

RESPIRAÇÃO ARTIFICIAL: UM MANUAL DE PESQUISA HISTÓRICA
“Artificial Respiration”: a handbook of historical research

Eliane Marta Teixeira Lopes¹

RESUMO

Este artigo é um exercício de pensar cruamente o livro de Ricardo Piglia. Nesse exercício, articulo essa leitura com outras leituras do próprio Piglia e de outros autores do campo das ciências sociais e da ficção. O que está em jogo é a interlocução entre a historiografia, a ficção e a construção das/de histórias.

Palavras chaves: escrita; história; historiografia; ficção; Piglia

ABSTRACT

This article is an exercise of thinking about Ricardo Piglia’s book in a direct and clear way. In doing so, I articulate this reading with another Piglia’s readings and of other authors from the field of social sciences and fiction. What is at stake is the dialogue between historiography, fiction and the construction of the/of stories.

Keywords: writing, story, historiography, fiction, Piglia.

I

O TRABALHO DE PROVAR

A história, essa viagem ao outro, deve servir para
nos fazer sair de nós, tão legitimamente quanto
nos confortar em nossos limites²

Este texto tem por objetivo exercitar diante de vocês uma *prova*.

Prova é palavra polissêmica e está presente em diversos campos do conhecimento e do fazer: na astronomia, fotografia; nas artes gráficas, no direito, na filosofia, na retórica. É o ato ou aquilo que atesta a veracidade ou a autenticidade de alguma coisa; o processo pelo qual se verifica a exatidão de um cálculo; a experiência para se verificar se uma roupa se ajusta bem ao corpo; é um exame, um concurso; uma competição; a experiência, o ensaio; mas é também a degustação no ato de comer ou beber³ e prova é provação (em

¹ Professora Emérita da UFMG. Professora Titular aposentada de História da Educação da Faculdade de Educação. Psicanalista, membro do Aleph Escola de Psicanálise. Contato: emtlopes@uai.com.br

² Paul VEYNE. Introdução à História da Vida Privada. v.1, p.14.

³ Não custa lembrar Clarice Lispector que avisou: “Provação. Agora entendo o que é provação. Provação: significa que a vida está me provando. Mas provação: significa que eu também estou provando. **E provar pode se**

situação aflitiva ou penosa). Depois de passear pelos significados, deixo com vocês o significante. Exercito diante de vocês uma *prova*.

Poderia dizer, outramente, com Ricardo Piglia (perdão para o galicismo, mas esta é, exatamente, a palavra de que preciso), que tento expor o que *é aprender a pensar cruamente* (RA p.54). Pensar articuladamente, sempre acreditando que cada idéia faz parte de um texto em sua inteireza, mas é também um fragmento que pode permitir-me compor outros textos, permite compor **com** outros textos. A maneira como fui compondo este texto não foi linear. Pudessem o computador ter, entre suas estatísticas, quantas vezes fui e voltei a uma frase ou a uma idéia e eu mesma me espantaria. É certo que um pouco mais de disciplina teria dado mais consistência e clareza ao que compus; desculpem-me: não tive tempo para ter disciplina, mesmo acreditando que *“É preciso pôr um pouco de ordem em nossas paixões, como dizia o bom Sade”*. (LdoE p.76) Em todo caso, para Piglia mesmo,

Escrever é sobretudo corrigir, não acredito que se possa separar uma coisa da outra. (...) A gente faz um esforço para se colocar no lugar de uma espécie de leitor perfeito, capaz de detectar todas as falhas e os nós do textos, e tenta ler o que escreveu como se fosse de outro. Nesse sentido a revisão é uma leitura tão utópica e tão interminável quanto a própria escrita (LdoE p.84).

A primeira leitura de *Respiração Artificial* foi um impacto. Leitura difícil, enredo fascinante. Oferece a história e exige muito do leitor, que cresce ou fica do tamanho do papel. Marcelo Maggi declara que seu “sonho é escrever um livro composto inteiramente de citações”(RA p.15), *Respiração Artificial* exige erudição, mais que inteligência (*interpretação*): literatura; filosofia; artes plásticas; música; história, historiografia. Só um exemplo: *Ouçõ uma música e não consigo tocá-la, dizia, parece-me, Coleman Hawkins...*(p.33), e eu, leitora, devo lembrar-me de que Coleman Hawkins, foi um jazz-man, americano (1904-1969) -sax-tenor- entre o clássico e o be-bop. Tudo está lá. Mas é preciso que se saiba antes.

O que é mais fantástico é que, para o texto e seu autor, não faz a menor diferença que o leitor saiba ou não.

Essa obra literária tornou-se campo de confronto de tudo aquilo com que eu vinha trabalhando há algum tempo. Mas quero dizer que esta é a minha leitura, minha impressão, de uma certa obra literária. Sobre ela exponho o que me permitiu pensar. Necessariamente, Ricardo Piglia nada tem a ver com isso.

A partir do momento em que fiz, inteiramente ao acaso, a primeira leitura usei o excerto que transcrevo a seguir como epígrafe de um artigo que publiquei em *Teoria&Educação* e comeci a dizer, talvez um pouco abusadamente, que esse romance era um “verdadeiro manual de pesquisa histórica”. Querem aprender a fazer pesquisa histórica? leiam o livro. Senti-me então responsabilizada - e, claro, não precisamos de

ninguém para nos responsabilizar - a “provar” isso. Não queria com isso dizer que o rigor podia ser elástico, que literatura e história se confundem, nem que se anulam ou coisas tais que outras pessoas mais dotas já falaram e que eu, francamente, às vezes, sequer compreendo muito bem. O que quero dizer, simplesmente, é que se lermos com atenção e vontade este romance estaremos participando de um processo de desvendamento de uma trama e que afinal, é isso que se pede ao historiador. Pode ser que alguns - lido o livro - não tenham se sentido tocados por ele. A mim, à medida em que fui vendo serem construídas à minha frente, como se eu mesma as construísse, frases do tipo

“...escrevo porque os anos sedimentaram minhas lembranças como uma borra e o passado transformou-se num velho entrevado” (RA, p.21),

o livro enredou a ponto de construir com ele um diálogo historiográfico permanente. Antes de dizer o tal excerto, talvez fosse interessante lembrar que em uma entrevista Ricardo Piglia diz que foi fazer o curso de história porque queria ser escritor e pensava (ele acha que com razão) que se estudasse Letras ia ser difícil continuar interessado em literatura. Pelo que se vê, para um escritor, ficcionista, não se faz história inutilmente. Eis o excerto:

Esses papéis do passado que guardo numa caixa são meu zoológico particular: ali estão trancadas feras de tamanho reduzido: lagartos, ratos, serpentes de pele fria. Basta abrir a tampa para vê-los moverem-se, minúsculos como as minúsculas placas de gelo que navegam em meu sangue. No redil da história apascento os animais da manada: alimento-os com a carne de meus próprios pensamentos. (...) Esta noite, ao mergulhar a mão direita na caixa onde guardo meus papéis, os animais subiram até meu antebraço, moviam as patinhas, as antenas, tentando sair ao ar livre. Esses répteis, que se arrastam por minha pele cada vez que resolvo mergulhar a mão no passado, provocam em mim uma infinita sensação de repugnância, mas sei que o roçar escamoso de seus ventres, o contato afiado de suas patas, é o preço que tenho que pagar toda vez que quero comprovar quem fui.

Não farei esse trabalho *-pensar cruamente-* com o livro todo. Parei no umbral da p.60, ao início da parte III. Para mim foi o suficiente. A *prova* é também uma *mostra*.

II

O TRABALHO DE PENSAR CRUAMENTE

A “ficha técnica” do livro é a seguinte:

PIGLIA, Ricardo. *Respiração Artificial*. São Paulo: Iluminuras, 1987. 198 p. Tradução de Heloisa Jahn. Capa de Gabriel Martinez. Preparação de texto: Cacilda Guerra. Serviços de revisão tipográfica: Crivo Editorial.
Do original: *Respiración Artificial*; Argentina, 1980.

Dedicatória: “Para Elias e Rubén, que me ajudaram a conhecer a verdade da história.”

A partir da dedicatória começo o trabalho de investigação sobre o livro. Aliás, policial é o gênero literário preferido de Ricardo Piglia e ele diz que Renzi “Funciona como um detetive que investiga um crime” (p. 188)⁴ Este livro como um enigma, é como eu estou tratando-o. Recorto o livro. Sem compromissos com um texto teórico, faço um exercício de desvendamento que talvez só interesse e agrade a mim mesma. Para as questões quase éticas em torno da questão da dissecação da obra literária, que não resolvo, consolo-me com Umberto Eco⁵: “A experiência de reler um texto ao longo de quarenta anos me mostrou como são bobas as pessoas que dizem que dissecar um texto e dedicar-se a uma leitura meticulosa equivale a matar sua magia” (ECO, Umberto. p. 18).

E quem serão Elias e Rubén? O que será que RP quer dizer com isso, se ele nega todo tempo que exista (ou não nega?) que exista uma [1?] verdade na história? Pelo menos explicita isso na entrevista dada ao Globo (05-01-92) “a relação entre falso e verdadeiro é muito imprecisa”

No trabalho de pensar cruamente, à procura de *provas*, é preciso aprender a deixar as coisas em suspenso.

Título da Primeira parte: Se eu mesmo fosse o inverno sombrio

Em Laboratório do escritor, RP diz, em entrevista (p.52), que seu quadro favorito é “Se eu mesmo fosse um inverno sombrio” de Frans Hals. Não consegui ainda ver este quadro e tentar adivinhar a razão de ser este o título da primeira parte do livro, ainda que à página 34, de RA, esteja o fio da meada: na carta que Emilio (o sobrinho) escreve para Marcelo Maggi (o tio) ele introduz: “... enquanto eu terminava de tomar a cerveja misturada com genebra seguindo o conselho do romancista inglês Charles Dickens e, nesse momento, 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 um inverno sombrio. E aí agora eu teria que continuar...” Teria Dickens, de fato, aconselhado a mistura etílica? A literatura exime-nos da prova: não preciso do pé de página para provar ao leitor que o que digo está lá, onde digo que está. Ao leitor não interessa muito o estatuto de verdade, já que o pacto que faz com a ficção é o de que tudo que lê é verdade. A partir do momento em que este escritor que leio, que é Piglia, diz-me, a mim, uma leitora qualquer, que nada conhece de literatura inglesa, que Charles Dickens é um romancista inglês, ele passa a existir como personagem e o que diz é veraz. No entanto, a questão do título da primeira parte não fica esclarecido. Pelo menos por enquanto...

Epígrafe: *We had the experience but missed the meaning, and approach to the meaning restores the experience (T.S.E.)*

⁴ La Literatura y la Vida. Entrevista a Ana Inés Larre Borges - Brecha - 28 de julio, 1989. (p.185)

⁵ ECO, Umberto. Seis passeios pelos bosques da ficção. São Paulo, Companhia das Letras, 1994.

Pergunto-me: E= Eliot?

No livro RA a epígrafe vem na p.7, sozinha, no alto à esquerda. Na p. 11, a primeira do texto, esclarece: a “epígrafe a este relato”, (relato é o romance de que falamos) vem no verso da carta que Marcelo Maggi Pophan escreve a Emílio, que interpreta a sua inclusão como um ato deliberado do tio: “...e depois, como se quisesse me orientar, transcreveu as duas linhas do poema inglês que agora serve de epígrafe a este relato”. Se é um poema inglês, podemos supor, com maior probabilidade de acerto, que sim, é Eliot, Thomas Stearns Eliot, mesmo que talvez não seja um poema inglês, mas em inglês, já que T.S.Eliot era americano, embora tenha morrido em Londres e fosse filho de ingleses. Na imensa obra de Eliot não (**me**) é possível achar a referência. Mas sei que Eliot é um escritor, poeta, crítico, dramaturgo, controvertido. Nasceu em 1888 e morreu em 1965. Em 1927 proclama sua posição de “an anglo Catholic in religion, a classicist in literature, and a royalist in politics”.

A tradução da epígrafe: *Nós tivemos a experiência mas perdemos o significado e a aproximação ao significado restaura a experiência.*

É esta, pois, a orientação que um dos personagens quis dar ao autor do romance. Se é a do autor... ou mesmo do narrador... resta como dado para confrontação.

[1]

Na primeira página, a primeira frase é: *Dá uma história? Se dá, começa há três anos.* Também na página 12 há uma frase que nos remete ao problema que quero comentar: *“Vocês nunca vão saber que tipo de homem é Marcelo”.* Quem a diz é Coca, a personagem-pretexo-da-fuga de Marcelo. A frase, na verdade não é uma afirmativa, é um desafio; o desafio se coloca para aquele que quer saber. Ela saberá? onde estará a fonte de saber? para saber?

A frase, a primeira do livro, é comum ao historiador e ao ficcionista. O historiador, no entanto, antes de se perguntar se o que tem em mãos dá uma história, ele já se fez uma pergunta e é por isso que ele chega a ter em mãos um material. Aqui, estranhamente, questiona-se, de saída se a história é possível, começa-se a contar, a narrar com uma pergunta, com uma dúvida, que é falsa, pois o leitor já tem em mãos o livro. O problema não está posto para a investigação, como na história, mas para a narrativa. Falando em maneiras de se começar histórias lembro -e gosto muito- da forma como Sherazade conta: *Conta-se -mas Alá é mais sábio do que nós quando se trata de dizer a verdade sobre os acontecimentos do passado e as crônicas dos diferentes povos- que havia outrora, no Império dos Sassânidas, dois reis irmãos..*⁶. Gosto porque o sujeito é indeterminado (conta-se): não importa quem conta, porque seja lá quem for, Alá é mais sábio, sobretudo

⁶ KHAWAM, René R. *As Mil e uma Noites*. São Paulo, Brasiliense, 3 ed. 1991 (vol.1 Damas Insígnas e Servidores Galantes p.19)

quando está em jogo a verdade sobre os acontecimentos do passado. Não é de pouca coisa que Alá dá conta e a fundamental diferença entre ele e nós, historiadores, (tentando ser politicamente correta), é que ele não precisa recorrer às fontes e não tem as dúvidas sobre a verdade. Acrescente-se: dúvida irredimível.

Se pensarmos na matéria bruta, na matéria prima do trabalho historiográfico, logo nas primeiras páginas já aparecem as fontes: uma carta - na verdade, serão muitas cartas - que se entrelaçam e citam outras cartas (por ex. p.13) ao longo de todo o romance, até cartas do futuro; uma fotografia; os recortes de jornais; um perfume (o cheiro é fonte de lembrança -Coca: Uma visita: perfume que minha mãe jamais conseguiu esquecer [p.12]). “*Maggi utilizava os documentos inéditos conservados pela família Ossorio durante quase cem anos. São esses os papéis que o pai de Esperancita coloca em suas mãos: textos, cartas, informes e um Diário...* (RA p.25) “*Na realidade, escrevia-me Maggi, dedico-me a utilizar esses materiais, que são uma espécie de avesso da história, e dedico-me a ser fiel aos fatos*(RA p.26) (...) *Tenho várias hipóteses teóricas que são ao mesmo tempo modos diferentes de organizar o material e de ordenar a exposição (...) a única maneira de captar essa ordem que define seu destino é alterar a cronologia: ir do delírio final (...)* (etc. aqui não importa o conteúdo). *Desse modo através dessa inversão, talvez seja possível captar o que expressam as desventuras desse homem.* (p.27)

O próprio Piglia declara: *En realidad empecé trabajando la novela con la idea de hacer un archivo. Me tentaba la idea del archivo como forma. Necesitaba una fuente histórica que me serviera de base para el archivo y entonces empecé a armar un personaje que es Ossorio. (Crítica y Ficción//Literatura y Vida p.191).*

Talvez não haja mesmo nada melhor a dizer.

A maneira como tece essas fontes, a estratégia de montagem do texto literário é às vezes desconcertante. É o mesmo desconcerto que traz o trabalho em arquivo. Muita gente não gosta e não se adapta. A primeira carta, a que traz a fotografia e começa a história, é anunciada assim: *Pouco depois recebi a primeira carta.* E a carta começa sem preâmbulos: *Primeiras retificações, aulas práticas (dizia a carta)...* Com esse anúncio entre parêntesis e o tempo do verbo (pretérito imperfeito) está dada a apresentação da fonte. Nada há do convencional: as aspas, ou o itálico. Seu efeito sobre a narração é dado antes, na primeira página quando faz uma aposta na história e anuncia que a carta foi recebida (se faz a pergunta: *Dá uma história?* e começa a contar é que aposta que há uma história a contar). As outras cartas são colocadas no texto mais ou menos da mesma maneira: descobre-se que o que se lê é uma carta (pp.17, 18, 19, 21). O narrador diz que *...a história de Enrique Ossorio foi-se construindo para mim pouco a pouco, fragmentariamente, entremeada às cartas de Marcelo (...) o fato é que fui reconstruindo, fragmentariamente, a vida de Enrique Ossorio.* Mas, sobre as cartas também adverte: *a correspondência, no fundo, é um gênero anacrônico, uma espécie de herança tardia do século XVIII...* e ainda *a correspondência é um gênero perverso: tem necessidade de distância e ausência para prosperar (...) foi liquidado pelo telefone tornando-se inteiramente anacrônico...*

As fontes para Marcelo Maggi -que leciona história argentina e se apresenta como educador e radical sabatinista [p.16]- causam as angústias e temores e suores que causam

em todos nós: *Estou me sentindo como se estivesse perdido em sua memória, escrevia-me, perdido numa selva onde tento abrir caminho para reconstruir o rastro dessa vida entre os restos e os testemunhos e as notas que proliferam, máquinas do esquecimento. Sofro da clássica desventura dos historiadores, escrevia-me Maggi, embora eu não passe de um historiador amateur* [vejam que a carteirinha para pertencer a uma corporação é condição até em um romance]. *Sofro dessa desventura clássica: ter querido apropriar-me desses documentos para decifrar neles a certeza de uma vida e descobrir que são os documentos que se apoderaram de mim e me impuseram seus ritmos e sua cronologia e sua verdade particular*[p.23].

Vê-se ao longo de todo o texto que essa última afirmativa deve ser relativizada. Todos nós sabemos que as fontes não dizem nada; é o olhar que se aplica sobre elas que torna o historiador capaz da interpretação e é capaz também de construir a interpretação. O passado se constrói durante a escrita. O personagem Enrique Ossorio está construído, segundo uma *orientação*, desde a epígrafe do texto.

O autor disse (LdoE p.73) que “*no fundo todas as histórias contam uma investigação ou contam uma viagem...a estrutura da narrativa como investigação: de fato, é a forma que utilizei em Respiração Artificial. Há uma espécie de investigação exasperada que funciona em todos os planos do texto*”.

Na historiografia é Carlo GINZBURG quem melhor lança a questão (laça a questão). Desde o título de um trabalho seu, muito importante, que carrega no título as palavras traços - pistas - sinais, até em, por ex., *Indagações sobre Piero*, em que palavras como *exame aprofundado dos testemunhos, reconstrução, brecha* são recorrentes nos dois prefácios que introduzem a edição brasileira, caracterizando o tipo de trabalho que faz. Podemos também lembrar feitos notáveis no campo das ciências auxiliares da história como por ex. a filologia ou a paleontologia ou a epigrafia. O próprio RP, ainda em O LdoE conta dois casos: um a partir do deciframento do sumério (a primeira forma de escrita conhecida) e do deciframento da escrita egípcia. Ambos decifradores enlouqueceram ou definitivamente se afastaram do ofício de decifradores. Podemos lembrar a proximidade ou a coincidência para o uso das palavras, em espanhol pelo menos, *investigación* é palavra para o campo policial e para o campo científico. Em português a coincidência é menos nítida, já que, pelo menos no campo científico usamos com muito mais frequência pesquisa que investigação. Já falei disso também em outro artigo. A palavra *perquirire* em latim é fortíssima. Repito: Pesquisar, no Dicionário Etimológico mais usado entre nós, tem sua origem no castelhano, mas em um velho Dicionário Português-Latim (1879) encontra sua versão ou sua concepção original como *inquirire* e o pesquisador é o *inquisitor*. Para investigar, temos as mesmas palavras que para pesquisar e aí está, pelo menos, parte do campo semântico da investigação. No Dicionário Analógico⁷, com o perdão da redundância, podemos encontrar interessantes analogias. A organização desse dicionário -infelizmente de pouco uso entre nós- é feita da seguinte maneira: CLASSES e SEÇÕES e DIVISÕES. Já tomando investigação,

⁷ SPITZER, Padre Carlos. Dicionario Analogico da Lingua Portuguesa. Thesouro de Vocabulos e Phrases da Lingua Portuguesa. Porto Alegre, Editora Globo, 1936.

exemplo que nos interessa, a palavra aparece na CLASSE IV: Palavras que exprimem faculdade cognoscitiva; na DIVISÃO: Formação de idéias (que está dividida em sete seções): I^a) Operação do Entendimento em Geral {onde está por exemplo, entendimento, espírito atividade mental}; II^a) Condição anterior à operação do entendimento. Aí encontraremos: 322: curiosidade; desejo de saber; 323: atenção, diligência, cuidado; 326: pesquisas, exames, estudo, questão; 328: experimento, tentativa; 330: distinção, discernir (substantivos, adjetivos, verbos e advérbios. Outros números que não aparecem aqui na seqüência estão referidos aos antônimos). Curiosidade, desejo de saber - curiosidade, vontade, desejo, ardor, sede de saber, procura, busca da ciência, verdade, desejo de aprofundar os conhecimentos, de penetrar os recônditos, arcanos da ciência, filomatia, indiscrição, estudiosidade, curioso, investigador, espia, espião, inquirente, inquisidor, desejo de investigação, avidez de saber, rato de biblioteca, quesito. Como vêm não é só porque Ricardo Piglia quer que a história, a investigação, a ficção e a narrativa estão entrelaçadas.

Desses professores de história Marcelo Maggi, Ricardo Piglia, nós mesmos vamos depreendendo o que é história, como se faz a história, como se escreve a história. Mesmo que seja um romance.

A história que os personagens ensinam-nos a fazer, no processo de desvendamento da história, pode ser encontrada no livro todo e em frases que praticamente encerram tudo. Faço delas uma colcha de retalhos, um *patchwork* que pretende mostrar – e, porque faz isso, endossa - uma concepção de história, *patchwork* feito de citações e poucos comentários, como era o sonho de Tardewski.

-nenhum outro herói digno de ser lembrado

-versões circulavam secretamente, confusas, conjeturais

-conjeturas, as histórias imaginadas

-é preciso fazer a história das derrotas

-não se deve permitir que alterem nosso passado

-ensino-lhes o que denominei olhar histórico. Somos uma folha que bóia nesse rio e é preciso saber olhar o que acontece como se já tivesse acontecido. Jamais haverá um Proust entre os historiadores e isso me alivia e deveria servir-lhe de lição.

-colocou-se um único problema: como narrar os fatos reais?

[...] qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas. Afinal, (como já escrevi) todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender - não terminaria nunca (Eco,U. p.11).

Rubem Fonseca – “*O selvagem da Ópera*” - diz: *Isto é um filme* (p.10) “Mas quem esclareceu as minhas principais dúvidas foi o próprio Carlos Gomes com sua variada e abundante produção epistolar, que serviu ainda para dar autenticidade às falas a ele

atribuídas no filme, principalmente as reveladoras dos dramas ocultos de sua vida. Todos os personagens existiram, com exceção de apenas quatro no meio de dezenas e dezenas de nomes citados entre os contemporâneos de Carlos. Todos os fatos são verdadeiros. Algumas lacunas são preenchidas com a imaginação”.

-a história é o único lugar onde consigo descansar desse pesadelo de que tento acordar. -tampouco partilho de sua paixão histórica. Depois da descoberta da América não aconteceu mais nada nestes lares que mereça a mínima atenção. Nascimentos, necrológios e desfiles militares: só isso.

aí o que temos é uma concepção de história baseada em acontecimentos. Ora, a história não trata só de acontecimentos, como sabemos, e trata cada vez menos

*-a tendência a ser metafórico, e ele próprio refletia metaforicamente. Estou paraplético que nem este país, dizia. Eu sou a Argentina...
- só o que se modifica e se transforma, diz Tardeewski, tem sentido
-escrevo porque os anos sedimentaram minhas lembranças como uma borra e o passado para mim transformou-se num velho entrevado.*

esse velho entrevado é tanto ele, quanto o país, como disse metaforicamente acima

-estou convencido de nunca nos acontece nada que não tenhamos previsto, nada para o que não estejamos preparados

Marx, de outra maneira: “...a humanidade só se propõe as tarefas que pode resolver...”

-na realidade, escrevia-me Maggi, dedico-me a utilizar esses materiais, que são uma espécie de avesso da história, e dedico-me a ser fiel aos fatos, mas ao mesmo tempo gostaria de mostrar o caráter exemplar da vida dessa espécie de Rimbaud, que se distanciou das avenidas da história para melhor testemunhá-la. Enfrento dificuldades de outra ordem. De saída está claro que, para mim, não se trata de escrever o que no sentido clássico, denomina-se biografia. Tento antes, mostrar o movimento histórico embutido nessa vida excêntrica.

-o que é a biografia de um escritor senão a história das transformações de seu estilo?

a questão da biografia é hoje, na história, uma questão ardente. Pena que a história da educação ainda não tenha se dedicado a isso - mesmo quando o faz, como é o caso do trabalho de Clarice Nunes, com Anísio Teixeira e outros que não têm a mesma importância, como os sobre Fernando de Azevedo. É como se disséssemos sempre: a vida desses homens e mulheres educados e educadores não nos diz respeito. Também é preciso reconhecer que não há muito interesse, pelo menos explicitado, das editoras pela biografia de educadores. Talvez por causa do tom predominante; afinal a hagiografia está fora de moda...Podemos falar de desde *Ensaio de ego-história*, até *Olga, Chatô, O*

Selvagem da Opera. Podemos falar de *Freud uma vida para o nosso tempo* de Peter Gay, Jacques Lacan de Elizabeth Roudinesco, *Guillherme Marechal* de G.Duby, *O retorno de Martin Guerre* de Natalie Davis, *Indagações sobre Piero* de Carlo Ginzburg e ainda de *Freud uma biografia ilustrada* de Octave Mannoni (“a obra de Freud não pertence em primeiro lugar à literatura: ela visa a uma verdade. Os comentadores de tal obra têm de escolher entre diversas aproximações segundo a verdade que eles próprios visam.(...) O que nos atrairá é a verdade do próprio Freud, o modo como chegou às perguntas que formulou, depois às respostas que deu. (...) o que veio depois ilumina as dificuldades” p.19). Há aí, nessa amostra feita inteiramente ao acaso, autores que são psicanalistas, historiadores, jornalistas, e literatos. Ofícios diferentes produzindo obras que perfeitamente se enquadram no gênero. Por que não nós?

- ...para mim quem arma esses enredos é a história. Não devemos desconfiar, por outro lado, da resistência do real ou de sua opacidade. (A pomba que sente a resistência do ar, diz meu amigo Tardewski citando Kant, a pomba que sente a resistência do ar pensa que poderia voar melhor no vazio)

Veja a trama das citações: Ricardo Piglia, Emilio Renzi, Marcelo Maggi, Tardewski, Kant, Ricardo Piglia, claro. Talvez se tudo aparecesse explícito em um texto de história também fosse assim. Talvez aí esteja uma diferença na forma de narrar.

-mas quem pode garantir que a ordem do relato é a ordem da vida?

De novo Marx, que perguntou, ou respondeu, a isso: a ordem da investigação não é a mesma da exposição. Piglia em *LdoE* (p.52) conta: *Nunca fui um militante político, mas sempre fui marxista e nos anos em que isso existia, antes da matança e da conversão dos santos, estive próximo dos grupos de esquerda maoísta.*

-a presença de todos esses mortos me dá agonia. Eles me escrevem? Os mortos? Sou eu quem recebe a mensagem dos mortos?

Num dos poucos textos (bons) sobre a relação entre História e Psicanálise, Michel de Certeau afirma: *Há uma ‘inquietante familiaridade’ deste passado que um ocupante atual expulsou (ou acreditou expulsar) para se apropriar do seu lugar. O morto persegue o vivo. Ele tortura (ferida secreta e repetida).*

Em *A Escrita da História (Escritas e Histórias)* o tema reaparece; o texto é longo mas vale a pena: *É inútil multiplicar, fora de nossa historiografia, os exemplos que atestam uma outra relação com o tempo, ou, o que vem a ser o mesmo, uma outra relação com a morte. No ocidente, o grupo (ou o indivíduo) se robustece com aquilo que exclui (é a criação de um lugar próprio) e encontra sua segurança na confissão que extrai de um dominado (assim se constitui o saber de/sobre o outro, ou ciência humana). É que ele sabe efêmera toda vitória sobre a morte; fatalmente a desgraçada retorna e ceifa. A morte assombra o Ocidente. Por este motivo o discurso das ciências humanas é patológico: discurso do*

pathos -infelicidade e ação apaixonada- numa confrontação com esta morte que a nossa sociedade deixa de poder pensar como um modo de participação na vida. Por sua conta a historiografia supõe que se tornou impossível acreditar nesta presença dos mortos que organizou (organiza) a experiência de civilizações inteiras e, portanto, que é impossível remeter-se a ela, aceitar a perda de uma solidariedade viva com os desaparecidos, ratificar um limite irreduzível. O perecível é seu dado; o progresso sua afirmação. Um é a experiência que o outro condena e combate. A historiografia tende a provar que o lugar onde ela se produz é capaz de compreender o passado: estranho procedimento, que apresenta a morte, corte sempre repetido no discurso, e que nega a perda, fingindo no presente o privilégio de recapitular o passado num saber. Trabalho da morte e trabalho contra a morte. (p.16,17)

- isso que podemos chamar de minha fortuna tem para mim, estive pensando, a mesma qualidade abstrata da morte. Também ela navega e flui em torno dessa rocha inóspita e tenta erodi-la. Ali encontro, disse o Senador, ali encontro a matéria com que está construída a memória. Outra memória: não esta minha memória, formada por palavras e mensagens cifradas, outra memória que sempre me vem, acompanhando a desolação da insônia. Tento, inutilmente, soltar-me desse lastro que durante anos manteve-me atado às marés do passado, a suas correntes subterrâneas. Para não afogar nas águas do passado, sou obrigado a refletir (...)

-somente são minhas as coisas cuja história conheço. Uma coisa é realmente minha, disse o Senador, quando conheço sua história, sua origem.

-existe uma primeira definição de onde é preciso partir. Era necessário começar por ali, disse, para que a história que precisava contar pudesse ser entendida, embora esse começo fosse na realidade um resultado.

-um círculo. Uma morte atrás da outra. Muito bem: onde começa essa cadeia que encadeia os anos para vir se encerrar comigo? Como começa? Não deveria ser essa a substância do seu relato? A origem? Porque se não, para que contar? Para que serve jovem, contar, se não for para apagar da memória tudo que não for a origem e o fim?

-do outro lado, no outro front, já se exhibe a heterogeneidade daquilo que nossos inimigos sempre consideraram idênticos a si mesmos. O que se poderia imaginar unido, sólido, começa a fragmentar-se, a dissolver-se, erodido pela água da história.

Claro! Tudo que é sólido desmancha no ar!

-ou porventura deixou de fluir, vinda do passado, a proliferação incessante da morte?

-escrevendo finalmente, disse o Senador, uma palavra após outra, cartas, fragmentos, para dizer, finalmente, o que de repente entendera.

III

O TRABALHO DE ARREMATAR

Sou uma leitora de Ricardo Piglia. Do Ricardo Piglia de Respiração Artificial. Como leitora, sou exatamente o que ele teria querido para sua obra, ou pelo menos o que diz que quisesse ter:

- Qual seria, a seu ver, o leitor ideal de sua obra?
- O leitor ideal é aquele produzido pela própria obra. Uma escrita também produz leitores, é assim que a literatura evolui. (LdoE p.84)

Por fim, gostaria que pensássemos que a rejeição pela literatura na área de ciências sociais e humanas (*y compris* educação) é bizarra. Alguns argumentos que já encontrei oscilam entre o mole e o duro, entre o objetivo e o subjetivo, entre o exato e o duvidoso, o rigoroso e o impreciso. Mas, creio ter encontrado a melhor explicação da questão em Ricardo Piglia mesmo:

A ficção aparece como antagônica a um uso político da linguagem. A eficácia está ligada à verdade, com todas as suas marcas: responsabilidade, necessidade, seriedade, a moral dos fatos, o peso do real. A ficção se associa ao ócio, à gratuidade, à dissipação do sentido, ao que não se pode ensinar; associa-se ao excesso, ao acaso, às mentiras da imaginação como as denomina Sarmiento. A ficção aparece como uma prática feminina, ou melhor, uma prática anti-política. (...) O espaço feminino e o espaço político (...) Ou, se os senhores preferem, o Romance e o Estado. Dois espaços irreconciliáveis e simétricos. Em um lugar se diz o que no outro se cala. A literatura e a política, duas formas antagônicas de falar do que é possível. (...) Mas, ainda segundo ele, a literatura constrói a história de um mundo perdido (LdoE p.91, 92).

À sua procura, pois; e

“Não se desapaixonem porque a paixão é o único vínculo que temos com a verdade (p.27).”

Referências

Caderno B do Jornal do Brasil “Laboratório literário” - O escritor argentino Ricardo Piglia prega renovação narrativa e lança obra no Brasil- (Macedo Rodrigues) Rio de Janeiro, quarta-feira, 13 de julho de 1994.

Caderno Livros de O Globo “O jogo sem fim da literatura”. Entrevista de Ricardo Piglia (José Negreiros). Rio de Janeiro, 5 de janeiro de 1992.

De CERTEAU, Michel. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

De CERTEAU, Michel. História e Psicanálise. in: *A Nova História* dir. por Jacques Le Goff e Roger Chartier, Jacques Revel. Coimbra: Almedina, 1990.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y Ficción*. Buenos Aires. Siglo Veinte Universidad Nacional del Litoral. Entrevistas. 1990

PIGLIA, Ricardo. *O Laboratório do Escritor*. São Paulo, Iluminuras, 1994. (LdoE)

Recebido em agosto de 2009

Aprovado em outubro de 2009