

# PLATA QUEMADA: LEITURAS, TRANSGRESSÕES E TRANSFIGURAÇÕES

Eduardo Fava Rubio (USP)<sup>1</sup>

**Resumo:** *O ato da leitura sempre foi um ponto chave tanto da obra ficcional como da crítica do escritor argentino Ricardo Piglia. Este artigo busca discutir a aproximação da leitura com os mecanismos narrativos do relato policial que se evidenciam no romance Plata quemada. Além disso, procura traçar a relação que há entre a prática narrativa ficcional do autor e suas reflexões teóricas sobre a literatura analisando como o conceito de gênero, e em especial o de gênero policial, sofre transgressões e transformações no romance no sentido de configurar uma práxis narrativa única e original.*

**Palavras-chave:** *Ricardo Piglia; Literatura Argentina; Gêneros Literários; Gênero Policial.*

A leitura é um diálogo, mas dele não participa propriamente o escritor. A leitura é um diálogo entre o leitor e o texto, e o autor, se e quando fala, é através deste seu preposto textual, às vezes infiel, sempre ambíguo, inescapavelmente equívoco. A riqueza da experiência da leitura reside, justamente, na pertinência destes diálogos que estabelecemos com os textos. Como dialogar com a letra morta?

Naturalmente, dialogamos com quem nos diz algo e isso não acontece com a letra morta, mas sim com o texto vivo, com o texto que não só nos diz algo hoje, mas que pode nos dizer outras coisas amanhã; com o texto que não oferece respostas definitivas, e sim com o que sempre suscita perguntas. Para dialogar com o texto, temos que “ter assunto” com ele.

A leitura crítica é esse processo em que dialogamos insistentemente com os textos que nos dizem algo, com os textos com os quais temos assunto. A repetição da leitura é o aprofundamento do diálogo e este se faz da descoberta de novos sentidos, de novos questionamentos, de novas perguntas. A obsessão com o texto e com a leitura faz a crítica se desenvolver, multiplicando leituras, multiplicando textos.

---

<sup>1</sup> Aluno do Programa de Doutorado na área de Literatura Hispano-americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Mestre em Literatura Espanhola (FFLCH/USP). E-mail: [edu.rubio@uol.com.br](mailto:edu.rubio@uol.com.br).

## Piglia e a leitura

Ricardo Piglia cultiva a imagem da leitura de forma reiterada em sua obra de ficção tanto quanto em sua obra crítica – chega a dedicar a esta imagem exclusivamente um de seus livros, *El último lector*. Em *Respiración artificial*, as leituras de cartas, diários, a leitura crítica da literatura argentina formam o tecido mesmo da trama: podemos ler a “respiração artificial” como a vida pela literatura, pela representação, pelo artifício. O personagem de Emilio Renzi, espécie de *alter ego* do escritor – um *alter ego* tomado com ironia e por vezes paródico, segundo o próprio Piglia – é descrito por ele, em uma entrevista dada a Carlos Damaso Martínez em 1985 e publicada em *Crítica y ficción*, como um personagem a quem “sólo le interesa la literatura, vive y mira todo desde la literatura” (2001: 93). Assim me parece a literatura ficcional de Piglia. Em outra entrevista, dada quatro anos depois a Ana Inês Larre Borges e também publicada em *Crítica y ficción*, a descrição praticamente se repete (2001: 110):

Renzi está construído con algo que yo veo en mí con cierta ironía y con cierta distancia. En el sentido de que a Renzi sólo le interesa la literatura, habla siempre con citas, vive “literariamente” y es lo que yo espontáneamente hago o quiero hacer pero que controlo a través de mi conciencia política, digamos, una relación diferente con la realidad. Entonces es como si de entrada el personaje se hubiera constituido como el lugar desde el cual el mundo puede ser visto desde el estilo, desde las tramas. En este sentido Renzi es una autobiografía.

Se Renzi, o personagem, expressa certa auto-ironia do escritor, os textos – romances, contos – podem ser lidos todos como “respirações artificiais”: mais do que simplesmente literatura de ficção, uma representação da realidade feita em termos literários, uma visão do mundo que passa pela leitura, que passa pela criação do real pela ficção ou, ao menos, pelo texto.

Em vários de seus textos críticos, como “Los relatos sociales”, também uma entrevista publicada em *Crítica y ficción*, discorre sobre o crime, os transgressores da lei e a sociedade “policialesca”, os relatos do Estado. Este, ao se tornar opressor, totalitário ou violento, conforma uma realidade “lida” pelo texto de Piglia em termos literários. A construção do real – como, por exemplo, a ficção gerada pelo Estado – assume assim, muitas vezes as formas do gênero policial e dos seus subgêneros mais violentos. A sociedade se constrói, ou se entende, seguindo a lógica de um gênero literário, ainda que este “real” seja só o real dos textos de Piglia. Esta leitura do real que conforma sua literatura e que aparece também em muitos de seus textos críticos se evidencia na ligação de Piglia com o gênero policial. Como editor, a partir de 1968, dirige na Argentina a “Serie Negra”, coleção de romances policiais norte-americanos publicada pela editora Tiempo Contemporáneo. Por fim, trabalha de diversas formas com o gênero em seus contos e romances, seja pela clave do policial de intriga – “La

loca y el relato del crimen” –, seja pela do policial *noir*, ou do *hardboiled* norte-americano – *Plata quemada*. Sempre, porém, “desrespeitando” os cânones do gênero, acrescentando-lhe ou tirando-lhe algo, subvertendo-lhe certos parâmetros.

Conformar sua literatura com leituras, releituras e citações de leituras, ao mesmo tempo em que conforma sua “realidade” literária baseando-se fortemente na ideia do crime, do delito e da violência conduz, naturalmente, a uma ideia muito explorada por Piglia: mesclar os dois temas – a leitura e o policial –, reiterando a imagem do escritor como criminoso – transgressor – e do leitor, especialmente do leitor-crítico, como detetive em busca das pistas que permitam elucidar o crime – a própria obra literária. Esta construção perpassa vários de seus textos críticos: em entrevista de 1984, publicada em *Crítica y ficción*, afirma que “[e]n más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor es el criminal” (2001: 15); a frase que abre “Notas sobre literatura em um Diário”, em *Formas breves* é “Emma Zunz ou a narrativa como crime perfeito” (2000:79); em *El último lector*, comenta-se que “[u]na de las mayores representaciones modernas de la figura del lector es la del detective privado (*private eye*) del género policial” (2005: 77).

A metáfora do leitor-detetive não é, de qualquer modo, uma invenção de Piglia e, evidentemente, não é uma exclusividade de seu repertório crítico, sendo quase um lugar-comum no estudo da literatura. Se definimos o detetive como um decifrador, por exemplo, podemos citar Antoine Compagnon, que em seu *O demônio da teoria* diz que: “O indivíduo é um leitor solitário, um intérprete de signos, um caçador ou um adivinho (...)” (2010: 35). Ainda que a metáfora não seja explícita – o leitor não é identificado com o detetive, propriamente, mas com o caçador e o adivinho –, a analogia continua válida ao se pensar que o detetive não só “lê” as pistas do crime, como também formula hipóteses para sua elucidação – como o adivinho – e deve “caçar” e prender o criminoso – como o caçador.

O gênero policial ressalta a metáfora do leitor-detetive, propondo muitas vezes ao leitor que, acompanhando os indícios revelados pela narração, faça também o papel do detetive formulando suas hipóteses para a resolução do crime e conseqüentemente para o desfecho da intriga narrada. Não obstante, é importante ressaltar também que, do ponto de vista da crítica literária, a metáfora leitor-detetive é aplicável à leitura de qualquer texto, entendendo-se neste caso que a leitura é o deciframento dos signos que estão presentes em todo texto e podem ser mais ou menos implícitos e enigmáticos. Assim, o encontro do leitor-detetive com o gênero policial na obra de Piglia não é uma ocorrência que poderíamos considerar de antemão previsível ou obrigatória. Dito de outro modo, Piglia poderia cultivar a imagem da leitura como investigação em seus textos críticos sem que sua obra ficcional se voltasse para o gênero policial. Do mesmo modo o gênero policial não implica automaticamente uma adesão, em termos teóricos, à metáfora do leitor-detetive. Em entrevista dada a Guillermo Mayr em 2009 (b), o próprio Piglia afirma:

Yo creo que el modelo del relato como investigación no supone ni exige que el investigador sea un policía o un detective, ni que esté investigando un crimen o un delito. El modelo de investigación puede servir para construir relatos

donde la investigación tenga otra función; no hay que asimilar "investigación" con "resolución del crimen". Entonces, para mí, el género policial ha funcionado como una estrategia narrativa fundada, básicamente, en la idea del relato como investigación.

É uma visão da leitura como constructo do mundo ficcional e uma visão da construção do real como relato policial que levam as duas ideias a se mesclarem. Para Daniel Link (2002: 73), “[a] outra razão que torna interessante o policial é estrutural: o policial é um relato sobre o Crime e a Verdade. É nesse sentido que o policial é, além do mais, o modelo de funcionamento de todo relato (...)”. Dito isto, tomemos o caso de *Plata quemada*, romance de Piglia de 1997, para tentar ver de que modo se dá essa relação entre o gênero e os pressupostos teóricos do autor expostos em seus textos críticos.

### O gênero, os gêneros

Ler *Plata quemada* como romance policial não parece, a princípio, motivo de grande discussão. Há inclusive na crítica trabalhos que partem explicitamente desta leitura, como “*Plata quemada* o un mito para el policial argentino”, de Adriana Rodríguez Pérsico (2004: 113-121). De qualquer modo, assumir este ou qualquer outro romance como policial *a priori* pressupõe uma discussão ampla e espinhosa: de fato o romance pertence ao gênero policial? Quais as regras do policial? Como definir a noção de “gênero” na atualidade?

De maneira bastante resumida, podemos traçar uma história do conceito de gênero partindo da Antiguidade e chegando até fins do século XVIII como uma categoria prescritiva: o gênero é o arcabouço inescapável que determina o “bem-fazer” das obras artísticas e literárias. A partir do pré-romantismo, marcado pelo movimento alemão *Sturm und drang*, os ditames do gênero são desafiados em prol da individualidade artística e chegamos, um século depois, às propostas de simples eliminação do gênero como categoria substantiva da crítica literária: para Benedetto Croce (*apud* Borges: 1999: 220), por exemplo, as obras já não se devem encaixar mais nos gêneros literários e nem teriam porque fazê-lo. Como, mesmo vítima de ataques e questionamentos, o gênero resiste a desaparecer do vocabulário tanto da crítica especializada como do leitor comum, chegamos ao século XX procurando ainda a ideia por trás do conceito. Bakhtin amplia o conceito para os gêneros do discurso, aproximando-o da linguística. Aqui, buscaremos destacar três das ideias vigentes nos dias de hoje sobre o conceito: o gênero como categoria histórica, o gênero como categoria de leitura e o gênero como categoria da literatura de massas.

Pela primeira categoria ainda aceita modernamente para o entendimento do gênero, consideramos o conceito como uma categoria histórica, isto é, os gêneros não são mais aqueles formulados por Aristóteles ou pelos manuais de retórica renascentistas, e sim assumem formas contemporâneas. Desta maneira, podemos catalogar hoje como gêneros o romance, o conto, o ensaio, a autobiografia, etc.

Mesmo tendo perdido muito de seu caráter prescritivo a partir do século XIX, ainda podemos considerar que se espera de um livro classificado como “romance” que siga determinadas diretrizes próprias de seu gênero: se o texto tem dez páginas, não será um romance; se está escrito todo em verso, tampouco.

Com o fim do gênero como categoria prescritiva – a melhor obra é aquela que melhor segue os ditames de seu gênero –, passamos à categoria seguinte: o gênero como uma expectativa de leitura. Se não há “leis retóricas” que determinem que um romance não pode ter dez páginas e se há críticos dispostos a analisar as obras de maneira bastante aberta, sem pré-conceitos, é fato que o leitor comum que compra e se dispõe a ler um romance não espera – e provavelmente não aceitará – deparar-se com um texto de dez páginas. É claro que essa adequação da obra ao horizonte de expectativa do leitor está ligada também à questões do mercado editorial, o que nos leva à terceira categoria de gênero.

Para vários críticos e escritores, não é função do artista – antes seria o contrário – atender ao horizonte de expectativa do leitor. Ao fazê-lo, o artista se prende ao gênero como se prendiam os antigos aos modelos retóricos e sua obra, perdendo a originalidade da transgressão, tende à insignificância. Este conceito de gênero, ligado à literatura de massas, é atacado, por exemplo, por Jorge Volpi:

En un principio, la utilización de los recursos de las novelas de género significó una bocanada de aire fresco frente a la experimentación formal de los años sesenta, pero su uso indiscriminado se ha convertido en una carga. En vez de arriesgarse a explorar nuevas sendas, numerosos autores, auspiciados por sus editores, se conforman en seguir esquemas preestablecidos que les garantizan grandes tirajes y fama inmediata. No nos hallamos en una época de decadencia de la novela, sino en el manierismo de lo policíaco, lo negro, lo fantástico y lo folletinesco (2008: 35-6).

Ricardo Piglia, em *Plata quemada*, apropria-se então de um gênero fortemente associado à literatura de massa, operando, no entanto, uma série de transgressões ao gênero que conferem ao romance outro semblante, mais original e desafiador. Ou, dito de outro modo, pelo próprio escritor na mencionada entrevista dada a Guillermo Mayr em 2009 (b):

El género está presente en mi literatura sin que yo escriba directamente narrativa policial. Entonces, en "Respiración artificial" hay investigaciones múltiples, la forma del relato como investigación, digamos, que define un poco la forma de la novela, y en el caso de "Plata quemada" hay cierta relación con cierta tradición del género, digamos, la idea de la novela criminal, la novela contada desde la conciencia de los criminales más que la novela concebida como una investigación. El género funciona, para mí, como un punto de referencia, pero nunca he escrito textos del género en sentido estricto.

Claro que, aqui, supõe-se que o “gênero em sentido estrito” de que fala Piglia remete ao gênero em seu sentido mais tradicional ou, ao menos, a certo matiz prescritivo associado ao conceito. Ao renegar a escritura de textos de gênero, mas aceitá-los como “ponto de referência”, o que Piglia realiza é uma transgressão que, ao mesmo tempo em que supera os limites do conceito, também o delimita e conforma. Para Foucault (1999: 167), “la transgresión es un gesto que concierne al límite; es ahí en esa finura de la línea que se manifiesta el destello de su paso pero quizás también de su trayectoria total, su origen mismo”.

### A transgressão do gênero

A primeira transgressão diz respeito aos protagonistas da história: enquanto o policial clássico centra sua narrativa na figura do detetive – seja o detetive cerebral e passivo do romance de enigma, como o Auguste Dupin de Edgar Allan Poe ou o Sherlock Holmes de Arthur Conan Doyle, seja o detetive “durão” e pragmático do romance *noir*, como o Sam Spade de Dashiell Hammett ou o Philip Marlowe de Raymond Chandler –, *Plata quemada* tem como protagonistas os criminosos, notadamente o Nene Brignone e o Gaucho Dorda. O procedimento em si de centrar a narrativa no criminoso não é absolutamente nova: vejam-se, por exemplo, os protagonistas, às vezes também narradores, de romances como *They Shoot Horses, Don't They?* (1935), de Horace McCoy, *The Killer Inside Me* (1952) e *Savage night* (1953), de Jim Thompson, ou *The Talented Mr. Ripley* (1955), de Patricia Highsmith. A transgressão se dá, portanto, em relação ao modelo mais tradicional do policial, mas a configuração da dupla de personagens delinquentes de *Plata quemada* – o dandy portenho e o gaucho pampeano – representa uma originalidade em relação ao que se espera do estereótipo destes personagens ao mesmo tempo em que os insere em um ambiente literário também inesperado: o policial. O Gaucho e o Nene são os transgressores dentro da trama e são as transgressões que tecem a trama, o que provoca o estranhamento do leitor que busca no romance o gênero e suas marcas mais reconhecíveis.

Por outro lado, a figura do narrador também se modifica: se no policial clássico costuma-se ver uma voz narrativa unívoca – a do amigo do detetive cerebral, a do narrador em terceira pessoa onisciente ou até a do criminoso em tom de confissão ou memória –, no romance de Piglia a narrativa nos chega por meio de narradores múltiplos, muitas vezes contraditórios, falhos e pouco confiáveis. Uma nova expectativa – a de certa unidade narrativa – daquele que busca, de um modo ou de outro, o gênero no romance é também transgredida.

A experiência de leitura que *Plata quemada* nos oferece passa a ser então ambígua: identificamos com certa facilidade muitos elementos do romance policial, especialmente de sua vertente norte-americana, dura, do romance *noir*, ao mesmo tempo em que nos é exigida uma superação de nosso horizonte de expectativa em relação a um romance policial. Tal procedimento configura a transgressão do gênero, seja este entendido como expectativa de leitura (o que esperamos encontrar em um

romance policial), como expectativa do mercado editorial (o que se vende como romance policial dentro da literatura de massas), seja como marca de um gênero contemporâneo ao qual se inscreveria a obra (afinal a que gênero pertence *Plata quemada*, a que novo modelo nos levam suas transgressões?).

A resposta às últimas questões poderia nos levar novamente à zona de conforto do gênero, afinal a determinação de parâmetros que alinhassem *Plata quemada* a outros romances contemporâneos seus forneceria ao leitor um novo horizonte de expectativa, ao mercado um rótulo para vender sua produção editorial, à leitura crítica um novo arcabouço teórico para analisar esta e outras obras. A que nos remetem então as transgressões ao gênero policial presentes no romance de Piglia?

Em “Sobre el género policial”, artigo de 1976 publicado em *Crítica y ficción*, Piglia discute a relação entre o gênero policial e o jornalismo:

Auden decía que el género policial había venido a compensar las deficiencias del género narrativo no ficcional (la noticia policial) que fundaba el conocimiento de la realidad en la pura narración de los hechos. Me parece una idea muy buena. Porque en un sentido Poe está en los dos lados: se separa de los hechos reales como el álgebra pura de la forma analítica y abre paso a la narración como reconstrucción y deducción, que construye la trama sobre las huellas vacías de lo real. La pura ficción, digamos, que trabaja la realidad como huella, como rastro, la sinécdoque criminal. Pero también abre paso a la línea de la *non-fiction*, la novela tipo *A sangre fría* de Capote (2001: 60-1).

Esta é uma concepção do gênero policial à qual *Plata quemada* parece adequar-se perfeitamente, com sua narrativa fragmentada, buscando-se erguer entre os “vazios” da realidade desta história supostamente real. Também o relato jornalístico serve, no romance, como forma de construção narrativa, trazendo para o seio deste toda sua “deficiência” em narrar a realidade só a partir dos fatos. O narrador, no Epílogo do romance, chega a afirmar que:

No siempre los diálogos o las opiniones transcriptas se corresponden con exactitud al lugar donde se enuncian pero siempre he reconstruido con materiales verdaderos los dichos y las acciones de los personajes. [...] El conjunto del material documental ha sido usado según las exigencias de la trama, es decir que cuando no he podido comprobar los hechos en fuentes directas he preferido omitir los acontecimientos (1998: 245-6).

Curiosamente, no mesmo epílogo, parte importante do “material verdadeiro”, do “material documental” usado na confecção do romance é atribuída ao correspondente do jornal argentino “El Mundo” em Montevideo que assinava seus textos como “E.R.” e que corresponde no romance ao jovem jornalista... Emilio Renzi. O romance, assim, se fragmenta e se constrói a partir das pistas, dos indícios, dos entreditos, das falhas que a própria realidade criada por Piglia apresenta. O seu *alter ego* irônico, que vive “literariamente”, na própria literatura não dá conta de sua

realidade, como não dão conta da realidade dos fatos os outros jornalistas e meios de imprensa que cobrem o roubo e a fuga dos criminosos. É certo que os jornais têm um papel importante na tentativa de cobrir as “falhas” da narrativa, revertendo a tese de que o gênero policial vem a cobrir uma falha da notícia policial, que nunca poderá dar conta da verdade em sua completude. Em *Plata quemada*, abundam expressões como “segundo os jornais” e “disseram os jornais” (páginas 36, 41, 46, 53, 87, 88, 121, 130, etc) que, supostamente, cobririam lapsos da narrativa – aquilo que o narrador, o mesmo do Epílogo, não tem condições de narrar –, mas que só reforçam a percepção de uma narrativa incompleta e entrecortada. Nem o gênero policial resolve os crimes das páginas policiais dos jornais, nem o gênero jornalístico confere “verdade” e “certeza” à ficção literária.

A reflexão de Piglia sobre o gênero policial e a realização da ficção na narrativa do romance se encontram na mesma leitura e, assim como esta, muitas ideias de Piglia sobre sua concepção teórica de literatura parecem prenunciar os mecanismos de construção de *Plata quemada*. Outra delas é a *ficção paranoica*.

Em uma conferência proferida em 2001 e publicada na revista brasileira *Serrote*, Piglia afirma que:

No gênero romance, o complô substituiu a noção trágica de destino: certas forças ocultas definem o mundo social e o sujeito é instrumento dessas forças que não compreende. O romance introduziu a política na ficção sob a forma do complô. A diferença entre tragédia e romance parece estar ligada a um deslocamento da noção de fatalidade: o destino é vivido sob a forma de complô. Os oráculos mudaram de lugar; a trama múltipla da informação, as versões e contraversões da vida pública, eis o lugar visível e denso onde o sujeito lê cotidianamente a cifra de um destino que não chega a compreender (2009a: 99-100).

Já em *Plata quemada* o narrador do Epílogo apresenta a história da crônica policial narrada como tendo adquirido para ele “la luz y el *pathos* de una leyenda” (1998: 245). No capítulo sete, afirma, em meio ao cerco da polícia aos bandidos encastelados no apartamento de Montevideo, que “la larga odisea (...) ya dura cuatro horas.” (1998: 171). Nesta espécie de epopéia trágica do Prata é o próprio personagem do Gaucho Dorda quem encarna a figura deste moderno anti-herói trágico do romance que se vê envolto em uma paranóica trama de complô, cujos sinais agourentos estão por toda parte: “estaba siempre viendo signos negativos y tenía múltiples cábalas que le complicaban la vida.” (1998: 12). Seus “oráculos” se travestem nas instituições sociais. A primeira é a polícia, a quem combate como quem combate o destino: “Lo había matado [al policía] porque odiaba a la policía más que nada en el mundo y pensaba de un modo irracional que cada policía que él mataba no iba a ser reemplazado.” (1998: 40) Depois a lei: “Lo detuvieron varias veces de chico hasta que a los quince lo mandaron al neuropsiquiátrico de Melchor Romero, cerca de La Plata.” (1998: 73) Também a imprensa, falando do Gaucho e dos outros do bando: “‘Hybris’, buscó en el diccionario el chico que hacía policiales en *El*



*Mundo: la arrogancia de quien desafía a los dioses y busca su propia ruina*” (1998: 91). Por fim, o médico psiquiatra (1998: 225):

- Si sigue así va a terminar mal, Dorda - le dijo el médico.
- Yo voy mal - dificultoso para expresarse, el Gaucho Rubio -. Vengo mal desde chico. Yo soy desgraciado. No sé expresarme, doctor.

Assim como a narrativa jornalística corrompe a policial e é, em tese, corrompida por ela na teoria ficcional de Piglia, também a tragédia, um gênero clássico por excelência, encontra uma contrapartida nas ideias críticas do autor sobre a narrativa contemporânea - a ficção paranoica, a teoria do complô - e uma realização ficcional em algum nível de *Plata quemada*.

### Transfiguração e hibridismo

Por fim, em outro artigo publicado em *Crítica y ficción*, “La lectura de la ficción”, reprodução de entrevista de 1984 a Mónica López Ocón, Piglia afirma:

Por mi parte, me interesan mucho los elementos narrativos que hay en la crítica: la crítica como forma de relato; a menudo veo la crítica como variante del género policial. (...) Se podría pensar que la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria. (...) Me interesa mucho la estructura del relato como investigación: de hecho es la forma que he utilizado en *Respiración artificial*. Hay como una investigación exasperada que funciona en todos los planos del texto (2001: 15-6).

Jorge Volpi já enxerga - e com bons olhos - na obra de escritores como Sergio Pitol, Javier Marías e Enrique Vila-Matas a simbiose entre romance e ensaio: “Todos ellos han experimentado distintas variedades de esta mutación, a veces por medio de largos pasajes ensayísticos en el interior de sus novelas, a veces con ensayos narrativos o verdaderos híbridos” (2008: 36). Em um romance como *Respiración artificial* também é evidente a discussão crítica levada a cabo, sobretudo na segunda parte do romance, cheia de passagens ensaísticas. Por outro lado, se como o próprio Piglia afirma, no citado artigo “La lectura de la ficción”, que “la crítica es una de las formas modernas de la autobiografía”, há muito de narrativa em sua obra crítica como já notou Gabriela Speranza em seu artigo “Autobiografía, crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia” (2001). A questão é se o mesmo se poderia dizer de *Plata quemada*, romance que, ao menos na aparência mais superficial, entrega-se à trama pura e simples ou, eventualmente, a algum aprofundamento psicológico de um dos personagens, sem, no entanto, jamais ter passagens propriamente ensaísticas, tais quais as que notamos claramente em *Respiração artificial*.

De fato, *Plata quemada* não parece realizar o hibridismo entre romance e ensaio presentes em *Trilogía de la memoria*, de Pitol, *Corazón tan blanco*, de Marías ou *Historia*

*abreviada de la literatura portátil*, de Vila-Matas. Tampouco é uma narrativa na qual discussões literárias surgem da boca dos personagens ou das situações da trama em si, como em *Respiración artificial*, *Los detectives salvajes*, de Bolaño, ou mesmo *O nome da rosa*, de Umberto Eco. No entanto, como aponta Daniel Link em seu já citado artigo “O jogo dos cautos (sobre o policial)”, de 2002:

Falar do gênero policial é, portanto, falar de bem mais que literatura: de imediato, de filmes e de séries de TV, de crônicas policiais, de noticiários e de histórias em quadrinhos: o policial é uma categoria que atravessa todos os gêneros. Porém também é falar do Estado e de sua relação com o crime, da verdade e de seus regimes de aparição, da política e de sua relação com a moral, da Lei e seus regimes de coação (2002: 72).

*Plata quemada* transgride o gênero policial realizando um hibridismo entre o romance policial e outros gêneros. O relato jornalístico e certos tópicos da tragédia clássica são os campos pelos quais, em especial, a narrativa parece passar nessa operação de transgressão – travessia, ida além das fronteiras estabelecidas. Os procedimentos narrativos da construção da novela, seus personagens e as inúmeras citações – diretas e indiretas; literárias, políticas e históricas –, tão marcantes na escrita de Piglia, oferecem ao leitor crítico, insistente, indagador, novos questionamentos que conduzem a novas travessias e novas leituras híbridas: será o romance, eminentemente, sobre o papel do dinheiro na sociedade e, neste sentido, há algo de análise sociológica no texto? Será a trama principal de roubo, fuga e violência pano de fundo alegórico para o momento histórico vivido pela Argentina às portas das terríveis ditaduras dos anos setenta? Será o personagem do Gaúcho Rubio um ponto de diálogo com a tradição gauchesca, não do ponto de vista estético formal, claro, mas no sentido de discutir uma enorme – e polêmica – tradição cultural argentina, que de Sarmiento passa por Hernández, por Güiraldes, por Borges, por todos de alguma maneira?

Ainda que considere todas estas perguntas válidas, mesmo que as respostas dadas após a reflexão as rejeite, a transgressão possível do romance que mais me interessa neste momento é a que remete *Plata quemada* à obra do próprio autor: tanto suas outras narrativas, como suas ideias críticas, expressas em artigos, ensaios, conferências e entrevistas. No artigo “De “Pulp Fiction” a metaficción literaria: las transformaciones del personaje detectivesco en la narrativa policial brasileña”, Michele Dávila Gonçalves já aponta, ao falar sobre o gênero policial no Brasil que:

(...) en estas obras se requiere más esfuerzo del lector para seguir la historia y por ende, las pistas para resolver el enigma. Esto se debe a que las novelas policiales más recientes tienen en común una preocupación teórica con el género policiaco en sí y la literatura en general. Son textos llenos de alusiones, intertextualidad y erudición que los ejemplos clásicos del género no tienen. Las obras son metaficciones donde los autores proponen y discuten teorías sobre el arte de escribir y en especial la narrativa policial (2005: 85).

A metaficção vista por Gonçalves nos romances policiais brasileiros exige, como ela mesma afirma, “mais esforço do leitor”. Por outro lado, me parece que as alusões, intertextualidades e erudição muitas vezes são relativamente claras em muitos exemplos do policial contemporâneo – seja ele brasileiro, hispano-americano, norte-americano ou europeu. A dificuldade que pode encontrar o leitor está em *seguir* as pistas, em interpretá-las, não necessariamente em encontrá-las no texto.

Com relação às ideias de Gonçalves, duas discrepâncias me parecem fundamentais em minha leitura de *Plata quemada*. Em primeiro lugar, ainda que tome como ponto de partida o gênero policial, o diálogo intertextual proposto por Piglia não se centra propriamente na discussão do gênero em si. Claro que, ao transgredir, comete um ato que, como diz Foucault, concerne ao limite. A narrativa ajuda a redefinir o gênero ao redefinir seus limites e este ato é, de todo modo, uma discussão teórica sobre a escrita e a literatura em geral. Há, no entanto, um diálogo teórico que me parece mais central com a própria visão de literatura que nos apresenta Piglia em seus textos críticos e ficcionais, com teses como a ficção paranóica e a teoria do complô; como a forma do relato como investigação; como a do dinheiro como motor social, a modo do que ele analisa na obra de Roberto Arlt; como a da violência e opressão do Estado como criadoras de narrativas, de ficções sociais. Por esta leitura, *Plata quemada* aprofunda mais do que tudo uma leitura da visão pigliana da literatura, dos seus temas recorrentes, suas obsessões, seus questionamentos.

Em segundo lugar, está a maneira como se constrói a narrativa mesma. Não se discute literatura praticamente em nenhum momento do texto do romance, ao mesmo tempo em que o texto é em si a realização de muitas das discussões de Piglia ao longo dos anos sobre o que é hoje a literatura, a cultura, a sociedade, a política e a história. As referências, alusões e citações não se esgotam na erudição por si só – demonstrada pelo escritor e exigida do leitor. A leitura que proponho exige, talvez, ainda mais esforço do leitor ao forçá-lo a fazer parte do diálogo com Piglia sobre a literatura em seus termos, nos termos que ele propõe. Ao deparar-se com as pistas do texto, com os indícios do crime – real ou literário –, o leitor não encontra propriamente respostas, não decifra nada. A tarefa é descobrir o jogo escondido que desvelará não só uma visão de literatura, mas uma visão de mundo em termos literários.

Se em *Plata quemada*, enfim, Piglia parece ter buscado realizar a crítica através da ficção, em forma de relato policial, objetivo almejado em alguns de seus textos teóricos, o que resta ao leitor? Não transgredir junto com o texto é sempre uma opção: basta ler no romance só uma narrativa criminal. A outra, que me parece mais rica e prazerosa, é jogar o jogo e expor-se, inclusive, ao erro, a sair do mapa, do texto, e perder-se. É fantasiar por um momento que *Plata quemada* não é, na verdade, um romance de Ricardo Piglia, mas o romance policial que escreveu Emilio Renzi, utilizando como pseudônimo o nome deste renomado professor nascido em Adrogué.

## PLATA QUEMADA: READINGS, TRANSGRESSIONS AND TRANSFIGURATIONS

**Abstract:** The act of reading has always been a major subject for the Argentinean writer Ricardo Piglia, both in his fiction and critical writings. This article aims at discussing the approach of the reading act to the narrative devices of the crime novel present in the author's novel *Plata quemada* (*Burnt Money*). Besides, it intends to describe the relationship between the author's fictional narrative praxis and his theoretical thoughts about literature by analyzing how the concept of literary genre, especially the crime novel as a genre, passes through transgressions and changes in the novel in a sense of delineating an original and unique narrative praxis.

**Keywords:** Ricardo Piglia; Argentinian Literature; Literary Genres; Crime fiction.

### REFERÊNCIAS

BORGES, Jorge Luis. 1999. O conto policial. In: *Borges, oral. Obras completas*. vol. IV. 1975-1988. Tradução: Maria Rosinda Ramos da Silva. São Paulo: Globo, 1999, pp. 220-30.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. 2 ed. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

DÁVILA GONÇALVES, Michele. De "Pulp Fiction" a metaficción literária: las transformaciones del personaje detectivesco en la narrativa policial brasileña. In: *Chasqui*, número 34.2, 2005, pp. 78-91.

FOUCAULT, Michel. Prefacio a la transgresión. In: *Entre filosofía y literatura - Obras esenciales: volumen 1*. Barcelona: Paidós, 1999, pp. 163-80.

LINK, Daniel. O jogo dos cautos (sobre o policial). In: *Como se lê e outras intervenções críticas*. Chapecó: Argos, 2002, pp. 69-89.

PIGLIA, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.

\_\_\_\_\_. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.

\_\_\_\_\_. *Formas breves*. Tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

\_\_\_\_\_. *Plata quemada*. 8. ed. Buenos Aires: Planeta, 1998.

\_\_\_\_\_. Teoria do complô. In: *Revista Serrote*, número 2, julho/2009, pp. 97-111.

\_\_\_\_\_. El género policial ha funcionado como una estrategia narrativa fundada en la idea del relato como investigación - entrevista a Guillermo Mayr. *Blog El jinete insomne*. 12 de noviembre de 2009. Disponível em: <<http://eljineteinsomne2.blogspot.com/2009/11/ricardo-piglia-genero-policial-ha.html>>. Acesso em 31 out 2011.

RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana. *Plata quemada* o un mito para el policial argentino. In: RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (org.). *Ricardo Piglia: una poética sin límites*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana / Universidad de Pittsburg, 2004.

SPERANZA, Graciela. Autobiografía, crítica y ficción: Juan José Saer y Ricardo Piglia. In: *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, número 9, diciembre/2001, pp. 90-103.

VOLPI, Jorge. *Mentiras contagiosas*. Madrid: Páginas de Espuma, 2008.

---

ARTIGO RECEBIDO EM 28/02/2012 E APROVADO EM 10/03/2012.