

34 Criação & Crítica

A “IMAGINAÇÃO CINEMATOGRAFICA” NA CRÍTICA LITERÁRIA DE RICARDO PIGLIA

Eduardo Ferraz Felipe¹

RESUMO: O artigo estuda a “imaginação cinematográfica” na obra crítica de Ricardo Piglia sem utilizar os referenciais teóricos acerca da adaptação. Trata-se de analisar a obra crítica atento ao impacto da apreciação do cinema nos modos de entender sua concepção de literatura. Além de permitir um percurso crítico acerca de filmes, o artigo também propicia perceber a relação entre criação e crítica, especialmente a utilização da crítica de cinema para enfatizar a singularidade de cada uma das artes. Opto por enfatizar elementos de seu ofício, como a elaboração de diálogos e modos de composição de alguns personagens. Por fim, acredito que esse viés possibilite novas percepções da obra para além das escolhas mais conhecidas de sua fortuna crítica.

PALAVRAS-CHAVE: Ricardo Piglia; Cinema; Imagem; Memória; Tempo.

THE “CINEMATOGRAPHIC IMAGINATION” IN RICARDO PIGLIA’S LITERARY CRITICISM

ABSTRACT: The paper studies the “cinematographic imagination” in Ricardo Piglia’s literary criticism without the use and abuse of adaptation studies. First, it analyzes the impact of cinema on his essays and novels. It not only allows for a critical journey through Piglia’s filmic preferences, but it also provides insight into the relationship between creation and criticism in his work. In general, it emphasizes characteristics of his craft, such as the writing of dialogue and the composition of some characters, and it also allows new perceptions of Piglia’s work.

KEYWORDS: Ricardo Piglia; Cinema; Image; Memory; Time.

Por mais que não se possa definir para onde irão os estudos literários ao longo do século XXI, é provável que a relação entre a literatura e as outras artes continue ganhando proeminência. Dentre essas, a interseção com a linguagem do cinema produziu inúmeros estudos acerca da relação entre as duas artes, sendo que comumente essas linhas de pesquisa deram prioridade a enfoques nos quais há a primazia do texto literário ante a linguagem cinematográfica. Há livros destacáveis acerca das relações entre literatura e outras artes, especialmente o cinema como, por exemplo, *A Literatura através do cinema. Realismo, magia e arte da adaptação* de Robert Stam. Nesses trabalhos estão sendo debatidas as circunstâncias da adaptação fílmica: suas escolhas narrativas, opções de imagens e produção, modos como está sendo utilizada a câmera. Essa vertente escolhe como referencial a primazia da palavra em detrimento da imagem. Os livros destinados a essa temática são variados, talvez o exemplar mais conhecido seja Linda Hutcheon em *Uma Teoria da Adaptação* em que toma como ponto de partida a crítica à fidelidade ou da relação

¹ Professor de História da UERJ. (ffeduerj@gmail.com)

34 Criação & Crítica

entre original e cópia acerca de qualquer possibilidade de adaptação da literatura ao cinema. A adaptação enquanto uma forma de “repetição sem replicação” onde a mudança é inevitável. (Hutcheon, 2011, p. 8) Nessas abordagens, o texto literário surge como elemento base de inúmeras transposições para o filme, o que conformou a ideia dominante, excessivamente aprisionada no tema da “adaptação filmica”. O logocentrismo da sociedade ocidental, a prevalência da letra sobre a linguagem iconográfica, situava em uma posição de desprestígio outras linguagens que poderiam ser consideradas gérmen de ficções e referências para a elaboração de narrativas.

Pretendo dialogar com análises que se debruçaram na pluralidade existente das relações entre narrativa fílmica e narrativa literária, porém enfatizando uma leitura que destaque o trânsito e as fronteiras fluidas entre a “imaginação cinematográfica” e a imaginação literária. Em contraste com as produções teóricas que pensam o primado da adaptação, o estudo analisa o cinema como influenciador do nascimento de narrativas a partir de procedimentos enfatizados pelo cinema, ou dele mesmo constitutivo, incorporados por prosas de ficção. Trata-se então de perceber que o cinema deva ser entendido enquanto força propulsora para a elaboração de ficções. Essas opções levaram-me a repensar o estatuto do cinematográfico na obra de ficcionistas contemporâneos, especialmente estudar a relação entre Ricardo Piglia e as linguagens do cinema partindo de um enfoque invertido, onde a imaginação cinematográfica se estabelece como elemento destacável para a compreensão de sua obra. Percebo que a crítica cinematográfica possui espaço em uma obra relevante em termos da crítica literária, com textos críticos e ensaísticos equivalentes, e por vezes superiores, que sua prosa de ficção. Entrevistas, ensaios, crítica, trechos de romances, comentários de obras de outros escritores, referências históricas, adaptações para o cinema, participação na elaboração de roteiros; essa ampla gama de aparições variadas expõe esse temário pouco valorizado na obra do escritor. Possibilita delinear um mapeamento de filmes que impactaram a sua formação, assim como encontrar novas possibilidades de leituras para as imagens literárias e personagens que aparecem em sua obra.

Dedico-me a analisar a presença do cinema na obra de Ricardo Piglia, especialmente em sua obra crítica, utilizando os romances e contos apenas quando for necessário desenvolver algum argumento². Piglia é um daqueles nascidos a partir da década de 1940 para quem o cinema é o grande produto da cultura de massas. Percebe-se a interiorização dos recursos do meio cinematográfico como elemento de uma cultura popular que esse escritor reconhece como própria e com a qual são criadas relações complexas e autorreflexivas. Esse percurso de análise é pouco comum, especialmente no Brasil, já que, em geral, são priorizadas a relação com o

² Um deles, por exemplo, é o processo de escrita de roteiros de filmes dos quais Piglia participou, dentre eles com Hector Babenco; outro é a adaptação de obras para o cinema, como ocorrido no caso do romance de Onetti *El Astillero*.

34 Criação & Crítica

romance policial, especialmente o hard-boiled, (PIMENTEL, 2010) ou a relação com os traumas históricos da ditadura militar argentina e a história (GROTTO, 2010), ou a singularidade da autobiografia de escritores (SCHWARTZ, 2013). Mais recentemente, há investimentos analíticos em indagar a historicidade dos diários ou a memória do autor (PIMENTEL, 2019 a; 2019 b) ou a relação com a multiplicidade de interferências e revezamento de gêneros textuais (GARATE, 2019). Em espanhol, há alguns estudos, porém sem o foco na crítica e na incorporação dos procedimentos fílmicos pelo escritor. Um deles foi levado adiante recentemente por Alfonso Macedo Rodríguez (2021), porém mais interessado em investigar as relações de Piglia com a cultura de massas a partir do livro gráfico *La Argentina en pedazos*. Outro investimento foi feito por Efrén Giraldo (2019), porém dedicando-se a entender o aparecimento de motivos distópicos na obra de Ricardo Piglia, com particular atenção à elaboração do livro *La Ciudad Ausente* ao considerar as afirmações sobre narração e poder em “*Teoría del complot*” e *Los diarios de Emilio Renzi*.

Nenhum deles se dedicou a analisar a presença do cinema, nem mesmo o mapeamento das preferências fílmicas, de Piglia em sua obra. Trata-se, então, de estudar de que modo a “imaginação cinematográfica”, termo cunhado pelo próprio Piglia em seu *Crítica y ficción*, esteve no cerne de seu desenvolvimento enquanto escritor, ao levar adiante uma análise específica de sua obra crítica. Essa opção reafirma a autossuficiência do conjunto de sua obra crítica e ensaística: *Crítica y ficción* (1986, 2014), *La Argentina en pedazos* (1993a), *Formas breves* (1999), *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández* (2000), *Teoría del complot* (2001), *El último lector* (2005) e *Antología personal* (2014) são obras que merecem ser apreciadas tanto por suas teses quanto por suas escolhas formais. Textos que combinam de modo um tanto original proposições argumentativas e soluções narrativas. Há linhas de orientações gerais que são perceptíveis no contato inicial com a obra crítica: nota-se que a relevância adquirida pelo romance policial na obra do autor possui um diálogo coerente com suas referências do cinema, especialmente por meio da atenção aos filmes noir. Nas prosas de ficção de Piglia há referências ao cinema que possuem certa diversificação com finalidades específicas em cada aparição. Em *A Cidade Ausente*, há menções variadas ao cinema, sendo esse um dos elementos responsáveis pelo clima de mistura entre os referenciais do romance realista e a ficção científica de matriz distópica pelo qual o empreendimento é conhecido³. Contudo, em sua obra crítica, e especialmente em seus diários, a relação entre a crítica literária e o cinema ganha destaque. Não há fotografias, mapas e outras

³ Dentre algumas passagens: “Eram três da tarde de terça-feira e as luzes da cidade continuavam acesas. Pelo vidro da janela se via o resplendor elétrico das lâmpadas brilhando sob o sol. ‘Isso daqui parece um cinema’, pensou o Monito, ‘que nem uma tela de cinema antes do filme começar’. Ia distinguindo o que faltava na mesa conforme se aproximava, como se alguém aumentasse lentamente o volume de um rádio. (PIGLIA, 1993 b) Também poderia ser citado as menções iniciais de *O Caminho de Ida*, quando é abordado “saindo do cinema” (PIGLIA, 2015, p. 6)

34 Criação & Crítica

imagens de arte em seus romances, como no caso de alguns romancistas contemporâneos como W. G. Sebald, porém é possível argumentar a existência de uma reflexão específica sobre política das imagens e visualidade. Historiador de formação, ele sabe que toda imagem possui historicidade; leitor de Walter Benjamin, entende que toda análise de imagem é política e está em relação dialética com a violência que fundou a modernidade. Argumento também que a ênfase na leitura e no percurso do cinema na obra de Ricardo Piglia realoca algumas das referências da composição de suas prosas de ficção e permite compreender o cinema e a literatura como pólos que se iluminam mutuamente. Sendo que entre eles existe o reconhecimento da singularidade de cada linguagem, contribuindo para a autorreflexividade da escrita de prosas de ficção, ensaios e seus textos críticos. Quando perguntado, em entrevista “La lectura de la ficción”, se possui interesse pelo cinema, responde: “Muchísimo, claro. El cine nos ha enseñado a mirar la realidad.” (PIGLIA, 2014 a, p. 16)

Esse é um encaminhamento possível para a pergunta feita pelo autor em seus diários: “¿Cómo se convierte alguien en escritor, o es convertido en escritor?” (PIGLIA, 2015, p. 16) Ele responde e abre uma espécie de percurso para aqueles que se aventuram na escrita: “No es una vocación, a quién se le ocurre, no es una decisión tampoco, se parece más bien a una manía, un hábito, una adicción, si uno deja de hacerlo se siente peor, pero tener que hacerlo es ridículo, y al final se convierte en un modo de vivir” (PIGLIA, 2015, p. 16) As idas frequentes ao cinema são parte de seus hábitos, aproximando a crítica cinematográfica e a crítica literária. Planejo estudar o que ele nomeou de “imaginação cinematográfica” atentando para a presença do cinema e a crítica de cinema, a partir de uma perspectiva que permita reconhecer alguns impasses e eixos da sua prosa de ficção. Percebe-se que há a interiorização da linguagem cinematográfica em suas prosas de ficção tanto em termos temáticos quanto também dos recursos para a narrativa, assim como permite o debate em sua obra crítica e ensaística acerca das semelhanças e diferenças entre as duas artes. O debate acerca das afinidades entre a literatura e o cinema emerge como parte da incorporação de uma cultura popular que esse autor reconhece em sua particularidade. A partir do momento em que esses argumentos são apresentados em um escopo maior acerca da relação entre criação e crítica, ficam mais claras as interações complexas em que se inserem e possibilitam o gesto autorreflexivo acerca das obras elencadas. No caso da prosa, enfatiza-se a relação entre imagem, memória e tempo, com especial atenção para a montagem das peças e a valorização da cultura popular.

34 Criação & Crítica

Cultura de massas e mecanismos internos em entrevistas e aulas

Uma das perspectivas adotadas por Ricardo Piglia é utilizar o cinema enquanto um dos elementos que lhe permitiu elaborar um projeto intelectual e artístico que o aproximasse da cultura de massas. Assim como outros de sua geração, especialmente Manuel Puig, Rodolfo Walsh e Saer, Piglia tomou para si a tarefa de rechaçar procedimentos convencionais e clichês dos meios de comunicação por meio de intervenções à indústria cultural, utilizando-se da ironia. (MACEDO RODRÍGUEZ, 2021, 83) Sua proposta artística não estava vinculada ao lugar comum do escritor que se sente superior à cultura de massas e pode-se dizer que a sua admiração por Roberto Arlt, e a incorporação do estilo baixo e grotesco com a valorização da oralidade, encontra aqui uma das explicações possíveis. Como considera Alfonso Macedo Rodríguez (2021), em artigo interessado em estudar o vínculo de Ricardo Piglia com a cultura de massas, Piglia analisa o cânone por meio de um ângulo marxista no qual a relação entre palavra e poder da classe intelectual possibilitando ações autoritárias. Piglia estabelece vínculos entre a obra de Roberto Arlt e os gêneros menores enquanto parte de um projeto onde a cultura de massas é associada às inovações dos romances modernistas, sendo o cinema a singular inovação do século XX.

Como se trata de uma análise de sua obra crítica com especial atenção para os mecanismos de sua criação literária e sua relação com o cinema, opto por abranger escritos desde a década de oitenta até as suas últimas publicações. Há variadas entrevistas e perspectivas de uso do cinema para além de suas aparições nos romances. Opto por escolher aquelas que se referiram aos modos de escrever roteiros e do perfil de atuação de alguns diretores de cinema. Um bom ponto de partida é a entrevista dada a André di Tella, em 1984, sob o título de “Narrar en el cine” que foi juntada a outras entrevistas em seu livro *Crítica y ficción*. A entrevista se inicia a partir de uma pergunta convencional de André di Tella acerca das singularidades da imaginação literária e da imaginação cinematográfica “En qué se parecen y en qué se diferencian La imaginación literaria y La imaginación cinematográfica?” (PIGLIA, 2014, p. 28). A resposta de Piglia é sintomática das bordas entre essas duas artes, especialmente quando ele diz que

Se cuenta una anécdota muy divertida de Mallarmé, que quizás es apócrifa, y que viene muy bien para pensar esta cuestión. Conversaba con un pintor, creo que era Gauguin, digamos que era Gauguin, que tenía ganas de escribir una novela. Tengo varias ideas para escribir una novela, le dije. El problema es que las novelas no se escriben con ideas sino con palabras, le contestó Mallarmé. Por supuesto exageraba, pero encunto a Gauguin está claro que quería hacer una película y no se daba cuenta. ¿Un cineasta es un pintor que quiere narrar? Gauguin podría haber sido un buen director de cine, uno se

34 Criação & Crítica

puede imaginar sus películas perfectamente. Enfin, para escribir un buen film hace falta tener muchas ideas narrativas, las palabras importan menos, salvo en los diálogos, pero los diálogos son fáciles de escribir, solo hay que tener buen oído. La clave es el relato, eso es lo que tienen en común el cine y la literatura. Al menos cierto tipo de relato⁴. (PIGLIA, 2014 a, p. 28)

A primeira pergunta da entrevista parece ser uma questão que irá atravessar toda a carreira como escritor de Piglia, a resposta, em dada medida, também carregará consigo um procedimento que será repetido em outros momentos da vida. Ricardo Piglia, ao se perguntar acerca da singularidade de cada arte, utiliza o cinema para destacar os procedimentos próprios da escrita de romances. A entrevista continua com o questionamento de Andrés di Tella acerca do que Piglia entende por “relato”. Esclarece que relato deve ser tomado enquanto uma narração convencional “Porque el cine es narración, y narración tradicional.” (PIGLIA, 2014, p. 29) Aqui ele se refere a uma das singularidades do cinema entendido enquanto o meio que carrega a narração tradicional: a necessidade de entreter e fazer os eventos se encadarem. Piglia associa os padrões narrativos utilizados no cinema como típicos das noções de narrativa ainda vinculadas ao romance no século XIX. O desdém pelos diálogos, manifestado de maneira irônica, “há que se ter apenas bom ouvido”, parece servir apenas para destacar a associação entre cena e diálogo reiterada pelos roteiros de filmes hollywoodianos. Piglia compreende a singularidade dos filmes enquanto obras-de-arte: meios visuais que dramatizam enredos lidando com imagens, diálogos e a fragmentariedade das cenas. Os roteiros são histórias que envolvem imagens, diálogos e descrições na trama da estrutura dramática. O trecho sugere que Piglia compreende as funções fundamentais dos diálogos nos roteiros de filmes, conforme analisadas por Syd Field (2005), que podem ser sintetizadas em quatro: comunicar as informações ou os fatos da história para o público; mover a história adiante; revelar os personagens e revelar conflitos entre e dentro dos personagens.

Pôr a história para andar, para o Piglia crítico, é um dos momentos em que o cinema retoma a concepção convencional do que é a narração, o momento em que o cinema depende do relato tradicional. O momento dos diálogos expositivos que servem apenas para elucidar para o público aspectos da trama. A causalidade é típica do relato clássico, afirma ele. “O romance do século XIX está hoje no cinema. Aquele que queira narrar como narrava Balzac ou Zola que faça cinema.” (PIGLIA, 2014, p. 29) Piglia afirma que “o roteirista é uma espécie de versão moderna do escritor de folhetins.” (PIGLIA, 2014, p. 29) Podemos pensar que ele concebe os filmes como se fossem folhetinescos, dados à sobreposição de acontecimentos sem uma atenção detida às palavras. Ele continua a entrevista comentando que essa situação se refere mais à Época de Ouro do cinema norte-americano, aqueles que trabalhavam sem

⁴ Foram mantidas as citações em espanhol para obras não traduzidas para o português.

34 Criação & Crítica

cessar em adaptações, reelaborações, plágios, histórias originais e produziram uma quantidade imensa de material narrativo, como Manzi e Petit de Murat. Não se trata de conceber que a exposição seja ruim em si, pelo contrário é por meio da exposição que se inicia a construção do drama. O problema central é a exposição estar somente nos diálogos em uma obra-de-arte tão rica quanto o cinema, mesmo que o diálogo seja uma função do personagem. (FIELD, 2005, p. 35)

Piglia considera que o cinema e a literatura desconfiam das palavras, mas em sentidos diversos. Há filmes como os de Éric Rohmer e Alain Resnais que poderiam ser denominadas enquanto “literários” devido ao valor dado às palavras. Inicia, então, uma tipologia de análise que o permite contrastar *El crimen de Oribe* e um filme como *Los Isleros*, sendo aquele identificado enquanto filme experimental atento às palavras e à relação entre texto e imagem e o último como a reiteração do uso de diálogos para explicar a existência das cenas. O caminho escolhido por ele, nessa entrevista de 1986, é a busca pela maior liberdade na elaboração de enredo e das resoluções dos impasses das tramas do cinema. Cita Nicolás Sarquis e sua predileção por trabalhar com escritores como Saer, Conti e Di Benedetto que não possuem experiência como roteiristas profissionais, o que lhes permite encontrar soluções diversas para os impasses surgidos nos roteiros por eles elaborados para o cinema comercial. A “retórica cinematográfica” pode trazer mais armadilhas do que opções quando se está elaborando roteiros que tencionam contar histórias da sociedade argentina.

Percebe-se também o uso da crítica de cinema para indagar a singularidade da elaboração das prosas de ficção e, em simultâneo, debater a possibilidade da resolução dos impasses entre ambas. Aposta, assim, no uso da “imaginação cinematográfica” não apenas por meio da interiorização de seus recursos, mas especialmente pela comparação que aguça o caráter autorreflexivo de cada gênero, sejam os romances ou os roteiros de filmes. Como no caso em que responde acerca dos impasses da escrita de um roteiro elaborado entre ele e Nicolás Sarquis.

Hay una cuestión técnica clave, diría yo, en el relato cinematográfico: hay que conseguir un efecto de realidad para resolver las situaciones y es una cuestión bastante compleja, porque en el cine el relato es a la vez más rápido y más concreto y, obviamente, no se puede releer. Entonces hay que dejar marcas, hay que marcar el relato, es una cuestión de pequeños detalles, de matices, de claves laterales que en literatura se resuelven con el tono y el estilo. El arte del detalle, de lo concreto, los índices de realidad, la saturación de lo incidental. Cuando falta eso, una película no funciona, y si está pasado, todo se achata... “Los espectadores del cine, como las avestruces, son animales realistas”, decía Godard, “solo creen en lo que ven” (PIGLIA, 2014a, p. 30)

34 Criação & Crítica

A discussão acerca do “efeito de realidade” no cinema e na escrita de prosas de ficção acompanhará Piglia ao longo da vida. O tema do “efeito de realidade” e a afirmativa generalista de que o cinema se parece com romances de Balzac, se devem a um argumento levantado por Piglia em variadas entrevistas e textos críticos, mesmo que dispersamente. Esse efeito, aqui, é explicitado em tom semelhante ao de Roland Barthes em seu conhecido texto “O efeito de real” (BARTHES, 2004) retomando a tensão entre “ação” e “descrição” enquanto cerne da ficção literária moderna, como depois apontará Rancière (2010), sendo que na obra crítica do autor argentino estaremos lidando com as afirmações descrentes acerca do “excesso descritivo”. Esse tema, e o modo de resolvê-lo, irá acompanhar toda a sua crítica ao longo de sua obra crítica, levando-o a conceber o cinema de entretenimento enquanto uma arte que se utiliza do romance do século XIX aos modos de Balzac. Não é nenhum detalhe citar Godard, para Piglia. Como afirmou na entrevista “La lectura de la ficción”, em 1984: “Y, encunto a Godard, para mí es el mayor narrador actual.” (PIGLIA, 2014a, 16) Continua utilizando uma técnica comum aos escritos de Piglia, embaralhar as referências: “Sabe muy bien, mejor que nadie quizá, que cosa és un relato clásico, nadie leva a venir a explicar a Godard que és el cine norteamericano de los años 40... pero a la vez, su manera de filmar Scarface es hacer Pierrot le fou.” (PIGLIA, 2014a, p. 16)

Os diálogos são uma das partes mais simples do desenvolvimento do roteiro, já que são tomados enquanto o desenvolvimento direto da conformação de um clima. Retoma, assim, um dos temários centrais da criação de romances, pelo menos desde a desestruturação do romance típico do século XIX: a noção de que os diálogos não podem servir para adiantar o andamento da narrativa, especialmente em romance com um narrador forte. Assevera: “Construir la situación con el diálogo es un problema del que suelen adolecer ciertas películas de esta región.” (PIGLIA; LARRE BORGES, 1993, p. 22) Pode-se dizer, empregando um termo atual, que Ricardo Piglia é um escritor de roteiros para os quais o personagem vem em primeiro lugar. A elaboração de uma personagem complexa desencadeia a existência dos diálogos, e não o contrário. Opta por construir situações impactantes e bem tramadas por meio das quais as personagens podem expor seu conflito interno. Os diálogos fluem dessas situações após ter sido dada a liberdade para que se exponham em situações específicas. “El diálogo funciona como una música que ayuda simplemente a desarrollar la situación.” (PIGLIA; LARRE BORGES, 1993, p. 22) Piglia associa a escrita de roteiros ao romance realista do século XIX ao afirmar que um roteiro que funcione deve tramar bem a história e fazê-la avançar por cenas que foram previamente concebidas visualmente. A sequência de situações ocorre previamente ao ato de sentar e escrever. “Es lo que hacían algunos escritores realistas, como Thomas Mann, que antes de ponerse a escribir estaba meses armando la estructura por capítulos de sus novelas.” Thomas Mann nunca esteve nas predileções de Piglia,

34 Criação & Crítica

pois ainda expressa a causalidade das cenas e situações, uma armação típica do romance do século XIX. “En el trabajo con Babenco me di cuenta de que él tenía un tipo de imaginación diferente en la que jugaban planos, luces y perspectivas. A mí lo que me interesa es la idea de realidad de la situación dramática, que tiene que tener algo así como un volumen y una presencia física.” (PIGLIA; LARRE BORGES, 1993, p. 21) A diferenciação entre a escrita de romances e a escrita de roteiros ocorre por meio da clareza de que no trabalho da prosa é a prosa que vai construindo a situação; já no roteiro, o encadeamento das cenas pode servir como andaime e estrutura do filme.

Diferente da entrevista dada em 1986, em que acabara de participar de uma experiência de escrita de um roteiro com Nicolás Sarquis, Piglia, em entrevista posterior, já em fins do século XX, percebe o cinema como um modo de narrar decadente ante uma nova tipologia de narração: as séries de streaming. O cinema perde espaço para as séries que recebem elogios de Piglia “os grandes escritores de roteiros americanos estão trabalhando em séries. Gosto muito das séries americanas.” Trata da capacidade de fechar um capítulo, mas o deixando em aberto simultaneamente como uma promessa de continuidade e de manter o leitor fisgado por essa narrativa. Já não estamos mais na década de oitenta, o cinema não é hegemônico e pode até se reinventar. Os comentários de Piglia, entretanto, não manifestam nenhum ataque às séries ou não propõe nenhuma espécie de retorno nostálgico ao passado do cinema. Mesmo quando se está lendo os três volumes de seus diários, não se encontram afirmativas acerca da perda da centralidade do cinema na cultura de massas. Ele é leitor de Walter Benjamin, especialmente dos ensaios “O Autor como produtor” e “A obra-de-arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, em que concebe o cinema e sua linguagem enquanto possuidores de uma afinidade com o choque, o elemento predominante dos novos hábitos que modulam a percepção sensorial do indivíduo das grandes cidades europeias. O tema de relação entre técnica e as formas estéticas é uma constante nesses ensaios, e pode-se dizer que Piglia percebe com regozijo a decadência do cinema que, agora, pode se reinventar. Quando as formas deixam de se tornar hegemônicas — como o cinema foi durante muitos anos, especialmente antes do consumo indiscriminado da televisão — elas agora estão mais suscetíveis às tensões e disputas existentes na sociedade. Ao longo de sua obra crítica, Piglia foi se preocupando cada vez mais com a relação entre certas estruturas de narração oral e o uso de gêneros e subgêneros da cultura de massas.

Trata-se, então, de uma obra atenta às possibilidades e aos impasses da cultura de massas e de seus modos de disponibilização das imagens, especialmente seguindo o caminho sugerido por Walter Benjamin ao conceber os modos de tensão e incorporação dessas possibilidades e suas técnicas, o que não foi percebido por muitos de seus analistas como Macedo Rodríguez (2021). Há uma afirmação

34 Criação & Crítica

sugestiva de Piglia acerca das inovações de sua geração na relação entre literatura e cultura de massas:

Benjamin plantea que uno de los efectos de los medios de masas es que la distinción entre ficción y realidad há dejado de estar clara. Cuando en “La obra de arte en la era de la reproducción técnica” señala que el objeto auténtico y la experiencia auténtica se han borrado, está diciendo que la reproducción y los medios de masas han borrado el límite claro y clásico entre un experiencia ficcional y una experiencia verdadera. Esa suerte de indecisión entre el carácter construido y ficcional de lo real y el carácter real de un hecho real es un efecto de los medios de masas; en esse espacio, no hay lugar a partir del cual establecer la distinción com claridad. (PIGLIA, 2016, p.56)

A dificuldade em distinguir realidade e ficção, ou melhor, a possibilidade de que recursos diversos sejam utilizados no relato para reafirmar a inexistência de uma distinção inerente aos dois campos, é um tema central da obra de Piglia proveniente de sua relação com os meios audiovisual basta lembrar o mote central de Cidade Ausente. O apagamento da experiência fictícia e a real, e a inserção dessas questões enquanto parte de um temário dos romances, é parte do efeito dos meios de massa, dentre os quais o cinema teve o impacto mais transformador sobre o campo das artes. Seguindo o debate levantado pela tradição crítica, Piglia concorda que o grande público foi capturado pelo cinema e pelas narrativas televisivas, o que o fez tomar medidas precisas em sua vida pessoal, como escrever roteiros e adaptações para o cinema.

Parece ter seguido o caminho aberto por uma amizade literária com Manuel Puig. O autor de Boquitas Pintadas considera que o trabalho com o melodrama é um dever do escritor argentino que esteve, durante muitos anos, distanciado da fala, das formas de fruição e da cultura popular em geral. Puig, segundo Piglia (1993 a), soube encontrar técnicas narrativas em zonas comumente esquecidas pelos escritores: as revistas de moda, as confissões religiosas, os necrológios, enfim. Todas essas técnicas possibilitaram novos mecanismos para narrar. Continua: “El gran tema de Puig es el bovarismo. El modo en que la cultura de masas educa los sentimientos” (PIGLIA, 1993 a, 114) Piglia tergiversa e afirma que a intenção de Puig não era escrever um Madame Bovary como os outros escritores, mas ele desejava escrever um romance que entretece a própria Madame Bovary. “No solo hay que escribir Madame Bovary sino también una novela que le guste a una señora triste, de província, que se aburre y que en cualquier momento se distrae” (PIGLIA, 2016, 129) Piglia e Puig acreditam não existir contradição entre a renovação técnica e a experimentação com as formas populares, como a historieta La Argentina em pedazos (PIGLIA, 1993) deixa claro.

34 Criação & Crítica

Esse é o início do argumento desenvolvido em diversos ensaios acerca da obra de Manuel Puig, especialmente em “Una clase sobre Puig”, voltado para o livro e o filme *O Beijo da Mulher-Aranha*. Inicia comentando que Puig parte de uma questão antiga da crítica literária: como incorporar a uma forma já estruturada elementos que não lhe pertencem. A adaptação fílmica segue o livro ao propor uma situação pouco usual em que um homossexual sem referências políticas, Molina, se encontra em uma cela com um guerrilheiro político, Arregui. O romance e o filme trabalham com o temário do amor impossível, dando-lhe historicidade e verossimilhança na trama a partir do esclarecimento gradual de que Molina está a serviço do Estado argentino. Puig está especialmente interessado na intenção realista do romance que foi seguida pelo filme dirigido por Hector Babenco. Os acontecimentos históricos estão submetidos à narrativa (e o exemplo mais explícito é de que a anistia de 1973 não altera os rumos da história), reafirmando o peso da estrutura, tendendo à alegoria. Realista em função dos seus procedimentos, não obedece à realidade documental e jornalística, pelo contrário a subordina ao desenvolvimento e à incorporação de fórmulas da cultura de massas que a submetem.

Em termos de temário e narrativa, o romance e o filme são acerca do duplo leitor, a incorporação da cultura de massas e a super identificação com a obra-de-arte. Há debates entre Molina e Arregui sobre a recepção da narração que está circulando na sociedade argentina em específico acerca das narrativas fílmicas. Considerando que Molina está contando filmes para Arregui e há uma dicotomia entre ambos, visto que Arregui desqualifica os filmes politicamente (ao desqualificar o protagonista nazista⁵), Molina enfatiza que as narrativas seduzem pela intriga e suspense narrativo. O relato dos filmes constrói uma espécie de contrarrealidade que excede o simplório político de Arregui e atua sobre ambos que deixam de se parecer com o que eram no início. A utilização dos filmes no relato também serve a um procedimento caro aos dois autores, de algum modo há uma segunda história sendo contada que funciona como prenúncio narrativo do que ocorrerá depois: uma história de amor impossível, o crime e a morte. No caso do filme dirigido por Babenco, há ainda a cena final em que se valoriza ainda mais uma possível escapatória para Arregui mesmo que em seus sonhos. Merece ser destacado que Piglia retoma um argumento desenvolvido em seu “Teoria do Conto”, porém de outro modo: já não se trata mais de fazer aparecer algo que estava oculto, e típico da busca humana de ver aquilo que até sob a superfície da vida, mas de perceber como a segunda história, aqui, serve como adiantamento narrativo fazendo com que o espectador se choque com um acontecimento que já estava definido desde o início.

⁵ “Está gostando do filme? / - Ainda não sei. Por que é que você gosta tanto? Está todo arrebatado. / - Se me mandassem escolher um filme para ver de novo, eu escolheria esse./ - E por que? É uma imundície nazista, ou você não percebe? (PUIG, 1981, p.40)

34 Criação & Crítica

Um dos modos de entender a obra de Piglia no cinema é atentar para a sua atuação como roteirista. Como esse não é um artigo voltado a entender impasses de adaptação, prefiro me deter no modo como pensou acerca do ato de escrever roteiros em sua obra crítica, muitas das vezes realizada por entrevistas, que sugeriu instigantes considerações acerca das relações entre crítica literária e o cinema. Ele escreveu para “Corazón iluminado” de Héctor Babenco, uma ficção científica como o “La sonámbula, recuerdos del futuro” dirigido por Fernando Spiner e “El astillero” baseada no romance de Juan Carlos Onetti sob a direção de David Lipszyc e que lhe valeu o prêmio Condor de Oro de melhor adaptação cinematográfica. Essa última adaptação era um projeto de juventude, conforme comenta em seus diários, e levou tempo significativo para executá-la devido aos impasses que surgiram da filmagem de um livro que possui procedimentos literários complexos. Assim ele se pronuncia acerca da intenção de levar adiante o projeto de filmar El Astillero.

es un trabajo que tiene sus riesgos y grandes responsabilidades. Y la dificultad pasa por ser fiel a una novela que uno admira mucho, y hacerlo sin que esa fidelidad se convierta en un mal guión. Hay que mantener la fidelidad en el plano en que es necesario y ver qué se puede hacer. Fue un desafío que acepté porque mi enorme admiración por la literatura de Onetti hizo que fuera una tentación difícil de rechazar. (PIGLIA; LARRE BORGES, 1993, p. 20)

Trata-se de duas formas de arte distintas e que necessitam encontrar seus próprios meios expressivos, afirma Piglia. Retoma reflexões já presentes desde o início da carreira, como, por exemplo, em sua entrevista “Narrar en el cine”, e estão imiscuídas com a crítica literária e auxiliam a compreender a relação entre criação e crítica. Escrever roteiros de filmes faz com que ele retome momentos prazerosos, aqueles nos quais é possível ainda pensar em um romance que avance cena a cena. “La virtud primera que encuentro es que hay cosas que no quiero hacer en la novela pero que hago con toda tranquilidad en los guiones.” (PIGLIA; LARRE BORGES, 1993, p. 20) Em variadas entrevistas Piglia dialoga com a cultura de massas, especialmente os filmes de Hollywood, por isso os associa aos romances do século XIX. A escrita de roteiros retoma uma narrativa onde a conexão do sentido está alicerçada na concatenação entre situações, diálogos, personagens e cenas. “Se trabaja más con la narración pura y no existe el problema del estilo. El estilo en cine es un problema del director.” (PIGLIA; LARRE BORGES, 1993, p. 20) A diferenciação entre o trabalho do roteirista e do diretor é central para a escrita de roteiros proposta por Piglia, especialmente porque ao primeiro se atribui o singelo papel de criar um clima sem se preocupar com a linguagem, pelo menos não no sentido em que se pensa a prosa de um romance.

34 Criação & Crítica

Filmes e ficções pessoais

Começa assim o prólogo de *Antología personal* (2014): um homem quer regressar deliberadamente ao passado em busca de uma experiência perdida e, por isso, vai até um velho cinema na rua Lavalle para assistir uma reapresentação do filme *Total Recall* dirigido por Paul Verhoeven e estrelado por Arnold Schwarzenegger. Como se pudesse retornar à primeira vez que teve contato com essa obra nos anos noventa, em tom pessoal, nos faz acreditar que é ele mesmo, Ricardo Piglia, e não Emilio Renzi, aquele que busca o filme. A adaptação de "We Can Remember It for You Wholesale" de Philip Dick, publicado em 1966, está sincronizada com o imaginário daqueles anos e traz consigo, para além das típicas questões da ficção científica, o tema da memória individual e coletiva. Um filme B de grandes ambições, assim o considera Piglia, capaz de mobilizar a memória tomada como estímulo para discutir a narrativa de si que seus textos críticos mobilizam "Se podría tomar ese cruce múltiple de lugares míticos, emociones antiguas y géneros populares como punto de partida para una discusión sobre las historias personales y las ficciones propias." (PIGLIA, 2014, p. 11) A história do filme pode ser associada à incorporação de uma memória externa ao indivíduo "la memoria tende a ser considerada un virus" que pode ser injetada nos humanos e mudar como se percebe a vida. "En ese mundo de vivencias virtuales, donde se ha perdido el sentido de la memoria privada, la utopia reside en construir artificialmente la experiencia y vivir como propias vivencias que nunca se han vivido" (PIGLIA, 2014, p. 12) Associa-se esse filme, visto novamente em um cair da tarde em Buenos Aires, ao tema da memória que permite transformação e metamorfose, e pode ser aproximado de outros escritos do próprio Philip Dick ou ao conto "La memoria de Shakespeare" de Borges. Uma ocorrência, relacionada ao narrar a si mesmo, pois já não há a certeza da memória privada em relação ao coletivo e à possibilidade de que seja utilizado para ser inoculado em outro, a partir da memória enquanto vírus em *Total Recall*. Piglia reiterou sua admiração por esse gênero fílmico: "El policial y la ciencia ficción son los grandes géneros anticapitalistas" (PIGLIA, 2013, enlinea)

A linguagem se define como lugar de controle, por toda discussão de sua obra acerca da relação entre poder estatal e narração, mas também espaço para a transformação da memória e tem na organização da vida, e todos os impasses inseridos nesses gestos de organizar as narrativas de si, uma derivação. Os diários de Emilio Renzi nascem como essa possibilidade de transformação no qual se investe na performatividade do ato literário, que engloba tanto as menções feitas desde suas primeiras entrevistas como "laboratório do escritor", assim como possibilitam uma experiência de outridade. Uma das aparições principais, com suas leituras amplas de romances e contos de diversas latitudes, são os filmes. A amplitude dos diretores de cinema que lhe interessa é vasta, mesmo que consigamos perceber a predileção por gêneros como filmes noir e ficções científicas. Em *Un dia en la vida*, Emilio Renzi

34 Criação & Crítica

decide ir ao cinema Atlas na avenida Santa Fé com a Ayacucho quando senta para ver Pulp Fiction de Quentin Tarantino. Renzi é um daqueles acelerados, um daqueles que passa todo o seu tempo pensando nas aulas ou conferências que necessita lecionar, tomado de assalto por ideias soltas, reflexões insistentes, coisas que disse ou que poderia ter dito. Nas aulas, tenta manter a todo custo a atenção da plateia e raramente consulta as folhas de papel cartão em branco que escreveu como quadros conceituais para expor o que tinha previamente organizado. Tem receio de perder a concentração e prefere manter a aceleração constante dos seus pensamentos. Somente a aura obscura do cinema o retira de certo círculo vicioso de continuar pensando aceleradamente e com ela consegue até se acalmar. “El cine es el divan del pobre”, diz em voz baixa para si mesmo, porém não consegue lembrar qual filósofo disse a frase.

O melhor do filme de Tarantino são os diálogos e, nesse trecho, Emilio Renzi refaz os vínculos com a entrevista dada por Piglia em “Narrar en el cine” “No eran diálogos que explicaran la acción, más bien se partía de una situación narrativa muy intensa y extrema - por ejemplo, dos sicários iban a matar a vários cómplices desleales a los que masacrarían - en una acción de violencia límite.” (PIGLIA, 2017b, p. 199) Aqui se aproximam os modos de confecção do romance e do filme: diálogos não devem servir, em nenhuma das artes, para fins explicativos. Trata de um tema destacável na composição do filme Pulp Fiction que é a desconexão entre os diálogos e as ações, o que possibilita aos primeiros ocorrer fluidamente e dar às cenas quase um caráter inverossímil. Os diálogos fluem e continuam independente do que aconteça, já que a situação dramática está tão bem montada que os diálogos assumem um papel de fundo desconectado não apenas de sua função explicativa, como também da possibilidade de fazer com que a ação avance. A perda da função direta faz com que eles possam ser uma espécie de adereço para a cena, uma espécie de “música de fundo”, como observa Emilio Renzi logo assim que sai do cinema.

Os diálogos de Tarantino são uma das suas maiores proezas enquanto diretor de cinema. Seja pelas suas frases curtas, ou por adequação das palavras, os diálogos entre os personagens são memoráveis cenas dos filmes, especialmente quando abordam temas do cotidiano. Não sai da cabeça daqueles que assistiram Pulp Fiction o momento em que Vincent Vega (John Travolta) e Jules Winnfield (Samuel L. Jackson) estão debatendo o nome do quarteirão com queijo na França ou os argumentos acerca da possibilidade da intervenção divina na vida humana; ou a cena de abertura de Cães de aluguel onde o Sr. Pink (Steve Buscemi) tenta convencer todos os outros comparsas sentados em uma mesa de lanchonete do motivo dele não dar gorjetas. Os diálogos estão distantes da função explicativa, como considera Renzi, ou até mesmo da intenção de fazer a história avançar. Uma das funções desses diálogos é aumentar a nossa empatia com os personagens, como no diálogo entre Vega e Jules acerca da massagem nos pés, ou então aumentar a tensão como na

34 Criação & Crítica

primeira cena de *Bastardos Inglórios* em que Coronel Landa (Christoph Waltz) leva uma conversa sobre ratos e esquilos com o fazendeiro enquanto Shosanna Dreyfus (Melanie Laurent) está escondida na parte inferior do chão da fazenda. A leveza temática e da entonação de voz de Landa contrasta com o desespero dos judeus escondidos.

Renzi acredita que se trata de “Un film preverbal, pero muy hablado, con diálogos continuos y brillantes que no tienen función narrativa y por eso son tan bellos e inolvidables.” (PIGLIA, 2017b, p. 199) Renzi supõe que as opções de Tarantino, mais do que uma inovação da mente do diretor, estão arraigadas na cultura norte-americana “la tensión narrativa es tan fuerte que lo que se dice no importa, no interfiere en la acción, y por eso el lenguaje es muy poético y libre.”(PIGLIA, 2017b, p. 199) Admite Renzi que essa é uma versão, e não uma interpretação do filme, um modo de lê-lo e que aceita muitos outros modos possíveis de leitura que ocorressem em torno dessa mesma versão. Parece ser claro para o espectador que *Pulp Fiction* trabalha com a saturação de referência e com o pastiche, típico das obras-de-arte de fins do século XX e estão em diálogo íntimo com a cultura norte-americana daquele período. No que concerne aos diálogos, é na tradição literária americana que Renzi encontra um predecessor para as opções de Tarantino

Todo viene de *The Killers*, donde dos gángsters que van a matar a un sueco en un bar hablan de la comida que se ofrece en el lugar en el que esperan a la víctima y todo el relato gira sobre los distintos platos posibles pero en una atmosfera tan extrema que los dichos sobre la panceta con huevos fritos tienen una carga de peligro que nada puede superar. (PIGLIA, 2017b, p. 199)

Não se trata do filme explorar a violência psicológica, mas a expressão de uma violência que está dispersa por todo o tecido social. Trata-se de perceber o que já estava contido no gênero policial e, ao mesmo tempo, transborda dele sem existir uma explicação única para a sua manifestação. A colagem de cenas isoladas está unida por ocorrências fora da causalidade onde as vidas débeis dos personagens estão submetidas aos ditames do grande dono do tráfico do local. A estrutura fora da linearidade temporal, o flashforward em seu início, a retomada de referências de cultura pop, o uso do pastiche; todas compõem um filme onde o enredo apresenta vários arcos dramáticos que se iniciam em momentos peculiares, mas que se cruzam com modificações sofridas pela trajetória dos personagens, especialmente quando o boxeador que se recusou a deixar-se derrotar e arranjar a luta, como o mafioso Ihe pedira, é perseguido por um assassino eficaz e malévolo e a história filmada em uma cena sadomasoquista onde o gângster negro, que perseguia o boxeador, foi subjugado e estuprado por um policial, foi humilhado e sodomizado em uma ação secundária do filme. Renzi também reconhece a importância da mesma cena

34 Criação & Crítica

enquanto entrelaçamento de cenas secundárias e cenas principais ao longo de toda história.

Esse jogo de réplica pop foi fechado na cena final com um assalto a um restaurante, que, na verdade, estava ligado à primeira cena do filme, onde um casal naquela mesa restaurante planejou o assalto que aconteceria — com resultado paradoxal — na cena final do filme, quando se percebe que o tempo é fragmentado e não seguiu uma ordem linear. Parece existir, no caso desse filme e dos apontamentos feitos por Piglia em sua obra crítica ou Emilio Renzi enquanto personagem dos diários, uma conversa subterrânea entre filmes que desembocam em sua admiração por *Pulp Fiction* e que provém de sua atenção aos filmes noir. Destacam-se dois filmes: *Possessed* (1947) de Curtis Bernhard e *Chinatown* (1974) de Roman Polanski. Renzi acerta quando diz que *Pulp Fiction* não se trata de um remake, como o que fez Roman Polanski em *Chinatown* que retoma convenções do policial hard-boiled e utiliza a luz, os cortes da câmera e o desdobramento do enredo típicos do noir. A relação entre criação e crítica na obra de Piglia, percebida por meio dos filmes, parece retornar a um ponto estabelecido pela fortuna crítica: a relação entre seus romances e os personagens provenientes do hard-boiled. Piglia continua o jogo de referências de leituras: “A la noche voy al cine con Iris: *Barrio chino* [*Chinatown*] de Polanski. En realidad, la película parece basada en una novela que Chandler nunca escribió.” Para além da relação de influência de uma arte em outra, as afirmativas de Piglia sugerem a equiparação entre as obras-de-arte, o romance e os filmes, sem a predileção costumeira da palavra em relação à imagem.

Uma possibilidade da articulação dessas perspectivas e um melhor entendimento de sua obra crítica é atentar para a prosa de ficção *A Cidade Ausente*. O romance aposta em uma estrutura fragmentária onde há a articulação entre tempo, memória e imagem. Piglia se aproveita de que esses elementos encontrem no cinema o campo privilegiado de teorização e execução incorporadas no romance. A prosa de ficção tem como local de ocorrência a cidade de Buenos Aires reprimida pelo Estado onde uma “máquina de narrar” mistura relatos e múltiplas histórias, em geral, enviadas pelo Estado. Uma espécie de ficção distópica onde Junior se move a partir de variadas chamadas telefônicas. O caráter fragmentário do relato enfatiza a relação entre imagem e movimento. A elasticidade do tempo é aguçada por meio da pluralidade e fragmentação do relato enquanto uma resposta política ao uso do tempo na modernidade em sua versão progressista e cronológica. São feitas menções diretas ou até mesmo citações ao cinema, contudo há marcas de visualidade no livro como a valorização do olhar, e as menções ao olho que observa. A máquina conta os relatos, mas eles são visuais, como se aguçassem o tensionamento entre o ouvir e ver no centro do relato. A referencialidade ao cinema não é tão grande nas prosas de ficção de Piglia; acredito que uma das aproximações mais potentes da sua narrativa ocorra

34 Criação & Crítica

por meio das estratégias narrativas, especialmente quando se percebe que a máquina de narrar, no romance, não é estritamente definida, e pode ser o cinematógrafo.

Especialmente a partir da década de noventa as imagens nas prosas de ficção de Ricardo Piglia se constroem a partir da valorização do choque, especialmente no relato fragmentado *A Cidade Ausente*, mas também pela sobreposição de variadas vozes e multiplicidade de imagens na prosa de ficção *Dinheiro Queimado*. Também enfatizadas em *O Caminho de Ida*, são imagens que privilegiam a ambiguidade e a amplitude de recepções possíveis que negam a simples representação, aproximando-se das imagens dialéticas como nas leituras que Didi-Huberman (2008) faz de toda imagem, apoiado na obra de Walter Benjamin. Trabalhar o tempo pode ser entendido enquanto uma proposta política de Piglia, visto que o tempo moderno foi naturalizado como a expressão mecanizada em tempo do relógio. Concebendo a notabilidade do tempo, o recurso narrativo mais utilizado nas prosas de ficção é a provocar saltos temporais, destacando para o leitor a necessidade de lidar com variáveis camadas temporais no cotidiano. *Cidade Ausente* é a prosa de ficção que se utiliza desse recurso com mais precisão e acabamento, negando a referencialidade histórica. Enfatiza-se a fragmentariedade do texto por meio do jogo de tempos a partir da máquina de relatos, destacando que a linearidade do tempo é uma pretensão como outra qualquer, visto que ao longo da prosa os tempos se mesclam sem marcas claras que relembrem a cronologia. Outro exemplo da utilização dos saltos temporais associados à fragmentariedade da narrativa, mesmo que não totalmente como nos escritos dos anos noventa, é a primeira parte de *Respiração Artificial*, onde são apresentadas cartas referentes ao século XIX em que depois ocorre uma espécie de sutura com o período da ditadura militar argentina deflagrando uma relação complexa entre futuro, passado e presente. A utilização de relatos de diferentes tempos, alguns de personagens que muitas das vezes fazem referência uns aos outros em épocas diversas de suas vidas e da História argentina, gera um mosaico de distintas temporalidades que constrói uma narrativa acerca dos Maggi. Novamente enfatizasse a relação complexa entre proximidade e diferença a partir do recurso da descontinuidade de leitura com fragmentos aproximados de maneira complexa. Não se trata apenas de relacionar o movimento à imagem-movimento, como pondera Deleuze (1985), ocorrendo dentre os quadros e nos quadros enquanto frames, porém mais associado ao nascimento e a elaboração das narrativas. A discussão acerca do tempo em *A Cidade Ausente* está vinculada à composição por fragmentos de imagens, porém liga-se à máquina de relatos (o próprio cinema ou o rádio, como em *A Cidade Ausente*) e que se remete às mudanças de personagem e da narrativa.

Modernidade e o ofício do escritor

Pensar o cinema dentro da obra crítica de Piglia possibilita perceber que aquilo que ele nomeia como “imaginação cinematográfica” amplia o escopo

34 Criação & Crítica

autorreflexivo acerca de suas prosas de ficção e ensaios. Tratar desse assunto fora do rígido temário da adaptação fílmica permite entender que o cinema ilumina ângulos novos de leitura da obra. A luz distinta possibilita novas entradas para as palavras, especialmente ao concebermos o cinema, enquanto uma arte que possui singular composição e foi um acompanhante de toda a vida para um autor que se declarou cinéfilo. A crítica literária, então, teve de lidar com a crítica de cinema como se fosse um duplo que era, por vezes, imagem especular e, por outras, portadora de critérios próprios que apenas em parte poderiam ser incorporados pelo ofício do escritor.

Percebemos a menção a vários filmes quando lemos sua obra crítica, como em *Crítica y ficción*, de modo específico por citações ou por meio da presença de cenas memoráveis voltadas ao desenvolvimento de indagações relacionadas à relação entre invenção e apropriação. Nesse sentido, à composição de suas prosas de ficção — enredo, estrutura, personagens e estilo — contribuiu o cinema como educador visual desse escritor influenciado pelos filmes como elemento integrante de suas referências culturais. Ao se conectar com o cinema, a escrita de Ricardo Piglia convida a redefinir as volúveis fronteiras da arte. O cinema nos chega como muitas vozes e imagens que fazem contraponto complexo ao silêncio da leitura e a permeia com uma imensidão de imagens que estão no horizonte de escrita para além de um simples eixo referencial expresso por meio da citação de nomes de filmes. Afirmo que perceber essa obra por meio do ângulo da “imaginação cinematográfica”, que ele afirmava ser de importância ímpar para todo escritor, possibilita novas miradas no interior da obra quando a percebemos a partir da crítica literária enfatizando a composição de personagens e enredos.

Sabe-se que Piglia foi um escritor que fez da obsessão uma espécie de ângulo para a análise de outros escritores como ele. Há textos e ensaios seus acerca das obsessões de outros escritores, desde conhecidos, como Roberto Arlt, até menos conhecidos, como no caso de James Elroy autor do *Quarteto de Los Angeles*. O range de filmes que o interessam transitam entre a admiração por Quentin Tarantino e o seu *Pulp Fiction* e os filmes Noir. A elaboração de seus personagens consegue incluir as referências provenientes dos filmes, especialmente a presença do noir pode ser sentida em um personagem como o forasteiro Tony Durán que chega em um lugarejo na província de Buenos Aires e se envolve com as irmãs Belladonna, e desperta a ira de vários membros da sociedade, até ser assassinado em um enredo que relembra os filmes dessa específica forma de narrar. Outros diretores de cinema, entretanto, apareceram em seus diários, mesmo que sem receberem a atenção devida⁶. Parece

⁶ Leitores que se interessam por história do cinema irão achar estranho, no mínimo, que um autor que se autodeclarava cinéfilo não tenha alguma admiração por Tarkóvski, Bergman, Ozu ou Mizoguchi. Outro aspecto é a ausência de filmes históricos dentre as suas predileções. Acredito que um dos motivos da ausência seja o excesso de descrições em filmes históricos, aqueles que trabalham com a associação entre efeito do real e descrição, como por vezes afirmou Barthes, leitura de Piglia. Para uma aproximação entre os “biografemas” de Barthes e os diários de Piglia, ver (BERGONZONI, 2019)

34 Criação & Crítica

que a eles é dedicada uma parte pequena de suas análises, como acontece com Hitchcock, mas na verdade são pistas que nos permitem perceber a obra crítica e as prosas de ficção por outro ângulo que não seja simplesmente referencial. Apenas com pequenas variações, como as que existem quando efetua um comentário crítico acerca do Pasolini do Evangelho Segundo Mateus, ele escapa de certo enquadramento criado por ele mesmo acerca de sua obra. Comenta Emilio Renzi acerca do dia em que

A la noche voy al cine y veo El evangelio según San Mateo de Pasolini. No debe haber historia más bella: de allí salen todas, de Shakespeare a Faulkner. Me impresiona un monólogo incesante siempre dirigido a probar algo: sermones, parábolas, oraciones, discursos, no hay otra palabra. Esto solo alcanza para darle a la palabra de Cristo una dimensión delirante y obsesiva. Buen recurso para construir un personaje: por un lado, todo lo que dice es “significativo” y a la vez esa misma expresividad sirve para construirlo como personaje. Así, él es “portador de un mensaje” y a la vez un personaje alucinado que solo habla de Dios, del cielo, del infierno, se maneja con sermones, relatos, frente a cualquier acto pregunta o situación que acontezca ante él. De aquí sus relaciones con don Quijote. Los don son “ingenuos” porque su palabra es previa, ya está escrita (en los libros de caballería o en las Sagradas Escrituras) y los dos son levemente ridículos porque siempre parecen estar hablando de “otra cosa” (PIGLIA, 2016, p. 420)

Talvez a história mais bela, assim disse Emilio Renzi de O Evangelho segundo Mateus em 12 de julho de 1971. A princípio, poderíamos pensar que o Evangelho de Mateus é distinto da tipologia de escrita de Ricardo Piglia, visto que não se encontra em sua obra menções à mística ou qualquer reflexão acerca de religião. Pasolini não é uma presença frequente em seus diários, contudo, nenhum filme recebeu afirmativa mais emotiva. Por outro lado, acredito que por aqui podemos capturar um fio de escrita capaz de complexificar a relação entre a escrita e a elaboração dos romances, indo além da estrita associação permanente ao romance policial hard-boiled e aos filmes noir. Se pensarmos que os diários são também “laboratórios da escrita”, como ele por diversas vezes considera, pode-se argumentar que Renzi utiliza o filme de Pasolini como uma referência para sua escrita. Jesus semelhante a Dom Quixote, ambos “ingênuos” como aqueles que expressam uma palavra anterior a eles e que carregam uma mensagem dita por outro. Jesus, como personagem semelhante ao Quixote, pode ser entendido como aquele que carrega consigo uma mensagem fora do tempo, de outro tempo, que parece já ter ocorrido, mas que carrega uma dimensão profética.

Alguns dos personagens de Piglia parecem ter sido elaborados enquanto “ingênuos”, como expressivos e enquanto um daqueles que estão sempre dispostos a reafirmarem as suas convicções. Um deles é Luca Belladonna de Alvo Noturno que parece ser um dos mais ingênuos personagens de Ricardo Piglia, o portador de certezas anteriores à experiência, incorruptível, e tenciona reafirmá-las no embate

34 Criação & Crítica

com o mundo. Um personagem quixotesco. O personagem Luca é a força motriz da imanência do sentido de negatividade, especialmente expresso pela melancolia e certo mal-estar, em geral, figurado no romance. Enquanto um personagem secundário, mas que ganha relevo na segunda metade do livro, há uma cesura com a realidade exterior onde ele parece não se inserir e nem mesmo compreender. A imobilidade, o cansaço e o sentido de não pertencimento, foram motivados pela ruptura com o pai e o irmão e o fato de ser aquele que se coloca em favor de um projeto nostálgico de reavivamento da fábrica. A tendência à anomia, o sentimento persecutório e a falta de relações provocam o afeto do desamparo, o que termina por reafirmar o seu insulamento e o aviltamento daqueles que estão ao redor. O personagem Dorda de Dinheiro Queimado também pode ser percebido enquanto um daqueles que reforçam o insulamento especialmente quando decide queimar uma quantidade enorme de dinheiro. Esse parece ser um personagem isolado das ações dos outros e opta por seguir rígidos ditames autoimpostos, especialmente a repulsa por uma sociedade pautada no lucro desenfreado e onde a violência é um dos seus pilares. Lido a partir de seus comentários nos diários e na obra crítica, pode-se imaginar que Piglia o elaborou como um personagem alucinado que apenas segue suas próprias convicções em detrimento da argumentação ou negociação com aqueles que estão ao seu redor.

Por mais que essas afirmativas sejam hipóteses de leitura da crítica, desdobrando-se na prosa de ficção, todas surgiram a partir da intenção de colocar o cinema no centro de sua obra e perceber de que modo a “imaginação cinematográfica” pode ter sido uma das linguagens utilizadas em suas prosas de ficção. Os desdobramentos dessa aproximação entre Piglia e o cinema são plurais, podendo-se manifestar tanto nas temáticas, como no caso da memória e da história, quanto nas escolhas formais pelo fragmento, o tempo e imagens referenciais. O recorrente interesse pelas imagens em movimento é parte de uma literatura que traz à superfície do sensível o tempo e permite perceber que os sujeitos, quando se apropriam por meio da narrativa do tempo, alcançam potência para questionar a relação entre progresso/processo erigido na modernidade ocidental e deixam expostos impasses que nos acompanham até hoje. A fragmentação da narração, presente em todas as suas prosas de ficção, é uma proposta estética, mas também política, mas que permite novas formas de percepção do tempo distinto da modernidade. O cinema, como produto da modernidade, com larga expansão no século XX, é um caminho para a crítica dessa modernidade, além do que permite - por meio da obra de um autor que se preocupou a acompanhar os filmes quase semanalmente, como nos diários – uma educação do olhar. Piglia afirmou que Godard o ensinou a ver a realidade e Tarantino subverteu o uso dos diálogos, opções que foram incorporadas em seus romances, com maior ou menor ênfase. A proximidade entre Piglia e o cinema possibilita entender algumas questões da modernidade em sua proposta literária tanto em

34 Criação & Crítica

termos temáticos (como a opção por não se manter distante da cultura de massas optando por manter-se em tensão produtiva entre a tradição literária e a cultura popular) quanto em suas escolhas formais (pelo temário do tempo e a valorização da fragmentação do relato). Além do diálogo entre as duas artes com seus procedimentos próprios, e o constante interesse pelas imagens em movimento (já que ele não dá tanta atenção para as fotografias em sua obra crítica ou prosas de ficção), a proximidade com o cinema explicita questionamentos à modernidade como faz outros críticos como solicita Efrén Giraldo (2018) ao utilizar a obra do autor para tratar da distopia.

A obra de Piglia destaca a questão do tempo e do fragmento, associada aos temas da memória e da história, e a mobiliza para pensar aspectos da modernidade, como a relação entre violência e circulação de dinheiro. Pode-se propor que a "imaginação cinematográfica" é em relação íntima com a imaginação literária, aguçando pontos de convergência e singularidades de cada um dos fazeres com suas particularidades narrativas. O cinema, por excelência, lida com o tempo, tendo sido inquirido, assim como seus textos críticos também fizeram com relação à memória, para desautomatizar a relação com o tempo, especialmente sua expressão progressista e processualística típica da modernidade. Sua predileção por Godard, Tarantino, Pasolini pode ser associada, assim, ao gosto amplo por filmes noir e ficção científica enquanto dois gêneros que lidam com impasses da modernidade. Do modo como os filmes da sua predileção estão montados, como *Pulp Fiction* e sua predileção por adiantamento narrativo e micronarrativas que se unificam em um dado momento da narração, trazem a atenção do espectador à temporalidade do relato enquanto estratégia para negar seu uso mecanizado na vida diária. Dessa maneira, o que foi discutido aqui acerca do ofício do escritor – diálogos, composição das personagens, a singularidade de cada arte narrativa – servem a interesses mais amplos e questionadores de certos pilares da modernidade ocidental.

Filmes

Chinatown. Direção: Roman Polanski; Roteiro: Robert Towne. Produção: Penthouse/Long Road Productions/Robert Evans Company, 1974.

Manuit chez Maud. Direção: Éric Rohmer; Roteiro: Éric Rohmer; Franç, 1969.

Nuit et Brouillard. Direção: Alain Resnais; Roteiro: Jean Cayrol; Produção: Produção: Anatole Dauman/ Philippe Lifchitz/ Argos Films/Como-Films, 1955.

Possessed. Direção: Curtis Bernhardt. Roteiro: Silvia Richards/Ronald MacDougall. Produção: Jerry Wald, 1947.

Pulp Fiction. Direção: Quentin Tarantino. Roteiro: Quentin Tarantino/Roger Avary. Produção: Lawrence Bender, 1994.

34 Criação & Crítica

O Evangelho segundo Mateus. Direção: Pier Paolo Pasolini. Roteiro: Pier Paolo Pasolini. Produção: Alfredo Bini, 1964.

Total Recall. Direção: Paul Verhoeven. Roteiro: Ronald Shusett/ Dan O'Bannon/ Gary Goldman. Produção: Buzz Feitshans/ Ronald Shusett, 1990.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. "O efeito de real" O Rumor da língua. Tradução: Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. "O Narrador: Considerações Sobre a Obra de Nikolai Leskov." In: Obras escolhidas I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. "Sobre Alguns Motivos na Obra de Baudelaire." In: Walter Benjamin: Baudelaire e a Modernidade. Trad. e Org. João Barrento. São Paulo: Autêntica, 2015.

BERGONZONI, Gisela. "Autobiografias alheias: sobre Barthes e Piglia" In: Eduardo Ferraz Felipe; Júlio Pimentel Pinto. (Org.). Só se perde o que realmente não se teve: leituras e diálogos com Ricardo Piglia. 1ed. Rio de Janeiro: Estudos americanos, 2019

DELEUZE, Gilles Deleuze. Cinema: a imagem-movimento. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O Que vemos, o que nos olha. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FIELD, Syd. Screenplay. The Foundations of the screenwriting. New York: Delta, 2005.

GÁRATE, Miriam. "Notas de trabalho: a propósito de Los diarios de Emilio Renzi". In: FELIPPE, Eduardo Ferraz (Org.). Só se perde o que realmente não se teve: leituras e diálogos com Ricardo Piglia. Rio de Janeiro: Metanoia, 2019, pp. 221-245.

GIRALDO, Efrén. "La narración alivia lapesadilla de la historia" La ciudad ausente de Ricardo Piglia y la periferia de ladistopía. Co-herencia Vol. 16, N.º 30 enero - junio de 2019, pp. 129-156.

GROTTO, Livia. Disfarces do invisível: Duplicações da história na obra de Ricardo Piglia. Editora Annablume, 2010.

HEMINGWAY, Ernst. "Os Pistoleiros" Contos. Volume 2. Tradução: J. J. Veiga. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

HUTCHEON, Linda. Uma Teoria da Adaptação. Tradução: André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

LARRE BORGES, Ana Inés. "Entrevista: narraciones de película. Piglia y el cine", en Brecha, 30 de julio de 1993, pp. 20-21. (Entrevista)

PIGLIA, Ricardo. Los diarios de Emilio Renzi. Años felices. Barcelona: Anagrama, 2016.

34 Criação & Crítica

- PIGLIA, Ricardo. Os Anos Felizes: os diários de Emilio Renzi. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2019.
- PIGLIA, Ricardo. Los diarios de Emilio Renzi. Un dia en la vida. Barcelona: Anagrama, 2017b.
- PIGLIA, Ricardo. Os diários de Emilio Renzi. Anos de formação. tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Todavia, 2017a.
- PIGLIA, Ricardo. Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación. Barcelona: Anagrama, 2015.
- PIGLIA, Ricardo. Las três vanguardias: Saer, Puig, Walsh. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- PIGLIA, Ricardo. Una clase sobre Puig” Antología personal. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 2014 b.
- PIGLIA, Ricardo. “Narrar en el cine” Crítica y ficción. Buenos Aires: Debolsillo, 2014a.
- PIGLIA, Ricardo. “La lectura de la ficción” Crítica y ficción. Buenos Aires: Debolsillo, 2014a.
- PIGLIA, Ricardo. Antología personal. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 2014 b.
- PIGLIA, Ricardo. O Caminho de Ida. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. [2013]
- PIGLIA, Ricardo. “El policial y la ciencia ficción son los grandes géneros anticapitalistas” Tiempo Argentino, Buenos Aires, 2013
- PIGLIA, Ricardo. Alvo Noturno. Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. [2010]
- PIGLIA, Ricardo. Dinheiro Queimado. Tradução: Rosa Freire de Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1998 [1997]
- PIGLIA, Ricardo. Manuel Puig y la magia del relato” La Argentina en Pedazos. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993 a.
- PIGLIA, Ricardo. A Cidade Ausente. Tradução: Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1993 b. [1992]
- PIGLIA, Ricardo. Respiração Artificial. Tradução: Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. [1980]
- PIMENTEL FILHO, Júlio. A Pista e a Razão: Leituras da ficção policial na história. (Tese de Livre Docência, Universidade de São Paulo, 2010).
- PIMENTEL FILHO, Júlio. “História de um distanciamento: a memória de Piglia nos diários de Renzi” LITERATURA E SOCIEDADE | Nº 29 | P. 52-61 | JAN/JUN 2019a.
- PIMENTEL FILHO, Júlio. “Notas sobre a historicidade de *Os diários de Emilio Renzi*” Remate de Males. Campinas-SP, v.39, n.2, pp. 573-585, jul./dez. 2019b.
- PUIG, Manoel. O Beijo da Mulher aranha. São Paulo: Círculo do livro, 1981.

34 Criação & Crítica

RANCIÈRE, Jacques. “O efeito de realidade e a política da ficção” Revista NOVOS ESTUDOS 86, MARÇO 2010.

MACEDO RODRÍGUEZ, Alfonso. “Entre la cultura de masas y la alta cultura: Ricardo Piglia y La Argentina en pedazos” Valenciana, núm. 28, julio-diciembre de 2021, pp. 79-102.

SCHWARTZ, Adriano. “A tendência autobiográfica do romance contemporâneo. Coetzee, Roth, Piglia.” Novos Estudos. [Vol.] 95, Março (2013).

STAM, Robert. A Literatura através do cinema. Realismo, magia e arte da adaptação. Tradução: Marie-Anne Kremer e Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

Recebido em: 16/09/2022

Aceito em: 15/12/2022