

Recolha de circunstâncias: o diário como álbum

Júlio Pimentel Pinto

Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

juliop@uol.com.br

O artigo analisa a caracterização do gênero diarístico como álbum, a partir da diferenciação mallarmaica entre Livro e Álbum, da abordagem de Roland Barthes sobre o tema e do caso específico representado pela trilogia *Os diários de Emilio Renzi*, de Ricardo Piglia. Para tanto, analisa questões como: a morte e o retorno da figura autoral, as escritas de si, a pluralização de enunciadores, a forma de diário e sua dimensão fragmentária, a relação entre o registro no presente e a evocação do passado. Atesta-se a possibilidade de identificar os diários de Piglia/Renzi como um álbum, enfatizando sua composição plural e as estratégias empregadas na sua montagem.

Palavras-chave: diário; álbum; Ricardo Piglia; Roland Barthes; autor; enunciação.

Cómo citar este artículo (MLA): Pimentel Pinto, Júlio. “*Recolha de circunstâncias: o diário como álbum*”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 26 núm. 1, 2024, págs. 133-166.

Artículo original. Recibido: 24/02/23; aceptado: 12/09/2023. Publicado en línea: 01/01/2024.



Relevamiento de circunstancias: el diario como álbum

En este artículo se analiza la caracterización del género diario como álbum, a partir de la diferenciación propuesta por Mallarmé entre libro y álbum, el abordaje del tema por parte de Roland Barthes y el caso específico representado por la trilogía *Los diarios de Emilio Renzi*, de Ricardo Piglia. Para ello, se estudian cuestiones como: la muerte y el retorno de la figura autorial; las escrituras de sí; la pluralización de los enunciadores; la forma del diario y su dimensión fragmentaria; la relación entre el registro en el presente y la evocación del pasado. Se constata la posibilidad de identificar los diarios de Piglia/Renzi como un álbum, destacando su composición plural y las estrategias utilizadas en su montaje.

Palabras clave: diario; álbum; Ricardo Piglia; Roland Barthes; autor; enunciación.

Inventory of circumstances: Diary as album

In this article I analyze the characterization of the diary genre as an album, based on Mallarmé's difference between Book and Album, Roland Barthes' approach to the theme and the specific case represented by the trilogy *The Diaries of Emilio Renzi*, by Ricardo Piglia. For this reason, I study quests as: the death and the return of the author's figure; self-writings; the pluralization of enunciators; the daily form and its fragmentary dimension; the relationship between the present record and the evocation of the past. Attests to the possibility of identifying the Piglia/Renzi diaries as an album, emphasizing their plural composition and the strategies employed in their montage.

Keywords: personal diaries; album; Ricardo Piglia; Roland Barthes; author; enunciation.

O Diário é um gênero fácil, exceto se fizermos dele,
posteriormente, uma obra complicada.
Roland Barthes, *A preparação do romance*

I.

NÃO DEMORA MUITO PARA QUE Valeria, a narradora de *Caderno proibido*, de Alba de Céspedes, dê-se conta de alguns dos principais dilemas que afetam aquele que escreve um diário, que dedica parte de seu dia a registrar num caderno os fragmentos da experiência vivida:

Agora, por trás de qualquer coisa que eu faça ou diga, existe a sombra deste caderno. Nunca poderia acreditar que tudo o que me acontece ao longo do dia merecesse ser anotado. Minha vida sempre me pareceu meio insignificante, sem acontecimentos notáveis além do casamento e do nascimento das crianças. Mas desde que, por acaso, comecei a manter um diário, percebo que uma palavra, um tom, podem ser tão importantes, ou até mais, quanto os fatos que estamos habituados a considerar como tais. Aprender a compreender as coisas mínimas que acontecem todos os dias talvez seja aprender a compreender realmente o significado mais recôndito da vida. Mas não sei se isso é um bem, temo que não. (Céspedes 36)

Este diário ficcional que subverte o cotidiano e a vida mesma da protagonista se torna rapidamente numa “sombra” que a acompanha nas ações e enunciações cotidianas, invertendo a lógica aparente da escritura diarística: não é mais a vida a regular a confecção do diário, mas o espectro do “caderno proibido” —que ela mantém rigorosamente escondido dos olhos do marido e dos dois filhos quase adultos— que paira sobre cada um de seus gestos e de suas palavras. Mais: o *notável* da vida —aqueles eventos ou coleções de ocorrências que se destacam da massa de atos fortuitos e esquecíveis das nossas vidas— adquire outra espessura, o que causa uma redefinição dos valores atribuídos a cada ação; ou melhor, atribui significados ao que antes supúnhamos “insignificante”, ao que provavelmente passaria despercebido pelos olhos ou pela imaginação da Valeria pré-caderno. Às “coisas mínimas” —que com frequência se associam ao nada cotidiano—,

ao “significado mais recôndito da vida”. A percepção aguda da narradora, porém, termina com uma dúvida que também é conclusão amarga: afinal, redefinir os pesos das nossas ações, de cada palavra e de cada tom, viver sob a sombra do caderno é mais provavelmente um mal do que um bem.

Outras dúvidas ficam no leitor do caderno de Valeria: o que é —ou define— de fato um diário?; por que recolher circunstâncias e colecionar, tal qual num álbum, anotações?; qual é fronteira entre as três instâncias que latejam num diário —o íntimo, o privado e o público?; quanto da vida vivida— e supostamente desmistificada, pois rebalanceada nos seus pesos e valores, a ponto de assombrar a própria diarista, resta nos registros cotidianos?; de que minúcias ou fragmentos eles se compõem e, por meio deles, desmontam a vida para remontá-la no diário?

O “caderno proibido” de Valeria é assumidamente ficcional, embora seja frequente, entre seus comentadores, a localização de correlações possíveis de temas e preocupações da narradora com aspectos da vida de Alba de Céspedes e, melhor, com enredos e ambientações de seus outros livros de ficção, o que permite, a partir do exemplo que o excerto oferece, abrir outro território de questionamentos: quando o diarista é uma pessoa real, uma escritora ou um escritor, e a vida narrada é a daquele ou daquela que imprime seu nome na capa de outros livros: o que o diário permite entrever?

Há um caso singular: *Os diários de Emilio Renzi*, de Ricardo Piglia. A dupla assinatura na capa confunde e confessa; confunde ao quebrar o protocolo esperado pelo leitor —que seja o escritor Ricardo Piglia a contar ali sobre sua vida—; confessa ao declarar, já de saída, certos impasses da escrita diarística, a começar pela dúvida mais profunda e que é objeto de uma seção do primeiro volume da trilogia: num diário ou num texto de ficção, quem diz eu?:

Exorcismo, narcisismo; numa autobiografia, o Eu é todo o espetáculo. Nada consegue interromper essa zona sagrada da subjetividade: alguém contando sua própria vida, objeto e sujeito da narração, único narrador e único protagonista, o Eu parece ser também a única testemunha.

Entretanto, pelo simples fato de escrever, o autor prova que não fala apenas para si mesmo; se assim fosse, bastaria uma espécie de nomenclatura espontânea de seus sentimentos, posto que a linguagem é imediatamente seu próprio nome. Obrigado a traduzir sua vida em linguagem, a escolher as palavras,

o que está em jogo já não é a experiência vivida, e sim a comunicação dessa experiência, e a lógica que estrutura os fatos não é a da sinceridade, e sim a da linguagem. (Piglia, *Os diários* vol. 1, 354)

A contradição é inevitável: se o “eu é todo o espetáculo” e a subjetividade impera —inclusive estabelecendo a figura do autor como referente e objeto da narrativa, além de enunciador—, o referente rapidamente é forçado a ceder o protagonismo ao papel estruturador da linguagem, num esforço de tradução que contesta a existência de significados intrínsecos ao referente e desloca a centralidade para o plano da escritura e do processo de significação.

Os diários de Emilio Renzi é o título dado ao conjunto de três volumes que reúne parte dos materiais presentes nas centenas de cadernos que Ricardo Piglia acumulou entre a década de 1950 e a de 2010.¹ Há menções aos cadernos, desde a década de 1960, em ensaios e textos de ficção publicados por Piglia. É só após sua aposentadoria em 2012, no entanto, que Piglia inicia o processo de edição dos diários e que resultam nos livros *Anos de formação*, *Os anos felizes* e *Um dia na vida*, que cobrem, respectivamente, os períodos 1957-1967, 1968-1975 e 1976 em diante. A versão impressa difere em muitos aspectos da forma e do conteúdo dos cadernos: é sua versão relida, reorganizada, selecionada, alterada; é a transposição dos cadernos para outro formato, que implica exclusões, atualizações, inclusões de novos trechos. Embora o *corpus* de base, ponto de partida dos três volumes editados, esteja nos cadernos, estes se diferenciam substancialmente do material disponível para leitura e estudo do público em geral. Se o relato diarístico já é uma operação de desmontagem e remontagem da experiência vivida, a passagem para a edição impressa, por sua vez, é a replicação da mesma operação, impondo mais barreiras e produzindo mais (e outros) significados para a vida que em algum momento foi efetivamente vivida, embora o sentido da experiência, naquele momento, não estivesse definido. Ou, nos termos da passagem citada acima, substituindo definitivamente,

1 Os três volumes de *Los diários de Emilio Renzi*, originalmente publicados por Editorial Anagrama, de Barcelona, são: *Años de formación* (volume 1, 2015), *Los años felices* (volume 2, 2016) e *Un día en la vida* (volume 3, 2017). O conjunto original de cadernos redigidos por Ricardo Piglia ao longo de décadas se encontra hoje abrigado na Universidade de Princeton, onde Piglia atuou como professor por anos. O material é disponível para consultas, mas ainda não foi completamente ordenado e catalogado. Entre os estudos diretos do acervo já realizados, vale destacar os de Teresa Orecchia Havas.

em nome da *comunicação da experiência*, a lógica dos fatos pela lógica da linguagem, e, acrescente-se, pela lógica da composição do objeto literário. Ao trabalho de edição, incorpora-se o de ficcionalização, transitando do documental —representado pelos cadernos— para o ficcionalizado e constituindo o perfil de uma vida imaginada e reconstruída anacrônica e distanciadamente, num jogo de diálogos entre temporalidades (Laera).

A relação entre os dois autores identificados na capa —Renzi e Piglia— é, a princípio, íntima. Em primeiro lugar, pela presença de Renzi já no registro oficial de Piglia, cujo nome completo é Ricardo Emilio Piglia Renzi. Em segundo lugar, e mais importante, pela recorrência de Renzi como personagem em todos os romances publicados por Piglia, em contos e ensaios; como um alter ego ou um autor por trás do autor que, ao duplicar a autoria, a rigor a coloca em dúvida: os diários não são do Eu, são do outro. Em terceiro, e definitivo, porque expõe a pluralidade de enunciadores de toda escritura. Em mais de um dos textos que fazem parte de *Os diários de Emilio Renzi* —e que diferenciam os volumes editados ainda mais dos cadernos—, textos que ladeiam (ou combinam-se com) o registro direto do dia-a-dia, a duplicidade é caracterizada e explicada. Já no início da “Nota do autor” que abre o primeiro volume, —e como o título sugere, deveria ser expressão da pessoalidade do relato— misturam-se vozes em primeira e terceira pessoa:

Tinha começado a escrever um diário no final de 1957 e ainda continuava a escrevê-lo. Muitas coisas mudaram desde então, mas ele permanecia fiel a essa mania. “Claro que não há nada mais ridículo do que a pretensão de registrar a própria vida. Você imediatamente vira um clown”, afirmava. Mesmo assim, ele está convencido de que, se uma tarde não tivesse começado a escrevê-lo, nunca teria escrito mais nada. [...] “Por isso falar de mim é falar desse diário. Tudo o que sou está aí, mas não há nada além de palavras. Mudanças na minha letra manuscrita”, tinha dito. (Piglia, *Os diários* vol. 1, 11)

Além de reiterar a explicitação imediata do primado da narração sobre o referente (contar o vivido importa mais do que a experiência em si) —“Por isso falar de mim é falar desse diário. Tudo o que sou está aí, mas não há nada além de palavras”—, o narrador, o outro, alude ao autor, o Eu, em terceira pessoa e emprega aspas, recurso de citação e de deslocamento da enunciação, para incorporá-lo ao texto.

O mesmo movimento ocorre em “No bar”, texto de abertura do segundo volume:

Falo por mim, disse, que escrevo um diário, e os diários só obedecem à progressão dos dias, meses e anos. Não há outra coisa que possa definir um diário, não é o material autobiográfico, não é a confissão íntima, nem sequer é o registro da vida de quem o escreve que o define; simplesmente, disse Renzi, é a ordenação do escrito pelos dias da semana e os meses do ano. Só isso, disse satisfeito. [...] O Eu é uma figura oca, o sentido deve ser buscado em outro lugar; num diário, por exemplo, o sentido é a ordenação conforme os dias da semana e o calendário. (Piglia, *Os diários* vol. 2, 7-8)

Constata, assim, que a definição do que é um diário não é dada pela presença hegemônica do Eu ou de sua vida, e sim pela arbitrária, abstrata e matemática progressão das datas num calendário. Imediatamente na sequência, num jogo de ilusionismo com o leitor, amplia o paradoxo da dupla autoria e enunciação:

Por isso, ainda que no meu diário eu vá manter a ordem temporal matemática, também me preocupa outro tipo de cronologia e outro tipo de escala e periodização, e é nisso que estou pensando, mas, claro, desde que o diário seja publicado com o nome verdadeiro do autor e em suas entradas a pessoa que as escreve seja a mesma e tenha o mesmo nome, concluiu Renzi. (Piglia, *Os diários* vol. 2, 8)

O conjunto de dúvidas em relação ao efetivo autor —e à própria ideia de autoria— e a explicitação da estratégia de falar de si a partir de olhar e de voz distanciados ou deslocados repõe uma observação decisiva, presente no primeiro volume de *Os diários de Emilio Renzi*:

De todos os signos da linguagem, o Eu é o mais difícil de controlar, o último que a criança adquire e o primeiro que o afásico perde. A meio caminho entre ambos, o escritor adquiriu o hábito de falar de si mesmo como se falasse do outro. (Piglia, *Os diários* vol. 1, 354)

A insistência renzi-pigliana de desnaturalizar a autoria e recorrer à forma diário como espaço —*outro* espaço, além da própria ficção e da ensaística— para refletir sobre o trabalho da escritura exige que o leitor confronte o esforço de “desidentificação” com noções presentes em estudos diversos sobre a diarística ou, de forma mais geral, sobre as “escritas de si”. Philippe Lejeune, por exemplo, sustenta que o emprego do pronome na primeira pessoa do singular impõe uma unidade fictícia, ao promover uma identificação entre o sujeito de quem se fala e o enunciador (Lejeune 29). Sylvia Molloy ressalta, logo no início de seu ensaio sobre a escritura autobiográfica na América Hispânica, que “me interessa analisar as formas diversas da autofiguração, com o objetivo de deduzir as estratégias textuais, as atribuições de gênero e, claro, as percepções do eu que moldam os textos autobiográficos” (Molloy 11). Maurice Couturier vê em procedimentos desse tipo uma “negação autobiográfica” e afirma que o escritor “deseja ser um outro” para, neste, concentrar a figura e a possibilidade da autoria (Couturier 197). Leonor Arfuch sugere a possibilidade de que “é nessa tensão entre a ilusão da plenitude da presença e o deslizamento narrativo da identidade que se dirime, talvez paradoxalmente, o *quem* do espaço biográfico” (Arfuch 101). François Dosse, após de assumir a noção barthesiana de “biografema”, conclui que “à maneira do discurso do historiador que se apresenta, no dizer de Roland Barthes, como um ‘efeito de real’, o gênero biográfico traz em si a ambição de criar um ‘efeito do vivido’”² (Dosse 410).

De Lejeune a Dosse, cinco registros espalhados por trinta anos de estudos das “escritas de si”. Dissonantes entre si, mas sempre inquietos ante a tensão expressa nos relatos que sugerem indicar uma emergência do referente autobiográfico na escritura. Em *Os diários*, a escrita de si passa por

- 2 Ao falar em “efeito de vivido” e equipará-lo à noção de “efeito de real”, Dosse articula dois ensaios de Barthes, “O discurso da história” e “O efeito de real”, ambos voltados à análise das estratégias de produção de efeitos no discurso que sejam capazes de provocar, no leitor, a crença de que um texto seja capaz de expressar a realidade da experiência vivida (Roland Barthes. *Le bruissement*). O “biografema” aparece em Barthes como uma estratégia de pensar novas narrativas de si ou de registrar a experiência de outros indivíduos. Em linhas gerais, é um episódio, um detalhe ou uma cena, significativos da vida da pessoa, que contribui para definir algum gosto ou valor, para compor um retrato circunstancial mas eficaz, sem assumir qualquer dimensão metonímica; ou seja, o biografema é parte desmembrada da biografia, mas não substitui o todo da personagem biografada. Em ensaio que busca aproximações entre Barthes e Piglia, Bergonzoni ressalta que “o biografema é um espaço [...] de troca ou de ‘dispersão’ entre o sujeito que escreve e o sujeito que lê” (Bergonzoni 250).

um deslizamento que parece, a princípio, simples, uma vez que os nomes Emilio e Renzi constam do próprio registro de Piglia —chamava-se Ricardo Emilio Piglia Renzi— e Renzi já aparecera como personagem e autor de textos anteriormente publicados por Piglia. O movimento de transição de um para o outro, porém, é mais complexo. Adriana Rodríguez Pésico designa o deslizamento como “pudor autobiográfico” (Rodríguez Pésico 2017) e Julio Premat atesta o paradoxo da operação que parece revelar a intimidade, mas acaba por criar um novo tecido de invenção do eu, um novo mascaramento ficcional:

Os últimos anos [de Piglia], então concentrados em publicar um material de índole íntima, tiveram um efeito tão espetacular quanto paradoxal: em vez de acentuar o aspecto autobiográfico de sua obra, colocaram em destaque a operação fabuladora mais forte de seu projeto, ou seja, o deslocamento de um eu biográfico para um personagem de autor. (Premat 109)

Esse “personagem de autor” é o *outro* (Montaldo 1) e propõe, em graus igualmente distintos de aproximação ou distanciamento, um debate contemporâneo ao da decolagem da produção ficcional de Piglia —cujo primeiro livro, a coletânea de contos *A invasão*, saiu originalmente em 1967— e correspondente à data de corte entre o primeiro e o segundo volumes de *Os diários de Emilio Renzi*: a polêmica sobre a morte do autor. Curiosamente, a discussão não aparece, ao menos diretamente, nos três tomos editados —estaria mais presente nos cadernos, que ainda precisam ser mais detalhadamente ordenados e estudados? Barthes e Foucault— que assumiram uma posição central na controvérsia sobre a morte do autor que não são personagens de destaque em *Os diários*. Barthes é objeto de cinco menções no volume um, nove menções no volume dois e três no volume três: nenhuma delas trata da discussão que o semiólogo francês propôs com alarde no artigo “A morte do autor”, publicado inicialmente em 1968 (Barthes *Le bruissement*), nem dos desdobramentos da discussão barthesiana sobre o tema, sobretudo em *O prazer do texto* (Barthes *O prazer*). Foucault, por sua vez, é citado três vezes no primeiro volume, quatro no segundo e apenas uma no terceiro. No todo, vinte e cinco referências, sempre pontuais e que oscilam entre manifestações rápidas de discordância de Piglia ante proposições dos dois franceses e comentários, igualmente breves, de leituras. O relativo

silêncio é algo eloquente e nos diz mais do experiente Piglia que organiza a publicação dos diários nos anos 2010 do que do jovem intelectual dos anos 1960 e 1970, que inevitavelmente acompanhou a discussão sobre a morte do autor e, de maneira transversal a incorporou a seus ensaios e a sua obra ficcional.³ *Os diários* mostram que Piglia se mantinha atualizado em relação aos debates franceses da época, tanto que cita com frequência periódicos e grupos de intelectuais que se mobilizaram em torno da discussão e conhecia bastante bem as origens mais remotas da discussão, sobretudo a constatação categórica de Mallarmé, em “Variations sur un sujet”: “a obra pura implica o desaparecimento elocutório do poeta, que cede a iniciativa às palavras” (Mallarmé 366). Ou, em termos piglianos, a circulação entre distintos (embora aparentados) enunciadores é o espaço de construção contínua de novas possibilidades da literatura (Montaldo 3),⁴ de “modulação sobre as relações literatura/vida, narração/experiência” (Gárate 230).

O debate sobre a morte do autor, na forma como Barthes o lançou no ensaio de 1968, traz à tona pelo menos sete eixos que nos ajudam a compreender a estratégia pigliana de multiplicação do eu: a decretação da ausência de um espaço único ou privilegiado de enunciação, de uma “palavra instauradora” —como a que se expressa na citada “Nota do autor” ao primeiro volume de *Os diários de Emilio Renzi*— gerada pelo “autor”, um emissor específico (e, por decorrência, a ideia mesma do relato como “expressão” e a suposição de que

3 O personagem Renzi, duplo e narrador nos romances de Piglia, é exemplar nesse sentido: sua busca de precursores e seu olhar para a tradição em *Respiração artificial*, publicado em 1980, emulam parcialmente o movimento de elisão da autoria —para se construir e se compreender, Renzi se transforma numa suma de antepassados— e de recriação ficcional de si como enunciador principal. É interessante também acompanhar, pelos diários editados, o longo processo de criação de *Dinheiro queimado*. A elaboração do romance se inicia na década de 1960, é demorada, várias vezes interrompida, e o livro só é publicado em 1997. Daniel Balderston, por meio da leitura de *Os diários*, indica estratégias de Piglia para incorporar gradualmente ao romance em elaboração temas e questões do mundo literário, social e político de três décadas, revelando assim a historicidade do processo criativo e a atenção do autor aos debates do seu tempo (Balderston).

4 Embora não seja o objetivo da discussão neste artigo, é interessante destacar um aspecto valorizado por Graciela Montaldo: o projeto literário de Piglia, ao explorar dimensões amplas da ficcionalização, revela também um traço talvez geracional, a forma como “os jovens dos anos setenta [...] posicionaram-se diante do território ocupado pelos escritores do *boom*”, evitando reproduzir a postura pública de autores como Julio Cortázar e Gabriel García Márquez, que validados por suas obras literárias “sentiam-se autorizados a falar de temas variados [...] Os jovens escritores que enfatizavam a ideia de ser escritor e, especialmente, a *vontade* de ser escritor, retomam uma nova forma da vanguarda [...], redefinindo a relação da ‘literatura’ com a ‘vida’” (Montaldo).

haja algo interno àquele que relata e que esse interior possa ser revelado no texto); a inevitabilidade da repetição (ou: a percepção de que toda escritura é, por princípio, uma reescritura de texto anterior); o inevitável cruzamento de temporalidades em todo texto, uma vez que a escritura sempre estabelece diálogos e conexões entre a narração no presente e os eventos narrados do passado; a necessidade da figura do autor no âmbito da crítica (que articula suas análises em torno de conjuntos derivados da noção de autoria, como “vida e obra”, “estilos ou escolas de época”, “influência”, “precursores”, “linhagens ou dinastias de autores”, enquadramento do texto no conjunto da “obra”, “contextualização”, etc.); a instabilidade e a infixidez de todo texto (o que retoma a noção de obra aberta e enfatiza a posição ativa do leitor); a inexistência de “teologia” na escritura e o reconhecimento da multiplicidade de sentidos produzidos no trabalho de textualização; a leitura como necessária continuadora da escritura (Barthes *Le bruissement* 63-69).

Embora a discussão desdobrada no final dos anos 1960 e início dos 1970 passe por nuances e graus distintos de radicalização, esses sete elementos são relativamente preservados nos debates posteriores, inclusive quando o próprio Barthes, cinco anos depois de “A morte do autor”, enfatiza mais o lugar do leitor e, por meio deste, traz de volta, metamorfoseada, a figura do autor: “perdido no meio do texto (não *atrás* dele ao modo de um deus de maquinaria) há sempre o outro, o autor” (Barthes *O prazer* 15).

O “retorno do autor” não implica uma redução do predomínio do texto e do trabalho de significação —que prossegue central—, nem o restabelecimento de instâncias externas, superiores ou anteriores à escritura; ele é produto sobretudo de uma relação que se constrói no transcurso da leitura e dos interesses e das vontades (inesperadas, imprevisíveis, incertas) do leitor. O autor ressurgue como um desejo do leitor e como produto de diálogo constituído na cena da leitura: o autor é uma sombra sobre o texto e “o texto tem necessidade dessa sombra essa sombra é um pouco de ideologia, um pouco de representação, um pouco de sujeito: fantasmas, bolsos, rastos, nuvens necessárias; a subversão deve produzir seu próprio claro-escuro” (Barthes *O prazer* 41). Por meio da mesma metáfora da sombra —presença contínua e impositiva— registrada pela personagem de Alba de Céspedes no seu *Caderno proibido*, Barthes justifica a atração dos leitores pela vida que parece pulsar para além do texto, mas não reconhece qualquer imanência ou transcendência do referente; ao contrário, ressuscita o autor *no* texto,

como produto e significado construídos na escrita, prensado pelo contraste entre o que se revela e o que se mascara:

Talvez então retome o sujeito, não como ilusão, mas como *ficção*. Um certo prazer é tirado de uma maneira da pessoa se imaginar como *indivíduo*, de inventar uma última ficção, das mais raras: o fictício da identidade. Essa ficção não é mais a ilusão de uma unidade; é, ao contrário, o teatro de sociedade na qual fazemos comparecer nosso plural [...]. (Barthes *O prazer* 73)

Colocado em suspenso entre dois supostos autores —ambos sujeitos à dúvida e à hesitação, ambos se alternando na condição de enunciadores e capazes de compartilhar, mais do que uma vida, uma escrita—, *Os diários de Emilio Renzi* interpretam, de modo pigliano, a morte e a reaparição do autor, que coincidem com seu processo de ficcionalização no texto, com a teatralização de si mesmo na sociedade. Um dos registros mais precisos da autoficcionalização e da forma como ela afeta a composição de *Os diários de Emilio Renzi* aparece no segundo volume da série:

Não chego a me reconhecer no indivíduo que escreve aí certos fatos da minha vida. Esse é o paradoxo, é minha vida, digamos assim, mas não sou eu quem a escreve. Nesse ponto incerto está o melhor da minha literatura. O ser ou não ser se traslada ao conteúdo dos acontecimentos, mas quem os escreve fica à margem, a salvo da incerteza. Essa enunciação —vamos chamá-la assim— é o que justificaria publicar uma seleção destes escritos. (Piglia *Os diários* vol. 2, 393)

A passagem, que corresponde à entrada do dia 22 de setembro de 1974, condensa o debate sobre a enunciação —as muitas vozes que dizem eu (mesmo num objeto literário como um diário, que se supõe pessoal)—, sobre a transposição dos cadernos para o volume publicado, sobre o diário, como se verá à frente, mais como álbum de si mesmo do que como um livro. A ambiguidade, para Martín Kohan, deriva do fato de Piglia não ter abdicado plenamente da figura de autoria —como um dia Barthes ou Foucault pretenderam fazê-lo—, mas tampouco ter se conformado a reconhecer sua naturalidade: optou pelo caminho complexo da construção de uma “poética

do distanciamento e da elipse de si mesmo em relação ao presente” (Piglia 2015, 129), um deslocamento e a multiplicação de si mesmo:

A autoria que Ricardo Piglia, também autor, cede ou concede a Emilio Renzi, esta decisão de incrustar um “ele” na plena escritura do “eu”, não faz dos diários um romance (segundo o conhecido convite à leitura proposto por Roland Barthes) nem os converte numa ficção (porque não deixamos de lê-los no registro das verdades pessoais); mas de qualquer forma os aproxima, de um regime de construção e de validação estética aos quais Piglia, evidentemente, não quis renunciar. (Kohan “Alter ego” 263)

“Ele incrustado na escritura do eu”, a combinação de vozes tornada mesclagem de autores: a proposição de Kohan cita Barthes e um dos desdobramentos da morte do autor, mas também repõe, indiretamente, uma das referências decisivas para o próprio Barthes e um precursor na percepção dos mecanismos de pluralização de enunciadores, Maurice Blanchot, que ainda no final dos anos 1950 (se) pergunta “Para onde vai a literatura?” e responde destacando a publicação, então recente, de *Le degré zéro de l'écriture*. Após elogiar o ensaio barthesiano (“um dos raros livros em que se inscreve o futuro das letras”), Blanchot afirma categoricamente que “a literatura começa com a escritura” e que “cada escritor faz da escritura o seu problema e deste problema o objeto de uma decisão que ele pode mudar” (Blanchot *Le livre* 279-281). Em seguida, insinua o problema da autoria com frases gerais, (“ocorre que não sou mais eu mesmo e que não posso mais dizer eu”, Blanchot *Le livre* 283) e imerge no debate, analisando a presença de Proust nas páginas de *Em busca do tempo perdido*:

Mas quem fala aqui? É Proust, o Proust que pertence ao mundo, que tem ambições sociais bastante vãs, uma vocação acadêmica, que admira Anatole France, que é cronista mundano no *Figaro*? É o Proust que tem vícios, que leva uma vida anormal, que extrai prazer de torturar ratos numa gaiola? É o Proust já morto e imóvel e enterrado, que seus amigos não reconhecessem mais, estrangeiro em relação a si mesmo, apenas uma mão que escreve, que “escreve todos os dias, em todas as horas, o tempo todo” e, fora do tempo, uma mão que não pertence mais a ninguém? Nós dizemos Proust, mas sabemos bem que quem escreve é o totalmente outro, não apenas outra pessoa, mas a

própria exigência de escrever, uma exigência que se serve do nome de Proust mas não expressa Proust, que só o expressa desapropriando-o, tornando-o Outro. (Blanchot *Le livre* 284)

Poucas páginas à frente, nova inquietação, agora traduzida na pergunta “Quem fala nos livros de Samuel Beckett?” (Blanchot *Le livre* 286). Para responder à dúvida maior sobre quem fala em qualquer texto, passa à análise de *O Inominável*. A partir do livro do irlandês, arremata:

Quem então fala aqui? É “o autor”? Mas quem pode designar esse nome se, de qualquer forma, aquele que escreve já não é Beckett, mas a exigência que o arrastou para fora de si, o despossuiu e o deslocou, lançou-o para fora de si, fazendo dele um ser sem nome, o Inominável, um ser sem ser que não pode nem viver, nem morrer, nem cessar, nem começar, o lugar vazio onde fala a ociosidade de uma palavra vazia e que, mal ou bem, recobre um Eu poroso e agonizante. (Blanchot *Le livre* 290)

Boa coincidência: na entrada de 5 de março de 1969, Renzi-Piglia anota uma passagem de Beckett: “Parece que falo, não sou eu, de mim, não é de mim” (Piglia *Os diários* vol. 2, 135). Interessante é que a discussão do grau zero proposta por Barthes inspira a indagação acerca do autor no Blanchot de *Le livre à venir* que, por sua vez, inspira o Barthes de “A morte do autor”. Projetar o debate para a segunda década do século XXI e para o cenário pigliano exige, em primeiro lugar, o reconhecimento de uma variação: em *Os diários de Emilio Renzi*, a não-nomeação de que fala Blanchot é substituída por aquilo que parece seu oposto, mas que a rigor é outra forma de indicar e codificar a “porosidade e a agonia” do Eu uno que manifesta a presença do autor: sua multiplicação em diversos enunciadores, a variação das vozes que falam em qualquer texto. Não por acaso, o primeiro volume é iniciado por uma epígrafe proustiana: “Essa multiplicação possível de si mesmo, que é a alegria” (Piglia *Os diários* vol. 1, 9). Na mesma linha, Kohan acrescenta novos e decisivos elementos à preocupação acerca da precária identidade dos diários de Renzi-Piglia e da inevitável dispersão do real provocada por uma escritura que se afasta do referente vivido e por uma leitura que procura, nas entrelinhas do discurso, os resíduos daquela experiência:

Que os diários de Ricardo Piglia se ofereçam expressamente como *Os diários de Emilio Renzi* não anula, por si só, o pacto de autenticidade vivencial que essa escritura propõe desde o emaranhamento discursivo de vivência e narração. Não o anula, mas de qualquer forma o *afeta*. Não o anula porque não deixamos de ler estes textos como plasmação direta do vivido, do pensado, do anotado por Ricardo Piglia; mas o afeta porque essa decisão de atribuí-los a outro, ao alterego, ao outro eu, ao que é outro, indica, de maneira definitiva, que estes diários passaram por uma intervenção. Não apenas revisados, limpos, corrigidos, até expurgados; mas mais ainda: que foram reescritos e sobrescritos. Piglia, para publicá-los, os modificou e, além disso, acrescentou coisas (segmentos claramente ficcionais, segmentos de pura invenção inoculados no corpo do texto do verídico). Piglia, portanto, *tocou* em seus diários. Contrapôs, ao efeito de imediatez e de sincronização entre experiência e narração, entre vivência e escritura, que sustenta a cadência regular das anotações diárias, o destaque da mediação e da anacronia: mediação por colocar em evidência o artifício (na forma do distanciamento brechtiano), com a imediata atribuição a Emilio Renzi; anacronia pela intromissão declarada, desde o presente, nos textos do passado. (Kohan “Diário diferido” 547-548)

A conclusão de Kohan traz para o centro do debate a anacronia do procedimento pigliano e enfatiza os muitos tempos em que um diário se faz e refaz com os respectivos diálogos entre temporalidades que inevitavelmente propõe. Mais do que isso: destaca o processo de composição dos diários —publicados em livros— e o efeito fundamental da intervenção (ou do *toque*, para usar a palavra escolhida por Kohan para caracterizar a impossível pureza do material contido nos cadernos) como leitura e reescritura de si. Deixa, assim, duas questões que precisam ser investigadas: o que compõe um diário? Como se compõe um diário?

II.

Um diário, afirmou Gérard Genette, é “um livro sobre nada”: disperso, carente de coesão, de objeto definido, de estrutura e propósitos explícitos, repleto de considerações baldias e imediatas, que rapidamente são esquecidas ou deixadas de lado (Genette *Figures IV* 344).⁵ É difícil, ao menos no

5 Ao caracterizar procedimentos de escrita e leitura em *Os diários de Emilio Renzi*, González Sawczuk destaca como Piglia se vale da (relativa) indefinição dos diários como gênero

começo, discordar da afirmação; afinal, embora as noções de memória e história pareçam intrínsecas à ideia mesma de um diário, os cadernos em que se lançam anotações recolhem apenas o transcurso dos dias e a percepção súbita, muitas vezes irrefletida, da experiência vivida; ou seja: não há história, pois não há atitude crítica; não há memória porque a memória exige camadas seguidas de elaboração (Yates; Le Goff; Nora). O próprio narrador de *Os diários de Emilio Renzi* atesta, na já citada “Nota do autor” do primeiro volume, o “risco do nada”: “No começo as coisas foram difíceis. Ele não tinha nada para contar, sua vida era totalmente trivial.” E prossegue:

Gosto muito dos primeiros anos do meu diário justamente porque neles luto contra o vazio. Não acontecia nada, na realidade nunca acontece nada, mas naquele tempo isso me preocupava. Eu era muito ingênuo, estava o tempo todo procurando aventuras extraordinárias. (Piglia *Os diários* vol. 1, 11)

Barthes também reconhece no volume dois de *A preparação do romance* —publicação que reúne seu curso de 1979-1980 no Collège de France, o último que ministrou— a aparente singularidade de escrever sem objeto: o diário como uma “recolha de circunstâncias” depois reunidas, combinadas, aproximadas como num álbum de lembranças. Defende, porém, a (possível) intransitividade do verbo escrever ou, pelo menos, que o complemento fique “*suspenso*, quer no futuro, quer na indistinção, na impossibilidade de distinguir, de nomear aquilo que se escreve” (Barthes *A preparação* 123 e 41). Em “*Délibération*”, ensaio publicado em 1979 —simultâneo, portanto, ao curso— ele reflete mais longamente sobre a ausência de objeto num diário:

Num primeiro momento, assim que escrevo a nota (cotidiana), experimento um certo prazer: é simples, fácil. Não vale a pena sofrer para encontrar *o que dizer*: o material está ali, imediato; é como uma mina a céu aberto; só preciso me abaixar; não é preciso transformá-lo: é matéria bruta e tem seu valor, etc. Num segundo momento, próximo ao primeiro (por exemplo, se releio hoje o que escrevi ontem), a impressão é ruim: não resiste, é como um alimento perecível que muda, se corrompe, torna-se inapetecível de

para explorar as dimensões do tempo vivido, experimentar formas de reconstrução da memória e combinar ficção, memória e história (González Sawczuk 204-206).

um dia para o outro; eu percebo, desanimado, o artifício da “sinceridade”, a mediocridade artística do “espontâneo”; pior ainda: me incomodo e me irritado por notar uma “pose” que absolutamente não desejei. (Barthes *Le bruissement* 423)

“Délibération” —que também inclui trechos de diário pessoal, combinados com a negação da própria capacidade do escritor de manter a necessária regularidade nos registros cotidianos— caracteriza o diário como um “texto mais ou menos impossível”, destituído de forma fixa e de identidade textual (idem), rejeita a constatação de que seja um “livro sobre o nada” —incorporando temas e debates que ampliam sua significação— e apresenta uma nova questão, associada à leitura —não a leitura externa ou pública, mas a realizada pelo próprio diarista—. O escritor de si mesmo pretende conectar diretamente seu registro com a experiência vivida; nesse sentido, busca produzir na escritura efeitos que assegurem a percepção, pelo leitor futuro, de tal conexão —categorias geralmente celebradas no senso comum e estranhas à produção literária, como sinceridade e espontaneidade; categorias que sugerem a imanência do referente—. O leitor de si mesmo, no entanto, não cai na armadilha da sinceridade ou da espontaneidade preparada pelo escritor de si mesmo e enxerga nelas o artifício da escrita pretenciosa —não por acaso, na sequência o narrador lamenta a “pose”—; ao contrário, invalida a pertinência da notação justamente por reconhecer o jogo de ilusão.

Na página seguinte, porém, a leitura do próprio diário se desdobra em outra sensação, que à primeira vista soa oposta: o narrador sente prazer ao revisitar o passado recente por meio do fragmento lido do diário (“ele me fazia reviver as sensações daquela noite”). Ainda nesse caso, entretanto, o registro mostra insuficiência: “mas, coisa curiosa, relendo-o, o que eu melhor revivia era o que não estava escrito, os interstícios da notação; por exemplo, o cinza da Rue de Rivoli enquanto eu esperava o ônibus; de resto, é inútil tentar descrevê-lo agora” (Barthes *Le bruissement* 434).

As duas percepções provocadas pela revisitação das notações confluem para constatações semelhantes e colocam em foco um tema pedregoso para o diarista: o que vale a pena incluir no diário? Ou: o que é *notável* e o que determina a inclusão ou a não inclusão de uma ocorrência da experiência vivida nas páginas em branco dos cadernos? Segundo Barthes:

Em geral, anota-se porque se vê um sentido (mas, ao mesmo tempo, não queremos dá-lo), ou então porque isso vem sob a forma de uma frase (mas o que é a motivação de uma frase?). Mas, às vezes, também, e é a hesitação propriamente dita, é o notável puro, gratuito, inexplicável, enigmático. (Barthes *A preparação* 136)

Constatação semelhante, acrescida de exemplos, aparece em “No bar”, que abre o volume dois de *Os diários de Emilio Renzi*:

Você pode escrever qualquer coisa [num diário], por exemplo, uma progressão matemática, uma lista da lavanderia ou o relato minucioso de uma conversa no bar com o uruguaio que atende no balcão ou, como no meu caso, uma mistura inesperada de detalhes ou encontros com amigos ou testemunhos de acontecimentos vividos, tudo isso pode ser escrito. (Piglia *Os diários* vol. 2, 7)

A arbitrariedade na escolha do que incluir no diário pode, como propôs Barthes, derivar de um sentido visto ou entrevisto no momento do registro, mas esse sentido rapidamente se dissolve e outros significados se produzem para o leitor, como se vê na primeira passagem citada de “Délibération”, mesmo quando o leitor é o próprio diarista. O acaso, de qualquer forma, parece intervir fartamente, assim como ocasionais motivações de caráter psicanalítica presentes na hora da notação e que imediatamente se rarefazem, deixando o fragmento escrito desvinculado de qualquer circunstância exterior a ele mesmo. Os fragmentos se juntam desordenadamente e, nas palavras de Adriana Rodríguez Pérsico,

a prosa constrói-se sobre a base de uma heterogeneidade radical e múltiplas estratégias narrativas: repetições temáticas, saltos e elisões temporais, inclusão de listas cotidianas, conversas triviais, contos, reflexões estéticas e políticas, comentários de livros escritos e lidos, encontros amistosos e eróticos, conflitos entre trabalho e dinheiro, relações entre família e relato. (Rodríguez Pérsico 2019)

Daí a circulação entre temporalidade diferentes ao longo dos três volumes editados e a radicalidade dos exemplos dados pelo narrador de “No bar”, que reconhece que o preenchimento do vazio se dá de maneira aleatória e

circunstancial; é premida pelo presente, traduzida no registro em geral breve e solto: seu sentido será sempre o que o leitor futuro produzirá por meio da relação que estabelece com as notações que são aproximadas, umas das outras, na edição, da mesma forma como as fotos coletadas num álbum, a princípio descoordenadas entre si, provocam, a partir de sua reunião na mesma página, sentidos que a experiência vivida em cada uma delas não lhes atribuiu.

Lastimar a forma de anotar ou destacar o que não foi anotado, mas que é trazido à lembrança pelos registros — como faz Barthes em “*Délibération*” — expressam oscilações na leitura (inclusive no que tange à validação e à suficiência de cada registro no diário) ou no efeito que a leitura dos fragmentos provoca. Para Barthes, que desde os escritos da juventude recorria à escrita fragmentária — textos aparentemente desconectados entre si e carentes de uma estrutura que os articule — e tendeu a adotá-la cada vez com maior frequência, o fragmento se associa sempre à prática da leitura e ao lugar do leitor. Segundo Tiphaine Samoyault, “a arte do fragmento é a arte do ataque, do ‘cunho’” (Samoyault 175). Não por acaso, a preocupação barthesiana com a ideia de livro e sua aproximação ou distanciamento em relação ao conceito de álbum é contínua — e constantemente derivada da observação da própria escrita fragmentária—. A biógrafa relembra o recurso constante de Barthes à elaboração de “fichas” — marca acadêmica usual até a década de 1990 que o mundo digital dissolveu ou, pelo menos, redimensionou — para delimitar o que considera uma metodologia do fragmento e sua implicação direta na conformação de coletâneas de frases, que podem se assemelhar a conjuntos de aforismos e a antologias de anotações. Ela ressalta ainda duas dimensões importantes do procedimento: sua teatralidade, pois favorece a contínua troca de cena, seja na escrita seja na leitura, e seu “caráter flexível e pouco autoritário” (Samoyault 247-248) — ao leitor cabe a junção, o estabelecimento de vínculos e transições entre os fragmentos, o sequenciamento (inclusive porque a escrita fragmentária dispensa a linearidade da leitura e convida o leitor a “saltar” entre os trechos: a ordem impressa no livro é mais sugestiva que impositiva) —.

A escrita do diário pode ser banal, pode logo se tornar pouco apetitosa para o leitor e revelar uma inesperada “pose” do diarista; por outro lado, também cria condições para a escrita e leitura literárias, agindo como uma espécie de ponte que facilita a transição da “escrita ordinária”, imposta pela vida privada e pela existência social, para a escrita literária (Fabre). Ou, em

outros termos, a escrita diária e rápida não permite explicações psicológicas ou aprofundamento de qualquer espécie porque é inconsistente, não se fixa, remete ao provisório —o que, como visto nas duas observações de “*Délibération*” sobre a leitura posterior do fragmento, a faz soar artificial ou insuficiente—. É, também (e, no entanto,), uma base e repertório de elementos que permitem desenvolver conjecturas sobre o trabalho em si da escritura, sobre os procedimentos de montagem e desmontagem do próprio texto, sobre as dimensões e significados que a leitura posterior venha a criar.

Ricardo Piglia, ao anotar prodigamente nos cadernos e, depois, ao reunir e editar seus diários em livro, tem consciência de todos os movimentos mencionados. A passagem já citada da “Nota do autor” não deixa qualquer dúvida em relação ao reconhecimento da passagem da escrita ordinária para a literária ou do papel fundador que o diário exerce sobre sua produção posterior: “Mesmo assim, ele está convencido de que, se uma tarde não tivesse começado a escrevê-lo, nunca teria escrito mais nada” (Piglia *Os diários* vol. 1, 11). Ao combinar materiais extraídos dos cadernos e textos ficcionais, *Os diários de Emilio Renzi* assumem diretamente sua disposição de conjugar elementos difusos —de diferentes procedência, ocorrência e oferta para a leitura—; eliminar as tensões entre registros distintos da escrita; investir numa narrativa de si que descarta a disposição de expor longamente o eu ao olhar alheio, de cercear a capacidade imaginativa do leitor; dessa forma, impedem que o leitor adote posição passiva diante do texto.

A metodologia da escrita de fragmentos tem implicações, ainda, na produção de diálogos entre as temporalidades que comparecem no diário, evitando a subordinação plena do passado e do futuro ao presente: apesar de o presente, imanente, ser sempre o tempo da notação e “chantagear” permanentemente o diarista (Barthes *A preparação* 304), as outras temporalidades podem se instaurar nas páginas do diário, provocando uma disjunção: “lá onde o tempo se reencontra ao disjuntar-se, coincide com aquilo que não coincide, o não-coincidente que, antecipadamente, se desvia de qualquer unidade” (Blanchot *L'entrelien* 241-242). Ao escrevermos num diário, vamos em busca do tempo perdido, supondo, talvez ingenuamente, que ao encontrá-lo conseguiremos uni-lo ao presente e explicar o presente na prática, a revisitação escrita da experiência antes vivida não oferece a unidade que pretendemos reconhecer na vida que vivemos; ao contrário, ela expõe suas inconsistências, descontinuidades, desconexões. A fragmentação

impede também qualquer ordenação autoritária do tempo e a suposição errônea de sua unicidade, continuidade ou regularidade; no lugar da linearidade cronológica —sugerida inclusive pela presença estruturadora das datações das entradas no diário— o fragmento oferece a percepção da simultaneidade e da imbricação dos muitos tempos da vida e da memória.

III.

O reconhecimento da estética do fragmento é o ponto de partida de “Na soleira”, texto que sucede a “Nota do autor” e antecede, no primeiro volume de *Os diários de Emilio Renzi*, a coleta de fragmentos extraídos do primeiro caderno de anotações e editados para a publicação dos diários em livro. A metáfora do título —extraída de um episódio vivido ou imaginado da infância e que indica o ingresso de Renzi, ainda não alfabetizado, no mundo dos livros— não deixa dúvida quanto ao papel que o texto representa no conjunto de *Anos de formação*: funciona como uma apresentação, propõe temas e problemas que depois serão objeto das entradas do diário, caracteriza a estratégia de composição do volume. Esclarece, em primeiro lugar, o sentido que a obra atribui à *experiência*, eliminando qualquer ilusão de que ela contenha intrinsecamente seus significados:

A experiência, ele percebera, é uma multiplicação microscópica de pequenos acontecimentos que se repetem e se expandem, sem conexão, dispersos, em fuga. Sua vida, ele compreendera, era dividida em sequências lineares, séries abertas que remontavam ao passado distante: incidentes mínimos, estar sozinho num quarto de hotel, ver seu rosto num instantâneo, entrar num táxi, beijar uma mulher, levantar os olhos da página e dirigi-los à janela, quantas vezes? Esses gestos formavam uma rede fluida, desenhavam um percurso —e desenhou um mapa de círculos e cruzes num guardanapo—, digamos que o percurso da minha vida seria assim, disse. A insistência dos temas, dos lugares, das situações é o que eu quero —falando figuradamente— interpretar. Como um pianista que improvisa, sobre um frágil standard, variações, mudanças de ritmo, harmonias de uma música esquecida, disse, e se ajeitou na cadeira. (Piglia *Os diários* vol. 1, 16)

Num movimento que relembra a disposição não metonímica dos biografemas barthesianos, o eu é impresso na escritura por meio de manifestações soltas, assumidamente provisórias, recortes ou fotografias dos dias vividos; no lugar do “filme da vida” que tantos leitores esperam encontrar num diário, os enunciadores privilegiam instantâneos, olhares esparsos, fragmentos dispersos; transformam em texto a anotação apressada no caderno, registro irregular e inconstante. Negam, dessa forma, qualquer teleologia da vida vivida, expõem o artifício da composição editorial e substituem a “ilusão do vivido” pelo infinito da linguagem. Reconhecem o fragmento como gênero retórico (Barthes *Roland* 110) e como “o que se quebra, parte e diferencia, aniquilando as ilusões do pleno, do que está ligado, da representação mimética.” (Marty 289). Sobretudo: desmontam a experiência vivida para remontá-la como experiência narrada, um todo que depende das partes. Do fragmento, passa-se à sua ordenação, que para Barthes é a questão principal: “Admite-se comentar, discutir a ideia de fragmento, admite-se uma teoria do fragmento [...] — mas ninguém se dá conta do problema que é decidir em que ordem colocá-los” (Barthes *O neutro* 29).

Organizar o conjunto de anotações soltas permite constituir uma narração por meio do estabelecimento de conexões entre elas, de focalizações e hierarquizações, da construção de vínculos mais profundos entre algumas das ocorrências. Num gesto que destaca o trabalho de seleção e de ordenamento, são produzidas coleções que unificam o que antes era difuso, que articulam os eventos separados e desconectados entre si: aquilo que na vida vivida é episódico e, com frequência, destituído de lógica ou significado se torna parte de uma narrativa sequencial sobre a mesma vida, um “contexto” (LaCapra) em que “pormenores supérfluos” e pouco notáveis contribuem para a conformação de “inventários”. Articulam-se pelo preenchimento dos interstícios que os aproximam e os separam e pelos intervalos, tanto cronológicos quanto discursivos, que completam o esforço de atribuir valores funcionais ao “nada cotidiano” (Barthes *Le bruissement* 181). O sequenciamento ou a seriação são especialmente importantes porque é nelas que se produz a impressão de inevitabilidade daquela aproximação entre fragmentos ou a “ilusão do vivido” como continuidade.

De fato, o narrador de *Os diários de Emilio Renzi* percebe a desconexão entre as ocorrências vividas:

uma vida, qualquer vida, é uma desordenada sucessão de pequenos acontecimentos que, enquanto são vividos, parecem estar em primeiro plano, mas depois, ao lê-los anos mais tarde, adquirem sua verdadeira dimensão de ações mínimas, quase invisíveis, cujo sentido justamente depende da variedade e da desordem da experiência. (Piglia *Os diários* vol. 2, 13)

Preocupado com a fragilidade dos eventos e com a construção desses sentidos no momento da montagem dos diários para a publicação, mais de uma vez ele explicita sua disposição com a organização seriada dos registros diarísticos. Em “Sessenta segundos na realidade”, texto de abertura do volume três que realiza uma espécie de balanço e conclusão do processo de ordenação dos cadernos para a publicação, explica:

Renzi estava pensando em publicar suas notas pessoais seguindo a ordem dos dias, porque, depois de descartar outros modos de organização, por exemplo, seguindo nos seus cadernos um tema, ou uma pessoa, ou um lugar ao longo dos anos e dar à sua vida uma ordem aleatória e seriada, percebeu que desse modo se perdia a experiência confusa, sem forma e contingente da vida, e portanto era melhor seguir a disposição sucessiva dos dias e dos meses. (Piglia *Os diários* vol. 3, 10)

A decisão de respeitar a sucessão “dos dias e dos meses”, no entanto, não é efetivamente seguida no decorrer dos três volumes e o narrador hesita quanto ao melhor método de remontar, nos livros, a experiência vivida registrada nos cadernos. Tanto que pouco depois no trecho citado, ainda na mesma página, constata: “se deu conta de que era insuportável imaginar sua vida como uma linha contínua e, rapidamente, decidiu ler seus cadernos ao acaso [...] a desordem das mudanças tinha quebrado toda ilusão de continuidade” (Piglia *Os diários* vol. 3, 10). É em *Os anos felizes*, segundo livro da trilogia, que o esforço de sistematizar o material editado ganha mais destaque e a possibilidade da seriação é enfatizada:

Para escapar da armadilha cronológica do tempo astronômico e permanecer no meu tempo pessoal, analiso meus diários seguindo séries descontínuas e sobre essa base organizo, por assim dizer, os capítulos da minha vida. Uma série, então, é a dos acontecimentos políticos que atuam diretamente

na esfera íntima do meu existir. Podemos chamar essa série ou cadeia, ou encadeamento dos fatos, de série A. [...]

Muitas vezes havia pensado em seus cadernos como uma intrincada rede de pequenas decisões que formavam diversas sequências, séries temáticas que podiam ser lidas como um mapa para além da estrutura temporal e datada que à primeira vista ordenava sua vida. Por baixo havia uma série de repetições circulares, fatos iguais que podiam ser rastreados e classificados para além da densa progressão cronológica de seus diários. Por exemplo, a série de seus amigos, dos encontros com os amigos no bar, do que eles conversavam, sobre o que construíam suas esperanças, como os temas e as preocupações mudavam ao longo de todos esses anos. Digamos a série B, uma sequência que não responde à causalidade cronológica e linear. (Piglia *Os diários* vol. 2, 11-12)

No lugar da ordem atribuída aos fragmentos por meio da datação —ordenação que parece natural, mas é igualmente arbitrária e não elimina a dispersão dos registros—, a montagem de séries, “um novo desafio”, uma “possível resposta ao problema de como ordenar os acontecimentos de uma vida” (Orecchia Havas). Três páginas à frente, o narrador dos diários constata que, por meio da seriação,

descobri uma morfologia, a forma inicial, como eu gostaria de chamá-la, da minha vida registrada, dia após dia, no meu diário pessoal. E por isso [...] decidi publicar meus diários para exibir à luz pública minha vida privada, ou melhor, a versão escrita. (Piglia *Os diários* vol. 2, 16)

Na “versão escrita” —editada e sequenciada— ele cria seis séries, identificadas pelas letras A, B, C, E, X e Z. Além destas, aparecem outras sete, esporádicas, cujos títulos são explicativos de seu conteúdo: “Sonho”, “Monólogo”, “Romance 1”, “Romance 2”, “Um conto”, “Notas sobre Tolstoi”, “Pavese” e “Respiração artificial”. As séries A e B foram caracterizadas no trecho citado no parágrafo anterior: a A corresponde à intervenção dos acontecimentos públicos na vida privada e a B, aos encontros com os amigos. A série C reúne as relações com as mulheres e, com alguma constância, mistura-se com a B. A série E incorpora questões relativas à narração em si nos diários e à construção do eu —ou seja, é diretamente

relativa à montagem dos volumes—; a X trata dos contatos com amigos e conhecidos que viviam na clandestinidade, por lutarem contra o regime autoritário que imperava na Argentina; a Z, que só aparece numa página, fala de dinâmicas emocionais do narrador. As séries são uma estratégia para experimentar as formas e sequências dos elementos, para responder à ausência de estrutura que a circunstancialidade e a descontinuidade das anotações nos cadernos provocam.

Significativamente, a experiência de seriação só aparece no volume dois de *Os diários de Emilio Renzi* —o único dos três que é composto quase unicamente pelas anotações do dia a dia— e, mesmo nele, se rarefaz com o passar das páginas e dos anos registrados nos diários —nas páginas relativas a 1975, último ano coberto pelo volume, ela sequer é utilizada—, como se pode ver no quadro abaixo (quadro 1), que indica o número de menções a cada série conforme o ano e o total de aparições de cada uma delas:

Quadro 1. Séries de entradas

	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	1975	Total
Série A	19	3	-	-	-	-	-	-	22
Série B	18	3	-	1	-	-	-	-	22
Série C	6	4	2	2	4	1	2	-	21
Série E	24	17	9	3	4	-	2	-	59
Série X	9	4	6	6	4	1	2	-	32
Série Z	2	-	-	-	-	-	-	-	2
Total	78	31	17	12	12	2	6	-	158

Fonte: Elaboração própria.

A ideia de seriação, como se nota no quadro, é gradualmente abandonada, sobretudo pela combinação do conteúdo de cada série com outros registros; ocorre uma disposição de outra ordem na composição do mosaico, uma mistura entre as séries —que o próprio narrador de *Os diários de Emilio Renzi* reconhecia que não eram estanques— e o restante dos registros. Além disso, é interessante notar que prevalece a série E, justamente a que é autorreferente ao trabalho mesmo de organização do volume, o que indica que, mais do que relativas à ordenação da vida, as séries operam como uma forma de explicitar o esforço de edição. Elas surgem como uma tentativa de “recusar a dispersão” —risco contínuo num diário—, mas fracassam e o volume se permite “acomodar-se à glória da dispersão” (Barthes *A preparação*

131): prevalece, assim, seu caráter de “recolha de circunstâncias” (Barthes *A preparação* 123) e se define sua condição mais de *álbum* do que de *livro*: sujeito a distintas experimentações na forma, na sequência e na combinação dos elementos, descontínuo, provisório, disponível para sucessivas remontagens.

A distinção entre livro e álbum já está em Mallarmé, mais especialmente no projeto de Livro que desenvolveu por três décadas, desde a metade dos anos 1860 até os últimos anos de vida. Mallarmé buscava um Livro Total, capaz de reunir e articular a escrita. Partes dele foram apresentadas em reuniões pagas pelos ouvintes e o conjunto restou inconcluso: um manuscrito que compila as reflexões mallarmaicas sobre a forma dessa obra ideal e a defesa ininterrupta do privilégio da forma e da estrutura uniforme, objetiva e coesa, árdua e premeditadamente arquitetada, que prevaleceria sobre seu conteúdo circunstancial. (Scherer 20) Em “Le Livre, instrument spirituel”, de 1895, Mallarmé estabelece a diferenciação:

Diário, a folha dispersa, plena, empresta à impressão um resultado indevido, de simples maculatura [...].

O livro, expansão total da letra, de que ela deve extrair, diretamente, uma mobilidade e, espaçoso, por correspondência, instituir um jogo, não se sabe, que confirme a ficção. (Mallarmé 380)

De um lado, a dispersão da folha do diário, “simples maculatura” desconstruída de outros registros; de outro, o livro como conexão e ludicidade. Barthes, na aula ministrada em 5 de janeiro de 1980 —a quinta de seu último curso no Collège de France—, retoma as proposições de Mallarmé sobre livro e álbum e caracteriza as duas formas distintas de organização como “fantasiosas”, pois ambas ultrapassam a escolha individual do escritor e correspondem ao “mito coletivo” dos textos de “origem, guia ou reflexo” (Barthes *A preparação* 115-116). A opção pelo livro ou pelo álbum, portanto, não traz diferenças significativas no que tange ao papel regulador e orientador que o volume com os textos reescritos e sistematizados pode exercer, papel que no caso de *Os diários de Emilio Renzi* é decisivo, dado o esforço dos três volumes em protocolar as leituras do conjunto dos escritos de Piglia e de sua posição no panorama geral das letras argentinas (Kohan “Diário diferido”). Tampouco o prevalecimento de uma estética do fragmento exige que o escritor se incline em favor de uma ou outra forma: mesmo que o

álbum pareça, a princípio, mais adequado à antologia dos fragmentos, também um romance pode ter composição fragmentária, sem perder sua “cadência” (Barthes *A preparação* 127). A definição da forma —livro ou álbum—, porém, define o peso que a estrutura e o método assumem na montagem do volume, o ritmo e a coesão do volume:

um *desenrolar* (*volumen*) organizado – e é a organização desse espaço de escrita que constitui meu enredo, meu prazer. [...] é antes o *ritmo de divisão* do volume, isto é, a forma tomando partido sobre o *contínuo / descontínuo* → as formas entre as quais eu teria de escolher (se eu fizesse o volume) seriam, pois, algo como a Narrativa, a Dissertação (o Tratado), os Fragmentos (Aforismos, Diário, Parágrafos à moda de Nietzsche) etc.; são *tipos* de formas em direção das quais vai minha fantasia de escrita [...]. (Barthes *A preparação* 105, 107-108)

A “fantasia” do escritor quanto à forma do volume oscila, assim, entre o privilégio dado à estrutura arquitetada do livro ou ao método esparso e circunstancial das anotações reunidas num álbum, cuja composição se equipara a formas musicais dispersas, como a rapsódia, ou a metáforas proporcionadas pelo mundo da moda:

Rapsódico (Ideia do *Costurado, Montado, Patch-Work*); [...] Álbum não implica um pensamento menor. Álbum: talvez a representação do mundo como *inessencial*. [...] Álbum: atonal, *sem cadência*. (Barthes *A preparação* 124, 125, 127)

Na contramão da unicidade do livro, o diário se manifesta como “colagem, montagem, formas breves, muito tenso” (Piglia *Os diários* vol. 2, 31) e rejeita qualquer ilusão de sequência natural ou organicidade:

A vida não deve ser vista como uma continuidade organizada, mas como uma colagem de emoções contraditórias, que não obedecem à lógica de causa e efeito, não, voltou a dizer Renzi, não há progressão e claro que não há progresso [...] A unidade é sempre retrospectiva, no presente é tudo intensidade e confusão, mas se olhamos o presente quando já aconteceu e

nos instalamos no futuro para voltar a ver o que vivemos, então, segundo Renzi, algo se esclarece. (Piglia *Os diários* vol. 3, 11)

É interessante como a rejeição da continuidade e a informação direta do trabalho de edição contém também a marca já mencionada dos diálogos entre temporalidades: o olhar leitor, ao reescrever os registros dos cadernos, circula entre as ocorrências, recompõe a matéria original e a repete, mas também a faz variar (Deleuze), eliminando a identidade fixa do texto; o tempo da matriz e o da variação diferem, revelando a assincronia do procedimento de montagem. É essa assincronia que permite a cognição (“algo se esclarece”), uma vez que o lugar do leitor é definido a partir da sua relação com o tempo, do lugar distanciado que assume e que expõe, além da assincronia, a anacronia, “só se remonta ao passado com o presente de nossos atos de conhecimento” (Didi-Huberman *Devant* 31), e a heterocronia, ou seja, a multiplicidade e a heterogeneidade “dos elementos que compõem cada momento da história” —no caso, pessoal— (Didi-Huberman *O olho* 121).

A colagem combina simultaneamente a opção pela rapsódia —manifestação de ideias e pensamentos sucessivos, movida pelo “acaso das circunstâncias” (Barthes *A preparação* 124)— e pelo distanciamento em relação ao passado das anotações nos cadernos: o presente da edição publicada é uma “recolha de circunstâncias” compiladas algo aleatoriamente dos cadernos:

Um núcleo básico que se irradia em muitas direções, todas as minhas fantasias transformadas em diferentes níveis de um mesmo relato. Um delírio da narratividade, centenas de pequenos núcleos fabulares, cenas, situações, uma microscopia do tempo e da memória. Um diário. (Piglia *Os diários* vol. 2, 172)

“Delírio da narratividade”: a suposta irracionalidade ou alucinação denuncia a impossibilidade de unificar os registros, a inviabilidade de estabelecer continuidade entre eles —que não a atribuída pelo arbítrio das datas dos dias, meses e anos—, a inexistência de qualquer elemento essencial ou de eixo estruturador do volume. Os “pequenos núcleos fabulares, cenas, situações” espalham-se pela superfície do álbum; superficialidade que inclusive para Barthes também é característica dos álbuns —o romance favorece o aprofundamento— e contribui para distingui-los dos livros e distanciá-los da experiência diretamente vivida: superficialidade é antônima

da profundidade, mas é sobretudo a denotação estrita do que “está na superfície”, do signo que existe por si só, destituído de vínculo necessário com o referente (Barthes *O império* 71):

O único jeito de salvar estes cadernos é acreditar na superfície pura da prosa: não tentar registrar minha vida, mas criar um espaço homólogo que lhe sirva de espelho. (Piglia *Os diários* vol. 2, 242)

Álbum: pura superfície, espaço de manifestação imediata do signo, sem que o leitor deva se preocupar com qualquer “essência” ou “alma”, com o que está por trás daquela escritura; álbum como um outro da própria vida que oferece uma forma de contemplar a experiência em apenas dois planos, o do espelho ou da folha de papel, evitando a ilusão da profundidade, da naturalização das sequências ou das hierarquias, qualquer forma de imanência ou transcendência:

Uma *folha de álbum* se desloca ou se acrescenta segundo o acaso. [...] o Álbum, à sua maneira, representa pelo contrário um universo não-uno, não hierarquizado, disperso, puro tecido de contingências, sem transcendência [...], pois o Álbum é da ordem do “assim”, “do jeito que vem”, e implica que se acredite na natureza absolutamente contingente do mundo. (Barthes *A preparação* 123 e 130)

Ou, nos termos como caracteriza o Álbum em “*Délibération*”, “é uma coleção de folhas não somente permutáveis (o que ainda não significaria nada), mas sobretudo *suprimíveis ao infinito*” (Barthes *Le bruissement* 435-436). No espaço de *Os diários de Emilio Renzi* —capaz de suprimir mais do que incorporar os cadernos que o antecederam e o alimentaram—, as imagens dispersas do passado são reunidas e aproximadas, umas das outras, combinadas e recombinadas sucessivamente. É o espaço dos três volumes que oferece o prisma a partir do qual se olha o passado:

Nestes cadernos há também uma subordinação ao espaço: muitas vezes tudo melhora quando há uma folha em branco e piora quando se trata de preencher o final de uma página. A disposição espacial é também um modo de pensar. Em literatura, acredito, os meios são os fins. (Piglia *Os diários* vol. 2, 93)

São esses meios —manifestos principalmente na opção pela forma álbum na conformação dos diários editados e no prevailecimento da linguagem e das estratégias de figuração— que o narrador move ao falar de si:

esse homem fala de si mesmo ao falar do mundo e ao mesmo tempo nos mostra o mundo ao falar de si. É preciso encurralar essas presenças tão esquivas em todos os cantos, saber que certos escamoteios, certas ênfases, certas traições da linguagem são tão relevantes quanto a “confissão” mais explícita. (Piglia *Os diários* vol. 1, 354)

IV.

Os cadernos de Valeria, a protagonista de Alba de Céspedes citada na abertura deste texto, são ficcionais, embora, como já dito, possam conter indícios da vida da autora. Os cadernos de Piglia registram, em tese, a experiência vivida por ele. *Os diários de Emilio Renzi* revelam a porosidade inevitável de todo diário, ficcional ou real. Diz Renzi-Piglia sobre o material constante dos diários:

O material é verdadeiro, é a experiência real, mas quem escreve —ou fala— não existe. É assim que eu defino ficção: tudo é ou pode ser verdade, mas a chave do procedimento é que quem narra é um sujeito imaginário. A construção desse lugar, e a possibilidade de torná-lo convincente e crível, é o núcleo do que chamamos ficção. (Piglia *Os diários* vol. 2, 393)

O Álbum-Diário entrelaça as aventuras da vida e do texto, dissolve suas fronteiras e as transforma num objeto a ser explorado pelo leitor que pode fruir das manifestações que considere “reais”, expressivas da vida do autor, ou simplesmente abandonar-se ao prazer do texto que emula a vida vivida. A “vontade de fazer literatura” de Piglia consuma-se, dessa forma, na exploração de teorias e práticas do trabalho ficcional, como o deslocamento da voz autoral, a criação como edição de si mesmo, o processo de reescritura, a pluralização de enunciadores, a combinação entre o histórico e o imaginativo (Orecchia Havas 16-17).

No último texto que escreveu —e cuja segunda página deixou sem a revisão final, no rolo da máquina de escrever—, Barthes observa a insuficiência dos diários de Stendhal, incapazes que eram de expressar a paixão profunda que o escritor sentia pela Itália, e dispara a melancólica sentença que intitula o artigo: sempre fracassamos ao falar daquilo que amamos. Para Barthes, Stendhal reproduzia platitudes nas páginas dedicadas no diário à Itália e não atravessava a dificuldade da linguagem. Só vinte anos depois, completa Barthes, é que Stendhal conseguiu expressar-se: na abertura de *La Chartreuse de Parme*, há “páginas triunfais que, estas sim, envolvem o leitor [...] com aquele tipo de júbilo, com aquela irradiação que o diário íntimo dizia, mas não comunicava”. Em outras palavras, Stendhal alcançou na ficção o que antes buscou em vão nos diários de viagem —gênero que costuma ser associado à espontaneidade e à manifestação direta da experiência vivida—. Em seguida, Barthes explica o motivo do sucesso tardio: “Por que houve tal virada? Porque Stendhal, passando do Diário ao Romance, do Álbum ao Livro, abandonou a sensação, parcela viva mas inconstrutível, para assumir essa grande forma mediadora que é a Narrativa” (Barthes *Le bruissement* 362).

Renzi e Piglia teriam concordado apenas em parte. Também para ele(s), aquilo que chamamos de ficção e que se confina com o trabalho de escritura e significação é onde os sujeitos se constroem, são capazes de dizer boas mentiras ficcionais, tornam-se “convincentes e críveis”. No entanto, o “diário diferido” lançado em três volumes com a dupla assinatura na capa é uma passagem de um álbum para outro álbum —recolha de circunstâncias, antologia de fragmentos remontada e, embora controlada, gloriosamente dispersa—.

Obras citadas

- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. CABA, Fondo de Cultura Económica, 2010 [2002].
- Balderston, Daniel. “Los diarios de Piglia: recuperación de la festación de *Plata Quemada*”. *Cuadernos Lirico*, hors-series, 2019.
- Barthes, Roland. *Le degré zero de l'écriture*. Paris, Seuil, 1984 [1953].
- . *O prazer do texto*. Tradução de Jacó Guinsburg, São Paulo, Perspectiva, 2005 [1973].
- . *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Estação Liberdade, 2017 [1975].

- . *Le bruissement de la langue: essais critiques IV*. Paris, Seuil, 1984.
- . *A preparação do romance*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés, Volume II. São Paulo, Martins Fontes, 2005 [2003].
- . *O neutro*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti, São Paulo, Martins Fontes, 2003 [2002].
- . *O império dos signos*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Martins Fontes, 2016 [2005].
- Blanchot, Maurice. *Le livre à venir*. Paris, Gallimard, 1959.
- . *L'entretien infini*. Paris, Gallimard, 2016 [1969].
- Bergonzoni, Gisela. “Autobiografias alheias: sobre Barthes e Piglia”. Felipe, Eduardo Ferraz (org.). *Só se perde o que realmente não se teve: leituras e diálogos com Ricardo Piglia*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2019.
- Céspedes, Alba de. *Caderno proibido*. Tradução de Joana Angélica d’Ávila Melo, São Paulo: Companhia das Letras, 2022 [1952].
- Couturier, Maurice. *La figure de l’auteur*. Paris, Seuil, 1995.
- Deleuze, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução de Luis Orlandi e Roberto Machado, Rio de Janeiro, Graal, 1988 [1968].
- Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps: histoire de l’art et anachronisme des images*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2000.
- . *O olho da história*. Vol. 1. *Quando as imagens tomam posição*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Belo Horizonte, UFMG, 2017 [2009].
- Dosse, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza, São Paulo, Edusp, 2015 [2005].
- Fabre, Daniel (org.). *Écritures ordinaires*. Paris, Centre Georges Pompidou/Pol, 1993.
- Gárate, Miriam. “Notas de trabalho: a propósito de Los diarios de Emilio Renzi”. Felipe, Eduardo Ferraz (org.). *Só se perde o que realmente não se teve: leituras e diálogos com Ricardo Piglia*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2019.
- Genette, Gérard. *Figures IV*. Paris, Seuil, 1999.
- González Sawczuk, Susana Inés. “Ricardo Piglia, *Los diarios de Emilio Renzi*, como figura especular de la lectura”. Felipe, Eduardo Ferraz (org.). *Só se perde o que realmente não se teve: leituras e diálogos com Ricardo Piglia*. Rio de Janeiro: Metanoia, 2019.
- Kohan, Martín. “Alter ego. Ricardo Piglia y Emilio Renzi: su diario personal”. *Revista Landa*, vol. 5, num. 2, 2017, págs. 261-272.
- . “Diario diferido”. In: *Remate de males*, vol. 39, n. 2, 2019, págs. 543-554.

- LaCapra, Dominick. *Rethinking Intellectual History: Texts, Contexts, Language*. Ithaca, Cornell University Press, 1983.
- Laera, Alejandra. “Tiempo de la vida, tiempo de la ficción: *Los diarios de Emilio Renzi* de Ricardo Piglia”. *Anclajes*, vol. 26, num. 1, 2022.
- Le Goff, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão e Irene Ferreira, Campinas, Editora da Unicamp, 1992 [1990].
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1996 [1975].
- Mallarmé, Stéphane. *Œuvres complètes*. Paris, Bibliothèque de la Pléiade/Gallimard, 1989 [1945].
- Marty, Eric. *Roland Barthes: o ofício de escrever*. Tradução de Daniela Cerdeira. Rio de Janeiro, Difel, 2009 [2006].
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996 [1991].
- Montaldo, Graciela. “Complot y teoría; lo que vino después (sobre los diarios editados de Ricardo Piglia)”. *Cuadernos LIRICO*, hors-series, 2019.
- Nora, Pierre. “Entre l’histoire et la mémoire”. *Les lieux de mémoire I: La République*. Paris, Gallimard, 1991.
- Orecchia Havas, Teresa. “El último viaje de Orfeo: *Los diarios de Emilio Renzi*”. *Cuadernos LIRICO*, hors-series, 2019.
- Premat, Julio. “Piglia/Renzi: postrero desliz”. *Cuadernos LIRICO*, hors-series, 2019.
- Piglia, Ricardo. *La forma inicial: conversaciones en Princeton*. CABA: Eterna Cadencia, 2015.
- . *Os diários de Emilio Renzi*. Volume 1. *Anos de formação*. Tradução de Sérgio Molina, São Paulo, Todavia, 2017 [2015].
- . *Os diários de Emilio Renzi*. Volume 2. *Os anos felizes*. Tradução de Sérgio Molina, São Paulo, Todavia, 2019 [2016].
- . *Os diários de Emilio Renzi*. Volume 3. *Um dia na vida*. Tradução de Sérgio Molina, São Paulo, Todavia, 2021 [2017].
- Rodríguez Pérsico, Adriana. “*Los diarios de Emilio Renzi* o el pudor autobiográfico”. *Zama. Revista del Instituto de Literatura Hispanoamericana*. num. 9, 2017.
- . “De la literatura, el pudor y la verdad. Sobre Ricardo Piglia” In: *Cuadernos Lirico*, hors-series, 2019.
- Samoyault, Tiphaine. *Roland Barthes: biografia*. Tradução de Sandra Nitrini e Regina Salgado Campos. São Paulo, Editora 34, 2021 [2015].

Scherer, Jacques. *Le “Livre” de Mallarmé*. Paris, Gallimard, 1977 [1957].

Yates, Frances. *A arte da memória*. Tradução de Flavia Bancher, Campinas, Editora da Unicamp, 2007 [1966].

Sobre el autor

Júlio Pimentel Pinto é professor do Departamento de História da Universidade de São Paulo (São Paulo, Brasil) e autor, entre outros, de *Uma memória do mundo*: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges (1998); *A leitura e seus lugares* (2003); *A pista e a razão*: uma história fragmentária da narrativa policial (2020) e *Sobre literatura e história*: como a ficção constrói a experiência (2024).