



# miguilim

revista eletrônica do netlli

volume 3, número 2, maio-ago 2014

## A BRISA PÓS-MODERNA EM *RESPIRAÇÃO ARTIFICIAL*



## THE POSTMODERN BREEZE ON *RESPIRAÇÃO ARTIFICIAL*

Ana Luíza Duarte de Brito DRUMMOND  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, Brasil

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | A AUTORA  
RECEBIDO EM 08/07/2014 • APROVADO EM 01/10/2014

---

### Abstract

---

This essay sought to make a reading of the novel *Respiração artificial*, by Ricardo Piglia, looking to notice indications of a critique of modernity and postmodernity. In this sense, we use studies of Harvey (2012) and Jameson (1997) as support for reading and critical understanding of modernity and postmodernity.

---

## Resumo

---

Este ensaio procurou fazer uma leitura do romance *Respiração artificial*, de Ricardo Piglia, buscando perceber nele indicações de uma crítica à modernidade e à pós-modernidade. Nesse sentido, utilizamos os estudos de Harvey (2012) e Jameson (1997) como apoio à leitura e ao entendimento crítico da modernidade e da pós-modernidade.

---

## Entradas para indexação

---

**KEYWORDS:** Modernity. Postmodernity. Argentine literature.

**PALAVRAS-CHAVE:** Modernidade. Pós-modernidade. Literatura argentina.

---

## Texto integral

---

*Respiração artificial*, de Ricardo Piglia, é, em termos gerais, um romance narrado em primeira pessoa pelo jovem Emilio Renzi, escritor de *A prolixidade do real*, romance dedicado ao tio materno Marcelo Maggi, com quem troca cartas desde um mês após o lançamento do romance, isto é, desde abril de 1976. A data coincide também com o golpe de estado que inicia em 24 de março de 1976 a mais sanguinária ditadura militar da América do Sul: a da Argentina.

Iniciado com uma epígrafe retirada do quarteto número 3, “The dry salvages”, de T. S. Eliot<sup>1</sup>, o livro é dividido em duas partes. A primeira, intitulada “Se eu mesmo fosse o inverno sombrio”, aborda um pouco a nebulosa história do tio, professor de história, ex-advogado e radical, perpassando pelas cartas trocadas entre ele e o narrador. “Dá uma história? Se dá, começa há três anos.” (PIGLIA, 2006, p. 11). Essas são as duas primeiras frases do romance. Cabe destacar, nesse sentido, que a busca pelo *significado*, já prevista pela epígrafe de Eliot e pelo início do romance, será um dos motivos principais do romance de Piglia. A busca do narrador Emilio Renzi por uma verdade que acredita estar escondida nos faz lembrar da consideração de Baudelaire (2010, p. 35) de que “a modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente; é uma metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”. O narrador, ciente ou não, busca, em meio ao fragmentário e contingente, o lado eterno da formulação de Baudelaire.

Marcelo Maggi, o tio do narrador, desaparece seis meses após seu casamento com Esperancita, uma mulher de posses, filha de Luciano Ossorio e neta de Enrique Ossorio, levando todo seu dinheiro para ir viver com Coca, uma bailarina de Cabaré. Na casa do narrador, todos falavam do tio em voz baixa e surgem várias especulações e histórias inventadas sobre seu destino após os três anos em que ficou preso. Esperancita torna-se o símbolo do remorso familiar. Quando ela morre, deixa uma carta dirigida a Marcelo Maggi onde confessa que tudo era mentira, que nunca fora roubada. Marcelo não fica sabendo nem da morte nem da carta de Esperancita.

Na carta que escreve ao narrador após o lançamento de *A prolixidade do real*, Marcelo faz, entre outros comentários, uma crítica ao livro do sobrinho, e embora não cite Walter Benjamin, diz algo bastante benjaminiano: “é preciso fazer a história das derrotas” (PIGLIA, 2006, p. 14)<sup>2</sup>. Ao final, diz que espera a visita do sobrinho e acrescenta: “A história é o único lugar onde consigo descansar desse pesadelo de que tento acordar” (PIGLIA, 2006, p. 16). Quase um ano após a carta, o narrador-personagem sai para visitar o tio.

Com o convite de construir em dueto a grande saga familiar, tio e sobrinho contam um para o outro a história da fuga daquele com Coca e o dinheiro de Esperancita e tudo o que envolvia esse evento. No entanto, procurando a verdade por trás das cartas, nem sempre o sobrinho a encontra, pois o tio parece não querer confirmar nada. Nesse ínterim, aparecem mencionados os personagens Luciano Ossorio, ex-sogro de Marcelo, que ficara paraplégico ao levar um tiro enquanto discursava em um palanque, e Enrique Ossorio. Esse último guardou cartas com lembranças que agora Maggi procura reconstruir, fragmentariamente, para escrever um livro sobre sua vida.

Em meio às cartas trocadas entre sobrinho e tio, aparecem fragmentos que poderíamos considerar como crítica literária, crítica historiográfica, linguística, estudos de memória, entre outros. Nomes como o Jakobson, Tinianov, Hemingway, Kant, entre outros, circulam livremente nas trocas de correspondências.

Numa das cartas, Maggi pede a Renzi que procure Dom Luciano Ossorio. Renzi assim o faz e depois conta ao tio como foi o encontro. Dom Luciano diz a Renzi: “Marcelo, por exemplo, é meu filho” (PIGLIA, 2006, p. 45-46). É uma frase confusa de início, pois sabemos que não, ele não é. No entanto, na sequência, quando Ossorio diz a Renzi que uma coisa é realmente sua quando conhece sua história, sua origem (PIGLIA, 2006, p. 51), ela torna-se mais clara. Nessa conversa entre Renzi e Ossorio há algo de um dos lados daquela formulação de Baudelaire. Há sempre uma menção, em referência à complexa história de Enrique Ossorio, à procura de uma origem. Note-se:

E essa origem é um segredo, ou melhor, o segredo que todos se dedicavam a esconder. Ou pelo menos o segredo que deslocaram para longe do devido lugar, para concentrar todo o enigma num nome, na vida de um homem que teve que ser mantida na medida do possível oculta, como um crime. Esse homem, Enrique Ossorio, ele, é um Herói. (PIGLIA, 2006, p. 53-54).

Aqui talvez seja o momento em que fica clara uma relação encadeada entre Maggi/Ossorio e Renzi/Maggi. Maggi nunca conhecera Ossorio pessoalmente, tudo o que sabe sobre ele o sabe através de suas cartas e memórias guardadas por Dom Luciano, filho de Enrique Ossorio, até então sogro de Maggi. Em meio a essas cartas e memórias ele tenta reconstruir a história desse homem, desse herói ou traidor da nação, não se sabe ao certo. Renzi, de sua parte, também não se encontra pessoalmente com o tio. Embora viaje com esse intuito, o encontro nunca acontece. Tudo o que sabe sobre o tio vem de suas cartas, das histórias sussurradas em tons

de segredo em casa e de sua conversa, mais tarde, com Tardewski, o amigo polonês do tio. Nos dois casos os mais novos (Maggi e Renzi, respectivamente) tentam reconstruir através de fragmentos e memórias turvas a história de seus antecessores e assim, quiçá, encontrar sua própria história, ou a de seu país. Há, então, novamente e ainda mais clara, a busca por uma origem que, quanto mais próxima, mais fugidia parece. Essa origem está diretamente relacionada com a história e, portanto, com o significado. Lembremo-nos da epígrafe de Eliot e acrescentemos sua continuação:

*We had the experience but missed the meaning,  
And approach to the meaning restores the experience  
In a different form, beyond any meaning  
We can assign to happiness. I have said before  
That the past experience revived in the meaning  
Is not the experience of one life only  
But of many generations—not forgetting  
Something that is probably quite ineffable:  
The backward look behind the assurance  
Of recorded history, the backward half-look  
Over the shoulder, towards the primitive terror.<sup>3</sup>*

Ao final da conversa entre Dom Luciano e o narrador-personagem, narrada na carta ao tio, há uma passagem que demonstra que esse apego ao significado e à origem, só conseguido através do entendimento da história, é o que diferencia Maggi, Ossorio e seus companheiros de seus inimigos. Na conversa, Dom Luciano diz que eles, isto é, seus inimigos, não poderão resistir, pois “vacilam, presos à aridez do porvir” (PIGLIA, 2006, p. 56).

As cartas de Maggi mostram-se, no decorrer da primeira parte, bastante permeadas pelas memórias de Enrique Ossorio. Por vezes o tio envia fragmentos inteiros de Ossorio ao sobrinho, como se esperasse que ele continuasse, caso Maggi não conseguisse, a história de Ossorio, que, acredita Maggi, está diretamente relacionada à história da Argentina. A insegurança de Maggi é expressa quando ele diz que está “um pouco desorientado” com relação a seu futuro imediato devido às “novas circunstâncias do país” e, como “diversas complicações avizinham-se” dele, prevê “várias mudanças de domicílio” (PIGLIA, 2006, p. 65-66). Por isso ele pensa ser melhor deixar o “Arquivo” de Ossorio com alguém de sua “inteira confiança” para que leve o trabalho adiante, termine de escrevê-lo e publique-o.

Para mim trata-se antes de mais nada de garantir que esses documentos se conservem, porque não só servirão (para qualquer pessoa que saiba lê-los bem) para esclarecer o passado de nossa desventurada República, como também para entender algumas coisas que estão acontecendo nos tempos que correm, não longe daqui. (PIGLIA, 2006, p. 66).

Na sequência do romance, aparecem algumas cartas de destinatários diversos. Uma, a de Roque, faz uma pergunta bastante intrigante depois de dizer que pensa que sua geração é a de 37, perdida na diáspora: “Quem de nós escreverá *Facundo*?”. Essa pergunta é interessante visto que *Respiração artificial*, como *Facundo*, é, de certa forma, uma biografia (ou duas, a de Maggi e a de Ossorio). *Facundo*, à primeira vista, era uma biografia de Juan Facundo Quiroga (1788-1835), o temível caudilho defensor do federalismo. No entanto, o livro provou ser muito mais que uma biografia, tornando-se um manifesto modernizador, um tratado etnográfico, a fundação da narrativa argentina.

Entre as páginas 80 e 89, há um evento curioso e bastante angustiante mediado por Arocena, que procura em meio aos significantes de cartas um código oculto, cifrado, “uma chave que lhe permitiria descobrir a mensagem secreta.” (PIGLIA, 2006, p. 80). Talvez esteja nesse evento a chave, caso ela exista, para a interpretação desse romance de Piglia. Se *Facundo* é o romance modernizador argentino, *Respiração artificial* parece ser um romance que já sente a brisa dos vindouros ventos pós-modernos “que correm, não longe daqui”. Sabemos que a principal característica da modernidade é sua insegurança. O transitório, o fugidio e o contingente presentes na parte inferior da definição de Baudelaire permeiam como segundo plano o romance de Piglia, que coloca em cena a busca pela parte superior, aquela imutável. De acordo com Harvey (2012, p. 22), o excesso de fragmentação traz profundas consequências, pois “a modernidade não pode respeitar sequer o seu próprio passado, para não falar do de qualquer ordem social pré-moderna. A transitoriedade das coisas dificulta a preservação de todo sentido de continuidade histórica”. Arocena, assim como o narrador, é uma personagem moderna se movendo em um mundo de constante mudança, onde nada é estável, onde o centro não se sustém. Como moderna, ela procura um “significado oculto” naquelas cartas. O narrador procura esse significado oculto em toda a história do tio. Maggi procura escrever um livro sobre a vida de Ossorio e mostrar sua relação intrincada com a própria história argentina. O interessante nisso é: *todos* falham! E isso porque na transição ou continuação da modernidade para pós-modernidade não há mais significado para ser encontrado. Agora há apenas significante. O tio, que permeia todo o romance como uma espécie de sombra, de espectro, mas nunca aparece em cena, a não ser através das cartas e das narrações de amigos e familiares, desaparece de vez (não sabemos sequer se ele está morto) no fim do romance, sem publicar a história de Ossorio (e, por consequência, da Argentina). O narrador tenta conhecê-lo, não consegue. Arocena não encontra o significado oculto, se é que ele existe, ao reconstruir e reorganizar as cartas. Note-se como sua abordagem, além de tudo, tem caráter bastante paranoico, algo típico de um personagem moderno de acordo com Harvey (2012): “Como é que se podia confiar? Raquel: anagrama de Aquele. Escreveu *Aquele* numa ficha. Deixou-a de lado. Ezeiza: e/e/i/a. Dois zês. Uma aliteração? Havia os números: 22.0310. O e repete-se quatro vezes na frase inteira. [...] A mim, pensou Arocena, não enganam” (PIGLIA, 2006, p. 94).

Na segunda parte do romance, Renzi vai a Concórdia para conhecer o tio. Na estação, encontra-se com Tardewski, com quem Maggi deixara o arquivo de Ossires para ser entregue a Renzi antes de cruzar a fronteira para o Uruguai e a



informação para o sobrinho de que foi se despedir de uma mulher com quem vivera no passado. Renzi e Tardewski conversam a noite inteira em um clube. Grande parte dessa conversa é narrada não mais por Renzi, mas por Tardewski, possivelmente em um de seus inúmeros cadernos de anotações, embora essas anotações sejam dirigidas, na maior parte das vezes, a Maggi. Alguns trechos dessa conversa interessam-nos em respeito à hipótese levantada acima. Entre esses trechos está a conversa sobre a paródia, quando Renzi diz que ela deixa de ser “o sinal da mudança literária, para transformar-se no próprio centro da vida moderna” (PIGLIA, 2006, p. 106):

Simplesmente me ocorre que a paródia deslocou-se e que hoje invade os gestos, as ações. Onde antes havia acontecimentos, experiências, paixões, hoje só restam paródias. Era isso que às vezes eu tentava dizer a Marcelo em minhas cartas: que a paródia substituiu inteiramente a história. Ou por acaso a paródia não é a própria negação da história? (PIGLIA, 2006, p. 106).

Esse “deslocamento” da paródia a que se refere Renzi assemelha-se bastante àquilo que Fredric Jameson chamará de “pastiche”, que passa a vigorar com a chegada da pós-modernidade. Para o crítico, como a paródia, o pastiche:

é o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático, é o colocar de uma máscara estilística, é falar em uma linguagem morta. Mas é uma prática neutralizada de tal imitação, sem nenhum dos motivos inconfessos da paródia, sem o riso e sem a convicção de que, ao lado dessa linguagem anormal que se empresta por um momento, ainda existe uma saudável normalidade linguística. (JAMESON, 1997, p. 44).

Pouco mais à frente, interessa-nos o trecho em que Tardewski diz de si:

Veja meu caso, digo-lhe agora. Vim para este povoado há mais de trinta anos e desde aquele tempo estou de passagem. Estou sempre de passagem, sou o que se chama um pássaro de passagem, só que permaneço sempre no mesmo lugar, mas estou de passagem, digo-lhe. Somos assim ele e eu, talvez lhe seja útil, digo a Renzi, sujeitos sem raiz, pessoas anacrônicas, os últimos sobreviventes de uma estirpe em dissolução. (PIGLIA, 2006, p. 108).

Tardewski ocupa no romance o lugar do sujeito pós-moderno, aquele do qual Renzi, como um exilado, vai se aproximando. Ele não tem raízes, como diz, elas lhe foram arrancadas. Ele não tem mais sua língua materna e seu domínio do espanhol é bastante conturbado. Tudo lhe é roubado. Chega à Argentina por acaso

(pensava estar indo para os Estados Unidos), apenas com a roupa do corpo. Emudecido. Ele é um rizoma que está sempre de passagem embora permaneça no mesmo lugar. Sua estirpe, ao contrário do que pensa, não está em dissolução, mas, sim, em disseminação. Como diz já no final do romance, é “um homem inteiramente feito de citações”, “o cínico, o sofista” (PIGLIA, 2006, p. 203-204). É isso, segundo crê, que o diferencia de Maggi:

Eu gostaria de não ter que me exprimir só com citações, disse Tardewski. O professor é uma pessoa de quem se pode dizer que nunca foi abandonado pelo sentido da Humanität, na acepção mais pura dessa antiga palavra alemã. E um homem que é capaz de viver de acordo com esse princípio é alguém que merece, de mim também, o cínico, o sofista, todo o respeito. Por isso ele era um homem moral, disse Tardewski, e por isso era minha antítese.

Se Tardewski ocupa a posição do sujeito pós-moderno, Maggi fica com a do sujeito moderno. Talvez por isso ele não apareça mais em cena, embora ronde todos os demais personagens como um espectro, uma sombra.

Ainda sobre Tardewski, é importante destacar, como outro indício de sua inserção na pós-modernidade, sua relação com Wittgenstein, por quem fora “*marcado*” (PIGLIA, 2006, p. 155). Wittgenstein, como sabemos, propõe a teoria dos “jogos de linguagem”, da qual Jean-François Lyotard se apropriará mais tarde para escrever sua teoria sobre a pós-modernidade.

Há que se considerar que modernidade e pós-modernidade parecem se misturar nesse romance de Piglia. E isso não é gratuito. Conforme aponta Harvey (2012, p. 111), entre o modernismo e o pós-modernismo há mais continuidade do que diferença. No entanto, com sua tendência a concentrar-se “antes do texto do que na obra, sua inclinação pela desconstrução que beira o niilismo, sua preferência pela estética, em vez da ética, [o pós-modernismo] leva as coisas longe demais” (HARVEY, 2012, p. 111-112). Há um apelo evidente no pós-modernismo ao caos e isso atinge a todas as esferas sociais, culturais e institucionais. Não há mais verdade, há retórica. O filósofo sucumbe ao sofista. Por isso Tardewski, o agora sofista, diz, ao comprovar sua hipótese de que *Mein Kampf*, de Hitler, era uma paródia de *O discurso sobre o método*, de Descartes<sup>4</sup>, que “essa comprovação significou o princípio do fim da filosofia” para ele (PIGLIA, 2006, p. 184). Se pensarmos na pós-modernidade de acordo com Lyotard (1993, p. 17), isto é, como “a incredulidade em relação aos metarrelatos, um efeito do progresso científico, que leva também à crise da filosofia metafísica”, temos, novamente, outro indício de Tardewski como o personagem pós-moderno. Tardewski considera-se a antítese de Maggi, o moderno, aquele a quem, como Kant, o sentido da Humanidade ainda não o abandonou (PIGLIA, 2006, p. 203-204). Desligado do real, da verdade, do significado, do gênero, da origem, da metafísica, Tardewski torna-se um ser fragmentado, mutante, nômade, inorgânico. Entregue ao acaso, impossibilitado de causar qualquer mudança num sistema que coopta qualquer prática de resistência, segue como rizoma de um mundo caótico.

Por fim, podemos considerar que o pós-modernismo reage à ilusão de construção de uma história humana universal do modernismo e à crença nas verdades absolutas. Ele rechaça, muitas vezes fazendo uso do pastiche, qualquer tentativa de totalidade e abraça a pluralidade. Retira e desconstrói qualquer possibilidade de centro, de tradição, de gênero, de metáfora, de profundidade, de história. Perdemos todo e qualquer contato com o que, na modernidade, ainda nos restava de natureza. No lugar de tudo isso ele coloca a dispersão, a combinação, o intertexto, a horizontalidade e, por vezes, o nada. Como Tardewski diz, e Maggi conta em carta a Renzi, “a natureza não existe mais, só nos sonhos. Ela, a natureza, diz, só se faz notar sob a forma de catástrofe ou manifesta-se na lírica. Tudo o que nos rodeia, diz, é artificial: tem as marcas do homem” (PIGLIA, 2006, p. 29). Esse seria um dos alertas de *Respiração artificial*.

## Notas

<sup>1</sup> *We had the experience but missed the meaning, and approach to the meaning restores the experience.*

<sup>2</sup> Em suas teses sobre o conceito de história, Walter Benjamin discute acerca da necessidade de trazer à tona a história dos vencidos. Cf. BENJAMIN, Walter. **O Anjo da História**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

<sup>3</sup> Vivemos a experiência mas perdemos o significado,  
E a proximidade do significado restaura a experiência  
Sob forma diversa, além de qualquer significado. Como já disse,  
A experiência vivida e revivida no significado  
Não é a experiência de uma vida apenas  
Mas a de muitas gerações – não esquecendo  
Algo que, provavelmente, será de todo inefável:  
O olhar para além da certeza  
Da História documentada, a olhadela  
Por cima dos ombros, ao terror primitivo lançada. (Tradução de Ivan Junqueira).

<sup>4</sup> Cabe lembrar que “Descartes” é o título da segunda parte de *Respiração artificial*.



---

## Referências

---

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

PIGLIA, Ricardo. **Respiração artificial**. Tradução de Heloisa Jahn. São Paulo: Iluminuras, 2006.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo**. A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio. São Paulo: Ática: 1997.

LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Tradução de Ricardo Correia Barbosa. 4. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1993.

---

## Para citar este artigo

---

DRUMMOND, Ana Luíza Duarte de Brito. A brisa pós-moderna em *Respiração artificial*. **Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 3, n. 2, p. 228-236, mai.-ago. 2014.

---

## A autora

---

**Ana Luíza Duarte de Brito Drummond** é mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Licenciada em Língua Portuguesa e Bacharel em Estudos Literários pela Universidade Federal de Ouro Preto.