

JOÃO AROLDO DE OLIVEIRA JUNIOR

**INTERTEXTUALIDADE E O JOGO DA AUTORIA  
EM NOME FALSO:  
*HOMENAGEM A ROBERTO ARLT, DE RICARDO PIGLIA***

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, Área de Concentração Estudos Literários, Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marta M. Costa

CURITIBA

2002



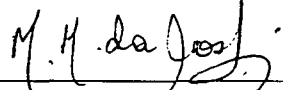
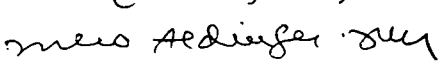
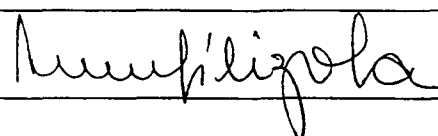
## PARECER

Defesa de dissertação do mestrando JOÃO AROLDO DE OLIVEIRA JUNIOR, para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

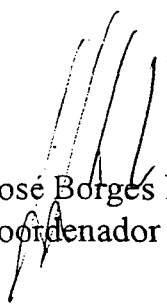
Os abaixo assinados Marta Morais da Costa, Julio Aldinger Dalloz e Anamaria Filizola argüíram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

**“INTERTEXTUALIDADE E O JOGO DA AUTORIA EM NOME FALSO: HOMENAGEM A ROBERTO ARLT, DE RICARDO PIGLIA ”**

Procedida a argüição segundo o protocolo aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	Conceito
Marta Morais da Costa		B
Julio Aldinger Dalloz		B
Anamaria Filizola		B

Curitiba, 20 de junho de 2002.

  
Prof. José Borges Neto  
Coordenador



Dedico esta dissertação a Dani, pelo carinho, e a meus pais.

## AGRADECIMENTOS

À minha professora e orientadora no Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal do Paraná, Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Marta Moraes da Costa.

Agradeço também à CAPES pela bolsa de estudos que possibilitou esta dissertação.

A Daniele, pela cumplicidade.

A Regina Célia Rocha e Marcelo Weber, pelos livros e amizade.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>1. ANÁLISE DA INTERTEXTUALIDADE EM <i>NOME FALSO</i>.....</b>	<b>16</b>
<b>2. O JOGO DA AUTORIA EM <i>NOME FALSO</i>.....</b>	<b>55</b>
<b>3. O CONTO DENTRO DO CONTO: <i>NOME FALSO: LUBA</i>.....</b>	<b>64</b>
<b>4. CONCLUSÕES.....</b>	<b>74</b>
<b>5. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>81</b>
<b>6. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....</b>	<b>83</b>

## RESUMO

A presente dissertação tem por objetivo a análise do texto *Nome falso: uma homenagem a Roberto Arlt*, de Ricardo Piglia, levando em consideração a intertextualidade e a relação de *Nome falso* com outros textos de Piglia (a intratextualidade) e com textos de Roberto Arlt (a intertextualidade propriamente dita) e os aspectos da autoria. Compara-se a tradução brasileira de *Nome falso* e o texto de *Homenaje a Roberto Arlt*, incluído no livro *Nombre falso*, e constata-se diferenças orientadas pela leitura da versão brasileira. A pesquisa revelou as diversas referências a personagens, reiteraões textuais e ambigüidades decorrentes da leitura de *Homenaje a Roberto Arlt* e dos demais contos de *Nombre falso*. Comprovou-se a unidade formada pelos contos de *Nombre falso*. A análise do conto *Luba* revelou aspectos relacionados à temática arltiana. Constatou-se a importância dos elementos paratextuais, como títulos, prefácios, epígrafes, na estrutura da obra e como sua ausência causa uma leitura empobrecedora.

Palavras-chave: ficção argentina, Roberto Arlt, Ricardo Piglia, intertextualidade, autoria.

## ABSTRACT

The present dissertation has as its objective the analysis of the text *Assumed name*: a homage to Roberto Arlt, by argentinian writer Ricardo Piglia, taking into account the intertextuality and the relationship of *Assumed name* with other texts by Piglia (the intratextuality) and with texts of Roberto Arlt (the intertextuality) and the aspects of the authorship. It is made a comparison with the Brazilian translation of *Assumed name* and the text of *Homenaje to Roberto Arlt*, included in the book *Nombre falso*, and differences are verified by the reading the Brazilian version. The research revealed the several references to characters, textual reiterations and current ambiguities of the reading of *Homenaje to Roberto Arlt* and of the other stories of *Nombre falso*. This dissertation has proven the unit formed by the stories of *Nombre falso*. The analysis of the short-story *Luba* revealed aspects related to themes present in Arlt's texts like *The seven madmen*. The importance of the paratextual elements in the structure of the work was verified, as titles, forewords, epigraphs, and nd how its absence empoverishes the meaning.

Key-words: argentine fiction, Roberto Arlt, Ricardo Piglia, intertextuality, autorship.

## INTRODUÇÃO

A obra do escritor argentino Ricardo Piglia se caracteriza pela reflexão metalingüística sobre a literatura e pela consciência da natureza intertextual de toda obra literária, refletindo sobre a formação de uma tradição pessoal ou cânone de autores da literatura argentina, como Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Macedonio Fernandez, e da literatura européia, como Kafka e James Joyce.

A obra de Piglia se insere na literatura argentina a partir dos anos 70, portanto, a reflexão metalingüística e a operação intertextual revelam as preocupações e interesses de toda uma época, qual seja, a época de ouro do estruturalismo e pós-estruturalismo, de onde surgiu todo um arcabouço teórico de análise da linguagem e do texto, e também o próprio conceito de intertextualidade, assim como do pós-modernismo e a estratégia de apropriação de materiais artísticos disponíveis na enciclopédia universal de textos, através da citação, imitação e paródia. As décadas de 60-70 são também época de grande experimentalismo em todas as artes. No caso específico da literatura, é a época do *nouveau roman* (e autores como Nathalie Sarraute, Michel Butor, Alain Robbe-Grillet, Robert Pinget) e do pós-modernismo de John Barth (*The literature of exhaustion*, *A ópera flutuante*), correntes que já despontavam em fins da década de 1950. A Argentina da década de 70 vivia resquícios do peronismo populista, com Isabellita Perón, e logo em seguida, em 1976, sofre o golpe militar, destino partilhado com grande parte dos países da América do Sul, como Brasil, Chile, Paraguai, Uruguai, Bolívia. Era uma época de forte polarização ideológica em todos os hemisférios, característica da Guerra Fria, entre uma ideologia de esquerda, sob influência marxista dos países alinhados com a União Soviética, e uma ideologia capitalista, sob a esfera de influência norte-americana. Essa polarização não poderia deixar de influenciar também as artes e a literatura, com grupos menos preocupados com ideologias e exacerbando os aspectos formais da obra de arte, como o minimalismo nas diversas artes (literatura, música, pintura, escultura, teatro, etc) de um lado e os engajados politicamente de outro.

Há casos de hibridismo, como o grupo *Tel-Quel* (com Philippe Sollers, autor de *O parque*), de orientação ao mesmo tempo maoísta e experimental, e escritores como o argentino Julio Cortázar, que criou uma obra com características como uma orientação ideológica à esquerda do espectro político e experimentação formal (*62-Modelo para armar*, *O jogo da amarelinha*, *O livro de Manuel*, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último Round*) ou ainda as experimentações de grupos como a Internacional Situacionista e o *Ouvrier de Littérature Possible* (Oulipo), que contava como integrantes Georges Pérec (*A vida: modo de usar.*, *Um homem que dorme*) e Italo Calvino (*Se um viajante numa noite de inverno*, *Seis propostas para o próximo milênio*). Este ensaio aliás, suscitou uma resposta de Piglia: *Tres propuestas para el próximo milenio y cinco dificultades*<sup>1</sup>.

Ricardo Piglia estreia com a publicação de um livro de contos, em 1967, *La invasión*, premiado pela Casa de las Américas, de Cuba. *Nombre falso*, seu segundo livro, foi publicado em 1975. Sua obra inclui ainda o romance *Respiración artificial* (1980), *Crítica y ficción* (1986), *Prisión perpetua* (1988), *La ciudad ausente* (1992), *La Argentina en pedazos* (1993) e *Plata quemada* (1997).<sup>2</sup> Ricardo Piglia nasceu em Adrogué (província de Buenos Aires, coincidentemente, lugar onde viveu Jorge Luis Borges e que será citado em *Nome falso*, talvez como auto-referência ou como uma alusão a Borges).

O objeto de estudo desta dissertação é constituído pela obra *Nome falso: homenagem a Roberto Arlt*, do escritor argentino Ricardo Piglia, publicado no Brasil em 1989. À primeira leitura, o texto apresenta ao leitor algumas estratégias narrativas diferenciadas. Nas leituras subseqüentes, notam-se ressonâncias de frases que depois reconhecemos em outros contos de Piglia e em fragmentos de Arlt. A escrita e a ficção

---

1 PIGLIA, R. "Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)". In *Casa de las Américas*. Havana: Casa de las Américas, fevereiro-março de 2001., p. 11-24.

2 PIGLIA, R. *Nome falso: homenagem a Roberto Arlt*. São Paulo: Iluminuras, 1988. \_\_\_\_\_. *Respiração artificial*. São Paulo: Iluminuras, 1988. \_\_\_\_\_. *Prisão perpétua*. São Paulo: Iluminuras, 1988. \_\_\_\_\_. *A invasão*. São Paulo: Iluminuras, 1997. \_\_\_\_\_. *A cidade ausente*. São Paulo: Iluminuras, 1997. \_\_\_\_\_. *Dinheiro queimado*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

convencionais têm claramente sua contestação no momento em que o leitor se depara com a proposta de um narrador real e ficcional simultaneamente, pois como o leitor irá descobrir, o narrador se chama justamente “Ricardo Piglia” e é também um crítico literário. Em *Nome falso* Piglia atribui a Roberto Arlt um texto chamado *Luba*, apresentado como um texto inédito disputado pelo editor-crítico “Piglia” e pelo escritor fracassado “Kostia”. O interesse do livro está, então, no jogo que se faz em torno da autoria e na paródia do estilo e da temática de Arlt.

Meu interesse pela obra de Ricardo Piglia surge com a leitura de *Respiração artificial* no Brasil, quando da sua publicação, em 1989, juntamente com *Nome falso*. Naquela época, *Nome falso* já havia despertado meu interesse, por empregar estratégias comparáveis às empregadas por Jorge Luis Borges em seus contos e ensaios metaligüísticos.

Posteriormente, ao comparar as edições brasileira e argentina de *Nome falso* foram constatadas diferenças entre a versão original da narrativa em questão, intitulada *Homenaje a Roberto Arlt* (que integra o livro *Nombre falso*<sup>3</sup>), e sua tradução brasileira, *Nome falso*. Essas diferenças são relevantes para uma leitura significativa e mais enriquecedora porque *Homenaje a Roberto Arlt* faz parte de um todo maior chamado *Nombre falso*, um volume de contos que constitui uma unidade ao mesmo tempo aberta e fechada: fechada porque muitos elementos (como personagens, descrições textuais) são recorrentes nos diversos contos, criando uma narrativa auto-referente, e aberta porque dialoga intertextualmente com outros textos da história da literatura argentina, especificamente com textos de Roberto Arlt, mas também de Juan Carlos Onetti e Jorge Luis Borges.

*Nome falso* constitui-se num emaranhado textual comparável a textos como *O relato de Arthur Gordon Pym*, de Egdar Allan Poe, e *Seis problemas para Don*

---

3 PIGLIA. *Nombre falso*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997. *Nome falso*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1989.

*Isidro Parodi*, de Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, analisados por ECO<sup>4</sup>. Nessas obras há uma experimentação formal com as diversas instâncias narrativas, como autor empírico, autor implícito, personagens. Em *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, conforme ECO, o prefácio é escrito por um de seus personagens, o acadêmico Gervasio Montenegro. *O relato de Arthur Gordon Pym* é apresentado como obra de Pym, e não de Poe:

Há outros casos em que, com a maior desfaçatez porém mais sutilmente, apresentam-se autor-modelo, autor empírico, narrador e entidades ainda mais vagas, colocadas no texto narrativo com o propósito explícito de confundir o leitor. Vamos voltar a *Gordon Pym*, de Poe. Duas partes dessas aventuras foram publicadas em 1837 no *Southern Literary Messenger*, mais ou menos como hoje o conhecemos. O texto se iniciava com “Meu nome é Arthur Gordon Pym” e, desse modo, apresentava um narrador na primeira pessoa, porém trazia o nome de Poe como o autor empírico. Em 1838, a história inteira foi publicada em forma de livro, mas sem o nome do autor no frontistício. Havia um prefácio assinado por “A.G. Pym”, que apresentava as aventuras como fatos e dizia aos leitores que, no *Southern Literary Messenger*, “o nome do senhor Poe foi acrescentado aos artigos”, porque ninguém teria acreditado no relato, de maneira que não haveria problema em apresentá-lo “sob aparência de ficção”<sup>5</sup>

Em *Nome falso*, ocorre outro tipo de confusão: o narrador tem o mesmo nome do autor empírico, e falso não é unicamente o conto *Luba*, pois a narrativa *Nome falso* se apresenta como enigma a ser resolvido pelo leitor-detetive, que se pergunta não quem é o culpado, mas sim quem é o autor. Em *Nome falso* há uma poética implícita<sup>6</sup> da apropriação textual.

ECO se pergunta sobre o autor em *Gordon Pym*:

Quem é o autor-modelo de todo esse emaranhado textual? Seja ele quem for, é a voz, ou

---

4 ECO, U. “A abdução em Uqbar”. In: *Sobre os espelhos*. São Paulo: Nova Fronteira, 1989.

5 ECO, *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. p. 24.

6 AGUIAR E SILVA. *Teoria da literatura*. 8. Ed. Coimbra: Almedina, 1991. p. 113. (“uma poética não explicitamente teorizada, mas defluente da própria realização dos textos literários”).

estratégia, que confunde os vários supostos autores empíricos, de maneira que o leitor-modelo não pode deixar de cair num truque tão catóptrico.<sup>7</sup>

Poderíamos dizer o mesmo de *Nome falso*, em que Piglia confunde os vários autores.

A edição brasileira de *Nome falso* impossibilita a apreensão da unidade constituída pelos contos de *Nombre falso*. Portanto, é necessária uma leitura tabular, conforme AGUIAR E SILVA<sup>8</sup>, levando em conta outros textos de Piglia, assim como a leitura de textos de Arlt. Para compreender a reiteração de elementos em *Nome falso* é necessária a leitura dos demais contos de *Nombre falso*, tal como publicado originalmente, ou ao menos, conforme edição disponível atualmente em espanhol. Constatam-se diferenças na edição brasileira, como ausência do prefácio de 1994, e algumas mudanças em notas de rodapé. O poema de Kostia foi publicado no final do livro, ao lado de uma fotografia de Roberto Arlt, o que pode levar o leitor desavisado a associar tal poema com Arlt.

Um dos traços característicos de *Nome falso* é a ocorrência de vários tipos de gêneros textuais, como por exemplo, o discurso crítico-literário da recensão bibliográfica e o discurso polimórfico de “Arlt”, que engloba o discurso da narrativa de folhetim, uma descrição psiquiátrica de seus personagens, fórmulas químicas, o discurso burocrático do registro de patentes, assim como vozes atribuídas a “Piglia” e a “Arlt”. Outra característica perceptível já nas primeiras páginas é o uso de longas notas de rodapé, criando um discurso paralelo ao da narrativa principal, que lança falsas pistas ao leitor, operando como enxertos discursivos<sup>9</sup>.

---

7 ECO, Idem, p. 26

8 “[...] ‘leitura tabular’ ou retroativa: constituída pela sobreposição de diversas leituras, resultado da leitura linear e das releituras.” In: AGUIAR E SILVA, V. *Teoria da literatura*. 8. Ed. Coimbra: Almedina, 1991. p. 327.

9 CULLER, J. *Sobre a desconstrução*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

Em seu estudo, GNUTZMANN<sup>10</sup> chega a algumas conclusões interessantes sobre *Nome falso*, apesar de cometer alguns enganos. A autora não pôde analisar o conto “La loca y el relato del crimen” (não publicado na edição de 1975, a que a autora se refere), assim como também não analisou mais detidamente o conto “arltiano”, “Luba”. Em seu ensaio, a autora atribui erroneamente a Ricardo Piglia alguns ensaios sobre Roberto Arlt (“Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria” e “Literatura y propiedad en la obra de Roberto Arlt”), que na realidade são de autoria de Mabel Piccini<sup>11</sup>, o que também é repetido por BORRÉ<sup>12</sup>.

*Nome falso* é, como propõe o subtítulo, uma homenagem a Roberto Arlt. Portanto, estará presente o *ethos* reverente<sup>13</sup> com que Piglia se apropria da temática arltiana e utiliza a citação textual de fragmentos de Arlt para compor a fala de certos personagens e a montagem de textos apócrifos.

A narrativa é a descrição de uma descoberta literária e publicação de um texto inédito de Arlt. É apresentado o manuscrito encontrado no caderno de anotações que pertenceu a Arlt, contendo o projeto de um romance não realizado e um conto denominado *Luba*, que, segundo o narrador de *Nome falso*, é uma obra autêntica e inédita de Roberto Arlt. Portanto, o discurso “arltiano” é falsificado por Piglia, pois tais projetos e romances de Arlt são ficcionalizados por Piglia, que se utiliza também de fragmentos autênticos de Arlt para criar sua narrativa, talvez residindo aí o *ethos*

---

10 GNUTZMANN, R. “Homenaje a Arlt, Borges y Onetti”. *Revista Iberoamericana*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidade de Pittsburgh. Pittsburgh, Pensilvânia, EUA Vol. LVIII, num. 159. p. 437.

11 PICCINI, M. “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria”, *Los libros*, n.º 29 (Buenos Aires, março-abril 1973), p. 22-27; \_\_\_\_\_. “Literatura y propiedad en la obra de Roberto Arlt”. *La Opinión* (Buenos Aires), 10 de abril 1973, p. 10-11; \_\_\_\_\_. “Roberto Arlt: la ficción del dinero”. *Hispanamérica*, n.º 7 (College Park, Maryland, 1974), p. 25-28

12 BORRÉ, O. *Roberto Arlt: su vida y su obra*. Buenos Aires: Planeta, 2000.

13 HUTCHEON, L. *Teoria da paródia*. Lisboa: 70, 1998.

reverencioso de que fala HUTCHEON em relação à apropriação pós-moderna<sup>14</sup>, ou seja, o sentido de “homenagem”, a criação de um novo texto utilizando-se de uma matriz de estratégias textuais já detectada na origem, isto é, em Arlt. O conto, publicado em anexo, intitula-se *Nome falso: Luba*, o que remete, em um processo de *feedback*, ao próprio título da obra que a contém, *Nome falso*, e contamina toda a narrativa com o signo do falso. Mistura-se o discurso da crítica literária numa trama policial metalingüística, na qual o crítico literário exerce a função de detetive.

*Nome falso* é um relato em primeira pessoa, um discurso de análise ou investigação literária que apresenta um texto inédito (*Luba*) e que se mistura com a descrição circunstancial dessa descoberta, incluindo elementos da narrativa policial, como clímax, anti-clímax, personagens decadentes (Saul Kostia e sua *entourage*), pistas falsas e falsos enigmas para o leitor, e personagens que surgem graças a um procedimento à *deus-ex-maquina* para a resolução da trama.

O narrador, que não é identificado nas primeiras páginas, relata a descoberta de um texto inédito de Roberto Arlt, descrevendo o conteúdo do material obtido: o caderno de anotações de Arlt e o conto *Luba*. Há, primeiramente, a descrição das anotações, cujos textos incluem diversos gêneros textuais, como esboços para um romance, cartas, poemas, bibliografia, comentários sobre livros, fórmulas químicas, registros de patente. A seguir, inicia-se a descrição das circunstâncias que levaram à descoberta de *Luba*, a conversa do narrador com Pascual Nacaratti e Saul Kostia. O leitor é apresentado ao texto “arltiano” de *Luba* em apêndice, e essa forma de apresentação levou um crítico como Aden W. Hayes<sup>15</sup> a tomar o conto *Luba* por um inédito de Arlt. Em *Nome falso*, é defendida certa concepção da literatura como roubo, a qual, segundo GNUTZMAN, nunca foi expressa tão coerentemente por Arlt, mas

---

14 HUTCHEON, Idem.

15 HAYES, A. “La revolución y el prostíbulo: Luba de Roberto Arlt”. *Ideologies and Literature*, 2, n.º 1 (Minneapolis, Spring 1987), p. 141-147.

sim por certa corrente crítica da literatura argentina, representada por escritores como o próprio Piglia e Noé Jitrik, em parte inspirada pelo Arlt de *O escritor fracassado* ou o Borges de *Pierre Menard*:

La literatura como “falsificación burda, de otras falsificaciones que también se inspiraron en falsificaciones” (nota 1, 101) es una evidente interpretación de la obra arltiana por parte de Piglia y resume el tema central de su propio texto “Homenaje a Roberto Arlt”<sup>16</sup>

Piglia cita em *Nome falso* pessoas e fatos reais (como, por exemplo, o ator Pascual Nacaratti e sua sociedade com Arlt para exploração da invenção das meias de borracha, fato comprovado pelos biógrafos de Arlt); dados comprováveis da vida de Arlt, como a data de seu nascimento e de sua morte, e inventa personagens fictícios ou semi-fictícios (Andres Martina, o Saul Kostia baseado no retrato do escritor Ítalo Constantini por Juan Carlos Onetti<sup>17</sup>) e inventa bibliografias imaginárias.

Conforme esta dissertação irá demonstrar, *Nome falso* é uma colagem de textos de Arlt. Piglia é o autor que organiza o texto de *Nome falso*, utilizando citações, notas de rodapé, dados bibliográficos (com referência a livros inexistentes) para compor um caleidoscópio de diversos gêneros textuais, formado por elementos como o comentário crítico-literário, fragmentos de textos de Arlt apropriados e citados pelos personagens, correspondência, fórmulas químicas, o discurso burocrático de

---

16 GNUTZMANN, R. “Homenaje a Arlt, Borges y Onetti”. *Revista Iberoamericana*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidade de Pittsburgh. Pittsburgh, Pensilvânia, EUA Vol. LVIII, num. 159 p. 437-448. (Trad minha): “A literatura como falsificação tosca de outras falsificações que também se inspiraram em falsificações é uma evidente interpretação da obra arltiana por parte de Piglia e resume o tema central de seu próprio texto ‘Homenagem a Roberto Arlt’”.

17 ONETTI, J. “Semblanza de un genio rioplatense”. In: LAFFORGUE, J. *Nueva narrativa latinoamericana*. Buenos Aires: Paidós, 1972. p. 363-377.

requisições de patentes e análises psiquiátricas como enxertos discursivos<sup>18</sup>. *Nome falso* é uma paródia da temática e do estilo de Roberto Arlt, como se pode constatar pela leitura de obras como *Os sete loucos* e *Os lança-chamas*, nas quais é crucial o tema da revolução, minuciosamente planejada por personagens como Erdosain, que se envolve continuamente com prostitutas. O título *Os sete loucos* se refere a uma sociedade secreta revolucionária, ou a alguns de seus principais membros e idealizadores, como O Astrólogo, Erdosain, o Rufião Melancólico Ergueta, Bromberg, O Homem que viu à Parteira, O Buscador de Ouro, Hipólita, Gregório Barsut, cada qual com uma função dentro da citada sociedade. Erdosain, o personagem principal, é engenheiro e deve criar uma infra-estrutura do holocausto que deverá ocorrer para o pequeno grupo de loucos revolucionários tomar o poder. Seus projetos incluem o desenvolvimento de armas bacteriológicas, como o vibrião da cólera, e a instalação de uma fábrica de armas químicas, para produção do gás fosgênio. Mas Erdosain é também um inventor fracassado, que pensa em criar uma tinturaria para cães, em metalizar os punhos das camisas e as gravatas, e após isso, criar a rosa de cobre.

Em certo sentido, Piglia, e não Kostia, é o falsificador de “Luba” e de toda a história das cartas e manuscritos de Arlt. Por outro lado, Piglia faz, no nível da enunciação, aquilo que no nível do enunciado é atribuído a Arlt, ou seja, a concepção da literatura como roubo, falsificação de falsificações:

Resulta evidente que el propio texto de Piglia practica lo que atribuye a la pluma de Arlt: la literatura como robo y falsificación, pero no sólo al nivel de la historia, sino también al nivel del discurso: un texto que a veces es y no es un cuento policiaco y un estudio filológico y editorial<sup>19</sup>

---

18 CULLER, J. *Sobre a desconstrução*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

19 GNUTZMANN, Idem, p. 442. (Trad. minha): “Fica evidente que o próprio texto de Piglia pratica o que atribui à escrita de Arlt: a literatura como roubo e falsificação, mas não só ao nível da história, mas também ao nível do discurso: um texto que às vezes é e não é um conto policial e um estudo filológico e editorial.”

Roberto Arlt, filho de um imigrante prussiano, Karl Arlt, e Ekaterine Iobstraibitzer, nasceu em 26 de abril de 1900, ou, segundo outras fontes, em 2 de abril do mesmo ano<sup>20</sup>. Suas obras mais importantes são os romances *Os sete loucos*, publicado pela primeira vez em 1929, e sua continuação, *Os lança-chamas* (1931). Além dessas obras, escreveu *O brinquedo raivoso*; peças teatrais e a série de crônicas e contos chamada *Aguafuertes porteñas*, publicadas no jornal *El Mundo*. Em *Os sete loucos* e *Os lança-chamas*, Arlt prefigurou a ação de terroristas e seus planos de destruição em massa e desestabilização das sociedades numa utopia negativa. Arlt é um dos escritores argentinos mais interessantes do século XX, participando do modernismo como uma figura singular, transitando pelos grupos literários opostos ideologicamente e esteticamente da Florida e Boedo, composto por escritores burgueses e proletários. Percebe-se a importância da obra arltiana para Piglia na constância de discussões sobre Arlt em *Respiração artificial*, em que encontramos uma definição da escritura arltiana exposta por um de seus personagens:

Sua escritura é má, uma escritura perversa. O estilo de Arlt é o Stavróguin da literatura argentina; é o Pibe Cabeza da literatura, para usar um símile nativo. É um estilo criminoso. Faz o que não se deve fazer, o que não fica bem, destrói tudo o que durante cinquenta anos se dera por escrever bem nesta descolorida República. Citação de Borges, disse Marconi: descolorida República. Qualquer professora de escola primária, inclusive minha tia Margarita, disse Renzi, pode corrigir uma página de Arlt, mas ninguém é capaz de escrevê-la. Não, disse Marconi, isso claro que não, ninguém pode escrevê-la a não ser ele. Mas vou parar de interrompê-lo, sério, estou ouvindo, disse. Genebra? Quero, disse Renzi. Volódia?, disse Marconi. Está bem, disse eu. Arlt escreve contra a idéia de estilo literário, ou seja, contra o que nos ensinaram que devia entender-se por escrever bem, ou seja, escrever bonito, caprichadinho, sem gerúndios, não é? Sem palavras repetidas. Por isso o melhor elogio que se pode fazer a Arlt é dizer, que em seus melhores momentos ele é ilegível; pelo menos os críticos dizem que é ilegível: não conseguem lê-lo, não conseguem lê-lo a partir de seu código. O estilo de Arlt, disse Renzi, é o que se reprimiu na literatura

---

20 SAÍTTA, S. *El escritor en el bosque de ladrillos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

argentina.<sup>21</sup>

A leitura de Roberto Arlt provoca reações imediatas, como um “cross na mandíbula”, expressão empregada pelo próprio Arlt<sup>22</sup>. Beatriz Sarlo identifica algumas características marcantes da obra de Arlt, como a angústia, relacionada aos limites impostos à sua escritura, mas também à experiência moderna da cidade. Um dos primeiros textos a apresentar estes limites foi, segundo Sarlo, *Las ciencias ocultas en Buenos Aires*. Segundo a autora, todas as autobiografias de Arlt apresentam uma “privação cultural do passado que exhibe” misturando dois temas: a precariedade de sua formação e a exibição de leituras:

Me he hecho solo. Mis valores intelectuales son relativos, porque no tuve tiempo para formarme. Tuve siempre que trabajar y en consecuencia soy un improvisado o advenedizo de la literatura. Esta improvisación es la que hace tan interesante la figura de todos los ambiciosos que de una forma o otra tienen la necesidad instintiva de afirmar su yo.<sup>23</sup>

Maria Paula Gurgel Ribeiro, em apresentação a *Os sete loucos*, enumera as seguintes características:

Escritor eminentemente urbano, Arlt trouxe novos ares à literatura argentina ao ter como personagens tipos da pequena burguesia e ao criticar com muita ironia os valores e a hipocrisia da sociedade. O fato de utilizar uma linguagem que mescla o léxico culto com o espanhol das ruas, dos cortiços, dos dialetos dos imigrantes, das leituras de folhetins, e das

---

21 PIGLIA. *Respiração artificial*. São Paulo: Iluminuras, 1988. p. 123.

22 ARLT, R. “Palavras do autor”. In: \_\_\_\_\_. *Os sete loucos e os lança-chamas*. São Paulo: Iluminuras, 2000. p. 193-194.

23 ARLT. “Autobiografia”. In: SARLO, *Una modernidad periférica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2000. p. 52. (Trad minha): “Me formei sozinho. Meus valores intelectuais são relativos, porque não tive tempo para me formar. Tive sempre que trabalhar e em consequência sou um improvisado ou novo-rico da literatura. Esta improvisação é o que faz tão interessante a figura de todos os ambiciosos que, de uma forma ou outra, têm a necessidade instintiva de afirmar o seu eu”.

traduções de clássicos em edições populares, fez dele um escritor singular, e essa forma de escrever é seu grande achado.”<sup>24</sup>

Juan José Saer define a obra de Arlt como “um vasto laboratório, em que seus personagens - Erdosain, o Astrólogo, o narrador de ‘O Corcundinha’, ‘o Escritor fracassado’, Eugenio Karl etc. - agem constantemente como experimentadores, como agentes, como pesquisadores de uma nova moral”.<sup>25</sup>

Para Piglia, a literatura é, para Arlt, uma máquina - mais especificamente uma máquina de fazer dinheiro:

Arlt se pasó toda la vida endeudado y buscando plata y metido en empresas insensatas, em esto se parecía mucho a Balzac. Sobre todo porque no se trataba únicamente de tener dinero, sino de tener el poder del dinero. Y el poder del dinero, el poder de tenerlo y hacer todo, se asimila con el poder de la ficción. La escritura tiene un poder mágico porque permite tener en el lenguaje todo lo que el dinero puede dar. De allí que en Arlt la omnipotencia de la literatura, que tiene la eficacia de un “cross” a la mandíbula, sustituye a la omnipotencia del dinero que se busca, que se debe, que se quiere ganar. ... Porque habría que decir que para Arlt, en el fondo, la ficción es esa “máquina de fabricar pesos” de la que habla en una de sus *Aguafuertes* y a la que llama: La máquina polifacética de Roberto Arlt. Esa máquina es la literatura, por supuesto. Porque todos los laboratorios, los aparatos, los instrumentos, las máquinas que circulan en la obra de Arlt tienen como objetivo común esa producción imaginaria de riqueza. Y la metáfora última de este sueño es la escritura.<sup>26</sup>

---

24 RIBEIRO, M. P. G. Apresentação. In: *Os sete loucos e os lança-chamas*. São Paulo: Iluminuras, 2000. p. 2.

25 SAER, J. J. *Folha de São Paulo*, 16 de abril de 2000.

26 PIGLIA. “¿Quién es R. Arlt?” In: *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 1986. p. 28. (Trad minha): “Arlt passou toda a vida endividado e buscando ganhar dinheiro e metido em empresas insensatas, nisto se parecia muito a Balzac. Especialmente porque não se tratava unicamente de ter dinheiro, mas sim de ter o poder do dinheiro. E o poder do dinheiro, o poder de tê-lo e fazer tudo, se associa ao poder da ficção. A escritura tem um poder mágico porque permite ter na linguagem tudo o que dinheiro pode dar. Daí que em Arlt a onipotência da literatura, que tem a eficácia de um ‘cross’ na mandíbula, substitui a onipotência do dinheiro que se busca, que se deve, que se quer ganhar. ... Porque deveria-se dizer que, para Arlt, no fundo, a ficção é essa ‘máquina de fabricar pesos’ de que fala em uma de suas *Aguafuertes* e a que chama: ‘A máquina polifacética de Roberto Arlt’. Essa máquina é a literatura, evidentemente. Porque todos os laboratórios, os aparatos,

Em *Nome falso* é assumida uma forma que mescla elementos do gênero policial (suspense, anti-clímax) com o ensaio literário, com suas características estruturais, como citações, bibliografia, apêndices, notas de rodapé, comentários, variações. Assume a forma de um estudo bibliográfico para apresentar o texto de Arlt, falsificado por Piglia.

A recensão de obras inéditas de Roberto Arlt encontra paralelos na biografia de Arlt, que, tendo uma vida agitada e produtiva, porém relativamente curta, deixou várias obras inconclusas ou, simplesmente, não realizadas. Omar Borré, autor de monografias e de uma biografia do escritor, faz uma lista de suas obras prometidas, mas não concluídas:

1. *La princesa de la luna*
2. *El pájaro de fuego*
3. *La montaña de arena*
4. *Helena de Troya*
5. *El diario de un morfinómano*
6. *El emboscado rojo*
7. *Cuando lleguen los otros*
8. *Cuando ellos lleguen*
9. *El bandido en el bosque de ladrillos*<sup>27</sup>

*Nome falso* parte da uma premissa da existência de um texto inédito de Arlt (“Luba”). Curiosamente, sem que se saiba se isso teria influenciado Piglia, um dos biógrafos de Arlt, Omar Borré, descreve a existência de um texto desaparecido de Arlt, *El diario de un morfinómano*<sup>28</sup>. Esse seria o único texto perdido de Roberto Arlt, não

---

os instrumentos, as máquinas que circulam na obra de Arlt têm como objetivo comum essa produção imaginária de riqueza. E a metáfora última deste sonho é a escritura”.

27 BORRÉ, O. *Roberto Arlt: su vida y su obra*. Buenos Aires: Planeta, 2000. p. 184-185.

28 Id. p. 159-162

inédito, porque foi publicado, mas sim inencontrável.

Desejando enriquecer com alguma invenção, Arlt, em sociedade com seu amigo, o ator Pascual Nacaratti, desenvolveu e obteve a patente do sistema de meias de borracha, pretensamente indestrutíveis, e que foram preservadas no Museu do Escritor em Buenos Aires, juntamente com os documentos referentes à invenção, como planos, fórmulas, desenhos, registros de patente (esse material será incluído pelo narrador em *Nome falso*), mas não em 1942, conforme “Piglia”, e sim em 1934, conforme os biógrafos de Arlt<sup>29</sup>.

Em *Nome falso*, um personagem, Saul Kostia, alude à relação entre Max Brod e Kafka, e o narrador explica em nota o episódio em que Kafka pediu a Brod que queimasse seus manuscritos após sua morte. Esse episódio encontra paralelos na vida de Roberto Arlt, cuja segunda esposa, Elizabeth Shine, passou pela prova de Max Brod e efetivamente incinerou alguns manuscritos do escritor, como a peça teatral *La belle Helène*.

Há, portanto, *Nombre falso*, livro de contos de Ricardo Piglia; *Nombre falso: Luba*, o texto que será publicado pelo personagem Saul Kostia; *Luba*, o relato “arltiano” apresentado por “Piglia” (o Piglia narrador de *Nome falso*) e o nome falso “Luba” da personagem Beatriz Sánchez. Quando utilizada neste trabalho, a expressão *Nombre falso* se referirá ao livro de contos de Piglia, assim como *Nome falso* se referirá à edição brasileira, em separado, do conto “Homenaje a Roberto Arlt” (com a abreviação *NF* para indicar as freqüentes menções a *Nome falso*).

O objetivo deste estudo é proceder a uma análise do texto de *Nome falso* e identificação das estratégias textuais e a poética implícita na apropriação textual realizada por Piglia. Os objetivos específicos são: identificação das múltiplas referências, repetições textuais, os personagens que surgem em *Nome falso* e que

---

29 BORRÉ, O. *Roberto Arlt: su vida y su obra*. Buenos Aires: Planeta, 2000. p. 288

reaparecem nos demais contos de *Nombre falso*, descrever as variedades discursivas, analisar o conto *Luba*.

## 1. ANÁLISE DA INTERTEXTUALIDADE EM *NOME FALSO*

Em seu artigo, “Homenaje a Arlt, Borges y Onetti”, GNUTZMANN descreve a recepção inicial de *Nombre falso* e a dificuldade em classificar seus contos, assim como já aponta as conexões de *Nombre falso* com *Respiración artificial*:

En 1975 Ricardo Piglia publica el libro *Nombre falso* que, pese a haber pasado desapercibido, tiene entre otros el interés de anticipar en varios aspectos su novela *Respiración artificial* (1980). Los textos de *Nombre falso* son difíciles de clasificar, a pesar de que se los califique de "cuentos" en la contraportada. El único elemento que les une es su carácter enigmático y el tema del fracaso<sup>30</sup>.

Apesar de indicar em seu ensaio algumas reiteraões textuais e de personagens em *Homenaje a Roberto Arlt*<sup>31</sup>, a autora não descreve a unidade textual formada pela leitura dos contos de *Nombre falso*, cujas ressonâncias em “Homenaje a Roberto Arlt” produzem um sistema autotélico e inter-relacionado de referências. Nesse sentido pode-se entender o prefácio (*Nota preliminar*) de Ricardo Piglia, de 1994, a *Nombre falso* (aliás, não reproduzido na edição brasileira, *Nome falso*):

---

30 GNUTZMANN, R. “Homenaje a Arlt, Borges y Onetti”. *Revista Iberoamericana*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidade de Pittsburgh. Pittsburgh, Pensilvânia, EUA Vol. LVIII, num. 159 p. 437. (Trad. minha): “Em 1975 Ricardo Piglia publica o livro *Nome falso*, que, pese haver passado desapercibido, tem, entre outros, o interesse de antecipar em vários aspectos seu romance *Respiración artificial* (1980). Os textos de *Nome falso* são difíceis de classificar, apesar de que sejam qualificados de contos na contracapa. O único elemento que os une é seu caráter enigmático e o tema do fracasso.”

31 GNUTZMANN. *Idem*, p. 440

Escribí los relatos deste libro (salvo uno) en 1975. En aquel tiempo vivía en un departamento en la calle Sarmiento, frente al viejo mercado de Montevideo, y cuando pienso en estos cuentos me acuerdo de una ventana que daba a un patio. Supongo que el hecho de haberlos escrito mirando cada tanto la luz de esta ventana, les da para mí cierta unidad: como si las historias hubieran estado ahí, del otro lado del vidrio. Ese año, una revista popular organizó un concurso de cuentos policiales con un premio inusual: dos pasajes a París y quince días de estadía paga en un hotel de primera categoría. Me pareció tan extravagante el asunto y tan heterogéneo el jurado (Borges, Roa Bastos y Denevi) que me decidí a escribir un relato. El resultado fue *La loca y el relato del crimen*, con que gané el primer premio, de modo que viajé a París y pasé una temporada en el Hotel Méridien. En realidad fue el viaje el que verdaderamente obedeció a las reglas del género policial. La situación era tan rara que todo el tiempo me sentí una especie de falsificador a quien a cualquier momento iban a descubrir. Por otro lado, comprobé que escribir por encargo, a partir de ciertas reglas fijas, produce una paradójica sensación de libertad. Stravinski afirmaba que las restricciones y los límites eran la condición que necesitaba su música. “De lo contrario (decía) en cuanto me siento a componer me encuentro abrumado por las infinitas posibilidades”. No pude incluir ese relato en la primera edición de mi libro anterior. En esta edición he vuelto a ordenar la serie según su orden original. *El fin de viaje* sólo tiene de autobiográfico el trayecto en el que suceden los hechos: una noche viajaba en un ómnibus desde Mar del Plata y una mujer se suicidó en el baño de una parada perdida en medio de la ruta. Es otro el que se suicida en esta historia y es otra mujer, pero la experiencia es la misma. *El laucha Benitez* es de 1968. Formaba parte de una serie de relatos que escribí después de publicar *La invasión* y lo incluí porque tenía un estilo diferente al de los cuentos que siempre había escrito. Un escritor que admiro me hizo ver que *La caja de vidrio* era una variante del tema del doble. Después que lo dijo me pareció evidente, pero yo no pensaba en eso mientras lo escribía. Durante años había intentado contar la historia de un hombre que puede evitar una muerte con una palabra y, por desidia, o por maldad, se queda callado. La intriga que se narra en *El precio del amor* es en lo esencial verdadera. Me fue revelada, con triste ironía, por la protagonista, a quien, para decir la verdad, su amigo le robó un juego de cubiertos de plata. Nunca sabremos por qué decidimos que ciertas historias son nuestras y podemos narrarlas mientras otras (a menudo mejores), que imaginamos o vivimos, nos son ajenas y se pierden. Sobre eso trata, creo, la *nouvelle* que da nombre a este libro. Empecé con la imagen de un tal Kostia que en el bar Ramos se pasaba la vida contando anécdotas de Roberto Arlt. El relato de a poco se transformó en lo que ahora es. Estoy seguro de que es lo mejor que he escrito. Tal vez pienso así porque lo escribí con la certeza de que por primera vez había logrado percibir lo que realmente se veía del otro lado de la ventana.<sup>32</sup>

---

32 PIGLIA. *Nombre falso*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997. p. 5. (Trad. minha): “Escrevi as histórias deste livro (com exceção de um) em 1975. Naquele tempo eu vivia em um apartamento na rua Sarmiento, em frente ao mercado velho de Montevideú, e quando penso nestas histórias, me lembro de uma janela que deva para um pátio. Suponho que o fato de ter escrito olhando a cada tanto a luz desta janela, dá para mim certa unidade: como se as histórias estivessem aí, do outro lado da janela. Naquele ano, uma revista popular organizou uma concurso de histórias policiais com um prêmio incomum: duas passagens para Paris e quinze dias de estadia pagos em um hotel de primeira categoria. Achei tão extravagante o assunto e tão heterogêneo o júri (Borges, Roa Bastos e Denevi)

Nas últimas linhas desta nota, destaque-se a importância que Piglia atribui a *Homenaje a Roberto Arlt* (“lo mejor que he escrito”).

Segundo AGUIAR E SILVA, “Os prefácios e posfácios, as explicações, etc., são elementos estruturais ou para-estruturais do texto em que circula o diálogo *in-absentia* do autor textual com o leitor”.<sup>33</sup> Pode-se dizer que esse diálogo foi alterado na edição de *Nome falso* porque faltam elementos para-textuais, e não se percebe sua inter-relação. Isto causa uma leitura empobrecida, que reduz um experimento textual a uma narrativa de consumo mais fácil, porque pode ser lida independentemente de outros textos de Piglia.

Já REUTER, comentando sobre o termo *paratextualidade* em Genette,

---

que por isso decidi escrever uma história. O resultado foi ‘A louca e o relato do crime’, com a qual ganhei o primeiro prêmio, assim viajei para Paris e passei uma estadia no Hotel Méridien. Na realidade era a viagem o que verdadeiramente obedeceu as regras do gênero policial. A situação era tão estranha que o tempo inteiro me sentia uma espécie de falsificador ao qual descobrirão a qualquer momento. Por outro lado, comprovei que escrever por encomenda, a partir de certas regras fixas, produz uma sensação paradoxal de liberdade. Stravinski afirmou que as restrições e os limites eram a condição de que sua música precisava. ‘Caso contrário’ (disse) ‘assim que eu me sentar para compor eu fico oprimido pelas possibilidades infinitas’. Não pude incluir aquela história na primeira edição de meu livro anterior. Nesta edição eu ordenei a série novamente de acordo com a ordem original. ‘O fim de viagem’ só tem de autobiográfico o itinerário no qual os fatos acontecem: uma noite viajava em um ônibus de Mar del Plata e uma mulher se suicidou no banheiro de uma parada perdida entre a rota. É outro o que se suicida nesta história e é outra a mulher, mas a experiência é a mesma. ‘El laucha Benitez’ é de 1968. Fez parte de uma série de histórias que eu escrevi depois de publicar *A invasão* e a incluí porque tinha um estilo diferente das histórias que sempre tinha escrito. Um escritor que eu admiro me fez ver que ‘A caixa de vidro’ era uma variante do tema do duplo. Depois que ele disse isso, achei evidente, mas eu não pensei nisso enquanto escrevia. Durante anos tentei contar a história de um homem que pode evitar uma morte com uma palavra e, por descuido, ou por maldade, permanece calado. A intriga que é narrada em ‘O preço do amor’ é no essencial verdadeira. Foi me revelado, com ironia triste, pela protagonista, a quem, para dizer a verdade, um amigo roubou um jogo de talheres de prata. Nunca saberemos por que decidimos que certas histórias são nossas e podemos narrá-las enquanto outras (freqüentemente melhores), que imaginamos ou vivemos, nos são alheias e se perdem. Sobre isso trata, eu acredito, a ‘nouvelle’ que dá nome a este livro. Eu comecei com a imagem de um certo Kostia que passou a vida contando anedotas sobre Roberto Arlt no bar Ramos. A história se tornou pouco a pouco no que é agora. Estou seguro que é a melhor coisa que escrevi. Talvez penso deste modo porque escrevi com a certeza de que, pela primeira vez, havia conseguido perceber o que realmente se via do outro lado da janela.”

33 AGUIAR E SILVA, *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1991. p. 300

afirma:

Para Genette, a *paratextualidade*, que ele aprofundou em sua obra *Seuils*, designa relações do texto com o extratexto do próprio livro: títulos, subtítulos, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, notas, epígrafes, ilustrações, capa, sobrecapa e também o pré-texto (rascunho, esboços...). Como se pode ver, trata-se de um conjunto heterogêneo que compreende a escrita e a imagem presentes no livro ou que precedem a versão definitiva do texto, compreendendo também constituintes devidos ao autor ou a outrem (sob seu controle ou não, antes ou depois de sua morte...). Estes componentes são importantes, pois determinam, em grande parte, a escolha da obra, a leitura e as expectativas do leitor. São também essenciais para a história literária, pois o próprio livro muda de forma no decorrer dos séculos (aparecimento da capa, dos títulos...) e modifica as práticas concretas de leitura. O estudo do pré-texto determinou uma disciplina, a *genética textual*, que estuda, o mais de perto possível, o trabalho de um escritor, a natureza das modificações que ele efetua em seu texto e suas causas. Enfim, o próprio autor pode induzir sentido desde o título, claro ou enigmático, até a epígrafe ou advertência.<sup>34</sup>

Piglia emprega conscientemente os elementos paratextuais, como “títulos, subtítulos, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, notas, epígrafes, ilustrações, capa, sobrecapa e também o pré-texto (rascunho, esboços...)”, na estrutura da obra *Nombre falso*. Na tradução *Nome falso* há uma fotografia de Arlt (*Nome falso*, p. 99), diferentemente de *Nombre falso*, que não trazia nenhuma imagem, a não ser a visualidade do próprio texto. Piglia elabora um pré-texto arltiano (os rascunhos, esboços e variações de *Luba*) e o “Piglia” narrador vai tratar desse pré-texto com as preocupações da genética textual, ou seja, o estudo dos manuscritos e variações textuais.

A série original de contos de *Nombre falso*, conforme declaração de Piglia no prefácio citado, é a seguinte: “El fin de viaje”, “El laucha Benítez cantaba boleros”; “La caja de vidrio”; “La loca y el relato del crimen”, “El precio del amor” e “Homenaje a Roberto Arlt”. Da primeira edição, de 1975, não constava “La loca y el

---

<sup>34</sup> REUTER, Y. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 156.

relato del crimen”, mas sim “Las actas del juicio”. Todos esses contos foram colocados de lado por GNUTZMANN em seu ensaio, com a exceção de “La caja de vidrio”, segundo a autora, porque não a interessaram no contexto de seu estudo<sup>35</sup>.

Na folha de rosto da edição brasileira, constata-se o subtítulo *Homenagem a Roberto Arlt*. As indicações bibliográficas indicam o título *Nome falso – Homenagem a Roberto Arlt*. A edição de *Nome falso* em separado, independente demais contos, ainda que dificulte a compreensão das referências intertextuais, atesta a qualidade da narrativa, que pode muito bem ser lida isoladamente.

Como os demais contos de *Nombre falso* foram publicados em outros volumes, perdeu-se a unidade de leitura e, portanto, não é possível perceber a inter-relação de elementos recorrentes. Não cabe aqui indagar por que os contos de *Nombre falso*, que como vimos, é de 1975 e inclui contos de 1968 (*El laucha Benitez cantava boleros*) foram publicados em *Prisión perpetua*, tanto na Argentina como no Brasil em 1988. Em *Prisão perpétua*<sup>36</sup> foram publicados: “A caixa de vidro”, “O laucha Benítez cantava boleros”, “A louca e o relato do crime”, “O preço do amor”. O livro publicado como *O laboratório do escritor*<sup>37</sup> reúne textos teóricos de Piglia (os ensaios: “Teses sobre o conto”, “Retrato pessoal”, “A citação privada”, “A leitura de ficção”, “Sobre o gênero policial”, “O laboratório do escritor”, “Ficção e política na literatura argentina”) e o conto “Fim de viagem”, formando uma unidade de elementos díspares não encontrável previamente nos livros de Piglia..

O livro *Nombre falso* inicia com a epígrafe: “Solo se pierde lo que realmente no se ha tenido”, atribuída a Roberto Arlt, mas desacompanhada de indicações mais precisas. Mais adiante, o personagem Enrique, de *Luba*, dirá algo semelhante: “Solo se

---

35 GNUTZMANN, Idem, p. 437.

36 PIGLIA. *Prisão perpétua*. São Paulo: Iluminuras, 1988.

37 PIGLIA. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

puede creer en los que no tienen nada que perder”<sup>38</sup>, frase com um sentido mais associável a uma ideologia socialista, mas que guarda alguma semelhança estrutural com a frase atribuída a Arlt, o que leva a pensar se tal frase é realmente de Roberto Arlt. Essa epígrafe foi transposta para o volume *Nome falso*. Outra ressonância da frase citada como epígrafe encontra-se à página 32 de *Nome falso*, em fragmento atribuído a Arlt e impresso em itálico: “*Não podemos coordenar o que não temos*” (*Nome falso*, p. 32).

O conto *Nome falso* é dedicado a Josefina Ludmer, que na antologia *Nueva narrativa latinoamericana* é apresentada como a crítica literária Iris Josefina Ludmer, autora do ensaio “Vicente Leñero: *Los albañiles*, lector y actor”.<sup>39</sup> A obra *Nueva narrativa latinoamericana* será citada por Piglia em *Nome falso* e contém um ensaio do próprio Piglia: “Clase media: cuerpo y destino (Una lectura de *La traición*, de Manuel Puig)”<sup>40</sup>.

*Nome falso* está dividido em uma primeira parte sem título e quatro partes numeradas, seguidas de um apêndice, no qual é apresentado o conto “arltiano” *Luba*. Pode-se afirmar, portanto, que há o discurso de “Piglia” e o discurso de “Arlt”, apresentado em apêndice, e também enxertado nos capítulos 1 e 2, assim como o discurso de Kostia, através de sua fala e suas opiniões sobre Arlt e sobre a literatura argentina, mas também através das cartas endereçadas a Arlt, encontradas pelo narrador, e também do poema publicado em *Claridad* (*Nome falso*, p. 39). O incipit, ou parágrafo que inicia *Nome falso* introduz elementos estruturais importantes, como

---

38 PIGLIA. *Nombre falso* p. 152.

39 LUDMER, I. J. “Vicente Leñero: *Los albañiles*, lector y actor”. In: LAFORGUE, J. *Nueva narrativa latinoamericana*. Buenos Aires: Paidós, 1972. p. 194.

40 PIGLIA. “Clase media: cuerpo y destino (Una lectura de *La traicion* de Manuel Puig)” In: LAFORGUE, J. *Nueva narrativa latinoamericana*. Buenos Aires: Paidós, 1972. p. 194.

o narrador em primeira pessoa, que não é nomeado inicialmente, sendo dado a conhecer apenas ao fim da narrativa:

O que estou escrevendo é um informe, ou melhor, um resumo: está em jogo a autoria de um texto de Roberto Arlt, de modo que vou tentar ser organizado e objetivo. Fui eu quem descobriu o único relato de Arlt, que continuou inédito depois de sua morte. O texto chama-se *Luba*. Arlt escrevera-o aproximadamente entre 25 de março e 6 de abril de 1942. Ou seja, pouco antes de morrer. O texto foi escrito à mão, num caderno escolar, com letra apertada ocupando as margens. *Luba* é a peça mais importante numa coleção de inéditos de Roberto Arlt que comecei a compilar no início de 1972. Completavam-se trinta anos de sua morte, e fui encarregado de preparar uma edição comemorativa. (*Nome falso*, p. 11)

O narrador informa que está em jogo a autoria de um texto de Roberto Arlt, mas logo em seguida reivindica a descoberta e a legitimidade de um texto apresentado como o único relato de Arlt que permanecera inédito até então, reafirmando a sua autenticidade. Em seguida, é nomeado o texto, *Luba*, e o narrador estabelece a provável data em que foi escrito: “aproximadamente entre 25 de março e 6 de abril”, (*Nome falso*, p. 11). Reafirma-se a importância de *Luba* numa edição de inéditos de Arlt preparada pelo narrador-filólogo. Essa breve introdução de caráter fictício aparenta ser um relato “organizado e objetivo” sobre Roberto Arlt, portanto, fingindo assumir a forma do ensaio literário, no qual o narrador-filólogo descreve seu objeto de estudo, os manuscritos de Roberto Arlt.

Há, então, uma interrupção da descrição mais pessoal, e aparece uma listagem do material coligido pelo narrador, sob a forma da relação ou bibliografia de obras inéditas de Arlt, que seriam publicadas em sua edição comemorativa (*Nome falso* 11-14). O narrador indica as obras, seguindo escrupulosamente as normas de referências bibliográficas, indicando capítulos das obras ou artigos entre aspas e fazendo uso do itálico para o nome das obras, jornais e revistas:

1. *Os textos publicados em jornais e revistas mas não em livro.*

- a) Uma reportagem narrativa intitulada “As ciências ocultas na cidade de Buenos Aires”, publicada no jornal *Tribuna Livre*, Buenos Aires, 28 de janeiro de 1920”.
- b) Um capítulo de *O brinquedo raivoso*, publicado em março de 1925 na revista *Proa* (ano IV, nº6), com o título de “O poeta suburbano”.
- c) Cinco *Águas-fortes* da série que Arlt publicava no matutino *El Mundo* e que não haviam sido incluídas em livro: “Um cão andaluz”, “A inutilidade dos livros”, “A terrível sinceridade”, “Gênios de Buenos Aires” e “Alegria fúnebre”
- d) *Separação feroz*.

2. *O conjunto de seus escritos inéditos.*

- a) Um retrato autobiográfico, enviado por Roberto Arlt por volta de 1939 a seu editor Esteban Moied.
- b) Notas para um romance em preparação, anotações, idéias e acontecimentos folclóricos do mundo literário, escritos por Arlt entre 2 e 30 de março de 1942, num caderno San Martín, de quarenta folhas
- c) *Luba* (*Nome falso*, p. 11.13)

Portanto, a uma primeira parte ficcional, em primeira pessoa, segue uma bibliografia, uma lista ordenada de artigos, ensaios, capítulos, escritos de Roberto Arlt que permaneceram inéditos, constituindo o que GNUTZMANN<sup>41</sup> denomina “discurso crítico de investigação”, ou seja, mimetiza o discurso da crítica e análise literária, das recenções bibliográficas, observando as convenções de citação bibliográfica, constituindo uma estratégia textual semelhante à empregada por Jorge Luis Borges para justificar ou para criar uma expectativa de veracidade através de citações apócrifas em seus ensaios e ficções.

Vale a pena citar a análise que GNUTZMANN faz dessa primeira parte de *Nome falso*, identificando os problemas em relação a essa bibliografia:

---

41 GNUTZMANN. *Idem*, p. 439.

La parte introductoria (99-103) parece describir la típica labor de un crítico literario que establece sus fichas y sus documentos de una forma “ordenada y objetiva”. En el mejor estilo de Borges, menciona detalles fácilmente comprobables como la muerte de Arlt en 1942 y algunos títulos del autor en aquel momento no recogidos en forma de libro, como su ensayo “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires” (ahora incluido en *Nuevas aguafuertes porteñas*, 1975 y *Obras completas*, 1981), y el capítulo “El poeta parroquial”, descartado de su novela *El juguete rabioso*, y publicados en 1925 en la revista *Proa*. Este capítulo en efecto se transformó “en la versión final de la novela en el encuentro con Timoteo Souza (99), dato no reconocido por la mayoría de los críticos y que comprueba el buen conocimiento de la obra arltiana por parte del narrador. Los problemas de esta investigación “fidedigna” comienzan con las cinco aguafuertes “que no habían sido recogidas en libro”. Cualquier investigador arltiano sabe que aún falta por publicar aproximadamente un 80% de sus aguafuertes; pero una primera labor de recompilación fue llevada a cabo por D.C. Scroggins en los años 70. Aunque esta recompilación sea incompleta (faltan los meses desde mayo de 1933 hasta principios de 1935), no he podido encontrar (salvo error mío) tres de las aguafuertes mencionadas por Piglia (“Un perro andaluz”, “Genios de Buenos Aires”, “Alegria fúnebre”) mientras que las otras dos, pretendidamente inéditas (“La inutilidad de los libros”, “La terrible sinceridad”) se encuentran entre las que más veces han sido publicadas: la primera en *Cronicon de si mismo* (1969) y *Aguafuertes porteñas* (1973) y la segunda tres veces, en *Aguafuertes porteñas* (1950), *Cronicon* (1969) y *Aguafuertes porteñas* (1973)<sup>42</sup>.

Piglia mistura referências bibliográficas corretas, revelando um

---

42 GNUTZMANN. Idem, p. 438. (Trad. minha): “A parte introdutória (99-103) parece descrever o trabalho típico de um crítico literário que estabelece suas fichas e seus documentos de uma forma ‘ordenada e objetiva’. No melhor estilo de Borges, menciona detalhes facilmente comprováveis, como a morte de Arlt em 1942 e alguns títulos do autor nesse momento não recolhido em forma do livro, como seu ensaio ‘Ciências ocultas na cidade de Buenos Aires’ (agora incluído nas *Novas aguafortes portenhas*, 1975 e *Obras completas*, em 1981), e o capítulo ‘O poeta do interior’, descartado de seu romance ‘O brinquedo raivoso’ e publicado em 1925 na revista *Proa*. Este capítulo de fato foi transformado na versão final da novela no encontro com Timoteo Souza (99), dado não reconhecido pela maioria dos críticos e que comprova o bom conhecimento da obra arltiana da parte do narrador. Os problemas desta investigação ‘confiável’ começam com cinco *Aguafortes* ‘que não tinham sido recolhidas em livro’. Todo investigador arltiano sabe que ainda falta publicar aproximadamente uns 80% de suas *Aguafortes*; mas um primeiro trabalho de compilação foi realizado por D.C. Scroggins nos anos 70. Embora este compilação estivesse incompleta (faltam os meses desde maio de 1933 a princípios de 1935), eu não pude encontrar (salvo engano) as *Aguafortes* mencionadas por Piglia (‘Um cão andaluz’, ‘Gênios de Buenos Aires’, ‘Alegria fúnebre’) enquanto as outras duas, supostamente inéditas (‘La inutilidad de los libros’, ‘La terrible sinceridad’) estão entre as que mais vezes foram publicadas: a primeira em *Cronicon de si mismo* (1969) e *Aguafuertes porteñas* e a segunda três vezes, *Aguafuertes porteñas* (1950), *Cronicon* (1969) y *Aguafuertes porteñas* (1973)”.

conhecimento minucioso da bibliografia arltiana para a época, e inventa outras referências que não puderam ser comprovadas pela pesquisa, também minuciosa, de GNUTZMANN.

Já em relação a “La inutilidad de los libros” e “La terrible sinceridad” a autora se equivocou, pois “Piglia” não pretende que essas *Aguafuertes* sejam inéditas, mas sim afirma serem “*textos publicados em jornais e revistas mas não em livro*” (em itálico, no original) (*Nome falso*, p. 11). Ainda segundo GNUTZMANN:

El narrador se confunde igualmente con los datos de la obra dramática, *Separación feroz* que, según la recopiladora bibliográfica E.E. Rossi, no se publicó el 18 de agosto de 1938 sino el 1 de enero del mismo año y que además fue publicado en setiembre de 1957 en la revista *Punto y Aparte* (en D. Guerrero, 196). Vemos que en esta primera parte el “investigador” Piglia se ha equivocado en varios datos, lo que hace dudar de su veracidad.<sup>43</sup>

“Piglia” como crítico se engana, e, portanto, sua credibilidade fica prejudicada, ou pelo menos, fica sob suspeita. Em relação ao retrato autobiográfico de Arlt (*Nome falso*, p. 12), GNUTZMANN afirma:

Es difícil comprobar si es cierto que en 1939 un editor pensaba publicar juntas las novelas *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, pero resulta sospechoso este editor por llevar el mismo nombre del protagonista del cuento anterior y por su extraño apellido “Moied”. Tal vez se trata de una autorreferencia, ya que leído a la inversa, resulta “de moi”.<sup>44</sup>

---

43 GNUTZMANN, Idem, p. 438. (Trad. Minha): “O narrador se confunde igualmente com os dados da obra dramática, *Separação feroz*, que, conforme a compiladora bibliográfica E.E. Rossi, não foi publicado em 18 de agosto de 1938, mas sim em 1º de janeiro do mesmo ano e que além disso foi publicado em setembro de 1957 na revista *Punto y Aparte* (em D. Guerreiro, 196). Vemos que nesta primeira parte o ‘investigador’ Piglia se equivoca em vários dados, o que faz duvidar de sua veracidade”.

44 GNUTZMANN. Id. p. 439. (Trad. Minha): “É difícil comprovar se é certo que em 1939 um editor pensava publicar juntas as novelas *Os sete loucos* e *Os lança-chamas*, mas é suspeito este

Como observou a autora, é, ao mesmo tempo, referência ao protagonista do conto anterior, Esteban, de “El precio del amor” e uma auto-referência, através da referência a “Moied”, anagrama de “de moi”. Portanto, é um dado que aponta para várias possibilidades de significação, que remete à estrutura autotélica de *Nombre falso*. Outro problema que se apresenta à lógica é: o que dizer do relato autobiográfico inédito de Arlt enviado ao editor (inexistente) Esteban Moied? Na verdade é um relato inédito porque também inexistente. Esse relato, apresentado em longa nota de rodapé (nota 1, *Nome falso*, p. 12-13), salvo engano, é composto de fragmentos das *Aguafuertes porteñas*<sup>45</sup>, “Yo no tengo la culpa” e “La inutilidad de los libros” (esta, citada anteriormente por Piglia como uma das cinco *Aguafuertes* da série do matutino *El Mundo* que não haviam sido incluídas em livro, numa espécie de pista que chama a atenção do leitor para esse texto), e muito provavelmente, foi habilmente montado por Piglia (ou por “Piglia”.) Compare-se a versão em *Nome falso* e as *Aguafuertes*, de Arlt:

Tenho o mau gosto de estar maravilhado por ser Roberto Arlt. Minha mãe, que gostava de ler romances água-com-açúcar, além de Roberto, deu-me o nome de Godofredo, que não uso nem por brincadeira, tudo isso por ler *Jerusalém libertada*, de Torquato Tasso. É verdade que eu teria preferido chamar-me Pierpont Morgan ou Henry Ford ou Edison ou Charles Baudelaire, mas na impossibilidade material de transformar-me como melhor me pareça, opto por acostumar-me a meu sobrenome. (*Nome falso*, p. 12)

Ao texto acima corresponde o seguinte fragmento, que na verdade, é a parte final da *Aguafuerte* “Yo no tengo la culpa”:

---

editor por levar o mesmo nome do protagonista do conto anterior e por seu estranho nome ‘Moied’. Talvez se trate de uma auto-referência, e que lido à inversa, fica ‘de moi’”.

45 ARLT. *Aguafuertes portenãs*. 10ª ed. Buenos Aires: Losada, 2001.

Me revienta porque tengo el mal gusto de estar encantadísimo con ser Roberto Arlt. Ciertamente que preferiría llamarme Pierpont Morgan o Henry Ford o Edison o cualquier otro “eso”, de esos; pero en la material imposibilidad de transformarme a mi gusto, opto por acostumbrarme a mi apellido y cavilar a veces quien fue el primer Arlt de una aldea de Alemania o Prusia, y me digo: Qué barbaridad habrá hecho ese antepasado ancestral para que lo llamasen Arlt!<sup>46</sup>

A nota como apresentada em *Nome falso* não se constitui em texto original de Roberto Arlt porque a seqüência foi retirada do início da mesma *Aguafuerte*:

No es acaso un apellido elegante, sustancioso digno de un conde o baron. No es un apellido digno de figurar en una chapita de bronce en una locomotora o en una de esas máquinas raras, que ostentan el agregado de *Máquina polifacética de Roberto Arlt*?<sup>47</sup>

Não foi possível encontrar o parágrafo seguinte nas *Aguafuertes* de Roberto Arlt, o que leva a crer que é provavelmente de criação de Piglia. Já o último parágrafo da nota é retirado, com algumas supressões e interpolações, da *Aguafuerte* “La inutilidad de los libros”. Compare-se:

Em nosso tempo o escritor acredita que é o centro do mundo. Trapaceia à vontade. Engana a opinião pública, consciente ou inconscientemente. As pessoas que sentem dificuldade até para escrever para a família pensam que a mentalidade do escritor é superior à de seus semelhantes. Todos nós, que escrevemos e assinamos, fazemos isso para ganhar nosso pão. Nada mais. E para ganhar nosso pão, não vacilamos em afirmar que branco é preto e vice-versa. As pessoas querem encontrar a verdade e lhes damos dinheiro falso. É o ofício, o *métier*. As pessoas pensam que estão recebendo a mercadoria legítima e pensam que é matéria-prima quando se trata simplesmente de uma falsificação tosca de outras falsificações que também se inspiraram em falsificações. (*Nome falso*, p. 13)

En nuestros tiempos, el escritor se cree el centro del mundo. Macanea a gusto. Engaña a la opinión pública, consciente o inconscientemente. No revisa sus opiniones. Cree que lo que escribió es verdad por el hecho de haberlo escrito él. Él es el centro del mundo. La gente que hasta experimenta dificultad para escribirle a la familia, cree que la mentalidad del

---

46 ARLT. *Idem*, p. 17.

47 *Idem*, p. 15.

escritor es superior a la de sus semejantes y está equivocada respecto a los libros y respecto a los autores. Todos nosotros, los que escribimos y firmamos, lo hacemos para ganar el puchero. Nada más. Y para ganarnos el puchero no vacilamos en afirmar que lo blanco es negro y viceversa. Y hasta a veces nos permitimos el cinismo de reírnos y creernos genios. La mayoría de los que escribimos, lo que hacemos es desorientar la opinión pública. La gente busca la verdad y nosotros les damos verdades equivocadas. Lo blanco por lo negro. Es doloroso confesarlo, pero es así. Hay que escribir. En Europa los autores tienen su público; a ese público dan un libro por año. Usted puede creer de buena fe, que en un año se escribe un libro que contenga verdades? No, señor. No es posible. Para escribir un libro por año hay que macanear. Dorar la píldora. Llenar páginas de frases. Es el oficio, el *métier*. La gente recibe la mercadería y cree que es materia prima, cuando apenas se trata de una falsificación burda de otras falsificaciones, que también se inspiraron en falsificaciones.<sup>48</sup>

Sobre este fragmento, GNUTZMANN teceu o seguinte comentário, não atingindo o âmago da questão e gerando diversos erros:

Comienza con el mismo tono artiano humorístico de sus escritos menores para luego expresar ideas acerca de la literatura como robo, que él mismo nunca expresó de una forma tan coherente, sino que están tomadas de cierta corriente crítica argentina, en la que se encuentra el propio Piglia. Cito como títulos más representativos los dos ensayos del propio Piglia, “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria” (1973) y “Roberto Arlt: la ficción del dinero” (1974); también Mario Goloboff y Noé Jitrik defienden la misma teoría en sus ensayos “La primera novela de Roberto Arlt: el asalto a la literatura” (1975) y “Entre el dinero y el ser” (1976). La literatura como “falsificación burda, de otras falsificaciones que también se inspiraron en falsificaciones” (nota 1, 101) es una evidente interpretación de la obra artiana por parte de Piglia y resume el tema central de su propio texto “Homenaje a Roberto Arlt”.<sup>49</sup>

---

48 Idem., p. 183-184

49 GNUTZMANN, Idem, p. 439. (Trad. minha): “Começa com o mesmo tom artiano humorístico de seus escritos menores para logo expressar idéias acerca da literatura como roubo, que ele mesmo nunca expressou de uma forma tão coerente, mas que estão tomadas de certa corrente crítica argentina, nas que se encontra o próprio Piglia. Cito como títulos mais representativos os dois ensaios do próprio Piglia, ‘Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria’ (1973) y ‘Roberto Arlt: la ficción del dinero’ (1974); também Mario Goloboff e Noe Jitrik defendem a mesma teoria em seus ensaios ‘La primera novela de Roberto Arlt: el asalto a la literatura’ (1975) y ‘Entre el dinero y el ser’ (1976). A literatura como falsificação tosca de outras falsificações que também se inspiraram em falsificações (nota 1, 101) é uma evidente interpretação da obra artiana por parte de Piglia e resume o tema central de seu próprio texto ‘Homenaje a Roberto Arlt’”.

Ora, como vimos não se trata apenas do “mesmo tom arltiano”, mas sim do texto arltiano mesmo, uma colagem ou montagem textual de Piglia com textos originais de Arlt. Nesse mesmo passo, a autora atribui a Piglia ensaios sobre Arlt de autoria de Mabel Piccini, erro esse que será perpetuado por BORRÉ em sua biografia de Arlt.<sup>50</sup> Já a concepção da literatura como “falsificação grosseira de outras falsificações que também se inspiraram em falsificações” não é apenas uma “evidente interpretação da obra arltiana por parte de Piglia”, apesar de “resumir o tema central de seu próprio texto *Homenaje a Roberto Arlt*”, mas sim a colocação em prática da concepção de literatura como falsificação como uma estratégia textual da apropriação literária, pois Piglia se apropria de fragmentos das *Aguafuertes porteñas* de Arlt que falam justamente da literatura como roubo.

As notas de rodapé em *Nome falso*, algumas vezes tomando quase a totalidade da página, constituem uma interrupção do texto principal e também um discurso paralelo e labiríntico, assim como um enxerto textual.

Finalmente, após a menção da inclusão de obras comprovadamente existentes com outras de comprovação mais problemática, nos itens b) e c) são mencionados os manuscritos fictícios obtidos pelo narrador e que constituem o objeto da narrativa:

b) Notas para um romance em preparação, anotações, idéias e acontecimentos folclóricos do mundo literário, escritos por Arlt entre 2 e 30 de março de 1942, num caderno San Martín, de quarenta folhas, de 17 X 21, 5 cm.

c) *Luba*, o relato a que nos referimos, escrito nesse mesmo caderno, do qual foram arrancadas dezoito folhas. As páginas, numeradas de 41 a 75, estavam presas com um alfinete de segurança. (*Nome falso*, p. 13)

---

50 BORRÉ, Idem, p. 297.

Não será fortuito, que em *Nombre falso*, Arlt escrevera em um caderno San Martin, justamente, título de um dos primeiros livros de poemas de Jorge Luis Borges: *Cuadernos San Martin*. Há, então, uma mudança no texto: o narrador passa a descrever o modo como conseguiu coletar todo o material para sua edição, passando da descrição bibliográfica para o relato pessoal:

Para reunir esse material, passei longas tardes na Biblioteca Nacional examinando coleções de jornais e revistas da época, mantive correspondência com amigos e conhecidos de Roberto Arlt e também os entrevistei. Finalmente, coloquei diversos anúncios em jornais de Buenos Aires e do interior anunciando minha intenção de comprar todo e qualquer material inédito de Arlt que pudesse ter sido conservado. Dessa maneira, além do autorretrato e de uma dúzia de cartas<sup>2</sup> obtive o caderno de anotações em que Arlt escreveu quase diariamente durante o mês de março de 1942. (*Nome falso*, p. 14)

Outra vez, não é fortuito em *Nome falso* que o narrador faça suas pesquisas bibliográficas na Biblioteca Nacional, na qual Jorge Luis Borges trabalhara como diretor. No fragmento acima, “Piglia” introduz o personagem Andrés Martina e distrai o leitor com mais uma “des-pista”, ao mencionar em nota de rodapé uma edição das *Correspondencias* de Arlt. Esta pista falsa funciona como um indicativo do caráter ficcional da narrativa, porque se trata de uma referência a uma obra cuja autoria é de um ser ficcional (Emilio Renzi, como veremos adiante), tornando mais difíceis as distinções entre as funções narrativas, pois coloca “Emilio Renzi” no mesmo nível que “Piglia”. GNUTZMANN observou:

El discurso crítico de investigación que ha dominado hasta este momento se transforma repentinamente en discurso ficticio. Introduce a un tal Andrés Martina que alquiló a Arlt un galpón para sus experimentos. Al lector no se le permite la duda sobre la veracidad del personaje, ya que a la manera borgiana, se enlaza con otro, Pascual Nacaratti, documentado por uno de los primeros críticos arltianos, Raúl Larra (1962, 18). Si realmente se tratara de un discurso científico el narrador debería exponer breve y objetivamente la historia del hallazgo del cuaderno de Arlt y comprobar su autenticidad. En vez de ello pone en boca de su personaje ficticio Martina el relato de su relación con Arlt, de algún accidente de éste y la existencia de “montones de notas sobre una novela”, de la que anticipa a la manera detectivesca un breve resumen argumental. Esta parte ficticia, dialogada, termina con la

exhortación del detective (Piglia) a su ayudante (Martina) a que no dé ninguna información a nadie sobre el hallazgo, para crear suspenso al final de capítulo, al mejor estilo de las novelas policíacas.<sup>51</sup>

Na pertinente análise do fragmento de *Nome falso*, a autora identificou claramente o entrelaçamento de um personagem fictício com uma pessoa real e identificou a ruptura entre o que deveria ser o discurso científico prometido pelo narrador e a introdução de um elemento ficcional e anedótico.

A nota 2 (*Nome falso*, p. 14), presente no fragmento acima mencionado, apresenta diferenças marcantes em relação à edição em espanhol de *Homenaje* que alteram completamente a leitura. Em *Nome falso* lê-se:

As cartas numeradas 12, 14, 15, 16, 21, 27, 34, 39, 40, 41, 45, foram incluídas em Roberto Arlt, *Correspondência*. Seleção, prólogo, notas por Pablo Fontán, Editorial Tiempo Contemporaneo, Buenos Aires 1973, (*Nome falso*, p. 14)

Em *Nombre falso*, a nota faz referência a que o volume de Arlt intitulado *Correspondencia* foi organizado por Emilio Renzi:

---

51 GNUTZMANN, Idem, p. 439. (Trad. minha): “O discurso crítico de investigação que dominou até este momento se transforma repentinamente em discurso fictício. Introduce um tal Andrés Martina que alugou a Arlt um galpão para seus experimentos. Ao leitor não se permite a dúvida sobre a veracidade do personagem, já que à maneira borgiana, se enlaça com outro, Pascual Nacaratti, documentado por um dos primeiros críticos arltianos, Raúl Larra (1962, 18). Se realmente se tratasse de um discurso científico o narrador deveria expor breve e objetivamente a história da descoberta do caderno de Arlt e comprovar sua autenticidade. Em vez disso põe na boca de seu personagem fictício Martina o relato de sua relação com Arlt, de algum acidente deste e a existência de ‘montões de notas sobre uma novela’, da que antecipa à maneira detetivesca um breve resumo argumental. Esta parte fictícia, dialogada, termina com a exortação do detetive (Piglia) a seu ajudante (Martina) a que não dê nenhuma informação a ninguém sobre a descoberta, para criar suspense ao fim do capítulo, ao melhor estilo dos romances policiais”.

Las cartas numeradas 12, 14, 15, 16, 21, 27, 34, 39, 40, 41, 45, fueran incluídas en Roberto Arlt, *Correspondencia*. Selección, prólogo y notas por Emilio Renzi. Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1973. (*Nome falso*, p. 14)

GNUTZMANN, apesar de reconhecer o referido Emilio Renzi no conto “El fin de viaje” e também como uma prefiguração do mesmo personagem em *Respiração artificial*, afirma surpreendentemente:

No podría afirmar con seguridad que no existe la recompilación de la *Correspondencia* mencionada en la nota 2, pero desde luego no la he visto citada en ninguna bibliografía sobre Arlt, es decir se trata de una publicación apócrifa al estilo de Borges.<sup>52</sup>

Emilio Renzi é um personagem constante nas obras de Piglia. Renzi aparece no conto “A invasão”, do primeiro livro de Piglia, *A invasão*<sup>53</sup>, no qual ele é uma espécie de preso político que presencia um estranho *ménage* entre dois detentos na sua cela. No conto “O fim de viagem”, Renzi viaja a Mar del Plata para visitar o pai, doente. O conto “A louca e o relato do crime” possui características que o fazem interessante por si mesmo e ao mesmo tempo remetem para *Nome falso*. Em “A louca e o relato do crime” surgem outros personagens que aparecem em *Nome falso*, os quais serão analisados posteriormente. Mas há também uma descrição significativa de Emilio Renzi como dublê de crítico literário e jornalista policial:

Emilio Renzi se interessava por lingüística, mas ganhava a vida fazendo crítica de livros para o jornal *El Mundo*: passar cinco anos na faculdade especializando-se na fonologia de Trubetzkoi para acabar escrevendo resenhas de meia página sobre o desolado panorama literário nacional era sem dúvida o motivo de sua melancolia, desse aspecto concentrado e

---

52 GNUTZMANN, Idem p. 439. (Trad. minha): “Não poderia afirmar com segurança que não existe a compilação da Correspondência mencionada na nota 2, mas não a vi citada em nenhuma bibliografia sobre Arlt, quer dizer, se trata de uma publicação apócrifa ao estilo de Borges”.

53 PIGLIA, *A invasão*. São Paulo: Iluminuras, 1997. p. 103-110

um pouco metafísico que o aproximava das personagens de Roberto Arlt.

O sujeito que fazia a crônica policial estava doente na tarde em que a notícia do assassinato de Larry chegou ao jornal. O velho Luna resolveu mandar Renzi cobrir a notícia porque achou que obrigá-lo a se enfrontar nessa história de putas baratas e cafetões ia lhe fazer bem.<sup>54</sup>

Note-se também a menção ao jornal *El Mundo*, para o qual Roberto Arlt escrevera as *Aguafuertes*, assim como a aproximação de Renzi com as personagens do submundo e do crime, como muitas das personagens de Arlt. Outro dado que apresenta ressonâncias em *Nome falso* é a temática policial e a aproximação do personagem a “histórias de prostitutas e cafetões”. Além disso, em “A louca e o relato do crime” surge outro personagem, Rinaldi, que também aparece em “A caixa de vidro” e nos esboços do “Arlt” autor apresentado em *Nome falso* (p. 17). Mas a característica mais marcante de “A louca e o relato do crime” é que o início do conto é escrito pelo personagem Emilio Renzi no fim do mesmo conto, criando uma estrutura circular, que se dobra sobre si mesma:

Gordo, difuso, melancólico, o terno de sarja [filafil] verde-piscina flutuando em seu corpo, Almada saiu ensaiando um ar de secreta euforia para tentar desfazer seu abatimento. (“A louca e o relato do crime”. In: *Prisão perpétua*, p. 117)<sup>55</sup>

Renzi sentou-se diante da máquina de escrever e colocou um papel em branco. Ia redigir sua demissão; ia escrever uma carta para o juiz. Pelas janelas, as luzes da cidade pareciam fendas na escuridão. Acendeu um cigarro e permaneceu quieto, pensando em Almada, ouvindo a louca que falava em Bairoletto. Depois, baixou o rosto e se pôs a escrever quase sem pensar, como se alguém estivesse ditando: Gordo, difuso, melancólico, o terno de sarja [filafil] verde-piscina flutuando em seu corpo, — Renzi começou a escrever — Almada saiu ensaiando um ar de secreta euforia para tentar desfazer seu abatimento.<sup>56</sup> (“A louca e o relato do crime”. In: *Prisão perpétua*. p. 124)

---

54 PIGLIA. *Prisão perpétua*. p. 120.

55 Id. p. 117

56 Idem, p. 124.

Este fragmento de “A louca e o relato do crime” é importante porque servirá como um *leitmotiv* textual e uma característica marcante para outros personagens de *Nome falso*, como Saul Kostia e Rinaldi, que é um personagem de “Arlt” em suas anotações para um romance.

Inicia-se a série numerada de capítulos, de 1 a 4. Com esta divisão, fica delineada uma estrutura bem definida, que apresenta os manuscritos e anotações de “Arlt” no capítulo 1, a correspondência entre “Arlt” e Kostia encontrada no mesmo caderno e o encontro do narrador com Pascual Nacaratti no capítulo 2, o encontro com Saul Kostia e a publicação de *Luba* no capítulo 3 e as hipóteses do narrador sobre a não-publicação de *Luba* por Arlt e o fim da narrativa, com a nova aparição de Andrés Martina, no capítulo 4. Nos capítulos 1 e 2 ainda está presente o discurso crítico-literário, com a apresentação, pelo narrador “Piglia”, do discurso de “Arlt”, com suas anotações para romances e sua miscelânea de textos, como anotações sobre anarquismo e revolução russa, crimes passionais, dívidas a amigos, fórmulas químicas, registros de patentes de invenções, correspondência e um poema. Já nos capítulos 3 e 4 há um retorno do discurso ficcional durante e depois do encontro com Kostia e uma maior acentuação dramática, com o uso de diálogos, embora, como afirmou GNUTZMANN, ainda esteja presente o discurso metaliterário, pois Kostia “como todos neste país, também tem uma teoria sobre Roberto Arlt.” (*Nome falso*, p. 48). O discurso metaliterário vai estar presente ainda nas extensas notas de rodapé.

No capítulo 1, o narrador apresenta o caderno de anotações de “Roberto Arlt” (*Nome falso*, p. 17-33), e, portanto, configura o discurso crítico-literário, operando como uma metalinguagem e seu objeto. Neste capítulo, o discurso do narrador, “Piglia”, surge com o recurso gráfico do itálico, e, portanto, fica estabelecida a convenção:

*O caderno é numerado de 1 a 80: as páginas centrais (da 41 a 75) foram arrancadas. Nas*

*primeiras trinta páginas encontram-se o esboço e o plano de um romance. É a história de um Bórgia menor um assassino doentio e genial que trama um crime perfeito. Transcrevo as anotações na ordem em que aparecem no manuscrito. (Nome falso, p. 17)*

Então, é apresentado um discurso em texto sem itálico, em tipos de tamanho menor, que o leitor, seguindo a lógica proposta pelo narrador, e sem possibilidade de contestações, tomará pelo discurso de “Arlt”:

Um homem durante a vigília pensa bem de outro e confia plenamente nele, mas é perturbado por sonhos em que seu amigo age como um inimigo mortal. No final, descobre-se que o caráter sonhado é o verdadeiro. (No meio da multidão, na selva da cidade, imaginar um homem cujo destino e cuja vida estão em poder de outro, como se os dois estivessem num deserto.) (*Nome falso*, p. 17)

Como observou GNUTZMANN, o resumo das notas da novela coincide com o argumento do conto “La caja de cristal”:

En medio de la multitud, en la jungla de la ciudad, imaginar a un hombre cuyo destino y cuya vida están en poder de otro, como si los dos estuvieron en un desierto.<sup>57</sup>

Mais um exemplo, portanto, da estrutura de elementos inter-relacionados dos contos de *Nombre falso*, e mais um exemplo de como difere da leitura de *Nome falso*.

A convenção do uso do itálico para o discurso de “Piglia” é mantida, por exemplo, na nota de rodapé da página 17, na qual “Piglia” comenta a provável origem do personagem Lettif (“um jovem puro”) e Rinaldi (“o criminoso”), que irá iniciar o primeiro no crime. GNUTZMANN observa:

---

57 GNUTZMANN, *Idem*, p. 440. (Trad. minha): “No meio da multidão, na selva da cidade, imaginar a um homem cujo destino e cuja vida estão em poder de outro, como se os dois estivessem em um deserto”.

Hay varios elementos que hacen sospechosa la verdad de la investigación. En primer lugar llama la atención el nombre de Rinaldi, puesto que Arlt casi siempre suele elegir nombres de origen nórdico como Astier, Haffner, Balder, Erdosain', tal como lo practica más tarde otro admirador de Arlt, Juan Carlos Onetti. En Arlt los nombres italianos se suelen limitar a personajes secundarios.<sup>58</sup>

Os comentários do narrador, em itálico, introduzem as anotações de “Arlt”, como se houvessem dois discursos, o de “Piglia”, neutro e objetivo, e o de “Arlt”. Mas, como veremos, o modo como “Piglia” vai apresentando as anotações de “Arlt” não é nada neutro, pois vai operando uma leitura e um resumo próprio e saltando partes consideradas menos interessantes ou menos legíveis.

O seguinte fragmento apresenta diversas características que remetem à temática arltiana:

*A dívida econômica como um laço de sangue.*

Rinaldi introduz naquela mente virgem a idéia do crime. Não tanto a idéia do crime quanto a idéia de uma troca *natural* entre a morte e o dinheiro. Fala-lhe dos seguros de vida. São recebidos à morte do outro. O capitalismo especula com os bons sentimentos. Os passos devem ser: Rinaldi “obriga-o” a endividar-se (generosidade). Começa a pervertê-lo: finalmente cede-o a Matilde. Ele concorda em viver com uma prostituta para protegê-la da polícia. Jamais há comércio carnal. Ela quer adotar uma menina. Lettif se entusiasma. Colocam um anúncio no jornal. (Capítulo em que desfilam as famílias que vêm oferecer seus filhos. “Então seu filho fica conosco?” “Fica sim senhor.” “E se eu for um tarado, um canalha? etc.)” Escolheu uma menina de 8 anos (Maria), linda e coxa. (*Nome falso*, p. 18)

O narrador continua sua apresentação do texto de “Arlt” em fragmentos e manifesta-se em pequenos comentários, frases apenas, sobre o material, como por

---

<sup>58</sup> GNUTZMANN, Idem, p. 440. (Trad. minha): “Há vários elementos que tornam suspeita a verdade da investigação. Em primeiro lugar chama a atenção o nome de Rinaldi, posto que Arlt quase sempre escolhe nomes de origem nórdica como Astier, Haffner, Balder, Erdosain, tal como também fará mais tarde outro admirador de Arlt, Juan Carlos Onetti. Em Arlt os nome italianos se limitam a personagens secundários”.

exemplo: “*A dívida econômica como um laço de sangue*” (*Nome falso*, p. 18). É introduzida a personagem Matilde, uma prostituta que viveria com Rinaldi, adotando uma filha, Maria, “linda e coxa” (*Nome falso* p. 18). Este detalhe remete a personagens e situações de *Os sete loucos*, conforme GNUTZMANN, que salienta um elemento importante da escritura arltiana:

La adopción de una niña de ocho años, “*Maria hermosa y renca*” hace alusión a varios episodios arltianos: la perversión de la niña perpetrada por Erdosain, relatada en dos ocasiones en las que Arlt, en efecto, se confunde en la edad de la niña (aunque no cambie, como dice Piglia, de 8 a 12 años, sino de 9 a 8, *Los siete locos* (227), *Los lanzallamas* (181) y “*Homenaje*”. Pero lo importante es que mencione un típico elemento de la escritura arltiana: la despreocupación por detalles como la edad de los personajes.<sup>59</sup>

Em seu comentário sobre a personagem Maria na obra de Arlt, GNUTZMAN repete o que foi dito por Juan Carlos Onetti em *Semblanza de un genio rioplatense*<sup>60</sup>, mas cita Vanasco sobre a transformação do modelo de Maria Timofeievna Libiádkina (coxa como a Maria de Piglia) em *Os demônios*, de Dostoiévski. Onetti afirmou em seu esboço de Arlt:

Roberto Arlt tradujo a Dostoievsky al lufardo. La novela que integran *Los siete locos* y *Los lanzallamas* nació de *Los demonios*. No sólo el tema, sino también situaciones y personajes. María Timofóievna Lebiadkina, “la coja”, es fácil de reconocer: se llama aquí Hipólita; Stavroguin es reconstituido con el Astrologo; y otros; el diablo, puntualmente se

---

59 GNUTZMANN, Idem, p. 440-441. (Trad. minha): “A adoção de uma menina de oito anos, ‘*Maria hermosa e renca*’ faz alusão a vários episódios arltianos: a perversão da menina perpetrada por Erdosain, relatada em duas ocasiões nas quais Arlt, com efeito, se confunde com a idade da menina (ainda não modifique, como faz Piglia, de 8 a 12 anos, mas sim de 9 a 8, *Os sete loucos* (227), *Os lança-chamas* (181) e ‘*Homenaje*’. Mas o importante é que mencione um típico elemento da escritura arltiana: a despreocupação por detalhes como a idade dos personagens.”

60 ONETTI, J. “*Semblanza de un genio rioplatense*”. In: LAFFORGUE, J. *Nueva novela latinoamericana*. Buenos Aires: Paidós, 1973. p. 363-377

le aparece tantas veces a Erdosain como a Iván Karamásov.<sup>61</sup>

O fragmento *Em seguida, um esboço de Rinaldi*, (*Nome falso*, p. 18), é uma verdadeira *tour-de-force* de Piglia e apresenta diversas peculiaridades que merecem relevo:

*Em seguida, um esboço de Rinaldi*

Gordo, ofegante, a roupa de filafil verde-nilo manchada de café, cinza e ruge. O bar cheio de sombras, as pás dos ventiladores. Sempre sentado à mesa, o rosto coberto de cicatrizes, a pele gasta. De perto parece um sapo, olhos metálicos.

— O que é roubar um banco comparado a fundá-lo? — diz, e desata a rir. (Na realidade, fala assim: *O que é — arquejo — roubar — arquejo — um banco — arquejo — comparado a — arquejo — fundá-lo?*) Sempre o encontra, não importa a hora em que vá.

— O senhor acha que é mais fácil ser guarda-livros do que apóstolo de uma religião? Ingenuidade! Quem foi o evangelista que quando jovem foi enfiado num cubículo para contar dinheiro que não era dele nem para ele? — Interrompe-se para respirar, passa um lenço sujo pelo pescoço e afunda o rosto na caneca de cerveja, depois continua falando, com seus arquejos asmáticos. (*Nome falso*, p. 19).

Cito, no original, apenas a primeira frase:

Gordo, jadeante, el traje de filafil verde nilo manchado con café, ceniza y rouge. (*Nombre falso*, p. 95)

Um elemento que deve ser notado é esse característico *jadeo* ou resfôlego (traduzido em *Nome falso*, página 19, como arquejo), que também estará presente na

---

61 ONETTI. Idem, p. 375. (Trad. minha): “Roberto Arlt traduziu Dostoiévski para o lunfardo. O romance integrado por *Os sete loucos* e *Os lança-chamas* nasceu de *Os demônios*. Não só o tema, mas também situações e personagens. María Timofóievna Lebiadkina, a coxa, é fácil de reconhecer: se chama aqui Hipólita; Stavróguin é reconstituído como o Astrólogo; e outros; o diabo aparece tantas vezes a Erdosain como a Ivan Karamazov.”

### descrição do personagem Saul Kostia, no capítulo 3:

Kostia era um sujeito gordo, asmático, que respirava ofegando. Estava sentado junto a uma mesa do fundo, no Ramos, rodeado de copos de cerveja, ao lado de uma mulher muito decotada e vestida de azul-claro e de um sujeito magro, de ar consumido e febril. Kostia falava como se estivesse pregando e a todo momento secava o rosto com um lenço amassado e sujo. (*Nome falso*, 43)

No original:

Kostia era un tipo gordo, asmático, que respirava con un jadeo pesado. (*Nombre falso* , p. 116)

Há uma repetição estrutural dos mesmos elementos, aproximando Rinaldi, no discurso de “Arlt” e Kostia no discurso de “Piglia”, como pode ser observado nos seguintes trechos:

— Interrompe-se para respirar, passa um lenço sujo pelo pescoço e afunda o rosto na caneca de cerveja, depois continua falando com seus arquejos asmáticos. (*Nome falso*, 19)

Kostia interrompeu-se para respirar, passou o lenço sujo pela nuca e enfiou o rosto na caneca de cerveja. (*Nome falso*, 44)

Esta frase, com algumas variações, é a que abre o conto “A louca e o relato do crime” (cito aqui, o fragmento correspondente da edição em espanhol, porque as traduções para o português apresentam variações que tornam difícil a percepção dessas repetições textuais):

Gordo, difuso, melancólico, el traje de filafil verde nilo flotándole en el cuerpo, Almada salió ensayando un aire de secreta euforia para tratar de borrar su abatimiento. (*Nombre*

*falso*, p. 65)

Há uma aproximação, portanto, entre Rinaldi, que em *Nome falso* é um personagem dos esboços de um romance de Arlt, mas que também está presente em outros contos de *Nombre falso*, como “La caja de vidrio” e “La loca y el relato del crimen”, Kostia, e Almada, de “La loca y el relato del crimen”. O traço comum a todos é o fato de serem gordos e a roupa de *filafil*, que aparece como *filafil* mesmo, em *Nome falso*, mas que é traduzido como sarja na tradução do conto “A louca e o relato do crime”, dificultando a aproximação pelo leitor desavisado. Rinaldi e Kostia apresentam em comum o *jadeo* ou arquejo, característica não apresentada por Almada. Como já foi dito em relação ao personagem Emilio Renzi, este é que escreve o conto “A louca e o relato do crime”.

No entanto, GNUTZMANN cita outras características estilísticas arltianas presentes em *Nome falso*:

Otros ingredientes típicamente arltianos en la descripción del protagonista Lettif son sus contradicciones (“Profesion de fe religiosa en que se declara ateo”), su intento de suicidio (como Silvio [Astier, de *El Jugete Rabioso*], Haffner, el Astrólogo, Hipólita, Erdosain...), sus tratados científicos (como los croquis y fórmulas en *Los lanzallamas*), la misoginia que profesa, etc.<sup>62</sup>

Na página 21 encontra-se uma intervenção do narrador: “*Um pouco mais abaixo, outro título: O criminoso na selva de tijolos*” (*Nome falso*, p. 21) Trata-se de uma distorção da tradução, pois o original diz “El criminal en la selva de ladrillos”, o que é claramente um empréstimo por Piglia de uma fórmula arltiana encontrada nas

---

62 GNUTZMANN, Idem, p. 441. (Trad. minha): “Outros ingredientes típicamente arltianos na descrição do protagonista Lettif são suas contradições (‘Profissão de fé religiosa na qual se declara ateu’), sua intenção de suicídio (como Silvio [Astier, de *Brinquedo raivoso*], Haffner, o Astrólogo, Hipólita, Erdosain...), seus tratados científicos (como os croquis e fórmulas nos *lanzallamas*), a misoginia que profesa, etc.”

*Aguafuertes porteñas: “Filosofía del hombre que necesita ladrillos”*.<sup>63</sup> Mas é também uma referência a uma *Aguafuerte* de 1929, citada por BORRÉ, que não indica o título:

En un *Aguafuerte* de 1929, al referirse a la cantidad de artículos que lleva escritos, 365, deduce que son 156 metros de columna equivalentes a 255.500 palabras y que se podría traducir en 165 metros de tela para trajes, que podría tener trajes para toda la vida, y si esas 255.500 palabras fueron 255.500 ladrillos podría hacerse construir un palacio tan vasto y suntuoso como el de Alvear.<sup>64</sup>

Um pouco adiante, na página 22, há um fragmento de um esboço de um capítulo do romance de “Arlt” que apresenta relações com um fragmento do conto “A louca e o relato do crime”. Na verdade são dois fragmentos de *Nome falso* que estão relacionados com “A louca e o relato do crime”:

Um capítulo: Rinaldi entra na estação de metrô. Plataforma vazia. Uma mendiga dorme jogada num banco. Acorda-a. “Como é o seu nome?”, disse Rinaldi enquanto o metrô ia entrando com um zumbido. “Quem?”, disse a mulher. (Rosto vincado, fundo.) “Você, merda”, arquejou Rinaldi. “Como é seu nome?” (A mulher apertava com as duas mãos uma espécie de túnica escura e enlameada que cobria sua pele manchada.) . “Como é seu nome?” “Echevarre, María del Carmen” (*Nome falso*, p. 23)

“Sou cigana. Rainha e mãe. Echevarre, María del Carmen.”

Na página 27, o seguinte fragmento encontrará ressonâncias na boca do personagem Almada, do conto “A louca e o relato do crime”:

---

63 ARLT, *Aguafuertes porteñas*, p. 30

64 BORRÉ. Idem, p.152. (Trad. minha): “Numa *Água-forte* de 1929, ao referir-se quantia de artigos que escreveus, 365, deduz que são 156 metros de coluna equivalentes a 255.500 palavras e que se podia traduzir em 165 metros de fazenda para ternos, que podia ter trajes para toda a vida, e se essas 255.500 palavras fossem 255.500 tijolos podia fazer-se construção um palácio tão vasto e suntuoso como o de Alvear”.

“Há anos que quero levantar vôo”, vai pensando. “Estabelecer-me por conta própria no Pananá. Quito: Equador.” (*Nome falso*, p. 27)

Ao fragmentos de *Nome falso* correspondem os seguintes de “A louca e o relato do crime”:

“Anos que eu quero levantar vôo”, pensou de repente. “Instalar-me por conta própria no Panamá, Quito, Equador.” A um lado deitada num saguão, viu o vulto sujo de uma mulher que dormia enrolada em trapos. Almada cutucou-a com um pé.

— Ei, você — disse ele.

— Quem?

— Você! Não ouviu?

— Echevarne, Angélica Inés — disse ela, tesa. — Echevarne Angélica Inés — disse ela, tesa. — Echevarne Angélica Inés, mas me chamam Anahí. (“A louca e o relato do crime”. In: *Prisão perpétua*, p. 118).

Conforme as indicações do editor-narrador “Piglia”, as anotações para o romance acabam na página 27. Seguem-se anotações sobre anarquismo, e, a partir desde passo, se acentuará a diversidade de discursos de “Arlt”, misturando notas sobre a revolução e cartas de amor:

A grande pureza do anarquismo tipo Kraskov é que para ele o crime coincide com o suicídio (ver de novo o livro de Savino: *Memórias de um anarco-sindicalista*). Uma vida paga-se com uma vida. O raciocínio é falso porém econômico. (Ou seja: nesta sociedade, moral)

Carta de amor: “Se você não vier, me mato. Farei um disparo pouco acima do coração, na secreta esperança de morrer e de continuar o suficiente para que você chegue e me veja” (*Nome falso*, p. 27)

Começam anotações sobre o revolucionário:

O revolucionário é um homem marcado. Não tem interesses pessoais, nada de próprio: nem mesmo um nome. Tudo nele está sujeito a um interesse exclusivo, a uma só paixão: a luta revolucionária. Não é ele o melhor herói moderno? (Macbeth + Dom Quixote + Lenin.) (*Nome falso*, p. 28).

Esta mudança de um esboço de um romance para anotações sobre anarquismo e revolução tem a função de preparar para o surgimento da idéia de um novo relato, justamente sobre um revolucionário perseguido pela polícia e um prostituta. O narrador, “Piglia”, apresenta a idéia de um relato de “Arlt”, que seria o embrião de *Luba*:

Intempestivamente surge a idéia de um relato.

Um tema: o homem puro e a mulher à-toa numa situação extrema. Presos: ver como mudam, se transformam (os dois postos na prisão?).

O homem detido pela polícia porque ficou com preguiça de resolver a questão dos documentos. Sabia, não fez, etc. (*Nome falso*, p. 29)

O esboço de *Luba* surge na página 30:

Até então teve sorte: tudo muda de repente. A vida é como um jogo de azar. A polícia atrás dele. Há dois dias não dorme. O cerco aperta. Resolve refugiar-se num prostíbulo. (A mulher: Luba)

Título: *A propriedade é um roubo*.

O narrador apresenta então o fragmento que corresponde ao início do conto *Luba*, e em nota de rodapé (nota 10) apresenta as variantes do manuscrito original. Há, então, outra intervenção do narrador-editor, mas desta vez, o texto não é apresentado em itálico:

O texto interrompe-se aí: trata-se do início de *Luba*, mas as páginas do caderno foram

arrancadas. As anotações de Arlt continuam nas últimas quatro folhas (numeradas de 77 a 80), que foram escritas começando do fim, a partir da contracapa. A maior parte dessas notas são apontamentos e fórmulas sobre o procedimento das meias emborrachadas. Além disso, vêem-se alguns esboços de máquinas e aparelhos, vários desenhos e projetos para um voltímetro. Junto com essas anotações técnicas, também há algumas notas de Arlt referentes à literatura. (*Nome falso*, p. 32)

O narrador informa, então, em nota de rodapé o tipo de nota científica de “Arlt”:

Um exemplo do tipo de notas pode ser esta fórmula: Fórmula de mistura. Tecidos emborrachados. Acerantes Vulcaciva P. + Vulcaciva 774 e acrescentar em seguida a mistura já preparada V 1 0,5% Vulcaciva Mercapato — Uma boa quantidade de borracha pura + 100% de veículo claro, enxofre 2; óleo de parafina 2; 0,6 ozoqueio; 0,8% de óxido de zinco ativo. Mercapato — Impregnar com essa mistura sem apurar (atenção!) e em seguida pôr uma solução benzoidal de Vulcaciva 8 + 774. Passar a solução pela autoclave. (*Nome falso*, p. 32).

Surge uma referência a Kostia na página 32: “Para Kostia: defesa do plágio”.

Na página 33 há ainda uma lista de livros e logo em seguida “cifras e débitos em dinheiro”. Arlt devia dois mil pesos para Kostia. Fica no ar, para o leitor, a sugestão de que Arlt tenha pago sua dívida para com Kostia com seu conto *Luba*.

Em sua análise sobre este capítulo GNUTZMANN conclui:

Lo que evidentemente tenemos delante es una interpretación de la obra arltiana y una imitación “a la manera de” su modelo. En esta imitación que constituyen las falsas notas arltianas en letra pequeña (104 a 125) introduce temas que el lector arltiano reconoce en seguida: la presencia de un padre tiránico, la humillación del hijo, la posible relación perversa de un hombre con una niña, las pretensiones científicas de los personajes masculinos, elementos folletinescos (aquí la gitana), el asesinato de la mujer (prácticamente copiado del de la Bizca), la argumentación filosófica (en la línea nietzscheana), el modelo literario (Dostoievski), la convivencia con una prostituta “pura”, la lucha revolucionaria, la supervivencia mediante la explotación de prostibulos, aparte de

otros elementos mencionados anteriormente.<sup>65</sup>

O capítulo 2 (*Nome falso* 34-42) inicia-se um pequeno parágrafo no qual o narrador descreve o material encontrado entre as páginas do caderno de Arlt. Neste capítulo, as intervenções do narrador não aparecem em itálico. Segue-se, então, a apresentação da requisição feita por Roberto Arlt para solicitar a patente de sua invenção das meias de borracha. Em nota de rodapé (*Nome falso* p. 34) é mencionado que a dita patente foi concedida a Arlt no dia 10 de abril de 1942 e recebeu o número 12.365, mas segundo seus biógrafos, Arlt a obteve em 17 de outubro de 1934 com o número 53073.<sup>66</sup> Segundo as declarações de Nacaratti:

Entre los cafés y los cigarillos que consumía trazaba sobre un papel montones de fórmulas, a veces incomprensibles para mí, y diseñaba diversas tramas de tejido sobre una pierna de mujer. Hablaba de lo revolucionario del descubrimiento y que la plata que iban a ganar apenas encontrara a alguien que creyera en él y pusiera unos pesos. Yo tenía, en aquel entonces, una admiración profunda por el autor de *Los siete locos*, y un desconcierto enorme por “El Humillado”, un fragmento de *Los siete locos* que Barletta puso en escena y que yo también interpreté. Chocamos las manos y le dije que tenía algún dinero para alquilar un lugar y empezar nuestra sociedad. Arlt quedó estupefacto ante esta reacción positiva. Y dijo: — Pará viejo, pará, a ver si te creés que esto es una fantasía. Quiero que hagamos una sociedad con personería jurídica y que patentemos este invento antes que algún papanatas me lo birle.<sup>67</sup>

---

65 GNUTZMANN, Idem, p. 443. (Trad. minha): “O que evidentemente temos adiante é um interpretação da obra arltiana e uma imitação ‘à maneira de’ seu modelo. Nesta imitação que constituem as falsas notas arltianas em letra pequena, introduz temas que o leitor arltiano reconhece em seguida: a presença de um pai tirânico, a humilhação do filho, a possível relação perversa de um homem com uma filha, as pretensões científicas dos personagens masculinos, elementos folhetinescos (aqui a cigana), o assassinato da mulher (praticamente copiado da Vesga), a argumentação filosófica (na linha nietzscheana), o modelo literário (Dostoiévski), a convivência com uma prostituta ‘pura’, a luta revolucionária, a sobrevivência mediante a exploração de prostíbulos, à parte de outros elementos mencionados anteriormente”.

66 BORRÉ. Idem, p. 165.

67 BORRÉ, Idem, p. 165. (Trad. minha): “Entre os cafés e cigarros que consumia traçava sobre um papel montes de fórmulas, às vezes incompreensíveis para mim, e desenhava diversas tramas de tecido sobre uma perna de mulher. Falava do revolucionário do descobrimento e que o dinheiro que

Piglia pode ter se inspirado neste episódio para criar sua descrição da sociedade ARNA e a ficção em torno do galpão de Andrés Martina, mudando alguns dados, como a data da obtenção do registro da patente, para tornar verossímil a hipótese do manuscrito escrito pouco antes de sua morte.

Então, no melhor estilo policial, é mencionada uma carta que seria a chave da investigação do narrador e ao mesmo tempo é introduzido o personagem Saul Kostia (*Nome falso*, p. 35). Na página 22 há referência a Kostia:

Anotado à margem lê-se: é Rinaldi quem falsifica a receita. Teoria sobre facilidade para imitar — forjar — a letra manuscrita. (Como Kostia.) Grafologia: quando a letra muda o destino. (*Nome falso*, p. 22).

Kostia é referido, depois, em nota de rodapé, atribuindo a Juan Carlos Onetti uma referência a Kostia em prólogo à tradução italiana de *Os sete loucos*. Realmente existe uma referência a Kostia por Onetti, mas trata-se, na realidade, do escritor Italo Constantini, cujo apelido era Kostia e realmente havia sido amigo de Roberto Arlt. Piglia se baseou no retrato de Kostia no relato de Onetti:

Harto de castidad, nostalgia, y planes para asesinar a um dictador, busqué refugio por tres dias de semana santa en casa de Italo (Kostia), quedé tres años. Kostia es una de las personas que he conocido personalmente, hasta el limite de intimidad que él imponía, más inteligentes y sensibles en cuestión literaria. Entonces supe que Kostia era viejo amigo de Arlt, que había crecido con él en Flores, un barrio bonaerense, que probablemente haya

---

iriam ganhar apenas encontrado alguém que acreditara nele e investisse algum dinheiro. Eu tinha, então, uma admiração profunda pelo autor de *Os sete loucos* que Barletta encenou, e um desconcerto enorme por ‘O Humilhado’, um fragmento de *Os sete loucos* que Barletta encenou e que eu também interpretei. Apertamos as mãos e lhe disse que tinha algum dinheiro para alugar um lugar e começar nossa sociedade. Arlt ficou estupefato ante esta reação positiva. E disse: — Pare, velho, pare, vejamos se acredita que isto não é uma fantasia. Quero que façamos uma sociedade com pessoa jurídica e que registremos este invento antes que algum pilantra o roube”.

participado en las aventuras primeras de *El juguete rabioso*.<sup>68</sup>

Corretamente, o narrador informa que o texto de Onetti foi incluído em *Nueva narrativa latinoamericana*, mas na página 386, indicada pelo narrador, se encontra justamente uma curta biografia do próprio Piglia, em que se lê:

RICARDO PIGLIA – n. 1941 Estudió Historia en la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de la Plata, donde se desempeñó como ayudante de cátedra en historia argentina e introducción a la historia hasta 1966. Desde 1968 es asesor literario de Editorial Tiempo Contemporáneo, donde dirige la Serie Negra. En 1968 viajó a Cuba y participó en el Primer Congreso Cultural de la Habana. Ha publicado un libro de cuentos, *La invasión* (Alvarez, 1967), primera mención Casa de las Américas, y ensayos sobre David Viñas, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges y literatura latinoamericana. En 1972 apareció su novela *Respiración artificial*.<sup>69</sup>

Lembremos, aqui, da nota de rodapé da página 14 de *Nome falso*, a referência ao volume de correspondências coligidas de Arlt, publicado justamente pela Editorial Tiempo Contemporáneo. Portanto, há uma aproximação entre Ricardo Piglia “real” e o autor dessa compilação, na versão de *Homenaje a Roberto Arlt*, Emilio Renzi. A carta foi escrita de Adrogué, numa auto-referência, pois, como foi dito, é o

---

68 ONETTI, “Semblanza de un genio rioplatense”. In: LAFFORGUE, J. *Nueva novela latinoamericana*. Buenos Aires: Paidós, 1973. p. 368. (Trad. minha): “Cansado de castidade, nostalgia e planos para assassinar um ditador, busquei refúgio por três dias da Semana Santa em casa de Italo (Kostia), fiquei três anos. Kostia é uma das pessoas que conheci pessoalmente, até o limite de intimidade que ele impunha, mais inteligentes e sensíveis em questões literárias. Então soube que Kostia era um velho amigo de Arlt, que havia crescido com ele em Flores, um bairro bonairense, que provavelmente tenha participado nas primeiras aventuras de *O brinquedo raivoso*”.

69 LAFFORGUE, J. *Nueva novela latinoamericana*. Buenos Aires: Paidós, 1973. (Trad. minha): “RICARDO PIGLIA - n. 1941 Estudou História na Faculdade de Humanidades da Faculdade Nacional da Prata, onde atuou como ajudante de cátedra em história argentina e introdução à história até 1966. Desde 1968 é assessor literário de Editorial Tempo Contemporáneo, onde dirige a Série Negra. Em 1968 viajou a Cuba e participou do Primeiro Congresso Cultural de Havana. Publicou um livro de contos, *A invasão* (Alvarez, 1967), primeira menção Casa das Américas, e ensaios sobre David Viñas, Roberto Arlt, Jorge Luis Borges e literatura latino-americana. Em 1972 apareceu seu romance *Respiração artificial*.”

local de nascimento de Piglia e também lugar onde Jorge Luis Borges passou sua infância, conforme atesta literariamente o poema “Adrogué”, de *El hacedor*<sup>70</sup>.

Encontramos, ainda, outro fragmento de Arlt apropriado por Piglia e enxertado nas anotações:

Acho que o feroz servilismo e a inexorável crueldade dos homens deste século jamais serão superados. Penso que a nós restou a missão de assistir ao crepúsculo da piedade e que não temos outra saída senão escrever transtornados de fúria para não correr para a rua atirando bombas ou instalando prostíbulos. (*Nome falso*, p. 30).<sup>71</sup>

Na página 39, nota 15, é apresentado o poema de Kostia, segundo o narrador, publicado na revista *Claridad*, ano VI, nº 24. GNUTZMANN afirma:

Una de las revistas más conocidas en Argentina es la mencionada *Claridad*; Piglia pretende que en el no. 24 de agosto de 1941 se publicó un poema de Kostia. Como en el caso de las falsas pistas borgianas, sería imposible encontrar ese número, puesto que el ejemplar de enero de 1931 que incluye un capítulo de Los lanzallamas ya lleva el No. 222 (100 según la nueva serie).<sup>72</sup>

No capítulo 3 (*Nome falso*, p. 43-57) é introduzido o personagem Saul Kostia, que se apropriou e se utiliza de fragmentos de textos de Roberto Arlt em suas conversas:

---

70 BORGES, J. L. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1976.

71 ARLT. In: MIRANDA KLIX: *Cuentistas argentinos de hoy*. Buenos Aires: Claridad, 1929. p. 6. “Creo que a nosotros nos ha tocado la horrible misión de asistir al crepúsculo de la piedad, y que no nos queda otro remedio que escribir deshechos de pena, para no salir a la calle a tirar bombas o a instalar prostíbulos. Pero la gente nos agradecería más esto último.”

72 GNUTZMANN, Idem, p. 444. (Trad. minha): “Uma das revistas mais conhecidas na Argentina é a mencionada *Claridad*, Piglia afirma que no número 24 de agosto de 1941 foi publicado um poema de Kostia. Como no caso das falsas pistas borgianas, seria impossível encontrar este número, já que o exemplar de janeiro de 1931, que inclui um capítulo de *Os lança-chamas* já leva o número 222 (100, segundo a nova série).”

— De modo que é preciso que nos perguntemos sempre, no pior minuto da vida: sou sincero? O senhor me dirá: “E se os outros não entenderem que sou sincero?” Que importância têm os outros para o senhor? A pessoa se engana quando tem que se enganar. Nem um minuto antes nem um minuto depois. Que é que o senhor imagina? Que é um desses multimilionários americanos que primeiro vendem jornais, depois são carvoeiros, depois donos de circo, cafetões, vendedores de automóveis, até que um lance de sorte resolva tudo? Esses homens transformam-se em multimilionários porque queriam sê-lo. Mas pense um pouco em tudo o que jogaram para chegar lá. O senhor percebe? - dizia Kostia. - Há uma frase de Goethe, a respeito desse estado, que é do caralho. É, assim: “Você me meteu neste labirinto, agora vai me tirar daqui”. É o que eu estava lhe dizendo antes.

Kostia interrompeu-se para respirar, passou o lenço sujo pela nuca e enfiou o rosto na caneca de cerveja. A mulher de cabelos amarelos e olhos úmidos olhava para ele, fumando, encostada na parede, com ar entediado.

— O senhor percebe? — disse Kostia, procurando olhar nos olhos o sujeito sentado a sua frente. — É — disse o sujeito. — O senhor tem toda a razão.

— Claro — disse Kostia. — Claro que tenho razão.

— Vamos, Kostia — disse a mulher. — Estou enjoada de ficar aqui.

— Já vamos, menina — disse Kostia. — Essas forças só aparecem quando tem que acontecer isso de: “Você me meteu neste labirinto, agora vai me tirar daqui”. É preciso escutar a voz dessas forças. Elas o levarão, talvez, a executar atos absurdos. Não faz mal. O senhor os realiza. Pode se machucar? Mas claro! Não há nada de graça neste mundo. A vida não dá nada de presente, absolutamente nada. Tudo tem que ser comprado a peso de carne e sangue — disse Kostia, enquanto a mulher bocejava olhando para as luzes da Corrientes.

Compare-se com o seguinte fragmento de “La terrible sinceridad”, das *Aguafuertes porteñas*, aliás, aludida por “Piglia” em seus planos da edição comemorativa dos trinta anos da morte de Arlt. (*Nome falso*, p. 12). Entende-se esta alusão como uma espécie de chamariz para este texto:

Hay una frase de Goethe, respecto a este estado, que vale un Perú. Dice:

“Tú me has metido en este dédalo, tú me sacarás de él”.

Es lo que anteriormente le decía.

O que se cree usted? Qué es uno de esos multimillionarios norteamericanos, ayer vendedores de diarios, más tarde carboneros, luego dueños de circo, y sucesivamente periodistas, vendedores de automóviles, hasta que un golpe de fortuna los sitúa en el lugar en que inevitablemente debían estar?

A história de *Luba* trata de um encontro entre o personagem de um revolucionário que se esconde em uma casa de lenocínio e uma prostituta chamada Luba, que após uma longa discussão, se deixa convencer pelo revolucionário e se une ao grupo revolucionário.

Como o leitor irá descobrir, o título *Nome falso* se refere ao nome Luba usado pela prostituta, cujo verdadeiro nome é Beatriz Sánchez. *Nome falso* se refere também ao relato publicado indevidamente por Saúl Kostia. Há, portanto, falsificação ideológica e falsificação literária, mas também um jogo de Piglia ao forjar uma história ficcional a partir de elementos com referencialidade histórica. A narrativa *Luba*, que ocupa a segunda parte do livro e que representa o objeto principal das buscas do narrador, é inteiramente de criação de Piglia, e possui elementos identificáveis do universo arltiano, como a eleição de estratos do submundo como tema: a história se passa num prostíbulo, o encontro entre um revolucionário procurado pela polícia e uma estranha prostituta. Há uma associação entre esses estratos marginalizados e os revolucionários, quando o personagem Enrique pensa:

Como dudar de que esta seja a doutrina? Quem irá fazer a revolução social senão as prostitutas, os vigaristas, os infelizes, os assassinos, os fraudulentos, toda a canalha que sofre sem nenhuma esperança? Ou será que você imagina que a revolução será feita pelos intelectuais e pelos comerciantes? (NF, p. 95)

Ora, Ricardo Piglia é também um estudioso da obra de Roberto Arlt, tendo escrito ensaios e artigos sobre a obra do autor de *Os sete loucos*, e preparado uma edição crítica dos contos de Arlt, juntamente com o professor Omar Borré, biógrafo de Arlt. Como se pode constatar pela leitura de *Nome falso*, o narrador não é facilmente

identificável - há uma única referência de outro personagem a ele, praticamente no final da narrativa:

Fui deitar tarde da noite e caí num sono profundo, sem sonhos. Dormira menos de uma hora quando o telefone me despertou. Era Kostia. Completamente bêbado, estava ligando de algum ponto do centro: eu ouvia o ruído da música e as risadas, misturados a sua voz pastosa.

— Max Brod? Está ouvindo? Olhe: eu devolvo o dinheiro, dê-me o conto.

(*Nome falso*, p. 55)

Em seguida, o personagem Kostia trata o narrador somente por Max, o mesmo Max Brod, em um comentário sarcástico que alude à relação entre Kafka e Max Brod de um lado e entre Arlt e Piglia por outro. Na verdade, apenas ao fim da narrativa é que conhecemos definitivamente o nome do narrador, quando este diz, numa conversa telefônica com a mulher de Kostia: “Diga-lhe que Ricardo Piglia telefonou. Quem está falando?” (*Nome falso*, p. 60). “Piglia” alude à relação entre Max Brod e Kafka na seguinte nota, assumindo para si a mesma posição de Max Brod:

<sup>16</sup> A história das relações entre Kafka e Max Brod é bem conhecida: na hora de morrer, Kafka ordena ao amigo (e, em mais de um sentido, seu único leitor) que queime todos os seus manuscritos, ou seja, que destrua *O castelo*, *O processo* etc., como se jamais tivessem sido escritos. Gesto ambíguo, seria o caso de dizer-se que essa instrução é o último grande conto kafkiano. Max Brod sente-se afundar no mesmo mundo de culpa e postergação típico dos textos que tem de destruir. E obrigado a optar: trai o amigo ou trai a literatura? Fidelidade contraditória, dupla lei que o situa - como vemos - no espaço clássico de Kafka. Entretanto, não é muito atrevimento pensar-se que a grande dúvida (e nisso, também, Kostia tem uma parte de razão), a grande tentação de Max Brod não consistiu em publicar os textos ou queimá-los. No jogo dessa dupla obediência, talvez tenha pensado que a resposta do enigma estava na própria ordem: se Kafka realmente tivesse querido destruir seus manuscritos, ele mesmo os teria queimado. Tampouco é muito atrevimento pensar que outra dúvida assaltou Max Brod em algum momento. A dúvida foi (deve ter sido) a seguinte: “Ninguém - a não ser eu, a não ser Kafka, que morreu - sabe da existência desses escritos. Então: publicá-los sob o nome de Kafka ou assiná-los e publicá-los como sendo de minha autoria? Esses textos não são de mais ninguém: não são de seu autor, que não os quis. Não são de ninguém”. A imortalidade, a fama, ou o simples papel de testamentário, de suave e humilde ajudante que dedica sua vida à maior glória de um escritor querido mas desconhecido? Oposto de Eróstrato (que fascinava Kafka), a opção de Max Brod enobrece-

o mas ao mesmo tempo - por um estranho paradoxo, mais uma vez, típico de Kafka - aniquila-o. Não teria sido mais agradável (não podemos pensar que era isso o que ele desejava?), para o gênio distante e perverso de Franz Kafka, um Max Brod que usurpa a fama do defunto e que na hora de morrer revela a alguém (a outro testamentário serviçal, a outro Max Brod) a secreta autoria daqueles textos? (irão dizer que estou me afastando do objetivo deste informe: não é inteiramente verdadeiro. O fato de que, ao apresentar um texto inédito de Roberto Arlt, eu tenha sido obrigado a utilizar a forma do relato, o fato de que o conto de Arlt pode ser lido no interior de um livro de relatos publicado sob o meu nome, ou seja: o fato de que não me tenha sido possível publicar esse texto - como era minha intenção - independentemente, precedido por um simples ensaio introdutório, demonstra - como se verá - que de alguma maneira submeti-me à mesma prova que Max Brod. )

Como procedimento-chave da estruturação do texto há a exegese textual e o uso que Piglia faz das notas de rodapé e do comentário de textos, como nas seguintes notas, em que é discutido o papel do crítico literário:

<sup>17</sup> Um crítico literário é sempre, de alguma maneira, um detetive: na superfície dos textos persegue as pegadas, os rastros que permitem que decifre seu enigma. Essa comparação (em seu caso um tanto paranóica) da crítica com a perseguição policial está, por sua vez, presente com toda nitidez em Arlt. Por um lado, Arlt sempre identifica a escrita com o crime, o logro, a falsificação, o roubo. Nesse esquema, o crítico aparece como o policial que pode descobrir a verdade. Escrita clandestina e culposa, escrita fora da lei, entende-se que Arlt tenha procurado que seus livros circulassem num espaço próprio, fora de qualquer controle legal ("Seja como for" - escreve no prólogo de *Os lança-chamas* -, "como primeira providência, resolvi não mandar nenhuma de minhas obras à seção de crítica literária dos jornais. Com que objetivo? Para que um senhor enfático, entre o estorvo de duas chamadas telefônicas, dedique-se a descobrir, para satisfação dos senhores honoráveis, que 'O senhor Roberto Arlt continua aferrado a um realismo de péssimo gosto etc. etc.'... Não, não e não." [Op.cit., v. 111, p. 10.]). Por outro lado, nessa questão, como em todo bom romance policial, o que está em jogo não é a lei, mas o dinheiro (ou, antes, a lei do dinheiro). Para Arlt, os críticos funcionam como administradores da arte e sua função é regular a circulação e a venda dos livros no mercado: ser "criticado" (descoberto) é perder leitores, isto é, não poder ganhar dinheiro com a literatura. Uma vez mais, como o falsificador que fabrica cédulas falsas, ser descoberto não é um problema moral (neste caso: literário), mas econômico. Por fim, quando se diz - como Arlt - que todo crítico é um escritor fracassado, não se está confirmando de fato um mito clássico do romance policial? O detetive é sempre um criminoso frustrado (ou um criminoso em potencial). Não foi por acaso que Freud escreveu: "A distorção de um texto é semelhante a um assassinato: o difícil não é cometer o crime, mas esconder o rastro". Em mais de um sentido, o crítico também é um criminoso.

Na nota acima, Piglia atribui a Arlt a concepção de escritura enquanto roubo e a comparação do crítico literário com o detetive ou policial que irá descobrir a verdade. Estabelece, ainda, uma comparação da escrita e do texto com o dinheiro em circulação, portanto, o texto apresenta-se enquanto mercadoria. Citando, na nota, fragmentos do prólogo de *Os lança-chamas*, tenta justificar sua própria estratégia textual da apropriação e criar uma ambientação teórica que irá unir a investigação literária da primeira parte de *Nome falso* e o conto *Luba*.

O narrador, “Piglia”, como bom filólogo, estabelece algumas hipóteses de trabalho, em sua leitura de *Luba*, e afirma que o relato “era uma das melhores coisas de Arlt”, o que podemos entender como um comentário meta-irônico de Piglia, ao atribuir um juízo de valor positivo à sua própria obra. O narrador oferece uma chave de leitura possível de *Luba*, comparando-o à *Os sete loucos*. Logo, o personagem Enrique, de *Luba* é comparado a Erdosain:

O relato tinha cerca de cinco mil palavras e era uma das melhores coisas de Arlt. A situação parecia tirada de *Os sete loucos*. Uma espécie de Erdosain, acossado e puro, trancado com uma mulher estranha que o obriga a revelar-se e a enfrentar os limites. Reli-o várias vezes com cuidado. Lembro-me de que comecei a anotar algumas idéias:

- a) *A impossibilidade de salvação e a reclusão: o lugar arltiano.*
- b) *A mulher como doppelganger e como espelho invertido.*
- c) *A prostituta: o corpo que circula entre os homens. Como um relato (em troca de dinheiro).*
- d) *Ver o trabalho de Walter Benjamin: anarquismo e boemia artística (em Discursos interrompidos 36 e ss.). O prostíbulo como espaço da literatura.*

Note-se que o narrador se engana com a grafia da palavra “doppelgänger”, que significa o duplo (enquanto mito literário) em alemão. A solução surge com o *deus ex machina* Martina novamente, que apresenta uma caixa de metal, mais uma (falsa) pista ao leitor, e que remete a um objeto semelhante em outro conto, a caixa de vidro, no conto homônimo:

Era uma caixa de metal, uma dessas caixas que se usam para guardar dinheiro. Dentro, encontrei a explicação, o motivo que levara Kostia a publicar o relato de Arlt com seu nome. No meio do pó, coladas a uma substância grudenta que parecia borracha líquida, havia três notas de um peso, várias amostras do tecido das meias emborrachadas; um exemplar de *As trevas*, de Andreiev; uma folha e papel *canson* cobertas com formulas químicas; uma página da revista *Argentina libre* com um artigo intitulado “Fosco ou a economia pelo avesso”, que Arlt publicara naquela época; <sup>11</sup> um monte de folhas manuscritas, numeradas de 41 a 75 e presas com um alfinete: eram as páginas que faltavam no caderno. Escrito a tinta, borrado, estava o original (inacabado) de *Luba*.

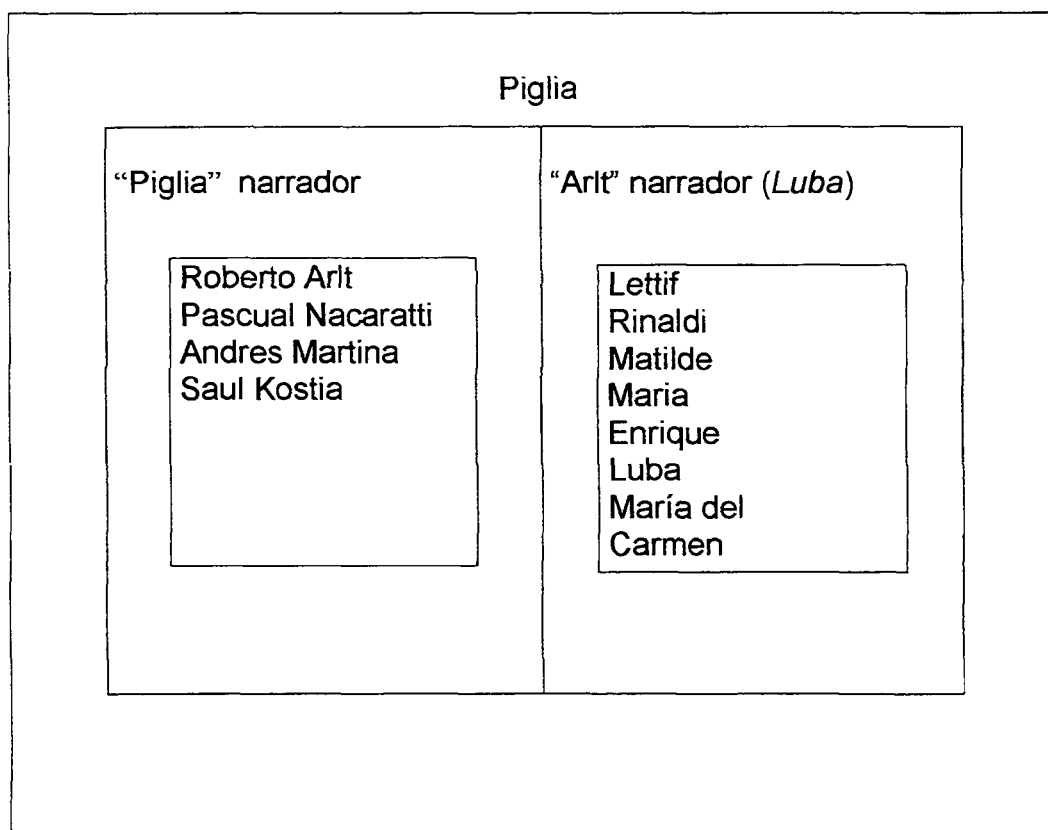
(A partir do manuscrito e do texto datilografado que Kostia me entregara, estabeleci a versão final do relato. No *Apêndice* poder-se-á verificar que respeitei as variantes propostas no texto.)

O narrador estabelece o texto do conto *Luba* a partir do confronto da versão original e da publicada por Kostia e apresenta as variantes do texto, num trabalho semelhante ao do pesquisador de textos ou crítico genético. Mas essa é também uma pista falsa, pois o original permaneceu desconhecido, até a descoberta final da caixa de metal por Martina, e não é indicado se Kostia ainda possuía uma cópia do conto, apenas que ele entregou uma cópia datilografada ao narrador e publicou a história com seu nome.

## 2. O JOGO DA AUTORIA EM *NOME FALSO*

Uma representação possível do jogo da enunciação e da autoria em *Nome falso* poderia tomar como modelo a análise que Umberto Eco faz da narrativa *Arthur Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe, em *Seis passeios pelo bosque da ficção*<sup>73</sup>, tendo, portanto, a seguinte configuração:

Fig. 1



---

73 ECO. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 25-29.

Ou seja, o Piglia do enunciado obviamente não é o mesmo Piglia da enunciação, e o jogo de Piglia está em mesclar os dados do real, com referencialidade, como por exemplo, os dados da biografia de Arlt, seus projetos e invenções, e a biografia do próprio Piglia enquanto estudioso da obra de Arlt com a pura ficção de um texto imaginado ou imaginário de Arlt, que apresenta a forma de um estudo com seu aparato crítico: as longas notas de rodapé, as variações textuais. Pode-se dizer que o uso desse “aparato crítico” é um elemento que apresenta ambigüidades e apenas parece produzir verossimilhança, autenticidade ou credibilidade da narrativa. Desse modo, o jogo do falso é tomado por verdadeiro pelo leitor.

GNUTZMANN faz uma análise final interessante, mas bastante generalizante:

Después de seguir varias pistas y comprobar la existencia del cuento buscado, al final, el narrador parece haber establecido la autoría del cuento. Pero resulta sospechoso que en otro momento, también en el contexto de “Luba”, menciona otro título: “*La propiedad es un robo*” (118). Parece lógico relacionar la frase con las ideas expresadas por Piglia con respecto a los cuentos “Escritor fracasado” y “Pierre Menard”: la literatura no como invento original, sino como copia, falsificación y robo. El verdadera tema de “Homenaje”, por lo tanto, no es la “propiedad arltiana” de “Luba”, sino la impropiedad de que un texto tenga un autor único. Piglia lleva la idea de la intertextualidad mucho más allá de las pequeñas coincidencias e influencias; cada texto es la reescritura de uno o muchos textos anteriores. Recuerda la idea borgiana de un supertexto en el cual participan todos los textos. Borges ve relaciones y repeticiones en los textos más dispares a lo largo de los siglos y, en “*Tlón, Uqbar, Orbis Tertius*”, afirma: “se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo” (*Ficciones* 27). Por ello, los escritores en Tlón no firman sus libros y no existe palabra para lo que denominamos plagio. En *Otras inquisiciones*, Borges afirma que Valéry piensa que la historia de la literatura es la historia de un espíritu productor: “Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor”.<sup>74</sup>

---

74 GNUTZMANN, Idem, p. 446. (Trad. minha): “Depois de seguir várias pistas e comprovar a existência do conto procurado, ao final, o narrador parece haver estabelecido a autoria do conto. Mas torna-se suspeito que em outro momento, também no contexto de *Luba*, mencione outro título: ‘*A propriedade é um roubo*’. Parece lógico relacionar a frase com as idéias expressadas por Piglia em relação aos contos ‘Escritor fracasado’ e ‘Pierre Menard’: a literatura não como invenção original, mas sim como cópia, falsificação e roubo. O verdadeiro tema de ‘Homenagem’, portanto, não é a propriedade arltiana de Luba, mas sim a impropriedade de que um texto tenha um autor único.

A autora menciona um título (*A propriedade é um roubo*) de Proudhon, um dos clássicos da literatura anarquista, que aparece nas anotações de “Arlt” em *Nome falso* e passa a reflexões sobre o conceito de intertextualidade em Jorge Luis Borges e Valéry, mas esquece ou não percebeu que o mesmo conceito de intertextualidade opera em direção a Roberto Arlt mesmo, que cita o clássico de Proudhon em sua *Aguafuerte* “Filosofía del hombre que necessita ladrillos”<sup>75</sup>, relacionado também à figura do bandido no bosque de tijolos. Vale a pena citar o fragmento mencionado:

Hay un tipo de ladrón que no es ladrón, según nuestro modo de ver, y que legalmenet es más ratero que el mismo Saccomano. Este ladrón, y hombre decente, es el propietario que roba ladrillos, que roba cal, arena, cemento y que no pasa de allí. El robo más audaz que puede hacer este honrado ciudadano consiste en dos chapas de zinc para cubrir el armazón del gallinero. Y lo extraordinario que este tipo de individuo ofrece el es contraste entre su profesión de propietario y la de ladrón accidental. Porque legal y jurídicamente comete un hurto previsto y penado por nuestras sabias leyes. Y la prueba de que los propietarios no creen en la honradez de los otros propietarios medianeros consiste en que no hay individuo que se haga construir una casa que automáticamente no coloque en la obra un sereno. De más está decir que el objeto del sereno en una casa en construcción no es ahuyentar a los ladrones profesionales. No hay ladrón profesional que vaya a ensuciar sus manos con cinco ladrillos o su espalda con una bolsa de arena. Esto establece con claridad meridiana que fuera, apartado, independientemente del gremio de los ladrones de oficio existe y profesa otro gremio de pequeños ladrones accidentales, ladrones que no son ladrones, y que, sin embargo... son propietarios. Sí. Propietarios. Porque que otro que un propietario, que un modesto y pequeño propietario va a cargar con un bulto de seis ladrillos que pesan treinta kilos, o con una bolsa de arena que pesa casi cien kilos, o con media barrica de tierra romana? Viene aquí a establecerse casi la verdad de este postulado de Proudhon de que la propiedad es un robo. Al menos en determinados casos. O en el caso de todos los

---

Piglia leva a idéia de intertextualidade muito mais além das pequenas coincidências e influências; cada texto é a reescritura de um ou muitos textos anteriores. Lembra a idéia borgiana de um supertexto no qual participam todos os textos. Borges vê relações e repetições nos textos mais díspares ao longo dos séculos, e em ‘Tlön, Uqbar, Orbis Tertius’, afirma: ‘ficou estabelecido que todas as obras são obras de um só autor, que é atemporal e é anônimo’ (Ficções). Por isso, os escritores de Tlön não assinam seus livros e não existe palavra para o que denominamos plágio. Em *Outras inquisições*, Borges afirma que Valéry pensa que a história da literatura é a história de um espírito produtor. ‘Essa história poderia ser feita sem mencionar um só escritor’.”

75 ARLT, *Aguafuertes porteñas*, Buenos Aires: Losada, 2000. p. 30-33.

proprietários.<sup>76</sup>

*Nome falso* pode-se entender como uma experiência com o(s) enxerto(s) no discurso ficcional: como enxerto em *Nome falso* pode-se apontar o discurso do narrador, mesclando suas notas bio-biblio-críticas sobre Roberto Arlt com um tom mais pessoal em seu envolvimento com a personagem Kostia; a suposta narrativa Luba; o inventário do espólio de Arlt, com a intrusão do que seria o discurso de Arlt (no caderno encontrado pelo narrador) e o que Arlt realmente escreveu, como por exemplo, as citações de *Aguasfuertes porteñas*, “O escritor fracassado”. A relação de *Nome falso* com a reflexão sobre o questionamento da noção de autor se dá através das proposições sobre literatura de seus personagens, assim como do Arlt autor, como se expressa em seus escritos, no sentido de que numa literatura cada vez mais auto-reflexiva, o texto ou a textualidade se sobrepuja ao autor como entidade psicológica e adquire vida própria através de procedimentos como a citação, a paródia, a variação.

Obra interessante sob múltiplos aspectos, *Nome falso* cria uma constelação de referências que permitem pensar alguns dos problemas que surgem de sua leitura,

---

76 ARLT, Idem., p. 33. (Trad. minha): “Há um tipo de ladrão que não é ladrão, segundo nosso modo de ver, e que legalmente é mais gatuno que mesmo o Saccomano. Este ladrão, e homem decente, é o proprietário que rouba tijolos, que rouba cal, areia, cimento, e que não passa disso. O roubo mais audaz que pode fazer este honrado cidadão consiste em duas chapas de zinco para cobrir a armação do galinheiro. E o extraordinário que este tipo de indivíduo oferece é o contraste entre sua profissão de proprietário e a de ladrão accidental. Porque legal e juridicamente comete um furto previsto e punível por nossas sábias leis. E a prova de que os proprietários não crêem na honradez de outros proprietários medianos consiste em que não há indivíduo que se faça construir uma casa e que automaticamente não coloque na obra um vigia. É desnecessário dizer que o objetivo do vigia numa casa em construção não é afugentar os ladrões profissionais. Não há ladrão profissional que vá sujar suas mãos com cinco tijolos ou suas costas com um saco de areia. Isto se estabelece com clareza mediana que fora, separado, independentemente do grêmio dos ladrões de profissão existe e professa outro grêmio de pequenos ladrões accidentais, ladrões que não são ladrões, e que, contudo, são proprietários. Sim. Proprietários. Por que que outro que não um proprietário, que não um modesto e pequeno proprietário vá carregar um caixote de seis tijolos que pesam trinta quilos, ou um saco de areia que pesa quase cem quilos, ou com meio barril de terra romana? Daí vem se estabelecer quase a verdade deste postulado de Proudhon de que a propriedade é um roubo. Pelo menos em determinados casos. Ou em caso de todos os proprietários”.

como a categoria de autor e autoria de um texto ou obra de arte. Roland Barthes demonstra que o conceito de autor surgiu com as grandes mudanças históricas, que desde o final da Idade Média, levaram ao humanismo e individualismo do Renascimento, ao empirismo, ao *cogito* cartesiano :

O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo, ou como se diz mais nobremente, da pessoa humana.<sup>77</sup>

Para Foucault, o conceito de autor surge quando há a necessidade de associar um escrito potencialmente subversivo a seu autor com o objetivo de controle. Foucault explica como o “nome do autor” serve como função (a “função-autor”) dentro das relações sociais. O nome do autor é um nome próprio, e segundo Foucault:

Um nome de autor não é simplesmente um elemento de um discurso (que pode ser sujeito ou complemento, que pode ser substituído por um pronome, etc.) ele exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa; um nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos<sup>78</sup>.

A função-autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade e desempenha um papel preponderante nas obras literárias. Piglia joga com a função-autor ao tematizar a autoria de um texto literário e ao tentar atribuir o nome de autor “Roberto Arlt” a um manuscrito desconhecido.

Em *Nome falso*, um narrador procura por um texto de Arlt porque prepara

---

77 BARTHES, R. “A Morte do autor”. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 66.

78 FOUCAULT, *O que é um autor*. 3ª ed. Lisboa: Vega, 1993. p. 45.

uma edição de suas obras e acaba sendo enganado num caso de falsificação: a pessoa que possuía os manuscritos, um personagem chamado Kostia, resolve publicá-los sob seu próprio nome, subvertendo ou frustrando as intenções de um narrador que zela pelo nome do autor. Kostia, ex-amigo de Arlt, escritor frustrado e boêmio, leva ao extremo a indagação de Foucault: “Mas suponhamos que nos ocupemos de um autor: será que tudo o que ele escreveu ou disse, tudo o que ele deixou atrás de si, faz parte de sua obra?”. O narrador logo descobriria amargamente, como diz Foucault, que “a teoria da obra não existe, e os que ingenuamente empreendem a edição de obras completas sentem a falta dessa teoria e depressa o seu trabalho empírico fica paralisado”.<sup>79</sup>

Uma construção em *mise-en-abîme*, portanto, e uma dupla falsificação: a de Kostia e a de Piglia, ao apresentar Luba (que na verdade Arlt nunca escrevera) como se fosse de Arlt.

A concepção da literatura como falsificação fica patente:

Em nosso tempo o escritor acredita que é o centro do mundo. Trapaceia à vontade. Engana a opinião pública, consciente ou inconscientemente. As pessoas querem encontrar a verdade e lhes damos dinheiro falso. É o ofício, o *métier*. As pessoas pensam que estão recebendo a mercadoria legítima e pensam que é matéria-prima quando se trata simplesmente de uma falsificação tosca de outras falsificações que também se inspiraram em falsificações. (*Nome falso*, p. 13)

Kostia cita “O Escritor fracassado”, de Arlt, numa apologia da apropriação literária, comparando-o com “Pierre Ménard, autor do Quixote”, de Jorge Luis Borges:

Não vem com essa! Que é que o senhor vai me dizer? Que ele era o testemunho da classe média? Sabe sobre que era seu testemunho? Sobre Edgar Sue\*, Rocamble... Gente assim. Lia como um louco: tudo nas traduções da Tor. O senhor está entendendo? Corcéis, varões,

---

<sup>79</sup> Ibid., p. 38.

isso é que era grande literatura para ele. E tinha razão. Leia *Escritor Fracassado*; é a melhor coisa que Roberto Arlt escreveu em toda a sua vida. A história de um cara que não consegue escrever nada de original, que rouba sem perceber. Todos os escritores desse país são assim, a literatura daqui é assim. Tudo falso, falsificações de falsificações. Arlt percebeu que tinha que escrever sobre isso, enfiado até o pescoço. Olhe – disse –, faça um teste, compare *Escritor Fracassado* com aquele conto do Borges, com *Pierre Ménard*: são a mesma coisa. O cara que não consegue escrever se não copiar, se não falsificar, se não roubar: é um retrato do escritor argentino. O senhor acha que não é direito? Mas está certo, é isso mesmo: escreve-se a partir de onde se pode ler. Dostoiévski filtrado pelos tradutores galegos. O senhor sabe por que Arlt era genial? Porque se deu conta de que havia um estilo nisso. (*Nome falso*, p. 47-48)

Para Kostia, Piglia quer unicamente se promover com essa edição: “O senhor quer usar esse relato para conquistar méritos e para poder dizer quatro ou cinco asneiras sobre Arlt” (*Nome falso*, p. 53).

Em *Uma teoria da paródia*, Linda Hutcheon apresenta um histórico das concepções literárias de paródia. A autora distingue duas definições de paródia: a tradicional, segunda a qual a paródia era definida como ridicularização de um texto anterior, portanto, com um sentido negativo, e a definição moderna, na qual estaria ausente o sentido de ridicularização e que apresentaria um *ethos* reverente positivo:

Aprendemos com outras formas de arte modernas que a distanciação crítica entre a paródia em si e o texto que lhe serve de fundo nem sempre conduz à ironia às custas da obra parodiada. Tal como as epopéias cômicas de Pope, muitas paródias atuais não ridicularizam os textos que lhe servem de fundo, mas utilizam-nos como padrões por meio dos quais colocam o contemporâneo sob escrutínio. O verso modernista de Eliot e Pound é provavelmente o exemplo mais óbvio deste tipo de atitude, a qual sugere um *ethos* quase respeitoso ou deferente.<sup>80</sup>

À luz desse comentário, constata-se que *Nome falso* (e mais especificamente *Luba* enquanto paródia de episódios de *Os sete loucos* e *Os lanças-chamas*) certamente não possui o *ethos* ridicularizador, mas sim o *ethos* respeitoso, já

---

80 HUTCHEON, *Uma teoria da paródia*. Lisboa: Edições 70, 1999, p. 78.

detectável no subtítulo da obra: uma homenagem a Roberto Arlt.

Linda Hutcheon constata a predominância da paródia e da auto-reflexividade como um dos traços fundamentais das obras contemporâneas, ou do pós-modernismo: “A paródia é uma das formas mais importantes da moderna auto-reflexividade; é uma forma de discurso interartístico”.<sup>81</sup> Hutcheon reconhece que a paródia não é um fenômeno novo, mas afirma que a predominância da paródia em nossos dias corresponde à crise em toda noção do sujeito como fonte coerente e constante de significação. Essa mesma crise aponta também para o questionamento da concepção de originalidade, autenticidade e do autor através da arte da apropriação. Para Hutcheon “...a apropriação (empréstimo ou plágio) da propriedade de outrem põe em questão o status aceite da arte como bem individualizado.”<sup>82</sup> Hutcheon defende que há um refluxo da importância da posição do autor, contrariando a visão barthesiana de morte ou desaparecimento do autor em nome da pura textualidade :

O criador romântico, como fonte originadora e original de sentido, pode muito bem estar morto, como Barthes defendia há anos, mas a posição do criador – uma posição de autoridade discursiva – mantém-se e é, cada vez mais, o centro autoconsciente de grande parte da arte contemporânea. No meio de um destronar geral da autoridade pela descentralização de tudo, desde o *cogito* transcendente à economia e aos instintos, a paródia mostra-nos que há necessidade de voltar a olhar para os poderes interativos envolvidos na produção e recepção de textos.<sup>83</sup>

Ora, *Nome falso* celebra simultaneamente sua originalidade e seu empréstimo e pode ser visto como uma paródia ou uma crítica da crítica literária, mimetizando os procedimentos da crítica genética (ou da edição de textos simplesmente) ao apresentar um manuscrito e suas variantes (o chamado prototexto),

---

81 Ibid., p. 15.

82 HUTCHEON, loc. cit., p. 97

83 Ibid., p. 109.

discutir sua autoria e ao mostrar um caso de falsificação literária com personagens dúbios, desmistificando assim, os bastidores da literatura e do mercado literário. Faz o leitor participar do processo de investigação da gênese do texto literário, inserindo na própria obra as marcas da leitura e as variantes textuais (os documentos do processo).

### 3. O CONTO DENTRO DO CONTO: *NOME FALSO: LUBA*

O conto *Nome falso: Luba* é dividido em seis partes, numeradas de 1 a 6. *Luba* começa sob o signo do estranhamento. Na primeira parte, o narrador onisciente neutro descreve a cena e o lugar onde se desenrola a história, utilizando o discurso direto, em terceira pessoa, constituindo uma narrativa, que, pelo menos, na superfície, se assemelha a uma narrativa clássica, sem grandes rupturas ao nível da linguagem e enunciação (como representação do universo ficcional). A primeira frase, “Chegara cedo demais”, introduz um personagem de chofer, mas não oferece maiores indicações sobre sua personalidade ou identidade. Uma indicação que permite definir o gênero do personagem é a frase: “Quando ele entrou”. A moça escolhida pelo personagem é marcada pela estranheza, pois “Estava vestida de preto, seu perfil era simples e sereno, como se fosse uma jovem virgem perdida em suas reflexões”. A nota de rodapé acompanha o fragmento citado e é de autoria do compilador “Piglia”, e sua fala é marcada pelo itálico (a frase “*No manuscrito há um parágrafo que não foi incluído na cópia datilografada. É assim:*”), apresentando as diferentes variações dos textos, fingindo assumir a metodologia e o discurso do filólogo:

Chegara cedo demais: eram dez horas da noite; mas a grande sala branca com cadeiras douradas e espelhos ao longo das paredes já estava arrumada para receber as visitas. Todas as luzes estavam acesas. A casa era dessas de primeira classe. Num canto, perto de um salão quase às escuras, sentadas umas perto das outras, três moças falavam em voz baixa. Quando ele entrou, acompanhado pela dona da casa, duas delas se levantaram e a terceira permaneceu sentada. Estava vestida de preto, seu perfil era simples e sereno, como se fosse uma jovem virgem perdida em suas reflexões. E foi exatamente essa que ele escolheu, porque matutava em silêncio, porque não o olhava e porque era a única que parecia uma mulher honrada.

<sup>20</sup> *No manuscrito há um parágrafo que não foi incluído na cópia datilografada. É assim: As duas primeiras, muito decotadas, olharam-no nos olhos com um falso olhar*

provocador, mas ao mesmo tempo indiferente e cansado; a terceira, que estava usando um vestido preto muito justo, havia virado a cabeça e seu perfil era sincero e sereno, como se fosse uma jovem virgem perdida em suas reflexões.

Como elemento que causa estranhamento nessa narrativa nos moldes clássicos, justamente a estranheza marca também o personagem masculino ainda não-identificado: “Ele nunca fora a uma casa de lenocínio”. O personagem finge ser o que não é, revelando um domínio sobre sua duplicidade: “Mas, graças a sua vida dupla, acostumado a esconder seus verdadeiros sentimentos como se fosse um ator no cenário de um teatro, cumprimentou-a como experiente homem do mundo”.

A estranheza é compartilhada e manifestada pelo homem e pela mulher já no primeiro diálogo:

— Vamos ver, mocinha, leve-me para o quarto. Onde é o seu ninho?

Ela deu mostras de espanto, levantou as sombrancelhas:

— Já?

Ele enrubescou e, mostrando os lindos dentes, respondeu:

— Claro. Para que perder tempo, gostosa?

— Vai ter música. Vamos dançar.

— É, mas para que servem os bailes? Uma diversão imbecil. Quanto à música, podemos ouvi-la de seu quarto.

Ela olhou para ele sorrindo:

— De lá não vai dar para ouvir muita coisa. (*Nome falso*, p. 68-69)

A continuação revela ainda mais a estranheza, agora sentida pelos personagens diante de seu reflexo no espelho:

No grande espelho que vai até o chão refletem-se claramente as duas imagens: ela, vestida

de preto, muito pálida e frágil, e ele, alto, de ombros largos, também vestido de preto, também pálido. Parecem tão pouco banais entre aquelas paredes brancas, dentro do amplo marco dourado do espelho, que ele se imobiliza por um instante, surpreso, e pensa que parecem dois noivos: fúnebres, enlutados, aprestados para uma cerimônia cruel. É como se a moça experimentasse o mesmo sentimento: também ela olha com estranheza, no espelho, a própria imagem e a do companheiro.

— Que par! — diz, pensativa. (*Nome falso*, p. 69)

Durante boa parte de *Luba*, o motor da narrativa vai ser a estranheza e o conflito entre o querer e o fazer dos dois personagens. Outro momento de estranheza é quando chegam ao quarto de Luba, agora manifesto na linguagem, na forma gramatical de tratamento que o personagem usa em relação à Luba, que está em contradição com o contexto e as expectativas de Luba e do leitor:

— Luba, precisamos de vinho. Que mais podemos pedir? Frutas, talvez?

— As frutas são caras aqui.

— Não faz mal. E vinho. Por acaso a senhora não bebe vinho?

Daquela vez, por esquecimento, não a tratara de você ao dirigir-se a ela. Percebe logo depois, mas não quer corrigir o erro; na maneira como a mulher se aperta de encontro a seu corpo há alguma coisa que o impede de tratá-la com intimidade, de dizer-lhe besteiras e de representar uma comédia. Ela também sente algo semelhante. Depois de olhá-lo fixamente, diz num tom indeciso:

— Bebo, bebo vinho. O senhor espere um momento, vou pedir. Quanto às frutas, vou dizer para trazerem só duas maçãs e duas peras. Chega? Será suficiente?

Agora ela também o chama de senhor, mas naquela maneira de tratá-lo há algo confuso, como uma leve vacilação. (*Nome falso*, p. 70).

Em seguida, há um maior detalhamento do personagem:

Já está a quase quarenta horas sem dormir, e o sono é como um gás envenenado que tolda seu corpo. Ali a polícia não vai procurá-lo. Poderá passar a noite, descansar um pouco, dormir numa cama. Tem dificuldade para pensar com clareza. Para acalmar-se, segura

sua browning de oito tiros, inspeciona os pentes. (*Nome falso*, p. 70).

Inicia-se então o que vai ser um conflito em relação à bebida: o homem oferece várias vezes vinho e bebidas à Luba, que inicialmente estranha tal atitude e se recusa a beber sozinha:

— Muito bem, Luba, beba a senhora, por favor.

— E o senhor? Pergunta ela, espantada.

— Vou tomar depois. Andei na farra duas noites seguidas e não dormi nada, preciso descansar um pouco. Beba a senhora, não se preocupe. (*Nome falso*, p. 71)

A estranheza continua manifesta nos sentimentos da mulher e também na linguagem, num tom formal e fora de contexto:

Tranca a porta com duas voltas e enfia a chave no bolso. Não percebe o olhar cheio de estranheza com que a mulher acompanha seus movimentos. Aquela conversa cortês tão deslocada naquele lugar miserável, onde até a atmosfera está impregnada de vapores de álcool e de blasfêmia, parece-lhe muito simples e natural. Sempre com a mesma cortesia, como se estivesse com uma senhorita numa canoa, pergunta-lhe:

— A senhorita permite que eu tire o casaco?

— Tire. Já que pagou.

— E a camisa? — pergunta ele.

Luba não responde. Que será que aquele homem queria fazer com ela? (*Nome falso*, p. 72)

Para Luba, o personagem é estranho e misterioso:

Tudo nele é estranho e cheio de mistério para Luba. Seus cabelos negros são cortados rente como o dos soldados; sob a fronte esquerda, perto do olho, vê-se o crescente de uma

cicatriz. (*Nome falso*, p. 73)

O personagem dorme, enquanto Luba permanece imóvel fumando um cigarro. Encerra-se então, o primeiro capítulo. O segundo capítulo começa com um corte, com algum tempo transcorrido, pois o personagem acorda e desconfia que tenha sido traído enquanto dormia.

As notas do editor continuam, como na página 74, apresentando variações textuais. Os conflitos entre o homem e Luba irão exacerbar-se neste capítulo. Luba já não admite que o homem fique apenas dormindo em seu quarto. Recusa-se a acender uma lâmpada e joga a camisa do homem debaixo da cama. O homem agarra seu braço e a ameaça. Luba acaba por dominar a situação. Então há a revelação da identidade do personagem, esclarecida em nota de rodapé de “Piglia”:

— Luba, você sabe quem sou?

— Sei.<sup>22</sup>

<sup>22</sup> Há duas versões para esta réplica no manuscrito: “Sei, você é um revolucionário perseguido pela polícia”. Por cima está escrito: “Sei, um anarquista. (*Nome falso*, p. 76).

O personagem tenta explicar a Luba por que se engajou, e cria-se uma polarização entre o altruísmo e engajamento do revolucionário e o egoísmo e decadentismo de Luba:

— Minha vida foi isso. Toda a minha vida. Desde sempre. Nada de mim me interessa: só me interessa pela felicidade dos homens.

— E pode-se saber por que você é tão bom?

— Mas você não vê o mundo? Não vê a injustiça, o sofrimento?

— Não. Eu sou má. Sou má — diz ela, com um brilho angustiado nos olhos escuros. — O que me interessa a felicidade dos outros? Quero minha felicidade. Eu, eu: Luba (*Nome falso*, p. 77).

A frase “O que me interessa a felicidade dos outros? Quero minha felicidade” apresenta ecos de outra frase atribuída a Arlt na primeira parte de *Nome falso*:

Acho que neste aspecto venço a todos. Sou um perfeito egoísta. A felicidade do homem me é totalmente indiferente. Mas em compensação o problema de minha felicidade interessa-me muitíssimo. (*Nome falso*, p. 13)

O personagem tem compaixão pelos “humilhados e ofendidos”, e sente pena de Luba, ao que esta reage furiosamente por se sentir humilhada. Há então, uma conciliação. Na passagem ao capítulo 3, o narrador indica: “Há um longo silêncio” (*Nome falso*, p. 78), portanto, marcando a passagem do tempo, sendo mais uma elipse que funciona como corte entre os capítulos. O personagem continua então, a oferecer uma bebida à Luba, que se recusa a beber sozinha. Luba compara, então, o estranho personagem, que não quer beber, com os escritores:

— É melhor que não procuremos razões. O senhor parece, de fato, um escritor. Isso não é incômodo? Os escritores são como o senhor. Primeiro manifestam compaixão, depois se irritam quando a pessoa não se ajoelha diante deles como se fossem Deus. São exigentes. (*Nome falso*, p. 79)

Apesar de não haver livros naquele ambiente sórdido, Luba conhece os escritores, pois é freqüentada por um deles. Após um momento Luba decide beber sozinha, pois já é decadente:

Encheu duas vezes o copo de conhaque e esvaziou-o.

— Mas a senhora tinha dito que não queria beber sozinha.

— É a falta de vontade, querido. Além disso, já faz muito tempo que estou envenenada, e se não bebo sufoco. (*Nome falso*, p. 80)

Ocorre então um momento de carnavalização, pois Luba insiste para que o homem vista suas roupas íntimas femininas, com uma tentativa de inversão temporária dos gêneros masculino/feminino:

— Está tão quente. Por que vou ficar me cobrindo? Por consideração a você, a seu pudor. Imbecil! Escuta: se quiser, pode tirar as calças. Se suas cuecas estiverem sujas, posso lhe emprestar minhas calcinhas. Seria tão divertido!. — Remexe numa gaveta, com o corpo inclinado, depois levanta-se, estendendo-lhe uma peça de roupa de tule preto cheia de rendas e franjas. — Vista, eu imploro. Vai vestir, não é mesmo? Meu querido, gracinha...

Sufocante de tanto rir, estende as mãos para ele com uma expressão de súplica. Depois ajoelha-se diante dele e tenta apoderar-se de suas mãos.

— Me faça essa vontade. Eu imploro, meu lobinho. Como agradecimento, beijarei seus pés.

Ele tenta desvencilhar-se da mulher.

— Chega, Luba — diz. (*Nome falso*, p. 81)

Após o momento de carnavalização, o homem sugere:

— Estou querendo dizer que a senhora é uma mulher e eu... Poderíamos ir para a cama... Não vá pensar que é por piedade... Ao contrário, eu próprio estou interessado. (*Nome falso*, p. 81)

Continuam as notas do editor (*Nome falso*, p. 81, nota 24), que apresenta as variações textuais:

<sup>22</sup> *A versão que transcrevemos é a do manuscrito.* Na cópia datilografada, porém, lê-se: Com um sorriso confuso estendeu as mãos para ela: era uma carícia desajeitada, de homem que nunca fez nada com mulheres. Ela deixou-se cair sobre os calcanhares, sempre ajoelhada, e olhou para ele com uma tristeza e um desprezo infinitos. (*Nome falso*, p. 81)

A despeito da tentativa de conciliação da parte do homem, Luba termina por indignar-se com a atitude do estranho e por xingá-lo e a relação entre os dois não é muito amigável.

No capítulo 4 há um acentuação do dramatismo, com o emprego constante do diálogo. Neste capítulo, Luba muda de atitude e não irá hostilizar mais o personagem. Pelo contrário, Luba diz estar à espera de um homem bom:

— Está esperando por mim? Por mim? Você?

— É. Faz muito tempo que estou esperando pelo bom. Todos os que vêm aqui se consideram covardes, canalhas. E são mesmo canalhas. (*Nome falso*, p. 83.)

Luba atinge uma lucidez sobre seus sentimentos, colocando o personagem numa posição de menor domínio emocional sobre a situação:

— Está vendo? Percebe? Estou com a razão. Você teria dito o seguinte: “Dou minha vida, mas não toque em minha honra.” Você dá o que não tem valor. Não, querido: dê-me o que é mais valioso. Vamos ver se você é capaz: dê-me aquilo, seja o que for, sem o que você não poderia viver. (*Nome falso*, p. 85)

Luba afirma a verdade do desejo, estabelecendo uma dicotomia entre o idealismo do revolucionário “puro” e a realidade carnal em que ela se move:

— E sua verdade Luba? Qual é?

— Minha verdade? — perguntou sossegada, distante. — Minha verdade é o desejo.

O capítulo 5 é decisivo: apresenta o conflito final do personagem, que decide ir embora e abandonar Luba. Mas termina por chegar à conclusão de que não quer ser puro, e permanece no quarto, com Luba.

No capítulo 6 o personagem revela seu nome: Enrique (*Nome falso*, p. 88). Há um forte componente de irreverência, quando Luba convida suas amigas,

prostitutas, para conhecerem, seu amado. É uma cena com características grotescas e vulgares:

As outras mulheres já estão no quarto, fazendo caretas e dando risadinhas. Sentam-se uma ao lado da outra. São cinco ou seis, quase todas envelhecidas, rebocadas, com os lábios pintados de vermelho. Umaz fazem cara de modéstia; outras olham para o homem com ar tranqüilo, cumprimentam-no, estendem-lhe a mão e esperam que ele lhes sirva alguma coisa para beber. Provavelmente já estavam indo para a cama, pois vestem leves penhoares; uma delas, gorda, preguiçosa e pachorrenta, está de combinação, mostrando os grossos braços nus e os seios esbranquiçados de talco. Essa, bem como uma outra que parece um coelho, com uma grande quantidade de cosmético nas têmporas, já está completamente embriagada. O quartinho se enche de vozes, de risos, de cheiro de suor e perfume barato. (*Nome falso*, p. 90)

Enrique, já embriagado, faz um brinde à sua “internacional dos humilhados e ofendidos”:

— Bebo à saúde de todos os canhalhas, de todos os desesperados. Bebo à saúde das senhoras aqui presentes. — As mulheres aplaudem e gritam. Ele pede calma, agitando a mão. — Bebo à saúde de todos os que a vida esmaga. Ladrões, loucos, assassinos, prostitutas. Bebo à saúde dos que estão com a alma envenenada. Bebo à saúde de Luba: porque ela sofreu. (*Nome falso*, p. 91)

Luba resolve unir-se a Enrique e aos revolucionários. Ao partirem, Luba despede-se de uma mulher chamada María del Carmen, nome que, como vimos, aparece em “louca e o relato do crime” e nos esboços do romance com Rinaldi, de “Arlt”, na primeira parte de *Nome falso*, em mais uma auto-referência.

O signo do falso aparece mais uma vez, agora sob a forma de dinheiro falso, o que constitui uma referência à comparação entre a idéia expressa por Arlt do relato ou texto enquanto mercadoria e dinheiro falso (*Nome falso*, p. 13, 47):

Com este dinheiro você vai começar uma vida nova, você também. É dinheiro falso, mas não faz mal, ninguém vai notar a diferença. São perfeitas: foram feitas pelo maior falsificador da América do Sul. Ninguém vai perceber, principalmente no campo, pode ficar tranqüila. (*Nome falso*, p. 94)

Enrique, o revolucionário (comunista? anarquista?) e Luba, ou Beatriz Sánchez estão confinados entre quatro paredes, no que se assemelha a uma situação-limite. O ponto de virada da história vai ser o desejo de Luba de acompanhar Enrique e seu grupo de revolucionários.

Como vimos, o narrador da primeira parte de *Nome falso*, portanto “Piglia”, afirmou que essa situação-limite “parecia retirada de *Os sete loucos*”. O leitor é levado a assimilar a comparação do encontro em *Luba* de um personagem revolucionário e uma prostituta com a saga de Erdosain narrada em *Os sete loucos* e *Os lança-chamas*, uma espécie de romance de formação no crime. Erdosain inicia sua saga roubando dinheiro da Companhia Açucareira na qual trabalhava e se envolve continuamente com prostitutas e acaba por se juntar a um grupo revolucionário sem uma ideologia definida a não ser a tomada do poder pura e simplesmente. A diferença entre o revolucionário Enrique, criado por Piglia em *Luba*, e Erdosain, de *Os sete loucos* e *Os lança-chamas*, de Arlt, é que a ideologia que move Enrique é uma utopia positiva, seja anarquista ou comunista, o que não fica claro em *Luba*. Já em *Os sete loucos* e *Os lança-chamas* há uma utopia negativa, que só levará à destruição da própria sociedade revolucionária comandada pelo Astrólogo, que apenas visava a tomada de poder.

Como ficou demonstrado, há elementos suficientes em *Luba* e em *Nome falso* para comprovar a presença de características estilísticas e temáticas arltianas no discurso de Piglia.

#### 4. CONCLUSÕES

*Nome falso* constitui um exemplo notável do que Linda Hutcheon e outros teóricos como Steven Connor<sup>84</sup> chamam de obra auto-reflexiva. É uma obra na qual encontramos uma concepção de literatura como roubo e plágio.

*Nombre falso* proporciona um exemplo de uma ficção que, como o *Pierre Ménard*, de Borges, “parodia, entre outras coisas, o gênero da nota biblio-bio-crítica sobre um escritor”.<sup>85</sup>

Apesar de tratar-se de um texto relativamente curto, *Nome falso* possui diversas características que o tornam uma narrativa complexa, pois ao mesmo tempo tematiza e reflete sobre o processo do fazer literário, sua circulação, as questões de autoria, do estatuto da ficção.

GNUTZMANN conclui seu estudo sobre *Nome falso* com suas reflexões sobre características comuns a *Nome falso* e aos contos de Jorge Luis Borges:

“Homenaje” tiene en común con muchos relatos de Borges la inclusión explícita de ideas acerca de la forma de contar. Ambos, además, mezclan los géneros: combinan el ensayo con el cuento. Para “Homenaje” hemos comprobado cierta alternancia, pero también la yuxtaposición de la ficción con la monografía literaria con la parafernalia de notas, referencias bibliográficas, citas, etc.”. Le mismo se observa en textos borgianos como “Pierre Menard”, “Examen de la obra de Herbert Quain”, “La busca de Averroes” etc. “Homenaje a Roberto Arlt” podría llamarse igualmente “Homenaje a Jorge Luis Borges”: usa la idea arltiana del texto como mercancía y la borgiana de un gran intertexto. Practica la mezcla de géneros al estilo de Arlt — quien incluye fórmulas físicas ) matemáticas, croquis, etc. — pero igualmente al estilo de Borges, inventor del cuento-ensayo de

---

84 CONNOR, S. *A cultura pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1991.

85 HUTCHEON, L. *Uma teoria da paródia*. Lisboa: 70, 1999. p. 29

contenido filosófico y literario. Por último, Borges fue uno de los primeros escritores en preocuparse del papel del lector en la obra literaria, como muestran los textos "Kafka y sue precursores» y "La obra de Herbert Quain", entre otros. Al final de este cuento se dice explícitamente que el lector debe buscar la verdadera solución que el detective no encuentra. Lo mismo ocurre en "Homenaje": el lector a lo largo del texto persigue pistas como el detective-narrador Piglia, pero lo debe superar, ya que éste lo engaña con la falsa solución de un cuento arltiano. Podemos aplicar perfectamente la frase de "Herbert Quain" al lector de "Homenaje": El lector de este libro singular es más perspicaz que el detective" (Obras 462)<sup>86</sup>.

O autor joga com a ficção e a realidade, recriando acontecimentos da vida de Arlt, seu fracasso como escritor, ao exprimir seus projetos de romances abortados e seu desejo de ser um grande escritor e suas limitações, seu fracasso como inventor, com seu laboratório e suas meias de borracha e seus experimentos malfadados.

O texto é estruturado com o aparato lógico de uma edição crítica, como notas de rodapé e citações de publicações. A partir do pressuposto da existência de um texto inédito de Arlt, Piglia cria uma história com múltiplos níveis e diversas vozes e diferentes gêneros discursivos.

Em *Nome falso* o leitor deve também investigar a profusão de informações, apresentadas em notas de rodapé, referências bibliográficas, cartas, anotações, comentários. *Nome falso* é uma paródia da crítica literária, mimetizando os

---

86 GNUTZMANN, Idem, p. 446-447. (Trad. minha): "‘Homenagem’ tem em comum com muitos relatos de Borges a inclusão explícita de idéias acerca da forma de contar. Ambos, além disso, misturam os gêneros: combinam o ensaio com o conto. Em relação à ‘Homenagem’ comprovamos certa alternância, mas também a juxtaposição da ficção com a monografia literária com a parafernália de notas, referências bibliográficas, citações, etc. O mesmo se observa em textos borgianos como ‘Pierre Menard’, ‘Examen de la obra de Herbert Quain’, ‘La busca de Averroes’. ‘Homenagem a Roberto Arlt’ poderia chamar-se também ‘Homenagem a Jorge Luis Borges’: usa a idéia arltiana de texto como mercadoria e a borgiana de um grande intertexto. Pratica a mistura de gêneros ao estilo de Arlt — que inclui fórmulas químicas físicas, matemática, croquis, etc. — mas igualmente ao estilo de Borges, inventor do conto-ensaio de conteúdo filosófico e literário. Por último, Borges foi um dos primeiros escritores a preocupar-se com o papel do leitor na obra literária, como mostram os textos ‘Kafka y sue precursores’ y ‘La obra de Herbert Quain’, entre outros. Ao final deste conto se diz explícitamente que o leitor deve buscar a verdadeira solução que o detetive não encontra. O mesmo ocorre em ‘Homenagem’: o leitor ao longo do texto persegue pistas como o detetive-narrador Piglia, mas deve superá-lo, já que este o engana com a falsa solução de um conto arltiano. Podemos aplicar perfeitamente a frase de ‘Herbert Quain’ ao leitor de ‘Homenagem’: ‘o leitor deste livro singular é mais perspicaz que o detetive’”.

procedimentos da crítica genética (ou da edição de textos) ao apresentar um manuscrito e suas variantes (o chamado prototexto<sup>87</sup>), e ao tentar estabelecer sua autoria e levantar uma discussão sobre a impossibilidade de originalidade na literatura. Ao mostrar um caso de falsificação literária com personagens dúbios, desmistifica os bastidores da literatura e do mercado literário. Faz o leitor participar do processo de investigação da gênese do texto literário, inserindo na própria obra as marcas da leitura e as variantes textuais (os documentos de processo).

Como disse GNUTZMANN, *Nome falso* antecipa muitos aspectos do romance *Respiração artificial*. Segundo a análise de ECHEVARREN:

*Respiración artificial*, de Ricardo Piglia (Buenos Aires: Pomaire, 1980), es una obra a tomar en cuenta en cualquier apreciación del «estado de la novela» en Argentina. Se trata de una novela «experimental» en la tradición de Museo de la novela de la Eterna o Rayuela. Pero esta agrupación es engañosa: primero, porque toda novela «seria» es de algún modo «experimental», y segundo, porque la de Piglia poco tiene que ver con las otras dos nombradas. La obra tiene dos partes: la primera se propone como una investigación escalonada: un sobrino, Renzi, está interesado en la vida de un tío que desconoce, Maggi, y éste, a su vez, trata de escribir sobre los papeles que ha dejado un argentino del siglo XIX, Enrique Ossorio, abuelo del suegro de Maggi, el ex-Senador Ossorio. La segunda parte de la novela consiste en una discusión «intelectual», o si se quiere literaria, entre Renzi y varios interlocutores. Renzi, narrador en primera persona al comienzo de la obra, poco cuenta de sí mismo (aunque prodiga sus opiniones). A través de su tío, la primera parte se propone como aproximación a unos papeles escritos ciento treinta años antes. A diferencia de *Los papeles de Aspern*, de Henry James, tío y sobrino llegan a conocer esos documentos, los cuales integran, parcialmente, el texto de la novela. Mientras la primera parte consiste en la investigación (de la vida del tío por parte del sobrino, del legado de Ossorio por parte del tío), la segunda abandona esa expectativa. Frente a varios interlocutores, Renzi elabora sus opiniones acerca de la historia literaria argentina.<sup>88</sup>

---

87 SALLES, C. *Crítica genética: uma (nova) introdução*. São Paulo: EDUC, 2000.

88 ECHEVARREN, R. “La literariedad: *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia”. In: *Revista Iberoamericana*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidade de Pittsburgh. Pittsburgh, Pensilvânia, n°125, out-dez. 1983. p. 997. (Trad. minha): “Respiração artificial, de Ricardo Piglia (Buenos Aires: Pomaire, 1980), é uma obra a ser levada em consideração em qualquer apreciação do ‘estado do romance’ na Argentina. Se trata de um romance experimental na tradição de Museo de la novela de la Eterna ou O jogo da amarelinha. Mas este agrupamento é enganoso: primeiro, porque todo romance sério é de algum modo experimental, e segundo

Continuando sua análise, ECHEVARREN identifica uma divisão em *Respiração* em duas partes: uma primeira parte ficcional e uma segunda parte “crítica”, em que opiniões sobre a crítica da literatura e da cultura argentinas são expressas por personagens como Renzi e Tardewski:

La primera parte es propiamente invención, ficción, literatura. La segunda ofrece una contrapartida crítica. A partir de una puesta en escena ficticia (el diálogo entre los personajes) desarrolla -rapsódicamente, impromptu— una crítica literaria que es también una crítica de la cultura argentina (y que se amplía, al final, a una crítica de las relaciones de la literatura y la aventura política nazi). Pero este contraste resulta engañoso. La exploración de las fantasías históricas, en la primera parte, no es ingenua o precrítica, sino todo lo contrario. Los personajes (Renzi, Maggi, el ex-Senador, Ossorio) son intelectuales. Sus fantasías implican una capacidad especulativa excepcional.<sup>89</sup>

*Nome falso* também é estruturado em capítulos com técnicas narrativas diferenciadas, apresentando uma variedade de gêneros textuais: cartas, bibliografia, citações, notas, poemas, fórmulas químicas, registros e patentes, retratos psicológicos

---

porque a de Piglia pouco tem a ver com as outras duas citadas. A obra tem duas partes: a primeira se propõe como uma investigação escalonada: um sobrinho, Renzi, está interessado na vida de um tio que desconhece, Maggi, e este, por sua vez, trata de escrever sobre os papéis deixados por um argentino do século XIX, Enrique Ossorio, avô do sogro de Maggi, o ex-Senador Ossorio. A segunda parte do romance consiste em uma discussão intelectual, ou se se prefere, literária, entre Renzi e vários interlocutores. Renzi, narrador em primeira pessoa ao começo da obra, pouco conta de si mesmo (ainda que sejam muitas suas opiniões). Através de seu tio, a primeira parte se propõe como aproximação a uns papéis escritos cento e trinta anos antes. A diferença de *Os papéis de Aspern*, de Henry James, tio e sobrinho chegam a conhecer esses documentos, os quais integram, parcialmente, o texto do romance. Enquanto a primeira parte consiste na investigação (da vida do tio por parte do sobrinho, o legado de Ossorio por parte do tio), a segunda abandona essa expectativa. Diante de vários interlocutores, Renzi elabora suas opiniões acerca da história literária argentina.”

89 ECHEVARREN, Idem, p. 998. (Trad. minha): “A primeira parte é propriamente invenção, ficção, literatura. A segunda oferece uma contrapartida crítica. A partir de uma encenação fictícia (o diálogo entre personagens) desenvolve – rapsodicamente, impromptu — uma crítica literária que é também uma crítica da cultura argentina (e que se amplia, ao final, até uma crítica das relações da literatura com a aventura política nazi.) Mas este contraste é enganoso.”

de personagens. Como vimos, há um narrador em primeira pessoa, que, discretamente, e apenas no final da narrativa, deixa-se conhecer como Ricardo Piglia, que compilava material para uma edição de textos inéditos de Roberto Arlt. Os supostos inéditos de Arlt possuem ressonâncias e mesmo repetições textuais de outros textos de Piglia, como ficou comprovado, portanto estabelecendo relações de intratextualidade (em relação aos textos de Piglia) e intertextualidade (com as citações de Arlt).<sup>90</sup>

Este processo de “canibalização” dos discursos e dos gêneros textuais é um procedimento encontrável em Roberto Arlt, conforme análise de críticos como SARLO, GNUTZMANN, entre outros. Não por acaso, uma das metáforas designadoras do discurso arltiano é “máquina polifacética de Roberto Arlt”. Segundo os críticos, Arlt recorreu a tudo o que pôde em sua difícil aprendizagem: “El folletín, las traducciones españolas de los autores rusos, la novela sentimental, Ponson du Terrail, Dostoievsky y Andréiev entraban en ese gigantesco proceso de canibalización y deformación, de perfeccionamiento y de parodia que es la escritura arltiana.”<sup>91</sup>

E assim como em *Respiração artificial*, a separação da narrativa em dois gêneros textuais (ficção e crítica), também presente em *Nome falso*, permite refletir sobre a especificidade de ambas:

Hacer literatura, hablar sobre literatura: he aquí las dos caras de *Respiración*, contrastadas en la primera y segunda partes. La separación, por supuesto, no es tajante. Las fantasías de la primera parte son, en verdad, interpretaciones críticas de la historia, mientras que los diálogos improvisados de la segunda pueden caer en la trampa de un discurso subjetivo y acalorado. La virtud de este contraste es que permite al lector examinar qué sea literatura y qué sea crítica, y alcanzar ciertas comprobaciones

---

90 REUTER, Y. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

91 SARLO, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988, p. 52. (Trad. minha): “O folhetim, as traduções espanholas dos autores russos, o romance sentimental, Ponson du Terrail, Dostoievsky y Andréiev entravam neste gigantesco processo de canibalização e deformação, de aperfeiçoamento e de paródia que é a escritura arltiana.”

paradojales, o sea, ajenas a sus prejuicios.<sup>92</sup>

Em *Nome falso*, encontramos o elemento metalingüístico do discurso crítico-literário juntamente com elementos típicos da narrativa policial, como suspense, clímax e anticlímax. Há, na própria obra, as marcas da leitura e as variantes textuais decorrentes da publicação dos inéditos de Arlt (os documentos de processo), compilados por “Piglia”.

Em *Nome falso*, o leitor é instado a agir e pensar como um detetive em busca da solução do conto. Há um emaranhado de personagens reais e fictícios e o leitor deve solucionar o que é verdadeiro e o que é falso, pois são muitos os textos mencionados, as referências válidas se misturam às pistas falsas, os textos apresentados como sendo de Arlt, o poema e as cartas de Saul Kostia, e na verdade, todo o texto de *Nome falso* (menos, é claro, dos fragmentos que foram apropriados de Arlt por Piglia, conforme ficou demonstrado), são obra de Piglia.

Como foi dito, Piglia faz ao nível da enunciação aquilo que, ao nível do enunciado, atribui a Arlt, ou seja, a concepção da literatura enquanto roubo. Piglia, então, “rouba”, ou se apropria de fragmentos de Arlt.

*Nome falso* apresenta um grau de auto-reflexividade somente encontrável em obras experimentais. Como vimos, *Nome falso* é apenas um conto, *Homenagem a Roberto Arlt*, incluída em um livro, *Nombre falso*, cujas histórias se relacionam, apresentando diversos graus de intratextualidade e intertextualidade. A intratextualidade ocorre com a repetição de elementos oriundos dos demais contos de

---

<sup>92</sup> ECHEVARREN, La literariedad: *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia”. In: *Revista Iberoamericana*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidade de Pittsburgh. Pittsburgh, Pensilvânia, nº125, out-dez. 1983. p. 998. (Trad. minha): “Fazer literatura, falar sobre literatura: eis as duas faces de *Respiração*, contrastadas na primeira e segunda partes. A separação, evidentemente, não é taxativa. As fantasias da primeira parte são, na verdade, interpretações críticas da história, enquanto que os diálogos improvisados da segunda podem cair na armadilha de um discurso subjetivo e acalorado. A virtude deste contraste é que permite ao leitor examinar o que é literatura e o que é crítica, e alcançar certas comprovações paradoxais, ou seja, alheias a seus preconceitos.”

*Nombre falso*, como “O fim de viagem”, “A caixa de vidro”, “A louca e o relato do crime”. Personagens como Emilio Renzi, Rinaldi, Echevarne, María del Carmen, que surgem primeiro nesses contos, aparecem também em *Nome falso*.

Ainda que, como vimos, a edição em separado de *Nome falso* dificulte a apreensão da unidade formada pelas diversas referências intertextuais, a leitura independente de *Nome falso* atesta a qualidade da narrativa de Piglia, que é uma obra-prima que vale por si própria.

## 5. REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1991.
- ARLT, R. *Os sete loucos e Os lança-chamas*. São Paulo: Iluminuras, 2000
- ARLT, *Aguafuertes porteñas*. 10 ed. Buenos Aires: Losada, 2001
- ARLT. “Autobiografía”. In: SARLO, *Una modernidad periférica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2000.
- BARTHES, R. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BORRÉ, O. *Roberto Arlt: su vida y su obra*. Buenos Aires: Planeta, 2000.
- BORGES, J. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1976.
- CONNOR, S. *A cultura pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1991.
- CULLER, J. *Sobre a desconstrução*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.
- ECO, U. *Sobre os espelhos*. São Paulo: Nova Fronteira, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- ECHEVARREN, R. “La literariedad: *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia”. In: *Revista Iberoamericana*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidade de Pittsburgh. Pittsburgh, Pensilvânia, n°125, out-dez. 1983.
- FOUCAULT, *O que é um autor*. 3 ed. Lisboa: Vega, 1993.
- GNUTZMANN, R. “Homenaje a Arlt, Borges y Onetti”. *Revista Iberoamericana*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Universidade de Pittsburgh. Pittsburgh, Pensilvânia, EUA Vol. LVIII, num. 159. p. 437-448.
- HUTCHEON, L. *Teoria da paródia*. Lisboa: 70, 1998.
- HAYES, A. “La revolución y el prostíbulo: Luba de Roberto Arlt”. *Ideologies and Literature*, 2, n.º 1 (Minneapolis, Spring 1987).
- LAFFORGUE, J. *Nueva novela latinoamericana*. Buenos Aires: Paidós, 1973.

- LUDMER, I. J. "Vicente Leñero: Los albañiles, lector y actor". In: LAFFORGUE, J. *Nueva narrativa latinoamericana*. Buenos Aires: Paidós, 1972.
- MIRANDA KLIX: *Cuentistas argentinos de hoy*. Buenos Aires: Claridad, 1929.
- ONETTI, J. "Semblanza de un genio rioplatense". In: LAFFORGUE, J. *Nueva narrativa latinoamericana*. Buenos Aires: Paidós, 1972. p. 363-377.
- PICCINI, M. "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria", *Los libros*, n.º 29 (Buenos Aires, mar.-abr. 1973), p. 22-27; "Literatura y propiedad en la obra de Roberto Arlt". *La Opinión* (Buenos Aires), 10 abr. 1973, p. 10-11; "Roberto Arlt: la ficción del dinero". *Hispanamérica*, n.º 7 (College Park, Maryland, 1974), p. 25-28
- PIGLIA, R. *Casa de las Américas*. Havana: Casa de las Américas, fev.-mar. 2001, p. 11-24.
- PIGLIA. *Nombre falso*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997. *Nome falso*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- PIGLIA. *Respiração artificial*. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- PIGLIA. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 1986.
- PIGLIA. *Prisão perpétua*. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- PIGLIA. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- PIGLIA, *A invasão*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- REUTER, Y. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- RIBEIRO, M. P. G. *Os sete loucos e Os lança-chamas*. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- SAER, J. J. *Folha de São Paulo*, 16 abr. 2000.
- SAÍTTA, S. *El escritor en el bosque de ladrillos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- SALLES, C. *Crítica genética: uma (nova) introdução*. São Paulo: EDUC, 2000.
- SARLO, *Una modernidad periférica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2000.

## 6. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALCALÁ, M (Org.). **Nova narrativa argentina**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

ARLT, R. **Os sete loucos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

\_\_\_\_\_. **As feras**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

\_\_\_\_\_. **Viagem terrível**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

\_\_\_\_\_. **Armadilha mortal**. Porto Alegre: Editora L&PM, 1997.

BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: Hucitec, 1996.

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. São Paulo: Forense, 1998.

BEIRED, J. **Breve história da Argentina**. São Paulo: Ática, 1996.

BERGEZ, D. **Métodos críticos para a análise literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BOLLE, W. **Fisiognomia da cidade moderna**. São Paulo: Edusp, 2000.

BORGES, J. **Obras completas en colaboración**. Madrid: Alianza Editorial, 1983. 2 v.

CULLER, J. **Teoria literária: uma introdução**. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DERRIDA, J. "Assinatura acontecimento contexto". In: **Limited, inc**. Campinas: Papyrus, 1996.

EAGLETON, T. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. **As ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1999.

\_\_\_\_\_. **O pensamento do exterior**. São Paulo: Pricípio, 1990.

\_\_\_\_\_. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. São Paulo: Imago, 1991.

\_\_\_\_\_. **Teoria e política da ironia**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

JOZEF, B. (Org.). **Poesia argentina. 1940-1960**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

KAISER, W. **Análise e interpretação da obra literária**. Coimbra: Armênio Amado Editora, 1985.

KOVADLOFF, S. (Org.). **A palavra nômade. Poesia argentina dos anos 70**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

LARROSA, J. "Os paradoxos da repetição e a diferença. Notas sobre o comentário de texto a partir de Foucault, Bakhtin e Borges". In: ABREU, M. (Org.) **Leitura, história e história da leitura**. Campinas: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil, 2000.

MANGUEL, A. **No bosque do espelho**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

MASOTTA, O. **Sexo y traición en Roberto Arlt**. Buenos Aires: Corregidor, 1998.

PERLONGHER, N. **Caribe transplatino. Poesia neobarroca cubana e rioplatense**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

PELLETIERI, O. **Teatro argentino contemporâneo**. São Paulo: Iluminuras, 1992.

PIGLIA, R. **A cidade ausente**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

\_\_\_\_\_. **Dinheiro queimado**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

PINTO, J. **Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges**. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

ROJAS, R. **História de la literatura argentina: los modernos**. Buenos Aires: Losada, 1949.

SARLO, B. “Arlt: cidade real, cidade imaginária, cidade reformada”. In: CHIAPPINI, Ligia; AGUIAR, Flávio Wolf de (Org.). **Literatura e história na América Latina**. São Paulo: Edusp, 2001.

SCHWARTZ, J. **Vanguardas latino-americanas**. São Paulo: Edusp, 1995.

\_\_\_\_\_. **Vanguardas argentinas: anos 20**. São Paulo: Iluminuras, 1989.

STAM, R. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 2000.

VIANA, F. **Argentina civilização e barbárie: a Argentina vista da Casa Rosada**. São Paulo: Atual. 1996