



# A ESTÉTICA DE *RESPIRAÇÃO ARTIFICIAL*, DE RICARDO PIGLIA, À LUZ DA FENOMENOLOGIA DA LEITURA

Antonio Adailton Silva<sup>1</sup>

Maria Celma da Rocha Barbosa<sup>2</sup>

Núbia Régia de Almeida<sup>3</sup>

**RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo fazer uma análise da obra *Respiração Artificial*, de Ricardo Piglia, à luz da fenomenologia da leitura, conforme Paul Ricoeur (2010) a enuncia, na esteira de Roman Ingarden. Nesse sentido, a estética da obra é vista não apenas como uma forma, mas, sobretudo, como um componente literário fundamental para a produção de sentido. Desse modo, a releitura do texto pode mudar a recepção do leitor, surpreendendo-o com novas interpretações produzidas, pois determinados fatos terão escapado à percepção durante a primeira leitura, exatamente em virtude do modo como a obra está organizada formalmente. Mesmo após algumas releituras, o leitor poderá não adquirir uma consciência do todo da obra, incertezas poderão persistir, devido ao enredo não linear, utilização de vários recursos intertextuais e de intratextualidade, que exigem frequentes avanços e retrocessos de leitura, visando a uma melhor compreensão do todo, tendo em vista melhorar a recepção.

**PALAVRAS-CHAVE:** fenomenologia da leitura, estética, recepção do leitor, *Respiração artificial*.

**ABSTRACT:** This article aims to analyze *Artificial Respiration* by Ricardo Piglia in the light of the phenomenology of reading, as Paul Ricoeur (2010) enunciates, in the wake of Roman Ingarden. In this sense, the aesthetics of the work is seen not only as a form, but, above all, as a fundamental literary component for the production of meaning. In this way, the re-reading of the work can change the reception of the reader, surprising it with new interpretations produced, because certain facts will have escaped the perception during the first reading, precisely because of the way the work is formally organized. Even after some re-reading, the reader may not be aware of the whole of the work, uncertainties may persist due to nonlinear plot, use of various intertextual and intratextuality resources, which require frequent advances and rewinds of reading, aiming at a better understanding. In order to improve reception.

**KEYWORDS:** phenomenology of reading, aesthetics, reader's reception, *Artificial Respiration*.

## I – A ESTÉTICA COMO ELEMENTO DA PRODUÇÃO DE SENTIDO DO LITERÁRIO

Desde Aristóteles (1989), tentativas de dizer algo sobre a literatura, invariavelmente, implicam um esforço para descrever o produto literário como um objeto de caráter estético. Para ele, “é inato em todos nós o instinto de nos deleitarmos com obras de imitação” (ARISTÓTELES, 1989, p. 17). Um deleite que, segundo ele, é tanto maior quanto mais bem-feitas são as representações das coisas, mesmo aquelas cuja contemplação é dolorosa, pois mesmo assim pode-se aprender. E aprender, segundo o célebre filósofo, é um grande prazer. A dimensão estética, de fato, tem importância fundamental na construção da obra, colaborando na produção de efeitos de sentido, e não apenas para dar uma forma específica ao texto, seja em termos visuais ou de sonoridade.

Em sua obra *Ideologia da estética*, Terry Eagleton (1993, p. 8) diz que “para uma noção cujo significado se refere a algo de não-funcional, poucas ideias há que tenham servido a funções tão diversas”. O autor afirma que, contudo, ao promover o valor teórico do seu objeto, esse projeto contraditório e autodestrutível, chamado estética, arrisca-se a esvaziar-lhe esse valor “exatamente da sua especificidade ou infabilidade, considerados seus aspectos mais preciosos”, sendo que “a própria linguagem que eleva a arte arrisca-se perpetuamente a diminuí-la” (EAGLETON, 1993, p. 8).

Nesse âmbito, a fenomenologia da leitura pode contribuir para que se compreenda como o leitor pode apreender uma obra a partir do modo como é esteticamente elaborada. Interpretando Ingarden, Maria da Glória Bordini diz que

Quando alguém lê, sua consciência apreende o objeto de leitura a partir dos fenômenos que o texto impresso lhe apresenta. Em primeiro lugar, ocorre a intuição sensível dos sinais gráficos, de imediato transformados, por atos constitutivos intencionais, em impressões fônicas. Ingarden pensa em textos linguísticos tradicionais, em que o elemento gráfico é apenas o registro dos fonemas e palavras, uma vez que, para ele, a imprensa é só o fundamento físico para a apreensão ideal de um som e não de um desenho. Não considera textos em que o formato das letras ou da palavra também produz significações. Mas é possível pensar fenomenologicamente os fenômenos gráficos, também portadores de sentido e de linguagem, pois a consciência os transforma em interpretações linguísticas (BORDINI, 2009, p. 18-19).

Levando-se em conta que um texto é um objeto que, mais do que comunicar, é usado para produzir sentidos, não residirá apenas na sua parte linguística o seu poder de realizar tal produção. E os artistas das letras, ainda que intuitivamente,

sabem disso. Em se tratando de ficção em prosa, o teor da obra, em si, pode não revelar mais sobre ela do que a sua forma, o modo como ela é construída pelo autor, o artista. O modo como o texto emerge em seu plano de expressão, distribuído ao longo das frases, dos parágrafos, de capítulos, pode oferecer ao leitor não só um enredo ou uma história, mas também desafios de encontrar ali, em meio à tessitura, algo que suscite algum sentido, segundo a ordem textual estabelecida.

O sentido do texto, desse modo, não é dado apenas pela sua dimensão linguística. O texto literário é uma construção para a qual a significação a ser elaborada, no final, poderá ser inadequada, ilusória, imperfeita, sem que o leitor se dê conta disso. A releitura de uma obra, sugerida por autores como Paul Ricoeur (2010), pode mudar a história de uma recepção, surpreendendo o leitor, fazendo-o indagar a si mesmo sobre a sua desatenção ou a sua incapacidade de ter percebido o que havia no texto desde a primeira leitura, e ele não percebera. E, mesmo a releitura, poderá não mudar tão rapidamente esse quadro de deturpada percepção e de inusitada recepção do objeto literário quando este requer mais do que mera leitura, mas análise crítica.

Cabe ressaltar que a percepção é decorrente da sensação, do conhecimento sensível, que, por sua vez, pode ser enganoso. “Os sentidos”, diz Régis Jolivet, “podem ser causas acidentais de erros”. Mas o erro, segundo esse autor, “provém sempre de emitir a inteligência um juízo sem criticar e interpretar os dados sensíveis, confrontando-os uns com os outros” (JOLIVET, 1995, p. 146).

Nem todo leitor conseguirá se ater ao valor da estética como um componente literário determinante para a produção de sentidos sobre uma obra. Chegará mesmo ao ponto de, não se sentido afeito à forma como uma obra tenha sido construída, e por decorrente aversão a sua estética, abandonar a leitura, por considerar o texto confuso, difícil, hermético, denso, dentre outras possíveis denominações.

Nesse caso, a dificuldade ou facilidade da leitura não recairá exclusivamente sobre o assunto abordado, nem sobre a quantidade de dados, fatos e tramas, que podem tornar a obra mais ou menos complexa. Mas é no modo como o discurso é empreendido que poderá estar o grande desafio à compreensão do leitor e ao não abandono da leitura. Isso significa que ler romances como *Iracema*, *O cortiço*, *Dom Casmurro*, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, *Macunaíma*, *o herói sem nenhum caráter*, *Vidas Secas*, *Grande sertão: veredas* e *A hora da estrela* poderá se constituir, cada uma dessas leituras, experiência bastante diversa. Para alguns leitores, algumas dessas obras poderão oferecer maior ou menor resistência não devido ao seu conteúdo, mas a sua forma, à estética.

Diversos são os recursos dos quais os autores costumam lançar mão para

compor suas obras. Alguns deles são a linearidade ou não linearidade do enredo; a intertextualidade em forma de referência a outros textos, por vezes clássicos; a intratextualidade, referência feita ao próprio texto, obrigando o leitor a consultar diferentes pontos da própria obra sucessivas vezes para dirimir dúvidas; o romance epistolar; mudanças no plano temporal, com o uso de *flashback* e *flashforward*; o realismo fantástico; a redução do emprego de adjetivos em benefício de substantivos e verbos; a análise psicológica em detrimento de fatos; o chamado fluxo da consciência; o diálogo com o leitor, feito por simples comentários ou considerações, ou até mesmo se dirigindo abertamente ao leitor com vocativos; e mesmo deixando ocultos alguns detalhes importantes para a compreensão da trama, fazendo com que o leitor, concluída a leitura, permaneça com dúvidas. Tais são apenas algumas das muitas possibilidades de dar forma à obra ficcional.

Para José Luiz Fiorin (2014), o sentido do texto decorre da “união de um plano de conteúdo com um plano de expressão”. Para o autor, “um mesmo conteúdo pode ser expresso por diferentes planos de expressão”, e as mudanças no conteúdo são efeitos estilísticos da expressão e das coerções do material. Segundo ele, “no plano de expressão verbal, esses efeitos estilísticos são, entre outros, o ritmo, a aliteração, a assonância, as figuras retóricas de construção etc.” (FIORIN, 2014, p. 45).

Antonio Candido (1995, p. 246), por sua vez, afirma que “as palavras organizadas são mais do que apenas a presença de um código”. Para esse autor,

Quando recebemos *o impacto de uma produção literária*, oral ou escrita, ele *é devido à fusão inextrincável da mensagem com a sua organização*. Quando digo que um texto me impressiona, quero dizer que ele impressiona porque a sua possibilidade de impressionar foi determinada pela ordenação recebida de quem o produziu. Em palavras usuais: *o conteúdo só atua por causa da forma*, e a forma traz em si, virtualmente, uma capacidade de humanizar devido à coerência mental que pressupõe e que sugere. *O caos originário, isto é, o material bruto a partir do qual o produtor escolheu uma forma, se torna ordem; por isso o meu caos interior também se ordena e a mensagem pode atuar* (CANDIDO, 1995, p. 246, ênfase nossa).

O fato é que a recepção de uma obra, para diferentes leitores, depende das suas próprias experiências, assim como da relação ou “interação” (RICOEUR, 2010, p. 287) que cada um estabelece e desenvolve com o respectivo texto literário. Se para o leitor comum, não acadêmico, aquele que lê apenas por prazer, continuar ou abandonar a leitura de uma obra é uma opção que cabe somente a ele decidir, para o leitor acadêmico não basta apenas concluir a leitura, mas analisá-la e produzir sentido para ela. E tal recepção, ainda que possa contar com elementos subjetivos, para o

leitor acadêmico, ela normalmente é realizada por via de alguma hermenêutica, isto é, de uma análise orientada por alguma teoria.

Esse procedimento, que cabe ao acadêmico, tem como pressuposto não apenas evitar os excessos da subjetividade no ato da interpretação, mas produzir a maior clareza possível ao que é, por natureza, simbólico. Isso não significa que todas as interpretações tenham que resultar nas mesmas conclusões, mas que todas as conclusões sejam fundamentadas com argumentos constituídos por recortes advindos do próprio texto analisado.

Além disso, uma hermenêutica bem empregada leva em conta o exame detalhado de pormenores de uma obra, atentando-se a sua intertextualidade, assim como à intratextualidade, visto que determinadas explicações para a obra podem estar em outros textos ou, como costuma acontecer, dentro da própria obra, mas ocultadas por discursos que, não raro, têm por objetivo desafiar a capacidade do leitor para encontrar as pistas que lhe permitirão melhorar a composição de seus argumentos e, conseqüentemente, a recepção. Tal composição é característica do plano de expressão.

## 2 – *RESPIRAÇÃO ARTIFICIAL*: UMA OBRA COM CARACTERÍSTICAS DE CLÁSSICO

Italo Calvino, em sua obra *Por que ler os clássicos*, tece diversas “propostas de definição” para o que viria a ser um clássico da literatura. Para a presente produção, importam três de tais definições: a de número 1 – “Os clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: ‘Estou relendo...’ e nunca ‘Estou lendo...’” (CALVINO, 2007, p. 9); a de número 4 – “Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira” (CALVINO, 2007, p. 11); e a de número 6 – “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (CALVINO, 2007, p. 11).

Ricardo Piglia foi um autor argentino dedicado não apenas à escrita de obras literárias mas também de crítica e ensaios. *Respiração artificial* é o seu primeiro romance, publicado inicialmente em 1980. Quanto a essa obra, pode-se contestar a ideia de que ela seja, de fato, um clássico. Mas não se pode contestar que sua leitura suscita, indiscutivelmente, as definições mencionadas por Calvino.

Ler uma vez esse romance pode se mostrar uma experiência insuficiente, capaz de deixar, ao término, a sensação de que algo foi perdido ao longo da leitura. O leitor, nesse caso, pode retomar a leitura e tentar descobrir onde está o trecho que pode suprir o vazio sentido, ou dirimir alguma dúvida. Desse modo, sua releitura

será realizada sob o desejo de descobrir algo que já estava lá, mas, dada a sutileza da organização formal, não terá percebido na primeira leitura. Mesmo após a segunda leitura, grande será a possibilidade de persistir o sentimento de que algo não está dito, ou que escapou aos sentidos, ou que não foi lido com a devida atenção. Essa obra continuará tendo algo a dizer. E o mais provável é que esse fenômeno se dê em virtude da estética empregada na sua construção.

Nas palavras de Paul Ricoeur (2010, p. 287-288), a respeito da fenomenologia do ato da leitura:

O conceito mais original é o de 'ponto de vista viajante' (p. 377); exprime o duplo fato de que o todo do texto nunca pode ser percebido de uma só vez, e que, situados no interior do texto literário, nós mesmos viajamos com ele à medida que nossa leitura avança: esse modo de apreender um objeto é 'próprio à apreensão da objetividade estética dos textos de ficção' (p. 178). Esse conceito de ponto de vista viajante combina perfeitamente com a descrição husserliana do jogo de protensões e retenções. Ao longo de todo o processo de leitura ocorre um jogo de trocas entre as expectativas modificadas e as lembranças transformadas. Além disso, o conceito incorpora à fenomenologia da leitura o processo sintético que faz com que o texto se constitua de frase em frase, por meio daquilo que poderíamos chamar um jogo de retenções e protensões frasais.

Tal pode vir a ser o sentimento do leitor que se propõe a ler *Respiração artificial*. Ao avançar a leitura, ao apreender o objeto, efetua são só retenções mas também protensões. Contudo, trata-se de uma viagem que precisa ser cadenciada, atenta, para que os elementos distribuídos ao longo das frases não passem sem que os sentidos os captem ou que o intelecto produza com eles as devidas relações.

A estética de *Respiração artificial* inclui elementos diversos, como a polifonia, o emprego de discurso epistolar e não epistolar, a presença marcante da não linearidade narrativa, ausência de entrada de falas de personagens, uma persistente inversão na ordem de apresentação de determinados fatos, a referência a referentes obscuros, dentre outros que podem tornar a leitura única, ou aligeirada, dessa obra insuficiente, ou inadequada, para uma recepção minimamente capaz de dizer o que o seu texto contém.

Pode-se afirmar, sem receio, que é uma obra muito bem elaborada esteticamente, mas de uma forma complexa em sua estrutura narrativa, que torna a recepção, num primeiro momento, confusa, até mesmo caótica. Quanto a esse particular, Antonio Candido diz que a literatura tem funções, papel contraditório, e que apresenta pelos menos três faces, dentre as quais "uma forma de conhecimento, inclusive como

incorporação difusa e inconsciente” (CANDIDO, 1995, p. 244).

Para Candido (1995, p. 245), “quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo”. Mas, como já aventado, determinados enredos requerem mais do que mera leitura, mas verdadeira iniciação em alguma hermenêutica, de modo que a organização da obra, simulacro de um caos, possa ser refeita pelo leitor, que, então, produzirá alguma ordem e algum sentido para ela.

Concorda-se aqui ainda com Ricardo Piglia (2006, p. 98), quando diz que “muitas vezes o que se leu é o filtro que permite dar sentimento à experiência; a leitura é um espelho da experiência, define-a e dá-lhe forma”. Para esse autor, mais do que apenas ler, o leitor decifra, interpreta, é uma alegoria do intelectual, isto é, deve praticar a leitura como atividade reflexiva, sob pena de, não agindo assim, vir a ter da obra uma leitura não mais do que subjetiva, diante das possibilidades de compreensão da trama que ali está ocultada.

À luz da semiótica francesa (BARROS, 2005; FIORIN, 2014), por exemplo, o nível narrativo de *Respiração artificial* pode ser descrito como segue: um sujeito 1, em um programa narrativo pressuposto, alcança um objeto-valor. No programa narrativo principal, um sujeito 2 nega o valor deste objeto, e indica outro ao sujeito 1, que seria o legítimo objeto-valor. Este sujeito, manipula aquele, prometendo-lhe um objeto modal com o qual o sujeito 1 alcançará seu verdadeiro objeto-valor. O sujeito 1 realiza uma performance e se apossa do objeto modal. Pressupõe-se que o sujeito 1 alcançará o objeto-valor.

A simplicidade do nível narrativo não encontra paralelo no nível discursivo. A obra de Piglia remete ao contexto da ditadura militar argentina dos anos 70, e apresenta um retrospecto com fatos e personagens ficcionais, que se relacionam com outros, históricos, desde os primeiros anos do século 19, na Argentina, no Chile, no Uruguai, no Brasil e nos Estados Unidos, além de países europeus como Inglaterra e Polônia. Ao todo, cinco personagens ocupam a cena principal: Emílio Renzi, Marcelo Maggi, Enrique Ossorio, Luciano Ossorio e Vladimir Tardewski. As considerações sobre a construção discursiva da obra serão tratadas na seção seguinte.

### 3 – ALGUNS PROVÁVEIS MOTIVOS DE DÚVIDAS CAUSADORAS DO DESEJO OU DA NECESSIDADE DE RELEITURA DE *RESPIRAÇÃO ARTIFICIAL*

Nesta terceira parte do artigo, serão apresentadas partes da obra que podem suscitar dúvidas. Ao final da leitura, é possível que o leitor não sinta tais dúvidas, mas

apenas ideias consideradas certezas. Contudo, a releitura pode ser o início da elaboração de uma negação das ideias e dos sentidos produzidos na leitura anterior. A própria obra, ao remeter a autores cuja vida foi dedicada à filosofia e, mais propriamente, a algum tipo de hermenêutica, pode já estar sinalizando para o seu leitor que ele deve desconfiar da primeira leitura, da primeira visada. Hegel, Heidegger, Wittgenstein, Vico e Jules Michelet são alguns dos nomes referidos nessa obra de Piglia.

Segundo a concepção de Hegel, filósofo idealista alemão, autor da obra que é considerada o último grande sistema filosófico, *Fenomenologia do espírito*, a consciência se constrói em três estágios. O primeiro é a certeza sensível, a qual ainda não diz o suficiente sobre o objeto. Se Kant, que antecedeu a Hegel, afirmava haver uma separação entre sujeito e objeto, Hegel, por sua vez, contestou esta posição, afirmando que não se pode separá-los, pois estão imbricados, cabendo ao sujeito descrever o objeto, que será, por sua vez, aquilo que o sujeito disser sobre ele. Nas palavras de Hegel, o sujeito é o SER, e o objeto é o SER-OUTRO. Assim, em sua concepção, seria construída a consciência. Mas, como se pode inferir, o mesmo objeto pode emergir para cada sujeito com sentidos diferentes. E isso dependerá do quão cuidadosa ou não tiver sido a análise de cada um.

Hegel diz mais. O conhecimento é função do relacionamento contraditório entre o sujeito e o objeto. Para chegar ao conhecimento ou à consciência, é preciso, primeiro, ter experiências, isto é, relacionar-se com o objeto, diferenciar-se dele, saber dos símbolos (convenções); segundo, produzir interpretações, ou seja, pensar, refletir sobre as próprias experiências. Assim, quanto mais experiências o sujeito tiver com o objeto e quanto mais interpretações ele produzir, maior tende a se tornar a sua consciência sobre o objeto.

A primeira das duas partes de *Respiração artificial* é constituída por um conjunto de cartas e de documentos envoltos por um discurso empreendido por um narrador, Emílio Renzi: “Dá uma história? Se dá, começa há três anos. Em abril de 1976, quando é publicado meu primeiro livro, ele me manda uma carta” (PIGLIA, 1987, p. 11). Marcando temporalmente os acontecimentos, estas são as primeiras frases do romance, cuja epígrafe é constituída de dois versos do poema *Four quartets*, de T. S. Eliot: “We had the experience but missed the meaning, and approach the meaning restores the experience”.

Traduzindo livremente os versos de Eliot, pode-se chegar a “Nós passamos pela experiência mas não entendemos o seu sentido, e abordar o sentido restaura a experiência”. Por ser uma epígrafe um texto que, antecedendo o texto integral ou algum capítulo de uma obra, normalmente serve para lhes resumir o sentido, não se

pode desprezar esse dado no processo de análise de *Respiração artificial*.

As palavras “experiência” e “sentido” podem ser facilmente consideradas ecos de parte do sistema filosófico hegeliano. Isto é, desde a epígrafe, o texto de Piglia evoca o filósofo alemão, ainda que seja por meio de um texto do poeta vencedor do Nobel de literatura de 1948. Como metonímia, pode-se afirmar que Piglia se referia, efetivamente, a Hegel.

A semiótica pode ainda auxiliar na visada da obra em seu nível discursivo, de modo a revelar os elementos escolhidos pelo autor para simbolizar o tempo, o espaço e os personagens participantes da trama. Referindo-se à semiótica francesa, Diana Barros (2004, p. 12) explica que os temas são “conteúdos semânticos tratados de forma abstrata”, enquanto as figuras são “o investimento semântico-sensorial dos temas”. Segundo a autora, ambos “constituem a semântica discursiva e asseguram a coerência semântica, temática e figurativa do discurso” (BARROS, 2004, p. 12). O caráter de verdade da obra, por sua vez, garantido pela verossimilhança, “provém dos códigos ideológico e retórico, comuns ao emissor e ao receptor, o que assegura a legibilidade da mensagem” (MESQUITA, 1994, p. 68). Desse modo, as referências, sejam implícitas ou não, produzem o efeito de real, e possibilitam compreender esse simulacro do real.

Emílio Renzi, morador de Buenos Aires, após ter escrito um livro, recebe uma carta cujo remetente se identifica como Marcelo Maggi, seu tio, um advogado que se envolvera com a resistência contra a ditadura, mas que mora em Concordia, cidade de fronteira com o Uruguai. Os textos das cartas atribuídas a Marcelo contestam o teor da obra de Emílio. A partir de então, sempre por cartas, Emílio é informado sobre diversos detalhes até então desconhecidos sobre sua própria família. O que Marcelo pretendia era envolver o sobrinho e fazê-lo tomar conhecimento de fatos da vida de um personagem argentino chamado Enrique Ossorio, o qual fora considerado um traidor pela história oficial da Argentina e que documentos os quais estavam sob seu poder poderiam mostrar outra versão dos fatos. Um encontro entre ambos é marcado, para que uma caixa com os documentos fossem entregues a Emílio. Tais documentos, reveladores, poderiam ajudar a revisar a história, mudar versões de fatos. Emílio viaja para Concordia, mas, em vez de Marcelo, é recebido por um homem que se declara polonês – Vladimir Tardewski. Tardewski informa Emílio sobre a ausência de Marcelo, a pretexto de ter viajado. Emílio recebe de Tardewski a caixa com os prometidos documentos.

Essa obra de Piglia, em sua base, fala sobre o sentimento de indignação diante de um governo opressor. Um governo que, em detrimento de uma maioria, favorece uma minoria, que se mantém rica em suas sucessivas gerações. Esse sentimento

de indignação se revela através de personagens como Luciano Ossorio, neto de Enrique, e de Marcelo Maggi, mas também, de certa forma, por meio de Arocena. Este último é a representação de um agente a serviço do *status quo*, cuja missão é interceptar e decifrar mensagens de conspiradores, mensagens estas que poderiam estar presentes nas cartas que circulam pela Argentina.

Para Aristóteles (1989, p. 23), “os enredos bem construídos não devem começar nem terminar de uma maneira fortuita”, mas se adequar a um padrão considerado correto pelo sábio grego, qual seja: “uma ação, completa e inteira, de uma certa amplitude”, em suma, uma coisa inteira, que tenha começo, meio e fim. Ele acreditava ainda que, “a respeito do limite imposto pela natureza da ação, quanto mais longa seja a história, tanto mais bela, contanto que seja bem clara” (ARISTÓTELES, 1989, p. 24). É sobre esse aspecto da (não)clareza que a presente análise se dedicará, em três recortes. Nesse caso, caberia ao leitor se decidir sobre a versão na qual acreditar, com base na sua análise sobre a veracidade de cada uma das versões.

### 3.1 DÚVIDA SOBRE A OCORRÊNCIA DE UM ROUBO

Primeiro, o episódio de um suposto roubo praticado por Marcelo Maggi contra a sua esposa. Ele fora casado com Esperancita, filha de Luciano Ossorio, um ex-senador, herdeiro de uma grande fortuna, antes envolvido com a elite argentina, mas tendo reconstruído a sua visão da realidade após um tiro que lhe tornou paraplégico. A primeira leitura da obra revela de forma bastante clara duas narrativas sobre a história do roubo. A primeira afirmando-o:

Casado com uma mulher de posses, uma mulher que tinha o nome incrível de Esperancita e a respeito de quem dizia-se que tinha um coração frágil e que sempre dormia com a luz acesa e que nas horas de melancolia rezava em voz alta para que Deus pudesse ouvi-la, o irmão de minha mãe [Marcelo Maggi] desaparecera seis meses depois do casamento, levando todo o dinheiro da senhora sua esposa para viver com uma bailarina de cabaré conhecida pelo nome de Coca. Com perfeita calma, sem perder a cortesia gélida, Esperancita denunciou o roubo, movimentou influências, até conseguir que a polícia o encontrasse, alguns meses depois, vivendo luxuosamente, sob nome falso, num Hotel de Río Hondo (PIGLIA, 1987, p. 12).

A segunda narrativa nega o roubo:

O irmão da minha mãe não chegou a ficar sabendo que ela [Esperancita] morrera. Sumido sem deixar vestígios, em determinadas versões dizia-se que continuava

preso e em outras que estava vivendo na Colômbia, sempre com Coca. A verdade é que jamais ficou sabendo que ela morrerá, jamais ficou sabendo que quando Esperancita morreu encontraram uma carta dirigida a ele, onde confessava que tudo era mentira, que nunca fora roubada, e falava da justiça e do castigo mas também do amor, coisa esquisita sendo ela quem era (PIGLIA, 1987, p. 12).

Contudo, em meio aos enunciados empreendidos nas cartas atribuídas a Marcelo Maggi, destinadas a Emílio Renzi, pode-se ler um discurso meio obscuro, que precisa ser lido com bastante atenção:

Primeiras retificações, aulas práticas (*dizia a carta*). Ninguém jamais fez boa literatura com histórias de família. Regra de ouro para os escritores debutantes: quando a imaginação fraqueja é preciso ser fiel aos detalhes. Os detalhes: a safada de minha primeira mulher, boquinha franzida, as veias visíveis por baixo da pele translúcida. Péssimo sinal: pele transparente mulher enganadora, só me dei conta tarde demais. Outra coisa: Quem lhes falou de minha viagem à Colômbia? Tenho minhas suspeitas. Quanto a mim: perdi os escrúpulos em relação a minha vida, mas suponho que devam existir outros temas mais instrutivos. Por exemplo: as invasões inglesas; Pophan, um cavaleiro irlandês a serviço da rainha. *Let not the land once proud of him insult him now*. O comodoro Pophan enfeitado pela prata do Alto Peru ou os camponeses fugindo espavoridos nas chácaras de Perdriel. Primeira derrota das armas da pátria. É preciso fazer a história das derrotas. Ninguém deve mentir na hora da morte. Tudo é apócrifo, meu filho. Meti a mão em toda a prata do Alto Peru, e se ela disser que não é porque está tentando despojar-me do único ato digno de minha vida. Só os que têm dinheiro o desprezam ou o confundem com maus sentimentos. Foram um milhão seiscentos e pouco, em pesos de 42, resultado de heranças várias e da venda de umas terras em Bolívar (terras que eu a fiz vender com santa intenção, como ela bem censura, embora não tenha sido eu o responsável pela morte dos parentes de quem era herdeira). Eu ia abrir uma boate na esquina da Cangalho com Rodriguez Peña, mas me encontraram antes. (De onde é que tiraram essa história de Río Hondo?) Devolvi o dinheiro e os juros: é verdade que Coca foi à casa de vocês e que sua mãe quase teve um ataque [...]. (PIGLIA, 1987, p. 14).

Ressalte-se que Marcelo se denominara, em sua primeira carta a Renzi, como “Professor Marcelo Maggi Pophan. Educador”. Esse último discurso, como se vê, é uma espécie de confissão, um *mea culpa*. Mas oculto por um jogo de palavras – aludindo a um almirante britânico – cuja leitura, não sendo realizada atentamente, ilude o leitor, que pode chegar ao final da viagem, conforme ressaltam Ricoeur (2010,

p. 288) e Compagnon (2010, p. 150), sem perceber todo o itinerário da obra, acreditando na carta de Esperancita, na qual ela inocentava seu ex-marido.

### 3.2 A MOTIVAÇÃO DE MARCELO PARA CASAR-SE COM ESPERANCITA

O segundo exemplo trata-se do episódio sobre a apropriação por Marcelo Maggi de documentos pessoais de Enrique Ossorio, avô de Luciano. Enrique, segundo dados fornecidos por Marcelo, havia se envolvido, ainda na primeira metade do século 19, em uma conspiração contra o então presidente argentino Juan Manuel Rosas. Antes que desconfiassem de sua participação na conspiração, Enrique foge, passando por Uruguai, Brasil, Chile e, por fim, indo para os Estados Unidos, onde, em meados do século 19, adquiriu uma fortuna por meio da mineração de ouro na Califórnia. Lá, ele produz vasta documentação, contendo escritos pessoais, literários e epistolares. Deportado, por suposto envolvimento em um assassinato, retorna ao Chile, onde se suicida. Seus documentos são guardados e passam de geração em geração, até chegar às mãos de Luciano Ossorio. Luciano, paraplégico, conhece Marcelo, se afeiçoa a ele e lhe entrega os reveladores documentos.

Desses fatos surgem os seguintes questionamentos: Marcelo Maggi atou uma relação com Esperancita, filha de Luciano, já sabendo da existência dos documentos, tendo por fim se apropriar deles? Ou ele não sabia da existência dos documentos quando começou a visitar Luciano em sua casa, onde conheceu Esperancita e com ela iniciou um namoro?

A leitura do trecho a seguir pode causar a impressão de que Marcelo já sabia da existência dos documentos, por isso teria travado um romance com a filha de Luciano, facilitando, assim, a referida apropriação:

Muito bem: Vamos construir em dueto a grande saga familiar? Vamos contar de novo a história toda um para o outro? Por enquanto anexo o seguinte resumo.

Afirmava-se ao seu respeito:

- 1) Que você havia cortejado Esperancita ao ficar sabendo que era bisneta de Enrique Ossorio, porque estava interessado numa caixa onde se guardavam os documentos da família.
- 2) Que na verdade o que realmente lhe interessava eram esses papéis, mas que uma coisa não ia sem a outra.
- 3) Que há muitos anos você vem trabalhando numa biografia (ou algo assim) daquele prócer esquecido que foi secretário particular de Rosas e espião a serviço de Lavalley [...] (PIGLIA, 1987, p. 17).

Contudo, em outro trecho, emerge o que parece ser não apenas um contraditório, mas a verdade sobre esse episódio:

[...] Na realidade comecei a visitá-lo [a Luciano] a mando do partido durante a segunda abstenção: sabíamos que estava mudando e queríamos ver se ele nos assinava um documento contra a fraude, porque o velho havia sido um dos fundadores da União Conservadora na época da ruptura entre Roca e Pellegrini e depois fora Senador e tinha muito prestígio. O velho assinou todo faceiro, e isso que era primo irmão do general Uriburu. Mas com esses papeizinhos não vamos chegar a nada, dizia. Mas que voto secreto que nada. É preciso armar a peonada. É preciso armar a peonada, dizia o velho, será que não se dão conta? É preciso botar esses cagões pra correr a tiro. A peonada, dizia o velho, está do lado de quem? *Foi assim que comecei a visitá-lo e foi assim que conheci Esperancita.* Foi o velho, por outro lado, que começou a falar-me de Enrique Ossorio, que era seu avô, e que me deixou ver a caixa com o arquivo da família. *A leitura daqueles papéis e o romance com a filha vieram juntos. Não sei de onde é que vinha a paixão naquele tempo, mas eu a achava meiga e ela era muito jovem.* A verdade é que no começo eu ia lá conversar com o velho e que ele pouco a pouco começou a desencavar a história do suicida, do traidor, do cara que andava atrás de ouro [...] (PIGLIA, 1987, p. 19-20, ênfase nossa).

Em virtude das diferentes versões sobre o caso, não é possível afirmar qual delas corresponde a uma verdade. Cabe ao leitor, portanto, analisando tais discursos e outras partes da obra, optar pela versão que lhe pareça mais confiável ou cujo enredo pareça ter maior veracidade.

### 3.3 INCERTEZA SOBRE A AINDA EXISTÊNCIA DE MARCELO MAGGI

A terceira questão diz respeito à existência ou não de Marcelo Maggi e ao que aconteceu na chegada de Emílio Renzi à estação de Concordia, para onde viajou a fim de receber os documentos das mãos de seu tio, um sujeito até então muito reservado.

Nesse último caso, há mais de uma dúvida pairando no ar. A primeira diz respeito a um referente obscuro, logo no primeiro período do primeiro capítulo da segunda parte da obra:

*Viu-o* descer do trem que chega da Capital às dez da manhã. Deteve-se nas escadarias da estação, um pouco desorientado; perguntou para que lado ficava o rio. Às seis nos encontramos. *Combinamos* por telefone. Sou Emílio Renzi, diz-me. Viajou para

Concordia especialmente. Senhor Tardewski. Tardewski, digo-lhe. Pronuncia-se Tardewski, com acento na segunda vogal. Explico-lhe como chegar ao Clube, como encontrar-me e despeço-me. Muito prazer etc. Quem estava falando com você?, pergunta Elvira. Um sobrinho do Professor. Veio buscar uns papéis que ficaram aqui, digo-lhe. Ela não acredita em mim. É difícil dizer a verdade quando se abandonou a língua materna. Tenha cuidado, por favor, não se meta, diz ela. [...] que não me meta? O que ele veio fazer aqui?, pergunta ela. Quem?, digo. Esse rapaz, que veio fazer aqui?, É simples; o Professor resolveu fazer uma viagem. Falou com o sobrinho, disse-lhe que viesse. É possível, digo-lhe, que o Professor volte hoje. Então Elvira pediu-me que não mentisse. Não minta, disse. Por favor, não minta para mim (PIGLIA, 1987, p. 99, ênfase nossa).

Essa fala é de Tardewski, que é posto na condição de narrador do primeiro dos três capítulos da segunda parte da obra. Na primeira frase, ele narra que alguém viu Emílio descer do trem. No restante da sequência, Tardewski deixa entrever que a história que irá contar para Emílio a respeito do seu tio é inventada, com o intuito de fazer Emílio crer que o tio está viajando e que até o amanhecer ele chegará para encontrá-lo.

Mas não estou mentindo. Talvez seja conveniente eu demonstrar que não estou mentindo.

Conheci o Professor Marcelo Maggi no Clube Social; tínhamos o hábito de encontrarmos para jantar ou jogar xadrez. *Devo dizer* que ele não era explícito comigo (nem eu com ele); de sua vida só sei o que ele quis que eu ficasse sabendo. Tinha uma vida secreta? Todos temos uma vida secreta.

Uma tarde, isso há quase dez dias, o professor veio procurar-me aqui, coisa inusitada. Disse-me que tinha que pedir-me uma coisa, mas que preferia que eu não fizesse perguntas, disse, o momento era aquele, antes que ele me pedisse fosse o que fosse. Eu não tinha nenhuma pergunta a fazer-lhe. Aí ele pediu para passar a noite em minha casa.

Passou a noite em minha casa, Conversamos até de madrugada. Sobre o que se pode conversar até de madrugada?

Num dado momento, naquela noite, o Professor disse que queria deixar-me os rascunhos e notas de um livro que estava escrevendo. Já faláramos sobre esse livro em diversas oportunidades. Preferia que eu guardasse aquelas pastas, disse, até que as pedisse de volta ou mandasse alguém pedi-las por ele.

Disse-me também que era possível que aquela tarde cruzasse a fronteira para o

Uruguai para ir despedir-se de uma mulher com quem vivera no passado. Queria despedir-se dela, disse, porque estava pensando em viajar e não estava certo de voltar a vê-la algum dia.

Combinamos encontrar-nos dois dias depois, na hora de sempre, no Clube. Se por algum motivo ele não chegasse, disse, trataria de estar de volta o mais tardar dia 27. Dois dias depois não foi ao clube, nem nos dias seguintes. Desde então (hoje é 27), não tenho notícias dele.

*É isso, mais ou menos, o que eu vou explicar a Renzi quando nos encontrarmos no Clube, às seis da tarde* (PIGLIA, 1987, p. 99-100, ênfase nossa).

Diante dos dois excertos fica a pergunta: foi Marcelo Maggi quem viu Emílio descer do trem? Eles haviam combinado aquele encontro na estação. Além disso, seu sobrinho tinha lhe informado sobre suas próprias características físicas, roupas e o que ele teria nas mãos quando descesse do trem e parasse nas escadarias da estação, a fim de facilitar sua identificação pelo tio, que há muitos anos não o via (PIGLIA, 1987, p. 82). O texto permite suspeitar ter havido alguma combinação para Tardewski ocultar informações de Emílio. Tardewski afirma que Marcelo estava ausente a pretexto de viagem. Tal justificativa pode ter sido apenas um álibi. Por algum motivo, Marcelo pode ter decidido não se apresentar para Emílio. Essa hipótese faz sentido se for considerada a fala de Tardewski, pela qual repassa um discurso arquitetado para convencer Emílio de que o tio tinha mesmo viajado e que ainda não havia retornado para recebê-lo.

Se realmente fora Marcelo quem viu Emílio, por que não se apresentara ao sobrinho? Não queria ser visto por qual motivo? Porém, ao avançar na leitura, hipóteses podem ser cogitadas: talvez Marcelo não estivesse mais vivo ou mesmo tivesse sido capturado pelos agentes da ditadura. Tardewski e seus amigos, por essa hipótese, estariam escondendo esse fato de Emílio. Emílio aceitaria receber tais documentos sabendo dos riscos que correria em função de sua associação com o perseguido e, talvez, aprisionado tio?

Tal hipótese é plausível porque, na primeira parte do livro, Arocena lê algumas cartas e separa oito que ele julga estarem cifradas. Dentre elas, estão cartas de Emílio direcionadas a Marcelo, de Marcelo a Ossorio e de outros personagens que não apareceram na história, mas que poderiam fazer parte do suposto grupo de conspiradores do qual Marcelo seria membro (PIGLIA, 1987, p. 69). No final da leitura das cartas, Arocena diz ter conseguido decifrar a mensagem: "Raquel chega a Ezeiza, dia 10, vôo 22.03" (PIGLIA, 1987, p. 92). Depois de muito pensar, Arocena acredita que a palavra Raquel pudesse ser um anagrama de "aquele". Supondo que

realmente houvesse ali uma mensagem cifrada: esse “Aquele” poderia ser Marcelo que chegaria a um lugar denominado Ezeiza? Como Marcelo escreveria a Enrique Ossorio ou receberia cartas dele se ele havia se suicidado há aproximadamente cem anos? Quem seria o destinatário destas cartas escritas por Marcelo?

Voltando ao fluxo da narrativa, Tardewski se encontra com Emilio no Clube. Lá, depois de muito conversarem, Emilio é interceptado por Marconi, um conhecido de Tardewski. Mais do que amigo, talvez fosse um cúmplice, que estaria ajudando o polonês a ludibriar Emilio quanto ao paradeiro de Marcelo. Eles conversam durante muito tempo sobre literatura e, ao despedir-se dos dois, Marconi pergunta a Emilio quantos dias ele ficaria em Concordia. Emilio diz não saber. Tardewski diz que ele está esperando pelo Professor. “O Professor?”, diz Marconi: tenho a impressão de que passei por ele agora mesmo, na Praça. Estava vindo de Salto Uruguayo, parece-me. Marcelo?, diz Renzi. Tenho quase certeza de que era ele, disse Marconi” (PIGLIA, 1987, p. 129-130). Primeiro Marconi diz ter “impressão”. Em seguida, diz ter “quase certeza” de que era o Professor. Isso indica que ele não teria conversado com Marcelo. Se não conversou, como saberia de onde ele estava vindo?

Após esse evento, Tardewski convida Emilio para ir ao Hotel onde Marcelo, segundo o polonês, morava. Ao chegar à portaria, pergunta ao recepcionista:

O Senhor sabe se o Professor Maggi já voltou?, pergunta Tardewski. O recepcionista diz que acabou de entrar de serviço, mas que talvez alguém tenha voltado, porque a chave não está no quadro. Vamos subir, então, diz Tardewski. [...] Batemos a uma porta no quarto andar; como ninguém responde e a porta não está trancada, entramos. A peça está vazia. Seria engraçado, diz Tardewski, que ele estivesse procurando por nós no Clube.

[...]

Descemos e também deixamos dito na recepção do Hotel que se o professor Maggi voltar, seja a que horas for, que avisem que estamos esperando por ele na casa de Tardewski. O recepcionista da noite nos ouve com expressão surpresa e depois assente, mas não toma nota. Diz apenas: está bem, senhor, e repete-nos que seu turno acaba às seis da manhã. Ele parecia não estar entendendo bem, digo a Tardewski. Estava meio dormindo coitado, diz Tardewski (PIGLIA, 1987, p. 138-140).

Essa passagem sugere que algum fato estava sendo ocultado, que possivelmente havia uma combinação para que esse encontro não acontecesse. Ou que havia algo a mais. O que justificaria a expressão de surpresa do recepcionista? O que teria acontecido com o Professor Maggi? Ele estaria viajando, preso ou morto?

Em algumas falas Tardewski refere-se ao professor no pretérito imperfeito do indicativo, como se já não estivesse mais entre eles.

Vivo sozinho aqui, disse Tardewski, enquanto dispunha os copos e as garrafas de vinho. Há uma mulher que vem todos os dias e toma conta da casa. Chama-se Elvira, está comigo há muitos anos, o que não impede que eu não saiba absolutamente nada da vida dela. Só que se chama Elvira e que mora no subúrbio. O professor *gostava* muito dela. Às vezes, disse, basta alguém ficar longe algumas horas para que falemos dele *como se tivesse morrido*. O oposto do que acontece no sonho (PIGLIA, 1987, p. 144, ênfase nossa).

O emprego do verbo “gostava”, no pretérito imperfeito, denuncia a ausência irremediável de Marcelo. Apesar de ter repassado com Elvira, cuidadosamente, as falas que dirigiria a Emílio, Tardewski parece ter se atrapalhado. O que ele diz sugere uma tentativa de remediar sua falha com um discurso de emergência, como tentativa de sobrepor uma pista verdadeira (“gostava”) com uma informação (“como se estivesse morto”) cujo intuito seria desviar a atenção de Emílio, a fim de fazê-lo considerar irrelevante a informação anterior.

No capítulo 3, da segunda parte do livro, Tardewski empreende um discurso que em nada contribui para esclarecer as dúvidas quanto ao paradeiro do Professor Marcelo Maggi. Mas permite levantar a hipótese de que ele teve um fim trágico.

Como o senhor compreendeu, diz agora Tardewski, *se falamos tanto, se falamos a noite inteira foi para não falar, ou seja, para não dizer nada sobre ele, sobre o Professor*. Falamos e falamos porque *a respeito dele não há nada que se possa dizer*.

Esta noite não virá mais, disse Tardewski. Talvez não chegue o Professor, esta noite, e o senhor, então talvez não possa vê-lo durante algum tempo. Isso não tem importância, disse. Só tem importância, disse, aquilo que um homem resolve fazer com sua vida. Eu o *admirava*, o senhor sabe, disse depois. *Era impossível conhecê-lo e não admirá-lo. Atraía os homens pelo que tinha de melhor*.

[...] E o que vou ler para o senhor, disse, poderia ser, talvez, um exemplo, o melhor exemplo, do que o professor foi para mim. Uma síntese da razão pela qual eu o respeitava. Um resumo, se o Senhor preferir, do que foi para mim essa longa conversa que tivemos, ele e eu, na última noite que passamos juntos, como o senhor e eu agora, aqui em minha casa, neste mesmo lugar.

*Nove dias antes de sua morte*, lê Tardewski, Emmanuel Kant foi visitado por seu médico. Velho, doente e quase cego, levantou-se de sua cadeira e ficou em pé, tremendo de fraqueza e murmurando palavras ininteligíveis. No fim eu, que *fui* seu

amigo fiel, dei-me conta de que ele não se sentaria enquanto o visitante não o fizesse. Este assim o fez e então Kant, leu Tardewski, permitiu que eu o ajudasse a sentar-se e, depois de ter recuperado parcialmente suas forças, disse: *O sentido da Humanidade ainda não me abandonou*. Ficamos profundamente comovidos porque compreendemos que para o filósofo a velha palavra *Humanität* tinha um significado muito profundo, que as circunstâncias do momento contribuíam para acentuar: a orgulhosa e trágica consciência do homem da persistência dos princípios de justiça e verdade que haviam guiado sua vida, em oposição a sua total submissão à enfermidade, à dor e a tudo quanto pode implicar a palavra mortalidade. *O homem moral, lembrei que Kant escrevera trinta anos antes, leu Tardewski, sabe que o mais alto dos bens não é a vida, mas a conservação da própria dignidade. E ele soube viver até o fim de acordo com seus princípios* (PIGLIA, 1987, p. 195-196, ênfase nossa).

Após ler essa citação, Tardewski diz a Emílio que o Professor era um homem moral e que era a sua síntese. Que eles eram “um do outro, o Próprio antagonista” (PIGLIA, 1987, p. 196). Portanto, ele acreditava que o professor havia deixado “a única coisa de que necessitava libertar-se para ficar livre. Libertado daquilo que era tudo o que ele tinha na realidade, agora, ele, *onde quer que esteja, o Professor, agora, não tem mais nada a temer*” (PIGLIA, 1987, p. 196-197, ênfase nossa).

Esse discurso parece confirmar as suspeitas de que Marcelo já não está mais vivo, o que justificaria a sua falta ao encontro marcado. Mas e quem teria visto Emílio na estação ao chegar a Concordia? Marconi? Seria ele mais uma peça dessa suposta e obscura trama? Ou o professor estaria ainda vivo? Teria fugido para não ser apreendido pelos repressores da ditadura? Ou teria se suicidado, conforme fizera Enrique Ossorio? Nas trocas de carta, Emílio escreve a Marcelo dizendo que este “terminou parecendo-se com o objeto investigado”, (PIGLIA, 1987, p. 82) nesse caso, referindo-se ao Enrique Ossorio, o suicida. Qual o motivo da preocupação de Elvira? Por que ela pediu a Tardewski para que não se metesse e não mentisse? Por que Tardewski ora fala do Professor no passado, como se não existisse mais, ora diz a Renzi que talvez ele não poderá vê-lo por algum tempo?

Tantas conjecturas decorrem de Tardewski ter afirmado que, apesar de Renzi não ter visto o Professor, isso não tinha importância. Para ele, a única coisa que importava era aquilo que o homem decidia fazer com sua vida. O que Marcelo resolvera fazer com sua vida, entretanto, não ficou claro.

Sabe-se que Marcelo Maggi manipulou Renzi por sedução para que ele se interessasse pela história de Enrique Ossorio, e o tornou seu herdeiro, aquele que iria continuar e concluir o trabalho que havia começado. Emílio Renzi deixa entrever isso

logo no início da narrativa sugerindo que o leitor, ao final da leitura do livro, descobriria o que Maggi previra. “Para mim era como avançar em direção ao passado, e no final daquela viagem entendi até que ponto Maggi previra tudo. Mas isso aconteceu depois, quando tudo terminou” (PIGLIA, 1987, p. 16). A obra termina com Tardewski entregando a Renzi as três pastas com documentos, notas e páginas escritas por Enrique Ossorio (PIGLIA, 1987, p. 197). Desse modo, fica sugerido que Emílio dará seqüência à escrita iniciada por Marcelo.

Um fato aumenta ainda mais a suspeita do provável suicídio de Marcelo. Emílio abre uma das pastas e se depara com a carta deixada por Enrique Ossorio intitulada “Àquele que encontrar meu cadáver”. Nesta carta, Ossorio fala de seu amigo mais querido, Juan Bautista Alberdi, dizendo que ele sabe de sua decisão e que saberá ocupar-se do que reste dele (PIGLIA, 1987, p. 197-198). Nesse caso, há plausibilidade em afirmar que essa carta de Ossorio, como parte da construção literária, pode ser a indicação de que aquela foi a última noite de Marcelo Maggi, quando esteve com seu melhor amigo, Tardewski. Este, possivelmente, sabe de fato o que aconteceu, e estaria seguindo à risca o último desejo de Marcelo Maggi: não revelar seu possível suicídio.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Respiração artificial* é uma obra que reclama releituras. Ao fazê-las, o leitor pode se deparar com detalhes não percebidos na primeira visada, os quais podem ter lhe escapado em função do modo como a obra está organizada formalmente, que leva a fixar a concentração em informações que apenas pareciam ser a verdade sobre os fatos narrados. Tal estética pode provocar a limitação da visão da obra como um todo, deturpando os sentidos produzidos pelo leitor.

Nesse sentido, pode-se dizer que o leitor, conforme asseguram Ricoeur (2010) e Compagnon (2010), assemelha-se ao viajante que, durante o percurso, não consegue perceber grande parte dos elementos que compõem o cenário. Somente ao final da viagem, ao rememorar o percurso, forma uma visão do todo. Se esse viajante retornar pelo mesmo caminho, grande será a possibilidade de perceber muitos aspectos não visualizados na primeira passagem. Tal é o risco a que está submetido o leitor de *Respiração Artificial*. Isso exige que ele faça o movimento de ir e vir no texto para conseguir reinterpretar trechos para os quais há várias versões, por serem obscuros, como se os narradores precisassem manter determinados fatos em sigilo, negando informações, ou fornecendo informações contraditórias. A incerteza e a dúvida, por isso, acompanharão o leitor, como é o caso do verdadeiro paradeiro de Marcelo

Maggi.

Analisar uma obra tomando como base a fenomenologia da leitura exige do leitor, além de releituras, um olhar atento para a estética empregada no texto literário, sendo esse um fator essencial para a construção de sentido. Releituras são preponderantes como meio de desvelar e/ou recuperar dados que se mostram confusos em meio à tessitura, os quais podem passar despercebidos ou mal compreendidos. A decisão final sobre os fatos narrados, contudo, deve ficar a cargo do leitor. A veracidade pode ser, nesse caso, uma questão de escolha.

#### NOTAS

- <sup>1</sup> Mestre e doutorando em Ensino de Língua e Literatura pela Universidade Federal do Tocantins/UFT. Professor da Rede Estadual de Ensino do Tocantins. E-mail: adayltons@hotmail.com.
- <sup>2</sup> Mestranda em Ensino de Língua e Literatura pela Universidade Federal do Tocantins/UFT. Professora da Rede Estadual de Ensino do Tocantins. E-mail: celmalala@hotmail.com.
- <sup>3</sup> Mestra e doutoranda em Ensino de Língua e Literatura pela Universidade Federal do Tocantins/UFT. Professora da Rede Estadual de Ensino do Tocantins E-mail: nubiaregia20@gmail.com.

#### REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. Arte poética. In: *Crítica e teoria literária na antiguidade*. Aristóteles, Horácio, Longinus. Coleção Universidade de Bolso. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *A teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2005.
- \_\_\_\_\_. Publicidade e figurativização. *Alfa*, São Paulo, 47 (2): 11-31, 2004. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/viewFile/4294/3882>>. Acesso em: 04 dez. 2016.
- BORDINI, Maria da Glória. *Fenomenologia da leitura*. Signo. Santa Cruz do Sul, v. 34 n. 57, p. 15-32, jul.-dez., 2009.
- CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1995, p. 235-263.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria literária e senso comum*. Trad. De Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fontes Santiago. 2. Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos da análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2014.
- JOLIVET, R. *Curso de filosofia*. Trad. Eduardo Mendonça de Prado. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

MESQUITA, Samira Nahid de. O enredo. São Paulo: Ática, 1994.

PIGLIA, Ricardo. *Respiração artificial*. São Paulo: Iluminuras, 1987.

\_\_\_\_\_. *O último leitor*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.