

“Renzi y yo”: a autoescritura performática de Ricardo Piglia em *Años de formación*

“Renzi y yo”: the performatic self-writing of Ricardo Piglia in *Formative years*

Carla Carolina Moura Barreto*

RESUMO: O presente trabalho tem como principal objetivo analisar o primeiro volume da trilogia de diários do escritor argentino Ricardo Piglia, *Años de formación* (2015), partindo do conceito de “autoescritura performática” do diário, de Seligmann-Silva (2009; 2022). Busco aqui debater de que forma o autor reelabora, por meio da rememoração e da reinvenção performática de si, sua vida dentro de sua literatura. Além disso, o estudo também promove uma discussão sobre o lugar do testemunho na narrativa, observando como realidade/ficção e eu/outro se entrelaçam no texto pigliano. Para tanto, utilizei como principal base teórica/crítica Lejeune (2007; 2014), Blanchot (2005), Seligmann-Silva (2009; 2010; 2022), Derrida (2015), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: Ricardo Piglia; Diário; Performance; Testemunho.

ABSTRACT: The main objective of this work is to analyze the first volume of the trilogy of diaries written by Argentine writer Ricardo Piglia, *Formative years* (2015), based on the concept of “performative self-writing” of the diary by Seligmann-Silva (2009;2022). I seek to debate how the author re-elaborates his life within his literature through remembrance and performative reinvention of the self. Additionally, the study also promotes a discussion about the role of testimony in the narrative, observing how reality/fiction and self/other intertwine in Piglia’s text. To achieve this, I have used as the main theoretical/critical basis Lejeune (2007; 2014), Blanchot (2005), Seligmann-Silva (2009; 2010; 2022), Derrida (2015), among others.

KEYWORDS: Ricardo Piglia; Diary; Performance; Testimony.

*Entreí na literatura quando consegui trocar o “ele” pelo
“eu”, Kafka. No meu caso, eu poderia dizer: entreí na
minha autobiografia quando consegui viver em terceira
pessoa.*
(Ricardo Piglia, *Años de formación*)

* Doutoranda em Teoria e História Literária no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e mestre em Letras pela Universidade Federal de Roraima (UFRR). E-mail: carolinbarreto1@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2825-4451>.

1 O diário e sua escritura performática

A literatura confessional tem sido uma tendência do mundo contemporâneo. A noção de individualidade, a constante necessidade de confissão, a busca pela preservação do passado e pela historicização da vida favorecem a crescente expansão de escritos de cunho autobiográfico, também chamados escritas de si. Entre esses textos, que apontam sempre para um “eu”, temos o diário íntimo que, em uma era de crise das representações (estéticas e políticas), surge como uma boia salva-vidas para a literatura. Nele, temos a imbricação entre realidade e ficção, vida e escrita, sujeito empírico e sujeito do discurso, o que possibilita inúmeras reflexões sobre sua construção, seus procedimentos e suas (im)possibilidades, como já vemos na atualidade em estudos de críticos como, por exemplo, Philippe Lejeune, Maurice Blanchot, Alberto Giordano, Márcio Seligmann-Silva, entre outros.

A prática do diário permite ao autor explorar profundamente sua identidade e subjetividade, proporcionando um elo poderoso entre a narrativa e a experiência vivida. Desse modo, o diário torna-se um meio de autoexpressão e uma maneira de confrontar os desafios pessoais e sociais, transformando-se em uma expressão autêntica do indivíduo dentro da complexidade do mundo contemporâneo. Além disso, ao mergulhar na intersecção entre realidade e ficção, o diário se torna uma fonte fértil para debates sobre a natureza da verdade, a interpretação da memória e a construção das narrativas sobre si próprio.

Segundo Lejeune (2014, p. 299, destaque do autor), o diário consiste em “uma *série de vestígios datados*”, composto por textos que são denominados “entradas” ou “registros”, escritos sob uma data, que poderá apresentar-se incompleta, porém sempre estará presente. O diário é considerado um receptáculo de confidências, memórias. Constituído de relatos íntimos, ele “é um vestígio: quase sempre uma escritura manuscrita, pela própria pessoa, com tudo que a grafia tem de individualizante” (LEJEUNE, 2014, p. 301).

O gênero apresenta, segundo Lejeune (2014), quatro funções principais: 1) exprimir-se: que se divide em dois: a) desabafar e b) comunicar-se; 2) refletir; 3) fixar o tempo; 4) sentir prazer em escrever. Para o teórico, por meio do diário é

possível descarregar o peso das emoções no papel, com certa liberdade e sem receios relacionados a como aquelas informações serão recebidas pelo outro. O papel se torna, portanto, um amigo, e, “tomando-o como confidente, livramo-nos de emoções sem constranger os outros. Decepções, raiva, melancolia, dúvidas, mas também esperanças e alegrias: o papel permite expressá-las pela primeira vez, com toda liberdade” (LEJEUNE, 2014, p. 303). Com isso, comunica-se, “esvazia-se” o coração no papel que, como afirma Anne Frank, em seu próprio diário, “é mais paciente do que os homens” (FRANK, 2017, p. 18).

Na prática da escrita diarística, o indivíduo encontra a solução para um grande impasse: a vontade de falar sobre si e a retração silenciosa do guardar segredo. Com as anotações diárias selecionam-se memórias, organiza-se e registra-se, como afirma Lejeune (2014, p. 302, destaque meu):

A anotação quotidiana, mesmo que não seja relida, constrói a memória: escrever uma entrada pressupõe fazer uma triagem do vivido e organizá-lo segundo eixos, ou seja, dar-lhe uma “identidade narrativa” que tornará minha vida memorável. É a versão moderna das “artes da memória”, cultivadas na Antiguidade. *O diário será ao mesmo tempo arquivo e ação, “disco rígido” e memória viva.*

O diário, portanto, funciona como um arquivo que armazenará as memórias do diarista. Ao escrever e relatar seu dia a dia, o autor conserva memórias, podendo recorrer a esses textos quando achar necessário. Assim, por meio do diário, “fixa-se o tempo passado”, com vistas a uma leitura e análise futura, uma vez que ele consiste em um “corpo simbólico que sobreviverá” (LEJEUNE, 2014), tornando possível uma leitura posterior feita por um “eu” perdido no futuro, que “viajará no tempo”.¹ Desse modo, esse tipo de registro possibilita que o diarista administre a si próprio e seus arquivos de memória, podendo retornar ao seu passado sempre que lhe convier, “vivendo duas vezes” (BLANCHOT, 2005).

¹ Como salienta Emilio Renzi (alter ego de Ricardo Piglia), em *Años de formación* (2015), os diários são como máquinas do tempo, pois permitem que o diarista se mova ao passado, relembre e reviva diferentes anos em poucos minutos, apenas revirando as páginas: “Viajo no tempo, pego os cadernos ao acaso e às vezes estou lendo minha vida em 1964 e de repente já estou no ano de 2000” (PIGLIA, 2017, p. 373).

Por meio do diário íntimo, o sujeito poderá retratar-se e voltar-se para si, em busca de reflexão e de um autoconhecimento, uma vez que “o diário está ligado à estranha convicção de que podemos nos observar e que devemos nos conhecer” (BLANCHOT, 2005, p. 275). Esse tipo de escrita confessional, como afirma Foucault (2004), está relacionado à meditação, a obter um pensamento e uma imagem sobre si mesmo, objetivando definir-se, formar-se, (re)conhecer-se, funcionando como um “espaço de análise, de questionamento, um laboratório de introspecção” (LEJEUNE, 2014, p. 304). É a partir desses escritos que o sujeito – e até mesmo seus leitores (caso o diário se torne público) – poderá analisar a trajetória, a evolução e o amadurecimento do diarista, semelhante ao que ocorre nos *Bildungsromans*, os romances de formação.

Ao debater sobre o gênero diarístico, Lejeune (2007) cria o termo *antificção*, na tentativa de contrapor autobiografia e diário. O teórico demonstra possuir uma visão positivista do gênero, ao separar vida e literatura, afirmando que o diário, como forma exemplar de escrita do presente, rejeitaria a ficção. No entanto, esta é uma afirmação problemática, como bem observa o professor, historiador e crítico Seligmann-Silva (2009). Acreditar que um diário possa vir com grau zero de ficcionalidade seria uma ingenuidade. Para Seligmann-Silva (2009), assim como para muitos outros estudiosos e críticos literários, a ficção é inerente a toda narrativa, inclusive as de cunho autobiográfico. É impossível passar para as páginas de um diário a realidade fielmente retratada, ainda que esta seja a intenção daquele que escreve. No processo de (re)construção de fatos não temos uma imitação do vivido, uma cópia, mas sim um processo de recriação produzido a partir do movimento de imagens do plano virtual ao plano atual. Temos uma tradução, não uma imitação (SELIGMANN-SILVA, 2009). Ao escrever um diário, o diarista seleciona, relembra, imagina e recria, transpondo apenas suas impressões do real, impressões essas que são carregadas de esquecimento e interpretação. Desse modo, ele “cria um universo íntimo e a realidade que lhe envolve conforme sua capacidade de transpor e saltar entre imagens e palavras, palavras e imagens” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 163), refazendo, reformando e rememorando a experiência cotidiana.

Partindo disso, segundo Seligmann-Silva (2022), o diário apresenta uma espécie de escrita performática, na qual seu autor se autorrepresenta e atua, como em uma *mise en scène*. Ele escreve a partir da imagem que possui de si próprio, isto é, a partir do reflexo que vê em seu espelho, de modo a eleger o que vai ou não inscrever do real que o cerca:

À escrita performática do diário responde a nossa própria leitura performática, na qual *nos* lemos no espelho do diário. Refletimo-nos, assim, nos cacos e estilhaços dos diários que lemos. Trata-se de uma leitura, portanto, particularmente autorreflexiva e que será tanto mais demandada quanto mais nossa autoimagem estiver em crise. (SELIGMANN-SILVA, 2022, p. 190, destaque do autor.)

Assim, não podemos ver os escritos do diário como cópia autêntica do real, mas sim como uma reconstituição, “fragmentos de um presente que se amontoa diante de nós: de um passado que não passou. Pretérito presente. Fruto de um trabalho de coletor e de arranjador de fragmentos” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 163). Isso não tem, por outro lado, nada a ver com uma suposta “mentira” do autor dos diários, mas, antes, apenas destaca o fato fundamental de que toda escrita é “pulsional”, um redemoinho de paixões, estilos que amalgamam restos de realidade, imaginação e fantasia. A *verdade da escritura* é reforçada pelo trabalho autoral e não anulada.

O diário também possui uma relação intrínseca com o testemunho. Para Derrida (2015), testemunhar, declarar, é sempre tornar público; e um testemunho é sempre autobiográfico: “ele diz, na primeira pessoa, o segredo, partilhável e impartilhável, do que me aconteceu, a mim, só a mim, o segredo absoluto do que estive em posição de viver, ver, entender, tocar, sentir e ressentir” (DERRIDA, 2015, p. 52). Desse modo, a existência do testemunho depende crucialmente da experiência vivida. Aquele que testemunha deve ter sido parte integrante dos acontecimentos narrados – ter vivido, visto, sentido – e ser capaz de relacionar-se com a história em um nível pessoal e emocional.

Segundo Seligmann-Silva (2010), o testemunho e o diário são dispositivos que surgem dentro da literatura a partir do embate entre o “eu” e o mundo violento e atuam como marcas de presença do indivíduo e de sua história, em uma época em que a sociedade mais se esquece do que se lembra. O pesquisador

cita o diário como exemplo do local do testemunho, uma vez que nele podemos identificar marcas e traços materiais de sua escritura, que reforçam seu teor testemunhal, como: o papel, a caligrafia, os borrões de tinta, as rasuras (SELIGAMNN-SILVA, 2022). Ainda de acordo com Seligmann-Silva, nele somos tocados pelo ar que seu autor respirava, destarte “[...] o diário possui também uma respiração, um ritmo, que expressa e *aponta* para a situação anímica e corpórea de seu autor” (SELIGMANN-SILVA, 2022, p. 188-189, destaque do autor). Assim, temos no diário traços de uma narrativa testemunhal, construída a partir de experiências vividas diretamente por seu autor, que constrói textualmente, de modo performático, uma imagem íntima de si próprio, marcada por vestígios do presente de sua construção.

Assim, o diário assume um papel fundamental como dispositivo de testemunho, conectando-se profundamente com a experiência vivida e permitindo que o autor deixe sua marca pessoal e única na memória coletiva, preservando sua história e contribuindo para a compreensão de si mesmo e do mundo ao seu redor. Além disso, é uma forma de resistência contra o esquecimento e a fragmentação da vida, possibilitando a criação de narrativas significativas e íntimas, que podem transcender gerações.

2 “Renzi y yo”: o eu como outro em *Años de formación*

Um grande exemplo de escritura performática pode ser observado nos diários de Emilio Renzi, escritos pelo argentino Ricardo Piglia. Os diários, que formam uma trilogia composta por *Años de formación* (2015), *Los años felices* (2016) e *Un día en la vida* (2017), apresentam como narrador Emilio Renzi, um personagem recorrente dos romances e contos de Ricardo Piglia. Renzi representa uma versão ficcionalizada de seu criador, uma vez que compartilha alguns biografemas² com Piglia, como seu nome próprio. O nome do personagem faz parte do nome completo do autor: Ricardo *Emilio* Piglia *Renzi*. Com isso, Piglia cria um diálogo entre sua própria identidade e a persona literária de Renzi,

² Termo cunhado por Roland Barthes (2005).

estabelecendo, assim, um vínculo profundo e complexo entre o autor e sua obra. Os diários de Emilio Renzi são fruto dos diários que Piglia manteve por mais de cinquenta anos, os 327 cadernos³ em que ele relata sua vida desde a adolescência até a velhice. Em 2012, Piglia decide organizar e transcrever seus arquivos diarísticos, a fim de editá-los e publicá-los sob a assinatura do seu alter ego Renzi.

Neste trabalho, tomarei como foco de análise apenas o primeiro volume dos diários, *Años de formación*, obra na qual temos acesso à vida de Emilio Renzi de 1957 a 1967, anos em que, como o título sugere, o narrador está se formando enquanto leitor e escritor. Ao longo desta primeira obra, temos acesso às anotações do jovem Renzi, que narra suas memórias mais íntimas: o ingresso à vida de intelectual, seus projetos políticos, o impacto das primeiras leituras, sua chegada a *La Plata*, a relação com o pai – militante peronista preso por motivos políticos –, o desejo de ser escritor e os bastidores de algumas de suas criações, obras que virão a ser publicadas por Ricardo Piglia, o que faz dessas anotações o “laboratório de escrita” do autor. Além disso, o texto é repleto de citações de grandes autores, as quais são extraídas de textos que estão sendo lidos pelo narrador, revelando um procedimento de intertextualidade. Formada por textos fragmentados, recortes, colagens, metalinguagem e duplos, a obra de Piglia mostra-se bastante complexa e híbrida.

O diário possui entradas datadas, característica principal do gênero diário, segundo Lejeune (2014); no entanto, as datas apresentam-se de distintas formas: “Lunes”, “Martes 14”, “Noviembre 4”, “Domingo 28 de febrero”, “Marzo 3 de 1960”. Além disso, capítulos aleatórios de ensaios e contos se intercalam às entradas de diário, o que torna o texto híbrido e indetermina as fronteiras entre realidade e ficção.

Outro detalhe importante do diário de Renzi é o fato de o autor transitar entre a primeira e terceira pessoas verbais para falar sobre si, resultando em um

³ Em 2015, o cineasta Andrés Di Tella lança o documentário intitulado *327 cuadernos*, filme que nos mostra o escritor Ricardo Piglia revisitando os cadernos pessoais que mantém há mais de cinquenta anos, a fim de organizá-los e publicá-los. Atualmente, os 327 cadernos de Ricardo Piglia fazem parte do acervo da Universidade de Princeton e podem ser solicitados para consulta por estudiosos e pesquisadores.

distanciamento, uma cisão entre eu/outro. Em “Nota del autor”, texto que abre o livro, somos apresentados a essa duplicidade que perpassa toda a narrativa:

[Renzi] “Tinha começado a escrever um diário no final de 1957 e ainda continuava a escrevê-lo. Muitas coisas mudaram desde então, mas ele permanecia fiel a essa mania. “Claro que não há nada mais ridículo do que a pretensão de registrar a própria vida. Você imediatamente vira um *clown*”, afirmava. Mesmo assim ele estava convencido de que, se uma tarde não tivesse começado a escrevê-lo, nunca teria escrito mais nada.⁴ (PIGLIA, 2017, p. 11.)

O autor, que emprega aspas e citação para dar voz a quem escreve o diário, se afasta do texto, olhando os acontecimentos de sua vida com certa distância, descrevendo-se como se fosse outro, semelhante ao que fez Blanchot, em *O instante de minha morte* (BLANCHOT, 1994),⁵ e J. L. Borges, em seu conto “Borges y yo” (BORGES, 1960), no qual ele separa a figura de Borges escritor do Borges não-escritor.

O emprego da terceira pessoa verbal, juntamente com a assinatura do diário (feita por um personagem de ficção), estabelece uma relação entre a suposta “verdade” escrita no relato e o exercício de ficção. Com isso, Piglia se distancia da autoria e da responsabilidade do conteúdo dos relatos que apresenta e, no entanto, não se desvincula completamente, uma vez que ele coloca em cena seu duplo.

De acordo com Mello (2007, p. 229), o duplo é “a projeção do sujeito, que se vê, a si mesmo como outro, como entidade autônoma, mas idêntica e semelhante em todos os aspectos”. O duplo na obra de Piglia representa um encontro do sujeito consigo mesmo, com um “eu” que se desdobra em outro(s) e que resultará, neste caso, em um terceiro ser, ficcional: Emilio Renzi.

Assim, Piglia ancora-se em outro para escrever sobre si, apresentando-se como um “biógrafo de si mesmo”, o que torna o texto paradoxal. Ao reler seus

⁴ “Había empezado a escribir un diario a fines de 1957 y todavía lo seguía escribiendo. Muchas cosas cambiaron desde entonces, pero se mantuvo fiel a esa manía. “Por supuesto, no hay nada más ridículo que la pretensión de registrar la propia vida. Uno se convierte automáticamente en un clown”, afirmaba. Sin embargo, está convencido de que si no hubiera empezado una tarde a escribirlo, jamás habría escrito otra cosa” (PIGLIA, 2019, p. 15).

⁵ Jacques Derrida, em sua obra *Demorar* (DERRIDA, 2015), faz uma leitura de *O instante de minha morte* (1994), colocando em cena os limites entre a ficção e o testemunho.

cadernos, diz ele, “o tempo todo me espanto, como se eu fosse outro (e é isso que eu sou)”⁶ (PIGLIA, 2017, p. 224). O autor busca compreender seu passado a partir de sua remontagem, uma vez que resgata esses textos e faz um trabalho de seleção, cópia, releitura e reescritura performática. Vale ressaltar que essa cisão já se manifesta no ato de Piglia desarmar seus cadernos e realizar um trabalho de reescrita, posto que aquele que revisita os diários e os reescreve já não é o mesmo captado no momento da escrita, tampouco aquele que foi escrito; é, de fato, um outro, um “isto foi”, pensando na teoria da fotografia de Barthes (2017).

Esse jogo textual ambíguo criado por Piglia, que mais se configura como uma espécie de “mascaramento”, confunde o leitor desprevenido, que espera ler a história de um “eu” real, isto é, o cotidiano da persona extratextual do escritor. Isso nos remete a discussões sobre autoria e (auto)ficcionalização. Nesses escritos diarísticos, o autor se autorrepresenta, tornando-se um ser fictício, um corpo construído no tecido textual, sendo, portanto, uma figura do discurso, intratextual. Como afirma Compagnon (2010, p. 50):

O autor cede, pois, o lugar principal à escritura, ao texto, ou ainda, ao “escriptor”, que não é jamais senão um “sujeito” no sentido gramatical ou linguístico, um ser de papel, não uma “pessoa” no sentido psicológico, mas o sujeito da enunciação que não preexiste à sua enunciação mas se produz com ela, aqui e agora.

Essa autoficcionalização nos leva a algumas reflexões sobre os conceitos de autoria, discussão que tem início com as teorias suscitadas por Barthes e Foucault, nas décadas de 1960 e 1970, as quais envolvem o debate sobre a “morte” do autor e a categoria “função-autor”, e que se estende até a atualidade, em discussões que envolvem um “retorno do autor”, promovidas por Klinger (2012), Compagnon (2010), entre outros críticos e teóricos. Esses debates centram-se na ideia de que aquele que escreve sobre si coloca-se no texto como ficção, promovendo uma identidade fictícia, como afirma Barthes (2015). Sendo assim, aquele que ressurgir não é um sujeito autor real e pleno, mas sim um sujeito de ficção, o qual confunde as noções de verdade e ilusão. Utilizando a célebre frase

⁶ No original: “me asombro, como si yo fuera otro (y es lo que soy)” (PIGLIA, 2019, p. 244).

do poeta francês Rimbaud, *Je est un autre*,⁷ esse “eu” é outro. Dessa maneira, fica evidenciado, portanto, que o narrador que diz “eu” dentro do texto, ainda que diarístico, não corresponde ao autor empírico, uma vez que essa representação do mundo extraliterário não carrega consigo a relação direta entre vida e escrita, mas sim uma ficcionalização, uma leitura possível dessa vida relatada.

É o que ocorre em *Años de formación*, e Piglia faz questão de deixar isso bem claro ao promover esse jogo dual. Como já dito, o autor encena um “eu” e se insinua como uma “sombra real”⁸ – utilizando as palavras do próprio autor – em meio ao texto. Assim, vemos na narrativa pigliana traços do que a crítica denomina como *autoficção*, ficcionalização de fatos reais (DOUBROVSKY, 1977) construídos a partir de uma escrita performática de si, como bem aborda Klinger (2012). Na autoficção, “o autor é considerado como sujeito de uma performance, de uma atuação, um sujeito que ‘representa um papel’ na própria ‘vida real’, na sua exposição pública, em suas múltiplas falas de si” (KLINGER, 2012, p. 50). Para ela, a autoficção apresenta uma dramatização, uma performance do autor, como ocorre nas artes cênicas, isto é, temos um sujeito que é simultaneamente real e fictício, pessoa e personagem, um duplo.

Desse modo, nessa obra, temos traços autoficcionais evidenciados a partir da performance de Piglia através de Renzi, que, como dito, se inscreve no texto como um personagem declaradamente cindido em dois: “Ando preocupado com minha predisposição a falar de mim como se estivesse cindido e fosse duas pessoas”⁹ (PIGLIA, 2017, p. 142).

Por meio de seus arquivos, Piglia recorda o passado, evoca a experiência vivida e a reconstrói, de modo a reencenar, dentro de seu texto, as cenas rememoradas, como bem aponta Pinto (2019, p. 186):

Na fronteira volátil entre a história e a ficção, a memória aproveita a brecha que os cadernos oferecem para perscrutar e reencenar o passado, para analisá-lo, interpretá-lo, restaurá-lo seletivamente e recriá-lo na narrativa; é nela que Piglia estetiza o real e conecta a escrita

⁷ Fragmento de *Lettre du Voyant* e, também, título de um dos livros de Philippe Lejeune.

⁸ A figura externa de Piglia surge no texto a partir de fatos que coincidem com a vida extratextual do autor: o nome, a data de nascimento, as obras publicadas, a existência real dos cadernos, etc.

⁹ No original: “Me preocupa mi predisposición a hablar de mí como si estuviera escindido y fuera dos personas” (PIGLIA, 2019, p. 153).

do diário ao registro do romance, combinando memória, realidade e ficção.

Assim, memória, realidade e ficção estão imbricadas nos diários de Renzi. O narrador demonstra ter consciência de que uma lembrança pode enganá-lo: “[...] muitas vezes você escreve o que acha que aconteceu, e a realidade pode desmenti-lo”¹⁰ (PIGLIA, 2017, p. 305). Isso nos leva a um debate recorrente dentro dos estudos memorialísticos: a fragilidade da memória. Ao lermos um relato memorialístico, como afirma Ricœur (2007), não podemos deixar de considerar as “ciladas do imaginário”, já que as imagens-lembranças se entrelaçam às alucinações da imaginação e do desejo, movimentando-se de acordo com as necessidades da fabulação.

Além disso, como vimos com Seligmann-Silva (2022), a ficção é inerente a toda narrativa, já que reconstruir um evento vivido por meio da linguagem, inevitavelmente, incorpora elementos interpretativos e criativos. Em vista disso, o narrador também promove reflexões sobre a (im)possibilidade do encontro entre anotação e vida, ao afirmar que: “[...] Sempre existirá um hiato intransponível entre ver e dizer, entre vida e literatura”¹¹ (PIGLIA, 2017, p. 23). Piglia compreende os riscos da rememoração e da autofiguração e, como acadêmico, traz essa discussão para seu texto, tornando explícito o caráter ficcional de toda tentativa autobiográfica.

O diário de Renzi também possui uma relação interessante com o tempo. *Años de formación*, diferentemente dos diários mais tradicionais, não possui uma característica essencial do gênero: a instantaneidade do relato. Por se tratar de uma transcrição dos cadernos arquivados por Piglia ao longo da vida, os diários apresentam, segundo Pinto (2019), duas faces e dois tempos: eu e outro; a escrita instantânea (“quente”) e a edição posterior publicada, que altera os significados dos cadernos. Assim, um diário, ao ser revisto, modificado ou recortado, perde o essencial: a autenticidade do momento. Além disso, ao ser publicado, transitando do privado ao público e transformando-se em objeto para consumo, ele deixa,

¹⁰ No original: “muchas veces uno escribe lo que cree que ha sucedido y la realidad puede desmentirlo” (PIGLIA, 2019, p. 334).

¹¹ No original: “[...] Siempre habrá un hiato insalvable entre el ver y el decir, entre la vida y la literatura” (PIGLIA, 2019, p. 26).

portanto, de ser um diário tradicional e torna-se uma forma literária, como afirma Gusdorf (1991, p. 326, tradução minha):

[...] preparado para ser posto em circulação, o diário mudou o seu significado, ou melhor, a sua utilização, ao deixar de se destinar a uma utilização íntima. Este é um desenvolvimento bastante recente; transferido da esfera privada para a esfera pública, o diário tornou-se uma forma literária, através de um desvio da sua própria vocação, que era principalmente dedicada ao cultivo da consciência de si mesmo.¹²

É o que vemos em *Años de formación*, que, ao ser publicado, perde seu valor e sua função de diário, visto que “o diário só existe em um único exemplar” (LEJEUNE, 2014, p. 301). Ao ser publicado, o livro deixa de ser um diário privado e adquire status de obra literária, acessível ao público e sujeito à apreciação e interpretação por parte dos leitores. Nesse processo de transformação, o texto transcende o contexto pessoal do autor e ganha uma dimensão artística e estética.

O tempo que predomina no relato diarístico de Renzi não é, como habitualmente, o tempo presente. Em *Años de formación* temos os três tempos entrelaçados. O narrador apresenta o presente datado, que agora, no ano de publicação, é passado, e expõe, ainda, trechos do “futuro”, através de uma intervenção do “eu” presente, dando um salto temporal até o ano de 2015, momento em que edita os cadernos, agora mais velho e doente: “[...] estou transcrevendo meus diários, porque quero que saibam que *hoje, aos setenta e três anos*, continuo pensando igual, criticando as mesmas coisas que criticava quando tinha vinte [...]”¹³ (PIGLIA, 2017, p. 376, destaque meu). Assim, há uma transtemporalidade que perpassa a narrativa, a qual só é possível graças aos cadernos físicos arquivados pelo autor. Piglia fixa o tempo, conserva a memória e coloca sua vida à disposição para leitura futura. Assim, ele administra esses arquivos e os reconstrói, “viajando no tempo” e vivendo os acontecimentos lidos várias vezes:

¹² No original : “apprêté pour être mis en circulation, le journal intime a changé de sens, ou plutôt d’emploi, en cessant d’être prévu pour un usage intime. Évolution assez récente ; transférée de l’ordre privé dans le domaine public, la chronique journalistique devient une forme littéraire, par un détournement de sa vocation propre, vouée en premier lieu à la culture de la conscience de soi”.

¹³ No original: “[...] estoy transcribiendo mis diarios, porque quiero que sepan que *hoy, a los setenta y tres años*, sigo pensando lo mismo, criticando las mismas cosas que criticaba cuando tenía veinte [...]” (PIGLIA, 2019, p. 414, destaque meu).

Passo de uma época a outra, ao acaso, tenho os cadernos guardados em caixas de papelão, sem indicação de data nem de lugar. Portanto, disse, abro uma caixa às cegas, poderíamos dizer, e às vezes estou no passado remoto. Mil novecentos e cinquenta e oito, por exemplo, digamos, e dali, a pouco estou lendo o que fiz em 2014, ou seja, no ano passado.¹⁴ (PIGLIA, 2017, p. 377.)

Partindo das afirmações de Seligmann-Silva (2022), podemos considerar que *Años de formación* possui forte *teor testimonhal*, uma vez que apresenta um relato pessoal atravessado por experiências, impressões fugidias e traços da presença de seu autor.¹⁵ Ao construir seu diário, Piglia narra experiências pessoais a fim de também buscar um refúgio, um consolo na escrita. Dentre vários temas presentes na narrativa, Renzi, que era filho de um militante peronista, nos revela em seu diário alguns poucos detalhes sobre a prisão do pai, em 1955, que ocasionou seu deslocamento clandestino de Adrogué, sua cidade natal, a La Plata. Vale mencionar que foi a partir dessa mudança de cidade que Renzi (e também Piglia) deu início à escrita de seu diário pessoal: “Nesses dias, em meio à desbandada, num dos cômodos desmantelados da casa, comecei a escrever um diário. O que eu procurava? *Negar a realidade, recusar o que estava por vir*”¹⁶ (PIGLIA, 2017, p. 29, destaque meu). Assim, o narrador escreve para fugir da realidade e, desse modo, aliviar-se da tensão de ter que se esconder, dando testemunho de uma delicada experiência pessoal. Dessa maneira, ele testemunha a própria vida, de modo a reconstituir o passado à sua imagem e ponto de vista e a criar uma nova realidade, uma vez que “[o] testemunho do eu sobre o eu assume

¹⁴ No original: “Paso de una época a otra, al azar, tengo los cuadernos guardados en cajas de cartón, sin indicación de fechas ni de lugar. De modo, dijo, que abro una caja, a ciegas podríamos decir, y a veces estoy en el pasado remoto. 1958 por ejemplo, digamos, y al rato estoy leyendo lo que hice en 2014, es decir el año pasado” (PIGLIA, 2019, p. 414-415).

¹⁵ Vale salientar que, por se tratar de um diário publicado, *Años de formación* não traz as marcas materiais da escritura, citadas por Seligmann-Silva (2022), como a caligrafia, borrões, rasura etc. Tais marcas estão presentes apenas nos cadernos originais. No livro publicado, temos, então, marcas não materiais, como: a respiração, o ritmo de escrita, os fatos da vida do autor, que apontam para sua figura extratextual, etc.

¹⁶ No original: “En esos días, en medio de la desbandada, en una de las habitaciones desmanteladas de la casa, empecé a escribir un diario. ¿Qué buscaba? *Negar la realidad, rechazar lo que venía*” (PIGLIA, 2019, p. 33, grifo meu).

o significado de uma reconstituição, substituindo definitivamente a realidade original”¹⁷ (GUSDORF, 1991, p. 332, tradução minha).

Além disso, o diário de Renzi consiste em uma “contribuição para a memória coletiva. Garrafa lançada ao mar” (LEJEUNE, 2014, p. 303), que proporciona o contato dessas suas memórias pessoais com outras gerações. Renzi escreve para manter viva a lembrança. Justifica: “[...] não achava que cada coisa que eu vivia devesse ser registrada, antes me deixava levar pela intuição e anotava aquilo que suspeitava que não guardaria na memória, detalhes supérfluos (à primeira vista), dados incertos da minha vida”¹⁸ (PIGLIA, 2017, p. 128). Assim, o narrador evidencia uma preocupação em reconstituir vivências a fim de proteger-se “do esquecimento e do desespero de não ter nada a dizer” (BLANCHOT, 2005, p. 273). De fato, a escrita diarística é uma forte aliada nesse processo de luta contra o apagamento da memória, pois, como bem afirma Blanchot (2005, p. 274), o diário funciona como uma empresa de salvação: “escreve-se para salvar a escrita, para salvar sua vida pela escrita, para salvar seu pequeno eu [...] ou para salvar seu grande eu, dando-lhe um pouco de ar, e então se escreve para não se perder na pobreza dos dias [...]”. Destarte, Piglia, na voz de Renzi, escreve para salvar-se de sua realidade e para salvar suas memórias, preservando-as e, desse modo, imortalizando-se: “Sou imortal, uma vez que tenho memória e deixo testemunho”¹⁹ (PIGLIA, 2017, p. 177).

3 Considerações finais

“É preciso viver em terceira pessoa”²⁰ (PIGLIA, 2021, p. 100), diz Renzi em *Un día en la vida*, último volume de seus diários. Em busca de fugir da realidade; de consolar-se na escrita; de preservar a memória; e com a intenção de transformar seus cadernos em um projeto literário, Piglia dá início à escrita de

¹⁷ No original: “le témoignage de soi sur soi revêt le sens d’une reconstitution, définitivement substituée à la réalité originale”.

¹⁸ No original: “[...] no pensaba que cada cosa que vivía tuviera que ser registrada, más bien me dejaba llevar por la intuición y escribía lo que sospechaba que no iba a recordar, detalles superfluos (a primera vista), datos imprecisos de mi vida” (PIGLIA, 2019, p. 138-139).

¹⁹ No original: “Soy inmortal dado que tengo memoria, y dejo testimonio” (PIGLIA, 2019, p. 191).

²⁰ No original: “Hay que vivir en tercera persona” (PIGLIA, 2019, p. 1010).

suas vivências pessoais, no entanto, as escreve em terceira pessoa, cobrindo seu rosto com a máscara de seu personagem fictício, Emilio Renzi. Assim, ele renuncia à primeira pessoa, negando o “eu” e criando um duplo: Piglia/Renzi.

Piglia, então, fala de si como se fosse outro, afasta-se da experiência para refletir sobre ela e atribuir-lhe novos significados, recriando-a como ficção. Esse duplo eu/outro, portanto, torna-se complexo dentro da obra, uma vez que o personagem Renzi consiste em uma repetição, um simulacro, um recurso ambíguo que insinua a presença do autor “real” no texto. Desse modo, essas duas personalidades fragmentadas se imbricam, se confundem e nos confundem. Com isso, Piglia joga um jogo performático e autoficcional que afasta o compromisso com a “verdade” e conspira contra a possibilidade de transmitir a realidade, colocando em cena, de maneira mais evidente, o caráter ficcional da obra.

A escrita performática de Piglia em seus diários se assemelha a uma espécie de espetáculo literário, onde ele manipula a linguagem e a estrutura narrativa para criar uma experiência estética para o leitor. Assim, suas reflexões pessoais e experimentações literárias se fundem em um texto que transcende a mera documentação do cotidiano, tornando-se uma forma de arte em si mesma. Além disso, Piglia frequentemente insere reflexões metalinguísticas em seus diários, discutindo a própria escrita e o ato de escrever. Essa autorreflexividade reforça o caráter performático de sua escrita, uma vez que ele sempre demonstra estar consciente do ato de escrever e de sua presença como autor.

Desse modo, com uma escrita atravessada pela performance, metalinguagem, fragmentos, colagens e reflexões ensaísticas, Piglia cria uma narrativa que foge do conceito tradicional de diário (pautado na organização, sinceridade e fidelidade) e, através do duplo realidade/ficção, se coloca no texto a fim de refletir sobre sua vida e sobre o modo de se fazer literatura. Ademais, Piglia nos apresenta os mecanismos de construção da memória, problematiza a figura do autor e nos mostra a ficção como estratégia de lidar com a realidade. Destarte, ele escreve para manter ativas as lembranças; para que seu testemunho perdure; para lembrar e ser lembrado, de modo a escrever para si e para outros, “arremessando-se no vazio para que algum leitor o segure no ar”.

Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução: Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BLANCHOT, Maurice. *L'instant de ma mort*. Montpellier: Fata Morgana, 1994.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução: Leila Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. *El Hacedor*. Buenos Aires: Emecé, 1960.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- 327 CUADERNOS. Direção de Andrés di Tella. Buenos Aires: Gema Films e Lupe Films, Coprodução Argentina-Chile, 2015. Documentário (76 min.).
- DERRIDA, Jacques. *Demorar: Maurice Blanchot*. Tradução: Flávia Trocoli e Carla Rodrigues. Florianópolis: Editora UFSC, 2015.
- DOUBROVSKY, Serge. *Fils*. Paris: Galilée, 1977.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos V: Ética, sexualidade, política*. Tradução: Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- FRANK, Anne. *O diário de Anne Frank*. Tradução: Fábio Kataoka. São Paulo: Pé da letra, 2017.
- GUSDORF, George. Le journal: dire ma vérité. In: GUSDORF, George. *Lignes de vie I: Les écritures du moi*. Paris: Odile Jacob, 1991.
- KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Tradução: Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEJEUNE, Philippe. Le journal comme “antifiction”. *Poétique*, [s./l.], n. 149, p. 3-14, février 2007.

MELLO, Ana Maria. Duplo. In: BERD, Zilá (Org.). *Dicionário de figuras e mitos literários das Américas*. Porto Alegre: Tomo Editorial/Editora da Universidade, 2007.

PIGLIA, Ricardo. *Anos de formação*. Tradução: Sergio Molina. São Paulo: Todavia, 2017.

PIGLIA, Ricardo. *Um dia na vida*: os diários de Emilio Renzi. Tradução: Sergio Molina. São Paulo: Todavia, 2021.

PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2019.

PINTO, Júlio Pimentel. História de um distanciamento: a memória de Piglia nos diários de Renzi. *Literatura e Sociedade*. São Paulo, n. 29, p. 52-61, jan./jun., 2019.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “O esplendor das coisas”: o diário como memória do presente na Moscou de Walter Benjamin. *Revista Escritos*, Rio de Janeiro, ano 3, n. 3, p. 161-185, 2009.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. *Tempo e argumento*, Florianópolis, v. 2, n. 1, p. 3-20, jan./jun., 2010.

[Artigo recebido em 26 de julho de 2023 e aceito em 30 de novembro de 2023.]