

ISIS MILREU

**LITERATURA E HISTÓRIA EM *PLATA*
QUEMADA, DE RICARDO PIGLIA**

ASSIS - 2008

ISIS MILREU

**LITERATURA E HISTÓRIA EM *PLATA*
QUEMADA, DE RICARDO PIGLIA**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

ORIENTADOR: Dr. Antonio Roberto Esteves

ASSIS - 2008

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Milreu, Isis
M6611 Literatura e história em Plata quemada, de Ricardo Piglia /
Isis Milreu. Assis, 2008
183f.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Narrativa (Retórica). 2. Piglia, Ricardo. 3. Literatura e
História. 4. Literatura Argentina. I. Título.

CDD 808.3
Ar863

ISIS MILREU

LITERATURA E HISTÓRIA EM PLATA QUEMADA, DE RICARDO FIGLIA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE

COMISSÃO JULGADORA

Presidente e Orientador: Dr. Antonio Roberto Esteves

1º Examinador: Dra. Ana Maria Carlos

2º Examinador: Dr. Welington Fioruci

Assis, 29 de maio de 2008

Para minha mãe, Luci de Oliveira Milreu e para
minha filha, Iara Milreu Lavratti.

AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Antonio Roberto Esteves pela orientação objetiva e paciente.

À professora Dra. Ana Maria Carlos, pelas críticas e sugestões feitas durante o exame de qualificação e a defesa da dissertação.

À Dra. Heloísa Costa Milton, pelas críticas e sugestões feitas durante o exame de qualificação.

Ao professor Dr. Wellington Fioruci, pelas críticas e sugestões feitas durante a defesa da dissertação.

À professora Dra. Lea Mara Valezi Staut, pela iniciação nos estudos científicos.

Ao amigo Rodrigo Barros, pelo imenso incentivo para vencer os obstáculos tecnológicos durante esse percurso.

À SEE/SP pela concessão da Bolsa Mestrado.

MILREU, Isis. *Literatura e História em Plata quemada, de Ricardo Piglia*. Assis, 2008, 183 p. Dissertação (Mestrado em Literatura e Vida Social) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

Este trabalho analisa o romance *Plata quemada*, de Ricardo Piglia, no qual o escritor argentino recria a história de um grupo que assaltou um banco, em 1965. Essa história central é permeada pelo entrecruzamento de outros relatos, tais como a experiência com as drogas, a passagem por prisões e manicômios, a relação homossexual entre dois personagens e o processo de criação textual, representado pelo jornalista Emílio Renzi. A presença de várias histórias dentro do romance possibilita uma grande diversidade de interpretações para *Plata quemada*, que pode ser lido, entre outras formas, como um novo romance histórico e uma metaficção historiográfica. Assim, dentro das relações entre literatura e história, abordam-se os recursos narrativos utilizados por Piglia na construção de seu romance. Além disso, discute-se também a ligação dessa obra com as demais produções literárias do autor, bem como ressalta-se a relevância de Ricardo Piglia para a literatura argentina contemporânea. Ao apontar as várias possibilidades de leitura de *Plata quemada*, o trabalho demonstra que, por sua riqueza, essa obra pode ser incluída no âmbito do que vários setores da crítica, não sem polêmica, chamam de pós-modernidade.

Palavras-chave: literatura e história; narrativa argentina contemporânea; Ricardo Piglia; *Plata quemada*.

MILREU, Isis. *Literature and History in Plata quemada, by Ricardo Piglia*. Assis, 2008, 183 p. Dissertation (Master's Degree in Literature and Social Life) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

ABSTRACT

The research reported in this dissertation analyzes the novel *Plata quemada*, by Ricardo Piglia, in which the Argentinean writer recreates the story of a group that assaulted a bank, in 1965. This central story is permeated by crossing other reports, such as the experience with drugs, the passing through prisons and mental hospitals, the homosexual relation between two characters and the process of textual creation, represented the journalist Emilio Renzi. The presence of several stories in the novel makes possible a wide variety of interpretations to *Plata quemada*, which can be read, among others ways, as a new historical novel and as a historiographical metafiction. Thus, within the relations between literature and history, there is an approach of the narrative resources used by Piglia in the construction of his novel. Besides, the research also discusses the relation between this book and the other literary works of the author, as well as it stresses the relevance of Ricardo Piglia for Argentinean contemporary literature. By pointing the various possibilities of reading *Plata quemada*, the research shows that, by its wealth, this book can be included in the scope of what several sectors of criticism, not without controversy, call post-modernity.

Keywords: literature and history; Argentinean contemporary narrative; Ricardo Piglia; *Plata quemada*.

SUMÁRIO

PALAVRAS INICIAIS	8
CAPÍTULO 1 – QUEIMAR DINHEIRO	17
1.1 Por que queimar dinheiro?.....	18
1.2 Estrutura narrativa	19
1.3 Narrar e jogar pôquer.....	26
1.4 O vaivém do tempo.....	36
1.5 Espaços	46
1.6 As personagens.....	57
1.7 O começo do fim.....	69
CAPÍTULO 2 – AS VERDADES DA FICÇÃO.....	76
2.1 Possibilidades de leitura	77
2.2 O enigma	79
2.3 Jornalismo e literatura.....	86
2.4 Relatos sociais.....	97
2.5 Batalhas.....	103
2.6 Literatura e história.....	109
CAPÍTULO 3 – RASTROS.....	122
3.1 Rastreando pegadas.....	123
3.2 O que é roubar um banco?	124
3.3 Civilização X barbárie.....	131
3.4 <i>Gaúcho</i> ou <i>Gaúcha</i> ?.....	136
3.5 Operação massacre X operação limpeza	139
3.6 Arlt X Borges	144
3.7 Literatura norte-americana.....	153
3.8 Alta cultura X cultura popular	159
3.9 Autointertextualidade	164
PALAVRAS FINAIS.....	169
REFERÊNCIAS.....	175

PALAVRAS INICIAIS

Ricardo Piglia é um dos escritores hispano-americanos de maior projeção no cenário literário contemporâneo. Na Argentina, possui um público cativo e influencia o pensamento crítico e literário. Sua obra foi traduzida para vários idiomas, conquistando leitores de diversos países. Sua importância para a literatura é sintetizada por Jorge Fornet:

En los últimos años, sobre todo a partir de Respiración artificial (1980), Piglia se ha convertido en un referente literario casi insoslayable. Algunos de sus libros se reeditan con gran frecuencia, sus opiniones literarias son requeridas y su obra se proyecta más allá del ámbito argentino. (2000, p.345-346).

Uma característica da obra de Piglia é a sua versatilidade. Iniciou sua carreira literária com o volume de contos *La invasión*, no final da década de 60. Também dirigiu a “Série Negra” da editora *Tiempo Contemporáneo*; preparou antologias e publicou ensaios, principalmente sobre literatura argentina. Em 1975, publicou *Nombre falso* e o último texto “*Homenaje a Roberto Arlt*” despertou um grande interesse no público. A publicação do romance *Respiración artificial* (1980), o consagrou definitivamente e proporcionou-lhe imensos elogios. A partir daí publicou, entre outros livros, uma coletânea de entrevistas (*Crítica y ficción*, 1986, com três edições ampliadas, 1990, 2000 e 2006); dois volumes de contos (*Prisión perpetua*, 1988 e *Cuentos morales*, 1995); dois romances (*La ciudad ausente*, 1992, e *Plata quemada*, 1997); duas coleções de ensaios breves (*La Argentina en pedazos*, 1993, e *Formas breves*, 1999) e um volume de ensaio (*El último lector*, 2005). Piglia também compôs o roteiro do filme “*Foolish Heart*”, com Hector Babenco e adaptou para o cinema obras de Julio Cortázar (“Diário para um conto”) e de Juan Carlos Onetti (“*El Astillero*”). Foi professor de literatura latino-americana na Universidade de Princeton e, atualmente, é professor da Universidade de Buenos Aires.

A maior parte da sua obra já foi traduzida para o português. No Brasil, pela editora Iluminuras é possível lermos *O laboratório do escritor*, *A invasão*, *A cidade ausente*, *Prisão*

perpétua e *Nome falso*. A editora Companhia das Letras publicou *Dinheiro queimado*, *Formas Breves* e *O último leitor*.

Entre os romances de Piglia mais conhecidos destaca-se *Plata quemada* que além de ter sido traduzido para várias línguas, também motivou um filme homônimo dirigido por Marcelo Piñeyro, em 2000. Apesar desse sucesso, o romance é fruto de um grande paradoxo: ao mesmo tempo em que é a obra mais conhecida de Piglia é a menos estudada. Uma possível explicação para isso seria uma leitura equivocada ou superficial do romance feita por uma parte da crítica. De maneira geral, *Plata quemada* é catalogado como um romance policial e fora do estilo dos outros romances do autor. Não é possível concordar com essa visão, uma vez que o romance dialoga com as demais obras de Piglia, além de possibilitar um grande leque de leituras.

Plata quemada desconstrói alguns mitos presentes no imaginário argentino e esse fato pode ter motivado a depreciação da obra por uma parte da intelectualidade de seu país. A obra questiona os mitos do peronismo, do *Gaúcho* e do tango, elementos marcantes da cultura nacional. Ao dessacralizar esses mitos, o romance discute a própria identidade argentina. É possível pensarmos que essa hipótese pode esclarecer a fala de uma professora da Universidade de Buenos Aires, que durante o *VIII Congreso Argentino de Hispanistas* afirmou que *Plata quemada* é um assunto proibido na Argentina. Apesar de não ser legalmente proibido, a obra tornou-se um tabu. Basta lembrarmos que não houve nenhuma comunicação sobre esse romance nos Congressos da Associação Argentina de Hispanistas (1989-2007) além da minha.

Outro motivo para que o romance não seja muito estudado é a polêmica que ocorreu com a sua premiação. *Plata quemada* foi publicada em 1997 e ganhou o prêmio Planeta de Romance desse ano, outorgado por Mario Benedetti, Maria Esther de Miguel, Tomás Eloy Martínez, Augusto Roa Bastos e Guillermo Schavelson. Entretanto, o escritor Gustavo

Nielsen, um dos finalistas do prêmio, alegou que o concurso foi fraudado e processou o autor e a sua editora. Em 28 de fevereiro de 2005, Piglia e a editora Planeta foram condenados a pagar dez mil pesos, mais os custos do processo, ao escritor que os denunciou. Os jurados entenderam que houve predisposição ou predeterminação para que a obra de Piglia fosse escolhida como vencedora do concurso. O autor e a editora recorreram à Suprema Corte.

Parece que estamos dentro de um conto ou de um romance, mas é apenas um capítulo da realidade que parece ficção. Há várias narrativas sobre a rivalidade entre os escritores e as sórdidas lutas por prêmios literários. Agora, a ficção é transportada para a realidade. Ao referir-se a esse episódio, Piglia compara o que vivenciou com o que é narrado no conto *El Aleph*, de Jorge Luís Borges. Para ele, o escritor Gustavo Nielsen se comporta igual à personagem borgeana Carlos Argentino Danieri, uma vez que os dois querem ser escritores, mas não têm a devida qualificação para isso.

Ao comparar uma situação real com uma obra fictícia, o escritor argentino problematiza a questão da realidade e da ficção. Desta maneira, percebemos que, de acordo com o seu ponto de vista, a linha que separa os dois universos é bastante tênue. Ao diferenciar a literatura da vida real, Piglia as aproxima:

La escritura es una de las experiencias más intensas que conozco. La más intensa, pienso a veces. Es una experiencia con la pasión y por lo tanto tiene la misma estructura de la vida. No son muy diferentes la vida y la literatura. Uno enfrenta las mismas cuestiones en los dos lados. (1990, p.24).

Refletindo sobre essas afirmações, podemos dizer que a literatura assume a mesma estrutura da vida e, conseqüentemente, os mesmos conflitos. Dessa forma, as duas se aproximam, visto que ambas são intensas e apaixonantes.

Em *Crítica y ficción*, Piglia descreve como foi a sua primeira experiência de escrita e publicação. Na década de sessenta, ele ganhou um concurso e publicou o seu primeiro conto, que na verdade era o segundo que tinha escrito. A partir daí passou a se dedicar mais intensamente à sua produção literária. O escritor, no entanto, satiriza a realização de

concursos literários “*Ganar un concurso es algo que a todo escritor argentino le ha pasado alguna vez, al comienzo, en el medio o al final, siempre se termina por recibir algún premio. Es una humillación por la que uno tiene que pasar, si quiere ser un escritor realmente argentino.*” (PIGLIA, 2006, p.96).

Apesar da sua ironia, a participação de Ricardo Piglia em concursos literários é uma constante de sua carreira e isto o faz um típico escritor argentino, de acordo com suas afirmações. A polêmica em relação ao romance que estamos abordando neste trabalho não é nova nos estudos literários. Assim, podemos dizer que as brigas entre os escritores têm uma presença marcante na história da literatura. Apesar de notarmos a existência do fato, não nos centraremos nele nem adotaremos o papel de juízes.

Em *O laboratório do escritor*, Piglia diz que “Não se pode ser um escritor sem ter inimigos; os inimigos são como a tradição, se não aparece, é preciso inventá-la.” (1994, p.47). Observamos que essa afirmação pode ser estendida à vida do escritor, uma vez que ele possui inimigos e construiu uma tradição literária, baseada principalmente, em Jorge Luís Borges e Roberto Arlt, dentro da qual as suas obras podem ser lidas.

Além do caso citado, o autor argentino também foi processado por Blanca Galeano, a qual “emprestou” o seu nome a uma personagem de *Plata quemada*. No processo, ela alega que sua intimidade foi violada e sua honra atingida. Além disso, Blanca afirma que muitos de seus familiares, amigos e conhecidos não sabiam de sua ligação com os fatos narrados em *Plata quemada* antes da publicação do referido livro. Dessa forma, quando a obra veio a público, ela teve problemas com o filho mais velho, porque este descobriu que o seu pai biológico não era o que estava em seu registro. Ela criou uma história de vida fictícia, a qual foi desmontada por uma obra literária.

O caso foi arquivado e Piglia teve o seu direito de ficcionalizar a realidade reconhecido como legítimo. Além disso, os juízes alegaram que ele usou várias técnicas

literárias com as quais a obra perdeu a característica de fato. Também reconheceram que a personagem Blanca Galeano não é igual à processante. Alegam, inclusive, que o encontro descrito pelo narrador com Blanca é invenção do autor do romance, o que dá à obra um caráter ficcional.

Em vista desses fatos, nos indagamos como, em pleno século XXI, a ficção ainda pode ser confundida com a realidade. Sabemos que este é um problema literário antigo, o qual já foi tratado pelos gregos e aprofundado por Aristóteles em *A Poética*, além de ser constantemente debatido até hoje. Todavia, nos causa estranheza perceber que criações de linguagem ainda são identificadas como seres reais.

No caso da narrativa que estamos analisando, uma das explicações possíveis é o fato de este romance ter sido baseado em acontecimentos relativamente recentes, o que gera uma polêmica maior, visto que muitas das personagens históricas recriadas pela obra ainda estão vivas. Elas são personagens referenciais, uma vez que foram elaboradas a partir de seres reais, mas como as demais personagens, são apenas criações de papel e tinta. São seres da linguagem. Porém, muitas vezes são confundidas com seres reais que existiram ou existem, como é o caso do romance que estamos abordando. Assim, ficção e realidade se confundem.

Em relação a esse assunto, Antônio Cândido nos lembra que:

O romancista é incapaz de reproduzir a vida, seja na singularidade dos indivíduos, seja na coletividade dos grupos. Ele começa por isolar o indivíduo no grupo e, depois, a paixão no indivíduo. Na medida em que quiser ser igual à realidade, o romance será um fracasso; a necessidade de selecionar afasta dela e leva o romancista a criar um mundo próprio, acima e além da ilusão de fidelidade. (1968, p. 67).

Notamos que o assunto é bastante intrincado. Embora o romancista não reproduza a vida, ele tem que tornar a sua criação verossímil. Nesse processo, é possível surgir muitas confusões, como a posição de Blanca Galeano frente à sua ficcionalização em *Plata quemada*.

A falta de clareza em relação a esta questão não ocorre só com personagens referenciais, mas também com personagens clássicas da literatura. Muitos leitores chegam a chorar diante da morte de algumas personagens, outros buscam encontrar-se com o ser de

linguagem, como ocorre com a personagem Sherlock Holmes, para quem enviam até cartas propondo trabalhos ou elogiando-a. Outros leitores chegam a procurar a casa da personagem em *Baker Street* esperando encontrá-la. De acordo com Antônio Cândido (1968), isso ocorre porque há uma adesão afetiva e intelectual do leitor através dos mecanismos de identificação, projeção ou transferência.

Se há grandes confusões entre personagens literárias inventadas e que se tornaram clássicas, a situação se complica ainda mais quando pensamos nas personagens que representam pessoas históricas. Sabemos que elas existiram de fato, mas precisamos ter sempre em mente que são criações, como todas as personagens. A simples presença delas em uma obra literária já faz com que percam as suas características reais.

A principal diferença entre as personagens inventadas e as referenciais é o fato de que as últimas têm características que podem ser verificáveis e se baseiam em pessoas que existiram. Entretanto, elas passaram por um tratamento literário para que pudessem fazer parte de um romance. Basta pensarmos que são representadas a partir do ponto de vista do autor, que tenta adaptá-las às exigências de sua trama, ainda que o seu ponto de partida tenha sido alguém de carne e osso. Novamente, os limites entre a ficção e a verdade aproximam-se, afastam-se e misturam-se.

Essa tensão fascina Piglia “*Me interesa trabajar esa zona indeterminada donde se cruzan la ficción y la verdad. Antes que nada porque no hay un campo propio de la ficción. De hecho todo se puede ficcionalizar.*” (1990, p.15). Essa opção é bastante arriscada, pois podem surgir problemas de interpretação como os já levantados. Tudo pode ser ficcionalizado, mas nem tudo é compreendido como ficção.

Um exemplo disso é a atitude de Blanca Galeano diante de sua ficcionalização. Ela não aceita que ao estar representada em uma obra literária perca as suas marcas pessoais, bem como que se criem fatos que poderiam ter existido, mas que não conferem com o que

vivenciou. Ela não quer ser vista a partir de outro enfoque que não o seu. Por isso, critica a menção ao encontro que o narrador afirma ter tido com ela no romance e o classifica de mentiroso. Blanca confunde o narrador com o autor e não percebe que *Plata quemada* não é uma reprodução fiel da realidade, mas sim uma representação. Fora do limite da realidade, o encontro fictício entre os dois é perfeitamente verossímil para a construção da narrativa.

O autor continua abordando esta questão complexa “*La ficción trabaja con la verdad para construir un discurso que no es ni verdadero ni falso. Que no pretende ser ni verdadero ni falso. Y en ese matiz indecible entre la verdad y la falsedad se juega todo el efecto de la ficción.*”(PIGLIA, 1990, p.18). Desta maneira, a discussão literária não pode passar pela dicotomia entre verdade e mentira.

Em seu artigo “*La verdad de las mentiras*”, Vargas Llosa resume a relação entre a ficção e a verdade “*En efecto, las novelas mienten – no pueden hacer otra cosa - pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es.*” (1990, p.6).

Qual seria a verdade escondida em *Plata quemada*? Tentar responder esta questão é um dos nossos desafios, mas a prioridade é discutir como a obra literária foi construída e verificar a maneira como a realidade foi representada, criando a verossimilhança e o efeito de ficção. Assim, analisaremos, além de outros pontos, como o efeito de ficção foi explorado em *Plata quemada*, visto que o autor parte de um fato para uma recriação literária. Esse material no qual se baseia para construir o seu romance é trabalhado literariamente para que a narrativa possa existir como tal e perder o seu caráter de mera reprodução da realidade. Para tanto, torna-se necessário abordarmos o processo de construção de *Plata quemada*, a fim de compreendermos como o autor ficcionalizou os fatos narrados.

Tendo em vista o nosso objetivo principal, dividiremos o presente trabalho em três capítulos. Inicialmente abordaremos a estrutura narrativa de *Plata quemada*. Essa abordagem

tentará ser o mais abrangente possível, mas sem pretender esgotar o assunto. Nessa parte analisaremos elementos narrativos como tempo, espaço, foco narrativo, personagens e título. Em seguida, proporemos algumas possibilidades de leitura do romance, o que não exclui outras interpretações. A narrativa pode ser lida como um romance policial, mas permite outras interpretações, tais como relato jornalístico, novo romance histórico e metaficção historiográfica. Por fim, no terceiro capítulo apontaremos a teia intertextual e interdiscursiva que aparece na obra, visto que ela dialoga com a literatura argentina, a literatura clássica e a cultura popular, além de ser permeada por vários discursos.

Nossa opção se justifica pelo fato de acreditarmos que *Plata quemada* pode ser inserido no movimento pós-moderno, que foi definido por Linda Hutcheon como um “fenômeno contraditório, que usa e abusa, instala e depois subverte, os próprios conceitos” (1991, p.19). A fim de verificarmos nossa hipótese, iniciaremos o percurso que nos levará a comprová-la ou não.

1-QUEIMAR DINHEIRO

1.1 Por que queimar dinheiro?

Plata quemada recria um fato que ocorreu em 1965, em San Fernando, província de Buenos Aires. Um grupo decide assaltar, em plena tarde, um banco e rouba o dinheiro destinado ao pagamento de funcionários municipais e às obras de saneamento básico. Entretanto, apesar do êxito da empreitada, a situação se complica para os assaltantes, uma vez que decidem trair seus cúmplices e fugir com todo o dinheiro para o Uruguai, embora o seu objetivo fosse chegar ao Brasil.

Começa então uma grande perseguição, visto que os cúmplices dos assaltantes eram policiais e políticos, interessados em que os fatos não viessem a público, além de desejarem recuperar o quinhão do dinheiro que lhes cabia. Apesar de grande parte da polícia estar procurando os assaltantes e ter prendido alguns membros do grupo, eles não foram encontrados. E, claro, o dinheiro não foi recuperado.

Depois de algum tempo escondidos, os assaltantes são descobertos casualmente quando estavam trocando as placas de um carro. Fogem e conseguem se instalar em um apartamento no centro de Montevideú. São sitiados pela polícia e resistem a mais de quinze horas de cerco. Entretanto, apesar da grande demonstração de coragem, apenas um assaltante consegue sobreviver à intensa luta: o *Gaúcho* Dorda.

Paralelamente, a esta trama central, encontramos outros relatos no romance. Durante a fuga e a resistência ao cerco, os assaltantes rememoram suas vidas e assim compõem várias narrativas que se interpenetram: experiências com as drogas, passagens por prisões e manicômios e a relação homossexual entre dois homens “da pesada”. Além disso, há na narrativa a descrição de como um escritor tem acesso às suas fontes e como elabora seus textos, enfim, um claro exemplo de metaficção.

Apesar dessa riqueza de histórias, o romance está centrado em um grande enigma: a queima do dinheiro. Quando estão encurralados pela polícia, os assaltantes ateam fogo ao dinheiro e jogam as cédulas pela janela. É o clímax do romance. Esse ato faz com que a multidão que assiste aos acontecimentos fique paralisada e tente entender a atitude dos assaltantes. Surgem várias hipóteses para essa ação, gerando uma discussão ética sobre o uso do dinheiro.

Esse ato é relatado de diferentes maneiras: com a pretensa objetividade de um informe (“*duró exactamente quince interminables minutos*”); com intenções estéticas (“*mariposa de luz*”; “*una columna bellísima de cenizas azules*”; “*la ceremonia trágica*”); segundo critérios sócio-políticos (“*ese acto era una declaración de guerra total, una guerra directa y en regla contra toda la sociedad*”); a partir da ironia filosófica e religiosa (“*quemar dinero inocente es un acto de canibalismo*”) e de preocupações éticas (“*un murmullo de indignación*”, “*con salvar a uno solo de los niños huérfanos habrían justificado sus vidas*”). Por fim, o dinheiro assume até o papel de objeto sagrado e Dorda chega a afirmar que “*Quemar plata es feo, es pecado.*” (PIGLIA, 1997, p.189).

1.2 Estrutura narrativa

Iniciaremos nossas reflexões sobre a estrutura narrativa a partir dos elementos paratextuais do romance, pois os mesmos são de fundamental importância para a interpretação de uma obra literária. Partiremos da premissa de que nenhum elemento entra de forma gratuita na obra. Todos devem ter uma função. Desvendar o mistério que os paratextos escondem e relacioná-los com a construção do romance é uma tarefa imprescindível para uma abordagem

ampla de uma obra literária. Esses elementos servem de ponto de partida para a leitura, visto que “*cuando uno dice cómo comienza un libro, para un escritor quiere decir cómo define el tono de la historia y como establece, implícitamente, el marco, es decir, el protocolo de lectura.*” (PIGLIA, 2006, p.195).

Para Genette (1997), todos os elementos que compõem uma obra, mas não fazem parte do texto em si, são paratextos. Até mesmo um outro livro pode ser um paratexto. O autor divide-os em duas categorias: epitextos (tudo o que é exterior ao texto) e peritextos (mensagens paratextuais localizadas no próprio livro). Como exemplos de epitextos podemos citar as coleções a que uma obra pode pertencer. Os peritextos são: frontispício, verso, orelha, sobrecapa, capa, título, epígrafe e notas de rodapé.

Na primeira edição do romance (1997), podemos considerar como epitextos as outras obras de Piglia que foram publicadas pela editora e a referência aos prêmios Planeta que foram outorgados em anos anteriores. É uma maneira de divulgar o autor e fazer com que a sua premiação seja reconhecida como legítima, apesar da controvérsia que suscitou. Para reforçar essa idéia, na página cinco, estão impressos os nomes dos jurados que premiaram *Plata quemada*. Tudo isso, além de tentar dar transparência ao processo de premiação, ainda faz propaganda da editora transmitindo uma imagem de seriedade.

Dentre os peritextos, o que nos chama imediatamente a atenção é a capa. A sua ilustração (chamas vermelhas sobre um pano de fundo preto) reforça o título. Nela, além do nome do autor, do título, da ilustração e da editora ainda encontramos a referência ao prêmio que a narrativa recebeu e a classificação da obra como *novela* (romance). Entre os peritextos citados, o último elemento nos intriga: por que é necessário esclarecer que se trata de um romance? Uma das hipóteses para isso é a tentativa de evitar polêmicas como a que foi levantada por Blanca Galeano. No verso, encontramos um resumo da obra e a palavra *novela* reaparece “*Esta novela cuenta una historia real.*” A partir daí podemos inferir que há uma

intenção de explicitar que embora *Plata quemada* se baseie em uma história real, trata-se de um romance.

Continuando a analisar os peritextos, há uma biografia de Piglia nas orelhas do livro. Provavelmente o objetivo é divulgar o autor e suas obras, mas a última orelha nos fornece outras possibilidades de interpretação. Logo depois da biografia, reaparece, em letras maiores, a relação das obras que o autor publicou pela editora Planeta. Temos a impressão de que a editora quer aproveitar todos os espaços do livro para se promover, uma vez que a sua marca aparece em vários elementos peritextuais do romance (capa, verso, folha de rosto e orelha).

A partir de 2000, Piglia passa a editar sua obra pela editora espanhola Anagrama. É interessante notar que na edição argentina da Anagrama (2005), os epitextos e peritextos de *Plata quemada* sofrem alterações. A capa é substituída por uma cena do filme *Plata quemada* e mostra os protagonistas se acariciando. A referência ao prêmio Planeta é minimizada, pois apenas cita-se a premiação com o nome dos jurados em letras menores na página de referência bibliográfica do livro. As orelhas são utilizadas para uma biografia sucinta do autor e para divulgar outros títulos da coleção *Narrativas Hispánicas*, da editora Anagrama. Na capa desaparece o termo novela, mas o vocábulo reaparece na contracapa no início do resumo que é igual ao da editora Planeta. Embora, os resumos sejam iguais, na edição da Anagrama ele é acrescido de comentários sobre a obra extraídos de jornais.

Percebemos que as duas editoras usam estratégias diferentes para a promoção do livro. Planeta explora o fato de o romance ter sido premiado e imprime a sua marca em várias partes do livro. Por outro lado, a editora Anagrama é mais discreta. Limita-se a colocar a sua marca na capa e na folha de rosto. Para promover o livro, faz referência ao filme *Plata quemada* na capa e reproduz comentários que enaltecem o romance, além de incluí-lo na coleção *Narrativas Hispánicas*. Tudo isso faz com que o romance seja visto sob outros ângulos. Essa mudança de foco ocorre desde a capa, uma vez que na edição da Anagrama a ilustração

reforça a relação homossexual e não mais a queima do dinheiro, como ocorria na editora Planeta.

Após essas considerações, passaremos a refletir sobre o processo de construção de *Plata quemada*. Assim, o primeiro passo é analisar a sua estrutura, composta por nove capítulos, uma epígrafe e um epílogo.

A epígrafe foi retirada da obra *A ópera dos três vinténs*, de Bertold Brecht, questiona a diferença entre roubar um banco e fundá-lo e funciona como uma abertura da obra, visto que aparece sozinha na página nove. Esse elemento paratextual permite uma interpretação mais profunda do romance. Em uma leitura superficial, poderíamos dizer que a obra analisada é um romance policial, mas a partir do momento em que nos deparamos com a epígrafe, nossa visão muda.

Percebemos que ela possibilita lermos o romance como um relato social. A epígrafe nos leva a indagar como os donos de um banco conseguiram obter dinheiro para fundá-lo. A nossa hipótese é que esse dinheiro é fruto de explorações e isso nos remete ao capitalismo, já que ao questionar a fundação de um banco, há uma crítica ao sistema capitalista que tenta seduzir as pessoas para o consumo e não se preocupa com a origem do dinheiro. O banco é um dos braços desse sistema econômico e o seu principal objetivo é a obtenção de lucro. Quando a ação dos assaltantes é comparada com a fundação de um banco, pode-se dizer que se está afirmando que os dois roubam. Além disso, o banco rouba diariamente, enquanto um assalto ocorre de “vez em quando”. Ao relativizar a atitude dos assaltantes, condena-se o papel da instituição bancária como agente do capitalismo, ao mesmo tempo em que se abrandam as ações dos que roubam um banco. Dessa forma, desvelam-se as contradições do capitalismo.

O epílogo também tem fundamental importância para o entendimento do romance abordado. Ele é dividido em duas partes. Na primeira, o narrador informa que a obra conta

uma história real. Também localiza geograficamente os fatos narrados e fornece dados cronológicos de sua narrativa. Assim, ficamos sabendo que a história contada no romance ocorreu em duas cidades (Buenos Aires e Montevideu), entre 27 de setembro e 06 de novembro de 1965. Além disso, o narrador explicita o processo que adotou para estruturar a narrativa “*He respetado la continuidad de la acción y (en lo posible) el lenguaje de los protagonistas y los testigos de la historia.*” (PIGLIA, 1997, p.245).

Desta forma, tenta reforçar o efeito de realidade de sua narrativa. Ao mesmo tempo em que se coloca como um mero reproduzidor de uma história real, também fornece pistas sobre o papel criador do romancista “*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.*” (PIGLIA, 1997, p.245). Assim, o narrador mostra que nem tudo o que relata é exato e que apesar de trabalhar com material verdadeiro, muitas vezes utilizou-os fora do seu contexto original, o que descaracteriza a simples reprodução de fatos e abre espaço para a construção da ficção.

Por fim, confessa que “*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.*” (PIGLIA, 1997, p.246). Neste momento, sua máscara de retratista da realidade cai definitivamente. O jogo ficcional está completo e a verossimilhança estabelecida. Desta maneira, não nos surpreendemos com as omissões ou diferentes versões apresentadas pelo narrador sobre o destino de algumas personagens, visto que estes dados não puderam ser comprovados por ele. Assim, reforça o seu suposto caráter de neutralidade, de repórter.

Acentuando o jogo ficcional, o narrador aponta as fontes documentais que utilizou para elaborar o romance. Assim, somos informados de que ele consultou as cópias de interrogatórios, as transcrições das gravações no dia do combate entre os assaltantes e a

polícia, o processo interno que foi movido contra o chefe de polícia de Buenos Aires, além dos arquivos dos jornais da época. O objetivo em citar todas essas fontes é fazer com que o leitor acredite estar diante de uma história veraz. Todavia, a aparência de veracidade é quebrada definitivamente quando o narrador diz que uma de suas principais fontes de consulta foram as crônicas e as notas de E. R., cujas iniciais correspondem as da personagem Emílio Renzi. Mais uma vez retornamos ao embate entre o real e o ficcional, pois sabemos que Renzi é uma personagem fictícia criada por Ricardo Piglia e que está presente em seus outros romances, bem como em alguns de seus contos. A personagem também aparece em ensaios do escritor. Pode-se dizer que a sua presença é um marcador ficcional, uma vez que ele é uma criação do autor e é presença constante em várias de suas obras.

Já na segunda parte do epílogo, o narrador conta como entrou em contato com a história do romance. Ele diz que a primeira conexão com esta história ocorreu em 1966 quando conheceu Blanca Galeano em uma viagem de trem. Nessa viagem, ela relatou os fatos que vivenciou e disse que estava indo viver como exilada em La Paz. Após esse encontro, o narrador tomou notas da história que ouviu e elaborou uma primeira versão de seu romance, depois de uma rápida pesquisa. O projeto foi abandonado e o narrador enviou o texto elaborado e os documentos pesquisados para a casa de seu irmão. Muitos anos depois, casualmente, em meio a uma mudança, ele reencontrou os manuscritos e retomou a escrita de sua narrativa.

Sabemos que os manuscritos próprios ou alheios são velhos motivos literários, usados há vários séculos. O mesmo ocorre com os relatos ouvidos pressupostamente da boca dos envolvidos. Tudo isso não passa de uma técnica literária para dar credibilidade ao texto ou confundir o leitor. Todos esses procedimentos são descritos pelo narrador no epílogo e sua função é intensificar o caráter literário da obra, embora tente criar um efeito de verdade.

Pode-se dizer, então, que o epílogo possui uma dupla função: ao mesmo tempo em que conclui a narrativa, funcionando como um último ato, também propõe novas direções para a sua leitura. Assim, ele abre várias possibilidades de interpretação do romance. Entre elas, podemos destacar a leitura do romance como metaficção historiográfica, pois o narrador descreve o caminho que percorreu para elaborar a sua obra, além de reconstruir um fato histórico.

O narrador, quando nos informa sobre o processo que adotou para elaborar o romance, cita tanto fontes reais (jornais) quanto fictícias (as reportagens de Emílio Renzi, personagem criado pelo autor de *Plata quemada*). Desta maneira, estamos em pleno universo ficcional, no qual a utilização de datas e citações de fontes tem por objetivo acentuar a verossimilhança da obra ou embaralhar os fatos e levantar dúvidas que devem (ou não) ser resolvidas pelo leitor.

Além disso, esta técnica narrativa nos coloca diante de um velho problema literário: o conflito entre a realidade e a ficção. Sabemos que o encontro entre o narrador e Blanca não existiu, embora na trama do romance isso seja verossímil. Ao colocar a personagem fictícia Emílio Renzi em sua obra, o autor nos remete às suas outras narrativas, submetendo-nos ao seu próprio universo ficcional. Dessa maneira, borram-se os limites entre a ficção e a realidade.

Assim, contrariando o narrador do epílogo que diz contar uma história real, utilizaremos algumas palavras de Mario Vargas Llosa “*No se escriben novelas para contar la vida sino para transformala, añadiéndole algo.*” (1991, p.401). Por mais que a narrativa tenha se baseado em fatos, ao ser reescrita, estes acontecimentos tornaram-se linguagem, uma vez que sofreram um processo de seleção e elaboração realizado por Ricardo Piglia.

Após essas reflexões, continuaremos a analisar as técnicas literárias que o autor de *Plata quemada* utilizou para elaborar sua narrativa. Antes, precisamos ressaltar que nos nove capítulos que compõem o romance, o narrador acompanha todo o processo da ação dos

assaltantes: a preparação do assalto, a fuga e o desfecho. Paralelamente a essa trama central, aparecem várias micro histórias.

A narrativa é marcada por um intenso conflito entre o mundo da ordem, simbolizado pelos policiais, e o da desordem, representado pelos assaltantes. Entretanto, é preciso lembrar que embora esses dois mundos sejam antagônicos, possuem interesses em comum, já que alguns policiais estavam envolvidos com o assalto ao banco. Embora oficialmente pertençam ao mundo da ordem, participam do mundo da desordem. Os dois mundos são separados por uma linha tênue. O romance nos coloca frente a frente com o jogo da aparência e da realidade. Pessoas acima de qualquer suspeita contrataram um grupo para realizar um assalto, mas queriam preservar o seu disfarce de honestidade. Os policiais que deveriam combater os assaltantes, eram seus cúmplices. Os mundos da ordem e o da desordem se misturam.

1.3 Narrar e jogar pôquer

De acordo com Piglia *“Narrar es narrar en un ritmo, en una respiración del lenguaje: cuando uno tiene esa música la anécdota funciona sola, se transforma, se ramifica. Por lo demás una novela, al menos para mí, tiene varios tonos y varios registros y por lo tanto el asunto se complica.”* (2006, p.99). O autor utiliza a metáfora do jogo para definir o seu leitor ideal *“[...] si tuviera que contestar a la pregunta sobre el lector ideal diría eso: narrar es jugar al póquer con un rival que puede mirarte las cartas.”* (PIGLIA, 2006, p.138). A partir dessas reflexões, analisaremos a construção do narrador em *Plata quemada*, tentando verificar se as concepções do autor foram colocadas em prática nessa obra.

O narrador da história se comporta como um observador. Ele é onisciente, pois sabe o que ocorre com as personagens e, muitas vezes, antecipa fatos ou nos apresenta as suas reminiscências e sabe até o que essas personagens sentem e pensam. Também é onipresente, já que acompanha todos os atos das personagens. Além disso, podemos dizer que o narrador é imparcial, uma vez que dá espaço aos assaltantes, contrariando a ideologia dominante que os marginalizou e silenciou e, por outro lado, também deixa que os seus antagonistas, os policiais, se expressem livremente na narrativa.

Devido a essas características, podemos incluí-lo na categoria de narrador pós-moderno, de acordo com a definição de Silviano Santiago:

[...] o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste [...] da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante. (2002, p.45).

É desta maneira que age o narrador de *Plata quemada*. Entretanto, podemos dizer que ele é um repórter extremamente bem informado porque sabe tudo o que se passa com as personagens. Ele olha as personagens e lhes dá a palavra. É como se estivesse fazendo uma entrevista, já que leva o outro a falar de si. Santiago (2002) também nos lembra que quando o narrador se subtrai da ação narrada, ele se identifica com o leitor, que é um segundo observador. Assim, os dois são observadores atentos da experiência alheia. Na ficção pós-moderna, narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz. Ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção. Por isso, só lhes resta assistir as ações das personagens.

Silviano Santiago aponta que “O narrador se subtrai da ação narrada [...] e, ao fazê-lo, cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra.” (2002, p.51). É o que ocorre com a maior parte das personagens de *Plata quemada*, especialmente com o *Gaúcho Dorda*, que possui grandes dificuldades para comunicar-se desde criança. De acordo com o narrador “*Muy inteligente Dorda, muy cerrado,*

con ese problema que tenía, la afasia, la mudez porque de golpe durante un mes no hablaba, se hacía entender con señas y con gestos, ponía los ojos así o cerraba los labios para hacerse comprender.” (PIGLIA, 1997, p.79).

Dorda possui um problema de incomunicabilidade familiar. Não há diálogo entre eles. Além disso, ouve vozes que lhe ordenam ações violentas. Consegue comunicar-se apenas com Nene, o qual o entende sem que ele precise falar. Apesar desta dificuldade de expressão, o *Gaúcho* ocupa uma grande parte da narrativa com seus monólogos interiores. O narrador tenta compensar a sua incomunicabilidade dando-lhe oportunidade de se expressar, pois Dorda reconhece a sua limitação “- *Yo voy mal – dificultoso para expresarse, el Gaucho Rubio -. Vengo mal desde chico. Yo soy desgraciado. No sé expresarme, doctor.*” (PIGLIA, 1997, p.225). Ao dar-lhe a palavra, o narrador tenta fazer com que a personagem se comunique e assim possa ser compreendida.

Santiago dá uma explicação para essa maneira de agir do narrador pós-moderno:

Há um ar de superioridade ferida, de narcisismo esquarterado no narrador pós-moderno, impávido por ser ainda portador de palavra num mundo onde ela pouco conta, anacrônico por saber que o que a sua palavra pode narrar como percurso de vida pouca utilidade tem. Por isso é que olhar e palavra se voltam para os que dela são privados. (2002, p.56).

Apesar do predomínio da narração em terceira pessoa, há diversas vozes na narrativa. Os assaltantes dialogam entre si, a polícia e os assaltantes lutam verbalmente, as testemunhas fazem declarações, há monólogos interiores, trechos de jornais, depoimentos de um psiquiatra e de um filósofo, entre outras vozes presentes no romance. Devido a essa multiplicidade de vozes, o foco narrativo muda frequentemente. Muitas vezes, alternam-se diversas vozes dentro de um mesmo parágrafo ou de uma mesma frase. Assim, percebemos mudanças do discurso direto para o indireto, bem como para o indireto livre. Todas estas alterações ocorrem subitamente e impõem um ritmo rápido para a leitura, apesar da fragmentação do foco narrativo. Para exemplificar, retiramos um fragmento do capítulo nove:

Es el comienzo de la tarde tal vez, en medio del departamento desmantelado, completamente despierto y seguro de sí, con la bolsa de cocaína en un costado, el Gaucho Dorda tiene algo de vida aún por delante, le extraña que sean tantos los que están por ahí y eso le parece una buena señal. 'Cuando vengan a matarme vendrá uno solo, el canalla de Silva, tal vez, el feroz y cobarde comisario Silva, entrará solo a matarme.' Se sonreía perdido, ileso, sentado contra el parante de la puerta, atisbando en la luz húmeda y acariciando la metra con la mano izquierda. Listo para morir no; porque nadie está listo nunca para morir, pero sí dispuesto a morir, como quien lleva un estigma de chico, desde siempre, que le dice: 'Vos vas a terminar mal'. (PIGLIA, 1997, p.219-220).

Nesse parágrafo os discursos direto e indireto se cruzam. Inicialmente encontramos a descrição do narrador em discurso indireto de como está o protagonista após a morte de Nene. Subitamente, o discurso direto aparece no parágrafo, marcado por aspas. Em seguida, volta a predominar o discurso indireto, que é interrompido pela voz da mãe do protagonista, cujo discurso é identificado pelas aspas. Através dessa forma híbrida, temos o discurso indireto livre, visto que a fala da personagem Dorda se insere no discurso indireto através do qual o narrador descreve os fatos.

A oscilação de discursos explicita a quebra do foco narrativo. Essa fragmentação é mais uma das marcas que Silviano Santiago (2002) aponta como sendo característica do narrador pós-moderno. Para ele, as narrativas hoje são, por definição, quebradas. Estão sempre a recomençar. Isso ocorre constantemente em *Plata quemada*. Uma das principais marcas do romance é a intensa mudança de foco narrativo e a freqüente retomada da narração.

Um exemplo desta alternância é o primeiro capítulo que começa com a descrição das personagens por um narrador em terceira pessoa. Em seguida, a narrativa é interrompida e os assaltantes falam dos seus planos para o roubo do banco de San Fernando. Repentinamente, há uma ruptura no relato e aparecem as vozes das testemunhas que presenciaram o assalto.

Isso também ocorre nos demais capítulos do romance. A narrativa é constantemente quebrada e o foco narrativo freqüentemente alterado. É o que percebemos no capítulo quatro. Nele, encontramos diferentes pontos de vista sobre Nene. Ele é apresentado pelo narrador, mas também expõe sua vida. Nessa descrição, alternam-se a primeira e a terceira pessoa:

El que ejecutó a sangre fría a los custodios en el robo del Banco es Franco Brignone, alias el Nene, alias Cara de Angel, hijo primogénito de un acaudalado empresario de la construcción, residente en el barrio de Belgrano, debutó en su vida criminal en 1961 a los diecisiete años, cuando era estudiante de la secundaria en el Colegio Saint George y cayó preso como cómplice en una tentativa de robo que terminó en homicidio. (PIGLIA, 1997, p.91).

O narrador continua a descrevê-lo em terceira pessoa e nos informa que após a sua prisão, seu pai morreu de um ataque cardíaco. Também ficamos sabendo que ele recebeu uma herança e que, apesar disso, continuou no mundo do crime. Para tentar explicar o que motivou a opção da personagem, ela passa a ter voz própria e descreve como foi a sua vida na prisão. Nene aparece contando-a para Dorda, mas devido à dificuldade de expressão deste, a sua narração adquire características de um monólogo e não de um diálogo “*En cana (contaba a veces) aprendí lo que es la vida: estás adentro y te verduguean y aprendés a mentir, a tragarte la vena.*” (PIGLIA, 1997, p.93). Desta forma, a narrativa passa para a primeira pessoa. Após a exposição do sofrimento da personagem na cadeia, a narração retorna à terceira pessoa “*El Nene había jurado que nunca más iba a caer, iban a tener que agarrarlo dormido, y ni siquiera dormido lo iban a poder llevar adentro.*” (PIGLIA, 1997, p.97).

Além disso, Nene conversa com Gisele sobre sua vida. Isto permite que apareça mais um ponto de vista sobre a personagem neste capítulo, o feminino “*Como todos los que representan el papel masculino con otros hombres (declaró más tarde la chica), el Nene era muy quisquilloso en la cuestión de su masculinidad.*” (PIGLIA, 1997, p.103).

Através desses diferentes focos narrativos, o leitor pode elaborar a sua própria visão da personagem, a qual é exposta sob vários ângulos. A partir dessas múltiplas perspectivas se constrói uma visão mais ampla das personagens.

Também precisamos destacar o uso dos parênteses na narrativa, o que coloca vozes dentro de vozes. Há mais de cento e cinquenta parênteses na obra e eles assumem funções diversificadas. Alguns servem para esclarecer algo “*(pueblo próximo a cinco kilómetros de la casa de la familia)*”, p.81, ou contradizer o que foi dito antes “*(o no quiso)*”, p.89. Entretanto,

a principal função deles é dar a palavra. Isto é explicitado a partir da presença de verbos ou expressões que acompanham o nome de quem está falando ou emitindo sua opinião.

O verbo mais freqüente é o dizer, conjugado em vários tempos e pessoas “(*dice Dorda*)”, p.17; “(*dicen los testigos*)”, p.35; “(*dijeron los diarios*)”, p.36; “(*decían los diarios*)”, p.41; “(*dijo un testigo*)”, p.43; “(*ha dicho off the record el comisario Silva*)”, p.91; “(*está diciendo el Uno*)”, p.181. O verbo dizer faz parte dos verbos *dicendi*, cuja principal função é indicar quem está com a palavra. Através desse verbo, é possível ao leitor saber quem está se pronunciando, além de excluir o narrador da responsabilidade das declarações.

Há também outros verbos, tais como, declarar, concluir, ver, resumir, informar, acrescentar, contar, acreditar, escrever, pensar, mas é inegável o predomínio do verbo dizer, visto que com esse verbo reforça-se a liberdade de expressão das personagens. Além disso, a maioria dos verbos presentes nos parênteses faz parte do campo semântico da fala ou da escrita.

Outro aspecto interessante a observar é a expressão “*según*” que aparece repetidamente nos parênteses. Com ela, o narrador deixa claro que o que está no texto nem sempre é a sua opinião. Dessa forma, exime-se da responsabilidade de algumas declarações e a delega a quem a emitiu. Para intensificar esse jogo narrativo, ele chega a colocar a mesma voz em dois momentos diferentes da ação narrada ou duas vozes dentro de um mesmo parêntese, como nos seguintes casos “(*le dijo la chica, según declaró más tarde*)”, p.105; “(*contó el Nene declaró luego la muchacha*)”, p.108 e “(*asegún Bunge decía el Gaucho*)”, p.225.

Podemos afirmar, então, que estamos diante de um romance polifônico, categoria criada por Bakhtin e analisada por Paulo Bezerra:

A polifonia é aquela “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis...” cujas vozes não são meros objetos do discurso do autor, mas “os próprios sujeitos desse discurso”, do qual participam mantendo cada uma sua individualidade caracterológica, sua imiscibilidade. (2005, p.198).

Desta maneira, as personagens que eram privadas de interagir comunicativamente tornam-se donas de seus discursos:

O que caracteriza a polifonia é a posição do autor como regente do grande coro de vozes que participam do processo dialógico. Mas esse regente é dotado de um ativismo especial, rege vozes que ele cria ou recria, mas deixa que se manifestem com autonomia e revelem no homem um outro “eu para si” infinito e inacabável. (BEZERRA, 2005, p.194).

Plata quemada é um romance polifônico, devido à multiplicidade de vozes que dialogam entre si. O autor faz com que o narrador apenas reproduza esses discursos. Dessa forma, o narrador assemelha-se a um regente, dando-nos a impressão de que está assistindo a um espetáculo e comandando-o ao mesmo tempo. Devido a esta multiplicidade de vozes na narrativa, há também diversos pontos de vista presentes na obra. Essas visões diversificadas possibilitam a existência de várias versões para o mesmo fato já que as personagens expõem com suas próprias vozes os seus pontos de vista, os quais muitas vezes não são coincidentes com a visão que outros têm de si.

Realmente encontramos vários tons e registros no romance. Isso é demonstrado através da linguagem das personagens. Encontramos tanto o registro formal, representado por Renzi, quanto lunfardos, usados pelos assaltantes e policiais. O uso dos dois registros pode simbolizar a disputa de dois mundos opostos e sua grande distância.

Segundo o *Diccionario Didáctico de Español* (1998, p.761), lunfarfo é “*Jerga propia de los barrios bajos y de los delincuentes de Buenos Aires (capital de Argentina)*”. Essa é a visão simplista que muitos têm dessa linguagem especificamente portenha, mas o professor José Gobello, fundador da *Academia Porteña del Lunfardo*, esclarece que a questão é muito mais complexa:

Llamamos lunfardo a un repertorio de vocablos que el hablante de Buenos Aires utiliza en oposición a la lengua común. No es el lunfardo una lengua especial, es decir, empleada nada más que por grupos de individuos colocados en circunstancias especiales. Tampoco es un argot de malhechores [...] El lunfardo [...] no tiene como característica principal el origen delincuente sino su procedencia de los dialectos septentrionales de Italia. (2006, p.11).

O lunfardo foi criado a partir da chegada de imigrantes que não falavam espanhol. Inicialmente eles usavam o *cocoliche* para se comunicar e a segunda geração de imigrantes passou a falar o lunfardo. Apesar dessa origem lingüística, o preconceito com o lunfardo foi grande, pois os imigrantes representavam uma parcela marginalizada da sociedade. Houve várias tentativas de relacionar esse linguajar com o mundo do delito, tanto que o primeiro significado para a palavra lunfardo foi ladrão. Também se designava com esse termo a linguagem dos ladrões. Isso contribuiu para perpetuar a idéia de que “*el Lunfardo es un lenguaje “inventado” en las cárceles, que quiere lo acuñaron fueron los delincuentes con el propósito de comunicarse entre ellos sin correr el riesgo de ser comprendidos por terceros, principalmente por los guardianes.*” (GOBELLO, 2006, p.14). Hoje, o lunfardo é usado por todos os setores sociais de Buenos Aires e tornou-se uma característica marcante dos portenhos.

Piglia aproveita essa idéia geral sobre o lunfardo usando-o com abundância em todo o romance, o que pode ser visto como uma tentativa de representar a oralidade, ao mesmo tempo em que discute o papel dessa linguagem na sociedade argentina. Ao colocar as personagens utilizando um linguajar que foi considerado marginal, questiona-se a própria marginalidade delas, visto que hoje o lunfardo penetrou em todas os setores sociais da capital argentina.

Outra função dessa linguagem é caracterizar de diversas maneiras os policiais, os assaltantes, a droga e o dinheiro. O uso de diferentes vocábulos para referir-se a mesma coisa pode aludir a possibilidade de vermos o mesmo objeto ou pessoas sob múltiplas perspectivas, além de explicitar um jogo lingüístico.

No romance, os policiais são chamados pelos assaltantes de *canas*, *guanacos*, *verdugos*, *guachos*, *valerios*, *yuta*, *yoruga*, *cagones*, *mandrías*, *espías*, *brutos*, *custodios*, *taquería*, *chanchos*, *polvito de parado*. Predomina em suas descrições o uso de lunfardos. O

campo semântico desses vocábulos refere-se a animais, plantas ou simplesmente aludem a características negativas. Os assaltantes são descritos pelos policiais como *malandras, gavilla, complotados, profesionales, chiflados, alucinados, pichicateados, pistoleros, prófugos, malandracas, chorrito, malhechores, terroristas, delincuentes sociales, enfermos mentales, psicópatas, homosexuales*. Embora predomine o lunfardo, há outros termos que os definem. Apesar dessa ampliação de vocábulos, o lado negativo deles predomina. Para referir-se ao dinheiro aparecem vários termos no romance: *mosca, guita, vagón de plata, palo, plata, paquete, mangos*. O mesmo ocorre com a droga que é chamada de *merca* ou *yerba*, entre outras formas.

Desse modo, pode-se constatar que a linguagem adquire um caráter de destaque em *Plata quemada*. O uso de lunfardos é uma tentativa de reproduzir a linguagem oral de assaltantes e policiais, cujo modo de falar é bastante violento, além de definir o tom e o ritmo do romance. A reprodução dessas falas tem uma importância fundamental para o conflito central da obra entre essas duas categorias. Apesar de cada uma ter sua própria peculiaridade, o uso que dão para a linguagem as aproxima:

Los restos muertos de las palabras que las mujeres y los hombres usan en el dormitorio y en los negocios y en los baños, porque la policía y los malandras (pensaba Renzi) son los únicos que saben hacer de las palabras objetos vivos, agujas que se entierran en la carne y te destruyen el alma como un huevo que se parte en el filo de la sartén. (PIGLIA, 1997, p.186).

As palavras, ao serem usadas pelos assaltantes e policiais, tornam-se uma arma cortante e por isso elas ferem como agulhas que se enterram na carne, ferindo a alma de seus adversários. Assim, a batalha discursiva aparece como outro modo de luta “*La conversación se fue extendiendo, como si fuera otra parte del combate. Los testigos de la conversación están inmóviles, fascinados por lo que oyen [...]*” (PIGLIA, 1997, p.186). A linguagem adquire um papel preponderante na narrativa, visto que o uso de lunfardos aproxima assaltantes e policiais, através da tentativa de representar a sua linguagem oral.

A metalinguagem também é explorada no romance. Após usar drogas, Mereles reflete sobre a formação das palavras “*Hablaba de un modo extraño y tardó bastante en entender cómo se formaban las palabras. Por el sonido. Sonaban siempre serenas sin ser sentidas.*” (PIGLIA, 1997, p.48). Até o protagonista Dorda, que não consegue se comunicar bem, se diverte com as palavras, em um claro exemplo de metalinguagem “*se divertía pensando en la cara de nabo de Nando cuando le dijo que tenía aspecto de ‘charrúa’.* La palabra ‘aspecto’ también le daba risa. Era como si le hubiera dicho insecto, a Nando, o prospecto.” (PIGLIA, 1997, p.63). Dorda não se prende ao significado das palavras, mas ao seu som, usando-as ludicamente. O *Gaúcho* chega até a inventar um novo significado para a palavra pusilânime “*(había aprendido esa palabra en la cárcel y le gustaba porque lo hacía pensar en un tipo sin alma).*” (PIGLIA, 1997, p.160).

Precisamos concordar com Piglia quando ele diz que narrar é jogar pôquer. É dessa forma que o narrador age no romance. Na leitura, é necessário agir como se estivéssemos diante de um jogo de pôquer, pois é preciso prestar atenção se as cartas que são mostradas têm valor fictício ou real, bem como se o narrador está blefando ou não. Enquanto leitores, estamos em vantagem, uma vez que podemos olhar as cartas do narrador.

Esse jogo fica claro no epílogo, no qual o narrador cria um alibi para explicar porque está escrevendo como se estivesse sonhando. O sonho se justifica porque os acontecimentos narrados fazem parte de um passado distante. Assim, a sua narrativa é construída por técnicas que reforçam essa impressão de distância.

A menção ao sonho também aparece em alguns momentos da obra e fortalece essa idéia de distanciamento. Quando os assaltantes roubam o carro de Busch, ele conclui que “[...] *todo fue tan rápido y tan confuso, como en un sueño [...]*” (PIGLIA, 1997, p.50). Ao contar que Nene saía atordoado de suas aventuras noturnas, o narrador declara que “*Es irresistible. Hasta que después, un poco desorientado, como al salir de un sueño, volvía al departamento*

[...]” (PIGLIA, 1997 p.105). O sonho também se transforma em pesadelo “*Los que habían presenciado el tiroteo se movían por el lugar, como dormidos, alegres de haber salido ilesos y horrorizados por lo que habían visto. Una tarde calma puede convertirse de golpe en una pesadilla.*” (PIGLIA, 1997, p. 41-42).

Tomando por base esses fragmentos, é possível dizermos que a idéia de sonho ou de pesadelo é um alibi que o narrador cria para justificar as técnicas narrativas adotadas. Pode-se dizer que ao criar para si um meio de defesa, o de estar sonhando, o narrador queira eximir-se da responsabilidade de narrar ou apenas deixar que as personagens se expressem livremente. Em um sonho não há controle. O inconsciente aflora e as “verdades” mais escondidas vêm à tona.

Podemos ainda dizer que as técnicas usadas pelo narrador favorecem a impressão de estarmos dentro de um sonho. Desta maneira se justificam a intensa troca de foco narrativo, a alternância de tempos, bem como a mudança constante de espaços. Ao narrar como se estivesse sonhando, tenta-se recriar a atmosfera confusa dos fatos narrados, principalmente o momento do assalto, uma vez que “*La gente en situaciones como esa siente que se llena la sangre de adrenalina y se emociona y se obnubila porque ha presenciado un hecho a la vez claro y confuso.*” (PIGLIA, 1997, p.16). A confusão em um momento de tensão é igual a um sonho ou pesadelo e isso é mais um truque do narrador, o qual tenta fazer com que fatos sejam vistos como um sonho.

Por tudo isso, precisamos ler *Plata quemada* como se estivéssemos diante de um jogo de pôquer. Somente investigando de vários ângulos as pistas que o narrador nos fornece, podemos participar ativamente do jogo e descobrir quando ele está blefando ou desvelando as suas cartas.

1.4 O vaivém do tempo

Em *Plata quemada*, também o tempo é múltiplo. O tempo da história e o do discurso alternam-se no decorrer do romance. O narrador regente intercala recuos e antecipações correspondentes ao momento narrado, sem quebra da continuidade do discurso. Deste modo, a ação é deslocada ora para o passado, ora para o futuro.

Para exemplificar esse jogo temporal analisaremos o segundo capítulo que começa com uma referência ao dia do assalto e usa marcadores temporais para determinar o tempo da ação. Assim, ficamos sabendo que o assalto iniciou às 15h02 da quarta-feira, 28 de setembro de 1965, pois foi o momento exato em que o tesoureiro da prefeitura entrou no banco para retirar o dinheiro que deveria transportar até o seu local de trabalho. Logo após essa explicitação do tempo, somos informados que o tesoureiro da prefeitura havia completado quarenta anos recentemente e só teria duas horas de vida. Desta maneira, o narrador retoma dados do passado da personagem e antecipa o seu destino. Em apenas uma frase há um recuo para trás e uma projeção para o futuro.

Em seguida, há uma digressão na qual o tesoureiro rememora fatos de sua vida e a sua vontade secreta de roubar o dinheiro que era obrigado a guardar. As suas lembranças misturam-se com as do Cambaio Bazán, o assaltante que ficou responsável em observar a saída do tesoureiro. Enquanto observa e espera, Bazán lembra-se de sua atração por grávidas e de suas relações com elas. Isso ocorre porque enquanto espreitava, viu passar uma gestante e isso lhe despertou a memória. Por causa da constante mudança temporal e de foco narrativo, pode-se dizer que há uma interpenetração de reminiscências, visto que as duas personagens refletem sobre seu passado enquanto realizam o seu trabalho automaticamente. Um pensa em suas relações sexuais, o outro em sua família.

O fluxo de consciência de Bazán é interrompido pela saída do tesoureiro. O assaltante olha o relógio e percebe que tudo está se desenvolvendo como fora cronometrado. Enquanto isso, o tesoureiro sobe na caminhonete e conversa com os guardas, os quais são descritos rapidamente. Na sequência, os assaltantes interceptam a caminhonete e realizam o roubo.

Neste ponto, o narrador interrompe a descrição do assalto. Somos informados do destino do único guarda que casualmente sobreviveu e que agora está sendo intimado a responder as perguntas do delegado Silva. Ele também é exposto a várias fotografias para que tente reconhecer os assaltantes.

Subitamente, o narrador retorna ao momento do assalto, explicitado pela consulta que o tesoureiro faz ao seu relógio. Dessa maneira, ficamos sabendo que o instante exato do roubo foi às 15h11. O narrador descreve o assalto sob o ponto de vista das testemunhas que o presenciaram e, repentinamente, retorna ao interrogatório do guarda que sobreviveu.

Após esse rápido retorno, o narrador interrompe bruscamente o depoimento do guarda e volta a descrever o assalto. Nesse momento, há uma digressão do *Gaicho* Dorda sobre os policiais. Mais uma vez suspende-se a continuidade da narrativa para uma avaliação dos policiais sobre os assaltantes. Estas análises, quase concomitantes por causa da rapidez com que se alterna o foco narrativo dos grupos antagônicos, marcam a separação dos dois universos e a sua paradoxal proximidade.

Paralelamente, aparece a apreciação dos jornais sobre os fatos narrados, os quais relatam que “*Fue una ráfaga de violencia brutal, un estallido ciego. Una batalla concentrada, que duró lo que tarda en cambiar la luz de un semáforo. Fue un instante y enseguida la calle quedó llena de cadáveres.*” (PIGLIA, 1997, p.41). Desta maneira, o tempo é condensado e toda a ação descrita é resumida em um instante fugaz, representado metaforicamente pela mudança de luzes de um semáforo.

Mudando, mais uma vez, o tempo da narrativa, volta-se à descrição do assalto. Em seguida fala-se do relatório feito pelo delegado responsável pelo caso. Toda essa multiplicidade de planos e de tempos leva a narrativa a adquirir uma rapidez frenética, pois alterna-se rapidamente o tempo da história e o leitor precisa ficar bastante alerta para acompanhar o relato. É como se ele estivesse diante de uma câmera de cinema ou dentro de um sonho.

Continuando o relato, o narrador descreve a retirada dos assaltantes, que fugiram em um carro preparado para uma saída extremamente rápida. O narrador exagera a rapidez do carro dos assaltantes, afirmando que eles fugiram “a mil por hora”. Durante a fuga, fazem planos para sair do país. Atravessam uma barreira com tiros de metralhadoras, com a polícia a menos de cinquenta metros. O leitor fica em suspenso esperando para saber o que ocorrerá com os assaltantes. Entretanto, mais uma vez, esta expectativa é quebrada. Durante a retirada, interrompe-se a narrativa para a digressão de Corvo Mereles, o motorista dos assaltantes. Ele rememora a sua estadia na prisão e como fazia para obter drogas. Sua recordação também denuncia a ligação entre policiais e assaltantes, visto que os presos “emprestavam” suas namoradas aos guardas ou delegados em troca de drogas.

Abruptamente, interrompem-se as recordações de Mereles e retorna-se à fuga. O carro dos assaltantes capota. Há mais uma referência temporal “*Pasaban los minutos y nadie bajaba del auto.*” (PIGLIA,1997, p.49). Os assaltantes não saem do carro e Busch, um comerciante que passava pelo local, resolve parar para prestar ajuda, pensando que se tratava de um acidente.

Reitera-se a importância do tempo para a compreensão da estrutura narrativa. Busch é um comerciante que tinha hábitos regulares e horários fixos. Entretanto, neste dia se atrasou para abrir sua loja porque a água do chuveiro acabou. Devido a um atraso mínimo, teve o seu carro roubado e os assaltantes continuaram a fuga. Ironicamente, de acordo com o narrador,

isso possibilitou que tivesse uma história para contar para o resto de sua vida. O tempo dilata-se quando Nene dirige-se ao carro de Busch e este pensa que o assaltante irá matá-lo. Também aparece de maneira condensada, visto que ao ter o seu carro roubado, o comerciante compara a rapidez com que tudo ocorreu com um sonho.

Quando comparamos o tratamento do tempo nessa parte da narrativa com o da noite do cerco ao apartamento, percebemos que nos dois momentos há avanços e recuos. Porém, o episódio da resistência dos assaltantes é prolongado por três capítulos, além de já ter sido introduzido no capítulo seis. Há freqüentes referências temporais em uma tentativa explícita de quantificar o tempo de ação da narrativa. Isso nos dá a impressão de estarmos diante dos fatos, já que a precisão com que eles são narrados permite que os aproximemos de nosso mundo referencial.

Percebemos uma tentativa de narrar o combate como se ele estivesse ocorrendo. Há uma especificação do horário em que os assaltantes chegaram ao apartamento e do momento em que entraram em combate com a polícia. Renzi acompanha o desenrolar da batalha e repassa todas as informações que obtém “*La larga odisea que ya dura cuatro horas en el momento de escribir esta crónica comenzó aproximadamente a las 22 horas de ayer y hacia la medianoche el enorme despliegue policial, donde se utilizaron unos trescientos hombres, estaba completo.*” (PIGLIA, 1997, p.171).

Encontramos vários marcadores temporais no capítulo sete “*Hace un rato*” (p.171), “*durante las largas horas*” (p.172), “*Desde las 22 horas del viernes hasta las 2 de la mañana del sábado*” (p.174), “*aproximadamente a las 3h30 de hoy (por ayer)*” (p.187), entre outros. O uso desses elementos também serve para acentuar o crescimento da tensão do combate, além de descrever minuciosamente o desenrolar dos fatos.

O efeito da passagem do tempo para os combatentes também é expresso pelo narrador “*La angustiada espera se extiende. El cansancio va haciendo cuerpo en los policías. El*

tiroteo ya no es tan intenso. Hay lapsos de quince o veinte minutos, en los cuales no se oye ni un solo disparo. [...]” (PIGLIA, 1997, p.184).

No capítulo nove, quando os demais assaltantes já estão mortos e apenas Dorda sobrevive, o tempo dilata-se, já que ele retorna ao passado e suas lembranças preenchem a imobilidade da cena. Enquanto isso, os leitores ficam atônitos esperando a entrada da polícia no apartamento e aguardando o destino do protagonista.

Dorda está mergulhado em uma intemporalidade. No lugar das marcações temporais precisas que tínhamos até aqui passamos ao campo da relatividade. A localização temporal é imprecisa “*Es el comienzo de la tarde tal vez [...]*” (PIGLIA, 1997, p.219). Como se estivesse em um tempo só seu, Dorda abandona o apartamento e o combate e passa a recordar-se de sua infância e adolescência. Ao mesmo tempo, projeta o seu futuro e vê-se como capa de um jornal sensacionalista. O limite temporal é abolido e ele passa a transitar em um universo próprio.

Dorda se recorda de maneira fragmentária e imprecisa de sua vida. Os marcadores temporais acentuam essa confusão “*Eso era en el’ 57 o en el’ 58*” (p.223); “*tendría diez, once años*” (p.229). A sua falta de memória é intensificada pelo uso de marcadores temporais relativos. A única data que ele se recorda com precisão é a da fuga do hospício “*Era la Navidad de 1963 [...]*” (p.238). Para explicitar ainda mais a relatividade do tempo, ele se lembra da sua vida atual e a compara com a de quando esteve preso:

Los años anteriores al hospicio se los acordaba bien y después todo borrado y después se encontró con el Nene. Le pasaban volando los días y no se terminan nunca los meses. La cárcel hace lentos los días y veloces los años. [...] Después que salí de la cárcel no se acordaba de nada hasta el día de hoy, sentado en el piso contra la ventana, esperando que vinieran a matarlo. (PIGLIA, 1997, p.228-229).

Com essa descrição de Dorda, temos a impressão de que houve uma ruptura em sua memória e que a sua vida foi dividida em duas partes: o período em que não havia conhecido o hospício e o seu encontro com Nene. Ele tenta apagar de suas recordações o tempo em que viveu no hospício. Também podemos pensar que é uma denúncia sobre as consequências do

tratamento desumano que é dado aos internos em muitos manicômios. A primeira coisa que se perde nestes locais é a identidade e, conseqüentemente, a memória.

Um dos motivos para que Dorda rememore a sua vida é o fato de estar preso em um apartamento cercado por policiais. Ele espera a morte e isso faz com que se recorde de sua vida. Lembra-se, além dos fatos já citados, do seu contato inicial com o mal. Recorda-se de como matou a Russinha, uma imigrante que se tornou prostituta, pensando que a libertaria. A frase de sua mãe dizendo-lhe que iria terminar mal o persegue. Também se recorda de Anselmo, que foi embora de sua cidade algemado, carregado por policiais em um trem. Apesar desse trágico fim, o preso passa a ser modelo para Dorda.

Assim, essa lembrança é fundamental para compreendermos a narrativa. O trem simboliza a evolução. Entretanto, no romance, está ocorrendo exatamente o contrário. Dorda está próximo do seu fim. O trem é a imagem do princípio cósmico impessoal, impondo sua lei e seu ritmo inexorável aos conteúdos psíquicos particulares e autônomos. O protagonista insiste em viver em um tempo próprio.

Na representação simbólica, o trem mostra que o interesse geral ultrapassa os interesses particulares. É também a imagem da vida coletiva, da vida social, do destino que nos carregam. Mais uma vez, a personagem opõe-se a essa simbologia. Tanto ele quanto os demais assaltantes, ao roubarem o dinheiro que era destinado ao pagamento de salário dos funcionários da prefeitura e às obras de saneamento básico, contrapõem-se ao interesse geral.

O trem simboliza uma evolução psíquica, uma tomada de consciência que prepara para uma nova vida. O fato de recuperar um pouco de sua memória ajuda o protagonista a tomar consciência de seus atos, uma vez que percebe os caminhos que escolheu. Chega até a arrepender-se de ter matado a Russinha.

Comparando a simbologia do trem com a situação que Dorda está vivenciando, podemos pensar que ele está se despedindo da vida. Na sua imaginação, o trem continua a

passar. Ele vê Anselmo desaparecer e com isso a sua perspectiva de vida. Enquanto o trem se afasta na sua mente, os seus instantes de vida tornam-se imprecisos porque ele está esperando que os policiais entrem no apartamento para matá-lo.

Também precisamos lembrar que foi em uma estação de trem que ele reencontrou Nene. A estação de trem é o centro de circulação intensa em todas as direções. Os dois tomaram o mesmo caminho: o do crime e o do amor. Agora, Nene partiu e Dorda está esperando a morte para reencontrar-se com seu companheiro. Isso nos recorda da definição peculiar de Nene sobre a vida “[...] *la vida es como un tren de carga, no viste a la noche pasar un tren de carga, lento, no termina nunca, parece que no termina nunca de pasar, pero al final te quedás mirando la lucecita roja del último vagón que se aleja.*” (PIGLIA, 1997, p.114). Dorda reflete sobre sua vida enquanto espera passar o seu último vagão, ou seja, o tempo que lhe resta para viver. É uma antecipação do seu destino.

Tomando por base a simbologia ambivalente do trem, é possível pensarmos que essa figura representa no romance a própria vida. A relação do protagonista com o trem ilustra a diversidade do símbolo e as múltiplas interpretações que podemos lhe dar na narrativa: encontro, despedida, caminhos a escolher, interesse coletivo ou individual, tomada de consciência e a morte. Dentro dessa perspectiva, o trem simboliza a vida humana, a qual parece interminável, mas que está sempre à mercê do último vagão.

Em outros capítulos da narrativa, o tempo também é utilizado para prolongar ou avançar o relato. Desta forma, quando o dinheiro é queimado, a duração deste ato parece interminável. Entretanto, este ato é quantificado, visto que demorou apenas quinze minutos para se queimar aquela grande quantidade de dinheiro. Porém, esses minutos foram qualificados de intermináveis, porque todos ficaram angustiados com o fato dos assaltantes destruírem o dinheiro que roubaram.

O dinheiro queimado é visto como uma prova de maldade e as cédulas em chamas são comparadas a borboletas que se queimam no fogo:

El modo en que quemaron la plata es una prueba pura de maldad y de genio, porque quemaron la plata haciendo visibles los billetes de cien que iban prendiendo fuego, uno detrás de otro, los billetes de cien se quemaban como mariposas cuyas alas son tocadas por las llamas de una vela y que aletean un segundo todavía hechas de fuego y vuelan por el aire un instante interminable antes de arder y consumirse. (PIGLIA, 1997, p.193).

Nessa passagem, o processo de queimar o dinheiro é comparado com o de quando a borboleta queima as suas asas. Esse trecho mostra que apesar da borboleta estar queimada ela continua a voar até ser consumida pelo fogo. Torna-se interessante destacar que há nesse fragmento uma antítese temporal “instante interminável”. Isso nos remete à relativização que o tempo ocupa na narrativa. Simbolicamente, a borboleta representa a leveza e a inconstância. Já a borboleta que se queima no candeiro simboliza a perda. Para os mexicanos, a borboleta é o símbolo da alma dos guerreiros e está ligada à noção de sacrifício, de morte e de ressurreição. Para a psicanálise, a borboleta é o símbolo do renascimento.

Analisando a simbologia da borboleta e comparando-a com o dinheiro, pode-se dizer que todas as suas representações podem ser aplicadas no romance. O dinheiro pode ser visto como algo inconstante, o qual ao ser queimado está perdido para sempre. Também pode significar a fuga das almas, pois os assaltantes decretaram as suas mortes com esse ato. Por outro lado, a destruição do dinheiro fez despertar as consciências, visto que os espectadores começaram a refletir sobre o que os assaltantes fizeram.

Por fim, também podemos dizer que a queima do dinheiro está ligada a um ato de sacrifício. Agindo dessa maneira, os assaltantes se purificaram, já que o fogo pode representar a purificação. Com isso, suas almas estão salvas. Psicanaliticamente, é possível pensarmos que os assaltantes podem se preparar para uma nova vida porque, para a psicanálise, a borboleta é o símbolo da ressurreição.

Através desses possíveis significados, o narrador introduz várias hipóteses para a atitude dos assaltantes, muitas delas contraditórias. Essa diferença de opiniões também é apresentada através de duas visões opostas sobre o tempo. A rapidez com que a quantidade de dinheiro desaparece é ressaltada “[...] *se quemaron cerca de quinientos mil dólares en una operación que paralizó de horror a la ciudad y al país y que duró exactamente quince interminables minutos, que es el tiempo que tarda en quemarse esa cantidad astronómica de dinero [...]*” (PIGLIA, 1997, p.190). Embora haja uma grande quantidade de dinheiro, a sua destruição é extremamente rápida e quantificável: quinze minutos. Apesar de estar quantificado, o tempo torna-se relativo, uma vez que após o marcador temporal quinze encontra-se o adjetivo interminável.

Embora tudo ocorra rapidamente, o tempo que o dinheiro levou para virar cinza, parece enorme aos espectadores “*Y después de todos esos interminables minutos en los que vieron arder los billetes como pájaros de fuego quedó una pila de ceniza, una pila funeraria de los valores de la sociedad [...]*” (PIGLIA, 1997, p.193). Com isso, se reforça, mais uma vez, a relatividade do tempo. A queima do dinheiro adquire um caráter de destruição dos valores da sociedade capitalista.

Após esse episódio, o tempo no romance flui com maior rapidez e os policiais passam a realizar um forte ataque. Depois dessa suspensão temporal, a narrativa readquire o seu ritmo fragmentário, mas ágil. Essa interrupção no ritmo dos acontecimentos representa uma tomada de fôlego para o combate final.

Encontramos então, duas maneiras opostas de construção do tempo no romance. Isso pode ser identificado na realização do assalto, descrito em um tempo recorde, uma vez que durou apenas o instante da mudança de um sinal no semáforo. Ou então, ele adquire características de eternidade, como na queima do dinheiro, a qual perdurou por apenas alguns minutos, mas pareceu interminável.

Através dos marcadores temporais e dos verbos, os parênteses antecipam fatos “(*según declaró más tarde*)”, p.21; misturam os tempos do romance “*hoy (por ayer)*”, p.187; falam do futuro “(*escribiría más tarde Renzi*)”; p.190 ou nos dão a impressão de atualidade “(*dice Nando*)”, p.24. Dentre os fragmentos citados acima, nos deteremos no que marca a mescla de tempos. Essa interrupção mistura o tempo da ação narrada com o tempo em que ela está sendo descrita. O que ocorreu ontem está sendo narrado hoje. É mais uma tentativa do narrador de mostrar que ele está observando tudo e que relata os fatos no momento em que eles ocorreram, além de ser um exemplo de metaficção.

Podemos dizer, desse modo, que o tempo ocupa um lugar de destaque na construção de *Plata quemada*, servindo para prender o leitor à narrativa, pois submete-se à duração que o narrador deseja lhe dar em cada episódio. Assim, as constantes mudanças temporais têm a função de acelerar ou retardar o ritmo da narração. Essas alterações têm o propósito de construir um efeito de ficção e prender o leitor à narrativa.

1.5 Espaços

A ação narrativa ocorre em dois espaços geográficos determinados: Buenos Aires e Montevideú. Entretanto, apesar desses lugares se destacarem na narrativa, há outros espaços presentes na obra, tais como o meio rural do *Gaicho* e um mundo subterrâneo, que embora esteja localizado no ambiente urbano, aparece camuflado.

O ambiente urbano é descrito como hostil, fragmentário, acelerado, múltiplo, heterogêneo e frágil. Os assaltantes sentem-se excluídos neste espaço. Essa visão contraria a maneira tradicional pela qual o ambiente urbano é visto, uma vez que, em sua origem, a

cidade simboliza a estabilidade, segundo Chevalier (1982). As cidades refletem a ordem celeste e recebem a sua influência. O seu centro é comparado com o centro do mundo. No romance, encontramos, a anti-cidade, pois o seu símbolo está invertido e no lugar da ordem encontramos um labirinto.

Para tentar superar a exclusão, os assaltantes têm esconderijos que se localizam nos centros das cidades, uma vez que pela lógica dominante, não seria o lugar deles. Assim, o centro é o lugar mais improvável para serem localizados e, portanto, o esconderijo perfeito. Ao ocuparem esses espaços centrais, misturam-se com os demais habitantes e diluem-se na cidade. Todavia, esse refúgio é bastante vulnerável, já que a qualquer momento podem ser descobertos.

Em Buenos Aires, alugam um apartamento na rua Arenales, região central, longe do local que pretendem assaltar. Era “*Un lugar limpio, en un barrio seguro, contra la cortada que daba a la fábrica de cerveza. Lo habían alquilado para tener un centro de operaciones desde el cual organizar los movimientos.*” (PIGLIA, 1997, p.13). Segundo o chefe do grupo “*Es un bulín en un barrio bacán, sólo una guarida para armar el tute y esperar.*” (PIGLIA, 1997, p.13). Trata-se de um lugar privilegiado e para conseguirem alugar o apartamento, o motorista dos assaltantes finge-se de fazendeiro rico, o qual, supostamente, loca o imóvel para sua noiva. A personagem usa uma máscara para conseguir seu objetivo.

Embora pareça um lugar bastante seguro, o chefe do grupo não se hospeda com eles e passa a véspera do roubo em um hotel, perto do local do assalto. Essa separação de Malito também ocorre em Montevideú. Ele possui um esconderijo só seu e não compartilha o mesmo ambiente que os demais membros do grupo. Essa precaução faz com que ele não participe da batalha contra a polícia. Além disso, a relação entre Malito e o grupo demonstra uma organização hierárquica, já que ao ocupar espaços diferentes dos demais, a personagem se sobressai e explicita a sua posição de líder.

Devido a sua estadia na prisão, Malito não consegue dormir no escuro. Assim, o seu espaço é sempre diferente das demais personagens, porque em qualquer ocasião está iluminado. Esta claridade opõe-se aos locais em que Dorda prefere se esconder, os quais são sempre escuros ou na penumbra. Assim, podemos dizer que a oposição entre os dois aparece simbolizada através do espaço que ocupam.

A luz simboliza a razão, mas também pode indicar a qualidade de liderança do chefe do grupo, visto que ele tem uma incrível capacidade de induzir as pessoas a realizarem o que ele quer como se fosse idéia delas. A luz representa o veículo de evolução do espírito. Além disso, Malito é bastante organizado e metódico, chegando a ser neurótico.

Por outro lado, Dorda não consegue comunicar-se e vive em constante estado de confusão mental, ouvindo vozes e seguindo Nene que pensa por ele. A fragilidade do *Gaicho* é representada pelos espaços que ocupa, os quais são subterrâneos. É como se ele levasse uma vida paralela.

Já no início da narrativa, descobrimos que Dorda “*Le gustaba andar en subte, moverse bajo la luz amarilla de los andenes y de los túneles, subir a los vagones vacíos y dejarse llevar. Cuando estaba en peligro (y siempre estaba en peligro) se sentía seguro y protegido viajando en las entrañas de la ciudad.*” (PIGLIA, 1997, p.12). Esta imagem das entranhas da cidade nos remetem ao útero materno, o único lugar em que todos estão realmente protegidos. Simbolicamente, o útero representa a fecundidade da natureza e a regeneração espiritual. Pode-se dizer, assim, que Dorda está em busca de si mesmo e que ao se deixar levar pelo metrô procura a regeneração espiritual.

Nota-se que na narrativa há uma cidade normal, aparente, a de cima e outra subterrânea, oculta, escura que pode ser a do crime, dos porões da delegacia. Em relação à Dorda, é uma cidade clandestina, obscura, associada a sua sexualidade, a sua dupla

marginalidade. Por isso, ele se sente mais protegido nas entranhas da cidade, pois nesse espaço pode mostrar-se da maneira que realmente é.

A visão da cidade secreta é ratificada por Silva que analisa Buenos Aires durante a noite e percebe o que há por trás de sua aparente calma “*La ciudad estaba tranquila. Hay crímenes, adulterios, robos, pero uno anda por las calles y todo se mueve normalmente y con el aire de falsa tranquilidad que los mismos transeúntes le dan a las cosas.*” (PIGLIA, 1997, p.86). Os policiais também fazem parte da cidade clandestina, já que, tal como os assaltantes, vivem em ambientes noturnos e espaços fechados.

Em Montevideu, Dorda aprimora o seu refúgio e se isola do grupo em um cubículo “*Se había armado una especie de cucha en el costado, en un altillo, al fondo de la escalera [...]*” (PIGLIA, 1997, p.99). A palavra *cucha* é um termo lunfardo que pode significar tanto cama quanto casa de cachorro. Ressalta a marginalidade da personagem que está afastada dos demais membros do grupo, em um sótão. Sempre que Nene o convidava para sair respondia “*Me quedo aqui, en mi covacha inmunda*” (PIGLIA, 1997, p.99). A imagem de cova, remete-nos à idéia de morte e o adjetivo presente na frase da personagem qualifica este ato de imundo. Esta declaração pode antecipar o futuro próximo de Dorda ou apenas expressar que ele desistiu de viver (ou, ainda, que não tem uma vida digna).

Simbolicamente, a caverna é o arquétipo do útero materno, o símbolo do inconsciente e de seus perigos, pois é um receptáculo de energia. Simboliza o lugar da identificação, ou seja, o processo de interiorização psicológica, segundo o qual o indivíduo se torna ele mesmo e consegue chegar à maturidade. Também simboliza a subjetividade em luta com os problemas de sua diferenciação. A partir dessa leitura, pode-se pensar que Dorda esteja em busca de sua identidade.

Enquanto Dorda mergulha no seu interior, Nene, em oposição, não consegue ficar no esconderijo porque se sente preso. Recordar-lhe a sua estadia na penitenciária. Durante esse

período, ele passou o tempo imóvel e para não enlouquecer leu e pensou muito. Devido a isto, não quer sujeitar-se a ficar parado e passeia pela capital uruguaia “*Le gustaba Montevideo, una ciudad tranquila, de casas bajas.*” (PIGLIA, 1997, p.98). A cidade oferece uma aparência acolhedora e calma aos olhos de Nene. Entretanto, esta observação contrasta com a vida agitada que ele leva em Montevideú.

Assim, nos dois espaços urbanos a violência mantém-se presente, mas escondida. Embora as personagens circulem constantemente pela cidade, elas estão presas ao dinheiro que roubaram. Desta maneira possuem limites espaciais, uma vez que estão sendo procuradas pela polícia. Assim, o espaço da cidade reflete a vida da sociedade contemporânea, a qual incentiva as pessoas a obterem dinheiro, mas que quando o têm em grande quantidade sentem-se inseguras. É como se vivessem em uma grande prisão. Uma imensa selva na qual a qualquer momento podem ser devoradas.

Desta maneira, podemos dizer que o espaço urbano recriado faz uma crítica à sociedade massificada, a qual julga as pessoas pelo que elas têm, criando ilusões e expectativas em seus habitantes. O sujeito que não possui dinheiro está excluído da sociedade. Os assaltantes colocam-se fora do sistema e perdem o seu lugar no mundo.

Um espaço bastante freqüentado por Nene é o dos banheiros públicos, nos quais relacionava - se com os homens que visitavam esses lugares:

los había conocido circunstancialmente, en una transa rápida, en los baños con olor a acaroína, con paredes donde se describían actos monstruosos y se escribían frases de amor. Había nombres inscriptos como si fueran el nombre de un dios, corazones amorosamente mal dibujados, miembros monstruosos, pintados como pájaros sagrados en los muros de los ‘mingitorios’ de las estaciones y en las butacas del cine El Hindú y en el vestuario de los clubes. (PIGLIA, 1997, p. 103-104).

Eis a confusão urbana, misturando coisas obscenas e sagradas, mas próximas simbolicamente, pois representam a força vital. Tais elementos referem-se ao ato sexual, o qual simboliza a busca da unidade, a diminuição da tensão, a realização plena do ser. Os

membros sexuais masculinos simbolizam o poder gerador, visto que são a fonte e canal do sêmen enquanto princípio ativo.

Apesar da exposição do interior desses lugares públicos, é interessante notar que esse ambiente decadente e imundo não é o mesmo que se vê na fachada dos lugares descritos. Parece que há um espaço exterior (aparência) e outro interior (real), nos quais as pessoas deixam os seus impulsos agirem. É como se o banheiro fosse a representação da interioridade, o local próprio para expressar-se.

O banheiro, de alguma forma, também está associado à sexualidade dita marginal, obscura, anal, ‘não normal’ se consideramos a heterossexualidade como normal. O romance, no entanto, não trata de ‘normalidade’, porque tanto os assaltantes quanto os policiais podem ser considerados ‘marginais’, vivendo numa espécie de subterrâneo, simbolizado no romance pelos ambientes fechados, sem luz.

Nene entra nestes locais apenas para manter relações sexuais. Como o sexo indica não só a dualidade do ser, mas também sua bipolaridade e sua tensão interna, podemos pensar que ele está em busca de sua realização e poder. Após as suas relações, sente-se ao mesmo tempo feliz e humilhado. Ele continua a agir assim até conhecer Gisele, uma prostituta uruguaia. Os dois encontram-se em um café e depois vão conversar na praça Zavala. São espaços opostos aos que freqüentava anteriormente, visto que são lugares abertos.

Dessa maneira, notamos que o assaltante circula plenamente por Montevideú, já que percorre tanto espaços fechados quanto públicos. Considerando a sua situação de procurado pela justiça, Nene arrisca-se muito para manter a sua liberdade de ir e vir, fundamental para ele. Ao considerar a possibilidade de voltar à prisão, a personagem afirma que prefere morrer.

Um espaço que aparece freqüentemente nas obras de Piglia é o bar. Em *Plata Quemada*, foi em um bar que se iniciou a preparação do assalto, uma vez que foi nesse espaço que Nino Nocito contou para o seu sobrinho como se dava o transporte do dinheiro do banco

de San Fernando para a prefeitura. Através de um bar um dos assaltantes vigiou os movimentos dos funcionários do banco no dia do assalto. Além disso, por ter parado em um bar para tomar uma bebida alcoólica, antes de ir para uma entrevista de emprego, um jovem morreu atingido por uma bala perdida. Como vimos, o bar é palco de diversas ações no romance.

Outro espaço importante para a trama é o apartamento de Gisele:

El departamento tenía dos piezas y un living y estaba en completo desorden: platos sin lavar, apilados en la cocina, restos de yerba y de comida en el piso, la ropa de la muchacha en una valija abierta. Había dos camas en una pieza, un sofá y un colchón tirado en el suelo sobre una tabla. (PIGLIA, 1997, p.106).

Estamos diante de um ambiente de precariedade, de improvisação. É a representação do caos, da desordem e da falta de vínculos. Isso se torna mais claro quando o narrador descreve minuciosamente o local, que será palco do desfecho da obra. O apartamento é o lugar anônimo, visto que as personagens não têm casa, não têm raiz, lugar próprio. Circulam continuamente de um espaço para outro em busca de uma espécie de paraíso perdido (a felicidade) que a sociedade capitalista lhes nega. Daí a busca de refúgio na droga.

Esses deslocamentos freqüentes das personagens fazem com que estejam em constante movimento, sempre “viajando”, seja fisicamente ou mentalmente através do uso de drogas. Simbolicamente, a viagem representa a busca da verdade, da paz, da imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual. Nene pensa ter encontrado o que procurava no apartamento de Gisele, mas não é o que ocorre.

Ficamos sabendo que este espaço é utilizado como um local de encontros e que pertence a dois primos que freqüentam a boate onde Gisele trabalha. Além deles, outras pessoas compartilham o local, já que há várias chaves que estão em diversas mãos. Assim, o lugar é ocupado por inúmeros freqüentadores ocasionais e isso faz com que não haja preocupação em conservar o espaço. Apenas o quarto de Gisele é, minimamente, conservado e organizado, contrastando com o resto do apartamento. É neste local de caos que os

assaltantes encontram o seu último refúgio. Entretanto, não imaginavam que era um espaço vigiado pelos policiais e que estavam entrando em uma armadilha. Para se defenderem era um lugar perfeito, mas do qual dificilmente conseguiriam sair vivos.

Inicialmente, possuem um bom domínio de tudo o que está acontecendo e conseguem resistir ao cerco. Aos poucos o seu espaço vai ficando mais restrito, visto que aparecem vários buracos de balas nas paredes, além de terem que lutar com bombas de gás lacrimogêneo. Para se protegerem destes gases, os assaltantes são obrigados a rastejarem pelo chão, como os ratos.

A comparação dos assaltantes com os ratos nos fornece mais alguns elementos de análise. Simbolicamente, o rato é visto como esfomeado, prolífico e noturno. Também aparece ligado ao inferno. Ele é impuro, já que escava as entranhas da terra. Esse animal tem uma conotação fálica e anal, que o liga a noção de riquezas, de dinheiro. Além disso, é a imagem da avareza, da atividade noturna e clandestina, da fecundidade. O rato também é associado à noção de roubo, de apropriação fraudulenta de riquezas.

A gradual privação de espaço simboliza a perda da humanidade, uma espécie de animalização que a sociedade lhes impõe. Quando eles são comparados com ratos, essa animalização torna-se explícita. Para a sociedade, de maneira geral, eles são apenas ratos, pois além de viverem marginalizados também se apropriaram de riquezas alheias. Sem falar na sua opção sexual e no ambiente noturno que freqüentam.

Apesar de todas as dificuldades que os assaltantes enfrentam, eles possuem uma arma importante que é o fato de terem todos os vizinhos como reféns potenciais. Desta maneira, a polícia não pode atacá-los frontalmente e precisam ter cautela para enfrentá-los. O espaço limita os seus movimentos, mas acaba sendo útil para que continuem a resistir, embora seja impossível fugir. A localização espacial é usada para justificar porque a operação policial está demorando em terminar *“Eso explica – explicó – que esta operación de limpieza esté*

tardando más tiempo que el tiempo necesario para detener a cuatro delincuentes.” (PIGLIA, 1997, p.179). Além de usar o espaço como desculpa, o delegado Silva qualifica de “limpeza” o aniquilamento dos assaltantes.

Buscando concluir o seu trabalho, uma das estratégias da polícia foi abrir buracos no teto do apartamento em cima do que estavam os assaltantes, obrigando-os a não saírem de seus lugares. Com isso, consegue abrir mais frentes de tiro e matar dois assaltantes. Desta forma, a perda gradativa de espaço que as personagens sofrem faz com que percam a sua vida. O espaço funciona como refúgio, prisão, asfixia e eliminação.

O espaço de refúgio é completamente destruído *“Cuando el cronista destacado en el escenario de la batalla entró en el departamento el espectáculo era realmente dantesco. Ningún otro adjetivo vale para retratarlo. La sangre inundaba el lugar y parecía imposible que tres hombres hubieran logrado tal decisión y heroísmo.”* (PIGLIA, 1997, p.239-240). Assim, surge aos nossos olhos a imagem do fracasso total, representada pelo espaço destruído e pela morte dos assaltantes, menos a de Dorda que morre um ano depois na prisão. Desta forma, finaliza-se o extermínio dos que lutaram contra a “ordem” ou que lutaram para conseguir um espaço próprio e foram vencidos.

Além dos espaços demarcados em que ocorrem as ações da narrativa, também precisamos lembrar da presença de espaços imaginários no romance. Os Estados Unidos e o Brasil são os locais escolhidos pelos assaltantes para se refugiarem. Paraguai e México aparecem apenas como rota de fuga para chegarem ao destino desejado. São estereótipos do paraíso perdido porque eles imaginam que nesses lugares conseguirão ser felizes.

Os Estados Unidos aparecem como local de fuga e de promessa de uma vida melhor. Fontán Reyes, informante e cantor de tango, quer chegar a Nova York e abrir um restaurante argentino. Com a sua detenção, o seu sonho é adotado pelos outros assaltantes. Essa aspiração de abrir um restaurante argentino em território norte-americano simboliza ao mesmo tempo a

adesão à globalização e a recuperação da identidade nacional através da comida, uma forte marca de nacionalidade.

O Brasil é lembrado como um refúgio, mas também aparece representado sob outras formas. Blanca quer conhecer o carnaval brasileiro. Gisele e Nene fumam maconha brasileira. No encontro entre o narrador e Blanca, os dois tomam cerveja do Brasil. É a busca do paraíso através da “viagem imaginária”, já que, na realidade, a sociedade lhes veda isso. Por outro lado, há uma desmistificação do paraíso, pois o delegado Silva chefia um grupo de extermínio semelhante ao brasileiro. Os assaltantes também esperam que Malito consiga reforços brasileiros. Desta maneira, misturam-se vários elementos que fazem parte do Brasil. Notoriamente, estas características remetem à ilusão (carnaval, cerveja, maconha) e à negatividade (grupo de extermínio).

Há também uma forte oposição entre o espaço urbano e o rural. O narrador, através de Dorda, denuncia a situação crítica do campo. O protagonista relata que seu irmão, apesar de trabalhar assiduamente, acabou sem ter onde morar. Teve até que vender a casa para cuidar da mulher que ficou doente. A personagem também diz que para fazer uma lápide para seu pai precisou vender os seus pintassilgos. A miséria é destacada quando Dorda relata que o cemitério está invadindo o espaço em que seus parentes vivem. O descanso dos mortos passa a ser mais importante do que a sobrevivência dos vivos.

Embora a situação do homem do campo seja criticada, a idealização deste espaço permanece. As pessoas do campo são vistas como sinceras, como é o caso de Gisele, a qual saiu do interior do Uruguai e se diferencia das outras pessoas de Montevideu por ser “verdadeira”. O interior também é visto como o local da liberdade, do contato com a natureza, com os valores humanos. Apesar de todas as dificuldades que enfrentam, os parentes de Dorda continuam a ser pessoas trabalhadoras.

Pode-se dizer que o espaço do campo entra em conflito com o da cidade. Esta é descrita como uma selva onde as pessoas que habitam esse local acabam animalizando-se para poder sobreviver. É a imagem do caos, da desordem, em contraste com a vida tranqüila do campo.

Também é preciso ressaltar o contraste entre espaços abertos e fechados. Podemos citar como espaços abertos as ruas, avenidas e praças. Nesses locais, os assaltantes sentem-se em segurança. Desta maneira, esses espaços são vistos positivamente por eles, já que conseguem circular livremente neles. Entretanto, é preciso destacar que apenas dão a ilusão de liberdade, uma vez que os assaltantes estão sendo procurados e podem ser descobertos a qualquer momento.

Os espaços fechados possuem tanto valor negativo quanto positivo. Entre os primeiros, podemos citar os imóveis alugados pelos assaltantes tanto em Buenos Aires quanto em Montevideú. Eles dão a idéia de refúgio, de segurança. Todavia, são lugares em que eles não se encaixam porque são centrais e as personagens são marginalizadas socialmente.

Entre os espaços fechados negativos destacam-se as prisões pelas quais os assaltantes passaram; o abrigo e o sanatório que Dorda freqüentou. Estes lugares adquirem caráter negativo, pois privam os que estão neles de sua liberdade, além de serem vítimas de torturas. Segundo Nene “*lo peor es que te tienen encerrado y no vivís, estás como muerto y ellos te hacen hacer lo que quieren y esa vida vacía a la larga te quiebra, te llenás de rencor, te envenena.*” (PIGLIA, 1997, p.97). De acordo com esse ponto de vista, a prisão não recupera o indivíduo, mas envenena o preso.

Piglia possui um olhar peculiar sobre a prisão, a qual serve de punição e repressão sexual. Para ele há uma relação direta entre o isolamento de pessoas que cometem delitos e sua sexualidade:

‘La pesada’ se refiere a las bandas que roban con armas; están metidos en un mundo que tiene que ver con la cárcel, también, como ese lugar que construye la sociedad para aislar a la gente, básicamente para sacarlos de la sexualidad, porque yo pienso

que ése es el sentido de la cárcel. Después hay transas allá adentro diversas, pero en un sentido el castigo, el sentido secreto de ese aislamiento tiene mucho que ver con la sexualidad, la sociedad construye una suerte de isla masculina, la cárcel es también una disposición muy perversa de los cuerpos. (PIGLIA, 2006, p.205-206).

Essa perspectiva nos permite analisar os espaços fechados com outros olhos. Os espaços de detenção servem principalmente para castigar, mas também para reprimir o exercício da sexualidade. Nesses lugares, os corpos são tratados como objetos, o que foi demonstrado pelo estupro que Dorda sofreu no sanatório. Por outro lado, a sexualidade se manifesta como algo corriqueiro nos demais espaços do romance.

No apartamento da rua Arenales há uma referência à relação sexual entre Cuervo Mereles e Blanca, interrompida devido a interferência de Malito. O prazer é colocado em segundo plano, pois os interesses coletivos estão em jogo. Enquanto essa relação é apenas sugerida, o ato sexual entre Nene e Gisele é descrito minuciosamente. Os dois estão sozinhos no apartamento e, portanto, têm maior liberdade. Além disso, nenhum deles tem compromissos e o narrador pode observá-los à vontade.

No romance, a distinção entre as relações sexuais heterossexuais e homossexuais é demarcada espacialmente. Enquanto as relações heterossexuais são realizadas em espaços acolhedores, organizados, o mesmo não ocorre com as homossexuais. Estas realizam-se em espaços sujos, apertados e até clandestinos. É mais uma referência à marginalidade da homossexualidade.

É possível pensarmos que no romance, o espaço funciona como um elemento que separa (Malito X Grupo) ou contrapõe as personagens, de acordo com algumas de suas características marcantes (homossexualidade X heterossexualidade ou cidade X campo).

1.6 As personagens

Encontramos uma gama variada de personagens em *Plata quemada*. Há personagens históricas, ficcionais e até uma criação do autor que aparece em suas outras obras. Apesar dessa diversidade de personagens, as masculinas predominam. São poucas personagens femininas que aparecem no romance e elas não têm grande relevância para a trama. O narrador utiliza diversas técnicas para construir suas personagens. Muitas delas aparecem com traços físicos e sociais, além de conservarem os nomes ou o sobrenome das personagens históricas que representam. No caso dos protagonistas, eles têm o seu nome alterado, mas o sobrenome permanece igual ao de suas personagens referenciais. O comportamento das personagens manifesta-se, na narrativa, tanto por sua própria voz como pela dos outros. Assim, podemos encontrar várias visões de uma mesma personagem, o que nos permite observá-la sob diferentes ângulos.

Os protagonistas são Dorda e Nene, os quais são descritos como *mellizos* pelo narrador, embora sejam diferentes fisicamente, além de não serem irmãos sangüíneos. *Mellizo*, diferente de *gemelo*, indica alguém que nasce do mesmo parto, mas que é fruto de um óvulo diferente. Pensando na representação das personagens na narrativa, podemos dizer que há uma alusão ao fato dos dois serem muito próximos, mas terem origens diferentes. Também precisamos lembrar que Dorda e Nene são parceiros sexuais, além de trabalharem juntos nos assaltos.

Dorda é descrito como gordo, tranqüilo, cabelo cor de palha, olhos azuis, cara de camponês. Nasceu em uma família de imigrantes piemonteses de Maria Juana, na província de Santa Fé. Passou a infância e parte da adolescência no campo, mas não conseguiu encaixar-se nos padrões do meio em que vivia. Desde cedo sentia-se atraído por revólveres, símbolos fálicos que indicam a sua homossexualidade. O seu comportamento violento leva-o para prisões e hospícios. É a própria mãe quem o delata para a polícia quando ele corta um

frango vivo ao meio, um ato que pode ser interpretado como uma tentativa de eliminar os seus impulsos sexuais.

Aos quinze anos, Dorda é enviado ao hospício Melchor Romero, onde é violentado por três enfermeiros. É considerado o interno mais jovem da Argentina e torna-se “carne de hospício” porque sempre que foge acaba retornando. Esse ciclo só é interrompido quando reencontra-se com Nene em uma estação de trem.

Uma das principais características de Dorda é o fato de ouvir vozes de mulheres que lhe davam ordens. Segundo o narrador, ele ficava horas calado, pensando, ouvindo coisas, principalmente vozes:

Sentía como un murmullo en la cabeza, una radio de onda corta que trataba de filtrarse en las placas del cráneo, transmitir en la parte interna del cerebro, algo así. A veces había interferencias, ruidos raros, gente que hablaba en lenguas desconocidas, sintonizaban, vaya a saber, de Japón por ahí, de Rusia. No le daba importancia porque le venía pasando desde que era chico. (PIGLIA, 1997, p.62-63).

Ele é muito supersticioso, parece um derrotista e vê tudo negro. Ironicamente, apesar da sua dificuldade de comunicação, faz piadas catastróficas e por isso todos se divertem com ele. Entendia-se com o Nene sem falar e deixava que ele tomasse decisões em seu lugar. Segundo o psiquiatra que cuidou do seu caso, dr. Bunge, Nene agia como o corpo e Dorda como o cérebro.

Embora Dorda tente reprimir os seus impulsos sexuais, as vozes que escuta o incitam ao universo feminino:

(Le decían Guacha, a veces, las voces, lo llamaban así esas mujeres, al Gaucho Dorda, vení Guacha, Yegüita, y él se quedaba quieto, sin moverse, para que nadie, oyera lo que le estaban diciendo, triste, mirando el aire, con ganas a veces de llorar pero sin llorar para que nadie se diera cuenta de que era una mujer.) (PIGLIA, 1997, p.71).

Ele tenta reprimir a sua opção sexual, por isso evita chorar e fica calado. Os adjetivos que as vozes lhe atribuem, *Guacha* e *Yegüita*, podem ser traduzidos, literalmente, como “bofe” e “puta”. Entretanto, não podemos nos esquecer que os mesmos são termos do lunfardo e significam, de acordo com o dicionário de lunfardo do professor José Gobello

(2006), respectivamente, “*Animal que siendo de teta ha perdido la madre y se cría en las casas; huérfano; hijo ilegítimo; en el habla de los invertidos, niño, adolescente o joven deseable; sujeto vil*”,(p.120), e “*Mujer muy atractiva, generalmente exuberante.*” ,(p.156). O primeiro termo “*Guacha*” é ambíguo, mas quase todas as definições podem ser aplicadas ao protagonista, visto que ele é tratado como um animal, perdeu o pai e é considerado pela sociedade como um “invertido” e um “sujeito vil”. Já o vocábulo “*Yegüita*” explicita a opção sexual de Dorda.

A personagem Dorda representa a reversão do mito da masculinidade argentina, representada pelo *Gaicho*, o qual adquire características femininas na narrativa. Com isso se desconstrói um dos grandes arquétipos da Argentina. Ao ter como protagonista um homossexual passivo, questiona-se todo o imaginário coletivo que sempre viu o *Gaicho* como o grande símbolo sexual.

Ao inserir a personagem em um universo violento, rompe-se o conceito *standard* do que seja a cultura gay, demonstrando que o desejo pode circular em qualquer parte. Além disso, a relação entre os protagonistas apresenta características amorosas e não só sexuais. A amorosidade entre os dois atinge o ápice quando Nene está morrendo. A despedida entre eles é bastante simbólica, pois quando Nene está prestes a morrer, os dois se beijam. Simbolicamente, o beijo é o símbolo de união e de adesão mútuas, visto que tem uma significação espiritual. Ele une inseparavelmente os espíritos. Assim, a relação entre os protagonistas adquire traços profundos e supera a mera relação carnal.

O outro protagonista do romance é Nene. Ele é descrito como magro, ágil, leve, de cabelo preto e pele muito branca. É filho de um empresário da construção falecido quando soube que Nene estava envolvido em um crime. O juiz do caso disse que embora a pena fosse de simples cumplicidade, ele merecia ser condenado por parricídio. Pode-se dizer que sua relação com seu pai retoma o mito de Édipo, já que ele morre em decorrência dos atos do

filho. Porém, ao contrário do mito, Nene não fica perto de sua mãe, mas vai buscar a companhia de outro homem e envolve-se com o mundo do delito. Pode-se dizer que há uma inversão do mito de Édipo e uma negação do universo burguês. Essa opção do protagonista pode ser explicada por sua experiência no cárcere. Assim, a vida burguesa de Nene transforma-se com a aprendizagem que adquire na prisão:

En la cárcel me hice puto, drogadicto, me hice chorro, peronista, timbero, aprendí a pelear a traición, a partirle la nariz de un cabezazo a tipos que si los mirás torcido te rompen el alma, aprendí a llevar una púa escondida entre los huevos, a meterme las bolsitas con la merca en el ojo del culo [...] (PIGLIA, 1997, p.93).

Contrariamente ao que se espera de uma prisão, isto é, recuperação, “regeneração”, Nene se converte em “veado, ladrão, drogado, viciado em jogo e traidor”. É mais um mito que cai por terra. Dessa forma, o universo burguês do protagonista se transforma em um mundo subterrâneo, pois as mudanças que a cadeia lhe produz são fortíssimas. Este mundo está relacionado com a sua sexualidade, visto que a personagem se prostitui e usa as partes genitais para esconder a droga que obtém.

Outro aprendizado que teve na prisão foi o da leitura de livros de história. Quando estava preso apenas pensava e lia. Eram as únicas coisas que lhe eram permitidas. A partir daí a sua visão da história passou a ser a de um campo de batalha. Aplicando em sua vida os conhecimentos que adquiriu na prisão, transforma-a em uma batalha pela liberdade. Não pretende mais passar pela experiência de viver preso, a qual lhe deixou marcas profundas, preferindo morrer do que ser encarcerado.

Seu nome completo no romance é Franco Brignone, o apelido é Cara de Anjo. A personagem histórica que representa chama-se Marcelo. Podemos pensar em várias hipóteses para o significado do apelido. O termo não diz respeito apenas a sua aparência, mas também ao seu comportamento protetor em relação a Dorda e à sua dupla sexualidade. Nene relaciona-se tanto com homens quanto com mulheres, o que nos remete à idéia de que tradicionalmente os anjos não têm sexo, mas no caso da personagem, ela é bissexual.

Simbolicamente, o anjo é intermediário entre Deus e o mundo. São símbolos de ordem espiritual. Mensageiros, guardiões, condutores de astros, executores de leis, protetores dos eleitos. Símbolos das relações de Deus com as criaturas, ou, ao contrário, símbolos de funções humanas sublimadas ou de aspirações insatisfeitas e impossíveis. Têm o papel de sinais de advertência do Sagrado. O pecado dos anjos consiste em suas relações sexuais com as mulheres que pertencem à raça humana. No romance, Nene desempenha o papel de anjo guardião em relação a Dorda. É ele quem o retira da estação de trem. A partir daí passa a protegê-lo. A sua relação com o sagrado é bastante profunda, pois no momento de sua morte entrega ao *Gaicho* uma corrente com uma medalha da virgem de Luján, padroeira da Argentina. A mensagem parece ser a de que mesmo após a sua morte continuará a proteger Dorda.

A caracterização das personagens acentua a disparidade entre eles: enquanto Dorda é oriundo do campo, Nene é urbano. O primeiro é gordo, o segundo magro. Por outro lado, há aspectos complementares. Dorda ouvia vozes e Nene tinha visões. Um agia como o corpo e o outro como cérebro. A idéia do duplo é retomada em vários momentos da narrativa através da caracterização oposta das duas personagens. O duplo representa a dupla polaridade e reforça o sentido de um dos pólos do símbolo. Na narrativa, Nene é fortalecido, já que toma as decisões por Dorda. Além disso, o duplo representa a luta entre o consciente e o inconsciente, o que neste caso específico pode referir-se à opção sexual dos protagonistas e o conflito que Dorda trava consigo mesmo e os outros.

Apesar de todos os seus conflitos internos, o amor que o *Gaicho* sente por Nene é imenso. Isso fica claro quando Dorda vê o seu parceiro morto e rememora a sua relação com Nene. Para ele, o seu parceiro foi o:

[...] *único hombre que lo había querido y lo había defendido siempre y lo había tratado como a una persona, mejor que a un hermano, como a una mujer lo había tratado el Nene Brignone, que lo entendía cuando no podía hablar y decía siempre, el Nene, lo que el Gaicho sentía sin poder expresar como si lo leyera el pensamiento*[...] (PIGLIA, 1997, p.226).

Na relação entre os dois, as palavras são desnecessárias. Para Dorda, Nene foi o único homem que o compreendeu, respeitou e amou. É significativo o *Gaicho* dizer que foi tratado por Nene como uma pessoa. Isso demonstra que antes de encontrá-lo só era visto como um animal ou objeto e discriminado, principalmente, por causa de sua opção sexual. A sua humanidade foi esquecida e só é recuperada quando envolve-se com o seu parceiro. Também é importante ressaltar que o fragmento citado destaca o fato de Nene o tratar como uma mulher e isso, de acordo com o *Gaicho*, era melhor do que ser tratado como um irmão. Isso reforça o lado positivo da relação entre os dois e determina o papel feminino que Dorda exercia nela.

O principal antagonista dos protagonistas é o delegado da zona norte de Buenos Aires, Cayetano Silva, descrito como um homem gordo, cara de índio, com uma cicatriz branca que lhe cruzava a face. A cicatriz foi feita por um assaltante que estava roubando o seu carro e que assustou-se quando ele disse que era da polícia. A mulher o deixou e ele vê os filhos crescerem com indiferença. Agora vive sozinho. Distanciou-se de tudo o que não seja trabalho.

O fato de o delegado Silva apresentar uma cicatriz, sugere a idéia de que é um homem marcado. Pode-se dizer que ele é marcado por sua trajetória de vida. É uma personagem bastante ambígua, visto que aparece na fronteira do delito e muitas vezes não sabemos se ele é o representante da ordem ou da desordem. Ademais, os seus métodos de trabalho são questionáveis, pois, de acordo com o narrador, para conseguir o que deseja, usa a delação e a tortura. No entanto, é um indivíduo profissional, inteligente, bem preparado, mas fanático. Acreditava que todos os crimes tinham cunho político. Ele havia montado um esquadrão da morte seguindo o modelo brasileiro. Agia legalmente e contava com o respaldo da coordenação. Era paranóico, não dormia nunca e não confiava em ninguém.

Essa caracterização nos permite deduzir que a personagem representa a tipologia dos policiais que usaram as mesmas técnicas durante os períodos das ditaduras argentinas e, por isso, representa o próprio Estado. Essa intenção fica clara quando o narrador elimina a vida pessoal e social da personagem, reduzindo-a a uma máquina de combate. Ele vê os seus antagonistas como lixo e não como seres humanos. Ao explicitar as estratégias desumanas que Silva utiliza para obter informações (delação, tortura e extermínio), critica-se toda uma prática comum aos policiais argentinos, seja durante o peronismo, a “Revolução Libertadora” ou a ditadura de 1976. Mais uma vez desconstrói-se um mito argentino: o da proteção do Estado.

Apesar dessa aparência dura, o delegado é visto por Renzi de forma peculiar “*Desde la calle, el cronista miraba el rostro frágil de Silva que parecía una máscara japonesa. Las manos pequeñas, ‘de mujer’, la pistola gatillada hacia el piso en la zurda, como un garfio o una prótesis que completa un cuerpo imperfecto.*” (PIGLIA, 1997, p.196). Para o jornalista, Silva possui características femininas, visto que o seu rosto é frágil e suas mãos são de mulher. Dessa forma, ao sugerir que a arma é a complementação do corpo do policial, questiona-se a masculinidade da personagem.

Entre as personagens secundárias, destaca-se o chefe dos assaltantes, Malito. A personagem é descrita como a personificação do mal. O seu sobrenome já evoca essa relação e ele é o seu próprio pseudônimo, de acordo com o narrador. É mais velho que os demais e mantém-se em lugares separados dos outros. Isso pode ser um exemplo de hierarquia que os assaltantes reproduzem.

Malito também tinha várias obsessões. Uma delas era o telefone que acreditava estar sempre grampeado. Outra era o fato de lavar as mãos com álcool. Pensava que os germes causavam mais mortes do que a violência. Herdou esse costume de seu pai, um médico, mas a sua profissão o faz agir ao contrário dele. Ao passar para o mundo do crime, acaba opondo-se

a ele, já que como médico, a sua função era salvar vidas. O costume de usar álcool realiza a síntese da água e do fogo. Simboliza a energia vital que deriva da união dos dois elementos contrários. É a água de fogo, a água que arde. Desaparece com aquilo que ela queima. É a comunhão da vida e do fogo. Na narrativa, o álcool pode simbolizar a relação ambígua da personagem com o mundo da ordem e o da desordem.

Ao contrário dos outros assaltantes, Malito teve acesso à Universidade e estudou até o quarto ano de engenharia. Aplica os seus conhecimentos em sua nova profissão: sabe fabricar bombas, é metódico e calculista. Gosta que o chamem de engenheiro, mas muitos o chamam de o Varrido. Isso ocorre porque era considerado “doido” e também por causa das marcas que tinha no corpo. Segundo o narrador, um policial o espancou com os arames das molas de uma cama e Malito o matou afogado em uma vala. Enquanto o afogava, o violentava. Essa atitude contradiz sua atuação, uma vez que ficou horrorizado quando Nene lhe disse que ele e Dorda eram marido e mulher. O seu ato pode representar a afloração de seus instintos, além de demonstrar poder, crueldade e vingança.

Segundo o narrador, Malito tinha um Deus só seu. Fazia com que todos quisessem trabalhar com ele. Também os persuadia a fazer muitas coisas como se fosse idéia deles. Além disso era um ávido leitor de páginas policiais. Embora secretamente se identificasse com os criminosos de mente perturbada que apareciam nos jornais, em público parecia frio e calculista. É comparado a um cientista que armava golpes com a precisão de um cirurgião.

A personagem permite discutir aspectos pouco conhecidos do mundo marginalizado: Malito tentava se comportar de maneira profissional, fazendo do crime um trabalho sério. Lia os jornais para se informar da movimentação da polícia e preparava todas as suas ações minuciosamente. Isso o diferencia dos demais assaltantes e o coloca em uma posição hierárquica superior.

Outra personagem importante para o romance é o motorista do grupo, Corvo Mereles, caracterizado como um magro de olhos saltados. É viciado em Florinol, um calmante que em grandes doses age quase como o ópio. Segundo o narrador, é isso o que explica a sua maneira imprudente de dirigir, uma vez que não se preocupa com os riscos. Seu nome completo é Carlos Alberto Mereles. Foi casado diversas vezes, mas sempre batia nas mulheres. O seu último relacionamento foi com Blanca, uma adolescente. O seu apelido, corvo, tem um sentido bastante negativo na simbologia ocidental. Nos sonhos evoca a figura de mau agouro, ligada ao temor da desgraça. É a ave negra dos românticos, planando por sobre os campos de batalha a fim de se cevar da carne dos cadáveres. No Gênesis é o símbolo da perspicácia. Essa diferença de simbologia nos permite uma dupla interpretação da personagem. Ao relacionar-se com mulheres e espancá-las, age como um corvo que devora as suas carnes. A sua perspicácia é representada através da sua habilidade com automóveis.

Também é preciso destacar Fontan Reyes e seu tio. O primeiro é um cantor de tango que perdeu a voz por causa do uso de cocaína, descrito como nervoso e pálido. É ele quem fornece os dados sobre o banco para os assaltantes. Ironicamente, também é ele quem delata para a polícia o plano do grupo. Seu grande sonho era abrir um restaurante argentino em Nova York. Através dessa personagem questiona-se o mito do tango na Argentina e com ele, a própria nacionalidade. Ele representa a decadência do mito urbano do tango, protótipo do portenho. Na Argentina da década de 60, esse gênero musical começa a perder espaço para o rock e para a música pop. A única possibilidade para um cantor de tango fracassado era buscar as suas raízes nacionais através da comida. Por isso, o seu grande sonho passa a ser o restaurante. A música foi colocada em último plano. Para alcançar esse objetivo resolve arriscar-se no assalto ao banco.

A pessoa que lhe fornece os dados para o assalto é o seu tio Nino Nocito. A personagem leva, aparentemente, uma vida acima de qualquer suspeita. Segundo o narrador,

Nino Nocito era filho de um cacique do peronismo proscrito da zona norte, dirigente da Unión Popular e presidente interino do Conselho Municipal de San Fernando. Tinha 35 anos e era casado. Trabalhava como inspetor de obras públicas do município de San Fernando. Era um homem influente, que fazia favores na região, um típico cacique do peronismo na fronteira das atividades delituosas. Em outro lugar teria sido um homem da máfia, mas ali se dedicava a pequenos negócios que incluíam as propinas e a proteção a banqueiros de loteria e a puteiros clandestinos. Embora tenha a aparência de um homem honesto, a realidade é outra, visto que foi ele quem forneceu todas as informações para a realização do assalto, além de realizar atividades ilícitas. Ao associar uma personagem peronista com o mundo do delito, denuncia-se a ligação desse movimento político com a corrupção.

A desconstrução do mito do peronismo também ocorre através da personagem Nando Heguilein, um ex-integrante da Aliança Libertadora Nacionalista, visto sob várias perspectivas. Para muitos era um homem de ação, um patriota; um pombeiro segundo outros; um lumpen sanguinário segundo os tiras da coordenação. Nene não gostava de Nando porque ele parecia um tira, mas catalogava-o como um político. Para Dorda, Nando parece um viúvo do general, o que descaracteriza a sua opção política e sugere uma relação homossexual. Por possuir noções de estratégia, ele elabora os planos e possui contatos tanto no universo da desordem quanto no da ordem.

De acordo com o narrador, Nando tem um bigodinho aparado e os olhos de peixe morto. Isso sugere alguém inerte, mas apenas esconde a sua grande capacidade de organização e planejamento. Ele conheceu Malito na prisão de Sierra Chica em 56 ou 57, o qual tinha ido parar por engano no meio dos políticos. Nando possuía perspectiva e visão estratégica e queria convencer Malito a entrar para a política, mas, ironicamente, foi ele quem entrou para a criminalidade. Nando montou a engenharia do assalto e estabeleceu os contatos para a fuga depois da operação, pois possuía várias conexões. Conhecia todo o mundo e sabia

como conseguir ajuda. Apesar de todas as suas atividades criminosas, no momento de sua detenção, tenta colocar-se como vítima de perseguição política.

Pode-se dizer que as mulheres são descritas de maneira superficial. As mulheres aparecem ligadas à prostituição e à traição. É o que ocorre com Blanca e Gisele, as quais se relacionam com Corvo e Nene, respectivamente, e recebem dinheiro deles. Ambas são suspeitas de delatá-los. Além disso, foi uma mulher quem denunciou os assaltantes à polícia quando eles trocavam a placa de um carro.

Entre as personagens femininas, destaca-se Blanca Galeano, descrita como loura e esguia. Tinha quinze anos quando travou contato com Mereles. Estava terminando o secundário e conheceu-o casualmente quando foi comemorar a aprovação nas provas do final do ano. Pensava que ele era um fazendeiro, mas quando descobriu o que realmente fazia não se afastou dele. Pelo contrário, segundo o narrador, sentiu-se mais atraída, pois ele lhe fazia todas as vontades. Sua mãe ficou sabendo de suas relações com o assaltante e passou a pedir-lhe dinheiro. Quando se conheceram pessoalmente, Blanca sentiu ciúmes de sua mãe, já que ele a olhou de maneira provocativa.

Cheirava cocaína e, ironicamente, era viciada em Toddy. É interessante notar o duplo vício da personagem. Sugere alguém dividido em duas partes: uma adulta (droga) e uma infantil (achocolatado). Essa duplicidade é justificada pelos meios de comunicação, já que, de acordo com os jornais, era uma moça típica de classe média antes de conhecer Mereles. O pai, Antonio Galeano, trabalhava nas obras de saneamento e vivia distraído. Não sabia de nada do que estava acontecendo com a filha. Foi a mãe quem desconfiou que Blanca estava lhe escondendo algo. Embora, haja referências a forma cruel como o Corvo tratava as mulheres, ela não é maltratada. Apesar disso, foi enganada por ele, uma vez que pensava que os dois eram casados, mas o casamento não passou de uma farsa, sem valor legal.

Por fim, mas não menos importante, é necessário falarmos de Renzi, uma personagem ficcional que aparece em várias obras do autor. Ele é descrito como um garoto de cabelo crespo, que usa óculos, imagem que espelha o autor do romance. Segundo Piglia:

Renzi aparece de entrada en los primeros relatos de La invasión y está en todos los libros que he escrito. Antes que nada por supuesto, es un efecto de estilo, un tono digamos, un modo de narrar. A la vez tiene algunos rasgos autobiográficos, que aparecen un poco parodiados. Es un personaje que yo miro con mucha ironía. En el fondo sólo le interesa la literatura, vive y mira todo desde la literatura y en este sentido ironizo también sobre mí mismo. (2006, p. 93).

Ao sugerir que Renzi é uma paródia de si mesmo, Piglia abre espaço para que consideremos a personagem como o seu alter ego. Entretanto, nesta análise a personagem será vista, prioritariamente, como um elemento do universo ficcional do autor. Além disso, através dessa personagem é possível estabelecermos um diálogo entre *Plata quemada* e as demais obras de Ricardo Piglia.

Na narrativa, Renzi aparece como um jornalista que é, ao mesmo tempo, um detetive. Seu grande objetivo é escrever a verdade. Por isso, pode-se dizer que a sua função é desmistificar o relato jornalístico. Ele sugere a superioridade da literatura em relação ao jornalismo quando, ao escrever suas reportagens, usa termos literários. Aparece em conflito com o delegado Silva e podemos interpretar essa relação de embate como uma denúncia sobre a ligação dos meios de comunicação de massa com o poder estatal. Silva tenta impor as pautas jornalísticas e Renzi resiste a trabalhar para o poder. Por isso, podemos dizer que sua função na narrativa é criticar o discurso neutro do jornalismo e suas relações com o Estado.

1.7 O começo do fim

Ao deixarmos a análise do título para o final do capítulo, a nossa intenção é dar-lhe maior destaque, já que a compreensão desse elemento paratextual torna-se mais abrangente após tudo o que já foi tratado nesse trabalho.

Primeiramente, é preciso observar que, como nas demais narrativas de Piglia, o título de *Plata quemada* é formado por um substantivo e um adjetivo. Para Maria Antonieta Pereira “*Esta selección léxica habla del deseo de nombrar y cualificar – su repetición tal vez indique la vanidad del deseo.*” (2001, p.189). Partindo dessa perspectiva, é possível afirmarmos que o grande tema da obra é o dinheiro, qualificado como destruído, reduzido a cinzas.

Essa idéia de destruição é reforçada pela ilustração presente na capa da primeira edição, visto que nela encontramos chamas vermelhas sobre um pano de fundo negro. As cores da ilustração nos fornecem alguns elementos para essa reflexão. Segundo Othon Garcia, o negro pode ser sinal de luto, mas também “figura igualmente nos trajes de gala, de cerimônias solenes e protocolares.” (1983, p.97). Por sua vez, “O vermelho era a cor sagrada, adotada como defesa religiosa dos primitivos contra os maus espíritos, simbolizando sangue, o princípio da vida e a mais sublime oferenda aos deuses. Mas, sobretudo por lembrar sangue, vermelho tornou-se também símbolo de violência, de sangüinolência.” (GARCIA, 1983, p.97). Tomando por base essas observações, notamos que desde a capa é possível inferir a temática da narrativa, uma vez que percebemos que ela irá tratar de dinheiro, destruição, luto, luxo, violência, vida. Essa percepção é confirmada com a leitura da narrativa, mas o título já resume todas essas idéias.

Para continuarmos esta parte da análise, utilizaremos uma forma bem prosaica: o dicionário. No caso do vocábulo *Plata*, encontramos uma definição mais abrangente no *Diccionario Didáctico de Español*:

1-Elemento químico, metálico y sólido, de número atómico 47, fácilmente moldeable, que puede extenderse en láminas finas, es de color blanco grisáceo y con brillo metálico, y se emplea en joyería. 2- Conjunto de joyas o de objetos fabricados con este metal. 3- Dinero o riqueza. 4- Medalla hecha con plata, que se otorga al segundo clasificado. 5- En plata; col. Referido a la forma de hablar, claramente y sin

rodeos. Etimol. Del latín plattus (lámina metálica), porque en la península Ibérica se especializó pasando a designar el metal argentum. (1998, p.966)

Entre as possibilidades de significado que essa palavra proporciona, destaca-se o fato de referir-se a um metal, a maneira de falar e também a riqueza, ao dinheiro. Isso nos leva ao título do romance e lembrando que *plata* em latim é *argentum* chegamos à Argentina. Retornando à história desse país, recordamos que ele recebeu esse nome porque os conquistadores espanhóis acreditavam que lá encontrariam prata em abundância, mas essa hipótese não se confirmou. Dessa forma, torna-se possível pensarmos que *plata* é uma metáfora da Argentina e que ao relacionar-se com o substantivo *quemada* do título, faz referência a um país destruído pela ilusão do dinheiro.

Além do nível referencial, é necessário analisarmos a simbologia do vocábulo *plata* que se relaciona com a lua. A prata é princípio passivo, feminino, lunar, aquoso, frio. Sua cor é o branco. A palavra latina *argentum* deriva de um vocábulo sânscrito que significa branco e brilhante. Segundo Chevalier (1982), é um metal ligado à dignidade real, símbolo da pureza, da limpeza da consciência, pureza de intenção, fraqueza, retidão de atos, invoca a fidelidade que de tudo isso resulta. No universo cristão representa a sabedoria divina. Por outro lado, *plata*, no plano da ética, simboliza também o objeto de todas as cobiças (dinheiro), assim como as desgraças por elas provocadas e o aviltamento da consciência: é o seu aspecto negativo, a perversão de seu valor.

Essa diversidade de significados também é reproduzida pelos assaltantes, os quais usam diversas maneiras de referir-se ao dinheiro. Utilizando o lunfardo, o narrador dessacraliza o grande objeto de desejo do homem. Em um nível referencial, em espanhol, *plata* quer dizer dinheiro simplesmente, mas no romance, adquire o papel de poder. A aspiração dos assaltantes é conseguir dinheiro para incluírem-se ao mundo social do qual são expulsos. A sua integração dar-se-ia através do poder econômico.

Na narrativa, há várias imagens que associam o dinheiro como símbolo de poder e definem sua relação com as personagens deste romance. Os assaltantes querem ter poder através do dinheiro, mas esse poder é ilusório, efêmero. O dinheiro desperta neles a vontade de ter, de fazer parte da sociedade de consumo.

O dinheiro é visto como tentação, mas também como prisão pelo tesoureiro da prefeitura “*Una tumba bajo tierra, una cárcel llena de dinero, había pensado el tesorero. [...] Varias veces había pensado que era posible robar el dinero que le entregaban todos los meses.*” (PIGLIA, 1997, p.31-32). As palavras *tumba* e *cárcel* fortalecem a idéia não só de morte, mas também de prisão, de sufocamento. A possibilidade de ter acesso ao dinheiro com o qual trabalha, leva o tesoureiro a pensar em roubá-lo para resolver problemas familiares. Entretanto, ele não concretiza essa aspiração e torna-se prisioneiro do dinheiro, uma vez que sonha com ele ou fica planejando roubá-lo em seus momentos de descanso. O valor do dinheiro não é tão importante como a sua posse “*No la habían contado pero pesaba como si estuviera hecha de piedra, la bolsa de lona con la guita. Bloques de cemento laminado, hojas finas, todos los billetes, en la bolsa de lona, con una soga marinera.*” (PIGLIA, 1997, p.44).

Também há uma comparação entre o dinheiro e a droga “*La plata es como la droga, lo fundamental es tenerla, saber que está, ir, tocarla, revisar en el ropero, entre la ropa, la bolsa, ver que hay medio kilo, que hay cien mil mangos, quedarse tranquilo. Entonces recién se puede seguir viviendo.*” (PIGLIA, 1997, p.44). Essa equiparação pode ser interpretada como se o dinheiro só excitasse ou estimulasse, criando ilusões que se desfazem rapidamente. Da mesma forma que a droga, o dinheiro gera dependência e só a sua posse permite que se continue vivendo.

A idéia do dinheiro como ilusão está explícita no romance “*Lo más divertido era que toda la plata estaba amontonada en una especie de bagueño con un espejo que la duplicaba, una parva de guita sobre un hule blanco repetida, como una ilusión, en el agua pura del*

espejo.” (PIGLIA, 1997, p. 60-61). O dinheiro aparece duplicado, aludindo ao fato de estar multiplicado ilusoriamente.

Quando os assaltantes percebem que o dinheiro perdeu o seu valor simbólico de entrada em um mundo que lhes era vedado, resolvem destruí-lo e deixar a sua marca na sociedade, mesmo que seja a da coragem desafiadora e desesperada. Dessa forma, controlam os espectadores quando esses assistem imóveis ao espetáculo da queima do dinheiro. Os espectadores ficam atônitos, pois o objeto de cobiça dos homens é destruído na frente de todos e não se pode fazer nada. Se pudessem, se lançariam a pegar o dinheiro, mas este virou cinza. Só lhes resta condenar a atitude dos assaltantes e adotar uma postura de falso moralismo. Através dessas opiniões se discute o caráter ético do uso do dinheiro.

Enquanto queimava o dinheiro, Dorda relacionava a sua atitude ao pecado. Desta maneira, o dinheiro adquire, simbolicamente, o papel de objeto sagrado. Por outro lado, os assaltantes são duramente condenados pelos espectadores:

Si la plata es lo único que justificaba las muertes y si lo que han hecho, lo han hecho por plata y ahora la queman, quiere decir que no tienen moral, ni motivos, que actúan y matan gratuitamente, por el gusto del mal, por pura maldad, son asesinos de nacimiento, criminales insensibles, inhumanos. (PIGLIA, 1997, p.190).

Por destruírem o dinheiro, os assaltantes são comparados a monstros, bestas sem moral, desumanos, cretinos, malvados, cínicos, criminosos e niilistas. Além disso, “*todos comprendieron que ese acto era una declaración de guerra total, una guerra directa y en regla contra toda la sociedad.*” (PIGLIA, 1997, p.192).

Há até um jornalista que afirma que queimar dinheiro é um ato de canibalismo. Partindo da premissa de que canibalismo é o ato de devorar o seu semelhante, podemos concluir que o dinheiro se humanizou ou que adquiriu uma importância maior que o ser humano. Por isso, a destruição de um objeto de papel adquire dimensões mais profundas. É o ser humano que devora a si próprio, uma vez que todos dependem do dinheiro para sobreviver no capitalismo. Isso nos lembra das idéias de Octavio Paz sobre o mercado que além de

promover desigualdades e injustiças, também *“es el responsable de una lacra moral y psicológica que degrada a nuestras sociedades: la substitución de los valores – éticos, afectivos, estéticos, políticos – por el precio. Las cosas y los hombres no tienen ya valor: tienen precio.”* (1995, p.493).

No romance, surge até a tese de que o dinheiro é inocente e que seu valor positivo ou negativo depende de quem o utiliza e para quê. Ao mesmo tempo apresenta-se a hipótese de que *“Sólo locos asesinos y bestias sin moral pueden ser tan cínicos y tan criminales como para quemar quinientos mil dólares.”* (PIGLIA, 1997, p.192).

Os jornais chegaram inclusive a dizer que o ato de destruir o dinheiro era pior do que os crimes que eles tinham cometido, pois *“era un acto nihilista y un ejemplo de terrorismo puro.”* (PIGLIA, 1997, p.192). Apenas a voz de um intelectual discordou do senso comum. A sua opinião peculiar trouxe-lhe como consequência ter que comparecer ao juiz. O filósofo uruguaio Washington Andrada afirmou que o ato dos assaltantes foi:

[...] una especie de inocente potlatch realizado en una sociedad que ha olvidado ese rito, un acto absoluto y gratuito en sí, un gesto de puro gasto y de puro derroche que en otras sociedades ha sido considerado un sacrificio que se ofrece a los dioses porque sólo lo más valioso merece ser sacrificado y no hay nada más valioso entre nosotros que el dinero [...] (PIGLIA, 1997, p.192-193).

Esse ponto de vista nos remete à simbologia do ato dos assaltantes e à ligação que Dorda faz entre pecado e queimar dinheiro. Assim, torna-se possível lançarmos outras hipóteses para a atitude dos assaltantes. Para tanto, não podemos nos esquecer do adjetivo que acompanha o substantivo dinheiro: queimado. É o indicativo do fim. Mas o ato de destruição pelo fogo também representa, simbolicamente, a purificação. O fogo pode ser visto como purificador e regenerador. A destruição tem um lado positivo porque representa uma nova inversão do símbolo.

Pode-se dizer, então, que a atitude dos assaltantes foi a de sacrificar o que há de mais importante em sua sociedade: o dinheiro. Queimando esse grande símbolo da sociedade argentina rompe-se com os valores que ela propaga. Dessa maneira, elimina-se a identidade

nacional, a qual precisa ser redescoberta. Os seus mitos identitários já haviam sido atacados e agora destrói-se o último traço de identidade nacional que ligava o país ao mundo globalizado.

Isso é representado pelas personagens de *Plata quemada*. Suas identidades deslocam-se constantemente. As personagens principais encontram-se marginalizadas socialmente, o que lhes impossibilita uma relação de identificação com a sua nação, pois não têm o que é primordial para essa sociedade: dinheiro.

Entretanto, ao analisarmos as atitudes dos assaltantes e as compararmos com a letra do hino da Argentina, percebemos que há vários pontos de contato entre os dois. Essa música representa o argentino como alguém valente, corajoso e que luta por igualdade e liberdade. Além disso, o hino afirma que se não houver liberdade é preferível morrer. É desta maneira que os assaltantes se comportam no romance. Buscam igualdade através do roubo, mas não obtêm êxito. Como os argentinos que são evocados no hino nacional, os assaltantes decidem morrer a serem presos. Para López:

frente a la situación límite de verse sin salida, cuando el dinero pierde su valor simbólico ahogado por la necesidad, que ya se percibe fracasada, de salvar la propia vida, lo que queda es el coraje que les da una identidad que los sostiene hasta el final. Es el coraje de enfrentar, desde la perspectiva criminal, a la ley, es llevar hasta el final el deseo de desafiar y superar los límites instituidos por el comportamiento esperable para aquellos que se reconocen en la legalidad urbana. La quema de la plata es una última provocación para indignar aquellos que observan 'desde afuera' el espectáculo de su desgracia y es buscar ser reconocidos aunque sea en el mal, atropellando la razón burguesa que indica cuidar al dinero porque es un valor para el relacionamiento entre los hombres que habitan la ciudad. (2004, p.140).

Tomando por base essas reflexões, é necessário ressaltar que as personagens do romance são ex-cêntricas, visto que vivem à margem. Além disso, um dos protagonistas não pertence ao universo urbano, mas sim ao rural. Mesmo os que são urbanos, não são de Buenos Aires, como é o caso do chefe do grupo que veio de Rosário. Apenas Nene é da capital, mas ele renega sua origem. Dessa forma, elas não se identificam com os habitantes da cidade e essa não identificação as leva a cometer o assalto. Estão em busca de sua identidade e tentam

realizar o sonho de consumo que é propagado pela sociedade. A sua derrota representa o fracasso dessa ilusão urbana.

De acordo com Nilda Flawia de Fernandez (1998), no contexto da nova ordem mundial, a Argentina está buscando as suas raízes e está tentando se assumir como um povo mestiço e não mais europeu. Ela parte da hipótese de que a literatura argentina pode ser lida, desde as suas origens, como um instrumento de busca de identidade “*En otras palabras, la literatura como práctica discursiva institucionalizada lee la historia y la sociedad, las desconstruye y reconstruye en su espacio textual ampliando el horizonte de legibilidad social de las mismas.*” (FERNANDEZ, 1998, p.59). Nessa releitura da história, a autora ressalta que muitos romances que foram escritos a partir da década de 60, não podem ser vistos sob a perspectiva do romance histórico tradicional, mas sim do Novo Romance Histórico, pois:

[...] las voces que hacen al plurilingüismo social, aquellas que más allá de los sujetos enunciativos traen a la superficie textual y a su organización aquellas otras de los imaginarios sociales, de las masas, de las pasiones y de los espacios privados que se escriben en diarios íntimos, en memorias, en cartas de amor; en el grito de los testimonios silenciados en otros discursos y que son protagonistas de estas textualidades que operan de disparadores de la memoria receptora; en la escritura desde márgenes genéricas que producen la hibridación entre ficción, periodismo, documento historiográfico y oralidad. (FERNANDEZ, 1998, p.60)

A maior parte dessas características que a autora expõe são facilmente identificáveis em *Plata quemada*, que se insere definitivamente dentro do subgênero do Novo Romance Histórico. Essa narrativa é híbrida, há um plurilinguismo social, as personagens estão à margem da sociedade, há uma representação da oralidade, recupera-se a memória e questionam-se os mitos identitários argentinos. Essa é a história secreta que Piglia tenta escamotear através da narração de um assalto. Jogando pôquer, quem ganha é a literatura, a qual tem o privilégio de rever a história argentina a partir de um olhar descentralizado. Através de personagens periféricas, o autor questiona o destino de imigrantes e de homens oriundos do campo, os quais são devorados pelo ambiente urbano. Essa população não se identifica com que tradicionalmente foi reconhecido como ser argentino. E fica a pergunta, o que é ser argentino no mundo globalizado?

2 - AS VERDADES DA FICÇÃO

2.1 Possibilidades de leitura

Plata quemada é composta pelo entrecruzamento de várias histórias e, por isso, o romance permite um grande leque de leituras. Antes de entrarmos na análise das possibilidades de interpretação dessa narrativa, é importante lembrarmos que a poética de Piglia é definida por Jorge Fonet a partir de duas linhas básicas:

[...] por un lado la propuesta de una lectura diferente de las tradiciones literarias argentinas [...] – lo cual tendría que ver con una preocupación crítica y polémica y, por, el otro, con sus aportes como escritor, en el sentido de lo que resulta en sus textos - como innovación, como cambio en el sistema. (2000, p.346-347).

É nesta proposta de leitura diferenciada da tradição literária, principalmente argentina, que está a grande marca da poética de Ricardo Piglia. Neste sentido, destaca-se a subversão dos gêneros que ao serem deslocados de seu lugar original e mesclados com outros, são reinventados. Quem ganha é o sistema literário que é renovado. Suas obras mesclam aspectos ficcionais e críticos, uma vez que ele insere em seus romances reflexões sobre a literatura, ao mesmo tempo em que, em vários ensaios, introduz elementos ficcionais. Os seus artigos e entrevistas têm personagens e fatos fictícios apresentados como reais.

O caráter crítico e polêmico da poética de Piglia merece destaque. Através de uma constante reflexão sobre o papel da literatura no mundo contemporâneo, o escritor argentino mantém-se alerta para as mudanças da sociedade em que vive e as relata. Destaca-se a atenção com que se dedica à literatura argentina, propondo novas leituras das obras de Jorge Luís Borges, Roberto Arlt, Domingo Sarmiento, entre outros.

Ainda segundo Fonet, Piglia utiliza o mesmo sistema de contaminação dos gêneros realizado por Borges, mas vai além, colocando suas preocupações sobre literatura e política na forma de textos heterodoxos. Além disso, em suas entrevistas-ensaios, o escritor argentino vai

preparando o cenário de uma leitura de seus textos, pois tenta familiarizar o possível leitor com recursos e fatos nos quais os seus textos se apóiam.

Algumas entrevistas anteriores à publicação de *Plata quemada* já abordavam temas que aparecem no romance. A epígrafe de Brecht, por exemplo, foi citada literalmente em uma entrevista. A discussão sobre a representação do real também já havia aparecido em outras entrevistas. Desta forma, Piglia estabelece o seu metatexto:

Los textos narrativos, por lo tanto, tienen su metatexto y si éste da cuenta de su poética, aquéllos la encarnan. Los dos campos se unen en lo que podemos llamar el 'efecto de recepción', que se hace cargo de lo que esos cuentos y novelas intentarían, a saber: expresar una alternativa muy definida en la búsqueda de una narración diferente, en la instancia histórica denominada, en el título de este volumen, 'la narración gana la partida'. (FORNET, 2000, p.349).

O crítico refere-se ao fato de que a narração ganha o papel principal na Argentina a partir da metade da década de 60. Os outros modos de escrita, particularmente o jornalismo, também utilizam elementos literários. De acordo com Elsa Drucaroff:

En un entorno en el que la idea de un 'relato social', de una cierta gesta cotidiana o bien de una voluntad generalizada de autocomprensión de un futuro, gozaba de alguna hegemonía, el gesto de armar y contar historias 'gana la partida' a otros gestos posibles de la escritura, ya por las posibilidades de pensar, denunciar y hasta actuar en el mundo que otorga a la novela la perspectiva de Luckács, ya por la libertad y el espacio para la experimentación de técnicas y poéticas que su proteica forma permite. (2000, p.8).

Fornet também defende que uma característica das obras de Piglia é o fato dele contar uma história como se estivesse contando outra. Ao mesmo tempo em que se narra, se cala:

La necesidad de ocultar la historia que 'debería ser contada' favorece, correlativamente, la digresión y la proliferación de historias menores o subsidiarias que crean un ritmo que tiene un efecto particular de lectura; sea como fuere, la digresión es una base de esta estrategia narrativa y conforma sus relatos principales [...] (FORNET, 2000, p.355).

Assim, a poética de Piglia pode ser resumida em dois termos: a modificação e a transformação. A partir dessas reflexões, apontaremos algumas possibilidades de leitura de *Plata quemada*, porque esse não é um romance que possa simplesmente ser etiquetado ou enquadrado nas definições tradicionais de gênero. Seu autor utiliza diferentes estratégias para, ao mesmo tempo, inserir-se e separar-se da tradição literária, cruzando vários gêneros

narrativos e, desta forma, proporciona outros olhares para a literatura. Ao adotar várias características de um gênero ou de um discurso, ele os subverte.

Em uma entrevista, Piglia qualifica o seu livro *Respiración artificial* como tradicional “*Habría que poder escribir una novela que se leyera como un tratado científico y como la descripción de una batalla pero que fuera también un relato criminal y una historia política.*” (2006, p.92). Pode-se dizer que esta aspiração é concretizada em *Plata quemada*, pois este romance pode ser lido sob as perspectivas apontadas por Piglia, mas também permite outras abordagens. Nenhuma delas é definitiva, visto que estamos diante de uma obra aberta e podemos construir diversas interpretações sobre ela. Por essas razões, é possível lermos *Plata quemada* como romance policial, relato jornalístico, romance histórico, romance social e tragédia. Esses são apenas alguns caminhos que se pode percorrer nesse labirinto textual. A seguir, exploraremos algumas dessas possibilidades, sem esquecer que a última palavra é a do leitor, já que a leitura depende do pacto que ele faz com a obra.

2.2 O enigma

Se fizermos uma leitura superficial do romance abordado, a primeira conclusão a que podemos chegar é a de que se trata de um romance policial. Há um crime que precisa ser investigado para descobrir porque ocorreu. Nós, leitores, já sabemos quem são os criminosos e conhecemos todos os detalhes do fato. Inclusive temos acesso aos planos dos assaltantes antes de sua ação. Desta forma, o papel do investigador tradicional é anulado, uma vez que não precisamos dele para desvendar o mistério.

Para entendermos o enigma, precisamos lembrar a importância que os romances policiais tiveram na formação da obra de Piglia. No começo de sua carreira, seus contos eram baseados na estrutura do romance negro ou “*romain noir*”. Em 1969, Piglia havia publicado a antologia *Cuentos policiales en la serie negra*. Tornou-se a partir daí o grande divulgador deste gênero em seu país, o qual era ignorado pela maioria dos escritores argentinos. Este gênero ficou assim conhecido devido à designação de Marcel Duhamel, da editora Gallimard de Paris, quando iniciou a “*serie noir*” na qual publicou quase todos os escritores norte-americanos que produziam este tipo de texto. É importante lembrarmos que os romances negros são diferentes do gênero policial clássico.

Em seu livro *O que é Romance policial*, Sandra Reimão distingue a narrativa policial clássica da Série negra. Para ela, “o romance policial de enigma é, na verdade, composto de duas histórias: a do crime e a do inquérito” (1983, p.23). Nele, o detetive resolve sempre os mistérios. Nos romances negros já não há mais mistérios e os policiais podem ser corrompidos facilmente. Nesses romances abandona-se o otimismo, a moralidade convencional, o espírito conformista e o detetive que sempre resolve os enigmas. Já não há mais duas histórias e a narrativa se dá ao mesmo tempo em que a ação. São exploradas e detalhadas as ações violentas, brutais, as violências físicas. Outra característica é o uso de gíria, palavrões, da linguagem coloquial do dia-a-dia e do humor.

A preferência de Piglia pelos romances negros é a procura por uma alternativa para o que ele considerava como a ditadura da esquerda intelectual da década de sessenta. Com o romance negro, ele encontra o seu próprio caminho, pois esse subgênero trabalha o social de uma forma enigmática, além de abordar as questões sociais via linguagem, de maneira direta e aberta. Piglia consegue, desta maneira, pôr em prática a “responsabilidade civil do intelectual” sem precisar submeter-se a nenhuma imposição metodológica ou mercadológica.

Mempo Giardinelli analisa a influência da literatura negra na literatura latino-americana. Entre os escritores que ele acredita que sofreram influência do gênero está Ricardo Piglia. O crítico afirma que:

los escritores hispanoamericanos contemporáneos frecuentan cada vez más el género negro porque: a) no consideran que la ficción policial sea un lujo para un público sofisticado; b) no creen que sea un tipo de literatura que evita contacto directo con la realidad, sino que al contrario, la incorpora plenamente; c) no sólo no admiran y aceptan menos a la fuerza policial y al poder de la justicia, sino que los temen, los cuestionan y los detestan; y d) no se desaniman por eso, sino que embisten contra eso, con obras variadas, desmañadas o excelentes. (GIARDINELLI, 1991, p.592).

Segundo ele, os autores norte-americanos que exerceram influências sobre os hispano-americanos não pertencem somente ao gênero policial. Entre as características da literatura negra estão o estilo seco, duro, não narcisista e até violento, imaginativo, mas, sobretudo, verossímil. Além disso:

Sus protagonistas saben de antemano - a diferencia de los sofisticados protagonistas de la novela-problema - que el conflicto no tiene solución: las causas de un crimen no se remedian con el descubrimiento del criminal, porque las causas del crimen - casi siempre - se encuentran en la base misma del sistema social. (GIARDINELLI, 1991, p.588).

Encontramos várias das características apontadas por Giardinelli em *Plata quemada*, a qual é permeada por marcas discursivas do romance negro. Há uma intensa crítica à força policial, os problemas sociais são colocados abertamente e o estilo é seco, duro e violento. Essas características são suficientes para afirmarmos que estamos diante de um romance policial, mesmo que “negro”? Para entendermos a presença desse gênero nessa narrativa, torna-se necessário averiguarmos a concepção de Piglia sobre o gênero policial.

Também Piglia distingue as narrativas da série negra dos romances policiais tradicionais:

Las reglas del policial clásico se afirman sobre todo en el fetiche de la inteligencia pura. Se valora antes que nada la omnipotencia del pensamiento y la lógica imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa. A partir de esa forma, construida sobre la figura del investigador como el razonador puro, como el gran racionalista que defiende la ley y descifra los enigmas (porque descifra los enigmas es el defensor de la ley), está claro que las novelas de la serie negra eran ilegibles: quiero decir, eran relatos salvajes, primitivos, sin lógica, irracionales. Porque mientras en la policial inglesa todo se resuelve a partir de una secuencia lógica de presupuestos, hipótesis, deducciones, con el detective quieto y analítico[...], en la novela negra no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el

investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce fatalmente nuevos crímenes; una cadena de acontecimientos cuyo efecto es el descubrimiento, el desciframiento. (2006, p.60).

Com base nestas observações, podemos analisar a presença do discurso do gênero policial em *Plata quemada*, começando pelo papel dos detetives. Encontramos no romance dois investigadores diferentes: o delegado Silva e o jornalista Renzi. Silva é o profissional da investigação, o representante do Estado. Ele não prima pela inteligência, mas pela força, visto que os seus principais métodos de trabalho não são convencionais. Não usa a lógica e, muitas vezes, os seus procedimentos são meramente instintivos. Outras vezes age baseado em simpatias e antipatias. Além disso, apesar de ter o dever de proteger a ordem burguesa, acaba aliando-se a várias personagens que lhes transmitem informações, mas que ao mesmo tempo atentam contra esta ordem. Tampouco encontra o paradeiro dos assaltantes, já que eles são descobertos acidentalmente no momento em que são denunciados pela dona de uma padaria por trocarem a placa de um carro. Por outro lado, Renzi ganha a vida fazendo perguntas. Assim, ao invés de um detetive, nos deparamos com dois. Renzi também não se encaixa na definição de investigador dos romances policiais clássicos, mas pode ser catalogado na série negra: ele investiga para sobreviver. O resultado de sua investigação é o recebimento de seu salário e a publicação de suas reportagens. Muitas vezes não consegue publicá-las porque têm que passar pelo crivo do editor e são censuradas se houver possibilidade de ferir algum interesse.

O trabalho investigativo de Renzi opõe-se ao de Silva. As versões que o policial constrói são desmascaradas pelo jornalista. Renzi é o verdadeiro detetive, na visão de Piglia, uma vez que não faz parte do esquema de poder. É solteiro, mora em um hotel, ou seja, possui a distância necessária para perceber o que realmente ocorre e se aprofundar nas investigações.

Em oposição, Silva “*no investiga, sencillamente tortura y usa la delación como método.*” (PIGLIA, 1997, p.66). Dessa forma, o uso da inteligência é descartado e só há espaço para a força. Ele também não tem família, mas não é por opção. Sua mulher o

abandonou devido ao fato de ele viver só para o trabalho. Silva representa o Estado, do qual é funcionário, mas tem razões particulares para isso. Não tem vida pessoal, é uma máquina de trabalhar, um elemento a mais na cadeia estatal, cujas ações são respaldadas por seus chefes.

Percebemos que há algumas características do romance negro em *Plata quemada*, tais como o estilo seco, duro e violento. O escritor argentino também aborda os problemas sociais de maneira direta e aberta. Outra marca que merece destaque é a ênfase na causa social do delito e não na discriminação de quem praticou o ato. Piglia usa gíria, palavrões, linguagem coloquial e humor, marcas da Série negra. Além disso, denuncia policiais que estão envolvidos com a criminalidade.

Embora sua obra tenha vários pontos de contato com este gênero, é preciso salientar que Piglia também rompe com a estrutura tradicional da literatura negra “*Si yo he hecho algo con el género, ha sido trabajar el modelo de la investigación fuera del esquema del delito: poner la investigación como forma en relación con objetos que no tenían por qué ser criminales en un sentido directo.*”(2006, p.177). Desta maneira, muda-se o foco do delito e o dinheiro passa a ser visto como o grande elemento criminoso, porque é o maior representante do sistema econômico vigente. Critica-se o sistema capitalista que faz com que as pessoas desumanizem-se e passem a ser apenas consumidoras compulsivas, esquecendo-se de suas dimensões humanas.

As mazelas sociais são trabalhadas na obra. Denuncia-se a exploração à qual as pessoas estão expostas na sociedade capitalista focalizando personagens que estão à margem do sistema. A linguagem dura e agressiva das personagens é a demonstração, em nível de discurso, das feridas que sofreram. É uma maneira de atacar, mas também de se defender.

Questiona-se até o salário de quem trabalha com dinheiro, pois eles ganham para proteger o patrimônio alheio, mas não têm uma contrapartida justa. É o caso dos policiais e dos funcionários de banco, os quais estão em constante risco. Os primeiros arriscam a própria

vida para defender a propriedade de outros. Os segundos vivem tensos e constantemente pensam em roubar o lugar onde trabalham, como é o caso do tesoureiro da prefeitura.

Sob esta perspectiva, o roubo pode ser visto como uma consequência do sistema social, uma vez que os assaltantes são excluídos da sociedade de consumo e querem entrar em seu universo a qualquer preço. É possível chegar a ver os assaltantes como objetos, já que eles são usados para roubar o banco por políticos e policiais. Seriam estes últimos que teriam grandes lucros se o plano original tivesse sido seguido à risca, visto que eles apenas idealizaram o assalto e não arriscaram as suas vidas.

Nesta ótica, o dinheiro adquire características peculiares em *Plata quemada* e proporciona uma leitura social da obra. Piglia (1998), define o seu romance da seguinte maneira:

O dinheiro é o mal: o mal puro, não? O dinheiro é aquilo que é considerado no imaginário medieval como o demônio, a encarnação do mal. E o dinheiro também funciona como um enigma. Nesse sentido, eu diria que é um romance sobre o dinheiro porque é um romance sobre o mal em seu sentido mais puro. Não porque os personagens o encarnem em si mesmos, mas porque essa relação com o mal e com o dinheiro cruza suas vidas. (apud PEREIRA, 1999, p. 63).

A relação das personagens com o dinheiro define suas trajetórias. Os assaltantes, ao roubarem o banco ficam presos ao produto do furto. Ao decidirem trair seus cúmplices e fugirem, escolhem o seu destino. Substituem a segurança pelo risco constante e passam de objetos a atores. A partir daí já não possuem mais tranquilidade e colocam o seu destino nas mãos do acaso.

A sua decisão definitiva ocorre no momento em que são sitiados pela polícia e resolvem não se entregar. Tentam resistir ao cerco policial, mas sabem que é uma tarefa impossível. Antes de morrerem, destroem o que motivou as suas vidas até então: o dinheiro. O grande enigma do romance passa a ser o que fundamentou essa atitude final dos assaltantes.

Resta-nos uma grande dúvida: por que utilizar-se do gênero policial? Piglia acredita que o policial americano se move entre o relato jornalístico e o romance de enigma. Trataria então de um meio termo entre os dois gêneros? Seria uma escolha conciliatória?

Outro elemento que chama a atenção do escritor argentino neste gênero, além dos que foram expostos acima, é o fato de que este tipo de narrativa trabalha a realidade de forma materialista. Segundo Piglia:

hay un modo de narrar en la serie negra que está ligado a un manejo de la realidad que yo llamaría materialista. Basta pensar en el lugar que tiene el dinero en esos relatos. Quiero decir, basta pensar en la compleja relación que establecen entre el dinero y la ley: en primer lugar, el que representa la ley sólo está motivado por el interés, el detective es un profesional, alguien que hace su trabajo y recibe un sueldo [...] en segundo lugar, el crimen, el delito, está siempre sostenido por el dinero: asesinatos, robos, estafas, extorsiones, secuestros, la cadena es siempre económica. (2006, p.61-62).

Mais uma vez a questão financeira adquire relevância na escolha de Piglia. Desta forma, poderíamos dizer que a sua opção por este gênero está baseada na proximidade de sua grande temática: o dinheiro como o mal. Entretanto, a questão não é tão simples. Precisamos lembrar que ele subverte as regras do gênero policial e desta forma o parodia. Também podemos dizer que ele aponta para uma relação mais complexa: o capitalismo. Segundo ele *“el único enigma que proponen – y nunca resuelven – las novelas de la serie negra es el de las relaciones capitalistas: el dinero que legisla la moral y sostiene la ley es la única ‘razón’ de estos relatos donde todo se paga.”* (PIGLIA, 2006, p.62).

O dinheiro realmente regula a moral em *Plata quemada*. Tanto a polícia quanto os políticos envolvem-se com os assaltantes para obterem dinheiro. Sua ética fica comprometida por sua participação no assalto. A lei mistura-se com a criminalidade. A atitude da mãe de Branca frente ao dinheiro que o namorado da filha lhe entrega também é uma explicitação da moral distorcida pela ganância. Ela permite que sua filha adolescente envolva-se com um assaltante simplesmente para obter lucro. Por outro lado, reclama do marido que trabalha nas obras de saneamento e ganha pouco. É como se ela estivesse “vendendo” a filha em troca de dinheiro.

A trama do romance nos permite até pensar na institucionalização do roubo, pois ao aliarem-se aos assaltantes, os policiais permitem que ocorra um crime dentro de determinadas regras. Todavia, os assaltantes não respeitam estas regras, porque crêem que são prejudicados por elas. Por outro lado, os policiais sentem-se traídos pelos assaltantes. A desconfiança é generalizada. A partir daí surge o grande conflito do romance e o enigma permanece: por que queimar o dinheiro?

Pode-se dizer que a presença de características do romance negro tem duas funções em *Plata quemada*. A primeira é desmistificar a sua própria obra, a qual é vista por muitos críticos como erudita. A segunda é usar o mundo do crime para metaforizar a sociedade argentina, denunciando as suas mazelas. Por fim, ao utilizar um gênero da cultura de massa para discutir problemas centrais de seu país, Piglia aproxima-se do pós-modernismo.

2.3 Jornalismo e literatura

Ao parodiar o discurso do gênero policial, Piglia aproxima-o do gênero jornalístico. Entretanto, indica a superioridade do primeiro. Segundo ele:

En el medio, entre la novela de enigma y la novela dura, está el relato periodístico, la página de crímenes, los hechos reales. 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. (PIGLIA, 2006, p.60).

Qual seria, então, a função do gênero jornalístico em *Plata quemada*? O jornalismo é somente um intermediário entre o romance policial e o romance negro? Inicialmente, precisamos lembrar que na década de 60 houve uma grande proliferação de romances-reportagens. Se pensarmos que Piglia recria uma história dos anos 60, poderíamos supor que

ele escolheu essa forma narrativa para aproximar-se da produção da época e, assim, recriá-la sob uma forma mais próxima ao período em que ocorre a ação.

Nesse período, surgiu nos Estados Unidos o Novo Jornalismo, protagonizado por Tom Wolf e Norman Mailer, entre outros. Este gênero foi criado a partir do desencanto de profissionais da comunicação com o jornalismo tradicional. Entre as características do Novo Jornalismo podemos destacar a dinamização do seu potencial de representação da realidade, o uso de técnicas narrativas, a subjetividade autoral e o realismo social, elementos que também estão em *Plata quemada*.

A principal forma de expressão deste gênero foi o romance-reportagem, onde havia o predomínio da forma narrativa, a humanização do relato, a elaboração de um texto de natureza impressionista e a objetividade dos fatos narrados. Desejava-se representar a realidade de maneira verídica, mas com elementos literários. Precisamos recordar que nessa época havia uma forte descrença no papel da imprensa, sobretudo por causa da cobertura da Guerra do Vietnã.

A partir dos Estados Unidos, o Novo Jornalismo influenciou escritores de diversos países, principalmente nas décadas de 60 e 70. Aníbal González resume a relação entre literatura e jornalismo na América Latina:

[...] o desenvolvimento da literatura hispano-americana se deu em meio a um enriquecedor e estratégico processo de mimesis mútua, de imitação de um pelo outro, entre a narrativa ficcional e o jornalismo. Impulsionado pela censura e repressão político-ideológica em nosso continente, o processo de intercâmbio retórico entre os dois discursos levou a que ambas formas de manejar a linguagem que tem origens e fins distintos, se assemelhem cada vez mais. Frequentemente, as circunstâncias históricas fazem com que a ficção cumpra funções jornalísticas quando o jornalismo não pode fazê-lo. Por outro lado, o jornalismo adota e adapta muitos dos procedimentos estruturais e retóricos da ficção para dar maior interesse às informações ou, em certos casos, para escudar-se na ambigüidade da linguagem literária. Neste contínuo intercâmbio, a literatura absorveu do jornalismo seu afã de modernidade. (2002, p.2).

Na Argentina, a relação entre esses dois gêneros discursivos também deixa suas marcas. O que singulariza essa relação é que a literatura tem se sobressaído ao jornalismo, pois a recente produção literária argentina vem utilizando várias técnicas deste gênero.

Tomás Eloy Martínez é um dos escritores argentinos que utilizam técnicas jornalísticas e as parodia. Essa forma de escrita está presente em dois dos seus romances: *Santa Evita* e *La novela de Perón*. A sua opção deveu-se ao fato de acreditar que o relato jornalístico é muito limitado se comparado a um romance. Martínez define o Novo Jornalismo da seguinte maneira:

[...] *el nuevo periodismo pone en escena datos de la realidad que la cuestionan pero no la niegan. Puede subrayar algunos acontecimientos nimios por encima de otros acontecimientos resonantes, puede dramatizar detalles triviales, pero siempre es pasivo (o, si se prefiere, siempre es fiel) ante la realidad.* (2004, p.126-127).

Piglia, no entanto, questiona a realidade e nega dados dela. Em *Plata quemada* ele vai além do Novo Jornalismo porque é uma ficção. O seu compromisso não é com a veracidade dos fatos, mas com a possibilidade de interpretá-los e recriá-los. Ao colocar em seu romance uma personagem de outras obras suas, Emílio Renzi, nega a realidade e a ficção entra em cena. Podemos dizer que nesta luta entre gêneros, a ficção ganha a partida.

Podemos acrescentar que Martínez defende que a literatura é superior ao Novo Jornalismo na tarefa de narrar:

A diferencia del periodismo o de la historia, una novela es una afirmación de libertad plena y, por lo tanto, un novelista puede intentar cualquier malabarismo, cualquier irreverencia con la realidad, y también, por supuesto, con la historia. (2004, p.127).

É possível dizer, então, que Piglia deu um passo além do Novo Jornalismo. Ele recriou uma história real, mas converteu a realidade em ficção. Dessa maneira, muitas vezes, temos dúvidas sobre os acontecimentos que ele relata e isto não ocorre com o gênero jornalístico que busca ser fiel aos fatos, mesmo quando utiliza técnicas literárias.

Reconhecemos que o Novo Jornalismo foi um avanço em relação ao jornalismo tradicional, mas ele não é a forma predominante de *Plata quemada*. Há vários outros elementos jornalísticos presentes na obra, entre os quais, poderíamos pensar na descrição minuciosa dos locais, na especificação do tempo, na busca pela verdade representada por Renzi que aparece na narrativa como correspondente do jornal *El Mundo*, um jornal argentino

de esquerda da década de 60. Também nos deparamos com o seu processo de trabalho que é descrito enquanto ele realiza suas entrevistas, escreve suas matérias ou procura o título mais adequado. Enfim, o processo de produção jornalística é desnudado.

Outra presença forte do discurso jornalístico na obra é a inclusão de fragmentos de seu discurso na narrativa. Às vezes, aparecem trechos de reportagens entre aspas. Outras, surgem parênteses indicando que o trecho transcrito é a opinião dos jornais e não do autor ou do narrador. Inclusive há várias versões para os mesmos fatos. Também aparece o efeito da notícia produzida pelos jornais no líder do grupo: Malito. Ele sente-se ao mesmo tempo feliz por não ser descoberto, mas triste por não ter a sua foto publicada no jornal, construindo uma relação ambígua com esse veículo de comunicação. O elemento comum entre estas citações ou parênteses é que todos são frutos das páginas policiais.

Tudo isso nos faz pensar que o jornal assume o papel de condutor da narrativa. Ele é um mapa que precisamos decifrar. É através dos jornais que os assaltantes pretensamente mantêm-se informados sobre o avanço nas investigações da polícia. O delegado Silva também usa os jornais para despistar os assaltantes, escondendo o que sabe nas entrevistas que dá ou fornecendo informações falsas.

Os jornalistas também servem para suscitar esperanças nos assaltantes. Quando estão cercados pela polícia e cogitam entregar-se, eles lembram que com tantos jornalistas presentes os policiais não poderiam matá-los. Mas logo minimizam a importância desses profissionais e acreditam que serão mortos mesmo com a presença deles.

Renzi é a personificação do espírito jornalista idealista. Busca sempre a veracidade dos fatos. Na entrevista com o delegado Silva diz que quer fazer uma reportagem veraz sobre o que está ocorrendo. Ironicamente, Renzi acaba sendo interrogado pelo delegado, que o acusa de não ter coragem para escrever verazmente.

A ameaça contra a liberdade de imprensa, representada por Renzi, é explícita e retoma a velha discussão da verdade na literatura. A partir dessa passagem, podemos afirmar que o jornal é insuficiente para contar a verdade dos fatos. A “verdade” (ou verdades) só pode ser alcançada através da literatura.

O jornalista é incapaz de levar adiante o seu ideal de ser imparcial e objetivo. Assim, destrói-se o mito da imparcialidade dos meios de comunicação. Este mito já havia sido atacado pela explicitação da manipulação da imprensa pelo delegado Silva e agora é estilhaçado pela ameaça do mesmo. Alude-se à censura dos meios de comunicação, a qual, mesmo quando não é explícita, como nos períodos ditatoriais, é permeada por interesses econômicos, mercadológicos, empresariais ou de força, ou melhor, de “interesse do Estado”.

O mito da objetividade da imprensa também é destruído, pois há sempre interferência do sujeito que está escrevendo na textualização dos fatos. Esta desconstrução é protagonizada por Renzi, o qual demonstra no romance os caminhos de elaboração de uma notícia, bem como as interferências que sofre para redigi-la e publicá-la. Ele é ameaçado pelo delegado Silva, além de ter que se submeter ao editor até para que a permanência do título que escolheu seja garantida. Sua “liberdade” de expressão é cerceada o tempo todo.

Sabemos que a objetividade é uma grande ilusão, já que quando alguém escreve, a sua observação e a sua elaboração textual dependem da sua leitura e da sua interpretação. Também é notório que o jornalista, ao construir o seu discurso, seleciona o fato, interpreta-o e o organiza de acordo com a sua visão de mundo. Assim, é impossível existir imparcialidade ou objetividade. Essa velha discussão é representada pela trajetória da personagem Renzi no romance.

É necessário recordarmos que o jornalismo nasceu com o desenvolvimento industrial e capitalista porque era necessário um canal que atingisse as massas. Os meios de comunicação

de massa difundem informações a partir de determinados pontos de vista e em sua maioria, são controlados pela classe dominante.

Podemos fazer algumas suposições sobre o objetivo de Piglia ao utilizar a “estrutura jornalística” em seu romance. Sabemos que na escrita jornalística há um pacto com o leitor e que este, ao ler um jornal, presume estar diante da verdade, visto que o meio decide que ela está ali. Entretanto, um jornalista deve publicar a informação que obteve e, muitas vezes, só depois é que vai verificar sua veracidade. Há uma grande guerra por notícias e vendagem. O meio pede-lhe urgência, pois as notícias têm que se renovar de forma extremamente rápida para atender às necessidades do mercado consumidor. Isso define o caráter imediatista da informação. Uma notícia hoje é rapidamente substituída por outra amanhã. Dessa maneira, podemos dizer que Piglia, ao optar pela presença de elementos jornalísticos em seu romance quis explorar o efeito de verossimilhança de sua obra, bem como criticar os meios de comunicação de massa. Utiliza o meio que “exprime a verdade” para difundir várias verdades. Os jornais aparecem como coniventes com o poder local, o qual revelou ser corrupto. Além da crítica localizada, também questiona o papel global deste meio que é um dos grandes pilares de sustentação do capitalismo e que tem como princípio básico a obtenção de lucro.

Piglia critica ainda a fomentação da violência exercida pelos meios de comunicação de massa que lucram com a exploração de tragédias sociais. Como há um grande público que as consome, os jornais abusam do sensacionalismo em busca de lucros através de grandes vendagens. Esse questionamento aparece no desejo expresso por Dorda de aparecer morto na capa da *Crónica*, um jornal argentino sensacionalista da década de 60. Dorda imagina até o título que darão para a sua morte “*Cayó la hiena Dorda.*” (PIGLIA, 1997, p.220). A opinião do chefe da quadrilha sobre os meios de comunicação é interessante:

Al leer los diarios, Malito se asombró de la velocidad con que la policía se les venía encima. De la misma forma repulsiva y abyecta de siempre (según Malito), los diarios informaban ahora con la desvergüenza y la precisión en los detalles que son característicos de la brutalidad con la que tratan los hechos. (PIGLIA, 1997, p.56).

Malito era, segundo o narrador, como todos os bandidos profissionais da época, um ávido leitor da página policial dos jornais e essa era uma de suas fraquezas. Também somos informados pelo narrador que diante do sensacionalismo dos meios de comunicação, o chefe do grupo considerava-se próximo das pessoas que liam jornais e que escreviam as notícias. Assim, questiona-se a página policial dos jornais, cuja leitura produzia no líder do grupo sentimentos distintos:

A veces, la cruel delectación con la que leía las noticias policiales era una prueba de su imposibilidad de dilucidar la raíz moral de los hechos de su vida, porque al leer sobre lo que él mismo había hecho, se mostraba satisfecho por no ser reconocido, pero a la vez triste por no ver su foto, y secretamente admirado por la difusión de la desgracia que es devorada con ansiedad por miles y miles de lectores. (PIGLIA, 1997, p.56-57).

O orgulho em ter os seus minutos de fama luta com a necessidade de permanecer incógnito. Malito representa o anti-bovarismo. Não é a partir da leitura que ele age, mas lê-se como personagem e suas ações são lidas por milhares de pessoas. A sua personalidade é dividida em duas partes, já que ele é leitor e ator ao mesmo tempo.

Os meios de comunicação oferecem chances das pessoas alcançarem notoriedade mesmo em circunstâncias bastante cruéis. Essa necessidade de aparecer também é representada na narrativa quando os espectadores do cerco aos assaltantes aparecem na televisão fornecendo declarações ilógicas ou dando opiniões incoerentes. Tudo é válido para obter alguns segundos de fama.

Para o representante da ordem burguesa, os meios de comunicação de massa servem para alterar, criar ou ocultar dados. Silva nega que Cambaio Bazán foi preso antes de ser encontrado assassinado, dá uma desculpa agressiva a Renzi quando este lhe pergunta o porquê de ter fraturado a sua mão (esteve batendo em Blanca), pede para divulgar que Yamandú estava colaborando com a polícia, além de criar fatos para despistar os assaltantes.

O romance apresenta vários indícios da manipulação das notícias: a escolha de títulos sensacionalistas “*(Los diarios de la noche trajeron títulos catastróficos con las noticias)*”,

p.53; a omissão de informações “(*Las informaciones circulaban entre líneas*)”, p.54 e a existência de diferentes versões “(*Una versión*)”, p.137; “(*Otra versión*)”, p.137. O uso destas expressões marca a desconstrução do discurso jornalístico, visto como tendencioso e através de múltiplos pontos de vista. Elimina-se a verdade absoluta e apresentam-se múltiplas versões.

Outra desconstrução do discurso pretensamente neutro do jornalismo aparece no capítulo oito, no qual Renzi pergunta diretamente a Silva se era verdade que alguns policiais teriam possibilitado a fuga dos assaltantes em troca de uma parte do dinheiro. Silva responde que os assaltantes são doentes mentais. Renzi diz que doentes mentais precisam ir para o manicômio e não ser executados. A resposta é evasiva “*Estos señores son psicópatas, homosexuales. - Miró a Renzi. - Casos clínicos, basura humana.*” (PIGLIA, 1997, p.197).

Apesar desta visão limitada e preconceituosa dos assaltantes, de acordo com o narrador, Silva estaria mais próximo deles do que de Renzi “*Por supuesto estaba más cerca de ellos, que de los periodistas maricones, hijitos de mamá, aspirantes a héroes, pedantes, malnacidos.*” (PIGLIA, 1997, p.198). Na opinião do policial, os jornalistas são piores que os assaltantes. Em seguida, passa a interrogar Renzi, o qual lhe diz que “*Soy estudiante y me gano la vida como periodista, como usted se la gana como oficial de policía, y si hago preguntas es porque quiero escribir una crónica veraz de lo que está pasando.*” (PIGLIA, 1997, p.199). Ironicamente, Silva lhe responde “*- ¿Una crónica? ¿Veraz? No creo que tengas bolas.*” (PIGLIA, 1997, p.199). Dessa maneira, mostra-se a submissão dos meios de comunicação de massa aos órgãos de repressão do Estado, o qual utiliza-se da coerção e da força para impedir a divulgação de fatos que não lhe interessam e vice-versa.

Por fim, também é preciso destacar o papel que a televisão ocupa na narrativa. A sedução da imagem e a ânsia pela informação são tão grandes que parte da população de Montevideú, mesmo correndo risco de ser atingida por uma bala perdida, vai até o local do

conflito, enquanto outros assistem aos acontecimentos pela televisão. Para acompanhar o desenrolar dos fatos, os vizinhos do local sitiado vêm a TV embaixo da mesa. Até os assaltantes assistem os fatos dos quais são ao mesmo tempo protagonistas e espectadores.

Para Gisele Manganelli Fernandes essa atitude dos espectadores pode ser explicada dentro do contexto do mundo pós-moderno, já que “Na atualidade, não são somente os objetos que são consumidos, as pessoas também se tornaram mercadorias, estando dispostas a qualquer sacrifício para aparecerem na mídia ao menos por alguns segundos.” (2005, p.373).

Ao exagerar o papel que a televisão exerce sobre o público, critica-se esse meio de comunicação que teve a sua expansão na década de 60. Em seu livro *La década rebelde*, Sergio Pujol (2002), informa que o número de televisores na Argentina passou de um milhão e meio em 1959 para quase doze milhões em 1968. Foi um crescimento vertiginoso em pouco tempo. Pujol ressalta que no início da TV na Argentina havia uma preocupação com a difusão do saber e da cultura, mas isso foi abandonado com o decorrer dos anos. A ênfase foi para a distração, para as vendas através de anúncios e, com isso, iniciou-se uma guerra pela audiência. Com a televisão, muitos argentinos substituíram as suas experiências pela atitude de *voyeur* frente a uma tela.

Dorda adota uma atitude oposta ao voyeurismo, já que mistura a ficção e a realidade. Desde criança, ao assistir filmes, ele tentava participar deles. Por isso foi retirado de um cinema no momento em que estava urinando em público. O seu ato foi a reprodução de uma cena que estava vendo na tela. Essa atitude era uma marca do comportamento de Dorda que “[...] *traducía siempre la película, como si él estuviera metido en la pantalla, como si lo hubiera vivido todo.*” (PIGLIA, 1997, p.81). Segundo o narrador, a cabeça de Dorda é uma máquina de traduzir. Isso explicaria o fato de agir como se estivesse dentro de uma tela. A influência dos filmes que assistiu na infância espelham suas atitudes. O *Gaúcho* também é conhecido por ser o “camarada mais rápido do Oeste”, devido a sua habilidade em arrombar

carros com incrível agilidade. A ficção ocupa um lugar de destaque na trajetória do protagonista, mas também está presente em outras personagens.

Nene, por sua vez, compara a vida que leva na prisão com a televisão “*Vivís en la cabeza, te metés ahí, te hacés otra vida, adentro de la sabiola, vas, venís, en la mente, como si tuvieras en una pantalla, una tele personal, la metés en el canal tuyo y te proyectás la vida que podrías estar viviendo [...]*.” (PIGLIA, 1997, p.95). A personagem vive como se estivesse alheia ao mundo, em um canal próprio. É a forma que encontra para não sucumbir ao mundo carcerário.

Essa idéia de tevê pessoal é retomada no romance através de Lucía Passero, a qual assistiu o combate entre os assaltantes e os policiais através dos vidros de sua padaria. Segundo ela “*Fue como ver una película proyectada para ella sola, una experiencia inolvidable [...]*” (PIGLIA, 1997, p.124).

A televisão também pode ser vista como um meio de desmistificação:

Las cámaras hacían sus paneos sobre los heridos porque por primera vez en la historia era posible transmitir en vivo, sin censura, los visajes de los muertos en la batalla de la ley contra el crimen. Tarda un hombre en morir y la muerte es más sucia de lo que uno se puede imaginar: pedazos de carne y huesos quebrados y la sangre que mancha la vereda y los quejidos horribles de los moribundos. (PIGLIA, 1997, p.166).

Essa visão da morte não corrobora com a dos assaltantes, pois eles a vêem como um ato trágico. Segundo Silva, eles viram muitos filmes de guerra e agem como se estivessem em uma tela. Ao mesmo tempo em que se denuncia a venda da imagem da morte como algo glorioso, ela é retratada nos seus aspectos mais cruéis. A morte é representada como o fim absoluto, mas de maneira carnalizada.

Pode-se dizer que a presença dos meios de comunicação de massa no romance, sejam jornais ou a TV, tem a função de criticar a alienação de grande parte da sociedade argentina que vê os acontecimentos trágicos como se eles fossem ficção e não analisa sua origem. A força da imagem é sedutora, mas aliena quem as encara como verdade absoluta. E a maioria

dos espectadores se deixa seduzir pela força imagética. Aparentemente, a TV reflete a realidade, mas na verdade também se trata de uma construção. Embora os fatos possam ser transmitidos no momento em que ocorrem, há sempre interferências na maneira como eles são relatados. Um exemplo surge quando Gisele aparece na TV fazendo afirmações inverídicas para se livrar da polícia. Quem acompanhou a narrativa sabe que as declarações dela são falsas, mas se alguém apenas assistisse poderia pensar que se tratava da verdade.

Ao exagerar o papel dos meios de comunicação de massa em *Plata quemada*, Piglia faz uma crítica à sociedade do espetáculo. Ao abordar essa temática, o autor insere sua obra no contexto do mundo pós-moderno, visto que “Vivemos na era da informação e nossas vidas são controladas pelas telas dos computadores e da televisão. [...] A cultura visual impera em nosso mundo e as imagens têm sido referência de “verdade” para a população.” (FERNANDES, 2005, p.373). Ao misturar a ficção com a realidade através da relação das personagens com os meios de comunicação de massa, a narrativa nos lembra que todas as vezes que assistimos televisão ou lemos jornais, precisamos nos perguntar de quem é a verdade que está sendo difundida.

2.4 Relatos sociais

Ao aprofundarmos um pouco a leitura do romance, percebemos que há uma história política que perpassa toda a narrativa. Há um grande conflito entre os marginalizados da sociedade argentina, representados pelos assaltantes, e o Estado, representado pela polícia. Embora os dois grupos estejam em conflito, paradoxalmente, estão muito próximos.

Segundo Piglia, o Estado cria ficções para conseguir sobreviver, porque apenas a força bruta e a repressão não conseguem manter o poder. Para isso usa uma linguagem específica, além de meios pouco ortodoxos para conservar o poder “*el Estado por un lado no dice y por otro obliga a decir.*” (PIGLIA, 2006, p. 208). Encontramos o uso desse tipo de linguagem no romance, já que uma das grandes batalhas entre os assaltantes e a polícia ocorre em nível discursivo. Os assaltantes provocam os policiais a todo o momento, mas eles não respondem logo. Depois de uma longa espera e várias provocações, os assaltantes conseguem vencê-los pelo cansaço e os policiais entram no jogo, trocando ofensas. Antes de se deixarem envolver pelas provocações ou de usarem a força, os policiais haviam tentado impor a sua autoridade discursivamente:

La voz llegaba distorsionada, en falsete, una típica voz de guanaco, retorcida y prepotente, vacía de cualquier sentimiento que no fuera el verdugueo. Tipos que gritan seguros de que el otro va a obedecer o se va a hundir. Esa es la voz de la autoridad, la que se escucha por el altavoz en los calabozos, en los pasillos de los hospitales, en los celulares que llevan a los presos en medio de la noche por la ciudad vacía a los sótanos de las comisarías para darles goma y máquina. (PIGLIA, 1997, p.149).

A voz da autoridade tem características próprias, de acordo com Piglia. Ela é distorcida, prepotente, sem sentimento. Para fazer valer a sua vontade, a autoridade usa a tortura. Isso nos lembra que, em diversos momentos da história, o Estado torturou pessoas com o objetivo de que estas delatassem companheiros ou planos, os quais muitas vezes não existiam, mas que os torturados confessavam para poderem livrar-se ou sofrer menos.

No romance, Blanca e Nando são torturados para delatarem os seus companheiros. Outras personagens já haviam sofrido tortura quando passaram por prisões, como Dorda, Nene e Malito. Blanca comporta-se heroicamente, mas depois de apanhar acaba revelando dados que ajudam a polícia a descobrir o paradeiro dos assaltantes. Nesse interrogatório, o delegado Silva chega a fraturar a sua mão. Após ser detido, Nando quer proteger o chefe do grupo, mas sabe que para isso terá que ficar calado. Entretanto, apesar de toda a sua força de vontade, não consegue resistir à tortura e acaba passando informações que ajudam a polícia a

desvendar o roubo e a localizar o paradeiro dos assaltantes. Dessa forma, através de informações obtidas pela prática da tortura, os policiais tentam montar o quebra-cabeça e encontrar os assaltantes, bem como estabelecer a sua versão sobre os fatos.

Para Piglia, a relação entre a literatura e o Estado é de tensão entre dois tipos de narrações porque são dois pólos distintos. O Estado sempre narra, constrói ficções e manipula certas histórias, agindo da mesma forma que a literatura:

El relato estatal constituye una interpretación de los hechos, es decir, un sistema de motivación y de causalidad, una forma cerrada de explicar una red social compleja y contradictoria. Son soluciones compensatorias, historias con moraleja, narraciones didácticas y también historias de terror. (PIGLIA, 2001, p.24 -25).

Em *Plata quemada*, o representante do Estado, o delegado Silva, adota duas versões diferentes que justificam as suas atitudes. Inicialmente, ele afirma que não há mais delinqüência comum e que todos os crimes são políticos. Os seus chefes o apóiam. Com o decorrer da investigação, ele descobre que os assaltantes recrutaram membros da política para trabalhar com eles e não o contrário. O seu discurso muda. Desse momento em diante, Silva vai falar em realizar uma limpeza, ou seja, exterminar os assaltantes. Ele não diz claramente, mas fala metaforicamente.

O Estado interpreta a realidade de acordo com suas convicções e tenta impor o seu ponto de vista não só a partir da força, mas também do convencimento e para isso utiliza-se da ficção. Entretanto, não podemos nos esquecer que paralelamente ao relato oficial, existem vários contra-relatos estatais. Segundo o escritor argentino, há relatos que se contrapõem às notícias que circulam na sociedade. Esta relação é o que estabelece, para ele, o papel do escritor “*aquí se define un lugar para el escritor: establecer donde está la verdad, actuar como un detective, descubrir el secreto que el Estado manipula, revelar esa verdad que está escamoteada.*” (PIGLIA, 2001, p.21). Dessa maneira, o escritor é aquele que sabe ouvir, o que está atento para a narração social e também quem as imagina e as escreve. Esta categoria

narrativa, Piglia chama de relatos sociais, na qual o escritor é o detetive. Para ele, os relatos sociais são sempre alegóricos, sempre dizem outra coisa.

Sob esta perspectiva, explica-se, em certa medida, o cruzamento de romance policial e a manipulação do relato jornalístico no romance. O primeiro é a marca de um gênero popular e o segundo é a demonstração do poder do Estado. Ao cruzar os dois gêneros, Piglia trabalha com a busca da verdade popular e a manipulação da informação por parte do Estado. Além disso, aponta um cruzamento entre o gênero policial e o papel do Estado “[...] *encuentro una relación entre ‘secreto y lenguaje’, una relación que se puede establecer alrededor de todo este juego con el que sabe algo que no quiere que los demás sepan, que, por supuesto, en el género policial tiene un lugar importantísimo.*” (PIGLIA, 2006, p.208).

O delegado Silva tem pistas sobre os assaltantes, mas nunca diz exatamente o que sabe, criando informações falsas ou omitindo descobertas. Para isto utiliza-se dos jornais. A linguagem assume uma importante forma de dominação, mesmo quando não diz nada. Dentro desta definição de relato social, Piglia destaca a existência de uma versão dos vencidos:

En relación a la tradición de los vencidos, yo digo: la historia la escriben los vencederos y la narran los vencidos. Hay un relato que va por abajo, que tiene que ver con la derrota, no con la exclusión ni con las minorías, sino con los sectores que han sido dominados y vencidos por el Estado. (2006, p.192).

Apesar de impor uma versão oficial, o Estado não consegue eliminar totalmente as versões oficiosas. Cabe a literatura recuperar essas versões dos vencidos, os quais embora não escrevam a história, a narram.

Também é necessário refletir sobre a presença da política em *Plata quemada*. Ao narrar a trajetória de assaltantes, Piglia trabalha com personagens excluídas da sociedade, que não estão no centro, mas sim à sua margem. Desta maneira, ele opta por um ponto de vista periférico e relata a versão dos vencidos, cumprindo o papel de “responsabilidade civil do intelectual”.

O escritor pesquisa a história escamoteada pelo Estado e propõe várias versões alternativas. Os assaltantes foram vencidos pelo Estado e assim são representados no romance. O fracasso fica evidente no epílogo quando o narrador encontra-se com Blanca Galeano e ao escutar o seu relato, afirma que “*decía la Nena con un lenguaje que sonaba hostil, como suele sonar el lenguaje cuando se lo usa para contar una derrota.*” (PIGLIA, 1997, p.250).

Além dos relatos sociais, é muito marcante no romance a referência ao peronismo. No momento histórico a que se refere a narrativa, a Argentina encontrava-se em uma grande crise. Perón estava exilado e muitos aguardavam o seu retorno ao país. Sua política não havia cumprido as próprias metas e a população sentia na pele o fracasso. Apesar disso, o país estava dividido entre os que acusavam Perón e os que o defendiam.

Prado sintetiza a ideologia do peronismo da seguinte forma “O caráter autoritário, centralizador, nacionalista e estatizante do governo, o culto idolátrico a Perón e a Eva e os discursos inflamados e demagógicos, enaltecendo os valores tradicionais, foram as premissas e a própria filosofia do peronismo.” (1996, p.58). Apesar destas características, Perón manteve o seu governo com o apoio das classes operárias, especialmente os que emigraram do campo para a cidade. O seu primeiro mandato significou o reconhecimento dessa população argentina marginalizada, cujos membros eram chamados depreciativamente de *cabecitas negras*. Entretanto, no seu segundo mandato, Perón abandonou os seus ideais nacionalistas e cedeu à pressão dos Estados Unidos. Por fim, acabou afastando-se do poder para evitar uma guerra civil e exilou-se na Espanha.

O período posterior ao exílio de Perón é recriado em *Plata quemada*. De 1955 a 1965, a Argentina é governada por inúmeros presidentes civis e militares, com golpes frequentes. O governo peronista havia deixado grandes marcas no país e o seu retorno era esperado pelos setores mais oprimidos da sociedade. Vários grupos se organizavam em prol do retorno de

Perón. Desta forma, justifica-se a presença deste elemento discursivo na narrativa que estamos analisando, pois reflete a turbulência em que a sociedade argentina se encontrava em 1965. Era o momento em que muitos aguardavam o retorno do seu “salvador”.

Há várias referências ao peronismo na narrativa. Os assaltantes são confundidos com membros da resistência peronista, os quais também promoviam distúrbios na sociedade. O maior representante desse grupo é Nando que faz parte da Aliança Libertadora Nacionalista, organização que defendia a volta de Perón. Conheceu casualmente o líder dos assaltantes em uma prisão e a partir daí os dois tornaram-se amigos. Malito havia sido preso por engano junto com os políticos. Nando queria convencê-lo a entrar para a organização peronista. Entretanto, foi ele quem acabou entrando no grupo dos assaltantes por causa de sua visão estratégica. Estabelece-se a passagem do peronismo ao mundo do crime:

Hernando Heguilein, “Nando”, estaba desvinculado de los círculos del nacionalismo peronista y sólo mantenía contactos esporádicos con algunos militantes sindicales y con ex combatientes del movimiento que se dedicaban a traficar con armas, alquilar aguantaderos y proveer los talleres clandestinos donde se fabricaban pasaportes y documentos falsos (y falsas cartas de Perón llamando a la rebelión armada). (PIGLIA, 1997, p.59).

Nando é visto com desconfiança por alguns membros do grupo por ser político. Dorda inclusive lhe provoca dizendo que ele é viúvo do general. Pode ser uma alusão a Evita, um dos grandes símbolos da política peronista, mas é uma relação invertida, já que era Perón quem havia se tornado viúvo. Também é possível pensarmos que se refere ao próprio peronismo, uma vez que o seu líder estava exilado em Madri e o movimento estava proscrito nessa época. Ao aplicar o termo viúvo a Nando ocorre uma inversão de valores, pois o uso do vocábulo no masculino sugere uma relação de amor homossexual. Além disso, no momento histórico em que a ação narrativa se passa o líder argentino ainda não havia morrido.

Outra presença do peronismo no romance é a participação de um membro deste grupo na organização do assalto: Nino Nocito. Segundo o narrador, ele era “*un puntero del peronismo proscrito de la Zona Norte, dirigente de la Unión Popular y presidente interino*

del Concejo Deliberante de San Fernando.” (PIGLIA, 1997, p.23) Através dessa personagem sugere-se a ligação do peronismo com a corrupção, já que foi ele quem forneceu todos os dados sobre o banco para os assaltantes.

Para o delegado Silva, todo crime tem cunho político. Assim, *“La policía estaba siguiendo una línea de investigación en la que elementos del nacionalismo peronista habían comenzado a operar con delincuentes comunes en una combinación explosiva que tenía muy preocupada a las autoridades.”* (PIGLIA, 1997, p.53-54). É uma tentativa do Estado de descaracterizar os grupos revolucionários e identificá-los com o crime comum.

Outra versão do Estado é a de que *“Tampoco se descarta que los pistoleros hayan sido contratados y actúen como mulettos de una organización más amplia. Se habla extraoficialmente de una operación sostenida por las redes clandestinas de la así llamada resistencia peronista.”*(PIGLIA, 1997, p.58-59). Mais uma vez tenta-se relacionar os peronistas com o mundo do crime comum.

Embora a polícia tenha tentado dar um cunho político ao assalto do banco, a detenção de vários membros do grupo esclarece que o que ocorreu foi *“Un suceso inaudito en el que personajes aparentemente honestas alquilaron asesinos a sueldo para cometer un hecho vandálico.”* (PIGLIA, 1997, p.91). A versão inicial do Estado é derrubada por suas próprias investigações.

Desta forma se estabelecem as conexões entre o poder local corrupto e os assaltantes, visto que até a colaboração de alguns membros do Exército eles conseguiram. Isso é revelado através de armas e de bolsas que os assaltantes possuíam, originárias do Exército. Diante de todos os fatos revelados, Silva muda sua versão:

“Los que huyeron (ha dicho off the record el comisario Silva) son sujetos peligrosos, antisociales, homosexuales, y drogadictos”, y agregó el jefe de policía “no son tacuaras ni peronistas de la resistencia, son delincuentes comunes, psicópatas y asesinos con frondosos prontuarios”. (PIGLIA, 1997, p.91).

Por ter que abandonar a sua versão inicial de que o assalto ao banco foi um crime político, o Estado tem que construir outra explicação para os fatos. Para isso, passa a discriminar os assaltantes por causa de sua opção sexual, relacionando sua escolha com o uso das drogas e o mundo do crime.

Entretanto, os assaltantes insistem em se identificar com o peronismo na narrativa. Ao ser preso, Nando declarou ser um membro da resistência peronista e não um delinqüente. Durante o cerco ao apartamento, os assaltantes usaram a mesma estratégia. Nene afirma que quando esteve preso tornou-se peronista. Dessa forma, Perón é utilizado tanto pela polícia quanto pelos assaltantes. Ou melhor, o discurso político de ser peronista é usado no momento mais conveniente. Com isso, desconstrói-se o grande mito argentino, o qual passa a ser apenas um rótulo.

2.5 Tragédia grega argentina

Além das possibilidades já apontadas, o romance pode ser lido como uma batalha entre a ordem e a desordem, ou melhor, entre os representantes do Estado e os assaltantes. Os dois mundos travam uma luta ferrenha e para sobreviverem nesta guerra utilizam todos os artifícios que possuem.

Simbolicamente, a guerra é a imagem da calamidade universal, do triunfo da força. De acordo com a visão idealista, a guerra tem por fim a destruição do mal, o restabelecimento da paz, da justiça, da harmonia. A guerra também é a manifestação defensiva da vida. Todas essas perspectivas são exploradas no romance. Todavia, predomina na narrativa o

questionamento sobre a idealização da guerra e sua propaganda. As conseqüências da guerra são mostradas de maneira realista:

Mas que dos jóvenes que se hubieran marchado de esta vida parecía que (según el cronista de El mundo), lanzados por una mezcladora de cemento, no hubiera más que trozos de huesos, pedazos de intestinos y de tejidos colgantes a los que era imposible suponer que habían estado dotados de vida. Porque los que mueren heridos por las balas no mueren limpiamente como en las películas de guerra donde los heridos dan un giro elegante y caen, enteros, como un muñeco de cera; no, los que mueren en un tiroteo, son desgarrados por los tiros y trozos de sus cuerpos quedan desparramados en el piso, como restos de un animal salido del matadero. (PIGLIA, 1997, p.165-166).

No final do combate, a representação da guerra enquanto imagem do caos é reforçada quando Renzi examina o apartamento e o compara ao *Inferno* de Dante. Por outro lado, o idealismo da guerra é demonstrado com a destruição do grande mal: o dinheiro. Apesar disso, a paz não é restabelecida.

Na narrativa, predomina a visão da guerra como a luta pela sobrevivência. Isso justifica a incrível resistência dos assaltantes ao cerco policial. Essa idéia é reforçada pelo chefe de polícia “*Sobrevivir es la única gloria en una guerra.*” (PIGLIA, 1997, p.198).

Sobre a presença da batalha em *Plata quemada*, Piglia (1998) diz:

[...] O que eu tinha na cabeça era um relato de guerra: um filme de guerra em que há uma patrulha que está isolada, um pequeno grupo de vanguarda que está cercado na linha inimiga e que quer combater até o fim, e a violência que se supõe num combate. Nesse romance, a idéia dos filmes de guerra está muito presente: as batalhas históricas, o contexto, a história como se fosse a batalha de Waterloo, como se os personagens do romance pertencessem à grande épica histórica. (apud PEREIRA, 1999, p.61).

Realmente, podemos acompanhar a narrativa como se estivéssemos em um filme de guerra ou em uma narrativa épica. O ritmo fragmentado da narrativa permite pensarmos que estamos diante de um filme, no qual a câmera se movimenta rapidamente e as ações se alternam consecutivamente. As constantes disputas entre os assaltantes e os policiais lembram as grandes batalhas, especialmente quando os primeiros são surpreendidos pela polícia no Uruguai.

A idéia de filme de guerra é reforçada na narrativa através de alusões a guerras como a Guerra do Vietnã ou da Segunda Guerra Mundial. Elas são mencionadas no romance por espectadores que estão assistindo a resistência dos assaltantes ao cerco policial como se estivessem vendo um filme. Segundo o narrador *“Todos tienen en la cabeza imágenes recientes de la guerra de Vietnam. Pero esta vez la lucha es en una casa de la ciudad y el pelotón sitiado actúa como un grupo de ex combatientes que se ha pertrechado con armas de guerra y se dispone a defender hasta el final su libertad.”* (PIGLIA, 1997, p.174). Assim, a guerra antes distante e apenas imaginada, invade o cotidiano dos espectadores e um deles afirma que *“fue como vivir la guerra mundial.”* (PIGLIA, 1997, p.209).

Por outro lado, com o uso das drogas, os assaltantes se sentem dentro de um filme. Mereles chega a referir-se a um filme chamado *Arenas de Iwo Jima* no qual um grupo joga-se em um poço para resistir aos tanques de guerra. As reflexões do Corvo corroboram a opinião do chefe de polícia sobre a maneira de agir dos assaltantes:

Seguro que se pasaban la vida viendo películas de guerra y ahora actuaban como si fueran un comando suicida que pelea atrás de las líneas contrarias, en territorio extranjero, sorprendidos por los rusos en un departamento en Berlín oriental, del otro lado del Muro, rodeados, resistiendo hasta que llegaran a salvarlos, imaginaba, y se daba manija Mereles. (PIGLIA, 1997, p.200).

Enquanto estão sob o efeito de drogas, os assaltantes continuam cercados, presos em um apartamento no centro de Montevideú. Esperam ser salvos pelo líder do grupo, Malito. Entretanto, ele não aparece. Imaginam várias maneiras de fugir e chegam a pensar em soluções desesperadas, tais como jogarem-se no esgoto e escavarem um buraco. Apesar de não terem escapatória, resistem até o fim. Esta atitude aproxima o romance da tragédia, a qual é vista por Piglia como a chegada de uma mensagem enigmática, sobrenatural, mas que o herói não consegue compreender. A solução racional para o problema que os assaltantes enfrentam é a de se entregarem. Porém, eles não traem os seus princípios de coragem e luta contra a sociedade burguesa e resolvem cumprir o seu destino: a morte.

Sobre a presença da tragédia em sua obra, o próprio Piglia diz que “*En el caso de Plata quemada, se trataba para mí de sacar la historia del lugar inicial, cambiar el registro, la novela empieza con la crónica de unos maleantes de un barrio reo de Buenos Aires y avanza hacia una hecatombe trágica, vamos a llamarla así.*” (PIGLIA, 2006, p. 185). Desta forma, o escritor argentino subverte a sua narrativa e o que seria uma crônica do cotidiano passa a ter traços de tragédia grega. Apesar de estarem cercados, os assaltantes lutam até a morte, demonstrando sua coragem e também a imposição do destino. Eles seguem fielmente sua lei de combater a polícia até o fim e para cumprirem o seu fado, antes de serem assassinados, queimam o dinheiro que roubaram.

Diz Piglia (1998) “Eu acredito que, em *Dinheiro queimado* e já presente no título, o dinheiro funciona como o destino: o sentido grego do destino é a causa de tudo e ao mesmo tempo é a desgraça.” (apud PEREIRA, 1999, p.63). Assim, os assaltantes cumprem a sua sorte que os leva à morte. Todavia, o *Gaúcho* Dorda consegue sair do apartamento vivo e é espancado. Ele é inclusive comparado a Cristo “*Cuando bajaron a Dorda por la escalera los curiosos y vecinos agolpados en el lugar y los policías se lanzaron sobre él y lo golpearon hasta desmayarlo. Un Cristo, anotó el chico de El mundo, el chivo expiatorio, el idiota que sufre el dolor de todos.*” (PIGLIA, 1997, p.240). O espancamento só é interrompido quando o delegado Silva declara que deu o último golpe e mostra o punho ensangüentado. Dorda é levado para um hospital, mas o seu fim é apenas adiado, pois ele é deportado para a Argentina e após uma temporada na prisão é morto. Com essa morte completa-se a tragédia.

Há outros indícios que aproximam o romance da tragédia grega. No epílogo, o narrador diz que a medida que investigava, a crônica policial adquiria o *pathos* de uma lenda. Esta palavra grega significa experiência, sofrimento, emoção. Enfim, é alguma qualidade ou conjunto de circunstâncias que provoca piedade ou tristeza. Assim, mostra o envolvimento do

narrador com o que relatou. O que era uma notícia esquecida de um jornal passa a provocar sentimentos. Desta forma, Piglia recontextualiza a noção de tragédia.

Em seu estudo sobre a tragédia grega, Leski afirma que:

[...] a palavra “trágico”, sem dúvida alguma, desligou-se da forma artística com que a vemos vinculada no classicismo helênico e converteu-se num adjetivo que serve para designar destinos fatídicos de caráter bem definido e, acima de tudo, com uma bem determinada dimensão de profundidade. (2003, p.26).

Também defende alguns requisitos para a existência do trágico e entre eles “[...] o que designamos por possibilidade de relação com o nosso próprio mundo. O caso deve interessar-nos, afetar-nos, comover-nos.” (LESKI, 2003, p.33). Esta identificação ocorreu em *Plata quemada*, visto que o narrador declara no epílogo que “*Esta novela cuenta una historia real. Se trata de un caso menor y ya olvidado de la crónica policial que adquirió sin embargo para mí, a medida que investigaba, la luz y el pathos de una leyenda.*”(PIGLIA, 1997, p.245, grifos nosso).

Pode-se dizer que *Plata quemada* também discute as conseqüências da globalização no mundo contemporâneo. Em sentido amplo, podemos dizer que a globalização é a grande tragédia da atualidade. Desta forma, acompanhamos a aspiração dos assaltantes em chegarem até Nova Iorque e abrirem um restaurante argentino. A sua identidade com a pátria está fragmentada e o consumismo e o individualismo os seduz. A ideologia liberal norte-americana os contamina e cega-os para a realidade. O folclore do modo americano de viver consegue novos adeptos.

Os assaltantes podem ser vistos como vítimas do poder e da estrutura capitalista, a qual se expande cada vez mais com a globalização. Assim, ao não perceberem a realidade e se deixarem contaminar pela ideologia norte-americana, cumprem os seus destinos trágicos. Tudo o que viram em filmes e propagandas transforma-se em fumaça, por estar distante da realidade.

Para ampliar a significação do fragmento citado, precisamos nos deter no termo *lenda*, relevante para as nossas reflexões. Em latim, *legenda* quer dizer coisas que devem ser lidas. Também designa toda narrativa em que um fato histórico se amplifica e se transforma sob o efeito da imaginação popular. Desta forma, amplia-se o seu significado rompendo com a certeza da veracidade dos fatos que estão sendo narrados. A crônica policial apresenta a ilusão de veracidade, mas ao vermos o relato sob a perspectiva de uma lenda, tal ilusão se desfaz. Este deslocamento de ponto de vista reitera a possibilidade de leitura do romance como uma tragédia, ou, como diz o autor da narrativa, uma “hecatombe trágica”.

A palavra crônica também merece ser analisada. Ela é formada pela junção de duas palavras: um termo grego e um latino. Em grego ela significa tempo (*krónos*). Em latim *ano*, *ânua*, *anais* (*annu*). Esta palavra possuiu diversos significados de acordo com cada época. A crônica pode ser vista como uma lista ou relação de acontecimentos, arrumados conforme a seqüência linear do tempo. Assim, sua função era registrar os eventos, sem aprofundar-lhes as causas ou dar-lhes qualquer interpretação. O termo também foi utilizado para definir obras que narravam os acontecimentos com abundância de pormenores e algo de exegese ou situavam-se numa perspectiva individual da história. No século XIX, a crônica passa a ser uma prática literária constante. Entretanto a chamada crônica moderna é, via de regra, publicada em jornal ou revista e muitas vezes reunida posteriormente em livro. Ela concentra-se num acontecimento diário que tenha chamado a atenção do escritor, e semelha à primeira vista não apresentar caráter próprio ou limites muito precisos. Enfim, a crônica expressa uma visão pessoal, subjetiva, diante de um fato qualquer do cotidiano.

Ao escolher recriar um fato histórico, Piglia aproxima a literatura da história e amplia as possibilidades de leitura do romance. Ao mesclar uma crônica do cotidiano com elementos da tragédia grega, ele subverte os gêneros uma vez mais. Assim, é possível lermos *Plata quemada* como “*una versión argentina de una tragedia griega.*” (PIGLIA, 1997, p.250).

2.6 Literatura e história

Apesar da diversidade de leituras apresentadas anteriormente, *Plata quemada* pode ser lido prioritariamente como um romance histórico, pois possui diversas características desse subgênero textual. A seguir, o romance será analisado sob essa perspectiva.

Atualmente existe na América Latina uma forte presença do romance histórico. Essa tendência começou a tornar-se notória no final da década de setenta. Nas décadas seguintes continuou a desenvolver-se com crescente intensidade e chegou a impor-se como um dos modos dominantes da narrativa do final do século passado e do início deste.

Na Argentina, o romance histórico também é presença marcante. Os motivos para isso, segundo Giardinelli são:

el público tiene interés por la narrativa y por su propia historia, precisamente porque es como si supiera que la memoria, de tan dolorosa que es, resulta insoportable como práctica cotidiana; pero a la vez el inconsciente colectivo necesita que la memoria permanezca, y precisa que sea muro de contención a la propuesta de olvido constante, y entonces es como si delegara en sus artistas, en este caso en sus escritores, el guardar la memoria. La gente sabe y sabrá que allí está en sus libros. (1997, p.183).

Essa é uma possibilidade de explicação para o fenômeno literário que cada vez mais conquista novos espaços: o papel de guardião da memória é delegado aos escritores. Eles não permitem que os fatos sejam esquecidos. Apesar dessa idéia ser plausível, há outras hipóteses que tentam encontrar explicações para o crescimento do romance histórico no mundo contemporâneo.

De acordo com Maria Cristina Pons, há outras razões para a proliferação de romances históricos na Argentina:

En el caso particular de la Argentina, el interés por la novela histórica tiene un motivo adicional. El discurso histórico clásico, sancionado y difundido en las escuelas, se construyó desde principios de siglo como una simplificación maniquea y mistificadora de la perspectiva liberal. Hasta hoy circula en las escuelas un relato casi ingenuo, con detalles insignificantes y héroes de bronce, destinado a construir artificialmente un “espíritu nacional” en un país que se estaba constituyendo con millones de inmigrantes que provenían de los más diversos lugares. La

disconformidad frente a estas versiones canonizadas e insatisfactorias de la historia argentina, sumada a la virulencia y la conflictividad de los hechos políticos de las últimas décadas, ha generado un gran interés por los “verdaderos hechos”. De ahí que las novelas que comparten el gesto “revisionista”, la promesa de develar el secreto nunca dicho, tengan especial interés para los lectores. (2000, p.102).

Seja qual for o motivo, o fato é que os romances históricos conquistam cada vez mais leitores. Antes de explorarmos *Plata quemada* sob a perspectiva desse subgênero é necessário diferenciarmos os romances históricos, visto que há duas categorias divergentes: a tradicional e o Novo Romance Histórico. As duas têm características distintas, as quais serão expostas rapidamente neste trabalho.

O romance histórico tradicional é um subgênero fixado no século XIX por Walter Scott. Antes dele já existia, mas a partir da publicação de *Ivanhoé* houve uma explosão desse tipo de romance. O contexto da Revolução Francesa e das Guerras Napoleônicas também contribuiu para isso, uma vez que nesse período se fortaleceu no indivíduo a consciência do seu papel histórico. Esse subgênero foi teorizado, entre outros, por George Lukács, em seu livro *La novela Histórica* (1937), no qual identifica duas características básicas para essas narrativas. A primeira é que a ação do romance ocorre em um passado anterior ao presente do escritor, tendo como pano de fundo um ambiente histórico rigorosamente reconstruído, onde figuras históricas reais ajudam a fixar a época. Elas atuam conforme a mentalidade de seu tempo. A segunda marca é que sobre este pano de fundo histórico se situa a trama fictícia, com personagens e fatos criados pelo autor. Tais fatos e personagens não existiram na realidade, mas poderiam ter existido, já que sua criação deve obedecer a mais restrita regra de verossimilhança.

Em nossos dias há uma grande variedade de romances históricos. Alguns seguem o modelo de Scott, mas a maioria questiona os padrões por ele estabelecidos. Dessa maneira, estamos diante da ruptura de um modelo estético único. Há uma variedade de estilos e modalidades expressivas. Cada autor aprofunda seu romance a sua maneira e nela imprime seu próprio estilo e sua poética. Sem dúvida, o Novo Romance Histórico tem uma série de

características comuns que foram estudadas por muitos autores. Entre eles, Menton em sua obra *La nueva novela histórica de la América latina* (1993, p.42-44). Para este autor, as características do Novo Romance Histórico são: 1-A representação mimética de determinado período histórico se subordina, em diferentes graus, à presença de algumas idéias filosóficas (já presentes na narrativa de Jorge Luís Borges): a impossibilidade de se conhecer a verdade histórica ou a realidade, o caráter cíclico da história e, contraditoriamente, seu caráter imprevisível, o que faz com que os acontecimentos mais inesperados e absurdos possam ocorrer; 2-A distorção consciente da história por omissões, anacronismos e exageros; 3-A ficcionalização de personagens históricos bem conhecidos; 4-A metaficção ou comentários do narrador sobre o processo de criação; 5-Grande uso da intertextualidade, em seus variados graus; 6-Presença dos conceitos bakhtinianos de dialogismo, carnavalização, paródia e heteroglossia.

Encontramos em *Plata quemada* várias das características apontadas por Menton. A primeira delas é discutir o caráter da própria história. No romance, os acontecimentos históricos são apresentados tanto pelas personagens, através de seus diálogos ou monólogos interiores, quanto por um narrador em terceira pessoa. Assim, o narrador adota uma atitude dialogante com a história, pois apresenta várias versões para um mesmo fato e muitas vezes o mesmo acontecimento é narrado a partir de perspectivas opostas.

O narrador sabe tudo o que acontece com as personagens e se comporta como um observador, um repórter. Sem dúvida, é um jornalista que está em todos os lugares e sabe até o que pensam e sentem as personagens. Através dele entramos em contato com uma multiplicidade de versões sobre os fatos narrados no romance. A única certeza que temos é que não há uma verdade absoluta.

A impossibilidade de conhecer a verdade histórica é representada pelas diferentes versões dos fatos que são apresentadas no romance, não só pelos assaltantes e pelos policiais,

mas também pelos jornais e pelas testemunhas. Assim, o autor demonstra a impossibilidade de se conseguir acessar uma única verdade do fato histórico. Dessa maneira, convivem na obra diferentes visões de mundo, gerando uma multiplicidade de interpretações da realidade.

O caráter cíclico da história pode ser notado na trajetória de Dorda, um dos protagonistas do romance. No início da narrativa, ele estava preparando um assalto com seus companheiros. Havia saído há pouco tempo da prisão. No final do romance, Dorda regressa à penitenciária. Assim, o romance começa e termina com a menção a uma prisão. O ciclo se fecha.

A imprevisibilidade da história é representada pelo combate que os assaltantes travam com a polícia. São três homens contra, aproximadamente, trezentos policiais. Ao contrário do previsível, eles não se entregam. Os assaltantes, ao optarem por resistir ao cerco policial, escolhem a morte como destino, tal como acontece muitas vezes na história.

As omissões ocorrem em vários momentos da narrativa. Não se conta o que aconteceu com Malito, o líder do grupo enquanto seus companheiros lutavam com a polícia. Esse é um momento de suspense no romance. Também não sabemos exatamente como os assaltantes chegaram ao Uruguai ou qual foi a verdadeira participação da polícia no assalto ao banco de San Fernando. Só há versões.

Os anacronismos são freqüentes em *Plata quemada*. Há uma superposição de tempos que dão um ritmo fragmentado para a narrativa. Assim, passado e presente convivem ao mesmo tempo na obra. Há freqüentes antecipações e retornos ao passado, seja através de flashes back ou de monólogos interiores. Também utilizam-se trechos de jornais que aparecem nas narrativas, para antecipar o tempo ou adiá-lo.

Nessa narrativa foram ficcionalizadas personagens históricas conhecidas, como é o caso dos assaltantes que permanecem com seus nomes ou sobrenomes reais no romance. Também encontramos nessa obra a personagem ficcional Renzi, criada por Ricardo Piglia, a

qual também marca presença em outras obras do autor. Assim, nos encontramos com um forte elemento da poética do autor e uma relação de intratextualidade.

A metaficção se explicita no epílogo. Nesta parte, encontramos um jogo entre a ficção e a história. O narrador diz que conta uma história real. Para acentuar a verossimilhança, ele fala das fontes que utilizou para elaborar seu romance. Desta maneira, cita a busca pelos jornais, as declarações das testemunhas, as gravações secretas, a transcrição de interrogatórios. O uso de materiais documentais serve para dar um efeito de veracidade para a história, bem como para confundir o leitor. No entanto, sabe-se que nem tudo pode ser comprovado historicamente. Além disso, no epílogo o narrador declara que uma de suas fontes foram as crônicas de E. R., cujas iniciais correspondem as da personagem pigliana Emílio Renzi. Dessa forma, a ficção entra em cena e a veracidade é rompida.

Outro exemplo de metaficção é a trajetória de Renzi, correspondente do jornal *El Mundo*. Ele é representado em vários momentos do romance elaborando as suas matérias, discutindo, assim, a cobertura dos fatos, a opção do jornalista na escolha do título e até a elaboração da sua notícia. Inicialmente, ele é apresentado na página 84 como “*el chico que hacía policiales en El Mundo*” e “*un pibe de pelo crespo*”. A descrição de Renzi como um jornalista de páginas policiais é reforçada várias vezes na narrativa, mas ele também é caracterizado como “*el cronista de El Mundo*”. Assim, Renzi deixa de ser apenas um jornalista e passa a ser um cronista. A personagem também se comporta como um detetive, já que investiga, interroga, desconfia e formula hipóteses sobre os acontecimentos. Ao mesmo tempo em que age como detetive, também testemunha os fatos “*Incluso el joven cronista de El Mundo logró, casi por azar, ver como en una instantánea, al pistolero con la cara tapada.*” (PIGLIA, 1997, p.177). É interessante notar a ênfase para o local de trabalho da personagem, já que ele sempre aparece relacionado com o jornal *El Mundo*.

Renzi escreve crônicas e procura cobrir os fatos e narrá-los simultaneamente. Além de tentar descrever os acontecimentos como se eles estivessem ocorrendo, ele também se compromete a revelar a verdade dos fatos, mas para isso depende das informações das testemunhas, da polícia e das notícias da mídia. Dessa forma, seu acesso a verdade é fragmentário. Tenta conter as discrepâncias entre versões ao demonstrar incoerências e evidentes enganos, mas suas próprias limitações e impulsos ficcionais aparecem em seus relatos.

Renzi colabora na consolidação do mito, acompanhando a aventura dos assaltantes. Isso fica claro quando deixa a objetividade jornalística de lado e procura no dicionário o termo *hybris* para utilizá-lo como um título de uma reportagem ou escreve que “*De todos modos el destino había empezado a armar su trama, a tejer su intriga, a anudar en un punto (y esto lo escribió el chico que hacía policiales en El Mundo) los hilos sueltos de aquello que los antiguos griegos han llamado el mytho.*”(PIGLIA,1997,p.106). Dessa forma, a personagem converte uma história policial em uma aventura mítica.

O cronista não só registra os fatos, mas também os julga “*Si la policía, cuando fue a hacer salir a la joven ocupante del apartamento 9 hubiera ocupado el lugar, habría impedido que los delincuentes tuvieron a su disposición el enorme arsenal que les ha permitido resistir al asedio a hasta el momento de escribir esta crónica.*”(PIGLIA,1997, p.140). Assim, fica clara a crítica às autoridades policiais.

Mostra paixão pela verdade, só que chega a ela por caminhos mais heterodoxos. Ao entrevistar o delegado Silva, acaba sendo interrogado, mas não deixa de questionar a versão oficial dos fatos. Desta forma, recusa a autoridade oficial e começa a ver os fugitivos como protagonistas de uma tragédia moderna. A percepção legendária por parte de Renzi – uma caracterização trágica dos acontecimentos e das personagens - afeta não só sua própria objetividade jornalística, mas o une com o narrador do epílogo e, por conseguinte, com a obra

em sua totalidade. Dessa forma, é plausível lermos o romance como uma versão argentina de uma tragédia grega, visto que “*Los héroes deciden enfrentar lo imposible y resistir, y eligen la muerte como destino.*” (PIGLIA, 1997, p.250). Ele não escreve a versão pública, só pensa na vontade de morrer que mostram os assaltantes e compara suas ações com as atitudes dos policiais:

El coraje, pensó el cronista de El Mundo [...] es directamente proporcional a la voluntad de morir. La policía siempre actúa con la certeza de que los pistoleros son como ellos, es decir; que los pistoleros tienen el mismo equilibrio inestable de decisión y de cautela que tiene un hombre común al que le dan un uniforme que representa la autoridad y le dan una arma mortal y el poder de usarla. Pero la diferencia es abismal, es la misma diferencia que existe entre luchar para vencer y luchar para no ser derrotado. (PIGLIA, 1997, p.175-176).

Renzi valoriza a atitude de enfrentamento dos assaltantes e questiona os policiais que representam a autoridade. Para ele, resistir é negar-se a entrar na lógica do outro. Renzi é a voz que desvela os pactos, que mistura as cartas, não aceitando os papéis determinados e questionando o proceder da autoridade. Ele desnuda a ilegalidade do sistema legal.

O uso da metaficção pode ser explicado a partir da necessidade de acentuar o caráter veraz da obra, mas também pode ser visto como elemento questionador da verossimilhança. Tanto o uso de documentos quanto o de elementos jornalísticos acentuam a verossimilhança da narrativa apenas por causa dos meios aos quais pertencem. Há uma tentativa de persuadir o leitor de que ele está diante de uma obra verídica e que a narrativa é uma mera reprodução da realidade.

Apesar dos esforços do narrador em nos convencer que seu texto é veraz, sabemos que se trata de uma ficção. Para começar a palavra “*novela*” está presente na capa de *Plata quemada*. Além disso, como em toda releitura, os fatos passaram por uma interpretação de acordo com o ponto de vista do autor. Assim, os elementos do texto foram selecionados e trabalhados para a construção deste romance.

Há uma tentativa de eliminar a distância histórica usando monólogos interiores. A linguagem dessacralizou o passado, pois foram recriadas as expressões dos assaltantes e dos

policiais, as quais são formadas, na maior parte das vezes, por lunfardos ou palavrões e não por expressões “nobres”.

O lado humano das personagens é desnudado, uma vez que os heróis são mostrados não só nos seus momentos de glória, mas também nas suas fraquezas e incertezas. É a própria concepção de herói que muda. Ao colocar como protagonista um homossexual passivo, demonstra-se que o heroísmo não é exclusividade de heterossexuais.

O passado também é questionado a partir do ponto de vista adotado pelo narrador, já que ele narra de acordo com a visão de personagens ex-cêntricas. Tanto os assaltantes quanto os policiais estão à margem da sociedade. A partir dessas personagens, questionam-se vários mitos argentinos: o peronismo, o culto ao tango e a masculinidade do *Gaucha*.

Há um grande uso da intertextualidade desde a epígrafe até o epílogo. *Plata quemada* dialoga com Brecht, Borges, Arlt, Sarmiento, Dante, Echeverría, bem como com outras obras de Piglia, além da tragédia grega e as culturas pop e a argentina.

Sem dúvida vale a pena ressaltar que a violência é um tema constante na literatura argentina e presente no romance de Ricardo Piglia. Esta temática está em algumas obras de fundação desta literatura, como *Facundo* y *Martín Fierro*. Assim, podemos dizer que *Plata quemada* também dialoga com a tradição literária argentina. Segundo Giardinelli:

En la literatura argentina es posible establecer el vínculo entre historia y novela mirando un tema paradigmático: la violencia. Jamás constituye una propuesta literaria, ni es una vocación de los escritores argentinos, pero está en casi todas nuestras grandes obras: en el Facundo, en el Martín Fierro en la literatura gauchesca y en su ostensible machismo. Y es que la violencia atraviesa nuestra literatura porque atraviesa nuestra historia. La historia argentina es de una crueldad extrema, plagada de crímenes, traiciones, atropellos, desaparecidos.(1997, p.181).

Piglia escreve para recuperar os silêncios, o lado oculto da história secreta. Nesse romance os excluídos ganham voz. O autor relata o conflito dos diversos grupos apresentando versões alternativas. Esses pontos de vista muitas vezes são contraditórios, mas há espaço na narrativa tanto para os policiais quanto para os assaltantes.

Isso nos remete ao conceito bakhtiniano de dialogia, pois há diversas vozes narrativas no romance que pode ser classificado de polifônico. Além da multiplicidade de vozes, há vários discursos presentes na narrativa, o que caracteriza a heteroglossia. Também encontramos na obra, além da língua espanhola, palavras em outros idiomas, como latim, italiano e inglês.

Outra marca é o fato de os protagonistas não serem sujeitos notórios. Com essa opção por personagens ex-cêntricas, o autor recupera aspectos marginais da história argentina. Isso nos faz recordar as palavras do narrador quando, no epílogo, afirma que o seu relato estava baseado em fatos da crônica policial que já estavam esquecidos. Quando resolve recriar os fatos de 1965, o narrador reativa a memória coletiva e eterniza acontecimentos que estavam diluídos em notícias dispersas de jornais. A ficção assume, assim, um papel primordial para a conservação da história. O romance aborda acontecimentos marginais, os quais foram relegados ao esquecimento pela história, principalmente porque os protagonistas dos fatos relatados não eram sujeitos de projeção social.

Para recriar esses fatos, o autor mergulha na temática da violência e acentua o lado antiheróico ou antiépico do passado. O passado foi formado por guerras, o que é citado textualmente pela personagem Nene, que resume o seu aprendizado “[...] *me leí todos los libros de historia de la biblioteca, porque no sabía qué hacer, me podés preguntar quién ganó la batalla que se te cante en el año que quieras [...]*” (PIGLIA, 1997, p.93).

Dentro desta ótica, a história é restrita a guerras. Na Argentina podemos destacar as Guerras da Independência, a dos Unitários contra os Federais, a da Tríplice Aliança ou a Guerra das Malvinas. A história foi um campo de erros, por causa das traições, das derrotas, dos fracassos. Estes elementos estão presentes em abundância no romance. Assim, ao recriar um simples assalto a um banco, o autor nos remete a vários outros fatos históricos.

A escolha deste tema e a recriação da história do assalto ao banco, denunciando a participação de policiais e políticos, pode ser interpretada como uma declaração de que havia começado o reinado do crime institucionalizado. O delegado Silva criou um esquadrão que faz justiça com as próprias mãos, tendo o apoio absoluto das instâncias superiores. Ele dirige o crime do Estado, inspirado e levado a cabo por corporações militares e paramilitares. Assim, faz uma crítica à polícia que deveria combater o crime, mas que o reforça e se aproxima dele. Ao mesmo tempo pode ser visto como uma antecipação do que ocorreu na Argentina depois deste período, com os golpes militares, principalmente com a ditadura de 1976, podendo ser lido como uma reflexão sobre esse período, já que a escritura do romance é posterior.

A representação desse período histórico também ocorre com a inserção de vários elementos culturais da época. Assim, estão presentes neste romance as canções dos *Beatles*, os jornais, a televisão, os tangos, entre outros elementos. A efervescência da década de sessenta aparece ao mesmo tempo em que se mostram seus fracassos, os quais são representados pela derrota final dos assaltantes.

Podemos dizer que *Plata quemada* une a história e a literatura. Quando reconstrói o assalto ao banco, o autor recupera o imaginário e as tradições culturais da comunidade argentina da década de sessenta. Desta maneira, podemos dizer que a literatura cumpriu neste romance a função de possibilitar uma aproximação poética, na qual diversos pontos de vista contraditórios, mas convergentes, estão presentes, formando uma representação totalizadora.

Sabemos que a relação entre a história e a literatura é um diálogo bastante produtivo. Ambas são feitas de material discursivo, permeado pela organização subjetiva da realidade feita por cada falante, produzindo uma infinita proliferação de discursos. Apesar desses pontos em comum, há várias tentativas de separar a história da literatura. Essa separação foi sistematizada por Aristóteles e hoje em dia encontra adeptos, mas também opositores.

Piglia, formado em História, faz parte dos opositores a essa concepção separatista entre os dois gêneros, defendendo que a relação entre essas duas vertentes textuais é extremamente intrincada:

Un historiador es lo más parecido que conozco a un novelista. Los historiadores trabajan con el murmullo de la historia, sus materiales son un tejido de ficciones, de historias privadas, de relatos criminales, de estadísticas, y partes de victoria, de testamentos, de informes confidenciales, de cartas secretas, delaciones, documentos apócrifos. La historia es siempre apasionante para un escritor, no sólo por los elementos anecdóticos, las historias que circulan, la lucha de interpretaciones, sino porque también se pueden encontrar multitud de formas narrativas y modos de narrar. (2006, p.90).

As reflexões de Piglia sobre a relação entre a história e a literatura o aproximam das idéias de Linda Hutcheon que adota o termo metaficção historiográfica para definir alguns romances históricos contemporâneos. Segundo Hutcheon, “a metaficção historiográfica procura desmarginalizar o literário por meio do confronto com o histórico, e o faz tanto em termos temáticos como formais”. (1991, p.145).

Essa desmarginalização da literatura pode ser constatada no romance de Piglia, por exemplo, no momento em que utilizando-se de diversos discursos e gêneros, o autor demonstra a superioridade da literatura, visto que ela permite o acesso a várias verdades e não a uma só verdade cristalizada. Assim, a narrativa ganha a partida em relação aos demais gêneros textuais.

Em termos temáticos, essa desmarginalização também ocorre. Além de recriar personagens ex-cêntricas, elas aparecem representadas em todas as suas dimensões. Um dos protagonistas do romance, além de jovem, é homossexual passivo. Assim como os outros membros do grupo de assaltantes, está à margem da sociedade. É esse olhar periférico que é explorado em *Plata quemada*. O mundo que era relegado apenas às páginas policiais dos jornais torna-se literatura.

Partindo da definição de Piglia de que toda história conta duas histórias, é possível dizermos que a sua história secreta é a discussão de como se pode narrar um acontecimento real e o papel da literatura e da história nesta reconstrução. Questiona-se como o passado pode

ser conhecido. A conclusão a que podemos chegar a partir da leitura de *Plata quemada* é que a única maneira possível para isso é através dos textos. É a mesma tese que Linda Hutcheon defende.

A partir daí podemos explicar a presença dos trechos dos jornais no romance, bem como a insistência na utilização de materiais documentais para a elaboração da obra pelo narrador. Esses elementos são textos e, como tais, são a única possibilidade de se obter acesso ao passado.

Sob essa perspectiva podemos aproximá-lo de Hutcheon, pois a metaficção historiográfica explora a autoconsciência com a qual o processo narrativo é realizado. Essa autoconsciência está presente nos elementos que compõem o texto e indicam a parcialidade das verdades. Assim, explica-se o fato de encontrarmos no romance, expressões como “segundo os jornais” e “de acordo com as testemunhas”. Em diversos momentos, o narrador nos recorda que há várias verdades e que elas são apenas versões, muitas vezes conflitantes. Assim, elimina-se a possibilidade de existir uma verdade única.

Além disso, há mais um ponto de contato entre as idéias de Piglia e Hutcheon: a ideologia. Segundo a autora “A metaficção historiográfica adota uma ideologia pós-moderna de pluralidade e reconhecimento da diferença; o “tipo” tem poucas funções, exceto como algo a ser atacado com ironia.” (HUTCHEON, 1991, p.151). Para a autora, não há mais a universalidade cultural, uma vez que as personagens da metaficção historiográfica são ex-cêntricas, marginalizadas, ou seja, figuras periféricas da história ficcional.

Essa ideologia também é adotada na narrativa de Piglia, já que ele representa as personagens sem tomar partido, além de não retratá-las sob a forma de tipos. Também não os discrimina por seus atos, mas tenta entender o porquê de suas ações. Dessa maneira, reconhece a complexidade das personagens, não as rotulando, mas sim representando-as de

uma forma aberta. Tanto os policiais quanto os assaltantes têm espaço no romance, apesar de serem antagonistas.

A pluralidade também é demonstrada pela existência de várias versões dos fatos no romance, bem como através da representação de grupos sociais diferentes da sociedade argentina. Dessa forma, aborda-se a sociedade como um todo e não apenas um de seus segmentos. Além disso, questionam-se os padrões da ideologia dominante, que mantém à margem os assaltantes, os quais, tradicionalmente, só ocuparam as páginas policiais e agora passam a ser personagens literários.

O questionamento da ideologia dominante também ocorre na destruição de alguns mitos nacionais argentinos. Os mitos são apresentados, mas no decorrer da narrativa, são desconstruídos. Um dos grandes mitos argentinos é o tango que perde espaço para o rock e para a música pop na narrativa: o representante do gênero musical tradicional da cultura argentina é descrito como um cantor fracassado e envolvido em atividades ilícitas. Outro mito argentino que é questionado é o da masculinidade, representada por Dorda. No lugar do *Gaacho* tradicional encontramos um protagonista homossexual passivo. É uma grande provocação aos que sempre se orgulharam da masculinidade que o *Gaacho* tem representado na literatura e no imaginário da Argentina. Além disso, há um ataque ao mito do peronismo, o qual é vinculado à corrupção e que não é mostrado como dominante e salvador. O romance apresenta a sociedade argentina dividida entre os que apóiam essa linha política e os que a questionam. Também mostra os fracassos dessa política, pois há muitos *cabecitas negras* que vieram para a cidade e que não encontraram emprego. Deixa claro que a política peronista de trazer o homem do campo para a cidade não resolveu os problemas sociais, mas intensificou-os.

Segundo Hutcheon “A paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo.” (1991, p.165). É possível dizer que

Piglia usa a paródia para questionar o passado, o qual só pode ser conhecido através de textos. Ao parodiar os gêneros textuais e discursivos, o autor rende-lhes uma homenagem e propõe novas perspectivas para a sua interpretação.

Podemos acrescentar, que ao incorporar discursos e gêneros, Piglia abre diversos prismas para que sua obra seja lida “*La variedad de lecturas a que puede ser sometido un mismo libro es increíble y la experiencia es muy útil para analizar el estado de la reflexión sobre la literatura en un momento determinado.*” (PIGLIA, 2006, p.55).

Apesar de não descartarmos outras possibilidades de leitura de *Plata quemada*, acreditamos que todas elas se inserem dentro do pós-modernismo e das relações entre a história e a literatura. O romance precisa ser lido a partir dessa perspectiva, para que a sua interpretação seja o mais ampla possível “*Las relaciones de la literatura con la historia son siempre elípticas y cifradas. La ficción construye enigmas con los materiales ideológicos y políticos, los disfraza, los transforma, los pone siempre en otro lugar.*” (PIGLIA, 2006, p.14).

Para finalizarmos esta parte do trabalho, é necessário comentarmos a questão do manuscrito. No epílogo, o narrador conta que elaborou o romance e que abandonou durante anos o projeto inicial. Casualmente encontrou os seus manuscritos em uma mudança e voltou a trabalhar em seu texto. O narrador retoma um motivo comum na literatura: o uso de manuscritos perdidos e reencontrados. Esse jogo também foi explorado por Borges, entre outros. Ao usar essa estratégia, o narrador constrói um alibi para si próprio e justifica a forma fragmentada de sua narrativa, visto que ela seria a reprodução de um relato.

Para explicar o fato de o romance ter vários narradores, o narrador diz que a distância dos fatos faz com que eles sejam vistos como o relato de um sonho. Por se tratar de um sonho é possível ter várias vozes, ruptura temporal e espacial, fragmentação do foco narrativo, entre outras técnicas narrativas.

Segundo Chevalier (1982), simbolicamente, o sonho é um veículo ecoador de símbolos. É uma natureza complexa, representativa, emotiva, vetorial do símbolo e, por isso, não permite uma interpretação justa. É um símbolo de uma aventura individual, tão profundamente alojado na intimidade da consciência que se subtrai a seu próprio criador. O sonho nos aparece como a expressão mais impudica de nós mesmos. Freud define o sonho como a expressão ou realização de um desejo reprimido. Para Jung, ele é a auto-representação espontânea e simbólica da situação atual do inconsciente.

Chevalier (1982) acredita que uma definição objetiva para o termo é a de um fenômeno psicológico que se produz durante o sono, constituído por uma série de imagens cujo desenrolamento representa um drama mais ou menos concatenado. Também nos lembra que o sonho se subtrai a vontade e a responsabilidade do homem, em virtude de sua dramaturgia noturna ser espontânea e incontrolada. O homem vive o drama sonhado, como se ele existisse realmente fora de sua imaginação. A consciência das realidades se oblitera, o sentimento se aliena e se dissolve.

Podemos dizer, então, que *Plata quemada*, ao ser narrado como um sonho, aproxima-se de outros romances históricos contemporâneos, pois de acordo com Fernando Aínsa “*La re-lectura distanciada, ‘pesadillesca’ o acrónica de la historia que caracteriza esta nueva narrativa, se refleja en una escritura paródica.*” (1991, p.85). Essa releitura “*pesadillesca*” acentua o jogo ficcional e nos recorda a frase de uma personagem pigliana “Narrar, dizia meu pai, é como jogar pôquer, todo segredo consiste em parecer mentiroso quando se está dizendo a verdade.” (PIGLIA, 2002, p.20). A realidade parece tão absurda que muitas vezes tem ares de ficção.

3- RASTROS

3.1 Rastreando pegadas

Ricardo Piglia afirma que “Um texto leva a outro como se rastreássemos as pegadas de um cavalo perdido”. (1994, p.44). Essa busca incessante por textos possibilita diversos contextos para interpretarmos uma obra, visto que cada leitura pode levar a outras. Entretanto, como acreditamos que *Plata quemada* pode ser lida como uma obra pós-moderna, é preciso ressaltar que:

o termo intertextualidade pode perfeitamente ser muito limitado para descrever esse processo; talvez interdiscursividade seja um termo mais preciso para as formas coletivas de discursos das quais o pós-modernismo se alimenta parodicamente: a literatura, as artes visuais, a história, a biografia, a teoria, a filosofia, a psicanálise, a sociologia – a lista poderia continuar. (HUTCHEON, 1991, p.169-170)

Desta forma, procuraremos identificar os vestígios de textos e discursos presentes em *Plata quemada*, na qual há uma intrincada teia intertextual e interdiscursiva.

Como já vimos, a narrativa recria a história real de uma quadrilha que assalta um banco, foge com o dinheiro, é perseguida pela polícia e acaba cercada. Para não devolver o dinheiro roubado, os assaltantes o queimam e apenas um escapa com vida. Além dessa trama central, há vários relatos que se interpenetram na obra. Desta maneira, não estamos diante de mais um romance policial ou de uma triste notícia jornalística ou televisiva, mas penetramos em uma complexa narrativa. Mais uma vez, ficamos com as palavras do escritor argentino: “um conto sempre conta duas histórias.” (PIGLIA, 1994, p.37). Esse princípio é perfeitamente aplicável à obra analisada, visto que ao descrever o simples assalto a um banco questionam-se mitos da sociedade argentina e problematiza-se a construção narrativa, além de estabelecer diálogos com diferentes obras. Assim, ao invés de duas histórias, encontramos no romance de Piglia, várias histórias.

Plata quemada dialoga com obras da literatura argentina e uma parte da literatura ocidental. A intertextualidade ocorre através de citações, paródia ou apropriações. Há também

vários discursos, tais como o religioso, político, filosófico, psicológico e musical. Além disso, o autor insere a sua própria produção literária nesse processo intertextual e interdiscursivo.

Para estabelecer o diálogo entre suas obras e *Plata quemada*, Piglia utiliza várias técnicas. Às vezes, a intertextualidade é explícita, como a presença da personagem Emílio Renzi, e outras, sutil, como na dedicatória. A obra está dedicada a Gerardo Gandino que além de compositor, pianista e diretor, também adaptou *A cidade ausente* para a ópera. Desta forma, sutilmente, percebemos um vestígio de diálogo entre as duas obras do escritor argentino.

Para Jorge Fornet, os procedimentos intertextuais que Piglia adota “*implican un acto de homenaje a quien los inspira y también el deseo de ser leído desde lo que los autores de los que así se apropria representan.*” (2000, p.352).

Usando vários intertextos, Piglia problematiza a noção de originalidade e possibilita interpretarmos sua obra sob novos contextos, além de homenagear alguns autores e buscar estabelecer a leitura de seus textos a partir deles. Visando ampliar as possibilidades de leitura de seu romance, passaremos a rastrear as pegadas que diversos textos e discursos deixaram em *Plata quemada*.

3.2 O que é roubar um banco?

A narrativa tem como epígrafe dois versos de Bertold Brecht, extraídos da peça *A ópera dos três vinténs*, a qual, por sua vez, é uma releitura de *A ópera dos mendigos*, de John Gay. Inevitavelmente, nos recordamos da famosa sentença “todo texto se constrói como

mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto.” (KRISTEVA, 1974, p.64).

Segundo Compagnon: “A epígrafe é a citação por excelência, a quintessência da citação, a que está gravada a pedra para a eternidade, no frontão dos arcos do triunfo ou no pedestal das estátuas.” (1996, p.79). No caso de *Plata quemada*, esse elemento paratextual nos fornece vários caminhos para compreendermos a narrativa estudada. Além disso, é possível afirmarmos que se trata de um processo diferente do que Gerardo Gandini fez com *A cidade ausente*. O romance de Piglia dialoga com o texto de Brecht da mesma forma em que este dialoga com a peça de John Gay.

Para compreendermos melhor tal diálogo, precisamos destacar que o autor alemão influenciou bastante o trabalho do escritor argentino. O próprio Piglia afirma que “Num certo sentido, eu diria que Brecht foi o autor mais importante em minha formação. (A prosa de Brecht, sobretudo, e seus escritos teóricos.). Tem uma consciência política que vai além da literatura.” (1994, p.45-46).

Para analisarmos melhor o diálogo entre *Plata quemada* e *A ópera dos três vinténs*, é preciso recuperar alguns pontos da obra do escritor alemão. Brecht segue a linha geral do argumento de Gay. Peachum possui uma loja chamada “O amigo do mendigo”, onde comercializa a mendicância. O conflito central da peça ocorre quando a sua filha Polly resolve casar-se com Macheath, um conhecido aproveitador. Como não conseguiu impedir o casamento, Peachum tenta prender o genro, mas descobre que este tem fortes ligações com o chefe de polícia. Apesar de ser amigo de Mac e ter negócios com ele, Tiger Brown prende-o para não perder o emprego. Mac é condenado à forca, tenta comprar sua liberdade, mas, ironicamente, o seu dinheiro estava preso em um banco. Vendo-se perdido, Mac faz um discurso de despedida:

Nós, pequenos artesãos burgueses, que trabalhamos com o bom e velho pé-de-cabra, as modestas caixas dos pequenos comerciantes, estamos sendo engolidos pelos grandes empresários, atrás dos quais estão os bancos. O que é uma gazua comparada a

uma ação ao portador? O que é o assalto a um banco comparado à fundação de um banco? O que é o assassinato de um homem, comparado com a contratação de um homem? (BRECHT, 1992, p. 103)

Desse discurso, Piglia retira a epígrafe que abre *Plata quemada* “O que é o assalto a um banco comparado à fundação de um banco?”. A referência à obra de Brecht ocorre de maneira explícita na abertura do romance e funciona como um marco de leitura. É interessante notar que essa mesma epígrafe já havia sido citada por Piglia em uma entrevista, compilada depois em *Crítica y ficción*, e na sua obra *Nombre falso*. Através dessa epígrafe, o escritor argentino retoma a concepção de Brecht sobre os bancos e sugere o diálogo com sua própria obra, além de estabelecer o seu metatexto.

Ao agir dessa maneira, Piglia se apropria de uma técnica brechtiniana, visto que esse autor também possui uma extensa rede intertextual, bem como retoma as suas idéias em vários de seus textos. Brecht não questiona a fundação de um banco apenas em *A ópera dos três vinténs*, mas também em alguns de seus poemas. Entre eles, podemos citar o poema *Canção de Fundação do National Deposit Bank*:

Sim, fundar um banco
Todos devem achar correto
Não podendo herdar fortuna
É preciso juntá-la de algum jeito.
Para isso as ações são melhores
Do que faca ou revólver.
Mas uma coisa é fatal.
É preciso capital inicial.
E não havendo dinheiro
Onde obter, senão roubando-o?
Ah, sobre isso não vamos discutir
Onde o obtiveram os outros bancos?
De algum lugar ele veio
De alguém ele foi tirado. (BRECHT, 2004, p.72)

Através desse poema, Brecht faz uma crítica ao instrumento de organização do capitalismo: o banco.

Para obter o capital inicial e tornar-se sócio de um banco, Mac na peça *A ópera dos três vinténs* precisou roubar. O seu grande crime, no entanto, foi envolver-se com alguém de outra classe social. O pai de Polly também participa da exploração capitalista, uma vez que

obtem o seu sustento explorando o trabalho de mendigos. Entretanto, ele está protegido pela legalidade, o que não ocorre com Mac. Brecht ironiza a força desse sistema econômico e o seu protagonista salva-se da morte por um decreto da rainha. Assim, ele poderá tornar-se um burguês respeitável, sócio de uma rede bancária e mudar o seu método de exploração. Todavia, a sua atividade continua a ser questionável. Segundo o ponto de vista do autor, ele vai continuar a praticar atos ilícitos. O que vai mudar de fato é que através de um banco, as suas atividades ilícitas tornam-se legais.

De certa maneira, Piglia atualiza *A ópera dos três vinténs*. Ao narrar o assalto a um banco, símbolo do capitalismo, ele também denuncia a cumplicidade de policiais e políticos com os assaltantes. Isso já estava presente na obra de Brecht, mas Piglia atualiza o texto brechtiniano, transportando-o para a ficção argentina.

Na obra de Piglia, a relação entre o poder corrupto e os assaltantes é representada por Nocito, uma personagem aparentemente acima de qualquer suspeita, filho de um cacique do peronismo, presidente interino do Conselho Municipal de San Fernando, que não quer aparecer de modo algum. Nocito pode ser comparado ao personagem Peachum, de *A ópera dos três vinténs*. Os dois praticam ações ilícitas, mas conseguem conviver bem com a lei. Enquanto o primeiro explora os mendigos e as prostitutas, o segundo expande a rede de exploração. Essa afirmação pode ser comprovada com o seguinte fragmento sobre Nocito:

Era un influyente, un hombre que hacía favores en la zona, un típico puntero que bordeaba las actividades delictivas. En otro lugar habría sido un hombre de la mafia, pero aquí se dedicaba a pequeños negocios en los que entraba la coima y la protección a quinieleros y quilombos clandestinos. (PIGLIA, 1997, p.87-88).

Percebemos, através do diálogo entre *A ópera dos três vinténs* e *Plata quemada* que não há muitas diferenças no sistema capitalista, esteja onde estiver.

Uma diferença entre as duas obras é o comportamento dos marginalizados. Na narrativa do escritor argentino, os assaltantes resolvem fugir com o produto do roubo para não dividi-lo com os policiais corruptos. No texto brechtiniano, Mac também é traído por Tiger

Brown, pois este vê o seu emprego ameaçado e acaba prendendo-o. Entretanto, apesar de estar prestes a morrer, ironicamente, ele acerta suas dívidas com o chefe de polícia. A traição ocorre nas duas histórias, apenas as personagens mudam de posição e de atitudes.

Os dois escritores demonstram que é a sociedade capitalista que permite a existência de marginalizados, ao organizar-se de forma tão excludente e hipócrita. A hipocrisia é denunciada através da ligação dos chefes de polícia com o mundo do crime. Nas duas obras, a autoridade policial é animalizada. Na obra brechtiana, o chefe de polícia é visto como um tigre e, ironicamente, na obra de Piglia é rebaixado a um porco.

Há ainda outras marcas dialógicas entre as duas obras. Nos dois textos encontramos um casamento falso. Em *Plata quemada*, Blanca casa-se com Corvo Mereles, mas descobrimos que a certidão de casamento era falsa. Além disso, ele já havia se casado diversas vezes. Na obra de Brecht, Polly casa-se com Mac, mas quando ele está preso, nega o fato dela ser sua mulher e confessa que a cerimônia foi uma farsa. Desta forma, nos dois textos, as mulheres são ludibriadas por falsos casamentos.

Também há semelhanças entre Mac e Malito. O primeiro é um ladrão, incendiário, estuprador e assassino, mas age como se fosse um burguês. O segundo é o chefe do grupo de assaltantes. Entre os seus delitos destacam-se o roubo, a fabricação de bombas e a violação de um guarda que o havia surrado quando estava preso. Um traço marcante das duas personagens é o fato delas estarem sempre lavando as mãos, seja com água, como Mac, ou com álcool, como Malito. Aos dois desagrada o sangue, como se a violência gratuita rebaixasse a dignidade do seu “trabalho”. Além disso, as duas personagens agem como se fossem “homens de negócio”, valorizam a eficiência e dão a máxima importância à organização. Ironicamente, o narrador de *Plata quemada*, caracteriza Malito como um “bandido profissional”, já que ele não se deixa dominar pela emoção e sempre age de acordo com o que foi planejado.

Por fim, podemos dizer que o poema *O dinheiro* de Brecht também dialoga com o romance de Piglia:

Ao trabalho não o quero seduzir.
Para o trabalho o homem não foi feito.
Mas do dinheiro não se pode prescindir!
Pelo dinheiro é preciso ter respeito!
O homem para o dinheiro é uma caça.
Grande é a maldade no mundo inteiro.
Por isso junte bastante, mesmo com trapaça
Pois ainda maior é o amor ao dinheiro.
Com dinheiro, a você todos se apegam.
É tão benvindo como a luz do sol.
Sem dinheiro, os próprios filhos o renegam:
Você não vale mais do que um caracol.
Com dinheiro não precisa baixar a cabeça!
Sem dinheiro é mais fácil a fama.
Dinheiro faz com que você aconteça.
Dinheiro é verdade. Dinheiro é flama.
O que seu bem disser, pode acreditar.
Mas sem dinheiro não busque o seu mel.
Sem dinheiro ela lhe será roubada.
Somente um cão lhe será fiel.
Os homens colocam o dinheiro em grande altura
Acima do filho de Deus, o herdeiro.
Querendo roubar a paz de um inimigo já na sepultura
Escreva na sua laje: Aqui Jaz Dinheiro. (BRECHT, 2004, p.68)

Este poema de Brecht nos mostra que o dinheiro transformou-se em um novo Deus. É ele quem comanda a sociedade contemporânea. Para obtê-lo, todas as ações são válidas. As personagens de Piglia substituem o trabalho pelo enriquecimento rápido: o assalto, ajustando-se aos apelos da sociedade de consumo. Quando estão de posse de dinheiro o esbanjam comprando tudo o que está ao seu alcance, além de organizarem várias orgias. Não pensam em conservá-lo, mas somente em gastá-lo, utilizando o dinheiro como uma exibição de poder.

Tanto na obra de Piglia quanto na de Brecht, o dinheiro assume o papel de Deus, visto que as ações das personagens são reguladas por ele. Por isso, podemos dizer que há uma crítica ao capitalismo através de seu maior símbolo. Ao queimarem o dinheiro roubado, os assaltantes destroem o grande símbolo da sociedade capitalista. Com a destruição do dinheiro, inúmeros atos de concentração de capital são anulados. Além disso, se pensarmos que o fogo pode simbolizar a destruição e também a purificação, o ato dos assaltantes pode representar a destruição dos valores capitalistas e a busca de valores mais humanos.

Para os espectadores, ao queimarem o dinheiro, os assaltantes desumanizam-se e são chamados de criminosos insensíveis, assassinos natos e desumanos. Os espectadores sentem-se indignados, pois acreditam que o dinheiro é inocente e o ato de sua destruição é mais perverso do que as mortes e o assalto:

Sólo locos asesinos y bestias sin moral pueden ser tan cínicos y tan criminales como para quemar quinientos mil dólares. Ese acto (según los diarios) era peor que los crímenes que habían cometido, porque era un acto nihilista y un ejemplo de terrorismo puro. (PIGLIA, 1997, p.192).

Pode-se dizer, assim, que nas duas obras o dinheiro move as ações das personagens e sua presença denuncia a importância que ele adquiriu na sociedade contemporânea, na qual predomina o desejo de consumo. Este fragmento nos remete ao discurso filosófico, uma vez que ao classificarem a ação dos assaltantes como um ato niilista, aponta-se para as idéias filosóficas de Nietzsche.

Plata quemada começa e termina com Brecht. Além da epígrafe, o autor alemão é mencionado no epílogo. Nessa parte da obra, o narrador declara que: “*He tratado de tener presente en todo el libro el registro estilístico y “el gesto metafórico” (como lo llamaba Brecht), de los relatos sociales cuyo tema es la violencia ilegal.*” (PIGLIA, 1997, p.245-246). Essa declaração possibilita interpretarmos o romance sob novas perspectivas, já que através dessa afirmação do narrador podemos ler *Plata quemada* como um relato social.

Piglia, como Brecht, cria em seu romance uma atmosfera de distância e retraimento mediante o emprego de contrastes. Em *A Ópera dos três vinténs*, os cartazes religiosos de Peachum e o seu tortuoso diálogo justapõem-se às suas atividades criminosas, bem como os títulos retóricos e, às vezes, bíblicos contrastam com a gíria dos ladrões e prostitutas. O mesmo ocorre em *Plata quemada*. A linguagem “literária” de Renzi opõe-se ao uso de lunfardos pelos policiais e assaltantes. Da mesma forma que Brecht utiliza vários recursos para lembrar ao espectador que ele está diante de uma obra teatral, Piglia, através de Renzi, não deixa que o leitor se esqueça de estar lendo uma ficção. Ao mesmo tempo em que

homenageia o escritor alemão, Piglia propõe que se leia o seu romance a partir da obra brechtiniana.

3.3 Civilização X barbárie

Ao representar personagens socialmente marginalizados, frutos de um processo de exclusão social, Piglia dialoga com obras de fundação da literatura argentina, as quais discutiam, com grande intensidade, o que era a barbárie e o que era a civilização. Escritores como Esteban Echeverría, Domingo Faustino Sarmiento e José Hernández exploraram essa temática. Echeverría e Sarmiento compartilham uma definição comum de civilização e de barbárie. Eles consideram a organização social como algo que está acima dos caprichos do indivíduo e vêem a cidade como a sede da civilização e o campo como o lugar da barbárie. José Hernández propõe uma outra possibilidade de interpretar esta dicotomia, pois humaniza o *Gaicho*, símbolo da barbárie. Podemos dizer que Piglia atualiza esse debate trazendo-o à tona na obra que estamos analisando.

Esteban Echeverría subverte os padrões europeus do romantismo e declara a natureza como inimiga, uma vez que ela representaria a barbárie. Em seu conto “*El matadero*”, descreve o abate de animais depois que a população foi privada por algum tempo de comer carne devido a Quaresma. O número de animais abatidos é insuficiente e os espectadores se lançam uns contra os outros para obter um pedaço de carne. Chegam a disputar o alimento com os cachorros. Um dos touros resiste bravamente ao abate e, acidentalmente, uma criança é morta por um laço que destinado ao animal, mas isso não causa comoção no matadouro. O clímax do conto ocorre com o surgimento de um unitário que não segue as regras impostas

pelo regime de Rosas. Sua resistência é comparada com a do touro que resistiu ao sacrifício. Ele morre de raiva, mas não se submete a humilhação de ficar nu e ser açoitado.

O matadouro é a metáfora da Argentina sob o regime de Rosas, pois a ditadura rosista mata tudo o que estiver ao seu alcance em nome de sua manutenção. A violência dos cachorros, das crianças e dos homens é similar a violência que reina em todo o país. Violência, crueldade e hipocrisia são as forças que prevalecem. Um traço significativo das obras principais de Echeverría é o enfrentamento desigual entre as forças da barbárie e da civilização, porque as primeiras são vigorosas e dinâmicas e as outras débeis e só contam com os recursos do protesto verbal.

Encontramos vários pontos de contato entre as obras de Echeverría e Piglia. O autor de *Plata quemada* também descreve a Argentina como um local violento. A atitude de resistência dos marginalizados pode ser comparada com a do touro e do unitário, visto que lutam até o último momento por sua sobrevivência, mesmo sabendo que são numericamente inferiores e que estão praticamente condenados à morte devido a sua postura de enfrentamento. Além disso, na parte final da narrativa de Piglia, quando Dorda é retirado ainda com vida do apartamento no qual estavam encurralados, os policiais, jornalistas e espectadores querem fazer justiça com as próprias mãos. Tentam golpeá-lo com o que têm a mão e brigam para chegar perto de seu corpo massacrado e agredi-lo. Parece que estamos de volta à obra de Echeverría no momento em que o unitário é preso.

Em *El matadero* a multidão gritava para o unitário: “!Mueran!” “!Vivan!”, *repitieron en coro los espectadores, y atándolo codo con codo, entre moquetes y tirones, entre vociferaciones e injurias, arrastraron al infeliz joven al banco del tormento, como los sayones al Cristo.*” (ECHEVERRIA, 1983, p.115).

Em *Plata quemada*, a multidão também pedia a morte de Dorda: “*La avalancha lo rodeó y cientos de voces se alzaron hasta el sol pesado de la tarde pidiendo su muerte. -! Que*

lo maten! ... !Mátenlo!...!Que lo maten!... ”(PIGLIA, 1997, p.241). Da mesma forma que o unitário, Dorda é comparado a Cristo, mas ironicamente o cristo é qualificado de idiota por sofrer a dor de todos.

Outro diálogo entre as duas obras está no paralelismo entre as atitudes dos federais e dos policiais. Echeverría ironiza: “*! Que nobleza de alma! ! Qué bravura en los federales!, !Siempre en pandillas cayendo como buitres sobre la víctima inerte!*” (1983, p.115). Piglia denuncia: “*No estaban acostumbrados a enfrentarse con hombres que les hicieron frente y que no arrugaran. Estaban acostumbrados, los mandrias, a verduguear, a atarte en el elástico de una cama y darte máquina hasta reventarte.*” (1997, p.227).

Nas duas obras, os federais e os policiais só atacam quando são superiores numericamente. A covardia dos dois grupos é explícita e o uso da tortura é criticado pelos dois autores. Além disso, tanto os federais quanto os policiais agem, supostamente, em interesse da pátria. O surpreendente nos dois textos é a postura das vítimas que resistem bravamente.

Da mesma forma que Echeverría, Piglia também descreve o campo como hostil. Diferentemente de Echeverría, Piglia questiona o sistema econômico que faz com que as pessoas trabalhem muito e não consigam sustentar-se dignamente, deixando-as sem perspectivas. Dessa forma, o homem do campo é visto como vítima do espaço que ocupa e do sistema que o discrimina economicamente:

En el campo, un solazo que te cocina los sesos. Los pajaritos se caen de los árboles, del calor en verano. No se gana nada trabajando -decía el Gaucho Dorda-. Cuanto más se trabaja menos se tiene, mi hermano el más chico tuvo que vender la casa cuando se le enfermó la mujer y había trabajado toda la vida. (PIGLIA, 1997, p.74).

Através desse fragmento, Piglia questiona o fato de que a barbárie seja uma característica dos homens do campo e demonstra que apesar das dificuldades, o espaço rural é mais civilizado do que o urbano. No campo, as personagens trabalham, embora esse trabalho não seja valorizado adequadamente. Na cidade elas tentam sobreviver de qualquer maneira e

para isso chegam a cometer vários atos violentos. Assim, ele subverte a concepção de Echeverría de civilização e barbárie.

Sarmiento segue a mesma linha de Echeverría e também aborda a questão da civilização e da barbárie. Ele demonstra que a barbárie converteu-se em algo institucionalizado durante o regime de Rosas. Para esse escritor, o *Gaucha* simboliza a barbárie, termo que Sarmiento emprega para abarcar todos os males do país. A civilização significa sociabilidade, o império da lei, a inviolabilidade da propriedade privada. Para conseguir a sociabilidade, os homens devem manter entre si relações reguladas por um código de conduta sobre o qual se tenham colocado mutuamente de acordo, reconhecendo a existência de um bem comum, assim como de suas próprias aspirações individuais. Ele denuncia que a barbárie é a negação da sociabilidade. O isolamento em que vive o *Gaucha* o habitua a depender unicamente de si mesmo na solidão do pampa. Faz sua própria lei e sua própria moral e a sobrevivência passa por cima de tudo o mais. Ao não ter necessidades, não tem nenhuma razão para pensar no bem comum. Para Sarmiento, a cidade é o centro da cultura, das virtudes sociais e da lei e da ordem.

Em *Facundo*, Sarmiento relata a vida de Juan Facundo Quiroga, um caudilho argentino protótipo do *Gaucha* violento. Facundo combateu na luta pela independência da Argentina, mas depois criou as suas próprias leis, não submetendo-se ao governo implantado. Facundo desafiou a sociedade argentina e acabou sendo morto em uma emboscada. Ele lutou pela liberdade do *Gaucha*, o qual não queria participar do novo regime econômico, mas apenas garantir a sua subsistência.

Até 1815, os *Gauchos* estavam acostumados a caçar livremente no pampa sem arames farpados. A sua única obrigação era entregar o couro ao dono do campo. Depois desta data, houve uma reorganização da produção: “um decreto de 1815 estabeleceu que todo homem de campo que não tivesse propriedades seria considerado servente [...] Ou era servente ou era

vagabundo, e aos vagabundos se alistava, a força, nos batalhões da fronteira.” (GALEANO, 1979, p.199). Desta maneira, o *Gacho* convertia-se em carne de canhão nos exércitos patriotas, em pária, em peão miserável ou milico de fortim. Sua força de trabalho é utilizada para aumentar os lucros dos novos latifundiários.

Podemos dizer que este ciclo muda apenas de lugar em *Plata quemada*. O *Gacho* é absorvido pela cidade que o manipula e explora, levando-o à marginalidade. Piglia demonstra que a barbárie não é exclusividade do campo. O campo passa a ser uma espécie de paraíso perdido, pois embora os seus habitantes também sejam vítimas do sistema capitalista, ainda possuem os seus valores, coisa que se perdeu na cidade.

Piglia também abordou o tema da mudança do campo para a cidade, atualizando a dicotomia entre a barbárie e a civilização, em seu conto “Uma luz que sumia” (1997). Este texto relata a mudança de um jovem interiorano que parte para Buenos Aires com sonhos de ascensão social. Aloja-se em uma pensão e tem como companheiro de quarto um lutador de boxe fracassado. Este discrimina o rapaz por ser do interior, ameaça-o fisicamente e chega a levar moças para relacionar-se sexualmente no quarto que divide com o jovem, enquanto o recém chegado é obrigado a assistir ao ato sexual.

O rapaz começa a ir para a pensão apenas para dormir. Sente todo o peso da hostilidade da cidade e a dificuldade de sobreviver neste ambiente cruel. Entretanto, a ferocidade do boxeador desmorona quando ele perde a luta que poderia transformar a sua vida. Subitamente, ele chora e lança-se nos braços do jovem. A intertextualidade ocorre a partir da trajetória do protagonista do conto e de Dorda. Os dois saem do interior, vivem em uma pensão e são tragados pelo ambiente feroz da cidade. Da mesma forma que o jovem interiorano do conto, o *Gacho* também acompanha as relações sexuais entre o Corvo Mereles e Blanca.

Através desse conto e da trajetória de Dorda, Piglia demonstra que Sarmiento estava errado em restringir a barbárie apenas ao campo, uma vez que a cidade também foi tomada pela barbárie. Dorda é manipulado e explorado pela cidade que praticamente joga-o na marginalidade. Ao mesmo tempo em que se contrapõe a Sarmiento, Piglia também mitifica o campo que passa a ser uma espécie de paraíso perdido a ser reconquistado. Assim, ele subverte os conceitos de civilização e barbárie de Sarmiento.

3.4 *Gaicho* ou *Gaicha*?

Plata quemada também dialoga com *Martín Fierro*, de José Hernández. Este poema capta a vida do *Gaicho* no momento do seu desaparecimento da vida social argentina. Em *Martín Fierro*, a tradição gauchesca sobrevive nas queixas contra o governo, em fragmentos satíricos e na forma de verso do poema. Mas Hernández também conseguiu recriar artisticamente a essência da vida gauchesca e foi capaz de transformar o tema tradicional e popular do *Gaicho* mau em um arquétipo universal e trágico. Hernández mostra como o trabalho no campo foi descuidado e oprimido pela cidade. Em sua opinião, um dos maiores abusos consistia em recrutar camponeses para servir no exército lutando na fronteira contra os índios.

Sem dúvida, o herói do poema, Martín Fierro, é mais do que um simples *Gaicho*. É um cantor que está orgulhoso de sua invenção, e mais importante ainda, é homem fora da lei, que vive à margem da sociedade, próximo da natureza. O poema relata a história de seus infortúnios contada por ele mesmo.

Martín Fierro encarna os valores da hombridade enfrentando todas essas forças – a exploração, a corrupção, a injustiça - que ameaçam o indivíduo. Encarna também os valores da fronteira, a valentia, a confiança em si mesmo e a independência, contra o que Sarmiento tinha considerado como os valores da civilização: o império da lei, a organização social e o comércio.

A segunda parte do poema, a volta de Martín Fierro, publicada em 1878, se limita a reafirmar estes esquemas básicos. A culminância da segunda parte é o desafio entre Martín Fierro e um moreno, irmão do negro que ele matou na ida. Nesta exibição do gênio do poeta, os dois cantores insistem no sofrimento e nas lutas do homem e dão à questão um âmbito cósmico. A forma do debate - as perguntas que não admitem respostas – é um exemplo de canção que podemos encontrar em muitas culturas arcaicas e era também um modo ritual de vencer o oponente.

Em *Plata quemada* ocorre também um embate entre os policiais e os assaltantes. Eles se desafiam verbalmente. Os assaltantes insultam os policiais dizendo que não são homens, que só têm coragem diante de presos amarrados. Afirmam que enquanto os representantes da lei estão passando fome, eles estão comendo frango e bebendo uísque. Convidam os policiais para subir e dividir o dinheiro e afirmam que os policiais precisam trabalhar muito para obter apenas uma nota das que eles possuem. Atacam, principalmente, o delegado Silva, ao qual dizem que sua filha está em um motel. Segundo o narrador, eram mais sujos para falar do que os policiais que humilhavam os presos. E a conversa se prolonga, tal como em *Martín Fierro*, mostrando o embate verbal.

Outro ponto de contato com a obra de Piglia é a descrição da prisão que faz o filho de Martín Fierro. Esta coincide em vários pontos com a das personagens de *Plata quemada*. O filho mais velho de Fierro chama a penitenciária de penitência diária. Descreve a solidão, a

imobilidade, o sofrimento, o desespero e a loucura e também se queixa por não ter aprendido a ler:

“*Allí lamenté mil veces
No haber aprendido a ler.*” (HERNANDEZ, 1999, p.112)

Apesar de Nene ser urbano, da classe média, a descrição que ele faz da prisão não é muito diferente. A diferença entre Nene e o filho de Martín Fierro é a origem urbana do primeiro e a rural do segundo. Além disso, Nene sabia ler e assim ocupava o seu tempo. Através da leitura, Piglia atualiza o drama do filho de Martín Fierro e coloca a sua personagem em vantagem, uma vez que esta sabe ler.

Podemos dizer que há mais uma marca dialógica entre as duas obras: é a lealdade entre Nene e Dorda, que pode ser comparada com a de Martín Fierro e Cruz. Nos dois casos, as personagens são leais e companheiras com o outro, pois identificam-se na sua marginalidade. O convívio entre Nene e Dorda tem um ingrediente a mais: a sua relação homossexual. A morte é a única coisa que os separa. Ao morrer, Cruz pede para Fierro cuidar de seu filho, do qual até o momento, ele ainda não havia falado. Quando Nene está morrendo entrega a Dorda a sua medalha da Virgem de Luján e o *Gaacho* o beija e, provavelmente, sussurra uma frase de amor no seu ouvido.

O *Gaacho* mau foi atualizado, ao mesmo tempo em que foi demonstrado o seu caráter trágico e humano. Ao lermos as duas obras percebemos que os *Gauchos* são vítimas da sociedade que os deixa à sua margem. O ódio aos *Gauchos* existe desde os primeiros governos argentinos, já que eles não aceitavam a lei imposta pelos governantes. Em *Plata quemada*, os assaltantes também não aceitam a ordem estabelecida e traem os seus cúmplices, os quais ironicamente, são representantes da lei, mas ajudaram no assalto ao banco de San Fernando.

Dorda recupera os valores *Gauchos* de coragem, independência e heroísmo, ao mesmo tempo em que subverte esse mito argentino por causa de sua opção sexual:

Porque desde siempre, al Gaucho que era un matrero, un retobao, un asesino, hombre de agallas y de temer en la provincia de Santa Fe, en los almacenes de la frontera, al Gaucho siempre le habían gustado los hombres, los peones, los arrieros viejos que cruzaban a la madrugada por el arroyo, al otro lado de Maria Juana. (PIGLIA, 1997, p.224).

A opção homossexual da personagem não esmorece os valores gauchescos que estão presentes em Dorda. Para Nene, ele era “*el tipo más entero y más valiente que se haya podido ver [...] Si hubiera una guerra, un supongamos, que hubiera nacido en la época del general San Martín, el Gaucho, decía el Nene, bueno tendría un monumento.*” (PIGLIA, 1997, p.79). Ao fazer referência à época de San Martín, Piglia questiona o próprio conceito de herói. No tempo do libertador da Argentina, do Chile e do Peru, Dorda teria um monumento por sua coragem, mas na contemporaneidade seus valores já não são mais reconhecidos. O heroísmo passa a ser uma questão de época.

Piglia desconstrói o conceito de homossexualidade *standart* e mostra que o desejo circula em todos os lugares, mesmo em um universo violento e masculinizado, como o criminal. Assumir a homossexualidade passa a ser um grande ato de coragem. O próprio ato sexual entre dois homens é ressaltado como uma grande façanha pelo protagonista “*Hay que ser muy macho para hacerse cojer por un macho, decía el Gaucho Dorda.*” (PIGLIA, 1997, p.75).

O diálogo entre *Plata quemada* e *Martín Fierro* ocorre pela subversão do mito de masculinidade do *Gaucho*, mas também pela recuperação dos demais valores gauchescos, fragmentados no mundo contemporâneo. É interessante notar que são personagens marginalizadas que mantêm os valores que são ressaltados pela sociedade argentina. Dessa forma, Piglia demonstra que para ser um herói não é necessário ser heterossexual ou pertencer à classe social dominante, visto que Dorda, mesmo sendo uma *Gaucha* não perde as suas características gauchescas.

3.5 Operação massacre X Operação limpeza

Plata quemada também dialoga com o livro *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh, publicado em 1957, que relata o fracassado levantamento militar e civil peronista conduzido pelo general Juan José Lavalle, em junho de 1956. Os militares que estavam envolvidos nesse levantamento foram condenados à morte por rebelião armada, mas também houve um fuzilamento de civis que não estavam envolvidos no levante. Casualmente, Walsh recebe a notícia de que um dos civis que foi fuzilado está vivo e se interessa pelo caso, mais parecido com a ficção do que com a realidade. Walsh narra o seu processo de investigação e o seu relato é considerado como base de criação de um gênero literário “*el testimonio, también conocido más tarde como relato de no ficción o, en inglés, nonfiction novel, que cristalizará unos meses después, con la publicación del libro Operación Masacre.*” (PRIETO, 2006, p.340). Dessa forma, *Operación Masacre* é visto por alguns críticos como o precursor do Novo Jornalismo, já que foi publicado oito anos antes de *A sangre frío*, de Truman Capote.

Piglia se apropria de várias características do romance de Walsh. Uma dessas apropriações diz respeito ao fato de que nos dois romances, a informação sobre os acontecimentos relatados chegou de forma casual ao narrador. Em *Operación Masacre* o narrador afirma que “*La primera noticia sobre los fusilamientos clandestinos de junio de 1956 me llegó en forma casual, a fines de ese año, en un café de La Plata donde se jugaba al ajedrez [...].*” (WALSH, 2001, p.17). O narrador de *Plata Quemada*, também afirma que foi o acaso que o fez entrar em contato com os fatos narrados: “*La primera conexión con la historia narrada en este libro (como sucede siempre en toda trama que no sea de ficción) surgió por azar. Una tarde, a fines de marzo o principios de abril de 1966, en un tren que seguía viaje a Bolivia, conocí a Blanca Galeano [...].*” (PIGLIA, 1997, p.249). Esta

declaração é bastante irônica, já que se trata de uma ficção e o acaso é um elemento explorado abundantemente nas obras literárias.

Para os dois narradores, a história é distante “*No sé qué es lo que consigue atraerme en esa historia difusa, lejana, erizada de improbabilidades.*” (WALSH, 2001, p.19). Para o narrador de *Plata quemada*, além da distância, os fatos parecem uma recordação de sua própria experiência “*Los acontecimientos estaban ahora tan distantes y tan cerrados, que parecían el recuerdo de una experiencia vivida. Casi los había olvidado ya y eran nuevos y casi desconocidos para mí luego de más de treinta años.*” (PIGLIA, 1997, p.251). Os dois narradores têm dificuldades para acreditarem no que escutaram:

La primera noticia sobre la masacre de José León Suárez llegó a mis oídos en la forma más casual, el 18 de diciembre de 1956. Era una versión imprecisa, propia del lugar – un café – en que la oí formulada. De ella se desprendía que un presunto fusilado durante el motín peronista del 9 y 10 de junio de ese año sobrevivía y no estaba en la cárcel. La historia me pareció cinematográfica, apta para todos los ejercicios de la incredulidad. (WALSH, 2001, p.187).

O relato que o narrador de *Operación Masacre* escuta parece uma obra cinematográfica, visto que lhe parece incrível alguém sair vivo de um fuzilamento. Sua incredulidade aumenta quando descobre que houve outros sobreviventes. Para o narrador de *Plata quemada*, a história que escuta parece-lhe uma versão argentina da tragédia grega:

Me contó una historia rarísima que le creí a medias y pensé que su relato estaba encaminado a que yo le pagara (como sucedió) las comidas del restaurant del tren. [...] Me contó una primera y confusa versión de los hechos que yo recordaba vagamente haber leído en los diarios meses atrás. [...] y yo la escuché como si me encontrara frente a una versión argentina de una tragedia griega. (PIGLIA, 1997, p.249-250).

Os dois narradores seguiram os mesmos procedimentos jornalísticos para elaborar os romances:

He hablado con testigos presenciales de cada una de las etapas del procedimiento que culminó en la masacre. Algunas pruebas materiales se encuentran en mis manos, antes de llegar a su destinatario natural. He obtenido la versión taquigráfica de las sesiones secretas de la Consultiva provincial donde se debatió el asunto. He hablado con familiares de las víctimas, he trabado relación directa o indirecta con conspiradores, asilados y prófugos, delatores, presuntos y héroes anónimos. Y estoy seguro de haber tomado siempre las máximas precauciones para proteger a mis informantes, dentro de lo compatible con la obligación periodística. (WALSH, 2001, p. 191-192).

O narrador de *Plata quemada* segue a mesma linha de investigação e além de consultar os jornais da época declara que:

También tuve acceso a la transcripción de los interrogatorios a Dorda que constan en los archivos del caso y a los informes psiquiátricos del Dr. Amadeo Bunge. Debo agradecer a mi amigo, el doctor Aníbal Reynal, fiscal de Primera Instancia, la posibilidad de consultar y fichar esos materiales. Fue para mí de gran valor la ayuda del fiscal del Juzgado 12 de Montevideo, doctor Nelson Sassia quien me permitió trabajar con las declaraciones testimoniales y los legajos judiciales del caso. Conocí de este modo los testimonios de Margarita Taibo, Nando Heguilein y Yamandú Raymond Azevedo, entre otros implicados. En Buenos Aires fue el abogado Raúl Anaya quien me permitió consultar las actas de los interrogatorios a Blanca Galeano, Fontán Reyes, Carlos Nino y demás imputados en la causa. Tuve acceso también al descargo y la declaración del comisario Cayetano Silva en el sumario interno a que fue sometido por la policía por presunto cohecho (y del que fue sobornado). La otra fuente importante para este libro ha sido la transcripción de las grabaciones secretas realizadas por la policía en el departamento de la calle Herrera y Obes a las que tuve acceso gracias a un dictamen del doctor Sassia quien me permitió trabajar con ese material confidencial. (PIGLIA, 1997, p. 247 -248).

Ao indicar as fontes que utilizaram para elaborar os seus romances, explicita-se que as duas obras, embora sejam baseadas em fatos, são construções textuais. Além disso, quando os dois narradores não conseguem acreditar no relato que escutam, problematiza-se o conceito de realidade, já que alguns acontecimentos parecem inverossímeis. Também encontramos nos dois romances referências a gravações ou sessões secretas.

As duas obras questionam a atitude das autoridades policiais. Rodolfo Walsh qualificou o fuzilamento de civis como uma operação de massacre, uma vez que, a maioria deles, não estava participando do levante e não sabiam porquê estavam sendo mortos. Não houve investigação ou julgamento antes de matá-los. Para ele, o fuzilamento foi, na verdade, assassinato. Em *Plata quemada*, o massacre se repete. Para Renzi “*Más allá de las conjeturas, es cierto también que el departamento de la calle Julio Herrera y Obes fue una auténtica “ratonera” preparada por la policía a los delincuentes en fuga.*” (PIGLIA, 1997, p.137). Partindo dessa perspectiva, a polícia não queria prender os assaltantes, mas sim eliminá-los.

Essa idéia é reforçada pela declaração do delegado Silva sobre a demora da polícia em terminar com o conflito: “*Eso explica – explicó- que esta operación de limpieza esté tardando más tiempo que el tiempo necesario para detener a cuatro delincuentes.*” (PIGLIA,

1997, p.179). Ao qualificar a intervenção da polícia como uma “operação de limpeza”, o delegado deixa claro que não procura deter os assaltantes, mas sim matá-los.

Renzi indaga ao delegado Silva sobre a possível execução dos assaltantes através da montagem de uma ratoeira e o chefe de polícia lhe diz que eles são doentes mentais. Renzi questiona: “*Matar enfermos mentales no está bien visto por el periodismo. – Ironizó el cronista. – Hay que llevarlos al manicomio, no ejecutarlos...*” (PIGLIA, 1997, p.196). Silva retruca que os assaltantes são psicopatas, homossexuais e lixo humano. Por serem “lixo humano” podem ser executados e a “operação limpeza” se justifica.

Nas duas obras parte-se de acontecimentos reais, explicita-se a forma como ela foi construída, utilizam-se trechos de jornais, questiona-se a versão oficial dos fatos, denuncia-se a ligação dos meios de comunicação com o poder, retoma-se a discussão sobre a civilização e a barbárie e defende-se a tese de que os acontecimentos relatados não são casos isolados, mas a culminação de um sistema. Por isso podemos ler os dois romances como uma crítica à sociedade argentina e, particularmente, ao período ditatorial, seja o peronismo, a “Revolução libertadora” ou a ditadura de 1976.

Além desses pontos de contato entre *Plata quemada* e *Operación Masacre*, podemos dizer que Piglia rende homenagem a Walsh através de sua personagem Emílio Renzi. Ao descrever a trajetória jornalística de Renzi, nos lembramos da luta que Walsh travou para poder divulgar suas reportagens e idéias, bem como o preço que pagou por isso: a própria vida. Da mesma maneira que Walsh, Renzi queria escrever uma reportagem veraz sobre os fatos e para isso desafiou a polícia, mesmo sabendo que sua ação poderia ter conseqüências graves. É como se a personagem colocasse os princípios de Walsh em prática, ao mesmo tempo em que lhe homenageia. Walsh reconhece a limitação de um jornalista:

Sé perfectamente que en este país un jefe de Policía es poderoso, mientras que un periodista – oscuro por añadidura – apenas es nada. Pero sucede que creo, con toda ingenuidad y firmeza, en el derecho de cualquier ciudadano a divulgar la verdad que conoce, por peligrosa que sea. (2001, p.195).

A insignificância de um jornalista, se comparada a um chefe de polícia, é explorada em *Plata quemada* em dois momentos-chaves da narrativa. O primeiro é quando Renzi quer entrevistar o delegado Silva, mas acaba sendo interrogado. O segundo é quando os assaltantes minimizam a presença de jornalistas no conflito, já que eles não podem impedir que os policiais os assassinem. Além disso, Renzi, ao procurar escrever uma “crônica veraz”, aproxima-se dos ideais de Walsh e consegue dizer várias verdades através de suas reportagens. Mesmo sendo ameaçado pela autoridade policial, Renzi não desiste de suas denúncias, tal como Walsh. O principal mérito de Renzi e de Walsh é o de levar à tona outras versões da história, dando voz aos que estavam excluídos da história oficial.

3.6 Arlt X Borges

Piglia constrói a sua tradição literária a partir de Arlt e Borges. Ele acredita que é possível aproximar os dois autores “*me di cuenta de que en el fondo los dos están narrando realidades ausentes, trabajando la contrarealidad.*” (PIGLIA, 2006, p.137). Nesse romance, a presença de ambos é visível, não só em termos temáticos, mas também em relação a técnicas narrativas. Assim, ligando-se aos dois escritores, Piglia também trabalha a contrarealidade, uma vez que suas personagens são assaltantes e procuram uma outra vida através do fruto do roubo, negando a realidade em que vivem.

A intertextualidade entre Piglia e Arlt ocorre não só em termos temáticos, mas também em relação a ideologia e ao estilo. Piglia define o estilo de Arlt:

Es un estilo mezclado, diría yo, siempre en ebulición, hecho con restos, con desechos de la lengua. Arlt hablaba el lunfardo con acento extranjero, ha dicho alguien tratando de denigrarlo. Creo que ésa es una excelente definición del efecto de su estilo. Hay algo a la vez exótico y muy argentino en el lenguaje de Arlt, una relación

de distancia y extrañeza con la lengua materna, que es siempre la marca de un gran escritor. (2006, p.21).

Podemos dizer que o estilo arltiano está presente em *Plata quemada*. As personagens utilizam fartamente o lunfardo e Dorda, como Arlt, brinca com as palavras, não por seu sentido, mas por sua melodia. O significado passa a um segundo plano. Além disso, o uso de palavras em vários idiomas demonstra a grande mescla da qual se originou o lunfardo. Dessa forma, a linguagem adquire um caráter de estranheza e distância. Segundo Piglia:

Las novelas de Arlt parecen alimentarse del presente, quiero decir, de nuestra actualidad. Si hay un escritor profético en la Argentina, ése es Arlt. No trabaja con elementos coyunturales, sino con las leyes de funcionamiento de la sociedad. Arlt parte de ciertos núcleos básicos, como las relaciones entre poder y ficción, entre dinero y locura, entre verdad y complot, y los convierte en forma y estrategia narrativa, los convierte en el fundamento de la ficción. (2006, p. 22-23).

Parece que ele está se referindo a *Plata quemada*, já que esta obra parte da realidade para discutir a atualidade, trabalhando as relações entre a ficção e o poder, o dinheiro e a loucura e a verdade e o complô. Em *Plata quemada*, as personagens põem em prática essas relações. O conflito entre Renzi e o delegado Silva exemplifica a relação entre poder e jornalismo, já que é o delegado quem dita as regras para as notícias dos jornais. A única forma de enfrentá-lo é através da ficção e para isso Renzi tenta aproximar sua crônica policial de obras literárias.

O bovarismo também está presente nas obras dos dois autores. De acordo com Piglia “*hay un elemento de bovarismo muy fuerte en Arlt [...] Hay una especie de quijotismo negativo en todo esto: la lectura tiene siempre un efecto perturbador y delictivo. La lectura, en Arlt, lleva a la perdición.*” (2006, p.24). Piglia atualiza essa temática e as suas personagens não imitam apenas o que lêem, mas também o que assistem. Dorda segue o mesmo caminho de Astier, personagem de *El juguete rabioso*, o qual após a leitura de folhetins sobre bandoleiros resolve se transformar em um bandido. Dorda imita o que vê nos filmes e passa a se comportar como uma personagem cinematográfica. Piglia também explora o bovarismo através da personagem Malito, visto que ele sente-se atraído pela leitura de jornais, mas sua

relação com as notícias é ambígua, pois ele é, ao mesmo tempo, ator e leitor. Nos dois casos, tanto a “leitura” de filmes, como a de jornais leva à perdição.

Outra temática constante em Arlt é a loucura, mas ele a vê de uma forma peculiar:

Estar loco en Arlt, es cruzar el límite, es escapar del infierno de la vida cotidiana. O mejor, habría que decir, la locura es la ilusión de salir de la miseria. [...] En el fondo la locura arltiana es una forma de la utopía popular. Se sale de la pobreza también por medio de la ficción. (PIGLIA, 2006, p.26).

Para sair da miséria, tanto as personagens piglianas quanto arltianas enfrentam situações limites, mas a ilusão de conseguir mudar de vida é mais forte do que o medo. A loucura assume outras características porque para essas personagens, estar louco é continuar a viver o inferno cotidiano. Podemos confirmar isso através da leitura de *Los siete locos* e *Plata quemada*, uma vez que as personagens são qualificadas de loucas, mas refutam essa idéia. Após seqüestrar Barsut, o Astrólogo exclama: “! *Y él cree que estamos locos! Y efectivamente lo estaríamos si los dejáramos con vida.*” (ARLT, 1999, p.89). Malito também afirma que estaria louco se repartisse o dinheiro roubado com os cúmplices.

Há mais um ponto de contato entre Piglia e Arlt. É a idéia de que a ficção é incompatível com o mundo do trabalho. De acordo com Piglia “*Para Arlt el trabajo solo produce miséria y ésa es la verdad última de la sociedad. Los hombres que viven de un sueldo no tienen nada que contar, salvo el dinero que ganan. No hay ficción posible en el mundo del trabajo para Arlt.*” (2006, p.27). Em *Plata quemada* a idéia de que o trabalho só produz miséria é representada pela trajetória do irmão de Dorda, o qual trabalhou a vida inteira e quando sua mulher ficou doente teve que vender suas terras. Já a idéia de que quem trabalha não tem nada para contar, é retomada através da personagem Eduardo Busch, um comerciante, cidadão exemplar, cumpridor de seus deveres sociais, pontual, solidário. Entretanto, o acaso intervém em sua vida e um dia acaba a água do chuveiro e ele se atrasa dois minutos. Esse atraso fez com que visse o carro tombado dos assaltantes e parasse para ajudá-los, pensando que era um acidente. Busch “*Salía siempre a las dos y media y a las tres*

menos diez estaba abriendo el negocio pero esa tarde se atrasó un poco y el retraso (mínimo, casual) cambió todo. Le dio motivo para tener una historia que contar por el resto de su vida.” (PIGLIA, 1997, p.50). Só o acaso fez com que Busch pudesse sair do universo do trabalho e tivesse uma história para contar.

Arlt e Piglia representam Buenos Aires e as demais cidades seguindo uma geografia determinada. Dessa forma, há nas duas obras a descrição de ruas e lugares nomeados e, portanto, facilmente localizáveis. Isso pode ser explicado pela necessidade de criar a verossimilhança em suas obras. Para os dois autores, a cidade é o lugar da exclusão, desilusão, individualismo. O protagonista de *Los siete locos* anda pela cidade e se sente excluído:

Anduvo por las solitarias ochavas de las calles Arenales y Talcahuano, por las esquinas de Charcas y Rodríguez Peña, en los cruces de Montevideo y Avenida Quintana, apeteciendo el espectáculo de esas calles magníficas en arquitectura y negadas para siempre a los desdichados. (ARLT, 1999, p.22).

Em *Plata quemada*, a cidade é descrita como uma selva, na qual o acaso tem uma importância crucial para a sobrevivência “*El azar, paradójicamente, está siempre del lado del orden establecido y es (junto a la delación y a la tortura) el medio principal que tienen los pesquisas para cerrar el lazo y atrapar a los que tratan de hacerse invisibles en la selva de la ciudad.*” (PIGLIA, 1997, p.58)

O roubo é um tema que perpassa *Los siete locos* e *Plata quemada*. O tesoureiro Martínez dialoga com Erdosain, protagonista de *Los siete locos*. Pelas mãos dos dois passam grandes quantidades de dinheiro, mas as duas personagens adotam atitudes diferentes frente a tentação de enriquecimento rápido. Martínez não teve coragem de roubar o banco que trabalhava e morre transportando o dinheiro alheio. Já Erdosain, fraudou a empresa para a qual trabalhava e seqüestrou Barsut, visando obter dinheiro para a concretização da sociedade secreta fundada pelo Astrólogo. Porém, o seu destino não foi melhor do que o do tesoureiro, uma vez que se suicida imitando um relato que leu em um jornal.

Podemos dizer que a relação entre o dinheiro e o poder também estabelece o diálogo entre os dois autores. “*Hay siempre un misterio en el origen de la riqueza: para Arlt el que tiene dinero esconde un crimen. El enriquecimiento es siempre ilegal, por principio. Los ricos tienen algo demoníaco.*” (PIGLIA, 2006, p.27). Essa concepção sobre o dinheiro como o mal também é explorada por Piglia em *Plata quemada*. Podemos até pensar que o dinheiro é mais uma das personagens do romance. Tanto a concepção de Arlt quanto de Piglia sobre o dinheiro podem ser explicadas a partir do seguinte fragmento “*Y el poder del dinero, el poder de tenerlo todo y de hacer todo, se asimila con el poder de la ficción. La escritura tiene un poder mágico porque permite tener en el lenguaje todo lo que el dinero puede dar.*” (PIGLIA, 2006, p.28). De acordo com esse ponto de vista, o importante não é o dinheiro em si, mas o poder que ele confere a quem o possui e, cuja força, pode ser comparada com a da ficção. Isso explica porque nas duas obras, o dinheiro torna-se um tópico e adquire o poder de um deus.

Em *Los siete locos*, o dinheiro possui um poder imenso e destrutivo: “*El dinero convierte al hombre en un dios. Luego Ford, es un dios. Si es un dios puede destruir la luna.*” (ARLT, 1999, p.81). Apesar de seu poder o dinheiro não passa de uma ilusão:

La felicidad de la humanidad sólo puede apoyarse en la mentira metafísica... privándole de esa mentira recae en las ilusiones de carácter económico ... y entonces me acordé que los únicos que podían devolver a la humanidad el paraíso perdido eran los dioses de carne y hueso: Rockefeller, Morgan, Ford... (ARLT, 1999, p.83).

A idéia do dinheiro como um deus também aparece em *Plata quemada*. Durante a queima do dinheiro, os espectadores ficaram paralisados diante da destruição de cinco mil pesos. O filósofo analisa a atitude dos assaltantes e diz que esse ato foi um gesto de sacrifício, pois não há nada mais valioso na sociedade contemporânea do que o dinheiro. Entretanto, quando estão próximos da morte, os assaltantes percebem que o dinheiro é uma ilusão e atacam os valores de sua sociedade, destruindo o seu maior símbolo.

Em relação à temática, o diálogo entre os dois autores ocorre, principalmente, entre *Plata quemada* e *Los siete locos*, embora seja possível verificarmos alguns vestígios de

intertextualidade também em outras obras de Arlt. *Los siete locos* é a história de Erdosain, o qual tem uma vida miserável e para tentar mudá-la furta a empresa na qual trabalhava. O protagonista é abandonado por sua mulher e envolve-se com o Astrólogo que deseja fundar uma sociedade secreta e fazer uma revolução. Erdosain desafia a sociedade ao ficar noivo de uma garota de doze anos, mostrando que o casamento é algo meramente venal, visto que subornou a mãe da menina para concretizar o seu desejo. Erdosain é traído pelo Astrólogo que foge levando todo o dinheiro arrecadado para a fundação da seita. Antes da partida, o Astrólogo mata o seu ajudante e queima a casa que abrigava as reuniões do grupo. Vendo suas possibilidades de mudança de vida esvaírem-se, Erdosain mata a sua noiva e se suicida em um vagão de trem, reproduzindo um relato que leu em um jornal.

Podemos dizer que Malito assemelha-se muito ao Astrólogo, já que os dois aparecem como idealizadores e conseguem convencer os outros a agirem como se as idéias fossem suas. Outro ponto de contato entre os dois é que Malito desaparece misteriosamente, apesar de seu grupo ter sido exterminado. O Astrólogo também foge, mas carrega o dinheiro que rouba de seus cúmplices e, tal como os assaltantes, também não é localizado pela polícia, apesar de incessantes buscas. É possível pensarmos que eles personificam o mal e não irão desaparecer facilmente. Piglia já sugere isto no sobrenome de sua personagem: Malito.

Em *Los siete locos*, há uma menina, filha da dona da pensão onde Erdosain mora e, apesar da diferença de idade, os dois tornam-se amantes, tal como Mereles e Blanca. Nos dois casos, as personagens envolvem-se com adolescentes cujas mães são condescendentes com essa relação, interessadas apenas no dinheiro dos amantes de suas filhas. Além disso, os dois morrem tragicamente e esse relacionamento tem duras conseqüências para as jovens. Erdosain assassina a namorada e depois se suicida. Blanca não morre, mas é presa e torturada.

A intertextualidade entre Piglia e Arlt ocorre através da temática, das personagens de *Los siete locos*, da apropriação de técnicas narrativas e da ideologia. Em *Los siete locos* e

Plata quemada a crítica à sociedade capitalista é explícita. Na primeira, as personagens tentam combater o sistema através de atividades clandestinas. Na narrativa de Piglia, os assaltantes declaram guerra total ao capitalismo ao destruir o seu maior símbolo. Também podemos dizer que, ao colocar a personagem Emílio Renzi trabalhando no jornal *El Mundo*, Piglia homenageia Arlt, pois foi nesse jornal que ele escreveu suas *Aguafuertes porteñas*.

Em relação a Borges, a intertextualidade se dá através das técnicas literárias, visto que Piglia se apropria de alguns procedimentos literários característicos de seu precursor:

La obra de Borges es una especie de diálogo muy sutil con las líneas centrales de la literatura argentina del siglo XIX y yo creo que hay que leerlo en ese contexto.[...] Por un lado con la gauchesca, de donde toma los rastros de la oralidad, el decir popular y sus artificios [...] Borges en cambio percibe a la gauchesca, por supuesto, antes que nada como un efecto de estilo, una retórica, un modo de narrar. Aquello de que saber cómo habla un hombre, conocer una entonación, una voz, una sintaxis, es haber conocido un destino. [...] La oralidad, digamos entonces, la sintaxis oral, el fraseo, el decir nacional. Y por otro lado el culto al coraje, el duelo, la lucha por el reconocimiento, la violencia, el corte con la ley. Eso es la gauchesca para Borges. (PIGLIA, 2006, p.76).

Podemos dizer que Piglia atualiza esses marcos da obra borgiana em *Plata quemada*. Assim, justifica-se a representação da oralidade mediante o uso de lunfardos, o culto à coragem (sem vantagens para os assaltantes), a luta pelo reconhecimento (mesmo que seja através do mal), o duelo (primeiro verbal, como em *Martín Fierro*, e depois através de armas), a violência (muitas vezes gratuita) e o rompimento com a lei. Ao colocar suas personagens no ambiente urbano, Piglia atualiza a própria gauchesca, já que caracteriza o seu protagonista pelo apelido de *Gaicho Rubio* e destaca os seus valores gauchescos.

Outra observação de Piglia sobre a obra de Borges é interessante para a nossa análise:

todos los cuentos del culto al coraje están contruidos como relatos orales. Borges oye una historia que alguien le cuenta y la transcribe. Ésa es la fórmula. Los matices de esa voz narrativa son cada vez más sutiles, pasan, podría decirse, del léxico a la sintaxis y al ritmo de la frase. Pero esa fascinación por lo popular entendido como una lengua y una mitología, o para no hablar de mitología, como una intriga popular, me parece que cruza toda su obra. (2006, p.77).

É exatamente o que ocorre com o narrador de *Plata quemada*. Ele diz que sua obra baseia-se em um relato que escutou durante uma viagem de trem. Dessa maneira, podemos dizer que Piglia se apropria de uma característica da obra de Borges. Além disso, vários

elementos populares estão presentes no romance, tais como a fala das personagens, a referência a jornais e revistas, músicas populares. Destaca-se, sobretudo, a transformação de uma notícia policial em um romance.

Piglia defende que a obra de Borges tem duas marcas essenciais:

Por un lado la inserción en la gauchesca, la gran tradición oral y épica del siglo XIX, y sobre esto hay mucho que hablar. Y por otro lado, el manejo de la cultura, el cosmopolitismo, la circulación de citas, referencias, traducciones, alusiones. Tradición bien argentina, diría yo. (2006, p.79).

Essa dupla tradição é retomada por Piglia em *Plata quemada*, já que esse romance dialoga com a gauchesca, mas também está permeado por citações, referências e alusões. Da mesma forma que Borges, Piglia recupera a literatura nacional, mas não deixa de valorizar outras formas de expressão artística. No seu romance, encontramos citações de Brecht e de Dante, bem como alusões à literatura norte-americana, ao tango e à música pop. Essas técnicas narrativas são importantes, mas têm um objetivo central:

Porque lo extraordinario no es esa lectura en sí misma, que es de por sí bastante original, sobre todo su modo de leer la gauchesca, sino que Borges inserta esas líneas, esas tradiciones antagónicas, la civilización y la barbarie digamos, en el interior de sus propias relaciones de parentesco, las lee como si formaran parte de su tradición familiar y construye un mito con eso, un sistema de oposiciones binarias y de contrastes, pero también de mezclas y entreveros.(PIGLIA, 2006, p.150).

É o mesmo procedimento que Piglia adota para construir os seus próprios mitos. Por isso, podemos pensar que ao retomar as técnicas borgianas, ele queira construir a sua própria tradição literária, estabelecendo pontos de partida para a leitura de sua obra. Ao mesmo tempo em que constrói a recepção de suas obras, Piglia insere-as dentro da tradição literária argentina.

Em seu artigo “*Borges: El arte de narrar*”, Piglia nos chama a atenção para o fato de que Borges possui uma “*particular manera de cerrar sus historias: siempre con ambigüedad, pero a la vez siempre con un eficaz efecto de clausura y de inevitable sorpresa.*” (1999, p.5). Essa afirmação nos leva a pensar no final de *Plata quemada* que também é ambíguo, mas tem

um eficaz efeito de fechamento e de surpresa. Como em vários contos de Borges, aparece uma voz no epílogo que nos obriga a ler o romance de outra maneira.

No artigo mencionado, Piglia destaca que “*Habría mucho que decir sobre la tensión entre oír y leer en la obra de Borges. Una obra vista como el éxtasis de la lectura que teje sin embargo su trama en el revés de una mitología sobre la oralidad y sobre el decir un relato.*”

(1999, p.8) Em *Plata quemada* essa tensão entre o relato oral e a leitura marcam presença, uma vez que o relato oral das personagens passa pelo processo de reescritura pelo jornalista Emílio Renzi. A tensão também aumenta quando as personagens são ao mesmo tempo espectadores e atores, tal como no momento em que Malito lê o relato do assalto que ele e seus companheiros praticaram ou quando os assaltantes assistem na televisão os acontecimentos dos quais são protagonistas.

Em relação ao uso da oralidade, Piglia vai além de seu precursor, pois:

Borges considera que la novela no es narrativa, porque está demasiado alejada de las formas orales, es decir, ha perdido los rastros de un interlocutor presente que hace posible el sobreentendido y la elipsis, y por lo tanto la rapidez y la concisión de los relatos breves y de los cuentos orales. (PIGLIA, 1999, p.8).

Através de *Plata quemada*, Piglia mostra que é possível representar a oralidade, explorar o subentendido e a elipse em um romance. Assim é possível afirmarmos que o diálogo entre Piglia e Borges ocorre no nível da forma, destacando-se os procedimentos paratextuais, tais como o epílogo ou a epígrafe, por exemplo.

Embora Borges e Arlt tenham sido abordados separadamente, os dois autores fazem parte indissolúvel da poética de Piglia. Ao contrário da crítica que sempre os leu separadamente, Piglia acredita que os dois possuem características comuns, por isso tentou aproximá-los:

Borges en realidad es un lector de manuales y de textos de divulgación y hace un uso bastante excéntrico de todo eso. De hecho él mismo ha escrito varios manuales de divulgación, tipo El hinduismo, hoy, ha practicado ese genero y lo ha usado en toda su obra. En esto yo le veo muchos puntos de contacto con Roberto Arlt, que también era un lector de manuales científicos, libros de sexología, historias condensadas de la filosofía, ediciones populares y abreviadas de Nietzsche, libros de astrología. Los dos hacen un uso muy notable de ese saber que circula por canales raros. (2006, p.80).

Ao apontar algumas características comuns entre Borges e Arlt, Piglia indica como gostaria que sua obra fosse lida. Os dois autores podem ter técnicas narrativas parecidas, tais como o uso da oralidade e da intertextualidade ou o fato de trabalharem com materiais populares. Entretanto, o que mais os aproxima é a leitura de Piglia que faz com que Borges e Arlt sejam lidos sob outros ângulos. Muito mais do que aproximar dois autores, Piglia proporciona outras maneiras de interpretá-los e, por extensão, lança outras perspectivas sob sua própria obra.

3.7 Literatura norte-americana

A literatura norte-americana é presença constante na poética de Piglia. Basta lembrarmos que ele foi um dos seus principais divulgadores na Argentina, através da coleção *Cuentos policiales de la serie negra*. Essa presença pode ser constatada em sua obra por meio das características do “romance negro”. Além dessas características estarem presentes em *Plata quemada*, esse romance também dialoga diretamente com as narrativas *A Sangue frio*, de Truman Capote, e *Mas não se mata cavalos?*, de Horace McCoy e o conto *Los asesinos*, de Ernest Hemingway.

A descrição dos protagonistas de *Plata quemada* é parecida com a do conto *Los asesinos*, de Hemingway “*Aunque de cara no se parecían, vestían como gemelos.*” (HEMINGWAY, p.1). No romance de Piglia, os protagonistas também são comparados a gêmeos, apesar de não serem parecidos fisicamente “*Los llaman los mellizos porque son inseparables. Pero no son hermanos, ni son parecidos.*” (PIGLIA, 1997, p.11). Nos dois

romances, a intensa proximidade dos protagonistas é explicada por seus interesses comuns o que lhes dá a identidade de irmãos, embora não sejam parecidos fisicamente, nem sejam parentes consanguíneos. Além disso, os protagonistas das duas obras sabem que irão morrer, mas não se entregam.

No romance *Mas não se mata cavalo?*, o protagonista justifica o assassinato de Glória, sua parceira de dança, dizendo que a matou para fazer-lhe um favor. Glória, após várias tentativas desesperadas para sobreviver (roubar para ser presa e ter o que comer e participar de um exaustivo concurso de dança pelo mesmo motivo), decide morrer e pede que Roberto a mate “Tome e atire por amor de Deus – disse ela, apertando o revólver contra a minha mão. – Me mate. É o único jeito de sair dessa miséria.” (MCCOY, 1982, p.151). Após relutar, Roberto conclui que “Ela tem razão, eu disse para mim mesmo. É o único jeito de livrá-la dessa miséria.” (MCCOY, 1982, p.151). Para justificar o seu ato, ele lembra-se de quando o seu avô sacrificou Nellie, uma égua que quebrou a perna. Roberto odiou o avô, pois amava a égua. Entretanto, aceitou a explicação dele para ter agido dessa maneira “Era a melhor coisa que eu podia fazer, disse ele. Ela não prestava pra mais nada. Era o único jeito de livrá-la daquele sofrimento ...” (MCCOY, 1982, p.152). Ao comparar a vida de Glória com a de um animal, Roberto consegue matá-la porque acredita que estava livrando-a dos seus sofrimentos, tal como o seu avô havia feito com Nellie, sua égua.

Dorda age da mesma maneira em relação a Russinha, em *Plata quemada*. Russinha é uma imigrante que foi para a Argentina com promessas de casamento, mas acabou trabalhando como prostituta para sobreviver. Ele acreditava que precisava salvá-la de seus sofrimentos e apesar de não entender a sua língua pensou que ela preferia morrer a continuar vivendo dessa maneira. Assim, incentivado por suas vozes foi:

buscar la Beretta en la caña de la bota y apuntarle a los ojos y en ese momento ella mostró una cara de asombro y de terror que el Gaucho nunca pudo olvidar, le quedó para siempre como una estampa, la certeza de que quizás ella se había asustado a último momento como le pasa a los suicidas que se arrepienten, y tratan de vivir y ella estaba desnuda, con el pelo rojo suelto sobre la espalda y alzó la mano, así, en un

gesto de piedad y de asombro mientras el Gaucho le volaba la cabeza. (PIGLIA, 1997, p.237).

Embora a reação da Russinha diante de seu assassinato seja diferente da de Glória, os dois assassinos acreditaram que estavam fazendo um favor para suas vítimas, livrando-as de seus sofrimentos. No romance de McCoy, Roberto afirma que Glória morreu sorrindo, mas no de Piglia a Russinha esboça uma reação de surpresa diante de seu assassinato. Isso nos leva a supor que ao reproduzir uma cena de um romance, mais uma vez, Dorda deixou levar-se por sua imaginação. Quando está encurralado pela polícia deseja se confessar e lembra-se de Russinha “*Tal vez si pudiera confesarse podría hacerse perdonar, podría explicar al menos por qué había matado a la colorada, porque las voces le dijeron que ella no quería seguir viviendo. Pero él en cambio ahora quería seguir vivo.*” (PIGLIA, 1997, p.241). Ao mostrar que a Russinha não queria morrer e demonstrar que Dorda está arrependido de tê-la matado e deseja continuar vivo, Piglia recontextualiza o romance de McCoy.

Plata quemada também dialoga com *A Sangue frio*, considerado por muitos críticos o primeiro romance do Novo Jornalismo. Essa narrativa relata a história de dois assaltantes que buscam enriquecer e para isso, tentam vários planos. As suas atividades ilícitas vão desde a emissão de cheques sem fundos até o assassinato de uma família. Por causa desse crime os protagonistas recebem a pena de morte. Tanto o romance de Capote quanto o de Piglia partem de um acontecimento real e, nas duas obras, os autores utilizam-se das mesmas técnicas narrativas. Entre elas, destaca-se a presença de trechos de jornais a fim de reforçar a verossimilhança, a digressão, a polifonia e a multiplicidade temporal. Além disso, o narrador de *A Sangue frio* comporta-se da mesma maneira que o de *Plata quemada*: é onisciente, observador e imparcial. Nas duas obras, encontramos uma história central que é permeada por vários relatos, sobressaindo-se a descrição de prisões e orfanatos, bem como a infância e adolescência dos protagonistas.

Embora as características comuns aos dois romances que foram apontadas acima já indiquem intertextualidade, o diálogo entre as duas obras se aprofunda através dos protagonistas das duas narrativas, personagens à margem da sociedade, procurando sobreviver. Nos dois casos, os protagonistas se conheceram em uma prisão e quando estão em liberdade condicional encontram-se e praticam novos delitos. Todos aspiram a uma vida melhor, mas enquanto as personagens de Piglia querem chegar aos Estados Unidos e abrirem um restaurante de comida argentina, Perry quer ir para o México ou para a América do Sul encontrar tesouros perdidos.

Podemos dizer que os protagonistas dos dois romances encontram-se perdidos na sociedade e isso fica explícito quando eles recorrem a mapas para tentarem se localizar. No início de *A sangre frio*, Perry enquanto bebe e fuma, também “estudava um mapa aberto à sua frente, no balcão (um mapa Phillips 66 do México), mas era difícil concentrar-se, pois esperava um amigo e o amigo estava atrasado.” (CAPOTE, 1980, p.18). Ao se refugiarem no apartamento de Gisele, os assaltantes discutem um possível roteiro de fuga e consultam um mapa “*Pero lo que yo digo es que hay que llegar a Nueva York, hay una ruta que va desde Tierra del Fuego hasta Alaska ?no sabías eso? Mirás el mapa y es como un hilo, va y va, finita, por el medio de la selva [...] .*” (PIGLIA, 1997, p.146). Nas duas narrativas, as personagens procuram esvair-se de suas realidades por meio de caminhos que não conhecem, mas que sabem que existem.

Dorda e Perry possuem a mesma trajetória, já que ambos são oriundos do campo, passaram por orfanatos, onde foram maltratados e discriminados por urinarem na cama:

Eu vivia entrando e saindo das casas de Correção, muitas vezes por fugir de casa e por roubar. Lembro de um lugar onde me mandaram. Meus rins não eram grande coisa e eu fazia pipi na cama todas as noites. Era humilhante para mim, mas não podia me controlar. A inspetora me batia e me xingava na frente de todos os meninos. Ela costumava vir de noite ver se eu tinha molhado a cama. Levantava o lençol e me batia furiosamente com um cinto de couro negro – me arrancava da cama pelos cabelos e me arrastava até o banheiro e jogava água fria em mim e me dizia para eu me lavar e lavar também os lençóis. Cada noite era um pesadelo. (CAPOTE, 1980, p.327-328).

O mesmo ocorre com o *Gaucha*:

El Gaucho se meaba en la cama y lo obligaban a sacar el colchón y caminar adelante de todos que se reían de él mientras cargaba el colchón para llevarlo a secar al sol y andaba por el patio sin llorar, el Gaucho, hasta que lo mandaban a las duchas y ahí sí con el agua que le cae por la cara puede llorar sin que nadie se dé cuenta. (PIGLIA, 1997, p.221).

Há outros traços que aproximam Perry e Dorda: ambos ouvem vozes, tiveram uma infância difícil, são supersticiosos, recebem ordens de seus comparsas e são considerados criminosos natos. “Mas Dick convencera-se de que Perry era aquela raridade: um ‘assassino nato’. Absolutamente são, mas desprovido de consciência e capaz de desferir, com ou sem motivos, a sangue-frio, golpes mortais.” (CAPOTE, 1980, p.68). Dorda também “*Siempre había sido objeto de interés para los médicos, los psiquiatras. El criminal nato, el hombre que se ha desgraciado de chico, muere en su ley.*” (PIGLIA, 1997, p.234). Através desse fragmento é possível notarmos a presença do discurso psicológico em *Plata quemada*.

Perry possui várias características femininas, tal como Dorda, e liga-se ao parceiro por se sentir atraído por sua masculinidade “ [...] a falta de imaginação de Dick, sua visão materialista de todos os assuntos, fora o que mais atraía Perry de início, pois dava a Dick, em comparação com si próprio, uma dureza autêntica, invulnerável, “totalmente masculina.”)” (CAPOTE, 1980, p.20). O parceiro de Perry vê a sensibilidade dele de maneira negativa “Dick estava cheio dele – de sua gaita, de suas dores e mazelas, suas superstições, seus olhos chorosos e femininos, sua vozinha irritante, sussurrante. Era feito mulher de que a gente tem que se descartar [...]” (CAPOTE, 1980, p.255-256). Dessa maneira, sugere-se a homossexualidade de Perry, negada veementemente por ele, apesar de confessar que quando entrou para a Marinha e o Exército era assediado:

Mas os putos no navio não me deixavam em paz. Eu era um menino pequeno, tinha dezesseis anos. Claro que eu me defendia. Mas nem todos os putos são efeminados, sabe. Conheci alguns que eram capazes de jogar uma mesa de bilhar pela janela. E um piano também. Esses caras infernizam a gente. Principalmente quando se juntam dois e começam a dar em cima e a gente é pequeno. Dá vontade de se matar. Anos mais tarde, quando entrei para o Exército, quando estive na Coréia, tive o mesmo problema.

Minha ficha era boa no Exército, como de qualquer outro. Me deram a estrela de bronze. Mas nunca me promoveram. Depois de quatro anos lutando na guerra da Coreia, podiam ao menos me promover a cabo. Mas não fizeram isso. Sabe por quê? Porque o sargento era puto. Porque eu não dei bola pra ele. Como odeio esses troços. Não agüento. Embora – não sei. Cheguei a fazer amizade com alguns veados. Contanto que não tentassem nada. Fui descobrir, um dia, que o melhor amigo que eu já tive, inteligente e de sensibilidade, era veado. (CAPOTE, 1980, p.161).

A partir desse fragmento, podemos dizer que a relação de Perry com a homossexualidade é bastante ambígua, mas é inegável que ele representa o papel feminino junto a Dick. *Plata quemada* atualiza a discussão da homossexualidade e as atitudes de seus protagonistas contrapõem-se com as das personagens do romance de Capote. Enquanto Dick rejeita o seu parceiro por suas características femininas, Nene acolhe Dorda e o protege. A relação entre os dois é tão profunda que o maior desejo de Dorda é ficar vivo porque “*Quería volver a estar con el cuerpo desnudo del Nene, los dos abrazados en la cama, en el algún hotel perdido en la provincia.*” (PIGLIA, 1997, p.241).

Além de Perry e Dorda, também podemos aproximar as personagens Nene e Dick, visto que as suas trajetórias assemelham-se. Os dois protagonistas têm uma família estruturada, ao contrário de seus companheiros. Apesar disso, envolvem-se com o mundo do crime. Outro fato que os liga é a morte dos pais de ambos após as suas prisões. O pai de Nene morre de um ataque cardíaco depois de saber que o filho foi preso. Já o pai de Dick tenta inutilmente defender o filho, mas morre de câncer depois de sua condenação à pena de morte. Embora as duas personagens não tenham assassinado diretamente os pais, podemos dizer que elas contribuíram para que eles morressem mais rapidamente.

Além dos elementos intertextuais apontados anteriormente, é preciso destacar que os dois romances discutem a temática da pena de morte. Em *A sangre frio*, um advogado questiona a aplicação da pena máxima:

Uma herança dos tempos bárbaros. A lei nos diz que tomar a vida de alguém é errado – e logo segue o exemplo. Um ato quase tão perverso quanto o crime punido. O Estado não tem o direito de infligi-lo. Não é suficiente. Não impede o crime – apenas barateia a vida humana e dá oportunidade a outros assassinatos. (CAPOTE, 1980, p. 362-363).

As palavras do advogado encontram eco na declaração de um Reverendo: “A pena de morte não é a solução: não dá tempo ao pecador de ir ao encontro de Deus. Às vezes eu me desespero.” (CAPOTE, 1980, p.366). Embora as visões sobre a pena de morte tenham origens distintas, o que as aproxima é o fato das duas personagens colocarem-se contra ela.

Piglia atualiza essa discussão em *Plata quemada*:

Hay cuatro métodos de ejecución: horca, fusilamiento, cámara de gás y silla eléctrica. Se tarda mucho en morir. A veces tardás un minuto, un minuto y medio... Contené la respiración e imagináte. La silla es bastante siniestra: el humo que sale de la piel quemada tiene un olor inolvidable, olor a asado. Le colocan al penado los electrodos en la cabeza y en las piernas. No se ven llamas, se ve el cambio de coloración de la piel que se va poniendo morada, negra.[...] -Y el sistema argentino, ¿sabés cuál es?: un tiro en las bolas.(1997, p.208).

Ao descrever a crueldade das formas de execução de um homem, Piglia recontextualiza a discussão sobre a pena de morte e nos remete à execução de vários argentinos durante as ditaduras que assolaram o país, particularmente a de 1976. O desaparecimento e a morte de milhares de pessoas são questionados em *Plata quemada* quando os assaltantes fazem referência ao sistema argentino de execução. Embora a Argentina não adote a pena de morte ela foi colocada em prática por vários governos militares.

3.8 Alta cultura X cultura popular

Em *Plata quemada* o contraste entre a alta cultura, expressada por Renzi através de referências literárias, e a cultura popular representada pelos assaltantes, cria um clima de tensão em que as duas culturas convivem, mas mantêm-se distantes. Por meio desse contraste, amplia-se a teia intertextual do romance.

Entre as referências literárias que Renzi utiliza para elaborar suas reportagens, destaca-se *A Divina Comédia*, de Dante. Primeiro aparece uma referência indireta quando os

policiais jogam gás lacrimogênio dentro do edifício em que eles estão encurralados e os assaltantes queimam os colchões para o gás subir. As chamas lembram o inferno “*Las llamas le daban un aspecto infernal al lugar y el humo subía y ennegrecía el cielorraso y las paredes.*” (PIGLIA, 1997, p.177).

Depois ocorre um violento tiroteio e o rádio telegrafista tenta captar os ruídos dentro do apartamento. Para ele, as vozes dos assaltantes:

Eran gritos de las ánimas perdidas en las angustias del Infierno, las almas extraviadas en el concéntrico sistema del Infierno de Dante, porque ya estaban muertos, eran ellos los que, al hablar, hacían llegar sus voces desde el otro lado de la vida, los condenados, los que no tienen esperanza, ¿ en qué graznidos convierten sus voces? (PIGLIA, 1997, p.180).

Nesse fragmento percebemos a referência direta ao *Inferno*, uma das partes de *A Divina Comédia*. A citação, além de estabelecer a intertextualidade entre as duas obras, compara as personagens de *Plata quemada* com os mortos que espiam suas penas nos vários círculos do *Inferno* de Dante. A menção a essa obra literária nos dá a impressão de que o destino das personagens foi antecipado, uma vez que suas vozes se convertem em grasnidos, perdendo as características humanas, e eles são comparados aos mortos de *A Divina Comédia*. Por fim quando Renzi chega ao apartamento onde ocorreu o conflito, ele classifica o que vê como um “espetáculo dantesco”.

Muito mais do que dialogar com a obra de Dante, ao utilizar um termo literário para descrever um fato, Piglia sugere a superioridade da literatura em relação a outros meios de expressão artística. Quando Piglia aproxima *Plata quemada* de *A Divina Comédia*, ele transpõe o inferno recriado por Dante para a Argentina dos anos 60. O inferno passa a ser urbano e cotidiano, principalmente para aqueles que são marginalizados pela sociedade e não têm esperanças de ascenderem socialmente. Da mesma forma que Virgílio é o guia de Dante, Renzi orienta os leitores na obra de Piglia, revelando o inferno terreno em que as personagens de *Plata quemada* vivem. Dessa maneira, a citação da obra do escritor italiano provoca uma releitura de *A Divina Comédia*.

Entre os elementos da cultura popular presentes no romance de Piglia, destaca-se o cristianismo. Em seu romance, ele chega a fazer uma paródia do discurso religioso. Em suas sessões com o psiquiatra, Dorda acredita que um padre lhe recita um trecho da Bíblia e o reproduz:

Después repetía con voz letárgica, el Gaucho Rubio, un fragmento de la Santa Biblia (Matias XVIII: 6) que (decía) le dictaba un cura. “Y a cualquiera que escandalizare a un gringuito, mejor le fuera que se le colgase al cuello una piedra de molino y se le anegase en lo profundo de la laguna de Carhué”. (PIGLIA, 1997, p.70).

Ao observarmos o texto original percebemos que há uma inversão de significados, embora a referência aos versículos da Bíblia estejam corretas, as palavras estão invertidas: “Mas, qualquer que escandalizar um destes pequeninos, que crêem em mim, melhor lhe fora que se lhe pendurasse ao pescoço uma mó de azenha, e se submergisse na profundidade do mar.” (MATEUS XVIII : 6). Através da paródia, Piglia argentiniza a Bíblia, já que a profundidade do mar foi substituída por uma lagoa argentina. Além disso, antes de referir-se a Bíblia, Dorda alude a um índio ranquel que estuprou um “*gringuito cautivo*” e por isso foi afogado com uma pedra no pescoço. Dessa forma, as palavras de Jesus aos seus discípulos adquirem uma conotação sexual e o discurso religioso é dessacralizado.

Em todo o romance, o discurso religioso é explorado de maneira bastante irônica. Apesar de Dorda ser classificado como um Judas juvenil, ironicamente, ele é traído por sua mãe, a qual o delata para a polícia por ter cortado um frango vivo ao meio com uma tesoura de tosquiar. É interessante notarmos que ela o denunciou às autoridades policiais, ao invés de procurar ajuda médica para entender o comportamento do filho.

Há também referências a Virgem de Luján, padroeira da Argentina. Na hora do assalto, Nene beija a sua medalhinha da Virgem de Luján para obter proteção. Ao mesmo tempo em que busca auxílio para uma atividade criminosa, ele demonstra o seu nacionalismo. Na hora de morrer, entrega a medalhinha para o *Gaucho*, como se fosse ele quem precisasse de consolo. A história da Virgem de Luján é bastante interessante, entre outros fatores, pela

crença de que ela escolheu o lugar de sua morada. Isto reflete a opção de Nene pela vida criminosa, pois ele deixa de ser um filho da classe média e envolve-se com o mundo do crime, apesar da herança paterna. Ele “escolhe” o seu lugar na sociedade, tal como, supostamente, a Virgem de Luján escolheu a sua morada.

A imagem de Cristo aparece diversas vezes em *Plata quemada*. Ao reencontrar Nene em uma estação de trem, Dorda acha-o parecido com Cristo “*parecía un Cristo el Nene parado contra la claridad de la estación.*” (PIGLIA, 1997, p.239). De fato, Nene acaba “salvando” o *Gaicho*, tirando-o da estação de trem e cuidando dele. Após a morte do companheiro, Dorda segura o corpo de Nene como se fosse um Cristo “*El Nene le sonrió y el Gaicho Rubio lo mantuvo en sus brazos como quien sostiene a un Cristo.*” (PIGLIA, 1997, p.218). Essa imagem nos lembra a *Pietà*, de Michelangelo. Por fim, quando Dorda é retirado ainda com vida do apartamento e o espancam, Renzi o classifica como Cristo, mas dessacraliza a imagem, pois o classifica de “*el chivo expiatorio, el idiota que sufre el dolor de todos.*” (PIGLIA, 1997, p.240). Assim, ao invés de ser uma vítima sacrificial, ele é um “idiota” que espia os pecados alheios.

Segundo o antigo preceito marxista, a religião é um elemento de fuga da realidade. Isso é explorado no romance quando Dorda é atacado pela multidão e murmura um trecho da *Ave María*. Durante o combate, este trecho da oração também apareceu entre os sons que o radiotelegrafista captou do conflito. Assim, através da prece, Dorda escapa da sua triste realidade e retorna à sua infância, recordando-se da sua relação com a igreja. Ao voltar-se para a religião, busca a absolvição que lhe é negada. Não consegue nem mesmo confessar-se com um padre, mesmo alegando que é batizado e reconhecendo que pecou. Por meio da dessacralização do discurso religioso, da negação de perdão e da argentinização da Bíblia, Piglia demonstra que os princípios cristãos já não têm muito sentido na sociedade contemporânea.

Outro elemento cultural popular importante é a referência a canções pop. Inicialmente aparece uma menção ao rock dos anos 60, visto que Blanca canta *Yesterday* dos Beatles. É uma canção de um grupo contestador e pacifista, embora os seus integrantes estivessem envolvidos com drogas. Assim, esta canção reforça o contexto em que os assaltantes vivem. *Yesterday* também retrata lembranças de um amor distante. Parece funcionar como uma antecipação dos fatos, já que o grupo fugirá e Blanca será abandonada e posteriormente torturada pelo delegado Silva. Também podemos pensar que essa música foi escolhida para dialogar com a memória do leitor, recontextualizando a década de 60, ou para ajudar a reconstruir o ambiente da época.

Em seus encontros amorosos, Nene e Gisele cantam duas músicas do grupo *Head and Body: Parallel lives* e *Brave capitain*. Apesar de várias pesquisas, não foi possível comprovar a existência desse grupo, o qual é qualificado como sendo superior ao *Rolling Stones*. Foi possível apenas estabelecer o vínculo entre a primeira música *Parallel lives* e a obra de Plutarco com o mesmo nome. Dessa forma, é plausível que o grupo e suas canções sejam apócrifos. Outra hipótese possível, apontada pelo narrador, é o uso dessas canções como “*una versión más dura y más feroz de la vida que estaban viviendo.*” (PIGLIA, 1997, p.112). Essas canções falam de prostíbulos, incêndio, destruição, coragem, enfim, espelham a situação pela qual os assaltantes estavam passando. Ao se refugiarem no apartamento de Gisele, Nene volta a escutar estas músicas antes da chegada da polícia. De certa maneira, estas canções antecipam a luta que está por vir.

Durante o conflito, um dos assaltantes canta *La cucaracha*, aludindo ao uso de drogas. Enquanto canta a música, Dorda pensa na possibilidade de ficar sem drogas e se desespera. Também precisamos lembrar que essa música é da época da revolução mexicana e além da menção às drogas, também relata a decepção que as classes populares sofreram da parte de Carranza, o qual após grandes batalhas chegou ao poder, mas não cumpriu os acordos com

Zapata e Pancho Villa. Esta revolução foi um dos episódios mais sangrentos da história da América Latina. Além disso, um dos líderes revolucionários mexicano é Pancho Villa, foragido da polícia. Uma das características desta revolução foi o fato de congregarem setores diversos da sociedade contra a oligarquia e a ditadura de Porfírio Dias.

Em *Plata quemada*, a formação da quadrilha também é bastante diversificada. Dorda veio do campo, Nene é filho de um empresário do ramo de construção civil, Nando é um ex-militante peronista. Apesar da sua origem heterogênea, têm um objetivo comum: sobreviver. Da mesma forma que Pancho Villa, os assaltantes também são foragidos da polícia que lutam por sua sobrevivência.

Outra referência à cultura popular é a menção ao tango, uma música que teve uma origem marginal, mas que depois penetrou em todos os setores sociais. O cantor de tango Fontán Reyes, o elemento de ligação entre os assaltantes e o informante do assalto, seu tio, aparece como autor de dois tangos: *Esta noche de copas* e *Noche de locura*. A primeira canção relata a história de alguém que traiu o parceiro amoroso. A segunda fala da trágica mentira do amor. Aqui, mais uma vez o que está destacado é a argentinidade, visto que o tango é um dos marcos da nacionalidade argentina.

É necessário destacar que enquanto Renzi cita Dante ou usa elementos da tragédia grega para escrever as suas crônicas, os assaltantes refugiam-se na cultura popular. Dessa forma, justifica-se o fato de Dorda ler uma revista chamada *Mecanica popular* ou acreditar que sua morte será anunciada no jornal sensacionalista *Crónica*. O único que teve acesso à cultura erudita foi Nene, mas as suas leituras restringiram-se aos livros de história.

Embora seja possível identificarmos o contraste entre a alta cultura e a popular podemos dizer que há uma tentativa de aproximação dos dois universos culturais por meio de Renzi. Essa personagem se apropria da cultura erudita para transcontextualizar uma crônica

policial, mas não esquece a cultura popular. Ao usar intertextos elevados e populares, Piglia deixa claro que as duas culturas fazem parte da sociedade contemporânea.

3.9 Autointertextualidade

A intertextualidade com as obras do próprio Piglia ocorre, principalmente, através de Renzi, já que esta personagem aparece nos romances *Respiración artificial* e *La ciudad ausente*, além de marcar presença em alguns contos. Em *Plata quemada* ele aparece como jornalista de *El mundo*.

Podemos dizer que a intertextualidade com *A cidade ausente* começa com a dedicatória da obra, mas há outros pontos de contato entre estas duas narrativas. Nas duas obras aparecem engenheiros, uma máquina de traduzir, psiquiatras e a crítica ao estado argentino. Em *Plata quemada*, Dorda torna-se uma máquina de traduzir, incapaz de expressar-se com clareza, conseguindo apenas reproduzir algumas cenas que viu em filmes. Na outra obra de Piglia, é Elena, a falecida mulher do escritor Macedonio Fernandez, quem deixa sua condição humana e transforma-se em uma máquina de relatos. Os dois são classificados como loucos e são examinados por psiquiatras.

Nas duas obras, percebemos o discurso psicológico, utilizado para discriminar e afastar as pessoas da convivência social. O *Gaicho* sofre as consequências desse discurso. É preciso lembrarmos que Dorda foi considerado o interno mais jovem da Argentina e que a sua internação no manicômio não o recuperou. Ele sempre foi perseguido por vozes que lhe ditavam ordens violentas, símbolos do seu inconsciente.

O pai de Júnior, protagonista de *A cidade ausente* também escuta vozes e, tal como o *Gaúcho*, possui um idioma imaginário. Um escuta as vozes do seu país, outro ouve o seu inconsciente. Dorda reconhece sua incapacidade de se comunicar e acredita que todos os seus problemas são frutos desta dificuldade. Desde quando era interno perdeu sua capacidade de expor suas idéias. Além disso, o presságio da mãe de que vai se dar mal o persegue até o final de sua vida. Ele aceita o seu destino e convence-se de que é um criminoso nato, pois foi condicionado a isto.

A questão da lei também é abordada em *A cidade ausente*. Renzi afirma que “Neste país quem não está preso trabalha para a polícia – disse Renzi. – Incluindo aí os ladrões.” (PIGLIA, 1998, p.16). Nesta obra, a lei tenta impedir que os relatos continuem a existir e Júnior investiga a máquina de relatos. Neste processo, ele entra em uma cidade própria, da mesma forma que as personagens de *Plata quemada* vivem em um mundo a parte.

Outro ponto de diálogo entre as duas obras é a presença de intertextos comuns. *A Divina Comédia* é citada, bem como *Martín Fierro*. Desta maneira, percebemos que a rede intertextual de Piglia é constantemente retomada nas suas narrativas. Curiosamente, a epígrafe que abre *Plata quemada* já aparece no livro *Nombre falso*.

Em *Plata quemada* também podemos identificar o diálogo com *Respiração artificial*. Além das duas obras discutirem a reconstrução do passado, também há nesses romances um relato idêntico: a narração da história de um homem que escrevia cartas de amor para sua própria filha:

el ñato la hacía vestir como la finada y caminar adelante de él y no sé qué otras cosas le haría, y cuando se fue a México le escribía cartas a la hija, que era un churro bárbaro, no sabés, la nena, unas tetitas, incluso después que a él lo mataron, la nena siguió recibiendo cartas de amor del padre, no sé quién se las escribía, la chica estaba como alucinada... (PIGLIA, 1997, p.148)

Piglia também dialoga com suas primeiras produções, em especial, os contos do livro *A invasão*. No primeiro conto deste livro, *Tarde de amor*, temos uma personagem que mantém relações sexuais em seu quarto, enquanto os outros dois que dividem a mesma casa,

acompanham os ruídos no quarto ao lado. Um deles sente-se provocado e resolve abrir a porta do dormitório e provar que não é “veado”. Ele é impedido de abrir a porta do quarto por seu companheiro e os dois se atacam como se fossem cães. Ocorre uma cena parecida em *Plata quemada*. Blanca relaciona-se sexualmente com Corvo Mereles enquanto os demais assaltantes estão em outras dependências da casa. Quando sai para buscar cocaína, Dorda sente vontade de transar com ela, apesar de ser homossexual. Pede um beijo, mas ela não responde. Blanca pensa que ele parece um cão raivoso, tal como os outros membros do grupo e que se Mereles os soltar virão para cima dela.

Essa atitude de Blanca nos lembra o conto *El gaucha invisible*, publicado em *Cuentos morales* e que também faz parte do livro *La ciudad ausente*. Nesse relato, o protagonista é um jovem *gaucha* que é ignorado pelo grupo até mostrar-se corajoso com um animal. Blanca trata Dorda da mesma forma “*La Nena se paró en la puerta y le sonrió. Lo trataba como si fuera invisible, como si fuera de madera.*” (PIGLIA, 1997, p.72). Com exceção de Nene, os demais membros do grupo também tratam Dorda dessa maneira, já que deixa que o parceiro tome as decisões por ele.

A homossexualidade é abordada em vários contos de Piglia. No conto, *A invasão*, Renzi é preso e compartilha a cela com mais dois detentos. Um deles demonstra ser bastante agressivo. Entretanto, quando anoitece, Renzi percebe que os dois têm relações sexuais e sente-se invadindo a intimidade deles.

Em *Plata quemada* a relação homossexual de Dorda e Nene é explícita. No momento de formação do grupo que irá assaltar o banco Nene deixa claro para Malito que só aceita participar do assalto se Dorda também fizer parte do grupo. Enquanto o chefe da quadrilha mostra o seu desprezo pelos homossexuais, Nene os defende dizendo que são muito mais machos do que muitos heterossexuais. Cita o caso de Margarida, a qual se cortou para não delatar ninguém quando foi presa.

Piglia também abordou esse tema no conto *El Laucha Benítez cantaba boleros*, publicado nos livros *Cuentos morales* e *Prisão perpétua*. Esta narrativa relata a história de um boxeador fracassado, apelidado de Viking, e Laucha Benítez, um jovem peso pena. O Viking não consegue mais trabalho como boxeador e passa a ser discriminado pelos outros lutadores. Laucha sente pena e passa a consolá-lo, inclusive cantando boleros. Os dois passam a relacionar-se sexualmente. Um dia, Laucha é encontrado agonizando, cheio de sangue, em um clube de boxe e ao seu lado o Viking o acaricia.

Em suas obras, Piglia desconstrói a imagem standard da cultura gay. Ao abordar essa temática a partir de locais violentos e masculinos, como o mundo do boxe e do crime, ele questiona os modelos esquemáticos do que se convencionou ser a homossexualidade. Assim, encontramos homossexuais em ambientes tão violentos e masculinos, como o mundo do boxe e do crime.

A reconstrução do real também é abordada no conto *Mata -Hari 55*. No início desse conto, em uma epígrafe assinada por R. P., coincidentemente as iniciais de Ricardo Piglia, problematiza-se as noções de real e de ficção:

La mayor incomodidad de esta historia es ser cierta. Se equivocan los que piensan que es más fácil contar hechos verídicos que inventar una anécdota, sus relaciones y sus leyes. La realidad, es sabido, tiene una lógica esquiva; una lógica que parece, a ratos, imposible de narrar. Frente al riesgo de violentarla con la ficción, he preferido transcribir casi sin cambios el material grabado por mí en sucesivas entrevistas. (PIGLIA, 1995, p.148).

Mais uma vez a obra de Piglia dialoga consigo mesma, pois este fragmento acima nos remete ao epílogo de *Plata quemada*, no qual encontramos, entre outras coisas, a seguinte declaração do narrador “*En el verano de 1995 comencé a escribir de nuevo por completo la novela, tratando de ser absolutamente fiel a la verdad de los hechos.*” (PIGLIA, 1997, p.251). Nos dois casos, o narrador tenta nos convencer de que está sendo fiel aos fatos.

Através da sua “autointertextualidade”, Piglia fortalece mais um dos elementos de sua poética: a intertextualidade e nos obriga a ler sua obra como um todo e não isoladamente.

Como vimos, seus romances e contos dialogam entre si, seja através da temática, da repetição de relatos ou da presença de Renzi. Isso evidencia o diálogo de *Plata quemada* com as demais obras de Piglia.

PALAVRAS FINAIS

A tensa relação entre a realidade e a literatura é um tema frequentemente retomado por um grande número de escritores. Por esta razão, ao estudarmos a obra *Plata quemada* (1997), de Ricardo Piglia, verificamos a necessidade de, primeiramente, rastrear a concepção do autor sobre esta temática, já que o ponto de partida desse romance foi um acontecimento real.

Neste trabalho, num primeiro momento, abordamos o processo de construção da narrativa, analisando as personagens, o espaço, o tempo, o foco narrativo e os paratextos, enfim, os elementos que constituem *Plata quemada*. Ao nos determos nestes pontos, verificamos que o romance de Piglia pode inserir-se na categoria de obras pós-modernas, confirmando nossa hipótese inicial. Nesse livro encontramos narrativas que se interpenetram, narração ora em primeira, ora em terceira pessoa, polifonia, recursos metaficcionais, ruptura temporal e espacial, bem como uma rede de intertextualidades e discursos, marcas pós-modernistas.

Acreditamos que fosse relevante, além de abordar *Plata quemada* como um romance pós-moderno, explorar outras possibilidades de leitura dessa narrativa. Dessa forma, apontamos que é possível ler essa obra de Piglia como um romance policial, um romance-reportagem, uma versão argentina da tragédia grega, um relato social ou um romance histórico. Assim, ressaltamos o caráter híbrido dessa narrativa pigliana, além de demonstrar que o mais importante não é catalogar uma obra literária em determinado gênero, mas explorar suas diversas interpretações.

Devido ao fato do autor valer-se amplamente da intertextualidade, sentimos a necessidade de dedicarmos um capítulo a esse assunto. Verificamos que Piglia dialoga com Arlt, Borges, Sarmiento, Echeverría, Hernández, Walsh, Dante, Brecht, Capote, McCoy, Hemingway, além de inserir sua própria obra nessa vasta rede intertextual que também

contempla elementos da cultura popular. Além da intertextualidade também encontramos nesse romance vários discursos, tais como o religioso, político, filosófico, psicológico e musical.

A partir das reflexões apresentadas anteriormente, é possível afirmar que ao utilizar tão ampla rede intertextual, Piglia não só homenageia alguns autores, mas nos obriga a ler a sua obra a partir deles. Ao estabelecer o diálogo com as obras de fundação da literatura argentina, ele atualiza a dicotomia entre a civilização e a barbárie, mostrando que esse conflito vai muito além da oposição entre cidade e campo. Da mesma forma que Sarmiento ou Echeverría, Renzi representa o intelectual, a “civilização” frente ao universo popular. Por isso, é desprezado tanto pelos assaltantes quanto pelos policiais, pretensos representantes da barbárie. A personagem Renzi permite discutir a oposição entre a cultura popular e a alta cultura, presente em *Plata quemada* através da contraposição com os assaltantes, levando-nos a refletir sobre o papel que a literatura ocupa na contemporaneidade. Além disso, quando Piglia coloca elementos de outras obras suas neste romance, num processo de auto-intertextualidade, demonstra que *Plata quemada* faz parte de sua poética, apesar de, aparentemente, fugir aos padrões literários atribuídos a ele. Em sua obra metaficcional, Piglia explicita, através de Renzi, o processo de criação literária. Ao colocar a sua personagem trabalhando no jornal *El mundo*, homenageia Arlt. Também homenageia Borges, ao utilizar os mesmos procedimentos paratextuais típicos da poética borgeana.

A presença de tantos intertextos, além de personagens históricas e a personagem literária Renzi, marca um discurso essencialmente pós-moderno. A leitura dos textos analisados evidencia uma nova construção, onde se ressaltam as diferenças sem desconsiderar a tradição. Dessa forma, Piglia estabelece a sua própria tradição literária.

Também precisamos nos indagar sobre a importância de Brecht e de Walsh em *Plata quemada*. Fiel a sua prática de estabelecer metatextos, Piglia nos dá a chave para

interpretarmos o papel que esses dois autores desempenham em seu último romance, em seu ensaio “*Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*”. Neste texto, ele atualiza o livro do escritor italiano Ítalo Calvino, *Seis propuestas para o próximo milênio*. A fim de discutir quais seriam as características da literatura futura, Piglia analisa as marcas da produção literária de Walsh, examinando a reconstrução do real nas obras desse autor. Além de apontar as características que acredita serem essenciais para a literatura, ele se baseia no texto “Cinco dificultades para escrever a verdade”, de Brecht, para demonstrar as dificuldades que essa literatura futura enfrentará.

Piglia opina “*que esta noción de la verdad como horizonte político y objeto de lucha podría ser nuestra primera propuesta para el próximo milenio.*” (2000, p.30). Esta afirmação é feita após a análise das narrativas de Walsh em oposição às obras de Capote e de Mailer. Para ele, os romances desse autor se distanciam dos livros de não-ficção porque ele avança até a verdade através da luta social e não de maneira neutra, como ocorre no Novo Jornalismo.

A segunda marca dessa literatura seria “*el desplazamiento, la distancia. Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro .*” (PIGLIA, 2000, p.37). A partir daí, Piglia reflete sobre a construção de dois textos de Walsh, explicitando como ele conseguiu o efeito de deslocamento apesar de partir de fatos reais.

Por fim, chegamos à terceira proposta:

La claridad como virtud. No porque las cosas sean simples, eso es la retórica del periodismo: hay que simplificar, la gente tiene que entender, todo tiene que ser sencillo. No se trata de eso, se trata de enfrentar una oscuridad deliberada, una jerga mundial. Una dificultad de comprensión de la verdad que podríamos llamar social, cierta retórica establecida que hace difícil la claridad. (PIGLIA, 2000, p.41-42)

Além dessas propostas, Piglia aponta algumas dificuldades para essa literatura futura:

Brecht define algunos de los problemas que yo he tratado de discutir con ustedes. Y las resume en cinco tesis referidas a las posibilidades de transmitir la verdad. Hay que tener, decía Brecht, el valor de escribirla, la perspicacia de descubrirla, el arte de hacerla manejable, la inteligencia de saber elegir a los destinatarios. Y sobre todo la astucia de saber difundirla.(2000, p.42).

Percebemos que essas propostas podem ser perfeitamente aplicáveis a *Plata quemada*. Da mesma maneira que Walsh, Piglia trabalhou com personagens ex-cêntricas, procurando representar a sua linguagem, o seu universo popular, nos proporcionando uma visão periférica da história. O autor também consegue um efeito de distanciamento, demonstrando que apesar de ter como ponto de partida uma história real estamos diante de uma obra literária. A distância entre os fatos e a narração é marcada pela presença de jornais e pela atuação da personagem Renzi. A clareza também é uma das características desse romance.

Acreditamos que Piglia superou as dificuldades que Brecht apontou. Ele escreveu uma versão da história dos marginalizados, demonstrando que o assassinato dos assaltantes não foi um caso isolado, mas sim a culminação da atuação de um sistema repressivo. Através do assalto a um banco, o autor de *Plata quemada* nos faz refletir, por exemplo, sobre as conseqüências de um governo militar, não só na Argentina, mas em toda a América Latina. A maneira que encontrou para difundir essas verdades foi apropriar-se de um meio de comunicação de massa: o romance policial. Após essas reflexões retornamos à indagação que iniciou o nosso trabalho: qual seria a verdade que está escondida nesse romance de Piglia?

Plata quemada pode ser lida como a metáfora da Argentina na época da “*República en crisis*”, de acordo com José Luís Romero (2002). Muito mais do que o simples assalto a um banco, o autor recupera as características dessa crítica época argentina. É preciso lembrar que o romance representa a década de 60, período no qual a Argentina estava em plena crise de representação democrática. Perón estava exilado e muitos aguardavam o seu retorno. Enquanto isso não ocorria, vários presidentes ocuparam o poder, mas quem realmente controlava o país eram os militares. Apesar da intensa repressão, uma parcela significativa da população argentina reagia.

Podemos dizer que *Plata quemada* critica as instituições argentinas. O Estado é desmascarado através das ações do delegado, visto que essa personagem comanda um

esquadrão da morte e usa a tortura como forma de obter informações. Além disso, usa metáforas para justificar o assassinato dos assaltantes, pois para ele, matá-los era apenas “uma operação de limpeza”, já que seus antagonistas eram “lixo humano”. As prisões e manicômios são desnudados demonstrando que esses ambientes não são locais de recuperação, mas funcionam apenas como espaço para a repressão e a manutenção do poder. O casamento também é questionado, já que a certidão de casamento de Blanca era falsa. O catolicismo também é colocado em julgamento, uma vez que Dorda foi humilhado em um orfanato dirigido por freiras e não conseguiu ser perdoado por seus atos, apesar de se arrepender, rezar e implorar por um padre.

Nesse romance, também são dessacralizados vários mitos argentinos. Ao colocar como protagonista um homossexual passivo, Piglia desconstrói o mito do *Gaúcho* como símbolo sexual masculino. O mesmo ocorre com o tango e o peronismo, visto que os dois são questionados no romance através das personagens que os representam. Através dessa desconstrução dos mitos argentinos, coloca-se em xeque a noção da identidade nacional.

Numa atitude pós-moderna, Ricardo Piglia, ao elaborar seu romance, deu mostras de sua grande capacidade de inovação, transcontextualizando uma crônica policial que pode ser lida de diferentes maneiras. Assim, é possível afirmarmos que ao aproximar-se de um gênero de massa, *Plata quemada* não se afasta do estilo de obras do autor. Acreditamos que a escolha desse formato foi mais uma estratégia de recepção textual, um meio de difundir as verdades da ficção.

Para finalizar, é necessário ressaltar que este trabalho foi uma tentativa de interpretar uma obra tão rica quanto *Plata quemada*. Acreditamos que inúmeras interpretações podem surgir devido a riqueza poética que esse romance de Piglia possui. Por isso ficamos com as palavras de Umberto Eco que define o efeito poético como “a capacidade que tem um texto de gerar leituras sempre diversas, sem nunca esgotar-se completamente”. (1985, p.13).

REFERÊNCIAS

- AINSA, F. La nueva novela histórica latinoamericana. *Plural*, México, n. 240, p.82-85, 1991.
- ARISTOTELES. *Poética*. São Paulo: Abril, 2004.
- ARLT, R. *Los siete locos*. Buenos Aires: Bureau, 1999.
- ARLT, R. *El juguete rabioso*. Buenos Aires: Colihue, 1994.
- BEZERRA, P. Polifonia. In: BRAIT, B. (Org.) *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- BORGES, J. *El aleph*. Buenos Aires: Emecé, 2007.
- BRATOSEVICH, N. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires: Atuel, 1997.
- BRECHT, B. A ópera dos três vinténs. In: _____ *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- BRECHT, B. *Poemas*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- BRECHT, B. As cinco dificuldades para escrever a verdade. *Diário de Lisboa*, Lisboa, 25 abr.1982. Disponível em: <<http://www.resistir.info.com>>. Acesso em: 15 jan. 2008.
- CANDIDO, A. A personagem do romance. In: _____ *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1968.
- CAPOTE, T. *A sangue frio*. São Paulo: Abril, 1980.
- CHEVALIER, J. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- COMPAGNON, A. *O trabalho da citação*. Tradução Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DANTE, A. *A divina comédia*. São Paulo: Nova Cultural, 1994.
- DRUCAROFF, E. La narración gana la partida. In: JITRIK, N. *Historia crítica de la literatura argentina: la narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- ECHEVERRÍA, E. *El matadero*. Buenos Aires: Abril, 1983.
- ECO, U. *O nome da rosa*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1985.
- FERNANDES, G. M. Pós-moderno. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.) *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UJFJ, 2005.

- FERNÁNDEZ, N. M. F. *Identidad y ficción*. Tucumán: Magna, 1998.
- FORNET, J. Un debate de poéticas: las narraciones de Ricardo Piglia. In: JITRIK, N. *Historia crítica de la literatura argentina: la narración gana la partida*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- FORNET, J. *El escritor y la tradición: Ricardo Piglia y la literatura argentina*. Buenos Aires: FCE, 2007.
- GALEANO, E. *As veias abertas da América latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- GARCIA, O. M. *Comunicação em prosa moderna*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1983.
- GENETTE, G. Introdução. In: _____ *Palimpsesti: la letteratura al secondo grado*. Tradução Raffaella Novitá. Torino: Einaudi, 1997.
- GIARDINELLI, M. La novela policial y detectivesca en América latina: coincidencias, divergencias e influencias de esta literatura latinoamericana. In: KLAHN, N., CORRAL, W. H. (Comp.) *Los novelistas como críticos*. México: FCE, 1991.
- GIARDINELLI, M. Historia y novela en la Argentina de los 90. In: KHOUT, K. (Ed.) *La invención del pasado: la novela histórica en el marco de la postmodernidad*. Frankfurt: Vervuert, 1997.
- GOBELLO, J. *Lunfardo: curso básico y diccionario*. Buenos Aires: Libertador, 2006.
- GONZÁLEZ, A. Ficção e jornalismo se imitam. *Jornal do Brasil*, 27 abr. 2002.
- GONZÁLEZ, C. M. (Dir.). *Diccionario didáctico de español*. Madrid: SM, 1998.
- HEMINGWAY, E. *Los asesinos*. Disponível em: <<http://ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/hemin/asesinos.htm>>. Acesso em: 10 mar. 2008.
- HERNÁNDEZ, J. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Betina, 1999.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LESKI, A. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- LOPEZ, S. K. Literatura e imaginarios urbanos: la periferia en el centro del relato. Dos casos: *Los siete locos* de Roberto Arlt y *Plata quemada* de Ricardo Piglia. In: ANUARIO brasileño de estudios hispánicos. Brasília: Thesaurus, 2004.
- LUKÁCS, G. *La novela histórica*. Tradução Jasmin Reuter. 3. ed, México: Era, 1977.
- MARTÍNEZ, T.E. *Las vidas del general*. Buenos Aires: Aguilar, 2004.

- MENTON, S. *La novela histórica de la América Latina*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MCCOY, H. *Mas não se mata cavalo?* São Paulo: Abril, 1982.
- PAZ, O. Respuestas nuevas a preguntas viejas. In:_____ *Ideas y costumbres I: la letra y el cetro*. México: FCE, 1995.
- PEREIRA, M.A. *Palavras ao sul*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- PEREIRA, M.A. *Ricardo Piglia y sus precursores*. Buenos Aires: Corregidor, 2001.
- PIGLIA, R. *Respiração artificial*. São Paulo: Iluminuras, 1987.
- PIGLIA, R. *Crítica y ficción*. Buenos Aires; Siglo Veinte, 1990.
- PIGLIA, R. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- PIGLIA, R. *Cuentos morales*. Buenos Aires, 1995.
- PIGLIA, R. *Plata quemada*. Argentina: Planeta, 1997.
- PIGLIA, R. *A cidade ausente*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- PIGLIA, R. *A invasão*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- PIGLIA, R. *Dinheiro queimado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PIGLIA, R. *Borges: el arte de narrar*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP, 1999.
- PIGLIA, R. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Planeta, 2000.
- PIGLIA, R. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: FCE, 2001.
- PIGLIA, R. *Nome falso*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- PIGLIA, R. *Prisão perpétua*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- PIGLIA, R. *El último lector*. Buenos Aires: Anagrama, 2005.
- PIGLIA, R. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- PIGLIA, R. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Anagrama, 2006.
- Plata quemada*. Direção: Marcelo Piñeyro. Produção: Oscar Kramur. Buenos Aires, 2000.1 DVD.

- PONS, M. C. El secreto de la historia y el regreso de la novela histórica. In: JITRIK, N. *Historia crítica de la literatura argentina: la narrativa gana la partida*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- PRADO, L. F. S. *História contemporânea da América latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1996.
- PRIETO, M. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.
- PUJOL, S. *La década rebelde: los años 60 en la Argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2002.
- REIMÃO, S. *O que é romance policial*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- ROMERO, J. L. *Breve historia de la Argentina*. Buenos Aires: FCE, 2000.
- SANTIAGO, S. O narrador pós-moderno. In: _____ *Nas malhas das letras*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SARMIENTO, D. *Facundo*. Buenos Aires: Colihue, 2005.
- VARGAS LLOSA, M. El arte de mentir. In: KLAHN, N., CORRAL, W. H. (Comp.) *Los novelistas como críticos*. México: FCE, 1991.
- VARGAS LLOSA, M. *La verdad de las mentiras*. Buenos Aires: Seix Barral, 1990.
- WALSH, R. *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2001.