

# O escritor e sua bolha: escrita íntima e metaficção

*The writer and his bubble: intimate writing and metafiction*

Talita Jordina RODRIGUES\*

Universidade Estadual de Campinas (Unicamp)

**RESUMO:** As escritas íntimas e a metaficção embora sejam formas muito antigas de registro do texto literário ganharam amplo espaço nas últimas décadas. A combinação desses dois gêneros fez surgir obras nas quais se demarca o meio literário a partir da experiência do autor como profissional da escrita. Nesse contexto, estão situadas as obras de dois escritores argentinos coetâneos: Ricardo Piglia e María Moreno. Este trabalho pretende observar como os textos *Os diários de Emilio Renzi – Anos de Formação* e *Black out*, de Piglia e Moreno respectivamente, apresentam e circunscrevem o campo literário do qual seus autores fazem parte ou pretendem fazer parte. Para isso, evocaremos os conceitos de *campo* e de *illusio* do sociólogo Pierre Bourdieu.

**PALAVRAS-CHAVE:** Escrita íntima; María Moreno; Metaficção; Ricardo Piglia.

**ABSTRACT:** Intimate writing and metafiction, although they are very old forms of recording the literary text, have gained wide space in recent decades. The combination of these two genres gave raised works in which the literary field is distinguished from the author's experience as a professional in writing. In this context, the works of two contemporary Argentine writers are located: Ricardo Piglia and María Moreno. This work aims to observe how the texts *The diaries of Emilio Renzi – Formative Years* and *Black out*, by Piglia and Moreno respectively, present and circumscribe the literary field of which their authors are part or intend to be part. For this, we will evoke the concepts of field and *illusio* developed by the sociologist Pierre Bourdieu.

**KEYWORDS:** Intimate writing; María Moreno; Metafiction; Ricardo Piglia.

---

\* Doutoranda em Teoria e História Literária, mestra em Literatura e especialista em Cinema e Linguagem Audiovisual. É pesquisadora interessada nas áreas de literatura comparada, literatura hispânica, literatura e filosofia e literatura e cinema. Em 2015, dirigiu o documentário audiovisual "Do tacho à mesa". Em 2018, foi vencedora do Prêmio Literário Cidade de Joinville. Em 2019, foi vencedora do Prêmio Manaus de Literatura. Email: [talitarodrigues.jlle@gmail.com](mailto:talitarodrigues.jlle@gmail.com)

## INTRODUÇÃO

James Wood começa um de seus livros de crítica afirmando que a casa da ficção tem muitas janelas, mas apenas duas ou três portas possíveis (WOOD, 2017, p. 19). A alegoria da porta se vincula à ideia de foco narrativo, ou seja, a entrada por meio da qual se observa aquilo que é narrado. Sendo assim, as duas ou três portas são: a primeira e a terceira pessoa como opções mais frequentes, e a segunda pessoa usada em alguns casos pontuais e experimentais. Para além da ideia de foco narrativo, o uso mais frequente de uma ou de outra porta na ficção, em determinados períodos da história, pode refletir também algumas transformações sociais, já que a literatura embora tenha a pretensão de ser inventiva é igualmente algo que está vinculado ao real. Nas últimas décadas do século XX, por exemplo, a “guinada subjetiva” apontada por ensaístas como Beatriz Sarlo representou uma série de textos memorialísticos, confessionais e de testemunho (SARLO, 2012). Muitos deles se vinculavam inicialmente a traumas pessoais e/ou coletivos, como o Holocausto ou as ditaduras latino-americanas. No entanto, o caminho aberto por esses textos acabou sendo explorado de diversas outras maneiras e por diversos outros sujeitos. Muitos ficcionistas, por exemplo, passaram a utilizar com muito mais frequência o *eu*, mesmo que esse uso nada tivesse a ver com a experiência traumática de eventos históricos que promoveram a guinada subjetiva.

Escrever ficção usando material da própria vida ou experiência não é, naturalmente, uma novidade. É quase um lugar-comum escritores dizerem que sempre há algo de biográfico em seus textos, mesmo eles tendo sido fundamentalmente inventados. No início do século passado, o escritor Marcel Proust e o crítico Sainte-Beuve travaram uma discussão a respeito da influência da vida pessoal na obra de um autor. Apesar do texto de Proust ter sido publicado apenas postumamente, ele já denunciava que essa batalha entre o *eu* real e o *eu* ficcional era algo inerente à ficção e já fazia parte da literatura e também da crítica muito antes desse retorno mais recente às autofigurações. A questão da autoria também foi amplamente discutida em meados do século XX a partir de textos como *A morte do autor*, de Roland Barthes. O chileno Alejandro Zambra, escritor já da geração dos anos 2000, cansado de responder perguntas sobre o caráter autobiográfico de seus textos, escreveu um conto no qual o personagem que é um escritor

elabora uma resposta bastante sarcástica ao questionamento frequente: “Mis libros son 32% autobiográficos.”<sup>1</sup> (Universidade Diego Portales, 2018)

Apesar de todas essas discussões a respeito da intersecção entre autor e narrador, o fato é que atualmente se reconhece a existência de um conjunto de textos em torno do que se costuma chamar de escrita íntima. Além das formas de escrita íntima, outra forma de escrita literária cujo campo foi expandido mais recentemente é aquela que chamamos de metaficção, ou seja, a literatura que trata da literatura. É claro que, tal qual a escrita íntima, a metaficção não foi gestada apenas no século XX – o próprio *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes é um exemplo antigo disso. No entanto, se agruparmos essas duas linguagens literárias, escrita íntima e metaficção, notaremos uma especificidade que está caracterizada principalmente em alguns textos da segunda metade do século XX. Nesse contexto, estão inseridos os autores argentinos Ricardo Piglia e María Moreno, assim como suas respectivas obras *Os diários de Emilio Renzi – Anos de formação* e *Black out*.

A aproximação entre esses dois autores e textos não é arbitrária, já foi feita por diversos críticos e inclusive pela própria Moreno, como menciona Gárate (2019) em um ensaio que analisa o diálogo do elemento radiofônico em ambos os textos: “Em ambos os casos, blocos de vida de uma ‘tribo’ que, nas décadas de 1960 e 1970, circulava pelos bares de Buenos Aires e nesses espaços de leituras, paixões e debates, vão delineando uma cartografia que possui pontos em comum, embora também traços divergentes.” Sendo assim, em ambos os textos, trabalha-se com autotransfigurações do sujeito escritor e, por isso, acaba-se construindo não apenas uma ideia de mito de origem do autor, mas também acaba-se circunscrevendo o meio ao qual esse autor se vincula. Nos textos desses dois escritores nascidos nos anos de 1940, desenha-se um cenário cultural e intelectual e esse desenho acaba funcionando: a) ou como um distintivo que permite o acesso (e a permanência) ao meio intelectual já estabelecido, como é o caso de Piglia; b) ou como uma espécie de formulação de um meio intelectual alternativo, como é o caso de Moreno.

## **1 Ricardo Piglia, *Os diários de Emilio Renzi – Anos de formação***

---

<sup>1</sup> Meus livros são 32% autobiográficos.

Começamos por Piglia e a primeira parte de seus diários, cujo conteúdo inclui um texto que pode ser entendido como a apresentação da gênese do autor, seções diarísticas sobre os anos de 1957 a 1967, e mais alguns contos intercalados. É possível perceber que essa obra, em especial a parte diarística, vai aos poucos construindo um pequeno inventário daqueles autores e textos que fazem parte da formação do autor-personagem, como por exemplo William Faulkner e Witold Gombrowicz, só para citar dois dos mais admirados por Renzi-Piglia. Mas, para além desse exercício de nomear aqueles que o inspiraram a se tornar um escritor, o autor-personagem também apresenta aqueles que de certa forma o ajudaram a fazer parte do meio literário enquanto um espaço de prestígio e reconhecimento. Nesse ponto, parece oportuno lembrar da ideia de *campo literário* (ou *campo artístico*) de Pierre Bourdieu, assim como do universo de trocas simbólicas que se estabelece no interior desse campo e daquilo que o autor chama de *illusio* (BOURDIEU, 1996). Nesse contexto, há de se pensar que há um universo (o campo literário) e dele fazem parte aqueles que conhecem, criam, transformam e jogam as regras do jogo. A inclusão ou vinculação de um novo autor dentro desse campo, e desse jogo, ocorre quando ele estabelece algum vínculo com jogadores que já faziam parte dele antes.

A obra de Piglia começa com um texto intitulado “Na soleira” no qual o autor quase anedoticamente conta sua experiência como leitor na infância e na adolescência a partir do dia em que um senhor desconhecido, que acabava de sair de uma estação de trem, pegou-o fingindo ler um livro que na verdade estava de cabeça para baixo. Esse sujeito desconhecido, conjectura o personagem, poderia ser ninguém menos do que Jorge Luis Borges, que supostamente costumava passar por aquela estação e circular naquele espaço. Com isso, o narrador cria a figuração de um leitor estimulado por aquele que teria sido o maior entre os leitores argentinos, assim como um dos mais importantes representantes do cânone nacional. Não por acaso, o título original em espanhol dessa seção do livro é “En el umbral”, ou seja, refere-se tanto à ideia de uma soleira física (como pretende expressar a tradução), mas também pode ser compreendido como um portal, algo que marca um rito, uma passagem. Nesse sentido, é como se o próprio Piglia, ao estabelecer sua genealogia, apontasse o primeiro responsável por sua inclusão no campo literário.

Se encararmos o capítulo de abertura da obra de Renzi-Piglia como um texto de iniciação ou de passagem, parece natural pensarmos também nos diários de 1967, ou seja,

a última seção do livro, como uma espécie de segundo “umbral”. A data que encerra aquilo que o autor chamou de *Os anos de formação* é também o ano em que Renzi-Piglia se torna oficialmente um escritor. Essa marca de passagem de um estágio a outro inclui: a) a publicação de duas versões de um mesmo livro de contos; b) a menção honrosa em um prêmio importante na América Latina; e c) a inclusão do autor no mercado de trocas simbólicas do campo literário, o que implica novas amizades, conexões e um novo estilo de vida. Nesse contexto, o autor-personagem evoca mais uma vez uma autoridade do meio literário.

Não é de se estranhar que se Renzi escolhe Jorge Luis Borges para subscrever sua “iniciação” no primeiro capítulo do livro, ele escolha Julio Cortázar para marcar a sua segunda passagem. Borges e Cortázar são os nomes mais aclamados da literatura argentina, pelo menos a partir do século XX (e Renzi-Piglia do presente, aquele que possivelmente edita os diários do passado, sabe disso). Seguindo essa linha da ideia de ritual e de outorga concedida por grandes figuras literárias, é possível pensar que simbolicamente Borges aparece nos diários para introduzir o personagem Emilio Renzi no mundo da leitura, enquanto que Cortázar o introduz no mundo profissional da escrita. Como já mencionamos, Borges é por excelência um grande leitor (do mundo e da literatura). Por outro lado, Cortázar é um grande escritor (no sentido profissionalizante do termo). De qualquer maneira, a pequena diferença entre os dois, podemos dizer, “comendadores”, não altera a intenção principal do texto de Piglia que é a de expor aqueles que teriam permitido a sua entrada no campo já estabelecido, isso muito embora o primeiro caso seja somente uma alegoria já que não se sabe mesmo se era mesmo Borges aquele homem da estação.

A iniciação dada por Julio Cortázar, ao contrário do caso de Borges, é muito menos alegórica e representa de maneira mais concreta o exercício de vinculação do autor-personagem ao campo. A primeira entrada do diário de 1967 começa com Emilio Renzi recebendo uma carta de Cortázar, que na época já era muito reconhecido pelo romance *O jogo da amarelinha*, publicado em 1963. A carta é, podemos dizer, um diploma que encerra, enfim, “os anos de formação”, mas que também faz uma espécie de prenúncio de como seria a vida de Renzi-Piglia dali em diante. No dia 2 de janeiro de 1967, então, Renzi escreve:

A melhor coisa desses dias foi uma carta que recebi de Julio Cortázar: no tom falado de *O jogo da amarelinha*, ele comenta os contos que tinha me mandado e transmite a nítida imagem de uma vida cotidiana sem sobressaltos incômodos, uma vida construída em função de seu trabalho. (PIGLIA, 2017, p. 296)

A ideia de se construir uma vida em função do trabalho de escrita, tal como ocorre com Cortázar, permeia todo o ano de 1967 vivido por Renzi. Em fevereiro, Renzi recebe um telegrama da *Casa de las Americas* avisando sobre a primeira menção em um prêmio, assim como sobre a intenção de publicar sua obra nos meses seguintes. Em março, o personagem assinala oficialmente sua saída da universidade onde ministrava cursos na área de História, sua formação, deixando para trás o último vínculo com uma vida que não era a de um escritor. Em abril, Renzi ganha um adiantamento pela publicação de seu livro de contos na Argentina e é convidado por Jorge Álvarez para assumir o posto de coordenador editorial e trabalhar na organização de antologias e séries. No mês de maio, uma entrada do diário registra também um trabalho de Renzi como jornalista *freelance*. Entre junho e julho, ele enfim assina seu contrato de publicação na Argentina. Em agosto, Renzi escreve, entre outras pequenas notas: “Meu livro é publicado em Havana e fica claro que era o melhor livro do concurso. O Álvarez decide imprimir dez mil exemplares de *A invasão* e fala do meu livro com todo mundo.” (PIGLIA, 2017, p. 33) Depois disso, as entradas dos meses de setembro, outubro, novembro e dezembro de 1967 só confirmam a mudança de lugar do personagem Emilio Renzi, agora já do outro lado do “umbral”, ou seja, para lembrar novamente Bourdieu, do lado de dentro do campo.

O fato é que parece sempre haver um rito que permite a entrada do escritor no campo literário já estabelecido, e esse rito por sua vez deve ser comandado por um escritor que já pertence ao campo. A questão fundamental é que esse processo tem ao menos duas especificidades: ele deve ser público e deve ser uma via de mão dupla, ou seja, um autor consagrado consagra um autor jovem para que ele, por sua vez, reconheça o autor consagrado como mestre e garanta a manutenção desse último dentro do campo. Tanto a primeira quanto a segunda especificidade ficam claras com a própria publicação dos *Diários*. Isso porque uma vez que Renzi-Piglia decide expor o fato de que Cortázar lhe escrevera em 1967 e de que isso é algo importante, é como se ele apresentasse um distintivo, uma comprovação vinculante. É claro que o simples gesto de alguém escrever uma carta privada a outro alguém não bastaria para que o próprio Renzi-Piglia pudesse

entrar no espaço do campo literário (ou seja, fazer parte do jogo), mas uma vez que esse gesto se torna público, o ciclo de legitimação está completo.

Contudo, é fundamental lembrar que a publicação dos *Diários* é relativamente tardia, ou seja, não se pode dizer que é precisamente a publicação que garante, por si só, o ingresso do autor no campo literário. Quando Piglia publica a primeira parte dos *Diários* em 2015, ele já faz parte do campo, ou seja, seus rituais de passagem foram cumpridos muitos anos antes. É por isso que quando se pensa na necessidade de tornar público as trocas simbólicas do campo literário, essa publicidade não está necessariamente ligada ao grande público, ou seja, os leitores. Isso porque tal informação costuma circular, primeiramente, entre aqueles que fazem parte do campo ou que gravitam em torno dele, como é o caso de editores e críticos. Ao saberem, por exemplo, que Cortázar observa e reconhece determinado escritor mais jovem, outros sujeitos se voltam para ele com a inclinação de também reconhecer o seu valor e, somente assim, apresentá-lo aos leitores. Dessa maneira, é possível pensar que os *Diários* cumprem a função de reafirmar, dessa vez de maneira mais formal e pretensamente duradoura, o pertencimento do autor Renzi-Piglia ao meio de prestígio ao qual ele se vinculou durante a vida e continua a ser vinculado postumamente.

Em resumo, no caso da obra de Ricardo Piglia a escrita íntima junto à metaficção funciona como um registro do pleno funcionamento do campo literário e da crença no jogo que faz parte de seu interior. Falta dizer, no entanto, que o personagem dos *Diários* e claro alter-ego do escritor, até determinado momento e em alguma medida, procura se vincular ou se reconhecer como um marginal, ou seja, um sujeito que supostamente estaria à margem desse campo e desse jogo.

## **2 María Moreno, *Black out***

De maneira distinta da obra de Ricardo Piglia, a obra de María Moreno procura traçar um repertório da autora-narradora mais em direção a uma espécie de circunscrição do próprio meio em vez da busca por vinculação ao campo já estabelecido. Embora o personagem de Piglia faça observações que demonstrem sua intenção em se desvincular do universo canônico da literatura argentina, é somente Moreno que consegue se estabelecer um pouco mais à margem desse universo. Assim, enquanto Piglia entra no

jogo do campo e no mercado de trocas simbólicas (entre os já consagrados e os prodígios), Moreno cria para o si mesma o seu próprio campo, dando a ele um valor e estabelecendo, assim, a sua própria *illusio*.

*Black out* mescla escrita íntima com metaficção na medida em que a escritora e jornalista María Moreno aborda questões ligadas ao seu próprio trabalho e ao trabalho de seus pares. Mas, diferentemente do que acontece na obra de Ricardo Piglia, essa conexão é estabelecida a partir de um fio condutor bastante específico: o álcool. Tal escolha temática já pode ser o ponto de partida por meio do qual é possível reconhecer o exercício de Moreno em se conectar de certa maneira com a produção literária marginal. Embora seja possível encontrar no passado o mito do escritor boêmio, marginal e decadente, como é o caso de Baudelaire e Rimbaud, por exemplo, ainda é possível dizer que a figura do gênio criador costuma ser resguardada sob o manto da “boa” reputação. Apresentar ao leitor as próprias fragilidades, como é o caso da narradora de *Black out* que reconhece sua dependência química no álcool, não costuma ser o caminho mais comum para um escritor conquistar o respeito do público e do próprio campo.

Em *Black out* a escrita fragmentária se organiza em capítulos cujos títulos se repetem várias vezes e de maneira ordenada: *Del otro lado de la puerta vaivén*, *Ronda* e *La pasarela del alcohol*. Nos dois primeiros títulos encontra-se uma série de textos da ordem do microensaio e também textos associados à ideia de território-espço, respectivamente. Mas é no último título, *La pasarela del alcohol*, cuja forma se liga à ideia de perfil ou de retrato, que a autora reconstrói o seu próprio campo, retratando aqueles que seriam os seus pares. Nessas seções, aparecem figuras ligadas ao trabalho de escrita, em geral jornalistas que também produzem literatura, como é o caso da própria narradora, e que frequentam alguns bares de Buenos Aires nas décadas de 1960 e 1970. Nessas seções, sob o pretexto de figuração do outro, é de certa maneira Moreno quem se autofigura.

As figuras que compõem o imaginário de *Black out* não são retratadas como entidades literárias, autoridades do campo ou autores de amplo prestígio nacional e internacional como é o caso de Borges e Cortázar. Suas figurações se aproximam mais da ideia de humano, ou seja, numa direção ao oposta à mitificação, o que acaba por expor dados da vida pessoal e profissional que por vezes beiram o ridículo. De Miguel Briante,

por exemplo, lembra-se do defeito na boca provocado por um acidente de trânsito, o que lhe dava ao mesmo tempo um ar sedutor e infantil. Claudio Uriarte é lembrado, em alguns momentos, como um sujeito de ideias controversas e pouco progressistas. Gumier Maier vive em uma casa isolada, próxima a um rio, com a companhia de oito gatos. Além dessas características individuais, a morte é também um elemento capaz de retomar a ideia da fragilidade da vida, como exemplifica o caso de Briante e de Uriarte que morreram depois de uma queda.

Quase todos essas figuras aparecem em cenas de bebedeira, com o andar ziguezagueante ou com dificuldades para falar ou para se manter em pé, como é o caso de Charlie Feiling que a certa altura precisa se segurar em algum lugar ou ser segurado por alguém. Os personagens da passarela do álcool também bebem todo tipo de bebida, de whisky a cerveja, mas há especial ênfase para o gim que está em praticamente todas as seções e cenas de bar. Moreno lembra que Feiling se jactava por ter descoberto que as melhores marcas da bebida eram as baratas, aquelas que se conseguia comprar em comércios menores e periféricos. Briante dizia que gostaria de ganhar o Prêmio Nobel de literatura para ir recebê-lo bêbado. Héctor Libertella costumava se converter em uma espécie de alquimista do bar ao preencher uma garrafa de whisky com água para medir quantos copos foram tomados.

Outra figura importante em *Black out* é Norberto Soares, cujo retrato, um dos primeiros do livro, expõe uma ideia que se aplica a todo o campo marginal circunscrito por María Moreno. A ideia de *literatura expandida*, conceito emprestado de Alan Pauls e de certa maneira tributário do conceito de *literatura pós-autônoma* de Josefina Ludmer<sup>2</sup>, aparece para lembrar de um dos editores da famosa revista cultural Primeira Plana. Soares poderia ser considerado, segundo Moreno, um dos exemplos mais radicais de literatura expandida, já que sua própria vida pode ser entendida como extensão de sua obra. A narradora chega a comparar Soares e sua companheira Bea ao famoso casal de intelectuais e boêmios Scott e Zelda Fitzgerald. Tal qual os personagens famosos da boemia do início do século XX, o editor argentino frequentava os bares de Buenos Aires com ar de superioridade e era reconhecido como uma autoridade. Isso mesmo no momento em que

---

<sup>2</sup> É possível pensar em uma correlação entre os textos de Pauls e Ludmer por conta de um certo entendimento e/ou reconhecimento daquilo que é Literatura sob uma perspectiva muito mais ampla, menos circunscrita a ideias anteriores que buscavam definir e classificar de modo bastante limitador aquilo que poderia ou aquilo que não poderia ser “Literatura”.

sua carreira estava em declínio, depois do fim da revista. Dessa maneira, ele construiu para si mesmo o seu próprio valor. Não por acaso, a própria María Moreno o reconhece como um de seus mestres.

Além de Norberto Soares, todos os outros personagens que compõem a passarela do álcool podem ser vistos de certa maneira como exemplos de literatura expandida. E é a própria María Moreno que torna possível esse tipo de leitura, uma vez que pouco se fala a respeito das obras desses autores. Em *Black out*, os escritores não são sujeitos reclusos que exercem seu trabalho de escrita de maneira individual e silenciosa, eles estão nas ruas, nos bares, nas redações de periódicos, vivendo e discutindo ideias. Além disso, não é possível afirmar que todos esses personagens sejam donos de uma obra extensa. O próprio Soares só publicou um livro em vida, assim como Claudio Uriarte. Com exceção de Briante e Libertella, que foram os mais produtivos e também reconhecidos pelo campo, os outros autores que fazem parte da passarela do álcool em geral compuseram sua obra na rotina diária do ofício, sem um grande projeto de escrita e sem numerosas publicações em formato de livro. Nesse ponto, a figuração dos outros serve perfeitamente para a autofiguração da autora-narradora.

É possível dizer que em *Black out* María Moreno constrói e reafirma uma espécie de mito de origem para si mesma, mito este que inclusive costuma ser repetido em entrevistas com a autora. Segundo ela, não há e nunca haverá uma “obra” dela. Isso porque sua literatura se constrói de maneira desordenada, fragmentária e muitas vezes sob demanda. Ela recorta e reutiliza alguns trechos de textos publicados em periódicos, reescreve e amplia outros, faz novas combinações e de certa maneira ressignifica constantemente sua produção intelectual. Não há, então, do ponto de vista do modelo de obra, uma intenção de María Moreno em se vincular ao campo literário tradicional, composto por escritores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e, podemos dizer, Ricardo Piglia. Enquanto Piglia programa e escreve romances e livros de contos bem acabados, Moreno vai juntando recortes acumulados ao longo do tempo para dar a eles algum significado possível somente em um momento posterior.

Sendo assim, pelo menos três elementos colocam aos personagens de Moreno em um grupo à parte daquele que pertence ao *campo* tradicional literário: a temática do álcool, a literatura expandida e a ausência de um projeto de obra ordenado. No texto que

encerra *Black out*, María Moreno afirma que o livro é uma espécie de tributo-homenagem e também um ritual de despedida em relação àqueles que fizeram parte de sua vida em determinado período. Sendo assim, ela faz, assim como Piglia, um registro para a posteridade. Mas ao contrário do que ocorre com a obra de Piglia, o inventário de Moreno não é hierárquico, ou seja, não há autores consagrados consagrando seus discípulos. No caso de *Black out*, e em especial em *La pasarela del alcohol*, todos os personagens são colocados mais ou menos no mesmo patamar, todos têm modos de vida muito parecidos e, embora alguns sejam tidos como mestres de Moreno, ao final é possível enxergá-los todos lado a lado. O exercício de Moreno, então, é o de circunscrever para si própria e para seus pares uma espécie de *campo* alternativo, no qual não há a necessidade de reconhecimentos prévios ou de rituais ditados por veteranos anteriormente consagrados.

## CONCLUSÃO

No exercício de produzir autoficções e autofigurações de um *eu* que é fundamentalmente definido pelo ofício, o de escrever, os *Diários de Emilio Renzi – Anos de Formação*, de Ricardo Piglia, e *Black out*, de María Moreno, definem e subscrevem o meio do qual cada um faz parte. Naturalmente, as distinções que se encontram nesse contexto podem ser relacionadas de certa maneira com a própria história e a biografia dos dois autores. Piglia decidiu ainda muito cedo que queria ser um escritor, cumpriu sua educação formal no tempo regular, começou a se relacionar com outros autores quando ainda era muito jovem, ganhou um prêmio importante e também publicou seu primeiro livro bastante precocemente. Na contramão disso, Moreno concluiu os estudos formais tardiamente em um curso supletivo, começou a escrever em periódicos por influência do marido e só obteve reconhecimento de maneira relativamente tardia, nos anos 2000.

Nesse contexto, o escritor Piglia surge em meio ao deslumbre juvenil pela literatura “com L maiúsculo”, enquanto que a escritora Moreno se constrói a partir da necessidade de trabalhar, de se sustentar e de sobreviver. É claro que nos *Diários* de Piglia também aparecem figuras contemporâneas a ele, figuras ainda não consagradas, assim como escritores iniciantes ou simples profissionais da escrita. Da mesma maneira, não são completamente invisíveis os autores do cânone na obra de Moreno, por certo tanto a autora quanto seus pares admiram muitos daqueles que foram consagrados pelo meio

literário tradicional. No entanto, parece natural perceber que o olhar de Piglia, pelo menos n' *Os anos de formação*, é um olhar que se volta para cima, para o topo; enquanto que o olhar de Moreno está direcionado para o lado, sempre mirando seus pares.

Embora haja uma aproximação maior de Piglia com o cânone, não se pode descartar suas contribuições inovadoras e seu posto, em certo tempo e em certa medida, de escritor de vanguarda. Uma de suas mais importantes obras, *Respiração artificial*, carrega uma série de elementos que, tanto na época da publicação quanto até nos dias de hoje, foram e são reconhecidos como particulares. O fragmento, a multiplicidade de vozes, a subversão do foco narrativo e a habilidade em tratar de uma questão política quase sem mencioná-la explicitamente dão a *Respiração artificial* o mérito próprio das obras de vanguarda cujas características se relacionam com a ideia de algo que é novo, diferente e experimental.

Numa mescla bastante particular da escrita jornalística com a escrita literária, assim como do uso do fragmento, da crônica, do ensaio e da autoficção, Moreno também pode ser considerada uma autora de vanguarda. Mas se recorrermos novamente a Pierre Bourdieu, lembraremos que a própria vanguarda artística ou literária tem em seu interior uma distinção. Segundo ele, há a vanguarda e a vanguarda consagrada, e as duas se diferenciam pela medida do tempo. Se pensarmos a partir dessa ideia, faremos inevitavelmente mais uma vez o exercício de afastar Piglia de Moreno já que a consagração do primeiro é bem anterior, embora eles sejam contemporâneos, tenham nascido na mesma década e tenham começado a escrever entre 1960 e 1970.

Em resumo, uma investigação detalhada é capaz de fazer emergir uma série de diferenças entre as obras de Piglia e Moreno. No entanto, parece natural que o tempo faça com que essas diferenças se neutralizem, uma vez que é também o tempo o responsável por reaproximar ou agrupar autores e obras, tal como ocorreu em alguma medida nas artes plásticas com as chamadas Vanguardas Históricas. O que ficaria para o futuro, então, é o próprio registro íntimo, aquilo que os próprios escritores formularam e o meio ao qual eles mesmos se autovincularam e deixaram registrados em suas obras.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. “**A morte do autor**”. In: O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

GÁRATE, Miriam Viviana. **Cenas do rádio em Los Diarios de Emilio Renzi e em Black out**. Revista Caracol, n. 17, p. 398-417, 2019.

LUDMER, Josefina. **Literaturas pós-autônomas**. Publicado na Ciberletras – Revista de crítica literaria y de cultura, n. 17, julho de 2007.

MORENO, María. **Black out**. Buenos Aires: Random House, 2017.

PAULS, Alan. **El arte de vivir en arte**. Temas lentos. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 2012

PIGLIA, Ricardo. **Respiração artificial**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

PIGLIA, Ricardo. **Anos de formação: Os diários de Emilio Renzi**. São Paulo: Todavia, 2017.

SARLO, Beatriz. **Tiempo Pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo una discusión**. Buenos Aires: Siglo Veintiuno editores, 2012.

Universidade Diego Portales. Cátedra em homenagem a Roberto Bolaño con Alejandro Zambra, escritor y poeta chileno. Youtube. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=3CjLG9n6an8&t=3976s>> Acesso em 30 de julho de 2020.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017.