

RECORTE - REVISTA DE LINGUAGEM, CULTURA E DISCURSO

ANO 3 - NUMERO 4 - JANEIRO A JUNHO 2006

[início](#)

O DISCURSO MÚLTIPLO EM *RESPIRACIÓN ARTIFICIAL*

Maria do Carmo Cardoso da Costa
UFRJ

ABSTRACT – This article analyzes the novel *Respiración artificial*, by Argentine novelist Ricardo Piglia. The main aspect is the presence of a multiple discourse, with different text genres and different characters voices speaking at different moments. The analysis is based primarily on the work of Bakhtin, and Huchteon,, aiming to characterize the way polyphony creates the narrative.

O romance de Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, conta o passado da Argentina, seu país, sem perder de vista o presente. Pela voz de Emilio Renzi, desfilam fatos e personagens que também tomam a palavra, num jogo de intertextualidade, através de cartas, jornais, literatura e filosofia, dando a conhecer o passado.

A multiplicidade de vozes e a de textos se sobrepõem, confundindo os tempos e a história. Levados pelas vozes de Bakhtin, de Huchteon, tentaremos decifrar esse discurso que constitui uma polifonia, entendida aqui como uma forma de construção da narrativa que se caracteriza pela assimilação de vozes e discursos distintos, dentro de um mesmo texto.

1. O DISCURSO MÚLTIPLO

O diálogo, segundo Bakhtin, é o modelo discursivo básico, que descentraliza a voz narrativa única. As personagens passam a representar diferentes vozes que não permitem uma única leitura, uma vez que misturam vários tipos de discursos. Assim, o dialogismo é a “ciência das relações formulada por Bakhtin através da observação da interação existente na dinâmica das enunciações, dos organismos, dos fenômenos e do homem com o mundo” (MACHADO, 1995, p. 310).

É ainda Bakhtin que diz que, à luz do dialogismo, “o romance não somente conta uma história, mas o romance fala”, apresentando, portanto, um *discurso citado* - que é o modo de transmissão de um discurso ao outro - em que a palavra representa e é também objeto da representação. O discurso citado é sempre bivocalizado, uma vez que atrás da voz do autor se intromete o discurso de um outro, daí termos um discurso dentro do discurso.

A teoria do discurso citado utiliza formações específicas da prosa - discurso

direto, discurso indireto e discurso indireto livre - ao ser focalizada pelo movimento dialógico entre discursos.

O discurso direto, definido como um discurso dialogado dos personagens dentro do discurso indireto enunciado pelo narrador, é a citação direta de uma voz na narrativa. Se se considerar que há um diálogo entre o discurso do autor e a voz interior que se dirige à mente quando se lê, incluindo até o discurso dos personagens, tem-se outra noção do discurso direto. No interior de um discurso, surgem outros, como, por exemplo, o próprio discurso direto dos personagens pode exprimir o discurso direto do autor. Nesses casos, trata-se de uma citação.

E citações, alusões, paródias, etc. fazem parte da intercomunicação de discursos, que podem ser de diferentes épocas. A intertextualidade/dialogismo pode dar-se em termos de reelaboração ilimitada da forma e de sentido, sem objetivar levar-se em conta o texto primordial. Segundo Bella Jozef, “o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultânea, como subjetividade e comunicabilidade, ou melhor, como intertextualidade, um diálogo cujos actantes são outros textos.” (JOZEF, 1986, p. 257)

As fronteiras entre o discurso do autor (discurso narrativo) e o modo de transmissão da palavra do outro (discurso citado) deixam de existir e o hibridismo domina a composição. Daí, então, se observa a multiplicidade discursiva e dialógica do discurso citado.

A fluidez do discurso direto se opõe à feição analítica do indireto, porque este é incapaz de vivenciar a expressão direta, que a fala consegue através do gestual, da emoção, da suspensão de pensamentos etc. A teoria do discurso citado se volta para as alterações estilísticas que se processam no discurso indireto diante da necessidade de se transmitir a fala pronunciada e não pronunciada dos personagens, com os matizes da entoação expressiva, mas sem anular os aspectos de sua feição analítica

No romance moderno, a palavra interior passa a ser expressa através de um discurso não pronunciado. Aparece, então, o *monólogo interior*, em que a transmissão da palavra interior se realiza fora do discurso pronunciado do personagem ou do narrador. Esta forma discursiva evoca uma entoação oral, mas não é fala, e sim escritura.

No discurso indireto livre, há uma interferência de fala num discurso aparentemente indireto, a ponto de constituir um discurso quase direto. Esse tipo de discurso é um discurso vivo do imaginário, em que é preciso adivinhar quem fala. Não há nenhuma formalidade para a transmissão da fala, uma vez que não existem verbos de elocução e não há fronteiras entre os vários discursos. O discurso indireto livre transmite, portanto, o fluxo de consciência como forma evolutiva do monólogo interior. Este tipo de discurso pertence ao autor no nível formal, mas pertence a um personagem no nível da emoção, uma vez que corresponde a uma fala interior transmitida e representada pelo personagem.

O narrador de *Respiración artificial* recorre a vários textos para contar a sua história, tornando-a, portanto, plurissignificativa. Afirma o Senador no seu monólogo, em que se mesclam o discurso direto e o discurso indireto, ao dizer sobre o medo de perder a palavra tal como perdeu os movimentos das pernas:

Y quizás las palabras me permitan apresar, como en una red, la cualidad múltiple de esa Idea, de esa concepción que viene desde el fondo mismo de la historia, de esa voz, dijo, múltiple que viene del pasado y que es tan difícil de captar para un hombre que está solo. (p.64) (grifo nosso)

A presença de diversas vozes, discursos, textos numa obra poética caracteriza-a como polifônica. Entenda-se, portanto, polifonia como uma forma de construção narrativa, que se caracteriza pela assimilação de vozes e discursos filosóficos dentro de um mesmo texto. A utilização do pensamento polifônico é que torna inovador um texto como os de Dostoievski que, segundo Bakhtin, inaugurou o romance dialógico do século XIX.

Em *Respiración artificial*, Piglia utiliza os vários discursos para discorrer sobre a história de seu país. Passado e presente convivem para mostrar um mundo em que há poucas ou nenhuma transformação, embora afirme Tardewski que só o que se modifica e se transforma tem sentido. Os discursos se metem uns nos outros, através de textos variados desde cartas, passando pelos jornais, literatura filosofia, para poder desvendar o passado.

Daí termos vários pontos de vista, justaposição de vários discursos em primeira pessoa, o diálogo das cartas, o que provoca uma multiplicidade de vozes e de discurso. A convocação de outros textos origina a intertextualidade que requer assim o seu conhecimento progressivo e do intertexto favorecido em que esses textos adquirem novos significados. Segundo Linda Hutcheon,

a paródia intertextual da metaficção historiográfica encena as opiniões de determinados historiográficos contemporâneos: ela apresenta uma sensação da presença do passado, mas de um passado que só pode ser conhecido a partir de seus textos, de seus vestígios - sejam literários ou históricos. (HUTCHEON, 1991, p. 164)

e os personagens de Piglia se dão a conhecer através de textos do passado e conhecem o passado através dos vestígios históricos e literários, estabelecendo, portanto, um diálogo principalmente com a cultura europeia, que contribuiu para uma transformação europeizante da intelectualidade argentina, embora haja uma argentinização dos intelectuais europeus que vivem na Argentina. A segunda parte de *Respiración artificial* vai tratar dessa influência dos imigrantes intelectuais europeus, organizados em pares. Afirma o narrador que “*En esas parejas el intelectual europeo era siempre, en especial durante el siglo XIX, el modelo ejemplar, lo que los otros hubieran querido ser.*” (p. 117).

Mas simultaneamente apresenta uma visão crítica desse mesmo intelectual

Al mismo tiempo muchos de estos intelectuales europeos no eran más que copias fraguadas, sombras platónicas de otros modelos. (...) Una especie, dijo Renzi, de copia para uso nostro de Verlaine, eso era Soussens. Escribía poemas en francés en la mesa de los bares y era como una representación local de lo que debía entenderse por un poeta maldito. (p.117)

Nesta segunda parte, desfilam personagens literários e históricos pelos discursos de Renzi e Tardewski, que falam sobre tudo - literatura, crítica literária, história etc. -, menos sobre o motivo do encontro: Marcelo Maggi. Renzi, Tardewski e o Professor Maggi, pela voz de Tardewski, discorrem sobre a história da Argentina e comparam Borges a Paul Groussac, polemizando sobre o autor do falso Quixote. Segundo o narrador, “este personaje, no sólo antipático, sino paradójico, era en realidad un síntoma: en él se expresaban los valores de toda una cultura dominada por la superstición europeísta”. (p.124).

E Borges está contra o excesso de europeísmo na literatura argentina. Assim, Piglia resgata sua obra que se integra na literatura nacional resistindo àqueles modismos a tal ponto que é absorvido pelo discurso populista,

integrado como uma figura mítica nacional. Renzi destaca que “ *Lo que hace Borges (...) es escribir el primer texto de la literatura argentina posterior al Martín Fierro que está escrito desde un narrador que usa las flexiones, los ritmos, el léxico de la lengua oral: escribe Hombre de la esquina rosada* ” (p.129), sendo importante lê-lo para entender-se a literatura argentina do século XIX, porque o grande nome da literatura do século XX é Roberto Arlt, de acordo com o resgate feito por Renzi que cita a data de 1942, ano da morte de Roberto Arlt, como o fim da literatura moderna na Argentina. Para el narrador,

Arlt escribe con la idea de estilo literario, o sea, contra lo que nos enseñaron que debía entenderse por escribir bien, esto es, escribir pulcro, prolijito, sin gerundios, ¿no? sin palabras repetidas. Por eso el mejor elogio que puede hacerse de Arlt es decir que en sus mejores momentos es ilegible; al menos los críticos dicen que es ilegible: no lo pueden leer, desde su código no lo pueden leer. (p. 132)

Arlt, apesar de ser “ *un escritor que escribía mal* ”, escreveu contra a norma culta imposta pelas classes dominantes ao dar-se conta de que havia várias maneiras de escrever, inclusive utilizando o discurso oral. Com isso, Piglia se volta contra o discurso enobrecido, ou seja, o discurso da cultura oficial, pondo em jogo, conforme o conceito de Bakhtin sobre literaturidade, o contraponto entre linguagem culta (enobrecida) e linguagem vulgar (rebaixada). Para Piglia, o estilo de Arlt era o “ *reprimido de la literatura argentina* ”, não permitido pelo deslumbramento europeísta. Por isso, Arlt trangride o discurso enobrecido ao não escrever seguindo o bom estilo.

O texto de Piglia é uma re-leitura de um texto globalizante (do discurso social) que se transforma num palimpsesto, ou seja, manuscrito sobre o qual o novo texto contém seus outros textos, é o seu próprio arquivo. Daí, exigir um leitor sofisticado com competência não só lingüística mas também ideológica, que implica ter conhecimento do contexto com seus conflitos e tensões.

O uso da paródia e de metáforas funciona como um código de comunicação num contexto social em que a liberdade de expressão estava controlada. *Respiración artificial* veio à luz no período do Regime Militar na Argentina. E para entendê-lo como leitura paródica da tradição nacional, deve--se situá-lo nos discursos polêmicos dos anos sessenta e início dos setenta, para que o efeito da paródia não se perca.

Piglia nos dá a pista de sua intenção ao fazer referência à teoria formalista da paródia, com alusões a Tinianov que diz estar implícita a paródia nas mudanças das formas literárias e se manifesta como uma mudança de função:

Porque, dijo, la parodia había dejado de ser, como pensaron en su momento los tipos de la banda de Tinianov, la señal del cambio literario para convertirse en el centro mismo de la vida moderna. (p.110)

Assim, quando uma nova forma aparece, adquire nova função, que não destrói as anteriores, mas lhe dá alteração de sentido. Como diz o narrador, “ *alguien, un crítico ruso, el crítico ruso Iuri Tinianov, afirma que la literatura evoluciona de tío a sobrino (y no de padres a hijos)* .” (p.19), como se agrupassem em pares os componentes da história argentina, numa relação paródica. O personagem Renzi “ *estaba convencido de que ya no existían ni las experiencias, ni las aventuras. Ya no hay aventuras, [me dijo], sólo parodias* ” (p.110), deslocando, portanto, a paródia da literatura para a vida:

Dónde antes había acontecimientos, experiencias, pasiones, hoy quedan sólo parodias. Eso trataba a veces de decirle a Marcelo en mis cartas: que la parodia ha sustituido por completo la historia. (p.110)

Ou ainda, a paródia substitui a história, como se pergunta Renzi: “*¿O no es la parodia la negación misma de la historia?*” (p.110)

A relação paródia/história se demonstra não só nos pares da história argentina, mas também entre *El discurso del método* e *Mi lucha*, em que a primeira obra, de Descartes, que inaugura a filosofia moderna, está assimilada a um romance policial, que é um discurso desprestigiado:

En el fondo, visto así, se podría decir que Descartes escribió una novela policial: cómo puede el investigador sin moverse de su asiento frente a la chimenea, sin salir de su cuarto, usando sólo su razón, desechar todas las falsas pistas, destruir una por una todas las dudas hasta conseguir descubrir por fin al criminal, esto es, al cogito. (p.189)

Já Minha luta - “*ese monólogo alemán clausura el sistema inaugurado por el monólogo francés*” (p.190) - mostra o envelhecimento das formas de discurso inauguradas por Descartes, podendo, portanto, vê-la como uma paródia:

Bien, dijo después, si El discurso del método es la primera novela moderna en el sentido indicado, entonces Mi lucha es su parodia, como diría usted, dijo Tardewski y volvió a sentarse. (p.190)

Neste capítulo, novas vozes se ouvem estabelecendo um diálogo não só entre Renzi e Tardewski, mas também entre textos. Como afirma Silvia Cárcamo:

Um grande vazio deve ser preenchido com palavras. O vácuo deixado pela desapareição de Maggi dará lugar à conversa de toda uma noite entre Emilio Renzi e Tardewski, o polonês exilado em Concordia. Para não falar do que verdadeiramente acontece - o destino incerto de Marcelo Maggi -, ambos discorrem sobre literatura, filosofia, crítica literária, história argentina. (CÁRCAMO, 1993, p. 210)

Assim, o texto vai estabelecendo relações nem sempre muito claras, mas certamente paródicas, entre Heidegger y Hitler, entre Hitler e Kafka. Sobre este último, afirma o narrador que

sus textos son la anticipación de lo que veía como posible en las palabras perversas de ese Adolf, payaso, profeta que anunciaba, en una especie de sopor letárgico, un futuro de una maldad geométrico (p.205),

associando o discurso da ficção ao discurso histórico, tornando-se este muitas vezes menos verdadeiro que aquele.

Nomes e obras desfilam pelo diálogo dos personagens: Valéry, Immanuel Kant, Wittgenstein, James Joyce, Heidegger, Freud, Brecht, Baudelaire; *El proceso*, *Descripción de una lucha*, *Madame Bovary*, *Finnegan's Wake* etc. etc. Como afirma o próprio narrador: “*Su ilusión es escribir un libro enteramente*

hecho de citas”(p.18) ou, ainda, “*una de las ilusiones de mi vida es escribir alguna vez una novela hecha de cartas*.”(p.33), onde num jogo metalingüístico, consegue fazê-lo, já que seu livro “*son esos papeles los que el padre de Esperancita pone en sus manos: textos, cartas, informes y un Diario escrito por Ossorio en Norteamérica*.”(p. 29).

Respiración artificial é exemplo do discurso polifônico, em que há uma multiplicidade de vozes e gêneros - entendendo gêneros como formas de pensamento sobre o mundo. Também é exemplo de múltiplas citações, que evidenciam uma perda de autoridade textual. A citação modifica a linguagem em linguagem dita, é o discurso citado, em que evoca a voz de outro ou outros, dentro de um enunciado global em que deixa uma marca, como se pôde ver, na segunda parte, um jogo de múltiplas citações, uma vez que foi impossível haver o encontro entre os narradores, embora afirme ao final Tardewski: “*No quisiera tener que expresarme sólo con citas*”. (p.211)

A obra de Piglia congrega três narradores: Renzi, que inicia a narrativa; Maggi, cuja história contém outra, a de Enrique Ossorio, e o ex-Senador Luciano Ossorio, nieto de Enrique Ossorio. Esses narradores não contam uma história, mas citam discursos alheios e tecem comentários sobre eles. Na multiplicidade de vozes, o autor é o citador implícito nos seus personagens. O grande número de citações sobre as quais se constrói a narrativa acaba por destruir a ilusão de referencialidade. E agora, se põe a pergunta que inicia o romance: “*¿Hay una historia?*”. Na verdade, não há uma história, mas muitas histórias, apresentadas por personagens que constroem a história argentina a partir da crítica literária.

Através de versões fragmentadas da “*verdad de la historia*”, os narradores apresentam o discurso do autor que revela as múltiplas vozes às quais ele está convocando e dando voz, por meio das citações e da releitura da história literária argentina. E talvez na história de *Respiración artificial* esteja realmente metaforizada a História da República Argentina.

CONCLUSÃO

Respiración artificial apresenta uma estrutura regida por jogos de intertextualidade entre vários discursos, principalmente o literário e o histórico. É um discurso bivocal em que se contam não só as histórias literárias e das famílias Ossorio e Maggi, mas também a história nacional argentina.

Através das cartas entre Emilio Renzi e Marcelo Maggi, revelam-se segredos existentes mas proibidos ao longo dos anos na história familiar. São fatos dolorosos calcados na fraude e na traição. Luciano Ossorio, ansioso por revelar os segredos que envolvem seu avô, entrega documentos ao Professor Maggi para que este escreva seu livro.

As duas histórias -da família Ossorio e a da pátria- começam na mesma época, nos tempos da colônia, tendo, portanto, pontos em comum, quando se alude a fatos vergonhosos da família, também se refere a feitos vergonhosos da história durante a colônia, a guerra da independência, o período de Rosas.

Esta obra funciona como uma novela-arquivo, porque nela se encontram cartas, documentos, textos literários que servem para decifrar um período nebuloso da história argentina. Os narradores contam o passado da Argentina sem perder de vista o presente. Enrique Ossorio, que rechaza o passado, vê no presente feitos futuros, ao prever para seu país as mesmas atrocidades de seu tempo: exílio, terror, tortura e morte, daí o seu discurso utópico, composto por cartas do porvenir. Luciano Ossorio olha para o passado para esquecer as desgraças presentes, passando a representar o fim, já que seu corpo quase inútil representa o poder devastador dos militares argentinos. O diálogo, no clube,

entre Emilio Renzi e Tardewski resgatam, através da crítica literária, figuras nem sempre bem aceitas, como Borges, por exemplo. Através da paródia, da intertextualidade, das citações, vozes múltiplas se levantam para construir a história argentina.

R *espiración artificial* conta, portanto, a outra história sem esquecer de narrar a esperança.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, M. O discurso no romance. In: *Questões de literatura e estética : a teoria do romance*. São Paulo: Unesp, 1993.

CÁRCAMO, S. I. *Literatura argentina: anos 70 e 80 : política e representação literária*. Rio de Janeiro: UFRJ. Faculdade de Letras, 1993. Tese de doutorado.

GRANDIS, R.. *Polémica y estrategias narrativas en América Latina* . Rosario: Beatriz Viterbo, 1993.

JOZEF, B. *A máscara e o enigma* . Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* . Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MACHADO, I. A. *O romance e a voz: a prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

PIGLIA, R. *Respiración artificial* . Buenos Aires: Sudamericana, 1993.