p. 384).³ Diferentemente do *Auctor*, que seria o garante da escrita, e do *Scriptor*, figura pública do escritor, o *Scribens* seria a figura autoral

2 “[...] uma partícula insignificante de vida (um botão negro, de nácar) e seguir seu traço invisível na multiplicação dos dias”. Todas as traduções de citações em língua estrangeira são minhas, salvo quando indicado em contrário.

3 “[...] le je qui est dans la pratique de l’écriture, qui est en train d’écrire, qui vit quotidiennement l’écriture”. Uso aqui a edição mais recente do curso de Barthes, baseada nos registros orais e publicada na França em 2015.

do “eu” em pleno labor.⁴ Os *Diários* de Piglia encenam constantemente esse movimento de um escritor se tornando um escritor; de um escritor se relendo, crítico de si mesmo. Renzi, personagem, é o nome do *Scribens* de Piglia; é ele quem se embrenha nessas costuras temporais, levando, pela mão, o leitor – e, no bolso, uma moedinha.

CAPÍTULO 1: LUCÍA GANHA A MOEDA

Estamos nos *Años de formación*, primeiro tomo de *Los Diarios de Emilio Renzi*, um composto de diversas formas literárias: além das entradas diarísticas que cobrem os anos de 1952 até 1967, há um conto (“El nadador”, que será abordado mais adiante), relatos breves, prefácios de livros publicados anteriormente (“Quién dice Yo”, que precedia uma antologia de escritos autobiográficos de outros autores, organizada por Piglia em 1968, e “La moneda griega”, do qual tratarei nas linhas abaixo), além de diversos textos indefiníveis quanto ao gênero. É o caso do relato intitulado “Diario de un cuento”, datado de 1961. Emilio Renzi está em Adrogué com o avô, um coronel italiano que lutara na primeira guerra. O neto o ajuda a organizar seu arquivo, com cartas e fotos. O avô está confuso, mistura as memórias da guerra com as da vida cotidiana, segundo Renzi afirma, em primeira pessoa: “Si le pregunto, se confunde y no me contesta. Son como esquirlas, flashes luminosos, perfectos, sin ilación. Así habría que narrar, pienso a veces” (PIGLIA, 2015, p. 101).⁵

As considerações sobre o procedimento narrativo caótico do avô espelham, em um efeito de *mise en abyme*, as técnicas usadas no próprio texto que temos diante dos olhos. Entrecortados com as memórias do avô, aparecem os esboços de um relato sobre Lucía, colega de La Plata com quem Renzi tem um romance fugaz. É uma bela loira, mais madura que a média dos estudantes (tem 30 anos), casada com um médico muito mais velho, mãe de uma menina. Largou a faculdade e voltou a ela várias vezes. Toma remédios psiquiátricos. Seu corpo é coberto de manchas brancas. Renzi, que anteriormente observara a maneira de o avô relatar suas lembranças de guerra, anunciava o que ele mesmo faria, logo em seguida, com as lembranças de Lucía: os elementos chegam ao leitor, de fato, como

4 Sobre a figura do *Scribens* em Piglia e Barthes, remeto a um artigo de minha autoria, publicado recentemente em uma coletânea sobre Ricardo Piglia (BERGONZONI, 2019).

5 “Se eu lhe pergunto alguma coisa, ele se atrapalha e não me responde. São como estilhaços, *flashes* luminosos, perfeitos, sem ilação. É assim que se deve narrar, penso às vezes” (PIGLIA, 2017, p. 196).

flashes, estilhaços, que por vezes se repetem, como se Renzi encenasse as várias tentativas de dar forma a essa breve história de amor.

Trata-se de um procedimento similar ao utilizado em “Prisión perpetua”, citado no início do presente texto. Nessa novela que dá título ao livro, o narrador conta a história de um norte-americano, Steve Ratliff, que conheceu em Mar del Plata. As histórias de Steve são contadas em terceira pessoa, de forma fragmentária, ao lado de curtíssimos relatos de vivências de outros personagens – um fotógrafo que mata a mulher, uma moça que acreditava ser descendente de Nietzsche, um falso psiquiatra... –, relatos que, segundo o narrador dá a entender, Steve ouvira em gravações. Em seguida, o narrador apresenta um texto intitulado “El fluir de la vida”, no qual, afirma, reproduziria o tom e o modo de narrar de Steve. Esse texto conta a história de amor entre Lucía Nietzsche, descendente do filósofo alemão nascida no Paraguai, e Pájaro Artigas, relação na qual se entremeiam alguns dos estilhaços narrativos mencionados nas páginas anteriores. Piglia realiza aqui um sofisticado jogo de composição, como se exibisse a cozinha do conto, transformando relatos crus, sem aparente forma narrativa, em literatura.

Além das afinidades formais entre “Prisión perpetua” e o “Diario de un cuento”, há muito mais elementos do primeiro volume dos diários de Renzi, *Años de formación*, que fazem eco a ambas as novelas do livro *Prisión perpetua*. Há diversos trechos da primeira novela que correspondem textualmente a trechos presentes no primeiro tomo dos diários. Penso notadamente no início destes, em que Renzi conta como começara a escrever em cadernos de capa preta aos 16 anos, em 1957, após mudar-se com a família de Adrogué para Mar del Plata. Há também a importante presença do personagem Steve, que aparece em *Los diarios* como um iniciador de Renzi na literatura. Penso também em Lucía Nietzsche, que pode ser vista como uma das figurações assumidas por Lucía, de La Plata. No caso da segunda novela, “Encuentro en Saint-Nazaire”, em que o narrador viaja à cidade francesa onde fizera uma residência como escritor, buscando encontrar outro autor (Stephen Stevensen), há uma experimentação com a forma do diário, que entretém laços profundos com o que Piglia faria em *Los diarios de Emilio Renzi*. Essa relação merece ser explorada em um futuro trabalho.

Retornemos, então, à Lucía de La Plata e à sequência da moeda grega: ainda no “Diario de un cuento” do primeiro tomo de *Los diarios*, Renzi

relata que, no último encontro, enquanto se despede na rodoviária, o casal se depara com um mendigo:

De pronto, de la nada, apareció un mendigo, alto, joven, vestido con vestido con sobretodo, sin camisa, los zapatos rotos, las canillas al aire.

– ¿No le sobra una moneda, don? –me dijo.

Ella lo miró. Era rubio, la piel lívida, una especie de Raskólnikov buscando plata para comprar un hacha.

– Necesito tomarme un vino.

Lucía abrió la cartera y sacó un fajo de billetes. Pareció darle toda la plata que tenía. El mendigo se quedó quieto un rato, moviéndose en su lugar y murmurando frases inconexas en una especie de canturreo suave. Después buscó en el saco y le alcanzó una moneda a Lucía, como si quisiera darle también una limosna.

– La encontré en un barco hundido –dijo–. Es un dracma. Trae suerte. –La miró serio. – Ando siempre por acá, por cualquier cosa que precise...

Se alejó, murmurando, con las dos manos en los bolsillos del abrigo y se perdió en la oscuridad de la noche.

En ese momento llegó el ómnibus, Lucía se levantó y se acercó al conductor, que recibía los boletos parado junto a la puerta abierta. Ella esperó un momento y antes de subir me dio un beso.

– Las cosas son así, pichón –dijo.

Después me abrió la mano y me dio la moneda griega. El ómnibus arrancó y empezó a alejarse y yo me quedé ahí.

El mendigo volvió a entrar a la estación y dio unas vueltas antes de acercarse a otra pareja sentada en el fondo y pedirles algo.

Todavía tengo la moneda conmigo. La moneda de la suerte según Raskólnikov. La tiro al aire, a veces, todavía, cuando tengo que tomar una decisión difícil (PIGLIA, 2015, pp. 117-118).⁶

6 “De repente, do nada, apareceu um mendigo, alto, jovem, coberto com um sobretudo, sem camisa, os sapatos estropiados, as canelas nuas./ – Não tem uma moeda sobrando, senhor? – me perguntou./ Ela olhou para ele. Era loiro, a pele lívida, uma espécie de Raskólnikov juntando dinheiro para comprar um machado./ – Preciso tomar um vinho./ A Lucía abriu a bolsa e tirou um bolo de notas. Deve ter lhe entregado todo o dinheiro que tinha. O mendigo ficou quieto por um bom tempo, movendo-se sem sair do lugar e murmurando frases desconexas em uma espécie de cantarola suave. Depois remexeu nos bolsos e estendeu uma moeda para Lucía, como se também quisesse lhe dar uma esmola./ – Encontrei em um navio afundado – disse. – É uma dracma. Dá sorte. – Olhou sério para ela. – Sempre estou por aqui, se precisar.../ Afastou-se murmurando, com as duas mãos nos bolsos do casaco, e se perdeu no escuro da noite./ Nesse momento chegou o ônibus, a Lucía se levantou e caminhou até o motorista, que recebia as passagens postado junto à porta aberta. Ela esperou um momento e antes de subir me deu um beijo./ – As coisas são assim, broto – disse./ Depois abriu a minha mão e me deu a moeda grega. O ônibus deu a partida e começou a se afastar, e eu fiquei lá./ O mendigo voltou a entrar na estação e deu umas voltas antes de abordar outro casal sentado no fundo e lhes pedir algo./ Ainda guardo a moeda comigo. A moeda da sorte, segundo o Raskólnikov. Eu ainda a jogo para o alto, às vezes, quando preciso tomar uma decisão difícil.” Uso a edição da *Todavía*, com tradução de Sérgio Molina, para as traduções do volume 1 dos *Diários de Emilio Renzi* (PIGLIA, 2017, p. 124).

A moeda, como veremos, reaparecerá em outros momentos do primeiro volume de *Los diarios*, reverberando também em diferentes textos publicados ao longo da carreira de Piglia.

CAPÍTULO 2: O NADADOR ENCONTRA A MOEDA

Avançamos algumas páginas dos *Anõs de formación* e estamos agora nas entradas do diário de 1964. Renzi escreve que está revisando um conto, intitulado “En noviembre”, cujo narrador conta sobre um dia em que nadara em uma praia deserta. No entanto, na versão em que está trabalhando agora, diz Renzi, o narrador conta os fatos enquanto eles se produzem, pois não sabe o que vai acontecer, o que vai encontrar – uma técnica inspirada nos primeiros contos de Hemingway e no *Estrangeiro*, de Camus. Renzi conclui: “El narrador no tiene opinión sobre los actos que comete. Narrar es como nadar, decía Pavese” (PIGLIA, 2015, p. 160).⁷

Ao diário de 1964, segue-se o conto “El nadador”: o narrador-nadador em primeira pessoa sai a mar aberto em um dia quente de primavera e dá suas braçadas até um navio naufragado na baía, a três quilômetros da praia. Entra por uma escotilha do navio e mergulha, nadando pelos corredores submersos. Ali, encontra um pano, que, já na superfície, sentado sobre o convés do navio, descobre ser uma jaqueta:

Tiene un bolsillo con un cierre relámpago. Encuentro un pañuelo y un mapa de Bahía Blanca que se rompe no bien lo abro. Al principio creo que no hay nada más, pero en el forro, abajo, descubro un objeto, chato, metálico, tal vez una llave rota, una piedra. Cuando al final logro sacarlo, veo que es una moneda. La tengo en la palma de la mano. Parece de plata, es griega. No sé cuánto vale, tiene una fecha que no puedo descifrar. La miro brillar al sol. Por cuántas manos habrá pasado antes de que el marinero se la guardara en el bolsillo, en Atenas o en Tebas, y luego se hundiera con ella. Una moneda griega. Puede ser que me traiga suerte. Necesito un poco de suerte. No me vendría mal (PIGLIA, 2015, p. 164).⁸

7 “O narrador não tem opinião sobre os atos que comete. Narrar é como nadar, dizia Pavese.” (PIGLIA, 2017, p. 169). A frase de Pavese, “raccontare è come nuotare”, está presente em *La letteratura americana e altri saggi* (1990).

8 “Tem um bolso com zíper. Encontro um lenço e um mapa de Bahía Blanca que se desmancha quando o abro. De início penso que não há mais nada, mas no forro, embaixo, descubro um objeto, chato, metálico, talvez uma chave quebrada, uma pedra. Quando afinal consigo tirá-lo, vejo que é uma moeda. Eu a seguro na palma da mão. Parece de prata, é grega. Não sei quanto vale, tem uma data que não consigo decifrar. Olho para ela, que brilha ao sol. Por quantas mãos terá passado antes que o marinheiro a guardasse no bolso, em Atenas ou Tebas, e depois afundasse com ela. Uma moeda grega. Talvez me dê sorte. Preciso mesmo de um pouco de sorte. Não seria nada mau.” (PIGLIA, 2017, p. 173).

Antes de nos determos sobre a moeda, é preciso notar que esse conto não é inédito: foi publicado com o título “En noviembre” na reedição de 2006 do volume de contos *La invasión*, o primeiro livro de Piglia (publicado originalmente em 1967). Nessa edição de 2006, o autor reescreve, modifica e acrescenta alguns contos – é o caso de “En noviembre”, que, segundo ele afirma no prólogo, já havia sido publicado em 1965 em uma revista. O que importa para nós é o porquê dessa reinserção dele nos diários, e de que maneira ela ocorre. Nessa “arte de manipular contextos”, para usar as palavras de Alan Pauls (2004, p. 119) a respeito de Jorge Luis Borges, e que se aplicam perfeitamente a Piglia, há um detalhe curioso: os contos (“El nadador” de *Los diarios* e “En noviembre” de *La invasión*) são quase idênticos, a não ser por dois parágrafos trocados de lugar e por duas inserções na versão publicada em *Los diarios*: um trecho no início do conto e uma frase no fim. A frase inserida no final é: “Necesito un poco de suerte”, como vimos no trecho citado acima. Já o trecho inserido no começo do conto é: “Me dicen el Polaco porque tengo los ojos azules y el pelo rubio, casi blanco; duermo en cualquier lado y vivo de lo que encuentro en el mar” (PIGLIA, 2015, p. 161).⁹

Ora, esse excerto adicionado cumpre uma função bastante clara em *Los diarios*: ele transforma o narrador-nadador do conto no mendigo que, cinquenta páginas antes, dera a moeda grega a Lucía na rodoviária de La Plata. Vimos acima que Renzi o descreve como loiro, alto, “uma espécie de Raskólnikov”. A moeda, que é dada de presente por Lucía a Renzi, vai conhecer ainda outros destinos.

CAPÍTULO 3: A RÉPLICA DE BUENOS AIRES

Estamos ainda nos *Años de formación*, por volta de cem páginas após o conto “El nadador”, já no final desse primeiro volume de *Los diarios de Emilio Renzi*. Em um texto intitulado “La moneda griega”, lemos sobre um fotógrafo, Russel, que mantém seu estúdio em uma casa no bairro de Flores, em Buenos Aires. Ele trabalha em uma réplica da cidade em que vive, e que é produzida “con materiales mínimos y en una escala tan reducida que podemos verla de una sola vez, próxima y múltiple” (PIGLIA,

9 “Todo mundo me chama de Polaco porque tenho os olhos azuis e cabelo loiro, quase branco; durmo em qualquer parte e vivo do que encontro no mar.” (PIGLIA, 2017, p. 170).

2015, p. 273).¹⁰ Não é uma simples maquete, diz o narrador, é uma “máquina sinóptica”:

Russel cree que la ciudad real depende de su réplica y por eso está loco. Mejor, por eso no es un simples fotógrafo. Ha alterado las relaciones de representación, de modo que la ciudad real es la que esconde en su casa y la otra es sólo un espejismo o un recuerdo (PIGLIA, 2015, p. 273).¹¹

Mas o que essa máquina sinóptica, que é uma síntese da realidade, tem a ver com a dracma?

La diminuta ciudad real es como una moneda griega hundida en el lecho de un río que brilla bajo la última luz de la tarde. No representa nada, salvo lo que se ha perdido. Está ahí, fechada pero fuera del tiempo, y posee la condición del arte, se desgasta, no envejece, ha sido hecha como un objeto inútil que existe para sí mismo. [...] El arte es una forma sintética del universo, un microcosmos que reproduce la especificidad del mundo sin pasar por la mimesis. La moneda griega es un modelo en escala de toda una economía y de toda una civilización y a la vez es sólo un objeto extraviado que brilla al atardecer en la transparencia del agua (PIGLIA, 2015, pp. 274-275).¹²

A réplica da cidade de Buenos Aires, escondida no sótão do estúdio desse fotógrafo louco, é como a moeda grega, é também como o Aleph de Jorge Luis Borges, no porão de Carlos Argentino, onde “cada cosa [...] era infinitas cosas” (BORGES, 1974, p. 625).¹³ Ela é a literatura, o infinito literário, como escreve Maurice Blanchot (2005) a respeito do Aleph, em *O livro por vir*, de 1959. A moeda é uma metonímia da civilização e da cultura, comparada com a máquina sinóptica que replica Buenos Aires no estúdio do fotógrafo. Não é à toa que, na ilha de *La ciudad ausente*,

10 “[...] com materiais diminutos e numa escala tão reduzida que podemos vê-la de uma só vez, imediata e múltipla” (PIGLIA, 2017, p. 288).

11 “Russel acredita que a cidade real depende de sua réplica e por isso está louco. Ou melhor, por isso não é um simples fotógrafo. Alterou as relações da representação, de modo que a cidade real é a que ele esconde na sua casa, enquanto a outra é só uma miragem ou uma lembrança.” (PIGLIA, 2017, p. 288).

12 “A diminuta cidade é como uma moeda grega afundada no leito de um rio que brilha sob a última luz da tarde. Não representa nada, salvo o que se perdeu. Está lá, datada mas fora do tempo, e tem a condição de arte; desgasta-se, não envelhece, foi criada como um objeto inútil que existe para si mesmo. [...] A arte é uma forma sintética do universo, um microcosmo que reproduz a especificidade do mundo sem passar pela mimese. A moeda grega é um modelo em escala de toda uma economia e toda uma civilização, e ao mesmo tempo é apenas um objeto perdido que brilha ao entardecer na transparência da água.” (PIGLIA, 2017, p. 290).

13 “[...] cada coisa [...] era infinitas coisas” (BORGES, 2008, p. 173).

romance de Piglia de 1992, é uma moeda que representa a herança de todas as línguas mortas.¹⁴ Porém, nesse relato de *Los diarios*, a moeda também é um mecanismo narrativo, que une, quase secretamente, a história de Lucía com a do fotógrafo. Renzi a traz consigo e a mostra a Russel:

– Un dracma –dijo. – Para los griegos era un objeto a la vez trivial y mágico... La *ousía*, palabra que designaba el ser, la sustancia, significaba igualmente la riqueza, el dinero. –Hizo una pausa–. Una moneda era un mínimo oráculo privado y en las encrucijadas de la vida se la arrojaba al aire para saber qué decidir (PIGLIA, 2015, p. 275).¹⁵

Russel pega a moeda e a fotografa de vários ângulos, depois a devolve a Renzi. A história do fotógrafo e de sua réplica, assim como o conto sobre o nadador, não é inédita. Ela figura, mais reduzida, porém com passagens idênticas, como prólogo do livro de ensaios *O último leitor*, de 2005. Antes de fazer o papel de prólogo, o mesmo relato sobre o fotógrafo e a réplica de Buenos Aires fora publicado com variações em diversos lugares: entre eles, em *Letras Libres* (2001), em um catálogo de exposição de arte (JIMÉNEZ, 2001), com o título “El fotógrafo de Flores”, e no livro coletivo *Ricardo Piglia: una poética sin límites* (PÉRSICO, 2004), neste último sob o título “Pequeño proyecto de una ciudad futura”.

Na versão dos *Años de formación* de *Los diarios de Emilio Renzi*, um “pós-data” – que não existe no prólogo do *Último leitor* – prolonga a história: a réplica de Buenos Aires, após a morte de Russel, pega fogo. Os momentos derradeiros do incêndio e os escombros da maquete são

14 Em *La ciudad ausente*, lê-se: “En la isla se cree que los ancianos se encarnan, al morir, en los nietos, razón por la que no puedan encontrarse los dos vivos al mismo tiempo. Como ocurre a pesar de todo algunas veces, cuando un anciano se encuentra con su nieto, antes de poder hablar con él, debe darle una moneda. En esa teoría de las reencarnaciones se ha fundado la lingüística histórica. La lengua es como es porque acumula los residuos del pasado en cada generación y renueva el recuerdo de todas las lenguas muertas” (PIGLIA, 2017b, p. 108) [Na ilha acredita-se que os velhos, ao morrer, encarnam nos netos, razão pela qual não podem encontrar-se os dois vivos ao mesmo tempo. Como apesar de tudo isso ocorre algumas vezes, quando velho se encontra com seu neto, antes de poder falar com ele, deve entregar-lhe uma moeda. Nessa teoria das reencarnações fundamentou-se a lingüística histórica. A língua é como ela é, porque acumula os resíduos do passado em cada geração e renova a lembrança de todas as línguas mortas. (PIGLIA, 1997, p. 100)].

15 “Uma dracma – disse. – Para os gregos era um objeto ao mesmo tempo banal e mágico... a *ousía*, palavra que designava o ser, a substância, significava também riqueza, dinheiro. – Fez uma pausa. – Uma moeda era um diminuto oráculo privado, e nas encruzilhadas da vida era lançada para o alto para saber que decisão tomar.” (PIGLIA, 2017, p. 290).

captados pelas lentes de uma cineasta, Luisa Marker. Emilio Renzi conta, em seguida:

Hace unos días volví a ver esas imágenes y descubrí algo que no había notado antes. Vi la Plaza de Mayo. Y en la Plaza de Mayo vi el cemento resquebrajado y abierto y en un costado –al costado de un banco de madera– vi la moneda griega, el dracma griego: un punto, lo vi, calcinado y casi clavado en la tierra, ennegrecido, nítido (PIGLIA, 2015, p. 279).¹⁶

Nessa variante do relato, após ver as imagens da réplica em ruínas, Renzi diz que, às vezes, nas noites de insônia, observa “las luces interminables de la ciudad” (PIGLIA, 2015, p. 279).¹⁷ Avistada cidade infinita – diferentemente da réplica de Russel, que é inteiramente apreensível pelo olhar – parece fazê-lo recordar-se de seu Aleph particular, a dracma: “Entonces abro el cajón de mi escritorio y levanto la moneda griega que me dio Lucía y su peso leve es como el peso leve de un recuerdo” (p. 279).¹⁸

Renzi cogita levar sua moeda grega até a Praça de Mayo real e deixá-la lá, ao lado do banco. Faria, assim, jus ao projeto do fotógrafo, que acreditava que as mudanças em sua maquete se reproduziriam magicamente em larga escala, provocando acidentes, enchentes e desmoronamentos em Buenos Aires – da mesma forma que Stephen Stevensen, em “Encuentro en Saint-Nazaire”, “ha dedicado su existencia a construir una réplica en miniatura del orden del mundo” (PIGLIA, 2014, p. 80).¹⁹

CAPÍTULO 4: O FLUXO DA MOEDA

A disposição dos textos pelos quais a moeda grega passa, em *Años de formación*, contribui a um potente efeito de sentido. O mendigo dá a dracma a Lucía, que por sua vez a dá a Renzi; a moeda aparece no conto “El nadador”, que sugere como o mendigo a teria encontrado em um navio naufragado; a moeda reaparece no estúdio do fotógrafo louco em

¹⁶ “Faz alguns dias revi essas imagens e descobri algo que não tinha notado. Vi a Praça de Mayo. E na praça de Mayo vi o cimento rachado e aberto e, num canto – junto a um banco de madeira – vi a moeda grega, a dracma grega: um ponto, pude ver, calcinado e quase fincado na terra, enegrecido, nítido.” (PIGLIA, 2017, p. 295).

¹⁷ “[...] as luzes intermináveis da cidade” (PIGLIA, 2017, p. 295).

¹⁸ “Então abro a gaveta e levanto a moeda que a Lucía me deu, e seu peso leve é como o leve peso da lembrança.” (PIGLIA, 2017, p. 295).

¹⁹ “[...] dedicou sua existência a construir uma réplica em miniatura da ordem do mundo”. Stevensen também é personagem do romance *La ciudad ausente*, que possui algumas passagens idênticas às de *Encuentro en Saint-Nazaire*.

“La moneda griega”, e termina, inteira mas chamuscada, nas imagens da maquete em chamas, cravada na praça de Mayo. Na leitura que gostaria de propor, a moeda funciona como um fragmento do real, do extraliterário, ou daquilo que é invisível, como diz Blanchot (2005) a respeito do símbolo, e que perdura na ficção.

Sergio Waisman, crítico e tradutor de Piglia nos Estados Unidos, afirma que o autor argentino trabalha sempre com a ideia de uma obra invisível que corre paralelamente à obra visível, em “uma duplicidade criadora que se concretiza em torno da figura de Emilio Renzi” (WAISMAN, 2017, p. 73).²⁰ No ensaio “La obra invisible de Emilio Renzi: lugar incierto, tradición clandestina”, Waisman examina diversas obras fictícias que Renzi teria escrito e que se fazem presentes e visíveis na ficção de Piglia, em um procedimento que deve muito a Borges. Caso emblemático é o do texto “La prolijidad de lo real”, conto que Piglia publica na revista *Punto de Vista*, no qual se menciona um livro fictício, intitulado *Respiración artificial*, publicado pelo personagem Emilio Renzi. Dois anos mais tarde, Piglia publica o romance *Respiración artificial*, cujo início é quase idêntico ao conto publicado em *Punto de Vista*, e onde se menciona um livro fictício, publicado por Renzi, intitulado *La prolijidad de lo real*. Usando uma fórmula borgeana, Waisman (2017, p. 75), descreve a operação de inversão dos livros apócrifos como “um jogo com espelhos que se deslocam”, como “um manual de literatura potencial”.²¹

Entre outros casos interessantes em que se pode observar essa emergência de uma obra “invisível” na obra visível, Waisman traz à tona algo que interessa especialmente para a reflexão que aqui proponho: ele menciona justamente o prólogo de *O último leitor*, que traduziu ao inglês para publicação em uma revista (*Translation Review*), em 2009. Como conta o tradutor, ao mudar o contexto da publicação, era necessário um título para o texto em inglês. Após algumas sugestões de ambas as partes, tradutor e autor, Piglia decide-se por “The Greek Coin”. O que Waisman relata em seguida é estimulante para a busca dos rastros da moeda grega:

Em uma conversa sobre o assunto, Piglia me contou por telefone que havia pensado em escrever três narrativas, uma espécie de tríptico, conectadas pelo fluir da mesma moeda que Renzi e Russel manuseiam. Um personagem

20 “[...] una duplicidad creadora que se concreta alrededor de la compleja figura de Emilio Renzi”.

21 “[...] un juego con espejos que se desplazan, y también en un manual de literatura potencial”.

encontra a moeda grega no final de “En noviembre”, a narrativa enigmática de *La invasión*, onde nunca se diz por que há uma moeda grega em um barco meio afundado a três quilômetros da costa argentina; na segunda narrativa, esse personagem daria a moeda a Renzi; Renzi traria a moeda a Russel, o fotógrafo do bairro de Flores, no prólogo de *El último lector*. A segunda narrativa dessa série, diga-se de passagem, é um texto quase invisível: novamente, em vez de escrevê-la (por enquanto), simula-se que ela já existe e se oferece um resumo dela, um comentário. Assim, gostaria de pensar que ela se faz presente na conversa entre duas pessoas e, também, brevemente, quando a menciono aqui (WAISMAN, 2017, p. 82).²²

No relato do tradutor sobre a conversa por telefone com Piglia, acena-se para um projeto de “tríptico”, em que três narrativas seriam entrelaçadas pelas aparições da moeda. Trata-se do que Piglia de fato realizou na edição do primeiro tomo de *Los diarios de Emilio Renzi*, dispondo três textos – “Diario de un cuento (1961)”, “El nadador” e “La moneda griega” – que mencionam a dracma dentro do mesmo volume. Waisman fala sobre a segunda narrativa da série “como um texto quase invisível”, que se tornaria presente por meio da conversa entre ele e Piglia e, também, por meio do relato dessa conversa. À época da redação do ensaio de Waisman, *Los diarios* certamente ainda não haviam sido lançados em livro, pois o autor faz menção somente a trechos esparsos que Piglia publicara em algumas revistas literárias e na imprensa. O “tríptico” da moeda grega, assim, só existia como projeto e, somente com a publicação de *Los diarios Emilio Renzi*, torna-se concreto.

É curioso notar, entretanto, que Piglia executou o plano de forma um pouco diferente da que sugeriu na conversa relatada. O “texto quase invisível”, ao qual Waisman faz referência – a segunda narrativa, que ligaria o conto “En noviembre” ao prólogo de *O último leitor* –, na verdade, é o primeiro na sequência em que estão dispostos no volume: trata-se do “Diario de un cuento”, em que Lucía recebe a moeda do mendigo e a dá a

22 “En una conversación sobre el tema, Piglia me contó por teléfono que había pensado escribir tres relatos, una especie de tríptico, conectados por el fluir de la misma moneda que manejan Renzi y Russell. Un personaje encuentra la moneda griega al final de “En noviembre”, el relato enigmático de *La invasión*, donde nunca se dice por qué hay una moneda griega en un barco medio-hundido a tres kilómetros de la costa de Argentina; en el segundo relato, este personaje le daría la moneda a Renzi; y Renzi le traería la moneda a Russell, el fotógrafo de Flores, en el Prólogo a *El último lector*. El segundo relato de esta serie, de paso sea dicho, es un texto casi invisible: una vez más, en vez de escribirlo (por ahora), se simula que ya existe y se ofrece un resumen, un comentario y así, me gustaría pensar, se hace presente en la conversación entre dos y también, brevemente, al mencionarlo aquí.”

Renzi. Na montagem dos textos nos *Años de formación*, Piglia parece ter camuflado ligeiramente o “fluxo” da moeda, não apenas desordenando a cronologia de sua aparição (Lucía recebe e dá a moeda; o mendigo a havia encontrado em um navio naufragado; Renzi dá a moeda a Russel), mas também inserindo um bom espaço entre os textos, que não se encontram em uma sequência imediata: em torno de cinquenta páginas separam o “Diario de un cuento” do conto “El nadador”, que por sua vez dista de mais de cem páginas de “La moneda griega”. Também contribui à camuflagem a mudança dos títulos dos textos que já haviam sido publicados: “En noviembre” se torna “El nadador”, e o prólogo de *O último leitor* – que outrora já fora também “Pequeño proyecto de una ciudad futura” e “El fotógrafo de Flores” – verte-se em “La moneda griega” –, ganhando aí um curioso estatuto de reconversão em espanhol da tradução em inglês, pois, como vimos acima, Piglia escolheu o título “The Greek Coin” quando de sua publicação na *Translation Review* (2009).

O “fluxo” da moeda instaura uma lógica de troca e de circularidade entre as narrativas, como escreve Waisman:

A série de histórias narradas na conversa telefônica explica de onde vem a moeda grega que Renzi possui e dá ao realizador da construção, o fotógrafo de Flores, mas não por que a dá ou por que este a devolve, no final. As histórias circulam, o enigma persiste. A moeda grega se converte no agente de troca das narrativas, uma construção (a moeda) é trocada por outra (o modelo da cidade em miniatura), um Aleph por outro (WAISMAN, 2017, p. 82).²³

Nos textos de Piglia, o intercâmbio narrativo possibilitado pela moeda grega de fato encontra ecos na totalidade evocada pelo Aleph, mas também se aproxima de outra figura borgeana: o Zahir, que é aparentemente uma moeda comum, de vinte centavos, mas traz consequências terríveis ao chegar às mãos do narrador do conto, ao parar em um bar após um enterro:

Pedí una caña de naranja; en el vuelto me dieron el Zahir; lo miré un instante; salí a la calle, tal vez con un principio de fiebre. Pensé que no hay moneda que no sea símbolo de las monedas que sin fin resplandecen en la historia y la fábula. Pensé en el óbolo de Caronte; en el óbolo que pidió Belisario; en los treinta dineros ele Judas; en las dracmas de la cortesana Laís; en la antigua

23 “La serie de historias narradas en la conversación telefónica explica de dónde viene la moneda griega que Renzi tiene para dársela al hacedor de la construcción, el fotógrafo de Flores, pero no por qué se la da o por qué este se la devuelve al final. Las historias circulan, el enigma persiste. La moneda griega se convierte en el agente de intercambio de los relatos, una construcción (la moneda) se intercambia por otra (el modelo de la ciudad en miniatura), un Aleph por otro.”

moneda que ofreció uno de los durmientes de Éfeso; en las claras monedas del hechicero de las *1001 Noches*, que después eran círculos de papel; en el denario inagotable de Isaac Laquedem; en las sesenta mil piezas de plata, una por cada verso de una epopeya, que Firdusi devolvió a un rey porque no eran de oro; en la onza de oro que hizo clavar Ahab en el mástil; en el florín irreversible de Leopold Bloom; en el luis cuya efigie delató, cerca de Varennes, al fugitivo Luis XVI. Como en un sueño el pensamiento de que toda moneda permite esas ilustres connotaciones me pareció de vasta, aunque inexplicable, importancia (BORGES, 1974, p. 590-591).²⁴

Uma moeda comum que evoca todas as outras, que evoca toda a tradição literária: por carregar consigo inúmeras “ilustres conotações”, o Zahir acaba por enlouquecer seu portador. A dracma de Emilio Renzi, por sua vez, transita com mais fluidez – obsedando um ou outro crítico, a bem da verdade – e traz à tona uma ideia de experiência simbólica, no sentido dado por Maurice Blanchot (2005), ainda no *Livro por vir*: o símbolo, diz ele, é uma mudança radical de nível, em que a literatura aponta não para uma riqueza de significados, mas para uma coisa outra, para o invisível. Seria o invisível a vida, talvez, neste caso? nas mãos de Emilio Renzi, *Scribens* que transita entre as malhas temporais, a moeda grega funciona como um talismã que guarda um fragmento da vida, que une o vivido ao escrito. Ela é o que permanece do “fluir da vida” na narrativa, para usarmos o título do texto que o narrador de *Prisión perpetua* escreve sobre Steve Ratliff. A experiência simbólica acontece no terreno da leitura, e da autoleitura de Piglia lendo seu próprio diário, como veremos adiante. Eu mesma, enquanto leitora, não me excludo desse “movimento perigoso [...] para cima”, como diz Blanchot (2005, p. 127), quando me lanço atrás da moedinha de Emilio Renzi.

CAPÍTULO 5: NARRAR É COMO NADAR

²⁴ “Pedi uma aguardente de laranja; no troco me deram o Zahir; olhei-o por um instante; saí para a rua, talvez com um princípio de febre. Pensei que não existe moeda que não seja símbolo das moedas que resplandecem infindavelmente na história e na fábula. Pensei no óbolo de Caronte; no óbolo que Belisário pediu; nos trinta dinheiros de Judas; nas dracmas da cortesã Laís; na antiga moeda oferecida por um dos adormecidos de Éfeso; nas claras moedas do feiticeiro d’*As mil e uma noites*, que depois viram círculos de papel; no denário inesgotável de Isaac Laquedem; nas sessenta mil peças de prata, uma para cada verso de uma epopeia, que Firdusi devolveu a um rei porque não eram de ouro; na onça de ouro que Ahab mandou cravar no mastro; no florim irreversível de Leopold Bloom; no luis cuja efigie denunciou, perto de Varennes, o fugitivo Luís XVI. Como num sonho, o pensamento de que toda moeda permite essas ilustres conotações me pareceu de vasta, embora inexplicável, importância.” (BORGES, 2008, p. 152).

A experiência simbólica evocada pelo fluxo da moeda grega é interessante para analisarmos a correspondência entre a vida e a escrita, entre os momentos vividos e os contados, que se tornam chave de leitura para os escritos – assim como Piglia examina, em *O último leitor*, a forma cifrada com que Kafka relaciona seu encontro com Felice Bauer, prima de seu amigo Max Brod, à escrita do conto “O veredicto”, de 1913, um dos poucos publicados em vida. Nesse ensaio, intitulado “Uma narrativa sobre Kafka”, Piglia (2006, p. 50) lê as impressões causadas por Felice e contadas nos diários e cartas de Kafka como partículas indutoras da ficção, como “fragmentos cifrados da realidade nos textos”. Há um nexos entre a escrita e a vida, entre o encontro com Felice e o conto “O veredicto”, mas que não é da ordem do autobiográfico.

A chave é como Kafka lê sua própria narrativa, as coisas que lê no que escreveu. Porque Kafka descobre uma nova maneira de ler: a literatura dá forma à experiência vivida, constrói-a como tal e a antecipa. [...] A escrita é um resumo da vida, condensa a experiência e a torna possível. Por isso Kafka escreve um diário: para ler as conexões que não viu ao viver. Poder-se-ia dizer que escreve seu *Diário* para ler, deslocado, o sentido em outro lugar (PIGLIA, 2006, pp. 50-51).

Ora, pode-se dizer que Piglia lê em Kafka o que ele mesmo faria em seus cadernos, lendo sua própria narrativa, decifrando o que escreveu e configurando *Los diários de Emilio Renzi* como uma forma deslocada de ler sua própria vida e sua própria obra. Piglia lê Kafka lendo seu diário; Piglia se lê a si mesmo lendo seus próprios cadernos. Vejo, nesse movimento um tanto vertiginoso de autoleitura, o afastamento entre a experiência e a narrativa; o afastamento que, segundo Blanchot (2005, p. 15), Proust, em *À la recherche du temps perdu*, dissimula: ao misturar os tempos e suas contradições, o narrador proustiano “encontra então em sua vida as simultaneidades mágicas que lhe permitem contá-la ou, pelo menos, nela reconhecer o movimento de transformação pelo qual ela se orienta em direção à obra”. Não é por acaso que Proust figura em epígrafe²⁵ aos diários de Renzi – nem que ele norteie também a ideia de Barthes, evocada mais acima, de um *Scribens* que narra a experiência de um escritor em pleno trabalho, em pleno caminho para se tornar autor.

25 Trata-se de um trecho de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, segundo tomo da saga proustiana, que Piglia cita no original, em francês: “Cette multiplication possible de soi-même, qui est le bonheur”.

Talvez a história narrada por *Los diarios* seja a de Emilio Renzi em seu caminho para se tornar Ricardo Piglia. A moeda que ele leva consigo aparece, assim, como um “fragmento cifrado” da vida que se transmuda em escrita. Como um “botão negro, de nácar”, a “partícula insignificante” citada no início deste artigo. Lucía é um dos elos fundamentais entre o viver e o escrever, próxima de outras Lucías na obra de Piglia, como a já mencionada Lucía Nietzsche, de *Prisión perpetua*; ou ainda Lucía Joyce, a filha de James Joyce, a qual Piglia evoca em *Formas breves*, em dois parágrafos memoráveis. Piglia conta que Joyce estimulava a filha Lucía, que era psicótica, a escrever, recusando-se a aceitar que ela estava doente. Por fim, o escritor irlandês decide consultar Jung:

Estavam vivendo na Suíça, e Jung, que escrevera um texto sobre o *Ulysses* e portanto sabia muito bem quem era Joyce, tinha ali sua clínica. Joyce então foi vê-lo, para lhe expor o dilema da filha, e disse a Jung: “Aqui estão os textos que ela escreve, e o que ela escreve é o mesmo que eu escrevo”, porque ele estava escrevendo o *Finnegans Wake*, um texto totalmente psicótico, se o olharmos dessa perspectiva: inteiramente fragmentado, onírico, atravessado pela impossibilidade de construir com a linguagem outra coisa que não seja a dispersão. Assim, Joyce disse a Jung que sua filha escrevia a mesma coisa que ele, e Jung lhe respondeu: “Mas onde você nada, ela se afoga”. É a melhor definição que conheço da distinção entre um artista e... outra coisa, que não vou chamar de outro modo que não esse (PIGLIA, 2004, pp. 54-55).

Onde Joyce nada, Lucía se afoga. Narrar é como nadar, dizia Pavese e diz Piglia. Narrar é como nadar no fluxo inconstante e sem sentido da vida, nadar até um navio naufragado – talvez o passado, a vida que já se foi, talvez a tradição literária, com seus tesouros expostos e escondidos –. Narrar é como nadar até o navio e encontrar, no bolso de uma jaqueta pegajosa, uma moeda grega. Uma centelha da vida na escrita, “um diminuto oráculo privado” que olha não para o futuro, nem para o passado, mas para uma multiplicidade de tempos, em que a vida é lida através da linguagem cifrada da obra.

REFERÊNCIAS

- BERGONZONI, Gisela. Autobiografias alheias: sobre Barthes e Piglia. In: FELIPPE, Eduardo Ferraz; PINTO, Júlio Pimentel (Orgs.). *Só se perde o que realmente não se teve: leituras e diálogos com Ricardo Piglia*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2019, pp. 247-265.
- BARTHES, Roland. *La préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-79 et 1979-80)*. Notas de Nathalie Léger e Éric Marty. Paris: Seuil, 2015.

- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005[1959].
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas: 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- BORGES, Jorge Luis. *Antologia pessoal*. Trad. Davi Arriguci Jr., Heloisa Jahn e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- JIMÉNEZ, José (Org.). *El final del eclipse: el arte de América Latina en la transición al siglo XXI*. Madrid: Fundación Telefónica, 2001.
- PAULS, Alan. *El factor Borges*. Barcelona: Anagrama, 2004[2000].
- PAVESE, Cesare. *La letteratura americana e altri saggi*. Turim: Einaudi, 1990.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004[1999].
- PIGLIA, Ricardo. *A cidade ausente*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1997[1992].
- PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das letras, 2006[2005].
- PIGLIA, Ricardo. The Greek Coin. Trad. Sergio Waisman. *Translation Review*, v. 77-78, 2009, pp. 72-76.
- PIGLIA, Ricardo. *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Debolsillo, 2014[1988].
- PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi, t. I: Años de formación*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- PIGLIA, Ricardo. *Os diários de Emilio Renzi. t. I: Anos de formação*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Todavía, 2017.
- PIGLIA, Ricardo. *La ciudad ausente*. 2. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2017b[1993].
- PÉRSICO, Adriana Rodriguez (Org.). *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Pittsburgh, PA: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2004.
- WAISMAN, Sergio. La obra invisible de Emilio Renzi: lugar incierto, tradición clandestina. *Revista Iberoamericana*, v. LXXXIII, n. 258, jan.-mar. 2017, pp. 73-86.

Recebido: 9/09/2019

Aceito: 12/09/2019

Publicado: 26/11/2019