

Wellington Ricardo Fioruci

**Leitor-modelo e Leitor-detetive: crítica e ficção nas
poéticas de Umberto Eco e Ricardo Piglia**

Assis
2007

Wellington Ricardo Fioruci

**Leitor-modelo e Leitor-detetive: crítica e ficção nas
poéticas de Umberto Eco e Ricardo Piglia**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e
Letras de Assis - UNESP - Universidade
Estadual Paulista para obtenção do título de
Doutor em Letras. Área de conhecimento:
Literatura e vida social.

Orientadora: Dra. Heloísa Costa Milton.

Co-orientador: Dr. Antonio Roberto Esteves

Assis
2007

FIORUCI, Wellington Ricardo. **Leitor-modelo e Leitor-detetive: crítica e ficção nas poéticas de Umberto Eco e Ricardo Piglia**. 2007. Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Ciência e Letras, Campus de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar criticamente a relação dialógica que se realiza no processo de convergência entre a ficção de Umberto Eco e Ricardo Piglia e a produção tanto teórica quanto ensaística dos mesmos, cujo resultado é a construção de duas imagens de leitores participativos: o leitor-modelo, de Eco, e o leitor-detetive, de Piglia. Com este intuito, apóia-se o trabalho na leitura intertextual dos romances: *O pêndulo de Foucault* (1988) e *Baudolino* (2000) de Umberto Eco, *Respiración artificial* (1980) e *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia; e mais seis obras de cunho crítico-teórico: *Obra aberta* (1962), *Lector in fabula* (1979), *Seis passeios pelo bosque da ficção* (1994) e *Sobre a literatura* (2002), de Eco, *Formas breves* (2000) e *Crítica y ficción* (2000) de Piglia. Destaca-se o caráter intratextual desta análise, haja vista o processo de apropriação por parte dos autores de seus textos não-ficcionais e sua reconfiguração dentro do espaço da ficção, estabelecendo, dessa forma, uma relação dialógica entre ficção e produção crítico-teórica. A abordagem intratextual da qual lança mão este estudo parte dos textos crítico-teóricos para que a partir deles se ilumine na análise literária o diálogo intertextual para o qual confluem as poéticas de Eco e Piglia, cujas espinhas dorsais estruturam-se sob uma narrativa que se volta sobre si mesma em um imbricado jogo dialético de afirmação e negação da tradição literária.

Palavras-chave: Umberto Eco; Ricardo Piglia; leitor-modelo; leitor-detetive; crítica e ficção; intertextualidade; pós-modernidade.

FIORUCI, Wellington Ricardo. **Leitor-modelo e Leitor-detetive: crítica e ficção nas poéticas de Umberto Eco e Ricardo Piglia**. 2007. Tese (Doutorado em Letras), Faculdade de Ciência e Letras, Campus de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

RESUMEN

El presente trabajo tiene por objetivo analizar críticamente la relación dialógica que se realiza en el proceso de convergencia entre la ficción de Umberto Eco y Ricardo Piglia y la producción tanto teórico como ensaística de éstos, cuyo resultado es la construcción de dos imágenes de lectores participativos: el lector-modelo, de Eco, y el lector-detective, de Piglia. Con este intuito, se apoya el trabajo en la lectura intercrucada de cuatro novelas: *O pêndulo de Foucault* (1988) y *Baudolino* (2000) de Umberto Eco, *Respiración artificial* (1980) y *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia, y otras seis obras de carácter crítico-teórico: *Obra aberta* (1962), *Lector in fabula* (1979), *Seis passeios pelo bosque da ficção* (1994) e *Sobre a literatura* (2002), de Eco, *Formas breves* (2000) y *Crítica y ficción* (2000) de Piglia. Destaca el carácter intratextual de este análisis, dado el proceso de apropiación por parte de los autores de sus textos no ficcionales y su reconfiguración dentro del espacio de la ficción, estableciendo, de esa forma, una relación dialógica entre ficción y producción crítico-teórica. El acercamiento intratextual del cual echa mano este estudio parte de los textos crítico-teóricos para que a partir de ellos se ilumine en el análisis literario el diálogo intertextual para el cual confluyen las poéticas de Eco y Piglia, cuyas espinas dorsales se estructuran bajo una narrativa que se vuelca sobre sí misma en un imbricado juego dialéctico de afirmación y negación de la tradición literaria.

Palabras claves: Umberto Eco; Ricardo Piglia; lector-modelo; lector-detective; crítica y ficción; intertextualidad; posmodernidad.

Dedico este trabalho à memória do Prof. André Trouche, personagem que conseguiu, em sua breve passagem por minha história, transmitir-me, com seu jeito terno e transparente, o quão significativos podem ser a fraternidade e a humildade, para além de qualquer discurso ou ideologia.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho não seria possível sem a participação dessas pessoas, às quais expresso meu mais profundo agradecimento:

Minha orientadora, Profª Drª Heloísa Costa Milton, cujos laços acadêmicos e, sobretudo, de amizade, vêm estreitando-se desde longa data;

Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves, co-orientador durante a etapa final de meu trabalho e atento colaborador do mesmo;

Profª Drª Silvia Maria Azevedo e Profª Drª Ana Maria Carlos, leitoras críticas deste texto, cujas contribuições teóricas foram significativas para a redação final pós-qualificação;

A todos do Programa de pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras de Assis que direta ou indiretamente participaram no desenvolvimento deste trabalho;

Vandjore, parceira querida de todas as horas nestes momentos decisivos;

Franciele, carinhosa companheira, que me acompanhou desde o início deste processo;

Minha família e amigos, cuja participação direta ou indireta sempre manteve viva minha força de vontade;

A esta força misteriosa e invisível que nunca deixou de estar presente em todos os momentos de minha existência.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	p.07
1. CAMINHOS QUE SE BIFURCAM: AUTOR <i>INFABULA</i>	p.19
1.1 Intertextualidade, intratextualidade e a concepção pós-moderna de texto.....	p.46
1.2 Reflexos especulares: as influentes angústias de Eco e Piglia.....	p.60
2. O LABIRINTO DA ESCRITURA: FICÇÃO, HISTÓRIA e MEMÓRIA.....	p.93
2.1 O pós-modernismo sob a força do falso.....	p.121
2.2 A máquina de narrar: a artificialidade do discurso.....	p.137
3. SIGNOS EM EXPANSÃO: A POÉTICA DA ABERTURA.....	p.150
3.1 A literatura pós-moderna e o gênero policial.....	p.179
3.2 A estética da criação e a estética da recepção: leitor-detetive X leitor-modelo.....	p.193
CONCLUSÃO.....	p.219
BIBLIOGRAFIA.....	p.226

INTRODUÇÃO

Nullum jam dictum est quod non sit dictum prius
Terêncio – dramaturgo romano

Os poetas imaturos plágiam. Os maduros roubam.
T.S. Eliot

*Las novelas han hecho del complot la
clave de la interpretación de la sociedad*
Ricardo Piglia

Este trabalho tem por objetivo aproximar as poéticas de Umberto Eco e Ricardo Piglia, na medida em que ambas formam em seu conjunto um intenso tecido poético, cujo caráter dialógico nos remete aos dilemas da modernidade. Tanto Eco quanto Piglia enfrentam à sua maneira tais dilemas, usando como ferramenta a linguagem transfiguradora do texto poético, construindo um discurso a um tempo renovador e devedor da tradição literária.

Dentro do espaço simbólico da literatura, Eco e Piglia colocam frente a frente ficção e história, memória e discurso, diluindo as fronteiras que separam tais instâncias do pensamento, provocando, por conseguinte, uma inevitável reflexão acerca de suas idiossincrasias. Ao deflagrar esse processo, abrem caminho para uma nova linguagem, a qual, dado o seu caráter inovador e autêntico, desperta a atenção para os mecanismos que compõem o espaço narrativo.

O presente estudo consistirá em uma leitura crítico-comparada da produção poética de ambos os autores, considerando-se para tanto sua produção não apenas ficcional, mas também ensaística (crítico-teórica). Analisando um e outro discurso, percebe-se que, embora as estruturas discursivas sejam diferentes, há um mesmo sentido latente que reverbera a intenção do escritor, a *intentio auctoris*. O autor é, em última instância, o primeiro leitor de sua própria obra, mas não um leitor qualquer e sim um leitor modelo.¹ Dito em outras palavras, a escrita

¹ O conceito de leitor-modelo é uma das peças-chave da poética de Eco e constitui um aspecto fundamental da presente tese.

é, neste sentido, análoga à leitura e a pedra angular de ambas consiste exatamente na recuperação e transformação da memória em matéria de reflexão, em objeto do saber.

Tal movimento, dialético por excelência, de afirmação e negação da tradição literária encontra-se não apenas no cerne da poética desses autores, mas também na produção literária como um todo que vem se desenvolvendo nos últimos anos, correspondendo, em maior ou menor grau, àquilo que Barthes já afirmara:

Todos os livros que li formam em mim uma biblioteca. Não, porém, bem ordenada, os volumes não estão em ordem alfabética, não existe catálogo. E todavia é exatamente assim, uma memória na qual se acumulam as minhas leituras. [...] Além do que, é necessário corrigir o ponto de vista dos antigos: o conjunto das minhas leituras não constitui a minha memória, mas sim o meu sintoma, não é tanto os livros que sublinhei, que marquei com meu nome e de que me apossei, quanto aqueles que me marcaram e ainda me possuem. É através deles que leio, que recebo o livro novo. (BARTHES, 1992, p.39)

O jogo pendular entre tradição e renovação, leitura e escrita, a angústia da influência tão cara aos escritores, remete à teoria, bastante presente nos contos-ensaios de Borges, segundo a qual bons autores são bons leitores, ou, ainda, leitores-escritores. Nesse sentido, a escrita-leitura é um ato de deglutição, de antropofagia da memória convertida em sujeito.

Harold Bloom, em seu já canônico *A angústia da influência* (1973), refere-se a essa leitura da tradição como uma apropriação poética, considerada por ele um “complexo ato de forte má leitura, uma interpretação criativa” (BLOOM, 2002, p.24). O poeta forte resolverá, portanto, esse conflito edipiano ao realizar uma leitura particular e não menos liberta de seus predecessores, a qual implica necessariamente uma boa dose de distorção:

O que os escritores podem sentir como angústia, e o que suas obras são obrigadas a manifestar, são as consequências da apropriação poética, mais que a sua causa. A forte má leitura vem primeiro; tem de haver um profundo ato de leitura que é uma espécie de paixão por uma obra literária. (BLOOM, 2002, p.24)

De fato, a apropriação poética de que fala Bloom, entendida aqui como a inesgotável releitura da tradição, revelar-se-á o próprio fio condutor da história literária, corroborando o princípio literário que afirma ser todo texto um intertexto. De acordo com Julia Kristeva, para quem o espaço intertextual é onde o significado pode remeter a outros significados discursivos, o diálogo entre discursos sempre ocorreu ao longo da história literária. A crítica sugere ainda que: “Para os textos da modernidade, poderíamos afirmar, sem risco de exagero, é uma lei fundamental: eles se constroem absorvendo e destruindo, concomitantemente, os outros textos do espaço intertextual” (KRISTEVA, 1974, p.176)

Tendo em vista as considerações anteriores, pode-se afirmar que a proposta de análise em questão, ao promover uma leitura tanto intertextual, aproximando Eco de Piglia, quanto intratextual, apropriando-se de seus textos teóricos para que a partir deles se ilumine na análise literária a sua própria poética, tem por principal objetivo discutir de forma crítica a relação entre ensaio e ficção dentro do âmbito da pós-modernidade, destacando, sobretudo, o papel ocupado pelo leitor na produção de sentidos.

O *corpus* de análise sobre o qual se apoiará o trabalho se circunscreverá a quatro romances, sendo dois de Eco, *O pêndulo de Foucault* (1988) e *Baudolino* (2000), e dois de Piglia, *Respiración artificial* (1980) e *La ciudad ausente* (1992), dada a intensa correspondência entre esses textos e as seguintes obras de cunho teórico: *Obra aberta* (1962), *Lector in fábula* (1979), *Seis paseos pelo bosque da ficção* (1994) e *Sobre a literatura* (2002) de Eco, *Formas breves* (2000) e *Crítica y ficción* (2000) de Piglia.

O diálogo intertextual que se estabelece entre as poéticas de Eco e Piglia reforça-se ainda por ambos manterem em comum uma herança literária com o autor argentino Jorge Luis Borges, cujo pensamento, aliás, está na base constitutiva da literatura contemporânea. Essa “linhagem literária”, por outro lado, é extensível ainda a outras fontes em comum, cujas raízes passam por Franz Kafka, Edgar Allan Poe, James Joyce, confluindo, enfim, para a poética de

Borges. De Kafka a Borges, de Eco a Piglia, pode-se ver como a linguagem daqueles foi determinante na configuração destes últimos como autores consagrados ao revisitarem determinadas noções literárias como, por exemplo, as de autoria e originalidade, amplamente debatidas e relidas à luz das concepções de leitura que vem se desenvolvendo desde meados do século XX e que se constituem no pomo da discórdia entre as ditas teorias moderna e pós-moderna.

A presença de Borges, bem como a dos demais autores anteriormente citados, quando não se faz sentir aparece explicitada em forma de citações ou referências cruzadas, seja em seus ensaios crítico-teóricos, seja em seus textos ficcionais, formando, assim, um importante entrecruzamento de linguagens.

Eco já havia explicitado sua dívida literária com o “bruxo portenho” ao dedicar-lhe todo um romance, *O nome da rosa* (1980), cujo espaço da biblioteca do mosteiro, palco de grande parte das ações da obra, e seu guardião, certamente não por mera coincidência um monge cego chamado Jorge, aludem à intertextualidade que o autor deixa emergir ao leitor sem maiores complicações. O próprio Eco, após o sucesso editorial da obra, escreveria em seu *Pós-escrito a O nome da rosa*:

Todos me perguntam por que o meu Jorge, pelo nome, evoca Borges, e por que Borges é tão perverso. Mas eu não sei. Eu queria um cego como guardião de uma biblioteca (o que me parecia uma boa idéia narrativa) e biblioteca mais cego só pode dar Borges, mesmo porque as dívidas se pagam. (ECO, 1985, p.26)

Fica patente, portanto, a presença de Borges no imaginário do autor italiano. No entanto, trata-se tão somente de um exemplo, bastante significativo por sinal; porém, cabe-nos recordar que a produção de Eco está impregnada desta “mancha” hereditária, variando em grau de maior ou menor referência. A relação entre as poéticas de Eco e Borges levou Menton a abrir uma nota especialmente para destacar tal cumplicidade em sua obra *La nueva novela*

histórica de la América Latina: La importancia irónica de Borges, que nunca publicó ninguna novela como gran fuente de inspiración para la NNH [nueva novela histórica], se refuerza en el plano internacional por su presencia en El nombre de la rosa (1980) del teórico italiano Umberto Eco (MENTON, 1993, p.42).

A importância de Borges, conforme afirma Menton, *se refuerza* pela aparição arquitetada pelo escritor italiano em seu romance, o que significa, por outro lado, que a influência (ou *inspiración*) de Borges no romance contemporâneo (seja novo romance histórico, seja romance pós-moderno, seja metanarrativa histórica) havia antes desta homenagem intertextual de Eco.

Com efeito, se considerarmos a importância de Eco para os estudos atuais de literatura, seja no campo ficcional, seja no teórico, teremos obrigatoriamente que destacar a relevância de Borges, pelos motivos já evidenciados, dentro deste mesmo projeto ideológico que representa o pensamento de Eco.

Piglia, por sua vez, configurou-se nos últimos anos como um leitor especializado de Borges, destacando-se no cenário da crítica literária. Há entre Borges e Piglia não apenas a presença do imaginário histórico em comum, suscitador de discussões multivariadas sobre a alma argentina, mas uma mesma busca por encontrar um lugar para o homem e a linguagem dentro da aporia enfrentada pela modernidade diante de tais sujeitos históricos.

Retornando a Borges e conseqüentemente as suas fontes, Piglia o reconstrói no espaço caudaloso da pós-modernidade, criando dessa maneira “seus próprios precursores”. Redimensiona a poética borgeana e, ao fazê-lo, redimensiona o seu próprio fazer poético, tornando-se um leitor de si mesmo. É possível, assim, afirmar, a título de comparação, que Borges está para Piglia como Poe e Kafka para Borges.

Piglia coloca Borges na posição de condensador do pensamento literário argentino, assim como a crítica o coloca em um dos eixos da modernidade/pós-modernidade. Lendo o

primeiro encontramos “el hilo de sangre” que o une ao segundo no espaço discursivo da literatura. Atuamos, assim, como detetives-leitores que buscam desvendar a história por trás da história, o enredo por trás da fábula.

A metáfora do detetive-leitor é uma das mais singulares criadas pela literatura contemporânea e pertence tanto à poética de Piglia quanto à de Eco, entrelaçando-os novamente no tecido especulativo da teoria literária. Tanto os dois romances de Eco quanto os dois de Piglia apresentam, de uma maneira peculiar em sua trama, a questão do texto criptografado, esperando sua decodificação pelo leitor.

Com efeito, em *O pêndulo de Foucault* o leitor é convidado pelo romance a desvendar, juntamente com os três protagonistas: Casaubon, Belbo e Diotallevi, os segredos guardados pelas sociedades secretas ao longo da história e de seus documentos cifrados, ao mesmo tempo em que vamos desvendando a própria trama narrativa; já em *Baudolino*, cabe ao leitor ir construindo a narrativa forjada pelo pícaro Baudolino e, com isso, ir descortinando a história da Europa e seus mitos através do discurso paródico do narrador.

Da mesma maneira, em *Respiración artificial* somos os leitores do diálogo missivo que vai se entretecendo através da história argentina, habilmente manipulado pelo narrador-autor Renzi-Piglia, restando-nos a tarefa de reorganizar os signos que nos levarão a pelo menos uma das possíveis mensagens cifradas pela linguagem ambígua do texto literário; em *La ciudad ausente*, somos impelidos a buscar um sentido para as mensagens fabricadas pela máquina multiplicadora de relatos, cuja artificialidade esconde um engenhoso mecanismo desconstrutivo, símbolo do próprio romance.

Em todas as situações ilustradas acima, o leitor tem a tarefa de participar da construção das narrativas. De fato, os narradores, fazendo uso dos recursos que lhes competem, não permitem que o leitor se furte à sua função, de maneira que este acaba por ser aprisionado (perpetuamente ou não) ao jogo ficcional do constante ato de decifração.

Levando em conta as questões expostas anteriormente, este estudo partirá da problemática que representa a discussão sobre o caráter que define a pós-modernidade, espaço no qual se instauram os autores em questão, destacando alguns dos artifícios narrativos que os norteiam e que justificam a aproximação intertextual a que nos propomos lançar.

Apresentados cenário e atores, isto é, o espaço e a linguagem a partir dos quais autores e obras são discutidos, passemos à descrição do processo de análise sob o qual se desenvolve este trabalho. A presente tese está dividida em três capítulos, sendo que o primeiro destina-se a uma aproximação entre as poéticas dos autores e a pós-modernidade, estabelecendo, além disso, um diálogo entre Eco e Piglia e as vozes da tradição literária que ecoam na produção de ambos. O segundo capítulo traça algumas relações de caráter histórico entre as poéticas de Eco e Piglia. Nesse sentido, demonstra como seus textos conseguem a um só tempo dialogar com o passado sem que abram mão do processo de ficcionalização do mesmo. Já o terceiro capítulo investiga a estrutura sob a qual se sustentam seus textos, permitindo, por conseguinte, a cada escritor construir a seu modo uma ficção autoconsciente e participativa. Este capítulo detém-se sobre uma abordagem que prima sempre pela inter-relação entre as poéticas dos dois escritores, privilegiando, para tanto, um maior aprofundamento na análise de seus textos.

Assim sendo, no primeiro capítulo abre-se a discussão com a perscrutação das relações entre ficção e ensaio, buscando-se investigar a noção de escritura como um desdobramento da leitura, ou, visto de outra forma, a noção de leitura como uma forma participativa de escritura. Nesse sentido, o ponto nevrálgico desse capítulo vem a ser o estudo desse processo coadunativo, ou ainda das metamorfoses pelas quais passam os sujeitos da escritura, os autores empíricos Eco e Piglia, os quais transitam intermitentemente do espaço ensaístico para o espaço ficcional e vice versa. Em seus textos, redimensionam-se as ditas categorias de crítica e ficção, pois sua ficção é tão ensaística quanto seus ensaios são ficcionais. No entrelugar criado pelo diálogo entre crítica e ficção parece prevalecer o pressuposto

barthesiano segundo o qual “o escritor é um experimentador público: ele varia o que recomeça; obstinado e infiel, só conhece uma arte: a do tema e das variações” (BARTHES, 1999, p.16-17). Desdobra-se a discussão em torno das relações entre crítica e ficção, ao conduzir o olhar para um prisma sob o qual se evidenciam as implicações entre leitor e obra. Tais implicações são postas à prova no espaço discursivo concernente à pós-modernidade, cujo pensamento tem provocado profunda reverberação no âmbito das relações entre escritura e leitura.

Busca-se, de forma geral, investigar as redes discursivas que intervêm no imaginário poético de Eco e Piglia. O estudo parte de uma linhagem comum a ambos os autores, a qual perpassa as literaturas de Poe, Kafka e Joyce, tendo por objetivo estudar tais confluências literárias. Tanto Eco como Piglia, conforme se verifica nesse estudo comparativo, não apenas bebem nessas fontes, como também as alteram, na medida em que seus textos as reinterpretam, deslocando, assim, os lugares comuns sobre os quais vêm se assentando a crítica literária.

Tendo em vista o imbricado jogo bipolar que se estabelece entre o ato de leitura e o texto literário, são discutidas algumas teorias fundamentais de Eco e Piglia concomitantemente à análise dos romances, valorizando-se para isso a intertextualidade que costura as poéticas de ambos. Destacam-se, nesse sentido, o conceito de obra aberta ou de romance participativo, elaborado por Umberto Eco e que encontra profunda ressonância no pensamento de Piglia.

Em seguida, no segundo capítulo, a discussão projeta-se para um dos temas que é, na mesma proporção, tão caro quanto essencial ao pós-modernismo: a questão da verossimilhança. Na pós-modernidade intensifica-se a problemática que permeia a relação entre falso e verdadeiro, destacando-se, conseqüentemente, a artificialidade do relato e as convenções arbitrárias que tangem os discursos oficiais. No centro destas questões

encontram-se as obras de Eco e Piglia, construídas sob a égide desmitificadora do discurso literário contemporâneo. Destaca-se, nesse sentido, o tema do relato fabricado, presente nos quatro romances em questão, com o intuito de discutir a potencial metáfora do processo de invenção que eles representam. A discussão tem como ponto de chegada a aproximação ao *zeitgeist* pós-moderno, dado o alto teor metapoético que permeia a temática acima referida.

Atendo-se ao exposto, vale a pena ressaltar que embora *O pêndulo de Foucault*, *Baudolino*, *Respiración artificial* e *La ciudad ausente* sejam, *a priori*, romances, podem, entretanto, ser lidos também como um estudo de história literária, como uma pesquisa sobre historiografia ou ainda como críticas literárias forjadas à maneira de ficção. Por outro lado, tanto os conceitos teóricos presentes nas obras de Eco *Obra aberta* e *Lector in fabula*, como nos ensaios reunidos em *Seis passeios pelo bosque da ficção* e *Sobre a literatura*, também de Eco, e nas coletâneas de entrevistas e ensaios *Formas breves* e *Crítica y ficción*, de Piglia, são textos de cunho teórico-ensaístico que muito bem poderiam ser lidos como ficções críticas, dada a linguagem inventiva e sofisticada dos textos que os compõem.

O que une tais textos é o fato de que neles as funções referencial e metalingüística e o pretense caráter objetivo do discurso ensaístico cedem espaço à escritura poética, altamente elaborada, confirmando a tendência pós-moderna em deslindar as fronteiras que separam os gêneros textuais. A seleção desses textos de caráter crítico-ficcional se deve ao fato de que há entre eles uma intensa correspondência intertextual, posto que transitam amiúde por entre os temas da interpretação textual, apontando para uma poética da obra polissêmica, cujo leitor ideal seria aquele consciente do processo discursivo da construção ficcional, o leitor participativo. A relevância da escolha das obras teóricas de Eco, *Obra aberta* e *Lector in fabula*, que em um primeiro distoam das demais, *Seis passeios pelo bosque da ficção*, *Sobre a literatura*, *Formas breves* e *Crítica y ficción* na medida em que estas são coletâneas

ensaísticas, justifica-se pela importância conceitual das duas primeiras, precursoras na análise da abertura textual e do leitor participativo, conceitos-chave da pós-modernidade.

Por fim, o estudo ao qual se lança esta tese culmina naquele que se constitui o terceiro capítulo e que concentra a análise primordial deste trabalho, pois aborda as teorias do leitor-modelo e leitor-detetive, de Eco e Piglia respectivamente. Ressalte-se que tais teorias possuem um caráter bastante simbólico, já que representam essencialmente a visão literária dos dois escritores. Ao apontar em ambas as teorias uma preocupação compartilhada para com a construção da figura do leitor que cria a obra na medida em que é por ela criado, a análise vai trilhando o discurso pós-moderno, pois, como se sabe, um dos seus pilares de sustentação é exatamente o da narrativa participativa, que dialoga, seja de maneira mais ou menos explícita, com o leitor.

Para tanto, parte-se do princípio de que o leitor participe é resultado da estrutura em expansão ou ainda estrutura aberta do texto, teoria formulada por Eco em sua mais conhecida obra teórica, *Obra aberta*, escrita no início dos anos sessenta. A teoria de Eco, conforme se pretende demonstrar, encontra intensa ressonância na produção crítico-literária de Piglia, respondendo nos textos deste autor pelo conceito de duplicidade textual, na medida em que, para ele, todo texto permite, no mínimo, dois níveis de leitura. Essa estrutura duplicada faz com que haja também diferentes leituras e, por conseguinte, leitores. O leitor atento se diferenciaria, assim, do leitor ingênuo, pois perceberia esses diferentes níveis de correspondência entre a obra e o papel por ele desempenhado.

Dessa forma, o leitor passa a ser cúmplice dos atos cometidos pelo autor, já que vai ganhando consciência do processo de escritura à medida que desvenda as pistas deixadas pelo texto. Assim, temos figurativizadas as instâncias dos leitores críticos tanto de Eco como de Piglia: para o primeiro, tratar-se-á do leitor-modelo e, para o segundo, do leitor-detetive.

De qualquer forma, em ambos os casos, Eco e Piglia reinventam as convenções da literatura policial quando tratam da ficção como um crime, um jogo de pistas que cabe ao leitor decifrar. A produção ficcional tanto de um quanto do outro reflete sobre a inserção do leitor no texto como um cúmplice das ações perpetradas pela imaginação do autor modelo da obra, a chamada *intentio operis*. Assim sendo, o gênero policial fornece a Eco e Piglia elementos essenciais para a construção de suas poéticas da leitura, transfigurando o relato de mistério em uma poética metanarrativa. Apropriando-se, portanto, das pistas deixadas pelos dois autores ao longo de suas teorias e ensaios que orientam a leitura crítica desta tese, o terceiro capítulo como um todo busca desvelar a composição dos quatro romances que configuram o *corpus* principal de análise ora em questão, investigando, desse modo, a filosofia da abertura ou da duplicidade por trás da *intentio auctoris*.

Em suma, compreende-se que ambos os autores concordam que o texto ficcional é construído a partir da idéia de um crime, no qual o escritor vai deixando rastros ou, melhor dizendo, indícios textuais para um possível leitor atento, que deve estar preparado para reconstruir tal percurso. O autor modelo espera, assim, que este leitor vá construindo os sentidos do texto juntamente com o progresso da leitura, deixando de ser um mero espectador do *mise en scène* ficcional. Essa visão de texto solidário é, efetivamente, parte da visão literária pós-moderna, da qual Eco e Piglia podem ser considerados representantes por excelência.

Cabe ressaltar, por fim, que o estudo proposto encontra-se em consonância com os atuais campos de pesquisa literários na medida em que se debruça sobre uma linguagem ainda pouco explorada. Alinhavados os argumentos e apontados os caminhos, espera-se que o presente trabalho proporcione um olhar em profundidade sobre o fenômeno tão discutido e problemático quanto importante que responde, ao menos até o momento em toda sua designação semântica peculiar, pelo nome de pós-modernidade.

1. CAMINHOS QUE SE BIFURCAM: AUTOR *IN FABULA*

Se você tivesse acreditado na minha brincadeira de dizer verdades,
teria ouvido as verdades que eu insisto em dizer brincando.
Falei muitas vezes como um palhaço, mas nunca
desacreditei na seriedade da platéia que sorria.
Charles Chaplin

A ficção é a magia que isenta a mentira de ser verdadeira.
Theodor Adorno

*Siempre digo que ojalá yo hubiera inventado ese uso de la
crítica en la ficción, porque algunos a veces me reprochan
que trabaje con ideas, con reflexiones en las novelas.*
Ricardo Piglia.

Quando me pus a escrever histórias, não poderiam
ser outra coisa senão o registro de uma pesquisa.
Umberto Eco

Ao longo de quase toda a produção ficcional e ensaística de Umberto Eco e Ricardo Piglia é possível detectar uma preocupação para com as propriedades da própria narrativa, algo próximo daquilo que Octavio Paz, referindo-se à literatura moderna, chamou de “consciência da poesia e poesia da consciência” (PAZ, 1991, passim). Essa verve auto-reflexiva aponta para o teor metaficcional do pensamento de ambos os autores, os quais, de maneira bastante intensa, canalizarão para os romances este fluxo metadiscursivo, situando-os, desta forma, no espaço poético comumente designado de pós-modernismo, alvo constante de polêmicas.

Concebidas como um intercâmbio entre ficção e crítica literária (ensaio), as poéticas de Eco e Piglia encontram no interstício formado pelo diálogo entre suas obras e a de seus precursores um fértil laboratório para a experiência formal do desdobramento de si mesmos, uma constante produção de sentidos que revela a busca fremente por coerência frente ao desencantado e fragmentado mundo contemporâneo. Partindo da teoria de que a leitura antecede à escrita, Eco e Piglia constroem, desse modo, uma poética voltada para a observação dos “procedimentos” literários como quintessência da literatura:

A relação da leitura com a poética tampouco é simples: uma não é o inverso, ou o complemento da outra. A leitura pressupõe a poética: encontra nela seus conceitos, seus instrumentos; ao mesmo tempo, ela não é simples ilustração desses conceitos, pois seu objeto é outro: um texto. O aparelho da poética deixa de ser um fim em si para se tornar um instrumento (indispensável) na pesquisa e a descrição do sistema individual. (TODOROV, 2003, p.322)

Eco e Piglia vão costurando seus papéis de críticos e de ficcionistas, produzindo seu objeto de estudo (o texto literário) a partir da análise do sistema maior no qual eles se inserem, a linguagem literária. Ambos os escritores reafirmam a teoria de Todorov, segundo a qual “Não há [...] muro intransponível entre poética e crítica” (2003, p.54). Não é, portanto, incomum deparar-se com ensaios nos quais suas obras ficcionais aparecem como coadjuvantes ou mesmo protagonistas das teorias expostas.

Entre poética e crítica subexiste a essência do jogo discursivo, mas mudam os focos, os posicionamentos, pois o valor do texto está na sua composição, na sua estrutura, ou seja, no modo como se diz e de onde se diz: “Não há duas maneiras de dizer a mesma coisa; só o referente pode permanecer idêntico; dois modos criam duas significações diferentes” (TODOROV, 2003, p.60). O homem por trás do texto, ensaísta ou poeta, é o mesmo, mas seu horizonte muda à medida que seu olhar se desloca sobre a superfície do mundo.

Quando lançam mão do ensaio como forma poética, tanto Eco como Piglia parecem partir do conceito de ensaio formulado por Adorno:

No ensaio, elementos discretamente separados entre si são reunidos em um todo legível; ele não constrói nenhum andaime ou estrutura. Mas, enquanto configuração, os elementos se cristalizam por seu movimento. Essa configuração é um campo de forças, assim como cada formação do espírito, sob o olhar do ensaio, deve se transformar em um campo de forças. (2006, p.31)

As poéticas de Eco e Piglia realmente parecem transformar-se em um campo de forças, haja vista a potencialidade discursiva que se articula nesse entrelugar constituído

menos por um *tour de force* entre ficção e teoria que pela simbiose de ambas. Nas poéticas desses escritores, o ensaio parece prestar-se, como forma discursiva, a um exercício conceitual que prima paradoxalmente pelo usufruto crítico da linguagem textual, de uma maneira metódica, porém sem método, ainda conforme a concepção de Adorno (2006, p.30).

Com efeito, na visão de Piglia “a crítica é a forma moderna da autobiografia” (PIGLIA, 2004a, p.117), afirmação na qual captamos a metáfora do leitor-escritor à maneira de Borges, à qual ainda acrescenta “Escrever ficção muda o modo de ler, e a crítica que um escritor escreve é o espelho secreto de sua obra” (PIGLIA, 2004a, p.117). É fácil encontrarmos essa mesma perspectiva em Eco, como por exemplo, na introdução de sua obra teórica *Sobre a literatura* quando fala da metodologia empregada por ele na seleção dos textos que compõem o livro:

Alguns destes escritos são também, ou sobretudo, autobiográficos ou autocríticos, no sentido em que falo também de minha atividade, não como teórico, mas como escritor. Não me agrada, em geral, a mistura dos dois papéis, mas por vezes é necessário, para explicar o que se entende por literatura, recorrer também às próprias experiências [...] (ECO, 2003, p.07)

Já o crítico João Alexandre Barbosa prefere afirmar, com os olhos voltados para essa dupla tarefa, que: “A leitura é o [próprio] fundamento da crítica” (BARBOSA, 1983, p.43), truísmo bastante capcioso que certamente aparentará simplicidade para aqueles que não tenham no horizonte de suas pretensões o pluralismo subjacente à crítica contemporânea.

Qualquer autor, por conseguinte, jamais abandona a postura de leitor, ora como crítico, ora como ficcionista. Ele é, antes de qualquer coisa, um leitor de si mesmo, embora não deixe de ser também um privilegiado leitor da tradição literária. Sendo assim, a instância da narração é o espaço para onde convergem essas múltiplas experiências criadoras, um verdadeiro entrecruzamento de realidades. A possibilidade de haver uma ficção inocente, para Piglia, é descartada, de maneira que todo texto de ficção é de certa forma metacrítico:

Siempre digo que ojalá yo hubiera inventado ese uso de la crítica en la ficción, porque a veces algunos me reprochan que trabaje con ideas, con reflexiones en las novelas [...] pero lamentablemente no fui quien lo inventó, porque, por supuesto, eso está en Cervantes, en el Ulysses de Joyce. (PIGLIA, 2000, p.209)

Para os escritores pós-modernos fazer ficção implica exercitar à exaustão o sentido do possível. Para isso, congregam-se os discursos que tangem a realidade cotejando-os com os mecanismos da (i)lógica ficcional, buscando-se os limites da própria linguagem. Já que *la realidad está tejida de ficciones* (PIGLIA, 2000, p.10) o escritor, num trabalho solidário com o leitor, busca encontrar a saída desse labirinto de sentidos fracionados e desarticulados que é a vida.

O narrador, por sua vez, é o elo *in fábula* criado entre esses universos discursivos, o histórico e o mítico, realidade e ficção, *kronos* e *kairòs*. Ele é como a chave de um portal que se abre para uma *zona indeterminada donde se cruzan la verdad y la ficción* (PIGLIA, 2000, p.10). Se partirmos da proposição foucaultiana segundo a qual a realidade em si possui um caráter intrinsecamente discursivo, poderíamos afirmar que o discurso literário se define não apenas pela confluência de múltiplos discursos, mas acima de tudo pelo trabalho de transformação destes.

Recorrendo a todos os expedientes fornecidos pela moderna pesquisa semiótica, Umberto Eco constata que há inevitavelmente uma constante interação no que diz respeito ao processo de criação (âmbito do autor) entre esses fatores inalienáveis que são a “produção” (mensagem) e o “consumo” (leitor). Para tal relação Eco criou a metáfora teórico-literária do *lector in fábula*, algo próximo de uma epistemologia da leitura, a qual é por ele desenvolvida ao longo de toda a sua poética e que tem provavelmente como mais evidente referência a publicação de uma obra homônima em 1979.

A linguagem se realiza, portanto, no ato de leitura, ato criador por excelência. Roland Barthes, partindo de suas concepções semiológicas, defendia que a linguagem não era apenas instrumento do homem, mas sim o próprio constituinte dele “[...] a linguagem é o ser da literatura, seu próprio mundo: toda a literatura está contida no ato de escrever, e não mais no de “pensar”, de “pintar”, de “contar”, de “sentir” (BARTHES, 2004, p.4). O que o crítico literário francês coloca em pauta é o próprio estatuto da ficcionalidade, isto é, a conquista moderna da literatura que se deu a partir da assunção da palavra como arte, conceito que responde pelo nome de “literariedade”, ou ainda “função poética da linguagem”, na acepção de Roman Jakobson.

Esse trânsito livre entre escritura e leitura, que Barthes soube tão bem discutir, intitulado um de seus ensaios de maneira singela e primorosa de “Escrever a leitura” (BARTHES, 2004, p.26-29), aponta-nos o potencial de criação que há em um texto, na medida em que novos signos vão sendo criados tanto no ato da enunciação (escrita) quanto no da exegese (leitura). Tal imbricamento sugere a relevância da duplicidade criadora em um texto, já que autor e leitor compartilham o mesmo espaço da ação narrativa, ocupando funções diferentes, mas que acabam se complementando, afinal *se narra un plano pero siempre es posible entrever otro, doble gesto que nunca fija un único sentido* (BERG, 1995, p.54-55).

Nas narrativas tanto de Piglia quanto de Eco a simbologia do leitor-criador está altamente presente. Atendo-nos aos personagens que povoam as quatro obras que formam o *corpus* ficcional de análise deste trabalho, percebemos que todos são, em maior ou menor grau, leitores privilegiados da (H)istória. Os três personagens editores que compõem o núcleo de *O pêndulo de Foucault* estão, por sua própria profissão, vinculados à leitura, à decodificação; de modo quase sintomático, logo no início do romance, nos deparamos com uma epígrafe (de autenticidade duvidosa, diga-se de passagem) na qual consta uma provável advertência aos leitores:

Foi somente para vós, filhos da doutrina e da sabedoria, que escrevemos esta obra. Perscrutai o livro, concentraí-vos naquela intenção que fragmentamos e dispersamos por várias de suas partes; mas o que ocultamos num sítio manifestamos em outro, de modo a ser apreendido pelo vosso entendimento. (ECO, 1989, epígrafe)

Ao estabelecer esse diálogo direto com os leitores da obra, a epígrafe revela uma clara intencionalidade do autor-empírico, Eco, em aproximar as instâncias que compõem o jogo narrativo. No caso de *Baudolino*, o grande aprendizado do personagem homônino – e não nos esqueçamos, o romance se estrutura nos moldes de um *Bildungsroman* – vem a ser a conscientização do seu papel de leitor, tanto de sua história quanto da História que o permeia, levando-o, mais tarde, a não apenas assumir as rédeas da narrativa, mas, sobretudo, aprendendo a manipulá-la.

Poderíamos ainda perceber esse mesmo processo em outros romances de Eco, como o primogênito *O nome da rosa* (1980) ou ainda em *A ilha do dia anterior* (1995). Os protagonistas de ambos, Adson de Melk e Roberto respectivamente constroem a sua própria história de modo bastante característico daquilo que a pós-modernidade tratará como a autoconsciência do relato. Nesse sentido, o prefácio ficcionalizado de *O nome da rosa*, verdadeiro “manual” pós-moderno, é um singular exemplo desse jogo labiríntico que se desdobra entre narrador/personagem/enredo.

Tal consciência chega a tal ponto na poética de Eco que o naufrago Roberto chega a afirmar em determinado momento “Para sobreviver é preciso contar histórias” (ECO, 1995, p.205), constatação ou vaticínio que será respaldado por outro personagem de Eco, Casaubon, de *O pêndulo*, que em resposta ao amigo Belbo por que motivo gostava de ouvir suas histórias declara: “Porque você narra, e as narrativas são fatos do imaginário coletivo” (ECO, 1988, p.469). Os personagens narradores que povoam o mundo ficcional de Eco nos lançam à idéia de que nós somos o conjunto de nossas histórias e sua função seria por esse motivo

imprescindível para a sociedade. Compartilhando com a visão de seus personagens, o Umberto Eco ensaísta acrescenta às opiniões precedentes “O homem é por natureza um animal fabulador” (ECO, 1985, p.15), afirmação que revela a sua concepção da literatura em todas as suas manifestações a partir da metáfora do labirinto textual como metáfora do mundo. É precisamente a essência desse labirinto que cabe a nós, leitores, penetrar, já que:

Esse emaranhado de memória individual e memória coletiva prolonga nossa vida, fazendo-a recuar no tempo, e nos parece uma promessa de imortalidade. Quando partilhamos dessa memória coletiva (através das histórias de nossos antepassados ou através dos livros) somos como Borges contemplando o mágico Aleph [...] (ECO, 2004c, p.137).

A referência a Borges e a seu Aleph nos adverte sobre o terreno mágico que pisamos, isto é, esta espécie de quarta dimensão, de universo alternativo que a ficção representa, onde é possível que história e mito, memória pessoal e coletiva, se toquem e se interpenetrem, considerando-se, para tanto, a narratividade como princípio organizador de todo discurso “[...] é fácil entender por que a ficção nos fascina tanto. Ela nos proporciona a oportunidade de utilizar infinitamente nossas faculdades para perceber o mundo e reconstituir o passado” (ECO, 2004c, p.137).

Partindo do tema da memória em Borges, tema que adquire uma dimensão incomensurável em sua poética e que é a chave que lhe permite definir a tradição poética e a herança cultural, Piglia acredita que recordar com uma memória alheia vem a ser a metáfora mais perfeita da experiência literária “A leitura é a arte de construir uma memória pessoal a partir de experiências e lembranças alheias. As cenas dos livros lidos voltam como lembranças privadas” (PIGLIA, 2004a, p.46).

A literatura, tendo como sustentáculo neste caso o narrador-personagem, representaria a eterna busca pelo diálogo por meio da reconstrução da memória e, conseqüentemente, do reconhecimento do Outro. Sob a ótica da alteridade, poderíamos nos considerar narradores de

nossa própria vida e leitores de vidas alheias. Aos olhos do pós-modernismo, a acentuada valorização do olhar múltiplo, da proliferação das vozes narrativas nos leva à reflexão sobre a importância da edificação da memória como construto humano.

A memória tem a estrutura de uma citação, é uma citação que não tem fim, uma frase que se escreve em nome de outrem e que não se pode esquecer. Manejar uma memória impessoal, lembrar as lembranças de um outro. Essa parece ser uma excelente metáfora da cultura moderna. Claro que nem sempre se trata, como vocês podem imaginar, da memória de Shakespeare. (Nem sempre se trata, quero dizer, da grande tradição cultural). Os materiais dessa memória alheia aparecem freqüentemente sob a forma degradada da cultura de massas [...] (PIGLIA, 1996, p.53)

Piglia destaca a obra de Manuel Puig no que diz respeito à capacidade da narrativa pós-moderna de absorver os textos da cultura de massa e entrelaçá-los aos da alta cultura literária. A obra de Puig se fortaleceria, nesse sentido, exatamente na subversão do cânone e na valorização do discurso popular.

Chama-nos a atenção nessa passagem, além da problemática que envolve a presença da cultura de massas na literatura pós-moderna, a aproximação que Piglia estabelece entre memória e citação. O escritor aponta para o imenso trabalho de apropriação poética, de absorção de vozes narrativas que configura a narrativa pós-moderna. Personagens, frases, espaços narrativos, teorias literárias, livros inteiros, saltam de livro em livro, costurando relatos, ecoando a memória alheia. O grande foco passa a ser não o referente, mas o próprio texto, o fetiche passa a ser discutir as propriedades da própria literatura, debater as funções discursivas, numa atitude rasgadamente metanarrativa:

Enquanto o modernismo lutava pelo máximo de forma e originalidade, os pós-modernistas querem a destruição da forma romance, ou então querem o pastiche, a paródia, o uso de formas gastas (romance histórico) e de massas (romance policial, ficção científica). A literatura Pós-moderna, não é um retrato da realidade, mas um jogo com a própria literatura, suas formas a serem destruídas, sua história a ser retomada de maneira irônica e alegre. A literatura Pós-moderna é intertextual. (SANTOS, 1986, p.39)

Linda Hutcheon acredita que o pós-modernismo “usa e abusa paradoxalmente das convenções do realismo e do modernismo [...] sempre consciente de seu *status* de discurso, de elaboração humana” (HUTCHEON, 1991, p.79). Tal concepção expressa o caráter metaficcional característico da literatura, visivelmente presente nas poéticas de Piglia e Eco, como já assinalamos anteriormente, assim como revela a preocupação por parte de quaisquer que sejam as instâncias discursivas pós-modernas em relativizar conceitos e paradigmas, admitindo a possibilidade de todo e qualquer discurso ser provisório e historicamente condicionado.

Por isso, o pensamento pós-moderno se preocupa menos com os fatos, preferindo deter-se sobre as interpretações destes. Assim como o tempo depende da posição relativa do observador, a certeza de um fato não é mais que isso, isto é, uma verdade relativamente interpretada e, por isso mesmo, incerta. O modelo determinista da causalidade, da verdade absoluta e da teoria do tempo linear ou a vigência da geometria euclidiana, conceitos frente aos quais a variável tempo não era levada muito a sério, deixaram de ser paradigmas, sendo superados pelo conhecimento de um espaço de quatro dimensões.

Linda Hutcheon lembra, entretanto, que nesta nova esfera discursiva ocupada pela arte pós-moderna em geral o conhecimento não é suprimido, como muitos apregoam, mas sim pluralizado. A cultura é sim questionada, problematizada, mas não implodida. “A noção de exclusividade, fechamento e autoridade, que antes se exigia da teoria (e também da arte), dá lugar ao jogo intertextual e à admissão da contingência intelectual” (HUTCHEON, 1991, p.80). A idéia aqui de jogo narrativo, fundamental para o pós-modernismo, também funciona como um agente desmitificador do discurso.

Eco acredita que a ficção narrativa tem a mesma função dos jogos, proporcionando-nos a possibilidade da experimentação que a realidade não permite. Destarte, estabelece, para

fins explicativos, um paralelo com o universo mágico infantil: “Brincando as crianças aprendem a viver, porque simulam situações em que poderão se encontrar como adultos. E é por meio da ficção que nós, adultos, exercitamos nossa capacidade de estruturar nossa experiência passada e presente” (ECO, 2004c, p.137).

O texto pós-moderno contém em seu cerne essa prerrogativa, essa perda da ingenuidade do texto, que Eco considera uma resposta à modernidade “A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, já que não pode ser destruído porque sua destruição leva ao silêncio, deve ser revisitado: com ironia, de maneira não inocente” (ECO, 1985, p.56-7). Em seus romances, essa prerrogativa responde pelo nome de paródia.

Talvez seja produtivo abrir um breve parêntese e introduzir sobre o tema da re-escritura da história a visão apropriada de Silviano Santiago. Segundo o teórico e escritor mineiro, na pós-modernidade o diálogo com o passado se dá de forma diferente se comparado à atitude modernista. Enquanto esta dá voz ao presente de maneira que este possa ridicularizar o passado em uma busca frenética pelo ideal modernizante da ruptura, o *make it new*, o pós-modernista, prefere colocar frente a frente ambos os rostos, resgatando o passado e re-inserindo-o no contexto presente. À paródia modernista Santiago contrapõe o pastiche pós-moderno (SANTIAGO, 2002, p.133-35).

O jogo textual com a história, posto à prova nos romances contemporâneos, realiza-se de maneira irônica, num jogo metalingüístico que conclama o leitor a participar ativamente como um decifrador de signos. Confirmando o pressuposto teórico de Santiago, Eco afirma que a diferença entre a modernidade e seu desmembramento “pós” estaria exatamente na postura destas frente à história, à memória. O pós-moderno não insiste em negar o passado, em contrariá-lo, em vez disso prefere dialogar com este “O meu escritor pós-moderno ideal

não tinha e não repudia nem seus genitores do século XX nem seus avós do século XIX. Ele digeriu o modernismo, mas não o carrega nos ombros como um peso...” (ECO, 1985, p.59).

O dialogismo consciente da narrativa pós-moderna desarma as convenções textuais e se propõe a ecoar as vozes de obras e autores, fazendo-as chegar até nós leitores. Por meio de um processo de interação bastante lúdico, essa narrativa nos lembra que temos o dever de participar da construção da história contribuindo com nossas próprias lembranças, num ato de compartilhamento de experiências.

Os personagens centrais de seus romances, Baudolino e o trio de editores de *O pêndulo*, encaram a própria vida como uma experiência lúdica, escrevendo, no caso do primeiro, sua história e a de seu país à maneira de um palimpsesto², no qual as histórias vão se sobrepondo e se reinventando. A imagem do palimpsesto, aliás, cabe muito bem na tentativa de definir o fugaz e o provisório que desde sempre tem acompanhado o texto literário.

Na pós-modernidade esta mesma imagem foi utilizada pela crítica literária pós-estruturalista para colocar em primeiro plano o fato de que todo ato de escrever ocorre na presença de outros textos, culminando na tese de que todos os textos falam através de outros textos. O fragmento seguinte é emblemático no que se refere à capacidade de Baudolino de ir forjando a narrativa ao sobrepor a realidade à ficção e vice-versa:

- [...] Senhor Nicetas, o problema da minha vida é que sempre confundi aquilo que via com aquilo que desejava ver...
- Acontece a muitos...
- Sim, mas comigo acontecia que eu mal dizia “vi isto”, ou então, “encontrei essa carta que diz aquilo” (que talvez eu mesmo a tivesse escrito), parecia que os outros não esperassem outra coisa. (ECO, 2001a, p.33)

O personagem ainda vai além quando conclui “Sabes, senhor Nicetas, quando se diz uma coisa que se imagina, e os outros dizem que é exatamente assim, acaba-se por acreditar

² Cf. a transposição à literatura que lhe dá Gerard Genette, subvertendo o conceito do autor como única fonte geradora da obra. GENETTE, G. *Palimpsestos*. Madrid: Ed. Taurus, 1989.

nela, afinal” (ECO, 2001a, p.33). O relacionamento de Baudolino e Nicetas funciona como um laboratório de escritura no qual ambos, simbolizando a imagem do ficcionista e do historiador respectivamente, aprendem as artimanhas e as nuances próprias de cada discurso. Essa postura realça sem dúvida alguma o caráter pós-moderno da poética de Eco, alertando para a precariedade das convenções discursivas.

Evidencia-se uma atitude de desmascaramento frente à pretensa busca de uma causalidade, de logicidade no que diz respeito aos discursos oficiais, já que segundo o personagem as pessoas apenas aceitam como verdadeiro aquilo que está já programado para sê-lo. Nesse ponto é possível detectar uma correspondência com a concepção de Piglia sobre o caráter ou a função da literatura, na medida em que este a considera um “efeito sobre o real”. Em outras palavras, a literatura é um discurso sempre em formação, em constante mutação *La literatura no está puesta en ningún lugar como una esencia, es un efecto* (PIGLIA, 2000, p.11) e complementa [...] *un escritor escribe para saber qué es la literatura* (PIGLIA, 2000, p.11).

Dando sequência às análises dos romances de Eco, nota-se, no caso do segundo, *O pêndulo*, que Belbo, Casaubon e Diotallevi jogam com os signos da história ao inventar teorias particulares para decifrar enigmas por vezes tão fabulosos e rocambolescos que chegam a desafiar as próprias regras da ficção. No entanto, eles se perguntam em certo momento, extasiados diante do absurdo da realidade e sentindo-se presos a algo próximo de uma atmosfera kafkiana: “É possível que a realidade não apenas supere a ficção, mas também a preceda, ou antes corra à sua frente para reparar os danos que a ficção criará? (ECO, 1989, p.166). O enredo mirabolante do romance encarrega-se de responder à esta indagação.

Personagens como Aleister Crowley e a história de ordens como a dos Templários parecem ser tão bizarras que nem mesmo a ficção poderia tê-los inventado tão bem. Diante da constatação de que as peripécias fabricadas pela História beiram o inverossímil, eles resolvem

inventar seu próprio “Plano”, ou seja, decidem criar uma teoria, uma narrativa que fosse o simulacro do real. Esse simulacro, no entanto, vai ganhando, aos poucos, uma estranha autonomia e uma perigosa verossimilhança, desfazendo os limites que separam as conjecturas dos fatos. Casaubon se dá conta disso e observa: “Procurava esclarecer para mim mesmo o modo irresponsável pelo qual eu, Belbo e Diotallevi havíamos chegado a reescrever o mundo e – Diotallevi mo teria dito – a redescobrir as partes do Livro que estavam incisadas a fogo branco [...]” (ECO, 1989, p.49).

Observando o exposto até agora, pode-se observar como as produções poético-literárias de Eco e Piglia, embora bastante particulares, acabam por encontrar-se. Ao abordarem questões prementes da contemporaneidade como a própria legitimidade do discurso, configuram-se, efetivamente, como linguagens essencialmente engajadas nas querelas teórico-literárias de seu tempo. Por tal motivo, merecem especial atenção dado o período de mudanças globais pelo qual passamos na política, na produção do conhecimento e na tecnologia, os quais tornam, por sua vez, a própria confiança na realidade aberta à discussões; aliás, vale ressaltar que um discurso que “rearranje as ordens racionais modernas”, ainda que de maneira aparentemente incongruente, é sempre bem-vindo, pois nos leva a refletir obrigatoriamente sobre possíveis mudanças.

Como pudemos observar até agora, pesa sobre o narrador na pós-modernidade uma carga simbólica que encontra igual valor apenas no peso que se confere ao papel do leitor, já que é aquele o elemento responsável, no espaço da ficção, por ordenar os discursos no interstício que se abre entre o tempo mítico e o tempo histórico. O narrador ajuda na condução do leitor pelos labirintos do texto, porém como um “cicerone assaz ambíguo” já que ele joga sob as regras da ficção da qual ele mesmo faz parte.

Personagens e narradores, - ou mesmo os narradores-personagens – assim como o leitor, estão sujeitos aos mecanismos ordenadores do mundo ficcional, sendo este um

simulacro da realidade repleto de simbologias, conforme nos assevera Eco “[...] os personagens são forçados a agir segundo as leis do mundo em que vivem. Ou seja, o narrador é prisioneiro de suas próprias premissas” (1985, p.27). A mensagem que parece advir desta relação é que todos estamos sujeitos a determinados mecanismos extrínsecos ao nosso desejo, mas seja na realidade ou na ficção devemos estar conscientes da relatividade deles. Jogamos o jogo, mas estamos a par de suas regras.

É possível aprofundar um pouco mais essa linha de raciocínio atendo-nos à crítica ensejada por Jean Baudrillard ao espírito pós-moderno, sobretudo no que compete à condição do discurso enquanto simulacro do real. O filósofo, que chega a resumir essa cultura na ácida fórmula “cultura do excremento”, analisa com um olhar desconfiado e cético a tendência do pós-modernismo em acentuar o valor do significante sacrificando o significado, ou em outras palavras, enfatizar a ficção e não a função, o signo e não as coisas, portanto.

Reforçar-se-ia, segundo Baudrillard, uma lógica da alienação e, *mutatis mutandis*, permaneceria vigorando, embora com um outro rosto, a proclamada lógica do liberalismo burguês que norteou o espírito moderno. Cria-se, assim uma relação de “simulação e simulacro”, na feliz acepção de Baudrillard, ao sobrepor-se a estética sobre a ética. Baudrillard procura, em contrapartida, se distanciar de Marx ao propor que a ênfase do capitalismo estaria já não mais na produção de mercadorias, mas sim na produção de signos, de imagens e sistemas de signos.

A incessante produção de imagens à que se refere o filósofo estaria desvinculada da realidade, criando uma cultura de simulação que dominaria a contemporaneidade, ao passo que, para compensá-la, se produz uma nova realidade marcada pelo “exagero do verdadeiro, da experiência vivida” (BAUDRILLARD, 1991, p.12).

O autor descreve essa passagem da representação à simulação dividindo-a em quatro estágios: no primeiro, o signo seria o reflexo de uma realidade básica; no segundo, ele

“mascara e perverte uma realidade básica”; no terceiro, passa a mascarar a ausência dessa mesma realidade; no quarto e último estágio o signo já “não tem nenhuma relação com a realidade: ele é o seu próprio simulacro puro” (BAUDRILLARD, 1991, p.10).

Hutcheon encara tal hipótese, ou seja, a substituição da realidade por um simulacro, como uma teoria excessivamente absoluta e dogmática, chamando a atenção para o fato de que o pós-modernismo atua exatamente no sentido contrário, afirmando o caráter descentralizador e provisório do discurso. Não se justificaria nesse sentido pensar na configuração de um espaço hiper-real, cuja principal função, claro, seria acentuar a própria noção de realidade, substituindo-a.

Aparte as discussões filosóficas e epistemológicas concernentes ao *logos* pós-moderno, importa-nos por ora refletir sobre as inquietações previamente destacadas restringindo-as à linguagem artística. Nesse sentido, as afirmações de Hutcheon ecoam pertinentes, pois, de fato, a literatura pós-moderna tem demonstrado interesse em “chamar a atenção tanto para o que está sendo contestado como para o que se oferece como resposta a isso” (HUTCHEON, 1991, p.31), num processo autoconsciente que permite-nos concebê-lo igualmente como provisório. Nesse caso, o próprio Baudrillard serve para corroborar o princípio da dúvida que rege o discurso atual, haja vista o fato de ter ele mesmo afirmado que a revolução contemporânea era a da incerteza (BAUDRILLARD, 1992, p.12).

Para dar-nos uma maior clareza de tal concepção, Hutcheon sugere uma definição barthesiana sobre essa relação paradoxal e quase contraditória: “é a crítica que incluiria em seu próprio discurso uma reflexão implícita (ou explícita) sobre si mesma” (HUTCHEON, 1991, p.31). No caso dos romances de Eco e Piglia, a reflexão implícita ou mesmo explícita sobre o processo de construção textual que leva a elaboração de sentidos se dá em conjunto com as suas respectivas produções teóricas. É o texto ficcional pensando o texto científico, num jogo de espelhos discursivos.

Com efeito, nos romances de Piglia é sintomática a preocupação para com a legitimidade da narrativa e, conseqüentemente, para com os atributos do narrador, preocupação que se concretiza na propensão para a mesma meta-reflexão que havíamos apontado na poética de Eco. Ao transformar seus protagonistas em leitores privilegiados da história argentina, Piglia cria um “duto narrativo” que canaliza a “memória coletiva” de seu país para o espaço de reflexão da ficção.

No terreno movediço da ficção de Piglia, a arte da narrativa será explorada, repensada, num trabalho primoroso de re-escritura da tradição literária. Os personagens detetivescos de Piglia navegam pelos labirintos do texto buscando uma resposta que parece não mais lhes estar disponível, ou por nunca haver existido ou por já se haver transformado. De uma maneira ou de outra, cabe-nos, como leitores, reconstruí-la, já que não a encontramos mais estruturada.

Renzi, personagem-chave que se reitera ao longo da narrativa de Piglia, representa essa classe de personagem leitor ou personagem detetive que simboliza a proposta literária do escritor. Como um ser errante, Renzi está sempre à procura de um valor perdido, de uma resposta, de uma explicação que faça as coisas recuperarem o sentido, como nos lembra a epígrafe de *Respiración Artificial*, tomada de T. S. Eliot: *We had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience* (PIGLIA, 2003, epígrafe)³. À medida que essa nova ideologia parte do significado para a experiência e não mais o oposto, deflagra uma inversão do conceito horaciano e lança as bases da narrativa pós-moderna, do próprio espírito filosófico contemporâneo.

³ Vale destacar também que o recurso de empregar paratextos, como a epígrafe, é importantíssimo para a pós-modernidade. Usada em grande medida também por Eco em suas obras, esse recurso, assim como notas de rodapé ou mesmo citações, têm origem pouco confiáveis e sinalizam novamente para o jogo empreendido pelo narrador e, *pari passu*, para as armadilhas do texto, do discurso, incluindo nesse rol a nossa própria memória, como bem queria Borges. Tudo, portanto, está em suspenso, não há mais uma narrativa confiável que nos conduz.

Partindo desta perspectiva, Silviano Santiago, ao retomar a discussão em torno do conceito clássico de “sabedoria”, situa o narrador da pós-modernidade como aquele que embora exponha uma “sabedoria” não necessariamente a tenha vivido. É, por isso, o “puro ficcionista”, isto é, aquele que dá “autenticidade” a um relato que, por sua natureza de vivência exterior, estaria desprovido desta virtude. Esta “falsa autenticidade” seria fruto única e exclusivamente da verossimilhança, que é estruturada internamente no texto e nem por isso seria menos válida, pois a grande lição da pós-modernidade é a de que “real”, “autêntico” e “verdadeiro” são construtos da linguagem, apenas conceitos virtuais revestidos de uma aura advinda de um argumento de mais (ou menos) autoridade: “A narrativa pode expressar uma “sabedoria”, mas esta não advém do narrador: é depreendida da ação daquele que é observado e não consegue mais narrar [...] A sabedoria apresenta-se, pois, de modo invertido. Há uma desvalorização da coisa em si” (SANTIAGO, 2002, p.52).

Encontramos no texto de Santiago uma forte interlocução com a posição de Benjamin frente à narrativa. Santiago, como crítico e escritor pós-moderno, trata de atualizá-la, acrescentando-lhe um novo viés, o da incomunicabilidade e da ruptura em contrapartida à experiência como conselho, como sabedoria. Enfim, Santiago destaca o conflito inerente à narrativa:

[...] aconselhar - ao contrário do que pensava Benjamin – não pode ser mais “fazer uma sugestão sobre continuação de uma história que está sendo narrada”. A história não é mais vislumbrada como tecendo uma continuidade entre a vivência do mais experiente e a do menos, visto que o paternalismo é excluído como processo conectivo entre gerações. As narrativas hoje são, por definição, *quebradas*. (SANTIAGO, 2002, p.54, grifo nosso)

A narrativa pós-moderna funciona assim como uma confluência de olhares, de palavras, um convite à reflexão, e não uma mera exposição de idéias prontas. Usa e abusa dos recursos narrativos para demonstrar que tudo faz parte de um imenso mosaico, para salientar

que as experiências, particulares e alheias, são um material amorfo que cabe a nós, leitores, críticos, viventes, enfim, moldar.

Se, como é afirmado nas “Considerações sobre a obra de Nikolai Leskow” (BENJAMIN, 1983) o paradigma do narrador é o viajante que tem muitas histórias para contar, hoje temos um novo paradigma: o do leitor que tem muitas visões para expor. Infinitas interpretações podem surgir deste caldo primordial que é a “comunidade” da leitura. A leitura de um romance na pós-modernidade não pode mais ser definida como um ato solitário.

Nada mais essencial do que esta constatação na narrativa de Piglia. Seus textos nos abrem para esse ato comunitário de leitura, apresentando-nos um universo intrincado de textos que devemos, juntamente com o narrador, ir desvendando “Recordar com uma memória alheia é uma variante do tema do duplo, mas é também uma metáfora perfeita da experiência literária” (PIGLIA, 2004a, p.46). No processo narrativo das obras de Piglia, o elemento que mais é processado é a memória.

A verossimilhança ou lógica interna do relato é o verdadeiro *tour de force* da narrativa de Piglia e da própria literatura contemporânea. Em meio a essa pretensa logicidade ou simulação do real, à maneira de Baudrillard, os conceitos de falso e verdadeiro, real ou irreal, verdade e mentira assumem uma nova relação, sujeita agora a uma hermenêutica peculiar: a da pós-modernidade. Eco em excelente ensaio em sua obra *Sobre a literatura* parte do princípio do “falso” como força motriz da narrativa⁴.

Para o escritor italiano, o ser humano tem cometido, ao longo da História, inúmeros erros exatamente por crer de modo contumaz em uma certa verdade que, cedo ou tarde, demonstrou não ser exatamente muito sensata. Mas o fato é que não há “uma” única verdade e sim muitas versões. Já que as interpretações humanas sobre o mundo variam de tempos em tempos e de povo para povo, seria o “dever do homem de cultura [...] o de manter-se alerta

⁴ Cf. o penúltimo capítulo de *Sobre a literatura*, “A força do falso”.

para reescrever a cada dia a enciclopédia” (ECO, 2003d, p.275). Ou reinventá-la, como, aliás, compete à ficção.

Em Piglia o tema do falso também é recorrente e aparece explícito ou metamorfoseado nos títulos de suas obras: *Nombre falso*, *Respiración artificial* e mesmo em *La ciudad ausente*, cujos adjetivos funcionam como metáfora de um mundo que se instaura em lugar de outro. Para Piglia, a ficção foi acumulando uma sina de desprestígio frente ao discursos da verdade (ciência, política, religião, etc...) por estar associada ao ócio, à gratuidade, à mentira, enfim.

No entanto, adverte o escritor: *eso no impide a la ficción desarrollarse en el interior de esa escritura de la verdad* (PIGLIA, 2000, p.82, grifo nosso); para Piglia todo texto, ficcional ou não, é um ato político, todo texto é uma escritura social, assim como mesmo os textos mais comprometidos socialmente não perdem seu quinhão de ficção: *El Facundo por ejemplo es un libro de ficción escrito como si fuera un libro verdadero* (PIGLIA, 2000, p.82). Tais limites variariam conforme a dosagem de um ou outro conceito, ou ainda e mais provavelmente, conforme a intencionalidade não do escritor, mas sim do leitor.

Em uma passagem de *Nombre falso* podemos ver em um diálogo entre Kostia e o narrador Ricardo Piglia (a semelhança não será mera coincidência) como se desenvolve acintosamente uma discussão a respeito desses conceitos, haja vista que a problemática da novela/conto gira em torno de um roubo textual e sua falsificação. Assim, sugere Kostia ao amigo: *Lea Escritor fracasado. Eso es lo mejor que Roberto Arlt escribió en toda su vida. La historia de un tipo que no puede escribir nada original, que roba sin darse cuenta: así son todos los escritores en ese país, así es la literatura acá. Todo falso, falsificaciones de falsificaciones* (PIGLIA, 1997, p.119).

Não se trata, é claro, da falsificação no sentido mais estrito do termo. Por trás da “falsificação” está uma rede de significados que aludem àquilo que chamamos a

intencionalidade do texto. A literatura, um discurso artístico evocador por excelência, apesar de aludir ao real, não se limita a retratá-lo, não se circunscrevendo assim ao mesmo espaço que o deste. Nem poderia. Sua essência é outra: o discurso literário “falsifica”, subverte, corrompe os signos da realidade para permitir que outras realidades surjam. Distorcendo o real a literatura paradoxalmente é tão fiel quanto impudica às suas leis. O texto literário depois de publicado não pertence mais a ninguém, como lembra-nos o narrador Piglia refletindo sobre a propriedade textual dos originais de Kafka em uma nota de rodapé: *Estos textos ya no son de nadie* (PIGLIA, 1997, p.121); ele passa a fazer parte de uma tradição e sua fidelidade se limita à satisfação de dar a cada leitor uma resposta apropriada para aquilo que ele busca (ou provavelmente suscitar-lhe mais perguntas).

O conto oscila entre o ensaio-teórico e o gênero policial, à maneira de Borges, além de ser uma espécie de resenha de textos apócrifos. Piglia, o narrador *in fabula*, transita de um gênero a outro, de um texto a outro, tratando, sobretudo, de um único tema: a literatura. Trava, assim, uma relação entre textos, cuja tônica reside na questão do plágio, da propriedade discursiva, ou, visto de outra maneira, a difícil relação entre o crítico e seu objeto: no caso o texto de Arlt. Não em vão um dos substratos intertextuais a que mais recorre o conto é a história entre Kafka e Max Brod, seu principal leitor, e a crucial decisão deste em publicar ou não seus originais. Piglia, transfigurando-se em narrador não hesita em afirmar: *¿No hubiera complacido mejor [...] al genio distante y perverso de Franz Kafka um Max Brod que usurpa la fama del difunto [...]?* (PIGLIA, 1997, p.121).

O fragmento anterior de *Nombre falso* pertence a uma cadeia infinita de leitura que Piglia insiste em propalar. Para ele, crítica e ficção, leitor e escritor, literatura e sociedade não se encontram em lados diferentes, sendo apenas interfaces de um sistema, algo como ramificações de um discurso. Arlt representa nesse sistema um modelo literário, um paradigma, como Borges. A ficção de ambos se configura numa literatura que alimenta

retroativamente a própria literatura. A visão do crítico confirma a do personagem Kostia, alterego de Piglia - já não bastasse sua inclusão no texto: [...] *en Arlt la ficción se transforma y se metamorfosea y a menudo se identifica con la estafa, con el fraude, con la falsificación, con la delación. Formas todas donde los relatos actúan, tienen poder, producen efectos* (PIGLIA, 2000, p.24).

A mensagem reverberada por esses signos aparentemente pejorativos: “falso”, “fraude”, “delação” diz respeito ao caráter revolucionário inerente à ficção, insistentemente teimando em aceitar o discurso do *status quo*, optando, ao contrário, em dessacralizar o que é oficial, desmascarando a pretensa veracidade das aparências. Essa atitude transforma, segundo Piglia, a literatura em utopia, o texto como máquina social.

Em *La ciudad ausente*, Junior, protagonista do romance, vai inserindo-se em uma rede de intrigas, de relatos, e descobre uma nova cidade, uma outra “verdade” escondida sob os alicerces da história oficial. Uma Buenos Aires incerta começa a ser testemunha de encontros furtivos e estranhos, de conspirações, mas, sobretudo, de relatos clandestinos. Descortina-se uma outra Buenos Aires, a partir da qual Junior pode ter acesso a uma galeria inaudita de vozes simultaneamente fiéis e traidoras do que poderíamos chamar de uma tradição literária argentina ou da própria história argentina, dado o caráter também político do romance.

Esse audaz romance, quase que um experimento literário, nos dá ao início uma “falsa” impressão de relato estruturado. No entanto essa noção vai, conforme avançamos (ou não) na leitura, perdendo-se ou simplesmente flui até tornar-se um rio caudaloso de uma memória infinita. A máquina que descobre Junior e que havia sido construída pelo escritor Macedônio Fernández produz incessantemente uma variedade de relatos que se mistura por sua vez a outros, insinuando que o mais importante não é o que se narra, mas o próprio ato de narrar.

O escritor passa a ser um personagem, e o narrador um leitor, ambos, porém, com um mesmo e singular destino: tornam-se vítimas do relato. Nós, é claro, nos juntamos a eles,

vítimas das experiências alheias. Dessa forma, tentando preservar a máquina, Junior está tentando manter a possibilidade de os relatos continuarem circulando pela polis vigiada, ocupada. A cidade ausente, descobre Junior (e descobrimos nós), é o vazio deixado pelas vozes silenciadas, destruídas ou encobertas. A máquina parece emitir esses relatos, contaminados muitas vezes, fragmentados em outras. A máquina, concluimos, é a própria ficção:

Pasó dos días metidos en su cuarto. Revisó otra vez toda la serie de relatos. Había un mensaje implícito que enlazaba las historias, un mensaje que se repetía. Había una fábrica, una isla, un físico alemán. [...] Como si la máquina se hubiera construido su propia memoria. Esa era la lógica que estaba aplicando. Los hechos se incorporaban directamente, ya no era un sistema cerrado, tramaba datos reales. Por lo tanto se veía influido por otras fuerzas externas que entraban en el programa. (PIGLIA, 1997, p.97)

O caráter metaficcional do texto vai ficando assim mais evidente. Contra qualquer leitura cristalizada e extática, os textos da máquina, como a própria ficção de Piglia, desautomatizam as pretensões de canonização do discurso: ambos produzem cortes e rupturas, transformações microscópicas que confabulam para uma narrativa fraturada e sinuosa.

A literatura pós-moderna coloca em xeque o próprio papel do narrador, bem como da própria narrativa, ou ao menos desestabiliza suas funções dentro dos padrões clássicos da literatura. Intercambiam-se as funções de leitor e narrador com o propósito de demonstrar a correlação entre ambas, convergindo assim para a imagem do leitor-escritor ou leitor-criador. Da mesma maneira, o escritor revela-nos o seu duplo viés de criador, dado sua contribuição tanto à crítica quanto à ficção.

Valeria a pena, neste momento, dadas as contribuições de Eco e Piglia à pós-modernidade, retomarmos as concepções foucaultianas do discurso, já que os tópicos pelos quais viemos transitando em nossa análise estão diretamente relacionados a ele. Em termos literários, tal discussão é extremamente importante, dado que é a narrativa, e todo o seu

suporte discursivo, que valida ou invalida a lógica interna do enredo; é ela quem lhe dá sustentação e permite ao autor, inserindo-se como um deus *in fabula*, criar os caminhos inevitavelmente bifurcados da trama ficcional.

Ao estudar as estruturas do discurso, Foucault acaba deparando-se com uma encruzilhada, representada pela divergência entre o pensamento absolutista e racionalizador cartesiano e a visão niilista e transformadora de Nietzsche, a qual, diga-se de passagem, lançaria as bases do próprio pensamento pós-moderno. O filósofo francês Michel Foucault é, por sinal, quem realiza uma das melhores leituras de Nietzsche e o traz à baila nas agruras da discussão que envolve a cultura contemporânea e o pós-modernismo.

Foucault descobre em Nietzsche uma ferramenta discursiva poderosa para a abordagem da problemática concernente à modernidade, embora a princípio seu posicionamento pareça demasiado “niilista”: “Nietzsche reencontrou o ponto onde o homem e Deus pertencem um ao outro, onde a morte do segundo é sinônimo do desaparecimento do primeiro, e onde a promessa do super-homem significa, primeiramente e antes de tudo, a iminência da morte do homem” (FOUCAULT, 2002, p.472-3).

Contudo, o próprio autor corrige uma possível “superinterpretação” por parte do leitor afirmando que esta morte não representa uma carência, uma lacuna, mas sim “um limiar a partir do qual a filosofia contemporânea pode recomeçar a pensar” (FOUCAULT, 2002,

p.473). Há em Foucault uma latente preocupação em reavaliar a dimensão ocupada pelo homem como sujeito do discurso, uma dimensão ontológica, antropológica por excelência, ideologia que é compartilhada tanto por Eco quanto por Piglia.

A morte do homem tem um sentido próprio, o de “vazio”, da “casa vazia” de que nos fala Deleuze (1982, p.291). A ausência do homem na Idade Clássica se dera em face ao infinito discursivo, conforme nos ensina Foucault na sua análise do quadro de Velázquez no primeiro capítulo de *As palavras e as coisas*. Na modernidade, no entanto, sua presença é

requisitada como sujeito e objeto do conhecimento. Constitui, portanto, negação da própria filosofia moderna “conduzir todo o conhecimento às verdades do homem” já que “Em nossos dias não se pode mais pensar senão no vazio do homem desaparecido” (FOUCAULT, 2002, p.473).

Esse vazio de que falam Foucault e Deleuze apontam para o interesse da contemporaneidade pela experiência limite, pelas fronteiras, pelas dobras, o indefinível, o “quase-outro” de que fala Foucault. Há um retorno inevitável a Kant, o qual havia estabelecido, no espaço da distinção entre o empírico e o transcendental, o vazio no qual a questão “o que é o homem” (*Was ist der Mensch?*) se tornaria possível. Segundo Foucault essa distinção teria sido negligenciada pela filosofia pós-kantiana (FOUCAULT, 2002, p.471). Essa negligência revela a ambigüidade do estatuto do homem na modernidade.

Nessa mesma perspectiva do vazio, da negligência, vale a pena valer-nos de Subirats:

Na experiência negativa mas constante da desvalorização dos objetos culturais, normas e hábitos, ou tradições, numa palavra, na desvalorização das formas da cultura, só retemos do mundo seu lado confuso, privado de sentido, e a nós mesmos só nos experimentamos sob o signo do vazio interior. (1986, p.72)

Subirats destaca a ausência daquilo que Foucault tratava como a dimensão antropológica. O homem parece naufragar em meio a um oceano de signos em expansão que ou não lhe dizem nada ou simplesmente não lhe deixam espaço para reconhecer-se ao prescindir de uma dimensão interior, presos como estão em suas “inequívocas funcionalidades objetivas” (SUBIRATS, 1986, p.72).

Nota-se, com efeito, uma acentuada descentralização dos mecanismos que regem o *mainstream* contemporâneo, tendência que remete à opção filosófica em fazer frente à tradição essencialista, Voltam-se os olhos para uma pluralidade argumentativa, em torno ao

qual proliferam paradoxos e paralogismos, pensamento antecipado, diga-se de passagem, pelas filosofias de Wittgenstein e Levinas, além de Nietzsche.

Na busca de Foucault pela reavaliação da importância do papel do homem no espaço do discurso, encontramos-nos frente a frente com a essência que perpetua a ficção enquanto tal, isto é, o homem inserido no universo da linguagem, afinal, como nos lembra Umberto Eco “Um texto quer ser uma experiência de transformação para o próprio leitor” (1984, p.44). O escritor pós-moderno explicita essa relação conflituosa, inserindo-se como parte desse universo. Ele transfigura as implicações entre um e outro em seu fazer poético, redimensionando-as com o intuito de expor-nos à máquina textual e, ao fazê-lo, nos inclui dentro de seu *modus operandi*. Vai tocando assim o espaço reservado ao simbólico.

Dessa maneira, chegamos à conclusão de que seja partindo da metáfora do leitor-detetive de Piglia, seja da metáfora de Eco do *lector in fabula* (ou ainda leitor modelo), temos uma acentuada valorização da leitura como processo já não mais de mera decodificação, senão como uma instância de produção, de criação de novos signos. Nos termos de Eco estaríamos falando de uma cooperação interpretativa entre narrador e leitor. Por outro lado, indo um pouco além e lançando mão do arcabouço teórico oferecido pelo pós-modernismo, poder-se-ia falar de uma “cooperação demiúrgica” na produção de sentidos de um texto. Essa cooperação se dá em diversos níveis dentro da máquina textual e se circunscreve essencialmente ao jogo entre o velado e o explícito.

No cerne dessa relação altamente dialógica entre escritura e leitura, prevalece o enfoque do texto como um “processo”, princípio que está no âmago da própria pós-modernidade. Tal particularidade nos leva àquela idéia de que o pensamento pós-moderno quer, acima de tudo, que sejamos mais participativos e menos contemplativos como sujeitos históricos, tomando consciência de nossas expectativas em relação à interpretação da realidade que nos envolve. A literatura contemporânea se nutre de tal princípio,

potencializando-o e problematizando-o a uma só vez, assim como Ricardo Piglia e Umberto Eco, escritores que realizam tal empreitada manipulando os mecanismos peculiares à crítica e à ficção em seu próprio intercurso.

A originalidade é o pai de todos os empréstimos em seu desejo de sê-lo.
Paul Valéry

A ironia intertextual é provocação e convite à inclusão, tal que pode transformar
mesmo o leitor ingênuo em um leitor que começa a perceber o perfume
de tantos outros textos que precederam aquele que está lendo.
Umberto Eco

1.1 Intertextualidade, intratextualidade e a concepção pós-moderna de texto

Neste capítulo far-se-á uma breve exposição teórica a respeito dos recursos literários concernentes ao âmbito da intertextualidade e ao seu desdobramento, a intratextualidade, haja vista a importância desses recursos para as poéticas de Umberto Eco e Ricardo Piglia. Nesse sentido, começamos investigando as origens do referido conceito de intertexto, cunhado primeiramente por Iouri Tynianov, que escreveu em 1919 um trabalho precursor de toda a teoria da intertextualidade. Já o termo intratextualidade se deve a Julia Kristeva, que por sua vez se baseara nos conceitos do referido teórico russo.

No cerne das questões relativas aos recursos inter e intratextualísticos, encontram-se notavelmente presentes as teorias bakhtinianas, imprescindíveis em se tratando de discussões que abarcam o discurso pluralístico do romance. Cabe recordar que tais teorias estão concentradas, em grande medida, em suas obras *A poética de Dostoiévski* (1936) e *Questões de literatura e de estética* (1975). Em Bakhtin, encontra-se o conceito de relações dialógicas que se manifestam no espaço da enunciação: “Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso[...] (BAKHTIN, 1998, p.106)”. Para ele, a língua se harmoniza em conjuntos, pois não é um sistema abstrato de normas, mas sim uma opinião plurilíngüe concreta sobre o mundo.

Analizando os procedimentos de criação da linguagem no romance, Bakhtin, além dos diálogos puros, aponta a inter-relação dialogizada e a hibridização, considerada como

amálgama de duas linguagens e uma das modalidades mais significativas no processo de transformação das linguagens. Ambas fundem dois enunciados potenciais. Destaque recebe a hibridização dialogizada, apontada como um sistema de fusão que busca esclarecer uma linguagem com a ajuda de outra linguagem e, dessa forma, construir uma imagem viva desta outra linguagem (BAKHTIN, 1998, p.159).

Por outro lado, é fato que, embora Bakhtin tenha sido um dos autores que mais aprofundaram o estudo desses conceitos, talvez os maiores responsáveis por sua difusão tenham sido Gérard Genette e a própria Julia Kristeva, ambos herdeiros de todos esses teóricos. Evocando Bakhtin, Tânia Franco Carvalhal afirma que: “sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, eles são um local de conflito, que cabe aos estudos comparados investigar numa perspectiva sistemática de leitura intertextual” (1998, p.53). Carvalhal recupera a interpretação do texto literário bakhtiniano, para quem a ficção se configura numa espécie de “mosaico”, uma construção a um só tempo caleidoscópica e polifônica. Bakhtin não se limita a estudá-lo a partir das relações internas dos elementos de sua estrutura, preferindo, antes, integrar essa estrutura a outras e estabelecendo suas relações recíprocas.

Partindo das premissas bakhtinianas, observa-se que a intertextualidade é sempre uma construção dialógica na medida em que rompe com o autoritarismo e dá vazão às vozes alheias ao discurso, as quais irão ao encontro do sujeito enunciadador, numa espécie de processo de identificação do eu com o mundo *Todo enunciado está habitado por la voz ajena [...] el lenguaje es una propiedad colectiva. Y en cuanto voces de otros no nos llegan de forma neutra, sino cargadas, ideologizadas* (MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, 2001, p.53). Subentende-se que nenhuma voz pode despojar-se das vozes que a constituem; as vozes da alteridade, essas “outras vozes”, são a condição *sine qua non* de cada voz, de cada palavra. Para Bakhtin, a alteridade está na mesma esfera do sujeito, do seu eu.

O dialogismo e a intertextualidade partem de uma revalorização metalingüística da linguagem, característica essencial para a compreensão da narrativa contemporânea e que se encontra presente nas poéticas de Eco e Piglia. Tratar-se-á, em última medida, de um “diálogo vivo”, não apenas de um código. Assim, ao criar mundos possíveis e plurilíngües, o romance se configura como sendo a mais autêntica manifestação do dialogismo, o que nos leva ao encontro do texto literário como uma rede de conexões múltiplas, ou ainda como a escritura-réplica de outros textos.

Kristeva lembra a significação do verbo “ler” para os antigos. Tal significação deve ser valorizada, com vistas a uma compreensão da prática literária, “Ler” era também recolher, colher, espiar, reconhecer os traços, tomar, roubar. “Ler” denota, pois, uma participação agressiva, uma expropriação ativa do outro. “Escrever” seria o “ler” convertido em produção, indústria: a escritura leitura, a escritura paragramática seria a aspiração de uma agressividade e de uma participação total. (NITRINI, 2000, p.162, grifos da autora).

Nitrini, valendo-se dos pressupostos estabelecidos por Kristeva, busca apreender o fenômeno literário como um movimento de retro-alimentação no que tange às fontes, diante do qual se conclui que a *poiesis* constitui-se em um infindável diálogo de textos. No entanto, Kristeva lembra que a intertextualidade não se limita à uma noção elementar de “crítica das fontes”, preferindo, assim, utilizar o termo “transposição”, pelo fato de este contemplar o trabalho de re-articulação sofrido pelo texto na passagem de um sistema signifiante a outro (1989, p.60).

Nitrini, apropriando-se das teorias de Laurent Jenny, aponta a oposição deste frente à teoria de Kristeva. Deste modo, Jenny, ainda segundo Nitrini, recupera a relação da intertextualidade com a de crítica das fontes, ressaltando que um intertexto não se resume a um confuso e obscuro processo de adição de influências, já que opera através da transformação e assimilação de vários textos submetidos a um outro, centralizador, que mantém o comando do sentido (NITRINI, 2000, p.163).

Segundo Compagnon, a noção essencial da citação ou intertextualidade é a de jogo, noção esta que se coaduna com a proposta da poética pós-moderna encampada por Eco e Piglia. Nesse sentido, a citação funciona também como reescrita porque, “escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita”, (COMPAGNON, 1996, p.31). Por meio da citação, o escritor exercita o ato da apropriação. Ao se apossar de um texto alheio, o escritor precisa incorporá-lo, para livrar-se do sentido de alienação que permeia tal ato, por remeter-lhe à noção de “roubo”.

Um argumento fundamental para entender o princípio de funcionamento da intertextualidade seria a distinção dos tipos de recepção, neste caso três, delimitados pelo mesmo autor: A recepção passiva se manterá anônima, incomunicativa da experiência reconstrutiva; a recepção reprodutiva, que através do ensaio, a crítica ou o comentário transmitirá a experiência literária e a recepção produtiva, que dará lugar à intertextualidade literária ao criar uma nova obra de arte.

Uma outra referência necessária que tem considerável relação com a definição do tema aqui em pauta advém da teoria derrideana. A partir do conceito da *différance*, se entende o signo lingüístico afastado da concepção saussuriana que entrelaça o significado ao significante. Derrida (2002) abre a significação à dialogia como a havia proposto Bakhtin e é por meio da “diferença” que se configurará o significado, disseminado em toda uma cadeia de significantes. O texto sob este prisma ouve as diferenças, as outras vozes, projetando-se em: *un tejido o red de significaciones que remite a otros textos de forma ininterrumpida e infinita [...] no acaba en los límites de su presencia, sino que remite continuamente a un lugar anterior y posterior* (MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, 2001, p.70).

De fato, parece realmente incontestado a idéia de que a intertextualidade se manifesta em todos os textos do universo literário, já que os escritores nunca estiveram isentos da influência

de seus precursores, do contexto cultural e da linguagem de seu tempo. De acordo com Julia Kristeva o texto “é uma permutação de textos, uma intertextualidade: no espaço de um texto, vários enunciados, vindos de outros textos, cruzam-se e neutralizam-se” (KRISTEVA, 1989, p.170). A autora designa como ideograma a função intertextual que determina, em cada texto, coordenadas históricas e sociais. Tal acepção, aplicada ao texto, é o foco através do qual o conhecimento utiliza-se da transformação dos enunciados num todo - o texto - e da inserção deste mesmo todo no texto histórico e social.

De acordo com a teórica, para quem o espaço intertextual é onde o significado pode remeter a outros significados discursivos, o diálogo entre discursos sempre ocorreu ao longo da história literária, e sugere ainda mais: “Para os textos da modernidade, poderíamos afirmar, sem risco de exagero, é uma lei fundamental: eles se constroem absorvendo e destruindo, concomitantemente, os outros textos do espaço intertextual” (KRISTEVA, 1989, p.176). A idéia contida no princípio do dialogismo intertextual reforça a idéia de Kristeva segundo a qual o texto é tido como uma escritura-leitura em que “o autor vive na história e a sociedade se escreve no texto” (KRISTEVA, 1989, p.98), pois no paragrama do texto participam todas as leituras feitas pelo autor, sejam elas anteriores ou sincrônicas.

Na esteira dos teóricos russos, sobretudo Bakhtin, Chklovsky e Tynianov, a semióloga constrói uma teoria da cooperação textual que revê os velhos paradigmas da influência textual, renovando o próprio formalismo russo. Kristeva, referindo-se ao processo de produção do tecido ficcional, conclui que: “todo texto é absorção e transformação de outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, se instala a de intertextualidade, e a linguagem poética se lê, pelo menos, como dupla” (KRISTEVA, 1989, p.146).

A escritora de origem búlgara vai além, apontando para uma espécie de período de transição na esfera textual em que a dualidade do signo passaria para a assumir a forma de produtividade (trans-signo), momento que teria sua origem prenunciada no final do século

XIX pelos simbolistas franceses, Mallarmé, Lautréamont, e também pelos pensadores alemães Marx e, ainda ele, Nietzsche. Essa pedagogia do texto ensinada por Kristeva e que reaparece em Barthes oferece um vasto terreno para a leitura pós-modernista, dada a valorização da idéia de produção que aparece nesses textos, ou nos termos de Derrida, a passagem da estrutura para a estruturação.

De fato, a questão dialógica, reafirmada na duplicidade textual, tornar-se-á fundamental para Eco e Piglia. A dimensão do duplo, compreenda-se, subentende uma concepção textual que considera todo e qualquer texto um simulacro, um complexo jogo textual entre os diversos planos ficcionais, um artifício narrativo no melhor estilo borgiano.

No que tange ao âmbito pós-moderno, a concepção de intertexto intervém fundamentalmente em nossa noção de textualidade, ao concebê-la como um texto plural, sem centro discursivo, sem margens, sendo produzido por um ou vários autores, sempre mudando e recomeçando, de forma associativa, cumulativa, multilinear e instável. Desloca-se o eixo crítico que antes se centrava na noção do sujeito (autor) para a idéia de produtividade textual, atacando-se, por conseguinte, a posição fetichizada que caberia à originalidade textual, questionando-se “toda a noção de ‘texto’ como entidade autônoma, com um sentido imanente” (HUTCHEON, 1991, p.165).

A intertextualidade no âmbito da pós-modernidade renuncia radicalmente à idéia de *mimesis*. A narrativa não busca sentido e credibilidade em elementos externos à ela, dos quais seria cópia, reflexo, mera referência ou representação, pois a *mimesis* pressupõe um original “fora do texto”, ou ainda uma estrutura que lhe dá verossimilhança, entendendo-se este original por natureza, história, ações humanas em geral “A representação está em via de não mais poder definir o modo de ser comum às coisas e ao conhecimento. O ser mesmo do que é representado vai agora cair fora da representação” (FOUCAULT, 2002, p.330). A pós-

modernidade vai conduzindo-se, portanto, na contramão dos pressupostos aristotélicos desenvolvidos na *Poética*, intercambiando o vínculo entre os textos e as coisas.

Apropriando-nos novamente do discurso de Michel Foucault sobre o caráter moderno do discurso, poder-se-ia afirmar que a literatura pós-moderna resume no princípio de que fazer literatura é fazer coisas. Segundo Foucault, a literatura tenderia a não apenas distanciar-se do discurso teórico, como também acentuaria o caráter intransitivo de seu próprio discurso:

No momento em que a linguagem, como palavra dispersa, se transforma em objeto de conhecimento, eis que reaparece sob uma modalidade estritamente oposta: silenciosa, cauta disposição da palavra sobre o espaço em branco de um papel no qual não pode ter nem sonoridade nem interlocutor, onde não há outra coisa que dizer que não seja ela mesma, não há outra coisa que fazer que faíscar no fulgor de seu ser. (2002, p.294)

Foucault toca a questão, essencial para a pós-modernidade, da auto-referencialidade ou auto-representabilidade do texto, tomado como artifício puro. Faíscam no interior deste o fulgor de outros textos, rompendo-se com a frágil separação entre escritura e realidade. Tal ruptura problematiza, certamente, o vínculo do discurso com a história em todas as suas manifestações.

Seria prematuro e equivocado, no entanto, acreditar que com isso o pós-modernismo abra mão da história, ou mesmo que lhe diminua a importância. Na verdade, a pós-modernidade: *la engulle y la configura de una manera estética y retórica* (MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, 2001, p.46). Esse ato de deglutição prefigura a conquista estética do passado

A intertextualidade manejada pela literatura pós-moderna num duplo movimento distancia-se parodicamente do passado, do espírito modernista, ao mesmo tempo que ironicamente se aproxima dele. Em outras palavras, ao se aproximar intertextualmente do passado, o *pós* prefixado pela literatura contemporânea (pós-moderna) afirma parodicamente seu vínculo com o passado na mesma proporção em que assinala sua diferença em relação a ele. Desfaz-se, assim, o elo com os modernos conceitos humanistas de subjetividade e

criatividade. Apropriando-se de Roland Barthes e Michael Riffaterre, Linda Hutcheon esclarece-nos um pouco mais essa imbricada relação textual:

[...] a intertextualidade substitui o relacionamento autor-texto, que foi contestado, por um relacionamento entre o leitor e o texto, que situa o *locus* do sentido textual dentro da história do próprio discurso. Na verdade, uma obra literária já não pode ser considerada original; se o fosse, não poderia ter sentido para seu leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância. (1991, p.166)

Para Hutcheon, o melhor termo para especificar esse processo de uma escrita que se instaura no corpo de outras – a escrita atuando por meio de outras (1991, p.169) - aquela impossibilidade de viver fora do texto infinito de que nos fala Barthes (1975, p.36), talvez não seja o de intertextualidade, mas sim o de “interdiscursividade”. Esse descreveria com maior precisão as formas coletivas de discurso exploradas prodigiosamente pelo pós-modernismo. Com esse pensamento acessamos os domínios do *New Historicism*, cujas teorias em muito nos revelam sobre a pós-modernidade e seu conceito de intertextualidade.

As fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede. (FOUCAULT, 2000, p.26)

Fundamentando-se em grande parte nos pressupostos foucaultianos, os partidários dessa “Nova História” rejeitam a separação discursiva entre Literatura e História, vislumbrando-lhes uma mesma natureza ontológica. A descontinuidade antes observada na ficção, bem como o caos e a ruptura, passam a fazer parte também do discurso historiográfico, o qual não vê mais no passado um sentido, senão vários, diferentes e igualmente significativos. Para Hayden White, teórico consagrado do New Historicism, a História será composta de muitas histórias; tudo, enfim, é história (WHITE, 2001, passim).

Cabe ressaltar que, aos olhos dessa nova concepção histórica, a produção de um autor passa a ser considerada como um discurso particular incrustado no discurso coletivo de sua época. As manifestações culturais de um período, ainda segundo Hayden White, são uma constelação de signos da realidade que as compõe, e a obra de arte, por sua vez, integra essa constelação (WHITE, 2001, *passim*). Sobressai neste postulado um outro conceito, a saber, o de “negociação”, o qual serve para designar a relação entre os textos literários e os discursos sociais que o permeiam. Assim sendo, o crítico deve captar simultaneamente a historicidade do texto e a textualidade da história.

A questão primordial que se coloca para o historiador deixa de estar relacionada ao levantamento dos fatos, à captura dos eventos, passando à preocupação para com a descrição destes. A narrativa, o relato, a textualidade assumirão a frente dessa nova proposta como pontas-de-lança discursivas, e talvez por essa assunção seja tão difícil cada vez mais estabelecer fronteiras palpáveis entre a filosofia da história e a crítica literária.

Os relatos históricos e as interpretações literárias são igualmente determinados por pressupostos teóricos subjacentes. E, também na ficção pós-moderna, a teoria e a narrativa se interpenetram e a diacronia é reinserida na sincronia, mas não de forma simplista: o conceito problemático do conhecimento histórico e a noção semiótica de linguagem como contrato social são reinseridos no sistema de significação da literatura, metafictionalmente autoconsciente e auto-regulador. (HUTCHEON, 1991, p.134).

Aí estaria, para Hutcheon, uma das arestas paradoxais do pós-modernismo, seja qual for a abordagem conceitual, epistemológica: histórica ou artística. Os textos - independentemente da sua natureza - complementam ou reelaboram a “realidade”, e não mais servem apenas de meros referentes à esta. Compreendemos diante dessas elaborações por que motivo a semiótica toma a história não como uma manifestação extraordinária, mas sim como uma entidade produtora de sentido (eis que aparece novamente a idéia de produto/produção/processo, tão característicos da pós-modernidade).

Com efeito, nas narrativas de Eco e Piglia a tessitura se estrutura sempre sob a noção de processo, ou dito em outras palavras, a tessitura narrativa se constrói visando ao diálogo com os demais textos que participam do universo literário dos autores. Esse processo dialógico de composição narrativa se define por seu caráter fluido, na medida em que sujeita os textos a uma inevitável condição de abertura. O leitor deve participar ativamente desse processo, ativando tanto os intertextos de sua bagagem leitora quanto aqueles que estão.

Uma das pedras angulares da narrativa contemporânea, à qual pertencem Eco e Piglia, remete à intertextualidade e sua relação com a reconstrução do sentido por parte do leitor. Nesse sentido, o não-dito adquire especial importância no terreno intertextual porque é apenas em algumas de suas manifestações nas quais se oferece a fonte do intertexto. O processo conquista profundamente o receptor que, de acordo com suas habilidades e competências intelectuais e culturais, poderá identificar as outras vozes que o autor deixa implícitas no *corpus* textual. A leitura suspicaz é, por tal razão, a base da intertextualidade. Por isso mesmo a necessidade apontada por Eco de um leitor-modelo, ou para Piglia de um leitor-detetive, enfim, o que está em jogo é a exigência por parte da literatura de um leitor que suspeite sempre do texto, que esteja atento às pistas deixadas ao longo da narrativa.

Uma aproximação aqui à noção de interface proposta pela linguagem da informática seria bastante propícia. O leitor corresponderia ao usuário, ao internauta do espaço informatizado, a quem cabe acessar ou ativar as interfaces, ou conexões, entre diferentes mecanismos que conformam o sistema almejado. Constrói-se, assim, um relacionamento de profunda interação entre programa e usuário, ou obra e leitor. A simbologia entre a informática e a literatura contemporânea (dadas as noções de hipertexto, link, interface, etc...) não são novidade no atual quadro da teoria literária, sendo bastante explorada também por outras áreas do conhecimento como o jornalismo, a sociologia, a lingüística entre outros.

A literatura objetiva alcançar uma linguagem na qual as vozes ecoem sem rostos, numa espécie de intertextualidade exoliterária. A narrativa pós-moderna trabalha no limite da representação, buscando instaurar um espaço em cujo interior vigore a dissolução da identidade do sujeito. Em sua aula inaugural no *College de France*, Foucault explica o seguinte:

Preferiria dar-me conta de que, no momento de falar, uma voz sem nome me precedia desde há muito: bastar-me-ia assim deixá-la ir, prosseguir a frase, alojar-me, sem que ninguém se apercebesse, nos seus interstícios, como se ela me tivesse acenado, ao manter-se, um instante, em suspenso. Assim não haveria começo; e em vez de ser aquele de onde o discurso sai, estaria antes no acaso do seu curso, uma pequena lacuna, o ponto do seu possível desaparecimento. (1999, p.05)

Foucault nos fala virtualmente de uma configuração múltipla do sujeito, afã primeiro do discurso pós-moderno. Do mesmo modo virão a participar no tecido textual da narrativa pós-moderna vozes anônimas, casuais, errantes. Encara-se, nesse sentido, o indivíduo pós-moderno como se fora um subtexto, cindido, ao ponto de se nomeá-lo: *sujeto esquizóide [...]* *inmerso en el proceso de la esquizosemia* (MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, 2001, p.184). Enfim, trata-se do indivíduo fragmentado, conceito recorrente na pós-modernidade, aquele que se dissipa, despersonalizando-se até que o eu se abra em *grietas hacia el vacío* (MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, 2001, p.186).

Essa dissipação do sujeito, das vozes discursivas, adquire ainda uma outra nuance no que diz respeito à intratextualidade. Basicamente a noção de intratextualidade refere-se às relações ou ao processo intertextual que operam sobre textos de um mesmo autor. É fato que o conceito de intertextualidade pode ser confundido com o de intratextualidade, pois ambos se apóiam na premissa de que todo texto é uma espécie de discurso alheio formado por uma correlação de conexões intertextuais e extratextuais, de modo que se poderia falar de discursos dentro de discursos, de afirmações dentro de afirmações.

No entanto a intratextualidade centra-se num movimento mais centrífugo que centrípeto, posto que tende a dispersar diferentes perspectivas de uma mesma poética, estabelecendo pontos de contato múltiplos entre elas ao longo da produção de um autor. A intratextualidade funciona como um diálogo de uma obra consigo mesma, um “intradiálogo” que se realiza especularmente sob um princípio metadiscursivo. Esse diálogo, vale ressaltar, situa-se, muitas vezes, num nível inconsciente do texto, ou mesmo do próprio autor, embora quase sempre na pós-modernidade haja uma ironização do processo de apropriação textual. Visando à percepção do leitor, o texto vai deixando pistas intertextuais, instigando-o para que faça suas próprias escolhas, que reconstrua a sua memória leitora:

A menos que se vá em busca de plágios ou de ecos intertextuais inconscientes, de hábito a leitura como caça à citação coloca-se como relação de desafio entre o leitor e um texto (para não falar das intenções do autor) que solicita de alguma maneira a descoberta de seu segredo dialógico. (ECO, 2003d, p.211)

Como se piscasse os olhos para o leitor, o texto/autor, por meio de diferentes mecanismos de explicitação, estabelece um acordo de leitura que se funda no princípio da cumplicidade. Os diferentes textos (ou vozes) chegam ao leitor atento (leitor-modelo, leitor-detetive) em dois níveis exegeticos, um semântico e o outro estético, cabendo a este mesmo leitor o trabalho de identificar as remissões e reinterpretá-las, dando-lhes um novo sentido.

Por outro lado, quando a fragmentação de vozes se dá no interior de um mesmo texto, isto é, de maneira intratextual, não apenas se corrobora a noção de texto como discurso alheio, já que em um certo grau esse texto renuncia a sua própria identidade (seja pela desconstrução, adição ou reconstrução de outras vozes), mas cria-se, além disso, uma nova concepção textual, a de autometatexto. Cotejando a intertextualidade com a ideologia discursiva, Lachmann visa à possibilidade de estudar a estratégia narrativa intertextual no nível textual, processo que configuraria um nível textual denominado por ele de texto implícito.

El texto implícito es el punto donde se intersectan el texto presente y el ausente, donde se enfrentan los textos que han codificado y transmitido la experiencia cultural como experiencia comunicativa. Como suma de intertextos, y a través de su referencia a textos ajenos, el texto implícito hace referencia a sí mismo y esta forma constituye su propio metatexto (LACHMANN, 2004, p.23)

Na teoria do texto implícito de Lachamnn, releitura pós-moderna da noção de intratexto, refletem-se as poéticas de Eco e Piglia quanto à importância do leitor implícito na literatura. Piglia afirma que a literatura é a arte por excelência do implícito: *Ésta es una poética aprendida em Sthendal, em Hemingway, para ellos la ficción consiste tanto en lo que se narra como en lo que se calla* (2000, p.62). Uma obra se compõe, assim, de lugares vazios, de *huecos*, onde o não-dito, o silêncio, sustentam a tensão da intriga.

Desfaz-se o mito do autor como pessoa, indivíduo, cedendo-se lugar à idéia de “posições de sujeito”, não necessariamente um fator extratextual, mas sim como condição intrínseca ao texto. O autor, esse produtor de sentidos, seria conhecido como uma posição (assim como a do receptor) a ser preenchida dentro do texto. A escrita tende, assim, a ser mais uma escritura paralela que um registro oficial, perdendo o discurso seu caráter de originalidade e assumindo uma aura de re-escritura, mais coerente com a proliferação das formas de paródia observadas na pós-modernidade.

A busca pelo texto que se vai construindo como se fosse um discurso em terceira pessoa parece ser ponto comum para Eco e Piglia. Neste grande laboratório intertextual que são as poéticas de Piglia e de Eco, a pluralidade de sentidos se instaura na narrativa tanto pelo diálogo com a tradição literária a qual somos lançados, quanto pelas referências cruzadas entre crítica e ficção. Piglia e Eco escrevem em terceira pessoa, sobretudo, porque são leitores de si mesmos. Esse diálogo travado no interior de suas poéticas, com efeito, entrelaça a intertextualidade à intratextualidade, na medida em que ambos incluem nas vozes que participam do texto plurissignificativo as suas próprias.

A intertextualidade, ou ainda a intratextualidade, servem, portanto, como metáfora da literatura vista como receptáculo de vozes externas ao sujeito enunciador, dotando o texto literário de um caráter plural e da imprescindível presença do outro. Neste jogo de ecos representado pelo diálogo ininterrupto dos textos, os intertextos capturados pelas narrativas de Umberto Eco e Ricardo Piglia reverberam tanto intertextual quanto intratextualmente as vozes sem rosto da história e da própria literatura.

Toda má poesia é sincera.
Oscar Wilde

1.2 Reflexos especulares: as influentes angústias de Eco e Piglia

Aproveitando a feliz expressão cunhada por Harold Bloom, “a angústia da influência”, este capítulo abre-se com o intento de traçar algumas conexões entre a tradição literária e as poéticas de Umberto Eco e Ricardo Piglia, na medida em que estas mantêm intenso diálogo com a poética de Borges. Numa tentativa de ir mais a fundo, estende-se ainda esse diálogo a importantes reflexos especulares nas obras de Nietzsche, Joyce, Kafka e Poe.

Em se tratando de escritores forjados no melhor do espírito pós-moderno, Eco e Piglia muitas vezes explicitam essas “dívidas literárias” nas obras que compõem seu baluarte ficcional. Quanto à produção teórico-literária, tampouco resta dúvida sobre a correspondência entre Eco e Piglia e seus mestres, conforme se pode depreender dos ensaios que sustentam esta tese.

A essência, no entanto, deste capítulo não se restringe a apontar pura e simplesmente elementos comuns entre os diversos autores. Na verdade, seu objetivo maior consiste em decantar as influências da tradição literária sofridas por Eco e Piglia, de maneira que se possa observar a reelaboração dessas mesmas influências nas leituras potencializadoras tanto do italiano quanto do argentino.

Por outro lado, cabe ressaltar que a escolha dos autores supramencionados, a saber, Borges, em especial, mas também Nietzsche, Joyce, Kafka, e Poe em detrimento de outros que também fazem parte do rol de escritores presentes na linhagem literária de Piglia e Eco se deve ao fato de que eles formam um núcleo intertextual comum a ambos os escritores. Além disso, a escolha também se baseia na imensa tradição teórico-literária que permeia a produção desses autores, cujas escrituras já fazem parte indiscutivelmente do cânone literário ocidental.

Nesse sentido, nos valem da noção de intertextualidade dentro do âmbito da pós-modernidade - não necessariamente a de hipertexto, apesar das inevitáveis implicações teóricas - conceito que nos permite repensar e redefinir os princípios relativos à produção do conhecimento em geral, levando-nos a refletir, à luz de um novo enfoque, a idéia da própria textualidade e, com ela, a narrativa. Em face dessa concepção, as obras de Eco e Piglia são um fértil laboratório para o escritor debruçar-se sobre os limites fronteiriços entre as posições autor/leitor, a própria noção de autoria e, mais ainda, a relação que, enquanto leitores, temos mantido com estes últimos como produtos culturais.

De fato, a produção de ambos, de maneira geral, vem dedicando-se a reavaliar os conceitos de intertexto, fonte, autoria, etc..., temas cruciais para o pensamento pós-moderno segundo nos lembram as obras de alguns teóricos como Paul Valéry, Claudio Guillén, Roland Barthes, Julia Kristeva, para ficar apenas em alguns nomes. Devemos frisar, entretanto, que antes deles havia sido Jorge Luis Borges, com textos como “Pierre Menard – autor del Quijote” (1944)⁵, quem incitara uma revolução teórico-literária atacando as trincheiras por trás das quais as concepções clássicas de imitação e influência permaneciam resguardadas.

Bloom, defendendo a tese de que a história da poesia se confunde com a das influências poéticas mútuas, esse verdadeiro labirinto textual representado pela literatura, afirma que: “os poetas fortes [os grandes autores, para Bloom] fazem a história distorcendo a leitura uns dos outros, a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo” (2002, p.55).

Bloom, contudo, deixa claro ao longo de sua obra que a influência poética, síndrome de uma natural angústia que se instaura no escritor ao confrontar-se com suas fontes – a ansiedade que intitula o texto no original (*anxiety*) - não pressupõe a perda da originalidade, ao contrário “o poema forte é a angústia realizada” (BLOOM, 2002, p.23). Sandra Nitri acrescenta à teoria de Bloom, fazendo suas as postulações deste:

⁵ Cf. *Ficciones*, In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1994.

A grande literatura é um permanente “reescrever ou revisar”. Portanto, os poetas fortes criam, a partir de uma “desleitura” de outros, vale dizer, a partir de um processo que envolve várias modalidades de apropriação, com o intuito de se circunscrever um espaço imaginativo peculiar a cada um. (2000, p.146)

Juntando um e outro pensamento, poder-se-ia afirmar que a angústia realizada de que fala Bloom é a desleitura da tradição literária, ou, em outras palavras, é a recriação ou reconstrução das fontes literárias. Com efeito, o ato de “desleitura” redimensiona a tradição, levando-nos à idéia de que Eco e Piglia ao “deslerem” Borges acabam por reinventá-lo ou ainda redescobri-lo. Não se trata de traição, deixe-se claro, mas sim de uma forma de homenagem, pois se renova a presença da influência, a qual deixa de ser um peso, uma sombra e passa a ser uma voz manifesta, dialogante.

Abrindo um parêntese na presente discussão, a título de exemplificação, nota-se no ensaio-conto de Piglia “A mulher gravada”, terceiro capítulo de *Formas Breves*, uma instigante manifestação de “desleitura” que se dá em dois níveis. Piglia conta ao leitor como surgiu a idéia de escrever *La ciudad ausente*, texto que segundo ele próprio é uma homenagem ao escritor Macedonio Fernández. Em sua versão, ele está em um hotel e um presente lhe chega: um gravador.

[...] certa tarde, chegou-me pelo correio um pacote com o gravador. [...] hoje, se alguém o liga, ouve primeiro uma mulher que fala e parece cantar; depois a mesma mulher conversa sozinha e por fim uma voz, que pode ser a de Macedonio Fernández, diz algumas palavras. Esse gravador e a voz de uma mulher que acredita estar morta [...] foram para mim a imagem inicial da máquina de Macedonio em meu romance *A cidade ausente*: a voz perdida de uma mulher com quem Macedonio conversa na solidão de um quarto de hotel. (2004a, p.30)

Aparentemente trata-se de um ensaio sobre literatura. Mas Piglia, leitor maduro de Borges, sabe como usar de artifícios narrativos para convencer o leitor da verossimilhança de seus relatos. Nesse sugestivo ensaio-conto, Piglia nos fala de criação poética, discutindo

enviesadamente como a voz de Macedonio chega até ele. Piglia se vale nesse texto das estratégias de criação borgeana, pelo inusitado da composição, como Borges ao falar de livros ocultos, de pergaminhos anônimos, enfim, de textos que só existem nas notas de rodapé de seus contos-ensaísticos. Piglia, dessa forma, mantém vivo o diálogo com a tradição literária presente em Borges e Macedonio ao lançar mão das estratégias narrativas do primeiro, e, num ato simbólico, guardando a voz do segundo numa máquina que a eterniza; o gravador nos sugere, assim, representar a máquina de criação literária de Ricardo Piglia.

Este acredita que um escritor se constrói no diálogo com as vozes que chegam até ele, as quais perdem a origem e o nome próprio que as identificam na medida em que se imortalizam na universalidade daquilo que constitui a sua essência: a verdade da arte. A metáfora da vida do escritor num hotel define sua filosofia dialogizante: “Viver num hotel é o melhor modo de não cair na ilusão de ‘ter’ uma vida pessoal, isto é, de não ter nada pessoal para contar, salvo os rastros deixados pelos outros” (PIGLIA, 2004a, p.10). Os textos se tornam assim parte de uma imensa teia que vai sendo reescrita por muitas mãos, desenhando-se como um mosaico infinito. A literatura reconstrói os rastros deixados pela tradição, pela história, mantendo em aberto o diálogo com o passado.

No capítulo inicial de *Seis passeios pelos bosques da ficção*, intitulado “Entrando no bosque”, Eco tece algumas considerações que vão ao encontro das levantadas por Piglia. A metáfora do capítulo, tese fundamental de todo o livro, é a de que os leitores ao enfrentarem o texto literário estariam adentrando a um bosque, o bosque ficcional, um universo que é paradoxalmente maior e menor que o mundo real.

Segundo o teórico, os leitores jamais entram nesse espaço imaginário desprovidos de uma bagagem que lhes é própria: a sua própria experiência. Ao situar o ato de leitura no centro desse universo ficcional, Eco faz com que o leitor passe a ser o personagem principal de tal espaço. O que chama a atenção na teoria de Eco e que a conecta a de Piglia é que cada

leitor - e aqui subentende-se leitura como a recepção criadora promovida não apenas pelo leitor comum, mas também pelo escritor, um leitor modelo para Eco – se constrói no texto ao construí-lo.

Sendo assim, o texto vai assumindo diferentes formas aos olhos de cada leitor. Todavia, segundo Eco, devemos atentar para que não usemos simplesmente um texto, como se fosse um objeto estático. “Nada nos proíbe de usar um texto para devanear, e fazemos isso com frequência, porém o devaneio não é uma coisa pública; leva-nos a caminhar pelo bosque da narrativa como se estivéssemos em nosso jardim particular” (2004c, p.16). Interpretar significa modificá-lo, alterá-lo, numa constante negociação em que o objeto de troca é o sentido e as regras são estabelecidas em comum acordo. Nessa negociação de sentidos, o texto vai formando seus leitores e sendo formado por eles a um só tempo. O passeio pelo bosque, essa empreitada pelo universo em expansão da ficção, se afirma singularmente como um jogo de expectativas:

Ao caminhar pelo bosque, posso muito bem utilizar cada experiência e cada descoberta para aprender mais sobre a vida, sobre o passado e o futuro. Sem embargo, considerando que um bosque é criado para todos, não posso procurar nele fatos e sentimentos que só a mim dizem respeito. (ECO, 2004c, p.16)

Eco nos diz que a literatura, esse bosque infinito de caminhos que se bifurcam, está à disposição do leitor tanto como um exercício de descobrimento do mundo como de auto-descobrimento. Eco valoriza, nesse sentido, a fruição e a abertura permitidas pela obra literária. Conseqüentemente, ao deslocar os textos que formam a tradição literária o escritor/leitor está explorando novos caminhos por esses bosques da ficção, muitos dos quais não haviam sido explorados pelo próprio autor.

A tradição revisitada pelos escritores ao longo do tempo e sua constante transformação é bastante discutida por Bloom, que parte da análise da influência de Shakespeare sobre a

literatura ocidental para destacar a irresistível ansiedade que se vincula à influência literária. Recorrendo a conceitos gregos clássicos - seis no total -, ele traça uma história da literatura que vai se mostrando indistinguível de uma história das influências poéticas, já que “os poetas fortes fazem essa história distorcendo a leitura uns dos outros, a fim de abrir para si mesmos um espaço imaginativo” (BLOOM, 2002, p.55).

Nesse processo de absorção (*clinamen*), destruição (*tessera*) e reconstrução (*apophrades*) das leituras que compõem o imaginário do escritor, aqui sintetizados em três processos básicos, ocorre uma intensa luta entre este e seus precursores, culminando numa espécie de morte simbólica deste último e, paradoxalmente, sua conseqüente ressurreição:

[...] os poemas fortes são sempre presságios de ressurreição. O *morto* pode ou não retornar, mas sua voz ganha vida, paradoxalmente nunca pela mera imitação, e sim na antagônica apropriação cometida contra poderosos precursores apenas pelos seus sucessores mais talentosos. (BLOOM, 2002, p.24, grifo nosso)

Esse morto, na verdade bastante vivo em termos de influência, alimenta retroativamente a tradição literária ao ser redescoberto pelos olhos do poeta vindouro, contribuindo para a constante re-escritura da própria tradição e, de certa forma, garantindo a sua imortalidade. T.S. Eliot também faz uso dessa linguagem metaforicamente funérea para tocar no tema da formação literária do poeta e da tradição poética:

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas *mortos*. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os *mortos*. (1989, p.39, grifo nosso)

Outro aspecto que vale a pena destacar é o fato de que Bloom, perfazendo um recorrente percurso da teoria literária atual, se apropria do pensamento de Nietzsche, fonte inesgotável do pós-modernismo e cujo imaginário insiste em antecipar-se ao porvir. Ao fazê-

lo, contrasta a visão do consagrado filósofo de Weimar à de Freud, preterindo, entretanto, o segundo ao primeiro, pois considera que a relação de influência que se dá entre um texto e sua(s) fonte(s) sempre ocorre, ao contrário do que acreditava Freud, de maneira conflituosa.

Dessa forma, Bloom discorda do princípio da sublimação freudiana:

A sublimação freudiana implica abrir mão de modos de prazer mais primordiais por modos mais refinados, o que significa exaltar a segunda oportunidade acima da primeira. [...] Freud, na visão deste livro, não é suficientemente severo, ao contrário dos severos poemas escritos pelas vidas criativas dos poetas fortes. (2002, p.59)

Com efeito, Tânia Franco Carvalhal parte do mesmo princípio de conflito de vozes de Bloom, tomando o terreno ficcional “como um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais” (CARVALHAL, 1998, p.53), configurando-se assim num espaço de um diálogo conflituoso, cujo mesmo dialogismo, há que se destacar, será essencial para a sobrevivência da narrativa.

Bloom reconhece a importância da influência nietzschiana na concepção moderna de apropriação poética, ou seja, na reavaliação do repertório concernente aos conceitos de fonte, imitação e influência “Nietzsche é o profeta do antitético, e sua *Genealogia da moral*” é o mais profundo estudo de que disponho das tensões revisionárias e ascéticas no temperamento estético” (BLOOM, 2002, p.58).

Bloom enxerga em Nietzsche uma concepção freudiana antes mesmo de a psicanálise vir à tona. Explica-se: a sublimação de Freud dá lugar a um conceito de contra-sublime (*daemonização* segundo Bloom) em Nietzsche, muito mais agudo e nevrálgico, o qual levaria o escritor a uma necessária *catarse*, uma transformação, uma busca de um eu autêntico e ao mesmo tempo devedor da tradição a qual ele se filia “Nietzsche foi um mestre psicólogo ao ver que os poetas são muito mais intensos em sua ilusão dionisíaca que em seu quinhão de nossa culpa prometéica comum” (BLOOM, 2002, p.165).

De certa maneira, é como se Nietzsche tivesse atualizado alguns conceitos freudianos *a priori*, configurando por sua própria vez uma desleitura do pai da psicanálise. O filósofo contribui assim, mais uma vez, para o pensamento pós-moderno, agora no tocante a conceitos fundamentais que se vinculam aos debates no campo da literatura comparada atual. O produto final, segundo Bloom, seria a formação de um “superego poético”, a *Askesis*, momento culminante do processo, no qual o poeta está plenamente amadurecido (BLOOM, 2002, p.167), após realizar algo próximo de uma autopurgação. Nesse ponto, a ruptura com o seu antecessor é mais radical.

Eliot concorda plenamente nesse aspecto, conforme podemos comprovar na sua afirmação de que “A evolução de um artista é um contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade” (ELIOT, 1989, p.42). Essa despersonalização do poeta, no entanto, não implica sua neutralização ou esterilização, senão a busca por uma consciência do passado e de si mesmo que o fortalecerá como receptáculo e catalisador do mundo.

O crítico norte-americano ainda reconhece a interlocução com a poética borgiana, embora faça uma ressalva quanto à “noção irônica” de apropriação que há nesta. Bloom refere-se à capacidade de um artista criar seus próprios precursores, cuja origem encontra-se no famoso texto de Borges, misto de ficção e teoria literária, “Kafka y sus precursores” (1952).⁶

Refiro-me a uma coisa [...] absurda, que é o triunfo de haveremos colocado de tal modo o precursor em nossa obra que determinados trechos da obra *dele* parecem ser não presságios de nosso advento, mas antes devedores de nossa realização, e até mesmo diminuídos por nosso maior esplendor. (2002, p.192)

Apesar da sua relutância em aceitar a perspectiva borgiana, Bloom, partindo da mesma convicção que havia sumido em relação a Freud, tampouco renega Borges. Nem poderia, é

⁶ Cf. a obra de Borges “Otras Inquisiciones”, In: *Obras Completas*. Op.cit.

verdade, pois as imbricações entre a poética de um e outro são visíveis e palpáveis, revelando-se na leitura em comum de autores como Dante, Milton, Yeats, Keats, entre outros. No balanço final entre ambos, Borges e Bloom, a análise psicologizante deste, aliás, bastante criticada exatamente por suas inúmeras restrições, não destoia na essência da visão subvertedora e alegórica do primeiro.

Eliot, por outro lado, confia numa natural harmonia entre o antigo e o novo, revelando, assim, uma concepção diferente da adotada por Bloom, porém, mantendo alguns pontos em comum com este e Borges no que tange ao infinito diálogo entre a tradição e os talentos individuais. Segundo Eliot, se concordarmos com este princípio, então não julgaremos “[...] absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado” (1989, p.40).

Eliot, juntamente com Borges, apontam-nos os primeiros indícios que prefiguram a destituição do chamado modelo literário de sua posição olímpica, abrindo caminho para a pós-modernidade e sua questão central do descentramento e da pluralidade do discurso. Nos auxilia nesse aspecto novamente Carvalho “[...] cada obra lê a tradição literária, prolonga-a ou rompe com ela de acordo com seu próprio alcance. A noção de originalidade, vista como sinônimo de ‘geração espontânea’, [...] cai por terra” (1998, p.63).

Piglia, na esteira dessas elucubrações, faz uma interessante leitura do processo de apropriação poética, contribuindo com uma interpretação metafórica sugestiva, na qual vemos assomar novamente o signo “morte” como indício de transfiguração: “A tradição literária tem a estrutura de um sonho no qual se recebem as lembranças de um poeta morto” (2004a, p.46). Não fosse Piglia um renomado leitor de Borges, poderíamos falar aqui de plágio, tamanha a presença do bruxo portenho na poética do pós-modernista.

Por outro lado, a inserção do elemento onírico, presente no signo “sonho”, na leitura da tradição literária resguarda em um e outro uma potencial carga simbólica, remetendo a um

outro plano, a um tempo mítico, tempo da utopia, da ficção. Essa idéia, por sinal, está muito bem desenvolvida no núcleo da trama novelesca de *Respiración Artificial*. Os relatos datados de Enrique Ossorio parecem escritos para a posteridade: *¿Cómo será la patria dentro de cien años? [...] Sobre esos sueños escribo* (2003, p.72) e travam um diálogo com o futuro ao ser compartilhado pelo historiador Marcelo Maggi e seu sobrinho Emilio Renzi:

[...] yo escribiré sobre el futuro porque no quiero recordar el pasado. Uno piensa en lo que vendrá cuando se dice: ¿Cómo puede ser que no haya podido ver entonces lo que ahora parece tan evidente? ¿Y cómo puedo hacer para ver en el presente los signos que anuncian la dirección del porvenir? (2003, p.72)

Tais relatos guardam em seu cerne uma inquietação tanto meta-narrativa quanto auto-reflexiva, pois o discurso que o sustenta, cômico dessa função reflexiva, se debruça sobre a história e o devir que lhe sucede: *ver en el presente los signos que anuncian la dirección del porvenir*. Reside neste aspecto a capacidade que a ficção possui de transmutar a realidade, *la ficción como utopía*, como costuma designar Piglia em seus ensaios, ou ainda a literatura como o laboratório do possível: *La escritura de ficción se instala siempre en el futuro, trabaja con lo que todavía no es. Construye lo nuevo con los restos del presente* (2000, p.14).

A chave do relato estará sempre à espera de um leitor futuro, como um segredo à espera de sua decifração: *me gustan las historias que tienen un punto ciego, no solo que cuentan un secreto sino que tienen algo oculto que un único lector va a descubrir en el futuro* (PIGLIA, 2000, p.146). Eco endossa a visão de Piglia, segundo pode-se constatar no seguinte excerto de seu texto intitulado “Como escrevo”: “Quem diz que escreve apenas para si mesmo não é que minta. É assustadoramente ateu. Até mesmo de um ponto de vista rigorosamente laico. Infeliz e desesperado aquele que não se dirige a um leitor futuro” (2003d, p.305).

Esse gesto do escritor à espera de seu leitor-detetive, do leitor-modelo, carrega o sentimento pós-moderno do leitor participativo, motivo central deste trabalho, cuja origem

pode ser entrevista ao longo de várias obras da tradição literária mundial: no texto policial de Poe, modelo detetivesco que prenuncia a arquitetura narrativa como engano, como segredo; na imagem do leitor insone criada por Joyce, metáfora por sua vez da leitura infinita; em Kafka e sua linguagem poliédrica que nos lança a um número infinito de possibilidades; e, claro, em Borges, cuja escritura parece conter a própria memória de toda a literatura.

Trata-se, no próprio nível discursivo, de colocar em jogo as teias que armam a trama narrativa, responsável, no âmbito da arte ficcional, por colocar em suspenso os vários discursos que configuram a trama novelesca. Esses recursos são assaz apropriados para a estratégia narrativa, pois garantem que o “não-dito”, aquilo que está implícito, possa infinitamente deslocar-se de seu estado “em suspenso” e ser novamente rearranjado pelo leitores futuros, o que nos leva de volta ao texto de Piglia: *[...] en el fondo, los relatos [...] son alegóricos, siempre dicen otra cosa. Hablan de lo que está por venir, son un modo cifrado de anticipar el futuro y de construirlo* (PIGLIA, 2000, p.45).

A alegoria de que nos fala Piglia serve para recordar que, embora a literatura se instaure sobre a realidade histórico-social humana, seu discurso é sempre atemporal e irreal, pois busca a emancipação da utopia como possibilidade de transformação. A literatura é inexoravelmente uma busca pelo contra-lugar do discurso lógico, racional. Esse discurso de afirmação e reação garante à ficção sua necessária autonomia: *La literatura construye la historia de un mundo perdido. La novela no expresa a ninguna sociedad sino como negación y contrarrealidad. La literatura siempre es inactual, dice en otro lugar, a destiempo, la verdadera historia. En el fondo, todas las novelas suceden en el futuro* (PIGLIA, 2000, p.131). Para Piglia, a literatura se opõe à política e à história ao definir-se ideologicamente como a arte do impossível.

A reflexão dialógica se estende no tempo, pois Maggi também escreve cartas a Renzi, as quais lhe servem de aprendizado em sua formação política na condição de escritor neófito:

Para mí se trata, antes que nada, de garantizar que estos documentos se conserven porque no solo han de servir (a cualquier que sepa leerlos bien) para echar luz sobre el pasado de nuestra desventurada república, sino para entender también algunas cosas que vienen pasando en estos tiempos y no lejos de aquí. (PIGLIA, 2003, p.74)

A memória da Argentina vai sendo reconstruída pouco a pouco, porém de maneira fragmentária, realçando o caráter dialógico, polifônico da narrativa, passando das mãos de Enrique Ossorio a de Maggi, chegando a Renzi e, claro, culminando com a participação dos leitores. Assim nos lembra Renzi em seu próprio aprendizado discursivo: *De hecho, la historia de Enrique Ossorio se fue construyendo para mí, de a poco, fragmentariamente, entreverada en las cartas de Marcelo* (PIGLIA, 2003, p.29).

Essa história que se quer fragmentária, plural, encontra força na filosofia do saber de Foucault, por sua vez inspirada na “história efetiva” de Nietzsche, segundo a qual a história se forma a partir de uma pluralidade de perspectivas, de “recortes” que formam uma nova história.

Trata-se [...] da história efetiva de Nietzsche, em contraste tanto com o que este chamava de história dos historiadores, na qual o som e a fúria da contingência e do devir redundavam em ceticismo melancólico ou ecletismo artificioso, quanto com a história dos filósofos, integrada e pacificada pela linha unívoca e coerente do suposto destino humano universal [...] (MORICONI, 1994, p.129)

Os recortes, neste caso, feitos pelos diversos personagens de *Respiración artificial* ao se lançarem sobre a história de seu país, vão formando uma miríade de leituras, de novas interpretações, num verdadeiro jogo de forças que se opõem ao clássico sistema hegeliano. O saber é, afinal, força em conflito, é vontade de poder. “O saber se articula aí como cartografia das diferentes formas de conexão, de passagem, de agrupamentos, de lacunas [inclusive], as descontinuidades” (MORICONI, 1994, p.131).

O processo narrativo romanesco pós-moderno vai, assim, revelando seu viés de entrelaçamento, ao mesmo tempo em que se mostra impulsionado por um discurso meta-narrativo. Na mesma esteira dessas elucubrações vêm as reflexões de Eco, para quem “os livros sempre falam de outros livros e toda história conta uma história já contada” (1985, p.20), suposição que, por sua vez, vem ao encontro das palavras de um dos estudiosos mais profícuos de sua obra, para quem a biografia intelectual de Umberto Eco se faz através de “escritos teóricos e textos literários [que] se mesclam de maneira perpétua no interior do que é a redação de uma mesma e única obra” (SCHIFFER, 2000, p.25).

No âmbito ficcional, há um fragmento de *O pêndulo de Foucault* que dialoga com esses excertos teóricos. Nele, os protagonistas Belbo e Casaubon estão discutindo sobre o fato de o primeiro não haver deixado registros sobre suas experiências acumuladas ao longo de toda sua extensa vida. Para Casaubon, já que eles trabalham numa editora, seria natural que o amigo se interessasse por escrever sua versão da história: “Então poderia narrar, em vez de ficar só corrigindo os livros alheios” (1989, p.110). Diante das cobranças, Belbo se justifica: “Mas tudo já foi contado, Casaubon. Se eu tivesse então vinte anos, nos anos 50 teria feito poesia da memória. Por sorte nasci tarde demais, quando pude escrever não me restava senão ler os livros já escritos” (1989, p.110).

A assertiva anterior de Eco, assim como as demais passagens, se filiam incondicionalmente à concepção borgiana do relato, segundo a qual toda a literatura, toda a escritura forma parte de um único livro que continua criando-se sempre, ao longo dos séculos:

[...] *yo me había preguntado de qué manera un libro puede ser infinito. No conjeturé otro procedimiento que el de un volumen cíclico, circular. Un volumen cuya última página fuera igual a la primera, con posibilidad de continuar indefinidamente. Recordé también esa noche que está en el centro de las 1001 noches, cuando la reina Shahrazad (por una mágica distracción del copista) se pone a referir textualmente la historia de las 1001 noches, con riesgo de llegar otra vez a la noche en que la refiere, y así hasta el infinito.* (BORGES, 1994, p.477)

Esse fragmento de “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941) denuncia ficcionalmente a *intentio auctoris* de Borges, segundo a qual os livros são microcosmos da realidade e, como esta, estão compostos de infinitos tempos, de infinitas histórias que se cruzam, como num labirinto. A personagem Sherazade e *As mil e uma noites* árabes consubstanciariam na visão do escritor a essência do pensamento circular, do tempo mítico, que formam a idéia do infinito.⁷ O Borges ensaísta confirma a tese em uma entrevista:

Me temo que el libro era un budín de pasas: había demasiadas cosas allí. Y sin embargo, mirándolo ahora en perspectiva, creo que nunca me aparté mucho de ese libro. Siento que todos mis textos subsiguientes sólo han desarrollado temas que estaban inicialmente allí; siento que durante toda mi vida he estado rescribiendo ese único libro. (BORGES, 1999, p. 57.)

Uma outra passagem borgiana se repete em *Respiración Artificial*, quando Renzi, em uma das cartas que destina a Maggi, diz: *Todos nos inventamos historias diversas (que en el fondo son siempre la misma), para imaginar que nos ha pasado algo en la vida. Una historia o una serie de historias inventadas que al final son lo único que realmente hemos vivido* (2003, p.37). Nessa passagem, cujo diálogo ocorre entre um historiador (Maggi) e um escritor (Renzi), enfatiza-se o caráter fabulador do discurso, histórico ou ficcional, e sua condição periclitante enquanto encadeamento ou ordenação do tempo, da memória.

Barthes, por sua vez, preocupado menos com os autores e dedicando-se, compreensivelmente, mais às obras conclui que “o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo” (1987, p.82), despertando-nos, compulsoriamente, para a etimologia da palavra texto, ou seja, para a idéia primária de texto como “tecido”.

Walter Benjamim, ao discorrer sobre a narrativa, opta pelo aspecto temporal inerente ao decurso da história humana, referindo-se à idéia da rede intertextual como que “tecida”

⁷ Cf. a discussão desenvolvida por Borges em “Las mil y una noches”, In: *Siete noches*. Madrid: FCE, 1993.

pela reminiscência. Novamente é Sherazade quem aparece para evocar o arquétipo da memória, da fabulação:

Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma *Sherazade* que imagina uma nova história em cada história que está contando. (BENJAMIN, 1994, p. 211).

Estabelecendo esse elo entre narrativa e tessitura, Benjamin explora também a idéia de “tecido” relacionando-a ao texto literário. Em um ensaio sobre a poética de Proust, nos expõe com clareza sua concepção acerca dessa co-relação “se texto significava para os romanos, aquilo que se tece nenhum texto é mais ‘tecido’ que o de Proust e de forma mais densa” (BENJAMIN, 1994, p.37-8). No universo de pensamento de Benjamin a reminiscência, associada à narrativa, ocupa um lugar de absoluto destaque. Para o autor é com ela e através dela que a narrativa popular ou o texto proustiano se constrói. Assim, recorrendo ainda uma vez a ela acrescenta:

[...] o acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. (1994, p.40)

E mais adiante completa: “a eternidade que Proust nos faz vislumbrar não é a do tempo infinito, e sim a do tempo entrecruzado. Seu verdadeiro interesse é consagrado ao fluxo do tempo sob a sua forma mais real e por isto mesmo mais entrecruzada [...] (1994, pág. 45).

Traçando uma similitude entre o texto literário e a noção de tessitura, de rede, enfim, de entrelaçamento de tecidos, os teóricos inferiram sua predisposição para a abertura, para a propriedade que possui o texto literário de evocar outros textos e ao mesmo tempo ser evocado, num constante devir que se abre para infinitos significantes e significados.

A obra literária se constituiria, por conseguinte, como uma rede de relações possíveis, e não como reprodução de estruturas objetivas de outras obras. A obra literária é aberta na medida em que se estrutura sob o princípio da ambigüidade discursiva “[...] a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante” (ECO, 2003c, p.22). Ataca-se, desta forma, o caráter “autoritário” da leitura, situando-o em um espaço no qual reina um constante deslocamento de perspectivas.

Não é por acaso que os teóricos contemporâneos situam no período simbolista e na produção de seus melhores poetas franceses a reviravolta da literatura no tocante à estética, já que foram esses mesmos poetas que cultivaram a ambigüidade, ou o caráter sugestivo da poesia, como “regra de ouro”. No entanto, importa salientar, foi em Edgar Allan Poe que muitos desses poetas, sobretudo Baudelaire, esse inventor da modernidade, buscaram inspiração. Poe legou-lhes o caráter iniludível da ambigüidade como preceito poético, lição a que recorrem Borges e, *mutatis mutandis*, Eco e Piglia. Sendo assim, podemos afirmar, reencontramos Poe revisitado tanto na obra aberta de Eco quanto na narrativa enigmática de Piglia, ou para dizê-lo melhor, no intercâmbio realizado entre ambas.

Em Poe está a gênese do texto como um enigma esperando ser decifrado, o que nos termos da poética de Piglia significa ver em todo leitor um detetive e em todo texto um crime oculto:

En más de un sentido el crítico es el investigador y el escritor es el criminal. Se podría pensar que la novela policial es la gran forma ficcional de la crítica literaria. O una utilización magistral por Edgar Allan Poe de las posibilidades narrativas de la crítica. (PIGLIA, 2000, p.15)

A ficção constrói enigmas (2000, p.14), nos diz Piglia, portanto, cabe ao leitor, seja ele crítico literário ou um leitor qualquer, encontrar as pistas deixadas pelo texto.

Na configuração do leitor-detetive de Piglia se revela o forte diálogo com a obra de Poe e a tradição do romance policial, também chamado de “novela negra” ou *roman noir*,

cujos ecos, aliás, ressoam em Borges. Na poética de Piglia, herdeira pós-moderna dessas vozes, reafirma-se o jogo simbólico entre a linguagem evocadora da arte e o real, conforme depreendemos a partir do excerto abaixo:

Poe [...] se separa de los hechos reales con el álgebra pura de la forma analítica y abre paso a la narración como reconstrucción y deducción, que construye la trama sobre las huellas vacías de lo real. La pura ficción, digamos, que trabaja la realidad como huella, como rastro, la sinécdoque criminal. (PIGLIA, 2000, p.68-9)

A *sinécdoque criminal* de que nos fala o autor é uma fantástica metáfora do jogo entre leitor e *intentio operis* ao mesmo tempo em que simboliza, em um nível alegórico mais potencial, a relação entre literatura e realidade, já que em ambos os casos prevalece a contínua busca pela decifração de um dado universo, seja este o do discurso ficcional, se já este o do discurso sócio-historiográfico.

De qualquer maneira, permanece o sentido maior da literatura pós-moderna, o qual corresponde à constante análise dos mecanismos inerentes à narrativa, seja esta maiormente metahistoriográfica ou metaficcional. De fato, enfatiza-se sempre o caráter contextual e auto-reflexivo do texto, consciente de seu *status* de discurso, de elaboração humana.

Como já afirmou diversas vezes Piglia a arte do bom narrador consiste em manter a tensão do relato entre duas histórias possíveis, uma visível e outra invisível, duas lógicas narrativas, enfim, à maneira de Poe e de Borges. Neste cruzamento de sentidos do texto, vai se tecendo uma trama de duplicidade entre os signos visíveis e os ocultos, sendo que: *la diferencia la sitúa [Piglia] entre lo enigmático y lo cifrado. Resulta así un procedimiento que no reside en develar lo oculto de un relato sino en sostener – aunque de modo enigmático o secreto – otra historia* (GONZÁLEZ, 2001, p.1020).

A literatura e, por conseguinte, leitor, obra e autor, mecanismos de sua complexa engrenagem metafórica, formam um engenhoso simulacro da realidade, um universo paralelo que tenta desesperadamente decifrar o seu desdobramento espaço-temporal. Tempo mítico e

tempo histórico se tocam num movimento que vai borrando a tênue fronteira que separa ambas as linguagens, revelando ao leitor o outro lado do espelho, aprisionando-o no limiar da conjunção entre estes dois universos.

Para Eco, o fato de o texto estar cifrado, codificado, implica conceber o relato como um acordo, um pacto ficcional entre autor e leitor em que vigora a “suspensão da descrença” (2004c, p.81). O texto literário seria como uma dimensão paralela da realidade factual, no interior da qual as convenções que temos internalizadas sobre verdade e mentira serão renegociadas e infinitamente exploradas. Como um bom detetive, o leitor-modelo de Eco, aparte as diatribes ontológicas que sempre permearam a relação entre ficção e realidade, quer investigar os limites que separam epistemologicamente o falso do verdadeiro e, desta forma, trazer a experiência adquirida para sua realidade empírica.

Eis aí a chave do romance: no mundo ficcional, tão traiçoeiro quanto o mundo real, podemos nos arriscar, ir mais a fundo, e, assim, vivendo essa dupla vida, detetivesca por excelência, vamos nos familiarizando com as leis do universo:

[...] ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real. Ao lermos uma narrativa, fugimos da ansiedade que nos assalta quando tentamos dizer algo de verdade a respeito do mundo. (ECO, 2004c, p.93)

A ficção teria assim uma função consoladora, permitindo-nos compreender o sentido de fruição, de catarse que os gregos atribuíam à experiência da arte.

Em meio a essa nova postura, a função do escritor como ficcionista social, segundo Piglia, é distorcer a literatura, realizando uma verdadeira reelaboração daqueles textos que se converteram em discursos canônicos por meio da crítica. Ao torná-los seus (os textos anteriores) e integrá-los à sua máquina ficcional, os escritores lhes dão novo sentido, lançando-os ao futuro:

Lo básico para mí es que esa relación con otros textos, con los textos de otro que el escritor usa en su escritura, esa relación con la literatura ya escrita que funciona como condición de producción está cruzada y determinada por las relaciones de propiedad. Así el escritor enfrenta de un modo específico la contradicción entre escritura social y apropiación privada que aparece muy visiblemente en las cuestiones que suscitan el plagio, la cita, la parodia, la traducción, el pastiche, el apócrifo. (PIGLIA, 2000, p. 76)

Piglia acredita que a verdadeira tradição literária argentina possui uma atmosfera ilícita. Ao formular tal hipótese, o escritor toca um dos fulcros da poética borgiana:

Para Borges [...] este lugar incierto permite un uso específico de la herencia cultural: los mecanismos de falsificación, la tentación del robo, la traducción como plagio, la mezcla, la combinación de registros, el entrevero de filiaciones. Ésa sería la tradición argentina. (2003, p.36)

O conto *Nombre falso*, de Piglia, pode ser visto como um modelo experimental dessa teoria; nele, o protagonista, escritor e crítico literário, descobre uma “apropriação ilícita” de um texto de Roberto Arlt, o mesmo texto que ao final se transforma em texto original, em fonte e não mais cópia. O “roubo” textual acaba legitimando-o, numa explícita auto-afirmação da apropriação textual.

Em *Nombre falso*, o protagonista assume o papel de detetive ao empreender uma verdadeira cruzada em busca do manuscrito inédito de Roberto Arlt. *Me sentía como el detective de una novela policial que llega al final de su investigación* (1997b, p.122). O conto se estrutura a partir de dois relatos que se ramificam: Um primeiro que é a busca pelo inédito de Arlt, “Luba”, e um segundo que será o próprio texto de Arlt (colocado ironicamente ao final da novela como apêndice).

No entanto, o personagem, que, aliás, tratar-se-á do próprio Piglia, quem se revela explicitamente na metade do texto, não chegará a conhecer a totalidade desse texto, pois Kostia, o possuidor do manuscrito, o altera, reescreve o texto e publica com seu próprio nome,

impossibilitando que Piglia (personagem-narrador? escritor-narrador?) e nós, seus leitores, consigamos chegar ao relato original. A leitura representa o desvelamento dessa segunda história, secreta, que, na realidade, não se conta, princípio da própria arte, segundo Piglia e seu precursor, Borges, na medida em que este considera a arte a iminência de uma revelação que não se dá.⁸ Temos aí um dos postulados chave na poética de Piglia, a de que todo texto “conta sempre duas histórias”, sendo que “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes” (2004a, p.89-91). Novamente ressurge o espectro de Poe na entrelinhas do discurso de Piglia.

Desta forma, vemos que em *Nombre falso*, assim como ocorre em *O pêndulo de Foucault*, o grande tema, em última instância, abordado pelos autores é o da busca frustrada pela origem, que nos leva naturalmente a questões-chave como originalidade, intertexto, reescritura. A peripécia narrativa de ambos os romances se faz, portanto, na história e pela história, ao gosto de cada um dos seus autores.

Como é sabido, Eco adentrou ao universo da ficção pós-moderna como co-partícipe ao lançar *O nome da Rosa*, em 1980, alcançando com essa obra-prima um dos maiores êxitos editoriais da literatura contemporânea, ao mesmo tempo em que contribuía para a solidificação do que já se começava a denominar propriamente de literatura pós-moderna. Alguns anos depois, tamanha a empreitada que havia empreendido, resolveu escrever uma espécie de adendo teórico ao romance, o qual assumiu quase tanta importância quanto o próprio romance.

Nessa obra, intitulada *Pós-escrito a O nome da rosa* (1984), Eco refaz grande parte do processo de criação que culminaria na publicação do romance, revelando aquela que seria uma de suas maiores fontes inspiradoras: a obra de Borges.

⁸ Cf. “La muralla y los libros” In: *Otras inquisiciones, Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989, p.13.

Todos me perguntam por que o meu Jorge, pelo nome, evoca Borges, e por que Borges é tão perverso. Mas eu não sei. Eu queria um cego como guardião de uma biblioteca (o que me parecia uma boa idéia narrativa) e biblioteca mais cego só poderia dar Borges, mesmo porque as dívidas se pagam. (ECO, 1984, p.26)

O nome da rosa representa uma peça-chave na estrutura ideológica de nossa análise, pois demonstra definitivamente a *intentio auctoris* de Eco ao escrever seu romance, atitude rasgadamente pós-moderna. De fato, toda a obra esconde na sua estrutura dualística uma série de referências à tradição literária, desde a referida homenagem a Borges em forma de um personagem de nome Jorge até a questões estruturais como uma história medieval em molde detetivesco (*noir*, gótico), metáfora do hibridismo e da paródia narrativa que ganha ainda maior relevo na composição do personagem Guilherme de Baskerville, alusão sutil ao mestre do romance policial Sir Arthur Conan Doyle por meio de uma de suas maiores realizações: *O cão dos Baskervilles* (1902).

O romance assumiu um caráter claramente metaliterário, valorizando o jogo das referências, o labirinto de combinações textuais que Borges soube tão bem desenvolver em sua poética. A metaficção tem assim no escritor argentino uma fonte de inspiração que acarretará na exploração consciente da intertextualidade, do palimpsesto, do pastiche, enfim, na re-escritura da própria literatura. De maneira semelhante, *Baudolino* e *O pêndulo* também farão a sua maneira uma releitura pós-moderna (leia-se paródica) de alguns tópicos canônicos: do *Bildungsroman*, na figura de Baudolino, dos segredos não revelados pela história oficial, nas invencionices do trio Casaubon, Diotallevi e Belbo.

Salta aos olhos em todos eles um mesmo princípio agregador: o da reinvenção da literatura, uma fabricação de novos modelos de escritura que partem da falsificação da realidade externa. Eco cria em seus romances uma série de combinações que tanto levam à saída do texto e, dessa forma, a uma nova percepção do real, como também podem abrir passagens a outros níveis do texto, culminando em superposições narrativas.

Seguindo os passos dos personagens, os leitores também se vêem vítimas das armadilhas textuais, sentindo-se absorvidos pela ilusão de veracidade, de lógica, de continuidade construída pela narrativa. Assim, participamos e compartilhamos das inferências de Guilherme de Baskervilles na busca pela resolução do mistério guardado pelo mosteiro beneditino; da autoconstrução da identidade de Baudolino tecida por mentiras, invenções, imaginação pura e mágica e, por fim, das teorias absurdas e ao mesmo tempo verossímeis que o trio de editores italianos arquitetam para entender a realidade. Chama-nos a atenção o fato de que em todos os textos emergem as mesmas questões-chave relativas à construção, à revelação e à falsificação, transmitindo-nos uma mensagem singular: a literatura está sujeita às regras discursivas que permeiam toda e qualquer construção discursiva, construindo, falsificando, mas, sobretudo, revelando. Revelando-nos o mundo, ela acaba por revelar-se a si mesma.

Eco, assim como Baudrillard, enxergam na cultura pós-moderna uma neutralização do próprio signo na medida que este deseja ser o real. Na literatura desaparece a oposição real/referente, cedendo espaço à simulação, à referência a si própria: *The signs aims to be the thing, to abolish the distinction of the reference, the mechanism of replacement. Not the image of the thing, but its plaster cast. Its double, in other words* (ECO, 1983, p.07). Nesse sentido, conclui-se que o referente deixa de ter qualquer relevância e os limites entre realidade e ficção são obliterados. O referente só terá valor quando fizer parte da máquina ficcional, do jogo narrativo, auto-suficiente a partir da perspectiva pós-modernista.

Tão importante quanto a herança da estrutura literária de composição dual de Poe vem a ser a presença de Kafka no imaginário pós-moderno. Não é apenas por seu reconhecimento universal que o escritor checo aparece reiteradamente nas obras de Piglia e Eco, senão pela relevância de alguns elementos de sua poética, sobretudo a questão do absurdo do real. Kafka

aparece sintomaticamente como personagem chave de *Respiración artificial*, o que não impede a observação de que sua poética permeia marcadamente a produção de Piglia.

Em Piglia, a poética kafkiana ganha novos contornos, seja assumindo o discurso absurdo da ditadura argentina, com seu ímpeto de repressão e controle das mentes, seja como subtexto simbólico em *Nombre falso*, no qual depreende-se o “roubo” textual como metáfora da falsificação da realidade. De todo modo, Kafka se faz presente pela questão da subjugação do homem pelo poder, questão que desemboca no caráter metafísico de sua literatura, tão caro a Piglia.

Quando o personagem polonês Tardewski, uma das várias vozes que compõem o romance *Respiración Artificial*, relata um improvável encontro entre Kafka e Hitler por volta de 1909-1910, o qual haveria sido descoberto casualmente por ele, arma-se um engenhoso artifício que tem por objetivo desafiar toda e qualquer versão histórica oficial.

[...] él había hecho un descubrimiento que podía ser considerado, con toda objetividad, un descubrimiento extraordinario. Me aferraba a esse descubrimiento: lo esperaba todo de él, porque, dijo, no había llegado aún a convencerme de que debía esperarlo todo del fracaso. (PIGLIA, 2003, p.178).

A ficção de Piglia nos dá a oportunidade, ainda que num gesto quase de cinismo, de ver em contraste dois seres tão antagônicos, cujas histórias até então se tocavam na mesma medida em que se repeliam no plano ideológico. A ficcionalização embutida nesse encontro entre ambos sugere, sem dúvida, a possibilidade de se pensar a história a partir de uma ótica diferenciada. Se os limites da realidade não deram a oportunidade de criar tal oportunidade, a ficção se assegura o direito de fazê-lo.

A descoberta se reveste ainda de outra nuance significativa, pois Tardewski não é o que se poderia chamar de um cidadão comum: trata-se de um filósofo exilado e de um profícuo conhecedor de literatura. O fracasso a que o personagem se refere não é apenas o seu

numa Argentina em que: *los despreciativos integrantes de los círculos académicos* (PIGLIA, 2003, p.178) o excluem. O signo poético *fracaso* nos permite vislumbrar na passagem citada uma postura desesperada frente ao fracasso do homem na história. Descobrir o encontro significa também entender catarticamente sua trajetória de fracasso, seu desencontro com o mundo, o qual é *mutatis mutandis* uma representação microcósmica da vitória da opressão de Hitler sobre a liberdade buscada por Kafka.

Infere-se dessa maneira que Tardewski é a projeção ficcional de Kafka. Tanto o primeiro quanto o segundo são narradores em idiomas estrangeiros. Despojados de sua própria língua, um e outro só podem superar a sua condição de exilados, de inferioridade, por meio da palavra.

Kafka manejaba el alemán como si fuera una lengua muerta y su condición de bilingüe, su pertenencia a la minoría de habla alemana en medio de una población mayoritariamente eslava, su situación desplazada y como ajena respecto al lenguaje sirvieron [...] como ejemplo práctico de alguno de los problemas teóricos expuestos por Wittgenstein. (PIGLIA, 2003, p.179)

Quem narra esse fragmento é novamente Tardewski. As suas impressões nos demonstram uma sugestiva identificação com Kafka. Piglia cria assim uma voz narradora kafkiana que se volta sobre sua própria origem, seu autor. Nada mais pós-moderno, porquanto carregado de metanarratividade, de pastiche. A leitura feita por Idelber Avelar no que tange à fusão ficcional dos discursos de Kafka e Tardewski dá fôlego às últimas conjecturas:

Tardewski interpreta toda a obra de Kafka como uma resposta a este encontro. Tomando ao pé da letra a distopia narrada por Hitler, a obra de Kafka seria uma antecipação do pesadelo por vir. Tardewski teria, por sua vez, em comum com Kafka essa abordagem urgente e desesperada à linguagem, esse intento de cifrar nela, cripticamente, uma dimensão profético-alegórica. (AVELAR, 2003, p.131)

A análise desse fragmento nos leva à presença do Piglia leitor. Essa literatura feita a partir de sobreposições de textos, de estilos, indica uma propensão à narrativa exegética, isto é, uma literatura na qual viceja a escritura de leituras. Kafka e Tardewski se unem a Piglia na construção de uma linguagem fora do sujeito, alheia a questões identitárias como nacionalidade, língua. Os três formam a imagem do escritor/leitor que se projeta no tempo e no espaço, algo como uma escritura errante.

O romance de Piglia se constitui numa respiração artificial exatamente por juntar artificial ou artificiosamente várias perspectivas, várias vozes que deixam de possuir um rosto particular para então ganhar uma face anônima. Essa antiforma (disjuntiva, aberta), que em vez do “tipo” prefere o “mutante” é, cabe lembrar, uma sintomática manifestação de pós-modernidade. Também por isso a menção a Wittgenstein por parte de Tardewski (PIGLIA, 2003, p.179), já que o filósofo germânico se consagrou na busca de uma antilinguagem.

Ao contrário do que ocorre com Piglia, Eco não transforma Kafka em personagem de nenhuma de suas obras. Tampouco o autor de *A metamorfose* (1917) poderia ser destacado como um dos nomes mais recorrentes nos ensaios de Eco. Não obstante tais constatações, a importância de Kafka é indiscutível para a poética do escritor italiano, menos pela sua presença declarada do que pela contribuição à literatura de Borges, de quem Eco é devedor confesso. O crítico Adam Mars-Jones percebe a injunção desses dois autores clássicos em *Baudolino*, destacando ainda a sombra literária de Ítalo Calvino, outro leitor de Borges e Kafka, com quem a obra de Eco dialoga permanentemente:

Some passages have more recent resonances. The description of a city purpose-built to be besieged could be from Calvino, the notion of forgery creating reality recalls Borges, and the remote city of Pndapetzim (where Baudolino and his companions wait for permission to proceed towards Prester John), ruled by a veiled deacon whose only knowledge of reality derives from the eunuchs who surround him, is like an exotic variation on Kafka. The difference is that all these earlier writers had a taste for compression. (MARS-JONES, 2002)

O mérito da leitura de Mars-Jones está na associação temática que ele realiza unindo as poéticas de Kafka, Borges, Calvino e Eco no que estas têm de mais significativo: a capacidade de criar universos próprios. Para o crítico, Eco conciliaria em seu romance estes três nomes na medida em que traz para o centro da obra a mentira como contrapartida do real.

Por outro lado, se é correto afirmar que Eco é assíduo freqüentador da ficção borgeana, não é menos verdadeiro o fato de que Borges tinha em Kafka um modelo literário, conforme ele próprio declara em um artigo jornalístico publicado às vésperas da comemoração do centenário do nascimento do escritor checo:

A mí me gustan más sus relatos breves y aunque no hay ahora ninguna razón para que elija a uno sobre otro, tomaría aquel cuento sobre la construcción de la muralla. Yo he escrito también algunos cuentos en los cuales traté ambiciosa e inútilmente de ser Kafka. Hay uno, titulado “La Biblioteca de Babel” y algún otro, que fueron ejercicios en donde traté de ser Kafka. Esos cuentos interesaron, pero yo me di cuenta que no había cumplido mi propósito y debía buscar otro camino. Kafka fue tranquilo y hasta un poco secreto y yo elegí ser escandaloso. Empecé siendo barroco, como todos los jóvenes escritores y ahora trato de no serlo. Intenté también ser anónimo pero cualquier cosa que escriba se conoce inmediatamente.
(BORGES, 1983, p.06)

Poder-se-ia dizer que como profícuo leitor de Borges, Eco acaba sendo também um fiel depositário das heranças literárias kafkianas, já que como crítico impõe a si mesmo muitas vezes a tarefa de um “leitor duplo”, aquele que vai além da mera angústia limitada a dois autores, avançando em direção a uma teia histórica e multinominal da influência. Embasando-se na perspectiva hermenêutica de Eco, é possível afirmar que a literatura se configura numa poética da demanda, ao passo que a crítica responde por um atento e imperativo olhar múltiplo.

Convém ressaltar que a abordagem transversal do universo literário manifesta pela poética de Eco nos conduz a uma deontologia crítica que tem na figura do leitor um elemento primordial. Segundo Eco, uma obra de ficção se constrói sob um eixo temporal tripartite, no

qual se entrecruzam o tempo da história, o tempo do discurso e o tempo da leitura. Na conjunção desses três tempos situa-se o leitor, cuja função é concatenar esses ritmos, seguindo as passadas do próprio texto. O leitor-modelo será aquele que conseguir estabelecer uma fusão dos tempos, de modo a eliminar o possível descompasso entre eles.

Nesse exercício de construção ficcional que é a leitura, dois espaços, o do leitor e o da obra, vão se aproximando e acabam por perfazer um mapa imaginário. Tomando para si por um momento os olhos do autor-modelo, demiurgo desse universo em expansão, o leitor constrói seu mundo de ficção emprestando aspectos do mundo real (ECO, 2004c, p.79). Refletindo sobre tais questões, pode-se encontrar em Piglia algumas considerações bastante semelhantes, conquanto paradoxais:

[...] os espaços ficcionais invadem a vida cotidiana e a sociedade moderna. Essa distinção muito definitiva da estética tradicional, “qual é o campo da ficção, qual é o campo do real?”, se dissolveu. Vai daí que, para mim, esse é o tema que está inscrito na relação entre a literatura e a realidade. Essa relação [literatura/realidade/verdade] seria para mim o ponto a partir do qual surgem as histórias, as tramas, as questões que devem ser narradas. (1990a, p.3)

Como se pode notar, a preocupação de Piglia, que é a mesma de Eco, é para com a função representativa do texto literário, a mimética. Para Eco, Borges e Kafka são dois dos maiores estrategistas narrativos, pois conciliam com insuspeita eficácia o tempo/espaço do discurso e o tempo/espaço da leitura. Como modelo dessa técnica eficaz, Eco cita o clássico conto borgiano “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, contido no volume de contos *Ficciones* (1944):

[...] em seu “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, conta de um país improvável, descrito por uma enciclopédia inencontrável. Das pesquisas sobre o tal país emerge, através de outros vagos indícios baseados em textos que plagiam um ao outro, que, de fato, o que está em jogo é um país inteiro. (ECO, 2003d, p.263-4)

Eco nos lembra que estamos diante de uma típica invenção ao melhor estilo de Borges, ou seja, a invenção de uma invenção. Nesses jogos especulares, no entanto, ao contrário do que se possa inferir, a realidade se faz presente, porém de uma maneira muito paradoxal, como destacara anteriormente Ricardo Piglia a respeito das estratégias literárias contemporâneas, donde se conclui que a presença de Borges na pós-modernidade é realmente inextirpável. “Os leitores de Borges sabem que ele nunca inventou nada: suas histórias mais paradoxais nascem de uma releitura da história” (ECO, 2003d, p.264).

Talvez por ver no paradoxo que encerra as contendas entre real/imaginário uma resposta à falibilidade de nosso ser, Eco chame toda produção discursiva humana indiscriminadamente de “contos”. Comentando o início de *A metamorfose*, Eco destaca:

[...] parece absurdo que, sem se fazer muitas perguntas, os pais e a irmã de Gregor aceitem sua metamorfose em inseto, embora sua reação diante do monstro seja a que qualquer outro habitante do mundo real teria: eles ficam apavorados, enojados, acabrunhados. Em resumo, Kafka precisa situar sua história inverossímil num ambiente verossímil. (2004c, p.85)

O hábil estratagema de Kafka consiste em reverter as instâncias reservadas à lógica e à ilogicidade, criando, assim, uma poética do absurdo. Aquilo que deveria ser sobrenatural de acordo com as convenções da racionalidade se torna em sua obra convencional, aceitável. Essa inversão tem por princípio colocar em evidência o quão caótica são as regras que regem a lógica, a chamada razão moderna. A obra de Kafka seria, pois, um modelo de *opera aperta* na concepção de Eco, dada a intensa ambigüidade com que mantém em suspenso a descrença do leitor frente ao binômio real e imaginário:

Facilmente podemos pensar na obra de Kafka como uma obra aberta por excelência: processo, castelo, espera, condenação, doença, metamorfose, tortura, não são situações a serem entendidas em seu significado literal imediato. Mas, ao contrário das construções alegóricas medievais, aqui os sobre-sentidos não são dados de modo unívoco, não são garantidos por enciclopédia alguma, não repousam sobre nenhuma ordem do mundo. As

várias interpretações [...] dos símbolos kafkianos só em parte esgotam as possibilidades da obra: na realidade, a obra permanece inesgotada e aberta enquanto ambígua [...] (2003d, p.47)

Kafka desafia o leitor pelo desafio imposto por sua linguagem à beira do caos, do absurdo, algo que já havia chamado a atenção de ninguém menos que Einstein, segundo nos conta Umberto Eco “[...] Thomas Mann emprestou um romance de Kafka para Einstein, que o devolveu dizendo: ‘Não consegui ler; a mente humana não é tão complexa’” (2004c, p.11).

Ao divagar pelos bosques da ficção de Eco e Kafka, o leitor-modelo tem à sua disposição uma topografia que lhe permite coadunar sua imaginação com aquela momentânea oferecida pela ficção. A inflexão formada por ambas lhe dá condições de ver seu próprio mundo de maneira diferenciada, tanto mais reveladora quanto crítica.

Por fim, fechando as digressões sobre os intertextos e a angústia causada por eles, outro nome comum à poética de Eco e Piglia e que se destaca na costura de vozes que forma essa colcha plural denominada influências é o de James Joyce. O autor de *Ulisses* (1922) marca fundo a obra de ambos os autores, ressonância que, certamente, se deve a sua contribuição à pós-modernidade. Correlatamente ao *tour de force* que se verifica em Kafka entre real/ficcional dentro do binômio tempo e espaço, em Joyce há uma busca pela apreensão do sentido de simultaneidade no tempo e no espaço, insistindo-se no presente como a única sede real da experiência (HARVEY, 2005, p.243).

Para Piglia, Joyce consegue construir uma narrativa única porquanto fogia aos padrões convencionais de relações lineares da narratividade, indo buscar sua base no discurso da psicanálise. O texto exemplar dessa estética seria o “*Finnegan's Wake*, que é um texto totalmente psicótico, se visto da seguinte perspectiva: é totalmente fragmentado, onirizado, atravessado pela impossibilidade de construir com a linguagem algo além de dispersão” (PIGLIA, 1998b, p.6).

Piglia percebe em Joyce a inovação narrativa, “revolução sem volta” que viria a render frutos até mesmo na atual pós-modernidade à qual ele, Piglia, pertence.

Eu diria que o *Finnegan's Wake*, sem dúvida uma das experiências (literárias)-limite deste século, foi em grande medida construído sobre a estrutura formal que se pode inferir de uma leitura criativa de Freud: uma leitura não preocupada com a temática, e sim com a maneira como se desenvolvem certos modos, certas formas, certas construções. (PIGLIA, 1998b, p.6)

Para o escritor argentino, Joyce soube encontrar fora do estrito círculo da tradição literária maneiras autênticas de narrar, as quais estariam ligadas a outras formas de experiências mais contemporâneas, como é o caso da psicanálise.

A revolução narrativa atestada por Piglia em *Finnegan's Wake* (1939) se une à formal destacada por Umberto Eco na mesma obra. Da mesma maneira que em Kafka, a questão da ambigüidade é a pedra angular que sustenta a obra, de acordo com Eco. O grande êxito literário de Joyce estaria, por conseguinte, na obliteração do caráter unívoco do texto.

No quinto capítulo do *Finnegan's Wake* Joyce quer descrever a misteriosa carta encontrada num monturo e cujo significado é indecifrável, obscuro porque multiforme [...] *Finnegan's Wake*-carta é um “caosmo”, e defini-lo quer dizer indicar-lhe, sugerir-lhe a substancial ambigüidade. Portanto, o autor deve falar de um objeto não unívoco e usando signos não unívocos interligados segundo relações não unívocas. (ECO, 2003d, p.90)

O efeito estético alcançado por Joyce em seus textos constitui um dos marcos da moderna literatura, na opinião de Eco. Esse efeito consistiria na capacidade do texto joyceano de levar o leitor à multiinterpretabilidade, dada a caoticidade, a polivalência de seu discurso narrativo. Sem dúvida, essa abertura apresentada pela poética joyceana em relação à uma renovada fruição por parte do leitor será fundamental para a composição das categorias de leitor esperados por Eco e Piglia no que tange à *intentio auctoris*. Por certo, resulta disso a

imagem do leitor insone almejado por Joyce e que tanto inspira Piglia e Eco “um leitor ideal acometido de uma insônia ideal” (ECO, 2004c, p.115).

Essa imagem potencialmente metafórica conteria em si a idéia de um leitor exigido pelo texto, seja ele o leitor-modelo de Eco, seja o leitor-detetive de Piglia, bem como a do texto literário como um universo em expansão, infinitamente aberto. Com efeito, é notável perceber que tais princípios, a saber, o de leitor partícipe e o da poética da abertura, já se faziam latentes em Joyce e, via influência direta ou indireta, passarão a ser fundamentais para a compreensão da poética do pós-modernismo e, conseqüentemente, das obras de Eco e Piglia. Analisando uma das obras capitais de Joyce, Eco destaca os dois princípios em questão: “[...] *Finnegans wake* prevê, demanda e requer um leitor-modelo dotado de uma competência enciclopédica infinita, superior ao do autor empírico James Joyce – um leitor capaz de descobrir alusões e ligações semânticas até onde o autor empírico não as percebeu” (ECO, 2004c, p.115).

Segundo Eco, o texto literário poderia ser definido como um bosque, o bosque da ficção. Ao adentrar seus domínios (o da leitura ficcional) o leitor terá obrigatoriamente que tomar certas decisões, pois ele escolhe o caminho a percorrer. Contudo, ainda que essas escolhas sejam única e exclusivamente decisões do leitor, há que se levar em conta que os caminhos pelos quais opta o leitor passam inexoravelmente pelo crivo do autor-modelo da obra. Assim sendo, poderíamos juntamente com Eco afirmar que “Joyce queria um leitor capaz de deixar o bosque a qualquer momento e pensar em outros bosques, na floresta infinita da cultura universal e da intertextualidade” (ECO, 2004c, p.116). A interpretação, portanto, é um trabalho de duplo acordo, um *work in progress* realizado pelo leitor e supervisionado pelo autor.

[...] o que está em consideração no momento são casos em que a infinidade - ou pelo menos a abundância indefinida - de interpretações se deve não só à

iniciativa do leitor, mas também à mobilidade física do próprio texto, que é produzido exatamente com o propósito de ser reescrito. A fim de compreender como os textos desse tipo podem operar, temos de decidir se o universo textual que estamos discutindo é limitado e finito ou limitado, mas virtualmente infinito, ou infinito, mas limitado, ou ilimitado e infinito. (ECO, 2003b, p.06)

Eco busca ressaltar que não está em jogo apenas o momento da recepção, mas também o da produção do texto, revelando uma preocupação que vem consolidando-se na poética pós-moderna. Nesse sentido, o autor italiano opõe-se à corrente desconstrucionista no que tange à maior permissividade desta na interpretação de um texto.

A maior contribuição de Joyce para a contemporaneidade, segundo Eco, não seria apenas ou exatamente a criação do texto como universo potencialmente infinito, nem mesmo a exigência de um leitor ideal que saiba percorrer os caminhos abertos pelo texto. Seu trunfo estaria na problematização desses aspectos e a virtual explicitação deles para o leitor, pois a pluralidade dos sentidos em si constituiria uma característica inata à narrativa de qualidade. Novamente é *Finnegans wake* a obra escolhida por Eco para tratar dos diferentes níveis de leitura permitidos por um texto:

Finnegans wake não nos ajuda a entender as distinções de que estamos falando [níveis de leitura], coloca-as todas em questão, embaralha as cartas. Mas o faz sem fingimentos, não embrulha o leitor ingênuo permitindo que siga adiante sem se dar conta do jogo em que está sendo envolvido. Agarra-o pelo cangote e expulsa-o a pontapés pela porta de serviço. (2003d, p.211)

Sem dizê-lo, Eco está tratando de discutir em sua leitura joyceana de uma das características mais interessantes da pós-modernidade, a metanarratividade, que, para ele, é bem mais antiga do que o pós-moderno. O *Finnegans wake* de Joyce é para Eco a mais radical e original personificação da essência literária não por fornecer ao leitor uma variedade de interpretações, mas sim por permitir-lhe escolher a aproximação ao texto que ele deseja.

De uma forma ou de outra, os autores revisitados pelo olhar pós-moderno tanto de Eco como de Piglia revelam a sua atualidade ou a sua imortalidade. As elaboradas narrativas desses dois últimos, sejam críticas ou ficcionais, não apenas estimulam o jogo intertextual consciente, como estão elas próprias inconscientemente contaminadas por essa pluralidade de vozes que se encaixam no curso de suas narrações.

Se se partisse do princípio dos vasos comunicantes, seria possível, efetivamente, vislumbrar uma intrincada teia de relações literárias entre Eco e Piglia e a tradição poética herdada por eles de Poe, Kafka, Joyce. O epicentro, entretanto, dessa confluência de vozes localiza-se, iniludivelmente, em um autor em específico: Jorge Luis Borges. É nele – ou em sua poética – que essas várias vozes mantêm um ponto em comum, num movimento centrípeto e centrífugo ao mesmo tempo, um verdadeiro turbilhão literário. Epígonos sobremaneira rebeldes, Eco e Piglia se apropriam de sua poética e por meios unipessoais a recriam, a reinventam, sem perder de vista, sem dúvida, suas próprias pretensões literárias. Buscando nos reflexos especulares desses dois autores a “imagem poética” de Borges, profeta mágico da pós-modernidade, acabaremos por deparar-nos com a própria contemporaneidade em todos os seus contornos.

2. O LABIRINTO DA ESCRITURA: FICÇÃO, HISTÓRIA E MEMÓRIA

Nenhum romancista pode imaginar algo mais terrível do que a verdade.
Umberto Eco

*No puede hablarse de la parodia como motor del cambio.
En realidad, la parodia es el resultado del cambio.*
Ricardo Piglia

A luta contra o poder é a luta da memória contra o esquecimento.
Hanna Arendt

A história não se repete, ela gagueja.
(Pixação comum nos muros de Paris em 1968)

A produção literária das últimas décadas, como nos indicam as diversas leituras e estudos acerca do tema, vem priorizando uma abordagem essencialmente crítica da história, sem perder de vista, entretanto, a potencialidade da linguagem poética. De fato, ao embrenharmo-nos por entre os caminhos e descaminhos da narrativa literária convencionalmente chamada de pós-moderna, percebemos uma preocupação latente que se lança em direção à própria autenticidade do discurso narrativo, colocando em xeque, desta maneira, os alicerces da cultura racionalista ocidental.

Levando em conta o postulado de que entre o estilo e o gênero existe um vínculo orgânico e indissolúvel, é possível observar nos romances de Umberto Eco e Ricardo Piglia um afã por inserir a história no universo literário, redimensionando, assim, sua significação enquanto discurso. Atentando-se ao processo narrativo dos romances de um e outro escritor, nota-se que a ficção pós-moderna, à qual ambos pertencem, não aspira a legitimar-se como verdade, preferindo, ao contrário, perguntar-se de quem é a verdade que se conta. O passado, tratado como discurso e não como verdade que se legitima empiricamente, é tão questionado, dessa forma, quanto a própria ficção.

Em Piglia, verifica-se a abordagem da nação como um texto heterogêneo que vai ressemantizando-se diacronicamente. Nesse sentido, o discurso narrativo literário configura-se como o fio reestruturador por excelência da história argentina, conduzido sob a tutela do discurso paródico. Já em Eco, é a história da Europa que se reconstrói ao mesmo tempo em

que vai sendo desconstruída pelo discurso ficcional. Em ambos, o discurso pós-moderno está marcadamente presente, imbuindo os romances de um olhar que se mostra desconfiado frente às agruras do real.

Linda Hutcheon, em acurado trabalho sobre o referido *zeitgeist*, relaciona esta vertente metanarrativa aos romances que ela denominará de “metaficções historiográficas”, as quais corresponderiam “àqueles romances famosos e populares que, ao mesmo tempo, são intensamente auto-reflexivos e mesmo assim, de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos” (1991, p.21). Cabe, aqui, nos parece, uma ressalva importante em relação à abordagem desenvolvida pela autora em seu trabalho, haja vista a leitura de cunho anglo-saxônico realizado pela mesma em detrimento de literaturas tão significativas como a latina, por exemplo.

Aparte as diversas controvérsias que permeiam o pós-modernismo, as quais vão da sua delimitação teórica a sua caracterização semântica, interessa-nos a opinião dos diferentes teóricos deste movimento, como a própria Linda Hutcheon, na medida em que seus diversos pontos de vista contribuem para a leitura crítica das obras já mencionadas. Por outro lado, vale ressaltar a importância dos trabalhos teóricos de Eco e Piglia, pois nestes também é possível encontrar caminhos que nos direcionam “pelos bosques” de suas respectivas ficções, iluminando-nos a análise literária.

Cria-se, portanto, um imenso tecido textual constantemente dominado por uma espécie de jogo narrativo no qual os recursos estilísticos passam a ser os verdadeiros protagonistas no lugar das personagens de ficção. Com efeito, alguns desses recursos aflorarão com maior intensidade, tais como a intertextualidade, a paródia, o pastiche, proporcionando uma maior interpenetração entre as mais variadas linguagens artísticas.

Dentro deste espaço simbólico, todas as demais linguagens ficam, efetivamente, subordinadas às regras da ficção, incluindo-se aí o discurso histórico. Colocam-se em xeque

as categorias discursivas clássicas como a referencialidade, a unilateralidade, a representação, cedendo lugar às idéias de autoreferencialidade, descentralização e pluralidade. Nesse sentido, nos remetemos às palavras de Linda Hutcheon:

Na maior parte dos trabalhos de crítica sobre o pós-modernismo, é a narrativa, seja na literatura, na história ou na teoria – que tem constituído o principal foco de atenção. A metaficção historiográfica incorpora todos esses três domínios, ou seja, sua autoconsciência teórica sobre a história e a ficção como criações humanas passa a ser base para seu repensar e sua reelaboração das formas e conteúdos do passado. (1991, p.22)

A escolha dos afixos “meta” e “gráfica” na construção do binômio *metaficção historiográfica* fica justificado desta maneira, encerrando, na visão da autora, o próprio *mainstream* dessa geração de autores contemporâneos, cuja principal preocupação reside não mais no produto, mas sim no processo, em algo que poderíamos chamar de performance de significantes.

Da mesma maneira, no que tange ao discurso historiográfico, é possível observar em grande parte dos historiadores uma preocupação com o discurso e a narrativa contemporâneos que se revela bastante sintomática dentro do atual contexto histórico-cultural. A problematização dos supracitados conceitos clássicos de história e narrativa nos conduz, inevitavelmente, a outros desdobramentos, ou seja, se há muito de romance na escrita da história – como afirma Paul Veyne (1998), por exemplo – o quanto há de história num romance? Assim, segundo Veyne, chegamos à seguinte correlação:

A história é uma narrativa de eventos: todo o resto resulta disso. Já que é, de fato, uma narrativa, ela não faz reviver esses eventos, assim como tampouco o faz o romance; o vivido, tal como ressaí das mãos do historiador, não é dos atores; é uma narração. ... Como o romance, a história seleciona, simplifica e organiza. (1998, p.18)

Aproximando o fazer narrativo do conhecimento histórico, o autor traz à tona a problemática da história como ciência pura e objetiva frente à subjetividade inerente a esse

discurso, terreno espinhoso para os estudos epistemológicos, sobretudo a partir do século XIX.

É claro que Veyne, de certo modo, simplifica essa relação, pois a apropriação do real realizado pela arte, entenda-se, pela literatura, é muito diferenciado do procedimento realizado pela história enquanto discurso científico. A historicidade é, portanto, um conceito tão crucial para a história quanto a literariedade para a ficção. A liberdade poética do ficcionista, unida às potencialidades do discurso literário, simbólico por excelência, vai, em vários sentidos, na contramão do discurso histórico e sua orientação factual, sua sede de veracidade.

A estilística parece refletir muito bem esta relação imbricada entre significante, referente e significado. Dito em outras palavras, já que compõe a tessitura de toda arte e ofício, o estilo, conforme nos corrobora o pensamento de Peter Gay, fornece o caminho pelo qual trilhamos o discurso historiográfico, pois “deslindar o estilo é deslindar o homem” (1990, p.21)

Peter Gay procura nos mostrar como o estilo dos historiadores vem se modificando através dos tempos, servindo-nos como instrumento eficaz para a compreensão das próprias mudanças do pensamento histórico-filosóficas ocorridas nos últimos tempos, bem como nos revela a complexa tarefa de abordar e interpretar a realidade que cabe ao historiador:

Ele é um escritor profissional e um leitor profissional. Como escritor, sofre a pressão de se tornar estilista mantendo-se cientista; cabe-lhe proporcionar prazer sem comprometer a verdade. Seu estilo pode ser uma ferramenta convencional, uma confissão involuntária ou uma iluminação admirável. Como leitor, ele preza a qualidade literária, absorve fatos e interpretações, explora as palavras diante de si em busca de verdades atuantes sob a superfície; o estilo, para ele, pode constituir um objeto de satisfação, um veículo de conhecimento ou um instrumento de diagnóstico. (GAY, 1990, p.18)

Essa passagem de Gay é duplamente interessante: revela-nos, por um lado, as diferentes facetas a que está sujeito o trabalho do historiador, de maneira que fica patente a

complexidade de seu fazer discursivo, desmitificando as leituras limitadoras e facilitadoras que opõem de maneira superficial os ofícios deste e do poeta; por outro, aborda a condição de leitor/escritor que partilha todo sujeito histórico na medida em que este é também produtor de sentidos, discussão que perpassa o pensamento pós-moderno e que encontra profunda ressonância na poética de Borges.

Umberto Eco, abordando as funções do texto literário e os recursos característicos dessa linguagem, toca nessa mesma problemática do estilo, o qual, segundo ele, assumirá na arte outra faceta como bem imaterial que é:

A literatura mantém em exercício, antes de tudo, a língua como patrimônio coletivo. A língua, por definição, vai aonde ela quer, nenhum decreto do alto, nem por parte da política nem por parte da academia, pode barrar o seu caminho [...] A língua vai para onde ela quer, mas é sensível às sugestões da literatura. (2003d, p.10)

A literatura, ao esculpir a língua com o cinzel e o martelo da liberdade poética, acaba por imprimir-lhe uma forma particular, dando à massa amorfa do real um rosto e um sentido. De qualquer maneira, contudo, podemos dizer que tanto o historiador quanto o poeta pertencem a uma mesma esfera, isto é, são intérpretes do tempo e de seu construto mais sofisticado, o homem, tendo ambos nas mãos o mesmo material de moldagem, a palavra.

A relação amiúde fértil entre a literatura e o passado é essencial também para uma melhor compreensão da postura pós-moderna em contraste com sua genealogia moderna. O modernismo, a seu modo, tinha na paródia do passado uma das pedras angulares de seu discurso, como se pode depreender da maioria dos romances do século XX. A questão, então, que nos urge responder é: em que ponto se romperia esse tênue fio-limite que separa o moderno do pós-moderno? E ainda: o que caracterizaria de forma concreta essa nova atitude discursiva?

Uma das definições mais abrangentes, e não por isso menos concreta, acerca do termo pós-moderno vem de John Barth, teórico americano cujos estudos são considerados decisivos para o estabelecimento desta poética:

*My ideal Postmodernist author neither merely repudiates nor merely imitates either his his twentieth-century Modernist parents or his nineteenth-century premodernist grandparents. He has the first half of our century under his belt, but not on his back. Without lapsing into moral or artistic simplism, shoddy craftsmanship, Madison Avenue venality, or either false or real naiveté, he nevertheless aspires to a fiction more democratic in its appeal than such late-Modernist marvels as Beckett's *Texts for Nothing*... The ideal Postmodernist novel will somehow rise above the quarrel between realism and irrationalism, formalism and 'contentism,' pure and committed literature, coterie fiction and junk fiction (BARTH, 1984, p.34)*

Em suas considerações, que datam do começo da década de 80, Barth, como se pôde observar, destaca a intrincada relação entre os escritores e a tradição literária. Para Barth a literatura contemporânea vive sob o signo da “plenitude”, conceito cunhado por ele mesmo e ao qual ele chegou partindo de ninguém menos que o grande precursor deste tão contraditório pós-modernismo: Jorge Luis Borges, quem por motivos óbvios dispensa maiores comentários. A essa linguagem, ou mesmo estilo, contrapõe-se uma outra, a qual é por Barth caracterizada de *The Literature of the Exhaustion* (1967), ou Literatura do esgotamento. Segundo a premissa barthiana, a literatura da plenitude - *The Literature of the Replenishment* (1980) - é uma espécie de consequência inevitável da autodevorção modernizante (ou esgotamento) promovida por uma linguagem cuja construção eminentemente abissal faz com que o modelo reproduzido desapareça nas sombras da reflexão sobre os mecanismos da própria reprodução; um exemplo daquilo que parece caracterizar a literatura pós-moderna como eminentemente metaficcional.

O teórico adverte-nos, entretanto, que tais considerações não consubstanciam uma negação da linguagem, nem tampouco decretam a morte da literatura. Ao contrário, Barth afirma que está de acordo com Borges no que diz respeito à literatura e a sua perpetuação *ad*

infinitum. Para ambos, a narrativa ficcional não conhecerá jamais o esgotamento, pois sua propriedade plurissignificativa se reforça exatamente no dialogismo que esta mantém com os leitores através do tempo, do espaço e da própria linguagem.

Barth deixa claro, por conseguinte, que seu ensaio anterior - *The Literature of the Exhaustion* – referia-se a um esgotamento efetivo não da linguagem em si nem da literatura, mas sim da arquidiscutida “estética do alto modernismo” - ou ainda projeto iluminista, na visão de Habermas - cujo projeto, destaca, por ser grandioso, não poderia ser ignorado, mas que, de forma não excludente, já estaria superado em sua essência, podendo ser identificado com aquilo que Hugh Kenner denominou de “Era Pound”.

Na verdade, constata-se que, em primeiro lugar, mais do que uma visão reducionista ou taxativa, imperava na ótica de Barth um princípio utópico, de profunda crença no potencial da ficção. Em segundo lugar, conclui-se diante do exposto que o pós-modernismo funciona como um catalisador dos “ideais e propostas” mal digeridos pelo chamado modernismo ou vanguardas, cuja busca pela originalidade, ineditismo ou ruptura constantes definhou na mesma proporção em que insistia em chocar, destruir ou negar.

Umberto Eco, admirador de Barth e, na mesma medida, de seus companheiros pós-modernos, como por exemplo Leslie Fiedler, encara o uso do termo com certa apreensão, pois vê neste um perigoso emplastro dentro do qual tudo se encaixaria e faria sentido:

Julgo [...] que o pós-moderno não é uma tendência que possa ser delimitada cronologicamente, mas uma categoria espiritual, melhor dizendo, um *Kunstwollen*, um modo de operar. Podemos dizer que cada época tem seu próprio pós-moderno, assim como cada época teria seu próprio maneirismo [...] (ECO, 1985, p.55).

Para Eco o pós-modernismo seria reflexo de uma crise, somando-se, por sua vez, a uma constante série histórica de momentos críticos. Nesse sentido, não passaria de um maneirismo elevado a uma categoria meta-histórica, uma forma encontrada pela linguagem para exteriorizar sua relação problemática com o passado: “O passado nos condiciona, nos

opprime, nos ameaça. A vanguarda histórica (mas aqui eu entenderia vanguarda também como categoria meta-histórica) procura ajustar contas com o passado” (ECO, 1985, p.56). O termo “vanguarda” englobaria a categoria pós-moderna, que passaria a assumir uma posição não mais de causa e sim de consequência.

De qualquer maneira, vemo-nos diante de um momento ímpar, pois ainda que aquilo que chamamos hoje de pós-moderno seja realmente apenas o indício de uma fase crítica que historicamente se reitera, é fato que cada época tem na sua crise algo de particular, de exclusivo, caso contrário não seria possível diferenciá-las entre si. Contrabalançando sua própria teorização no que respeita ao pós-modernismo, Eco nos dá este significativo esclarecimento em forma de metáfora:

Penso na atitude pós-moderna como a de um homem que ama uma mulher muito culta e sabe que não pode dizer-lhe “eu te amo desesperadamente”, porque sabe que ela sabe (e ela sabe que ele sabe) que esta frase já foi escrita por Liala. Entretanto, existe uma solução. Ele poderá dizer: “Como diria Liala, eu te amo, desesperadamente.” A essa altura, tendo evitado a falsa inocência, tendo dito claramente que não se pode mais falar de maneira inocente, ele terá dito à mulher o que queria dizer: que a ama, mas que a ama em uma época de inocência perdida. Se a mulher entra no jogo, terá igualmente recebido uma declaração de amor. Nenhum dos dois interlocutores se sentirá inocente, ambos terão aceitado o desafio do passado, do já dito que não se pode eliminar, ambos jogarão conscientemente e com prazer o jogo da ironia... Mas ambos terão conseguido mais uma vez falar de amor. (ECO, 1985, p.57)

De maneira bastante competente, o escritor italiano toca em dois conceitos essenciais para o pós-modernismo: a ironia e o jogo. Se há uma força motriz que define a pós-modernidade satisfatoriamente esta seria representada por esses dois conceitos.

A literatura pós-moderna - e as obras de Piglia e Eco são algumas das mostras mais expressivas dessa linguagem – acredita de tal forma na força da ironia que a direciona para si própria: o trunfo do discurso pós-moderno consiste em sua tomada de decisão de assumir-se como um jogo, mas principalmente ganha fôlego ao inserir nesse jogo suas próprias regras,

expondo-as, em seguida, ao leitor, querendo-o participativo, consciente, como os amantes do fragmento metafórico anterior.

Tendo em vista essa constatação, torna-se necessário passar a outro aspecto-chave que permeia a configuração da linguagem pós-moderna: o relacionamento entre a ficção e o passado. No bojo dessas solidárias negociações hermenêuticas entre o discurso ficcional e o historiográfico muda-se, contudo, o tratamento que se dá a este, assim como muda a estratégia de reconstrução do mesmo. Paradoxalmente, a atitude pós-moderna frente ao passado é, ao mesmo tempo, de desconfiança e de dependência. Esta vem a ser, na concepção de Linda Hutcheon, a arte pós-moderna “que é, ao mesmo tempo, intensamente auto-reflexiva e paródica, e mesmo assim procura firmar-se naquilo que constitui um entrave para a reflexividade e a paródia: o mundo histórico [...]” (1991, p.12).

Conforme nos esclarece Hutcheon (1991, *passim*), a estratégia pós-moderna, amplamente desenvolvida nas assim denominadas metaficções historiográficas, é a de não mais atacar o passado, rejeitando-o, mas acima de tudo ironizá-lo, ao que acrescentamos: dialogicamente, o passado é colocado frente a frente com o presente e, no embate entre ambos, no interstício que se abre entre eles, criam-se novos significados, permitindo-se que outras vozes possam, enfim, ser ouvidas.

Dessa maneira, parece-nos correto afirmar que o pós-modernismo substitui, efetivamente, o discurso paródico pela força centrípeta do pastiche. Busca-se a convivência ou ainda uma correlação discursiva com o passado, relegando para um segundo plano o espírito do *make it new* modernista. Na opinião de Silviano Santiago essa nova postura evita a destruição do passado, permitindo, ao contrário, que ele entre na construção do presente de maneira efetiva, dialógica. Tal seria a postura pós-moderna: “[...] saindo da paródia e da ironia com relação ao passado, e passando para o pastiche, o artista pós-moderno incorpora a

tradição e o passado de uma maneira onde a confiabilidade seria a tônica, respaldada pelo pluralismo” (SANTIAGO, 2002, p.116).

A palavra mais importante, aquela que fecha a observação de Santiago, parece ser a mais importante e conclusiva: pluralismo. Embora o passado ressurja como elemento-chave na composição da literatura pós-moderna, não será a voz da tradição a mola propulsora da narrativa. O pós-modernismo se articula sob uma linguagem provocadora, que desestabiliza os conceitos, revendo os parâmetros que estruturam o discurso ficcional. Livre, então, dos diversos “pré-conceitos” que envolvem a produção literária no que tange à questão da originalidade, conceito caro à modernidade como um todo, o escritor pós-moderno pode capturar com maior liberdade o sentido histórico que envolve a percepção não só da condição passadista do passado, mas, sobretudo, de sua permanência na contemporaneidade: “[...] se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito, poderemos amiúde descobrir que não só as melhores mas as partes mais pessoais do seu trabalho podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente a sua imortalidade” (ELIOT, 1989, p.38).

O pós-modernismo, ou a crítica atualíssima de Eliot, conseguem compreender que a tradição enquanto essência histórica mais do que uma herança é uma conquista que o presente deve lutar por manter viva na memória. Ainda na companhia de Eliot (1989, p.40) percebemos, enfim, que a harmonia entre passado e presente se faz mais vigorosa na medida em que o passado seja a um só tempo modificado pelo presente tanto quanto seja o orientador deste.

Outro pensamento importante que emerge dessa relação com o passado é o de Nietzsche e de seu conceito de “destruição criativa”. Mais uma vez a voz do pensador alemão pede passagem na filosofia contemporânea e nos presenteia com essa que é uma de suas teorias mais enriquecedoras para a atual condição do discurso artístico. A destruição criativa

(ou criação destrutiva) nietzscheana preconiza a sobreposição do discurso estético ao científico, afirmando o estabelecimento de uma perspectiva mutável em detrimento de uma efemeridade subjacente à vida moderna e ao servilismo humano à razão.

A contribuição de Nietzsche, e por tabela de Baudelaire, cuja linguagem vanguardista se faz sentir no âmago dessas formulações, é fundamental para a redenção da arte frente aos horrores das Grandes Guerras que se avizinhavam. A arte pôde, enfim, assumir a essência transcendental que a caracteriza e que a liberta do real. Nietzsche ainda nos imunizaria da possível má interpretação do seu conceito de destruição criativa, retomando a sóbria advertência de Weber a respeito dos riscos da racionalidade burocrática, mostrando-nos que o moderno carregava em seu ventre uma semente de “energia vital, a vontade de poder e de viver, nadando num mar de desordem, anarquia, destruição, alienação individual e desespero” (HARVEY, 1993, p.25).

O desafio que se colocava, e se coloca, ao homem é transformar essa energia caótica, fragmentária, destrutiva, em um fluxo criativamente construtivo. Essa tarefa caberia, para Nietzsche, à arte, ao seu olhar contemplativo. A linguagem da arte opor-se-ia a uma suposta pretensão teleológica segundo a qual a inteligência ou a racionalidade ordenariam o mundo. Para Nietzsche, a arte, a partir de sua contemplação estética, ilumina a relação sujeito-objeto, ela é o olho claro que ilumina o mundo.

Frente a tais elucubrações, o pós-modernismo parece ter encontrado um veio fértil para a elaboração de sua própria consciência estética: para o pensamento pós-moderno, essa crise de valores e a instabilidade dos discursos instauram uma postura perspectivista que, *grosso modo*, passará a dominar a cena atual. A literatura, por sua vez, absorve essa contingência epistemológica, construindo um discurso pautado pelo entrecruzamento tanto de “realidades” quanto de “discursos”. As utopias modernistas muitas vezes ingênuas na busca por uma “verdadeira” linguagem, uma “verdadeira” identidade ou uma “verdadeira” versão cedem

lugar a uma implacável consciência criadora que relativiza a própria fronteira entre verdade e ficção, forçando novas convenções de leitura. (TROUCHE, 2005, p.97).

É claro que o perspectivismo em si não é nenhuma novidade. Em alguns dos movimentos mais representativos desse período, como o Cubismo e o Futurismo, ele já havia mostrado suas facetas. Durante o período vanguardista, a multiplicidade de perspectivas foi explorada amplamente, com o intuito de criar no observador a impressão de que um objeto podia ser visto ao mesmo tempo sob todos os ângulos. Essa linguagem que prima pela simultaneidade de visões terá continuidade no pós-modernismo, porém ganhando uma nova dimensão: o caráter autoconsciente.

Os artifícios dos quais se vale o artista passam a ser desmascarados pela própria linguagem que os produz, colocando-os em evidência ao observador. Leva-se ao extremo o jogo duplo na linguagem, de tal forma que autor e leitor passam a intercambiar as funções de emissor e receptor do texto. A história, com maiúscula ou minúscula, passa a ser uma construção subordinada ao olhar, passa a ser uma conversação que somos (GADAMER, 1999, passim).

Seja qual for o objeto, portanto, o intérprete utilizará a linguagem para chegar à compreensão, permitida graças às suas pré-concepções. Por isso, exatamente por ser sempre atual, não se pode falar em uma interpretação verdadeira. Não é possível uma interpretação objetivamente válida porque a interpretação é sempre feita a partir do presente, e o intérprete jamais poderá abdicar totalmente de seus preconceitos. Em vez de validar uma intenção original, interpretar é dar “novo” sentido ao texto, é optar, fazer escolhas em um horizonte plurissignificativo. O sentido escolhido pelo intérprete é somente uma possibilidade, permitida dentro da fusão de horizontes do texto e do intérprete: esta é a forma de realização da conversação entre ambos.

Remetendo-nos à análise da produção poética tanto de Eco quanto de Piglia, vemos que em seus romances a memória insiste em ecoar no presente, a ponto de nós, leitores, deslocarmos-nos constantemente por entre os labirintos da memória que unem presente e passado com imensa liberdade. Em *Baudolino* são os mitos sempiternos do imaginário europeu que vagam pelas linhas do tempo e do romance e chegam vivos até nós, desvelando-nos muitos dos caminhos trilhados por nossos antepassados e que fizeram e ainda fazem parte de nossa realidade. De forma correlata, o passeio perpetrado pela narrativa de *O pêndulo* por diversos relatos sobre sociedades secretas, planos místicos, conspirações apócrifas e mais um variado repertório de intrigas ao longo da história européia soam tão intrigantes como quaisquer teorias conspiratórias atuais.

Em *Respiración Artificial* são os recortes temporais da história argentina, espelho microcósmico da sociedade ocidental, que vão se armando e desarmando frente a nossos olhos num movimento destemporalizado de construção e reconstrução dessa massa amorfa denominada memória. A ausência que se pressente da cidade evocada pelo título de *La ciudad ausente* remete-nos a uma perda e, por conseguinte, a uma busca, seja pelo sentido perdido da história ou de nossa própria identidade. Compartilhamos, inevitavelmente, a angústia e a solidão do protagonista na busca por dar um sentido a sua existência.

Em todos esses romances, a interpenetração entre as diversas vozes que os compõem e a sublinhada preocupação metanarrativa deflagrada pelos personagens-escritores a partir de sua posição homodiegética nos chama a atenção para a problematização da construção discursiva enquanto mecanismo mediador do real. Como é típico da pós-modernidade, o centro das atenções, na verdade um binômio, passa a ser não mais a experiência vívida dos personagens ou o argumento histórico, mas sim a própria linguagem narrativa, a qual é aberta, dissecada, desfigurada e desmitificada para a melhor absorção e compartilhamento por parte do outro elemento chave deste dueto: o leitor.

Os romances de Eco e Piglia aprofundam, a sua maneira, a relação dialógica entre literatura e história propiciada pelos mecanismos narrativos comuns a um e outro, certamente um dos pilares da literatura contemporânea. A memória é, assim, recuperada pelo discurso engenhoso da ficção, passando por um processo de reinvenção, no cerne do qual a “verdade da história” será relativizada, desmitificada, para, em seguida, ser reelaborada pela linguagem metafórica da arte.

Na linha de tais argumentos, nos perguntamos: o que separa a realidade da ficção? O que torna um texto mais crível do que o outro? Ao nos fazer essas perguntas estamos questionando os limites que separam a história da ficção, assim como aprofundamos e problematizamos a própria percepção do texto, ficcional ou não:

O objeto – seja, p.ex., um fato que se crê memorável – não determina a forma – i.e., sua entrada em uma narrativa histórica – senão na medida em que é também por ela determinado. O que vale dizer: nenhum fato é histórico ou ficcional; ele assim se torna quando é selecionado por um historiador ou por um ficcionista. (LIMA, 1989, p.109)

O discurso pertence tanto à historiografia quanto à ficção, mas o tratamento dado a ele, como já enfatizamos, diferencia-se muito de uma linguagem para a outra. No caso do escritor pós-moderno, os elementos discursivos são manipulados a tal ponto que o texto torna-se uma rede na qual outros textos se entrelaçam. Neste labirinto de palavras, os referenciais tanto históricos quanto literários perdem muitas vezes sua função ou sua correlação discursiva para assumirem uma nova, a qual deve se adequar às novas regras

O mal-estar da modernidade sob o qual se encontra o *uomo qualunque* não reside mais na impossibilidade do sujeito histórico olhar-se no espelho e ver na imagem refletida de seu rosto o do “outro”, senão no paroxismo que o leva a não reconhecer a sua própria imagem. Entretanto, cabe ressaltar, a perda do sentido da experiência assinalado pelos frankfurtianos

Benjamin e Adorno aponta para o conseqüente esvaziamento da narrativa, mas não decreta a sua morte.

No entanto, o que está “em jogo” não é realmente a revelação ou a busca desses signos escondidos por organizações em textos cifrados ao longo da história, mas sim a própria questão da leitura. No centro desta discussão está o leitor, eterno prisioneiro destes labirintos de palavras, deste mundo enigmático ao qual se referia anteriormente Casaubon. A história dos personagens, o enredo, a trama novelesca propriamente dita fica em segundo plano, como um artifício narrativo, típico dos romances policiais.

A metáfora do leitor-modelo encontra-se plasmada na própria construção dos personagens, bem ao gosto da ficção pós-moderna, metanarrativa por excelência. Por outro lado, se a leitura é também uma forma de criação, podemos entender o que se esconde por trás da falsa teoria criada pelos personagens de *O pêndulo de Foucault*, “o Plano”. Casaubon, Diotalevi e Belbo inventam sua própria teoria da conspiração, a maneira de um jogo ficcional. Entretanto, conforme eles percebem mais tarde, essa aparente brincadeira vai ganhando vida própria:

Humilhado por sua incapacidade de criar (e tinha usado durante toda a vida os desejos frustrados e as páginas jamais escritas, umas como metáforas das outras e vice-versa, o todo como símbolo de sua presumida, impalpável covardia) agora estava se dando conta de que construindo o Plano na realidade havia criado ... a vida – a sua e a da humanidade – como arte, e à falta de arte a arte como mentira. Inventando havia criado o princípio da realidade. (ECO, 1989, p.504-5)

Como conseqüência, Belbo vai se envolvendo em seu Plano e acaba por perceber que este “o estava envolvendo como se de fato existisse, ou como se ele, Belbo, fosse feito da mesma massa de que era feito o seu Plano” (ECO, 1989, p.505). Acaba se tornando vítima de sua própria criação “em tempo de compreender, mas tarde demais para sobreviver à verdade” (ECO, 1989, p.515) uma possível metáfora do poder de destruição causado por uma leitura

(ou uma criação) errônea. Neste caso, poderíamos dizer que a superinterpretação preconizada por Eco em seus ensaios ganha forma nas páginas de seu romance como uma espécie de maldição do texto.

O Plano funciona no romance de Eco como uma clara simbologia da criação poética. Tem, como na ficção, uma de suas principais fontes na história, na qual busca a inspiração para a sua inventividade. Os personagens, variações ficcionais de Eco, refletem a ironização perpetrada pelo autor frente à história e seus absurdos. O passo seguinte da narrativa é a “paródia desconstrutiva” que ela engendra sobre o discurso histórico, como se pode ver no trecho em que Casaubon pensa na possibilidade de Jesus ter sido uma invenção (como o Plano) de quatro personagens: Mateus, Lucas, Marcos e João:

Mateus, Lucas, Marcos e João são um bando de patuscos que se reúnem em algum lugar e decidem fazer uma competição, inventam um personagem, estabelecem alguns poucos fatos essenciais e depois tome, cada qual está livre para fazer o que quiser e depois veremos quem fará melhor. Finalmente as quatro narrativas caem em mãos de amigos que começam a sentenciar, Mateus é bastante realista mas insiste demais com aquela história do Messias, Marcos não é mau mas um tanto desordenado, Lucas é elegante, força é admiti-lo, João já exagera na filosofia ... mas seja como for os livros agradam, circulam de mão em mão, quando os quatro percebem o que está acontecendo já é tarde demais, Paulo já encontrou Jesus na estrada de Damasco, Plínio inicia sua investigação por ordem do imperador preocupado [...] (ECO, 1989, p.192).

Esse significativo excerto de *O pêndulo* nos leva à idéia de que o fazer poético e a leitura são desdobramentos de um mesmo ato criador. Os Evangelhos tornam-se, assim, uma possível criação textual que se desenvolve à maneira de um *Roler Playing Game*. Sai de cena o dogmatismo, o caráter sagrado para entrar em cena interpretações estilísticas, puramente textuais, revelando um profundo sentimento pós-moderno no que este tem de mais saliente: o gosto pela dessacralização. Além disso, leve-se em conta que todo o romance em suas mais de 600 não faz mais que fazer desfilas diversas teorias que ora se desfazem, ora se reinventam, num jogo de trocas, empréstimos, criação incessante textual e não menos hermenêutica.

Ao desconstruir parodicamente o discurso histórico, fragmentando, reinventando-o com um tom bastante jocoso, Eco dá vazão a uma postura perspectivista. Em outras palavras, ao remanejar o foco discursivo, tomando, por conseguinte, as rédeas da narrativa até então monopolizada pelos discursos absolutistas, a ficção permite novos olhares sobre a memória fossilizada e encoberta por camadas de discursos do poder.

Nessa mesma perspectiva, Baudolino, numa atitude abertamente auto-consciente e metanarrativa, ao assumir o discurso romanesco lançando mão de sua habilidade com a linguagem, vai desconstruindo não apenas a história oficial européia, mas a sua própria, para, em seguida, reconstruí-las de maneira mais conveniente e, diga-se de passagem, convincente.

Logo no primeiro capítulo do romance fica explícita a intenção do personagem e, por tabela, do autor, em deflagrar um processo de reflexão sobre a escritura e o registro da história. Todo o capítulo pretende ser um manuscrito redigido pelos próprios punhos de Baudolino, no qual aparecem diversas correções textuais e uma mistura de linguagens indicando que o relato está sendo constantemente re-escrito na mesma proporção que o personagem está aprendendo o ofício de lidar com as palavras. Além disso, cabe ressaltar que o manuscrito já é todo ele uma re-escritura dado que Baudolino o havia roubado de um bispo e, desde então, o estava reconstruindo textualmente com seus próprios relatos.

~~He feito~~ fiz o mayor roubo da mnha vida ou seja peguei de hum coffre do bispo Oto muytas folheas que devem ser talvez coisas de a ~~Kaneel~~ cancellaria imperial et rraspei quase todas ellas menos onde não deu pera sair et agora tenho bastante Pergaminho pera escrever o que eu quiser ou seja minha chronica [...] (ECO, 2001a, p.9)

O roubo e a aprendizagem da escrita por parte de Baudolino abrem a narrativa com a declarada intenção pós-moderna de dirigir o olhar do leitor para a composição do enredo. Não bastasse tal declaração de princípios, ao melhor estilo de um palimpsesto, o manuscrito simboliza a *intentio operis* de Eco, autor modelo, isto é, abre espaço para a discussão do

discurso histórico como uma constante re-escritura, na qual não raro prevalecem determinados interesses, como no caso de Baudolino. A história, não apenas a de Baudolino, é claro, se revela desde o princípio como um roubo, ideológico, discursivo, que se configurará em uma farsa que progressivamente será mais bem elaborada.

No capítulo seguinte, Baudolino conhecerá Nicetas, a partir daí uma espécie de mestre seu no que diz respeito à arte de escrever, já que Nicetas é um homem culto. Apresentando o capítulo *in medias res*, a obra procura apresentar a relação didática que permeia o convívio entre ambos os personagens, de maneira que o leitor se dê conta, mais tarde, do processo pelo qual Baudolino foi passando para configurar-se no autor do romance, ou seja, num excelente fabulador. Ao salvar Nicetas da morte, Baudolino ganha não apenas sua confiança, mas um dedicado preceptor das letras. Em dado momento, ocorre um diálogo ilustrativo dessa relação:

Quando me salvaste, tu me deste o pouco futuro que me resta e te recompensarei, devolvendo a ti o passado que perdeste.
Mas minha história talvez não faça nenhum sentido...
Não existem histórias sem sentido. Sou um daqueles homens que o sabem encontrar até mesmo onde os outros não o vêem. Depois disso, a história se transforma no livro dos vivos, como uma trombeta poderosa, que ressuscita do sepulcro aqueles que há séculos não passam de pó... Para isso, todavia, precisamos de tempo, sendo realmente necessário considerar os acontecimentos, combiná-los, descobrir-lhes os nexos, mesmo aqueles menos visíveis. (ECO, 2001a, p.17)

Como se pode depreender do fragmento anterior, a primeira lição de Nicetas para Baudolino é toda ela uma aula sobre a estética da recepção. Nesse sentido, Nicetas explica-lhe que todo discurso pode vir a fazer sentido dependendo de quem o decodifica, bastando ao leitor estar habilitado para tanto. Essa “lição” serve de claro exemplo de metanarratividade, maiormente levando-se em conta que este capítulo está intercalado na narrativa, ou seja, sabemos, ao final, que Baudolino se apropriará desse conhecimento para ir ao longo do romance construindo a sua própria narrativa à proporção que vai, a seu bel-prazer, desconstruindo a história oficial.

A leitura do romance transfigura-se numa prazerosa simbiose entre o universo ficcional e o histórico. Seguindo o relato de Baudolino ao bizantino Nicetas, descobrimos, juntamente com o próprio personagem, que as mentiras que conta ou as fábulas que inventa têm uma estranha maneira de tornar-se realidade.

Assim acontecerá com a carta do Padre João, que Baudolino escreve fascinado pela auréola mítica de um rei cristão (embora nestoriano) que governa distantes terras do Oriente, próximo do Paraíso terreno, de onde vêm os magos dos quais descende o próprio padre, onde é possível que se encontrem as dez tribos perdidas de Israel e onde inclusive é provável que se guarde o Santo Graal, a relíquia mais preciosa de toda a cristandade.

O que aconteceria, se pergunta Baudolino, se o Padre João escrevesse ao imperador oferecendo-lhe como presente de amizade o Santo Graal? E a carta “misteriosamente” começa a gerar história, antes mesmo que o personagem a coloque em circulação. Como gerarão história outras intrigas de Baudolino, como a fundação da cidade de Alexandria e o aparecimento do Santo Sudário, além de outras fontes históricas igualmente romanceadas, dado, evidentemente, a dimensão mítica que as permeia. Assim, diante das dúvidas sobre qual seria a melhor forma de falsificar a carta, ensina Baudolino aos amigos: “Basta que seja verdade, e nós o colocaremos [...] o importante é contar fábulas” (ECO, 2001a, p.126).

Na realidade, caberia neste momento destacar, Eco e Piglia reconstroem não apenas a trajetória de seus países, reconstrução discursiva que lhes é pertinente enquanto sujeitos históricos, mas também a própria concepção narrativa/discursiva que fez parte desse processo. Para tanto, colocam em primeiro plano a figura do personagem-escritor, explorando-a em seus vários desdobramentos: como leitor, como sujeito histórico, como aprendiz. Enfatizando tais desdobramentos, esses escritores se permitem uma auto-reflexão acerca dos desafios impostos ao próprio discurso ficcional, colocando-o no eixo central da narrativa.

Sente-se em seus romances essa dupla preocupação por parte dos autores, isto é, com o material histórico sobre o qual se debruçam e com a linguagem que se ocupa dele. Reconhece-se, de igual maneira, portanto, a condição de criação ideológica inerente tanto ao primeiro quanto ao segundo. Trata-se do próprio anseio de meta-reflexão subjacente à arte pós-moderna, cuja ótica desestruturadora se volta tanto para o que se contesta quanto para os mecanismos empregados para essa contestação, duplicidade que, na visão de Piglia, a narrativa assume como condição *sine qua non*: “A arte de narrar é uma arte da duplicação; é a arte de pressentir o inesperado; de saber esperar o que vem, nítido, invisível, como a silhueta de uma borboleta contra a tela vazia” (2004a, p.144).

Segundo os asseclas do pós-modernismo, cujos argumentos parecem estar muito próximos de uma epistemologia da discursividade, este princípio reverte-se a favor da linguagem, seja ela poética ou não, já que esta estaria inevitavelmente alicerçada sobre um postulado dialógico. Ao signo poético, ambíguo por excelência, caberia um papel de destaque, dado seus atributos de liberdade expressiva.

Eco recria em seus romances, num afã incomensurável de cultura, um imenso painel histórico. No caso específico de *O pêndulo de Foucault* a narrativa compreende um período que vai da Idade Média à contemporaneidade da obra, justificando o título de “romance de idéias” que ele mesmo atribuiu à sua obra.

Piglia, por sua vez, se debruça sobre a história da Argentina, mais especificamente da sua literatura, conectando-as. Em uma recente tertúlia virtual publicada pelo jornal espanhol *El País* entre Ricardo Piglia e o chileno Roberto Bolaño, ao tratarem do tema identidade latino-americana e história da América o escritor argentino declarou:

definirse como latinoamericano [...] supone antes que nada una decisión política, una aspiración de unidad que se ha tramado con la historia y todos vivimos y también luchamos en esa tradición. Pero a la vez nosotros [...] tendemos, creo, a borrar las huellas y a no estar fijos en ningún lugar.
(PEREIRA, 2002)

A fala de Piglia nos revela de forma sintomática a problemática de sua geração, isto é, como discutir um projeto nacional que se incorpore a uma rede discursiva maior, de caráter supranacional, permitindo, assim, ampliar suas fronteiras, inserindo, por conseguinte, novas vozes ao debate. Por outro lado ao argumentar que os escritores latino-americanos tendem a *borrar las huellas y a no estar fijos en ningún lugar* nos remete ao que Maria Antonieta Pereira chama de: *el lugar vacío de la narrativa ejemplar* (2001, p.29), ou seja, a própria impossibilidade de narrar. A idéia, contudo, não implica necessariamente a morte da narrativa, a implosão do papel do narrador, mas a redefinição do próprio ato enunciativo. Remete-nos, inevitavelmente, à impossibilidade de se alcançar a verdade, de conhecer o passado, princípio certamente devedor das idéias de Borges.

Assim podemos observar no questionamento que abre o romance de Piglia *Respiración artificial* levantado pelo personagem-narrador ao fazer-se a pergunta: *¿Hay una historia?* (2003, p.15). Essa crise da representação a que se circunscreve o discurso da modernidade é um dos *leitmotive* da poética de Piglia. No entanto, ao desenvolver essa discussão o escritor vai adicionando um elemento complicador ao promover a aproximação entre a linguagem literária, ficcional, inventiva, evocadora, ao discurso político, de caráter histórico, científico e não menos referencial. A pergunta de Renzi, segundo Maria Antonieta Pereira (2001, p.29) destaca o ceticismo do texto pigliano em relação à idéia da existência da história, ou seja, do relato da história ou, a rigor, até mesmo da experiência e, conseqüentemente, a possibilidade de narrá-la.

Essa mesma problemática se reflete nas palavras de Beatriz Sarlo, co-participante dessa espécie de projeto literário político-cultural: *Los ochenta nos encuentran reconstruyendo las relaciones típicas que hacen a la construcción de la figura del intelectual: las relaciones entre lo político y lo público, entre las esfera estética y las ideas, entre las prácticas y las instituciones* (1994, p.188).

A considerável tensão entre o pensamento crítico literário e o discurso político implica uma forma de resistência a uma pretensa expansão colonizadora advinda de um perigoso discurso imediatista e simplificador, ponto nevralgico do discurso político das últimas décadas, atacado por escritores de todo o planeta – a inclinação de Piglia por uma narrativa detetivesca parece deixar claro esse intuito de desvendamento e denúncia a que se lança a narrativa contemporânea: *La resistencia crítica y la experimentación con géneros discursivos que permiten un trabajo renovado - ideológico y formal - de sentidos, aparece como un principio que pretende evitar la desesperanza, aunque se prescinda del optimismo acerca de la “transparencia” de la sociedad* (AMMANN & BAREI, 2000, p.355).

Dessa forma, na busca pelo caráter nacional em meio ao universo fragmentado da modernidade surge, por outro lado, a dificuldade em se obter uma linguagem que corresponda aos desafios desse conflito, como podemos observar nas palavras de Piglia: *se trata siempre de probar un desvío, rescatar lo que está olvidado, enfrentar la convención* (1990b, p.17). Esse enfrentamento sugerido pelo escritor vai ao encontro dos anseios manifestados pelo espírito pós-moderno, plasmado pela linguagem inventiva dele próprio dentro do espaço metadiscursivo de sua produção poética.

Dentro desse espaço atemporal a metadiscursividade se desdobra por sua vez em duas linhas de força: a metapoética e a metahistórica, promovendo em ambos os discursos um abalo sistemático cujo objetivo seria, na visão de Linda Hutcheon:

[...] enfraquecer os pressupostos ideológicos que estão por trás daquilo que tem sido aceito como universal e trans-histórico em nossa cultura: a noção humanista do Homem como um sujeito coerente e contínuo. Assim como a teoria feminista pós-estruturalista e a historiografia recente, essa ficção investiga a maneira como, em todos esses discursos, o sujeito da história é o sujeito na história, sujeito à história e a sua própria estória. (1991, p.226)

Ao questionar os pilares que sustentam o pensamento moderno ocidental, o escritor realiza um movimento crítico centrípeto, deslocando o eixo da reflexão para a própria

escritura literária. Conduzidos por essa linguagem metapoética somos remetidos a uma dimensão política, discursivamente sustentada por um *tour de force* entre o discurso histórico e ficcional, resultado de uma narrativa altamente dialógica.

A poética de Piglia, imersa neste espaço dialógico, consegue estabelecer um contraponto instigante em relação aos autores que fazem parte de sua herança literária (Borges, Macedonio Fernández, Gombrowicz, Arlt, Kafka, Joyce), levando-os a participar atemporalmente em um mesmo debate histórico-cultural, habilmente arquitetado pelo escritor, lembrando o propósito heideggeriano de leitura que consiste na idéia de reunir-se à reunião do não-dito no dito.

Além disso, vale ressaltar que a linguagem responsável por costurar todo esse tecido intertextual parece encontrar sua pedra angular nos movimentos centrípetos que executa, isto é, nos vasos comunicantes que permeiam sua produção literária, como bem nos asseveram as palavras de Noé Jitrik no prólogo à obra de Maria Antonieta Pereira:

La obra de Piglia ha suscitado ya numerosos trabajos de aproximación crítica, tanto periodísticos como académicos; entre éstos varias tesis intentan explicar una propuesta compleja, una escritura en la que intervienen varios registros que, por otra parte, dan parte de una personalidad intelectual múltiple: el cuento, la novela, el ensayo crítico y teórico, la intervención política y la labor académica (2001, p.11).

Todas essas linhas presentes na produção poética de Piglia ao entretecer-se, interpenetrar-se, acenam para a incomensurável tarefa, inerente ao intelectual latino-americano, de releitura e reconstrução do passado, potencializada pelo já citado discurso dialógico, bem como desestabilizam o próprio pensamento crítico a que se propõe já que colocam em xeque a posição do intelectual e seu discurso político, como nos afirma Piglia *en la historia argentina la política y la ficción se entrecruzan y se desvalijan mutuamente* (2000, p.121).

O caráter desconstrutivista das palavras do escritor reforçam a necessidade de uma linguagem autônoma, que seja tão crítica quanto inventiva. Os recursos estilísticos empregados pelo autor parecem demonstrar essa busca literária, aliando a experimentação narrativa a um discurso crítico político-cultural que se deve ler à luz da história crítica literária tanto argentina quanto latino-americana ou ocidental. A re-escritura da história empreendida pelo autor cria, ao melhor estilo borgiano, os seus próprios precursores, estabelecendo pontos de contato com sua herança literária.

Essa imagem auto-reflexiva do fazer poético pode ser encontrada em várias passagens da obra de Piglia, como, por exemplo, no fragmento de *Respiración Artificial* em que Renzi faz uma meta-reflexão sobre sua atividade poética:

[...] escribí un libro que cada vez me gusta menos y eso no sería nada, si no fuera porque desde hace más de un año no puedo escribir, quiero decir, todo lo que escribo me parece bosta. Eso me desespera bastante, te voy a ser franco: Mi vida actual [...] me parece bastante insensata cuando de golpe, casi sin querer, puedo pensarla. Voy al diario a escribir bosta (para peor, bosta sobre literatura) y después vengo acá y me encierro a escribir, pero al rato me sorprende haciendo rayitas, círculos, figuras, dibujitos que parecen el plano de mi alma, o si no escribo cosas que al día siguiente no puedo ni siquiera tocar con la punta de los dedos sin marearme. (2003, p.38-9)

Essa passagem não apenas faz referência a já supracitada questão da impossibilidade da narração *hace más de un año no puedo escribir* como também expõe as agruras que permeiam a relação entre criador e criatura, ou seja, entre o escritor e seu fazer poético. De maneira simbólica, alude também em termos discursivos ao embate entre linguagem e representação e, em um nível ontológico, à própria relação do homem com o mundo.

Seguindo-se pela esteira da poética pigliana, compreende-se que na história argentina a política e a ficção se entrecortam e se perdem mutuamente como: *dos espacios irreconciliables y simétricos. En un lugar se dice lo que en otro lugar se calla. La literatura y la política, dos formas antagónicas de hablar de lo que es posible* (2000, p.129). Para Piglia a

literatura trabalha a política como conspiração, como guerra; a política como grande máquina paranóica e ficcional.

O romance *La ciudad ausente* está construído sobre tais concepções. Conforme Junior vai penetrando o núcleo da narrativa, percebe que a máquina, inventada pelo escritor Macedonio Fernández para manter eternizada a amada, possui vida própria, se quer viva. Ela não é apenas um repositório de informações, um mecanismo reprodutor, pois ela é memória viva.

Os *nudos blancos*, a fonte que alimenta a máquina, representam, dessa forma, a luta contra a opressão, o fim da história, o esquecimento: *Descubrieron después los nudos blancos, la materia viva donde se han grabado las palabras. En los huesos el lenguaje no muere, persiste a todas las transformaciones* (PIGLIA, 1997a, p.116). A máquina se configura na grande metáfora do romance, simbolizando o papel da literatura, da ficção como linguagem viva:

La clave, dijo Macedonio, es que aprende a medida que narra. Aprender quiere decir que recuerda lo que ya ha hecho y tiene cada vez más experiencia. No hará necesariamente historias cada vez mas lindas, pero sabrá las historias que ha hecho y quizá termine por construirles una trama común. (PIGLIA, 1997a, p.42)

O leitor aprenderá mais tarde que a máquina tem consciência de sua existência e que, mais do que armazenar relatos, ela os vai gerando. Nesse processo de criação, a máquina desconstrói a realidade para construir uma nova, baseada no cruzamento de informações, de textos. Personagens de ficção se misturam a personagens históricos, assim como a trama do romance se mistura com a história argentina. Como metáfora do fazer literário, a máquina também guarda em si um diálogo com o real. Como a literatura, sua capacidade de dialogar com o real e negociar sentidos é interminável. Realidade e literatura, explica o romance, estão imantadas na medida em que ambas podem ser definidas como relatos. Contudo, a história

como expressão do real está sujeita à passagem do tempo, já a literatura não, permanece criando *ad infinitum*.

La realidad es interminable y se transforma y parece un relato eterno, donde todo siempre vuelve a empezar. Sólo ella sigue ahí, igual a sí misma, quieta en el presente, perdida en la memoria [...] Ya no tiene imágenes, en el recuerdo sólo hay palabras [...] usted va a comprobar que el relato es infinito (PIGLIA, 1997a, p.155)

A máquina vai se revelando como sendo um microcosmo do próprio romance, também ele um conjunto de relatos que se entrecruzam, costurando-se entre si. Esse procedimento narrativo revela a escritura fartamente intertextual e dialógica de Ricardo Piglia, a qual consegue, ao estabelecer uma discussão metapoética dentro do espaço metafórico da literatura, fazer eco às vozes dos diversos pensadores latino-americanos que se dedicam à labiríntica reflexão sobre os caminhos e descaminhos da história.

Tanto na poética de Eco quanto na de Piglia, a revisitação do passado jamais tem o teor de um simples olhar. Ambos os autores buscam compor seus textos de vários planos, de inúmeros intertextos, nos quais a própria ficção se insere como espaço discursivo. Dito em outras palavras, não apenas a história é discutida e reinventada, mas também a ficção. O que se recria afinal não é a história, mas o papel do discurso e do leitor ao longo da história. Esta propicia o cenário no qual personagens, narradores e leitores serão convidados a participarem do mesmo jogo labiríntico habilmente arquitetado pelos seus autores, eles mesmos componentes dessa *mise-en-scène*, na medida em que Eco se faz presente em sua obra introduzindo inúmeras epígrafes que remetem a sua função de criador (autor-modelo); Piglia vai mais longe, se introduz explicitamente como personagem.

At last but not at least, faz-se mister salientar que os romances em questão configuram-se em potenciais labirintos textuais, revelando-se símbolos de uma narrativa que aprisiona o leitor em um emaranhado de referências cruzadas, em cujo interior as idéias são tão

transmutáveis quanto a própria linguagem que as sustenta. Cabe a este leitor encontrar o fio de Ariadne que o conduzirá a uma das possíveis saídas deste labirinto textual.

A mentira é uma verdade que se esqueceu de acontecer.
Mário Quintana

A realidade efetiva não existe para a literatura; existe apenas o poder
transformador do escritor que cria outros mundos.
Gottfried Benn

2.1 O pós-modernismo sob a força do falso

Como é notório, as vertentes contemporâneas da literatura vêm rediscutindo muitos dos conceitos clássicos, dentre os quais se destacam os da influência, da originalidade, fonte, imitação, etc... Essa perspectiva aponta para uma postura mais questionadora frente ao discurso, incluindo-se aí o da própria ficção, de maneira que saímos de um pensamento racional *cogito ergo sum* para um desafiador *dubito ergo sum*, característico do pós-modernismo.

Nesse sentido, revelam-se bastante sintomáticas as poéticas de Eco e Piglia, já que trabalham sobre a problematização do real e do ficcional, do verdadeiro e do falso. As poéticas apresentam uma linguagem a um só tempo extremamente experimental e metaliterária, correspondendo dessa forma aos anseios pós-modernos de desconstrução/descrição/antítese, frente aos ideais modernistas de criação/totalização/síntese.⁹ David Harvey corrobora essa disjunção ao lançar um olhar contrastivo sobre a crítica literária, cuja mudança de perspectiva seria um reflexo do (re)fluxo do *zeitgeist*:

Os críticos literários “modernistas” de fato têm a tendência de ver as obras como exemplos de um “gênero” e de julgá-las a partir do “código mestre” que prevalece dentro da “fronteira” do gênero, enquanto o estilo “pós-moderno” consiste em ver a obra como um “texto” com sua retórica e seu “ídiote” particulares [...] (2005, p.49, grifos do autor)

⁹ Cf. tabela esquemática proposta por I. Hassan *The culture of postmodernism*, p.123-24.

O pós-modernismo, portanto, tende a desconstruir as premissas textuais e/ou discursivas quanto aos seus pretensos valores de eterno e imutável, já que atua sob uma esfera caótica, fragmentária, enfim, descontínua por excelência. “Foucault nos instrui [...] a desenvolver a ação, o pensamento e os desejos através da proliferação, da justaposição e da disjunção e a preferir o que é positivo e múltiplo, a diferença à uniformidade, os fluxos à unidade, os arranjos móveis aos sistemas” (HARVEY, 2005, p.49).

Depreende-se dessas leituras que o discurso racional ao lidar com o real em toda a sua dimensão caótica, fragmentária, arbitrária, acaba por esmorecer, conforme nos precavia Nietzsche. Remontando em grande parte ao seu pensamento, seja por vias diretas ou “subliminares”, a literatura contemporânea vai, *mutatis mutandis*, construindo (ou desconstruindo!) seu próprio percurso, trabalhando no limiar daquilo que alguns teóricos, tomando emprestado o termo da psicanálise, chamarão de esquizofrenia da linguagem.

As obras de Eco e Piglia apresentam ao seu modo (poderíamos dizer, em seu próprio idioleto) essa postura autoconsciente frente à linguagem e sua essência como “construto”. Suas obras investem numa narrativa sublinhada pelos jogos de linguagem, poética anarquista em cujo interior vai-se edificando um universo particular, com suas próprias convenções. Não se trata, no entanto, de uma poética surreal, ou mágico-realista, como alguns poderiam erroneamente interpretar; ao contrário, estamos pisando o terreno do hiperreal, da simulação, espaços nos quais o conhecimento aparece de maneira fractal, quase sob suspeita.

Queremos dizer com isso que obras como *Respiración artificial*, *La ciudad ausente*, *O pêndulo de Foucault* e *Baudolino* se desenvolvem lançando mão de recursos estilísticos que manipulam, em um nível assaz profundo, os mecanismos do próprio discurso, sobretudo da literatura mesma enquanto instância epistemológica, remetendo, assim, ao genial lance de prestidigitação cervantino que, ao incluir-se a si mesmo em sua narrativa, abriu as portas da modernidade no âmbito da ficção.

Ambas as obras se voltam para o próprio objeto que as sustenta, a saber, a linguagem, perfazendo um movimento metapoético que vai desconstruindo as fronteiras das instâncias clássicas de referente, código e, conseqüentemente, mensagem. Com isso também esmaecem os limites entre real e ficção, já que a arte pós-moderna consiste fundamentalmente em simulações do real: [...] *la mayoría de los textos de la postmodernidad producen una realidad desde un falsificad, de un signo, esto es, de un texto o realidad que ya es un sistema secundario de signos modalizante de la realidad* (TORO, 1997, p.200).

Já não se trata de imitar simplesmente o real ou sequer destruí-lo, mas sim de produzir objetos culturais auto-suficientes, ou ainda “autoconteúdos”. Trata-se, efetivamente, de uma concepção totalmente radical, a qual consiste em fabricar novos modelos de escritura não mais baseados em nenhuma realidade externa, mas sim em falsificações desta realidade: *The sign aims to be thing, to abolish the distinction of the reference, the mechanism of replacement. Not the image of the thing, but its plaster cast. Its double, in other words* (ECO, 1983, p.07).

Aqui Eco toca um aspecto chave da pós-modernidade, desde Borges a Barthes: a questão do duplo. Com efeito, o duplo em Piglia é um conceito extremamente explorado do ponto de vista da linguagem narrativa. Seus personagens são duplos, muitas vezes, duplês de um outro (alter-egos), assim como a linguagem em suas obras funciona como um duplo da própria literatura, na medida em que vai sendo construída em diferentes níveis de diálogo com esta. O leitor sente ao embrenhar-se pelos bosques da ficção de Piglia uma sensação de estar em um labirinto textual, dadas as intersecções entre crítica, ficção e história.

No pós-modernismo a história desempenha um papel preponderante: passado e presente estão constantemente entrecruzando-se, sendo julgados um à luz do outro. Da mesma forma, o texto crítico também sofre um processo de apropriação poética: ele é reelaborado em uma espécie de forma paraliterária, o que justificaria o fato de Barthes e Derrida serem os

escritores e não os críticos que os estudantes lêem atualmente (HUTCHEON, 1991, p.62, grifo da autora).

Emílio Renzi, personagem que se reitera ao longo da narrativa pigliana, resgata em *La ciudad ausente* novamente a metadiscussão sobre a história da literatura, e, por conseguinte, do país, assim como coloca à prova o papel da leitura-escritura, já que ele próprio é um personagem-leitor, um crítico à mercê dos mecanismos literários. Renzi, e o romance por antonomásia, funcionam como duplos da literatura; o nome completo do personagem nos indica esse processo figurativo: Ricardo Emilio Piglia Renzi. Assim como escondido na filiação simbólica do personagem está a presença do autor empírico, da mesma maneira acompanhamos a trajetória de Junior, protagonista imediato do romance, como uma *mise en scène* literária.

La ciudad ausente nos leva a uma narrativa labiríntica, fechada, na qual o mais importante parece ser o procedimento empregado na produção do texto e não o argumento textual em si, revelando-nos, assim, sua busca por uma metanarrativa. A negação do estilo literário convencional a partir dessa problematização da narrativa representa para Donald Shaw uma tentativa de *eludir el “sentido común literário” [...] de manera que la técnica del relato funcione como una metáfora de la inasibilidad de lo real* (1999, p.355).

Se o real - leia-se a história, o conhecimento - é intangível, cabe à literatura (pós-moderna) criar um duplo seu, um universo paralelo que possa servir de aproximação a este. Essa ênfase sobre o relativismo dos discursos, por conseguinte também das interpretações, aponta para a idéia já bastante enraizada no imaginário pós-moderno de que todo discurso é um construto moldado pela subjetividade humana e inscrito no tempo, perspectiva que perpassa tanto as narrativas de Eco quanto as de Piglia, realçando uma outra temática que vai se construindo paralelamente a essas discussões, a saber, a questão do “falso”.

O falso funciona como um signo polissêmico na articulação das narrativas de ambos os autores, pois remete a toda uma problematização das relações entre emissor/texto/receptor/referente. A força centrípeta deste signo nas narrativas de Eco e Piglia instaura de modo peculiar o espaço da ambigüidade, terreno fértil no qual se edifica a própria linguagem poética, terminando por arrastar consigo os pilares clássicos que estruturam a própria narrativa.

De maneira formidável, Eco, em um ensaio intitulado sugestivamente “A força do falso” (2003), relata que este último foi uma espécie de motor-propulsor de muitos eventos na história; aliás, é este basicamente o mote que sustenta todas as 600 páginas de *O pêndulo de Foucault*, bem como o será também em *Baudolino* (2000). Segundo o autor italiano:

[...] pode-se dizer que no curso da história, tiveram crédito crenças e afirmações que a Enciclopédia atual desmente *factualmente*, e um crédito capaz de subjugar os sapientes, fazer nascer e desmoronar impérios, inspirar poetas (que nem sempre são testemunhas da verdade), levar os seres humanos a sacrifícios heróicos, à intolerância, ao massacre, à busca do saber. Se isto é verdade, como não afirmar que existe uma Força do Falso? (2003d, p.253).

À melhor maneira nietzscheniana, Eco propõe uma desestabilização dos possíveis discursos absolutistas, lembrando que a História muito mais que uma idéia absoluta (“a verdade é o todo”) como queria Hegel revelou-se e continua revelando-se um mosaico de vozes e caminhos oblíquos “A História tem sido em grande parte o Teatro de uma Ilusão” (ECO, 2003d, p.252).

Piglia compartilha desta mesma *Weltanschauung*, conforma fica claro ao longo de todos os textos de *Nombre falso*. Na nota preliminar que abre a série de relatos (seis ao todo), num tom profundamente confessional, o escritor a partir de sua instância criadora revela como se sentia ao compor tais textos: [...] *todo el tiempo me sentí una especie de falsificador a quien en cualquier momento iban a descubrir* (1997b, p.09).

O escritor como um inventor ou um falsificador, o leitor como um detetive, um decodificador: tais concepções se embaralham e se interpenetram na medida em que um leitor é também um co-autor, assim, como um autor é, antes de qualquer coisa, um leitor. A relativização acompanha também as infinitas possibilidades de uma leitura ou de uma criação, já que paradoxalmente a condição de liberdade está atrelada às próprias regras a que estas estão vinculadas e que servem para limitá-las. A esta conclusão chega surpreso o personagem-autor (ou seria autor-personagem?) Ricardo Piglia na continuação de sua reflexão da nota preliminar a *Nombre Falso: comprobé que escribir por encargo, a partir de ciertas reglas fijas, produce una paradójica sensación de libertad* (1997b, p.09).

Em *Respiración artificial*, de maneira semelhante a *La ciudad ausente*, a questão da falsificação se vincula diretamente à produção dos discursos. No entanto, os relatos não são mais fabricados por uma máquina e sim por uma multiplicidade de vozes. A polifonia é, portanto, a opção para a estruturação da narrativa, alertando-nos para a multiplicidade das leituras, isto é, a importância do perspectivismo em oposição à visão de mundo absoluta e limitadora do cartesianismo ocidental. O romance enseja uma teoria do discurso intrigante, devedora da fonte francesa, abrindo espaço para uma ampla e profunda discussão da complexa realidade latino-americana. Tanto a história quanto a própria ficção são revistas sob um olhar escrutinador, representado na obra pelas instâncias simbólicas dos personagens Renzi, Maggi e Tardewski, os quais acabam por formar uma intrincada rede discursiva no desenrolar da narrativa.

Com efeito, seu principal protagonista e um dos narradores, o recorrente personagem pigliano Emilio Renzi, é um escritor neófito que busca “uma verdade” que é, simbolicamente, a busca da própria literatura pós-moderna: a compreensão dos mecanismos que regem a realidade. Renzi (Piglia, nós leitores) se surpreende, entretanto, ao dar-se conta de que a história parece divergir da razão, repetindo-se ao longo da história Argentina, como observa o

narrador-protagonista: *Después del descubrimiento de América no ha pasado nada en estos lares que merezca la más mínima atención. Nacimientos, necrológicas e desfiles militares: eso es todo* (PIGLIA, 2003, p.21-2).

A essa problemática possivelmente se deva o título do romance, pois a própria realidade parece artificial diante dos olhos dos personagens, sensação que inevitavelmente compartilhamos com eles. O tio de Emilio, Marcelo Maggi, um dos personagens centrais, responsável pelo encontro entre aquele e Tardewski, narrador da segunda parte do romance, chega mesmo a afirmar: *Todo lo que nos rodea, dice, es artificial: lleva las señas del hombre* (PIGLIA, 2003, p.34).

O mais interessante, contudo, não é, como pode parecer em um primeiro momento, o fato de essa constatação advir de um dos personagens, mas sim de ser dita justamente por um historiador, indo de encontro ao proclamado senso lógico-racionalista do discurso historiográfico. Atinge, certamente, o cerne da própria razão de ser do discurso como instância auto-proclamada instrumento de representação da realidade. Remete-nos a Nietzsche no que diz respeito à falibilidade do *coegitus* moderno e, por conseguinte, ao pensamento foucaultiano e sua noção desclassificatória do discurso, no qual é colocada em dúvida a validade dos papéis ocupados pelo autor e a própria obra, enfim, todo e qualquer ponto de apoio anterior à palavra viva, no que também se desclassifica o sujeito.

Maggi dá continuidade a sua reflexão em carta escrita a Renzi e com isso nos entrega mais pistas da escritura meta-poética de Piglia. A observação que Maggi faz sobre os escritores do século XVIII e o gênero epistolar que estava em voga exemplifica bem a intencionalidade do autor argentino: *Los hombres que vivían en esa época todavía confiaban en la pura verdad de las palabras escritas* (PIGLIA, 2003, p.34). Piglia escolhe Maggi oportunamente para dar vazão a essa discussão que será desenvolvida exaustivamente ao longo do romance, ou seja, a questão da sustentabilidade do discurso como expressão da

realidade; ao fazê-lo estabelece um diálogo intertextual declarado com a obra de Borges, citado diversas vezes nas discussões entre os narradores autodiegéticos. O crítico Seymour Menton em sua obra *La nueva novela histórica de América Latina* chega a dizer que: *la novela de Piglia cabe muy bien dentro de la tradición Argentina y podría considerarse como la novela borgeana que Borges nunca llegó a escribir* (1993, p.191).

Não são realmente poucos os momentos em que o nome do escritor ou alguma referência velada a sua idéias ou textos surgem no romance, fazendo com que sintamos sua presença durante toda a leitura da obra. A admiração de Piglia por Borges se reflete na construção do romance acintosamente, como numa das reflexões do personagem-narrador senador Ossorio acerca das cartas e dos textos que lê: *¿Llegan hasta mí. Las sueño? Nunca he podido distinguir el sueño de la vigilia. Están ahí, sin embargo* (PIGLIA, 2003, p.49). A distinção entre a vigília e o sono é um dos temas clássicos na poética de Borges e sua presença no romance de Piglia nos faz refletir sobre a tênue fronteira que separa a imaginação da realidade, o absurdo do racional.

Em outro momento, Marconi, outro personagem chave do romance, em seu encontro tertúlico com Renzi, declara após uma seqüência de várias páginas em que Borges e praticamente toda a literatura argentina se fazem presente:

[...] para seguir cumpliendo mi papel de anfitrión amable, suponte entonces que nos ponemos de acuerdo en dejar de lado a Borges, que es más o menos lo mismo que ponernos de acuerdo en dejar de lado el río y de un modo en que no vacilaré llamar platónico nos decidimos a cruzar el Uruguay de a pie, como si no hubiera agua. (PIGLIA, 2003, p.141)

O declarado intertexto com Borges reforça o questionamento da realidade que apontávamos anteriormente, haja vista a posição relutante de Borges quanto *a la verdad incontrovertible*, a qual segundo o mesmo é impossível conhecermos, seja por meio do discurso histórico ou ficcional, restando-nos, portanto, a tarefa de reinventá-la.

Em *O pêndulo de Foucault* podemos escrutar um pouco mais essa discussão acerca da manipulação das regras que regem os discursos. Eco brinca com as possibilidades do discurso metamorfosear-se ao longo da história, moldando-se às interpretações de seus leitores. No romance, os protagonistas são editores que se deparam com inúmeras “teorias da conspiração”, sobretudo aquelas que dizem respeito a questões místicas, como seitas secretas e mistérios guardados a sete chaves cuja revelação poderia mudar o rumo da humanidade.

No entanto, o foco da narrativa está sempre voltado para a própria arquitetura do texto, para as falácias que sustentam os discursos, tornando-se perigosos instrumentos de manipulação. Todo o romance se estrutura sobre a busca de verdades históricas escondidas em documentos, relatos, sociedades e seitas com propósitos diversos. No entanto, conforme vamos descobrindo, tais verdades muitas vezes ou não existem ou sub-existem sob muitas versões nem sempre coerentes ou consensuais.

Para ironizar essa busca e torná-la mais agradável ao leitor, Eco se vale do artifício pós-moderno do jogo narrativo, das inserções pluriculturais, mesclando cinema com literatura, histórias em quadrinhos com documentos históricos. A título de exemplificação, em uma passagem de *O pêndulo*, os personagens comentam sobre a origem da “arca da aliança”: “[...] a arca da aliança (que devia recolher as tábuas da lei, a vara de Aarão e um vaso de maná do deserto) era uma espécie de cofre elétrico capaz de produzir descargas da ordem dos quinhentos volts” (ECO, 1989, p.261). Na resposta de um dos personagens frente à veracidade de tal especulação, percebemos uma referência cruzada ao filme pop Indiana Jones, no qual o mesmo mito aparecia. O tom parece ser mesmo o de ironia: “Já vi isto num filme” (ECO, 1989, p.262).

No desenvolvimento da trama narrativa de *O pêndulo*, os relatos, fabricados, costurados uns aos outros por diversas versões, vão proliferando, de maneira que o leitor perde de vista onde começa e termina aquilo que se poderia chamar de verdade. Dessa maneira, o romance

mais do que criar uma teoria própria sobre a história dos templários, do Santo Graal ou mesmo de Cristo, pretende, na verdade, afirmar que toda teoria pode se tornar verdadeira na medida em que for bem construída e, sobretudo, bem divulgada.

Observando a passagem em que os três protagonistas do romance requisitam a opinião do personagem erudito Agliè para a leitura de um dos esboços da “teoria conspiratória” que eles haviam criado parodiando os discursos históricos, podemos constatar a mão de Eco conduzindo-nos por uma leitura metanarrativa:

Verei seus originais datilografados com espírito de humildade. Estou convencido de que mesmo no texto mais esqualido encontrarei um reflexo de qualquer, se não da verdade, pelo menos de bizarra mentira, e não raro os extremos se tocam. Vou me enfadar apenas com a obviedade, e por esse enfado é que os senhores me pagarão. (ECO, 1989, p.270)

A fala do personagem constitui-se num grande relato metapoético. Agliè, do alto de sua erudição, nos adverte de que a verdade nem sempre está onde se procura. Assim, pode-se ler nas entrelinhas que a fantasia de Belbo, Casaubon e Diotalevi não é totalmente absurda, pois, em contrapartida, a própria história da humanidade é um extenso relato de absurdos. Sendo assim, ainda seguindo a fala de Agliè, todo discurso se torna um pouco lúdico, um pouco canônico, de maneira que a leitura de qualquer (H)história só se torna desagradável à medida que se torna óbvia.

Na construção do enredo de *O pêndulo*, Eco se diverte e diverte o leitor apontando os nós onde os discursos entram em curto-circuito e contradizem a si próprios, explodindo em ambigüidades e discrepâncias. O sorriso do leitor se torna cúmplice do sorriso dos personagens, imantando-se num diálogo recheado de ironias e inverdades. Ao contrário, entretanto, de outros textos, a ironia no texto pós-moderno só alcança seu objetivo maior quando vai além de um jogo de enganos e risos. O truque por si só não importa ao escritor.

Seu interesse está em compartilhar o riso do leitor, como se lhe avisasse o tempo todo de que está permitindo-lhe aquele momento para que ambos desfrutem dele.

A ironia consiste em dizer não o contrário do verdadeiro, mas o contrário daquilo que se presume que o interlocutor acredite ser verdadeiro. É ironia definir uma pessoa estúpida como muito inteligente, mas somente se o destinatário souber que a pessoa é estúpida. Se não souber, a ironia não é percebida, e se fornece apenas uma falsa informação. Logo, a ironia, quando o destinatário não está consciente do jogo, torna-se simplesmente uma mentira. (ECO, 2003d, p.217)

A verdade do texto pós-moderno consiste no jogo da descoberta muito mais do que na própria descoberta, ou em outras palavras, importa muito mais o prazer da viagem do que o lugar aonde se chega. Ou seja, para o escritor pós-moderno, mais importante do que saber se o relato é verossímil, é acreditar que ele possa vir a ser. Nessa estratégia se ancora o prazer da literatura.

A origem do olhar sobre o potencial do falso na história talvez resida no fato de a “realidade” cotidiana estar impregnada de elementos ficcionais, ora no jornalismo, nas religiões, lendas e na própria História. O assunto, vale a pena destacar, é abordado intensamente em um capítulo de *Seis Passeios pelos Bosques da Ficção*¹⁰, no qual Eco se dedica às teses conspiracionistas reais, fundamentadas em ficção, e cita a gênese dos Protocolos dos Sábios de Sião, - que seriam um plano judaico-sionista internacional para dominação do mundo, por meio da imprensa e da maçonaria.

Os “Protocolos”, que tiveram seguidores e detratores ao longo da História, na verdade são fragmentos editados de obras literárias que Eco desnuda uma a uma. Os resultados foram catastróficos. Como sabemos, muita gente foi para os campos de concentração nazistas durante a segunda guerra e, ainda hoje, nos conflitos do Oriente Médio, infelizmente, muitas vezes os debates são pautados sobre o tema.

¹⁰ Cf. capítulo seis “Protocolos ficcionais”.

As teses conspiracionistas e apocalípticas já haviam sido tema de *Apocalípticos e Integrados* e serviram de fonte para *O Pêndulo de Foucault*. São, sem dúvida, fonte de inspiração para as mentes divagarem tanto para o bem quanto para o mal de muitos. A chave para a compreensão desse poder que emana de falsas verdades está, segundo Eco, na estrutura narrativa, que pode vir a ser bastante convincente, ainda que não muitas vezes verossímil:

Como os estudiosos observaram, é fácil perceber que os *Protocolos* foram um produto da França oitocentista, pois estão repletos de referências a questões do *fin-de-siècle* francês (como o escândalo do Panamá e os rumores sobre acionistas judeus na Companhia do Metrô de Paris). Também é claro que foram baseados em vários romances famosos. Infelizmente, a história, mais uma vez, era tão convincente como narrativa que muita gente não teve dificuldade de levá-la a sério. (2004c, p.143, grifos do autor)

A mentira, o falso, torna-se, em grande parte do tempo, apenas mais uma perspectiva dentre muitas outras. O que converterá uma mentira em verdade ou aniquilará uma consagrada verdade relegando-a ao campo da mentira será, no primeiro caso, o poder de persuasão do discurso que a reveste, ou, no segundo, a falta dele. Nesse sentido, o verdadeiro desafio de Eco está delatado em seus próprios escritos:

Se os mundos ficcionais são tão confortáveis, por que não tentar ler o mundo real como se fosse uma obra de ficção? Ou, se os mundos ficcionais são tão pequenos e ilusoriamente tão confortáveis por que não tentar criar mundos ficcionais tão complexos, contraditórios e provocantes quanto o mundo real? (ECO, 2004c, p.123)

Esse é o caminho que as pessoas tendem a trilhar, (re)inventando o mundo como lhes aprez, lendo da maneira como lhes convém. Eco, de sua parte, levando em conta essa característica humana, demasiado humana, parece buscar uma literatura tão ambígua quanto a vida, como ele mesmo salienta: “Em meus escritos sobre ‘obras abertas’, refiro-me precisamente a obras de literatura que se esforçam para ser tão ambíguas quanto a vida” (ECO, 2004c, p.123). De fato, em *A Ilha do Dia Anterior*, este caminho era apontado com nitidez.

Não em vão nos adverte o narrador “o cronista de sua crônica agitada deve espiar entre as dobras do discurso” (1995a, p.27). Uma advertência de um leitor para outro sobre as falsas interpretações, as armadilhas do texto.

A poética de Eco, na linha do pensamento pós-moderno, afirma que o texto literário, ao imitar a ambigüidade (e a complexidade) da vida, dá ao leitor a possibilidade de escolher como interpretar, embora limitado pelas regras do jogo. As interpretações serão assim tão variadas quanto assim as permitir o texto.

Diferentemente da vida, no entanto, a arte, por meio de sua elaborada discursividade, pode permitir um maior conhecimento da realidade que visa atingir. A realidade da arte é infinitamente mais acessível que a realidade onde vivemos, segundo Eco, de maneira que muitas vezes podemos vir a conhecer melhor um personagem literário do que nossos pais ou amante (2004c, p.35). Talvez por isso conheçamos melhor a nós mesmos pelos reflexos de nossos rostos projetados pelo espelho do discurso artístico. Belbo de *O pêndulo*, em uma de suas muitas observações metapoéticas, indaga a Casaubon qual é a realidade em que nos devemos fiar:

Que realidade? Talvez seja só nos folhetins que nos dão a verdadeira medida da realidade. Temos sido enganados. [...] Sempre achei que um verdadeiro dândi jamais faria amor com Scarlett O'Hara ou mesmo com a Dama das Camélias. Servia-me do folhetim para dar um passeio fora da vida. Sentia-me seguro, pois eles me propunham o inatingível. Mas era o contrário [...] Proust é que tinha razão: uma missa ruim representa melhor a vida do que uma Missa Solene. (ECO, 1989, p.470)

O comentário desiludido de Belbo a respeito dessas intrincadas relações entre arte e vida nos faz refletir sobre o prazer de crer naquilo que é falsamente ingênuo quanto o risco de se criar algo verdadeiramente falso: “[...] ler a vida como se fosse ficção, ler ficção como se fosse vida. Algumas dessas confusões são agradáveis e inocentes, algumas absolutamente necessárias, algumas assustadoras” (ECO, 2004c, p.124).

Para Eco, se ficção é, na verdade, uma mentira somente suportável enquanto arte, nada melhor do que usar a figura de um mentiroso com pretensões literárias como centro atrativo de seu romance. O falso aqui aparece novamente sob a forma da carta do Preste João “um dos falsos mais gostosos de toda a história ocidental” (ECO, 2003d, p.292).

Em *Baudolino*, o menino piemontês, protagonista do romance, aprende desde cedo o poder da palavra, ou ainda, de manipular as palavras. Oto Babenberg, histórico bispo de Freising (1112-1158) e preceptor do fictício personagem-título, lhe dá o seguinte conselho:

Se queres transformar-te num homem de letras e, quem sabe um dia, escrever Histórias, debes mentir e inventar histórias, pois, senão, a tua História ficaria monótona. Mas terás de fazê-lo com moderação. O mundo condena os mentirosos que só sabem mentir, até mesmo sobre coisas mínimas, e premia os poetas que mentem apenas sobre coisas grandiosas. (ECO, 2001a, p.44)

Essas palavras abrem a leitura para diversos pontos, pois carregam consigo uma ambigüidade interpretativa profusa. Antes de tudo, deve-se levar em conta a condição representativa dos personagens, isto é, Baudolino é um personagem fictício, criação puramente literária, ao passo que Oto Babenberg não apenas existiu de fato como também se tratava de um bispo da igreja católica, a qual era responsável em grande parte nesse período medieval pela escritura e manutenção dos textos históricos.

Nesse sentido, o autor coloca lado a lado ficção e história, valendo-se de um argumento pertinente e da posição crucial dos seus personagens: a história recomenda à ficção que minta, que se afirme ficção. Trata-se de um discurso capcioso? Provavelmente, afinal estamos no terreno da literatura, onde todas e quaisquer afirmações assumem um sentido que vai muito além do aparente. Ao abordar o tema da ficção dentro da ficção inserida na realidade, Eco abre mão do velho recurso de contar uma história dentro de outra história, preferindo debater de modo autoconsciente o tema por meio de sua narrativa. História e estórias misturadas quase indistintas.

Baudolino é o que poderíamos chamar um mentiroso compulsivo, um maluco a serviço da imaginação mais criativa. No entanto, esse mentiroso assumido faz, efetivamente, história. Seus relatos por mais inverossímeis que soem ao leitor, acabam por conquistá-lo e levá-lo para dentro da história européia, desnudando episódios marcantes desta, apresentando-lhe um imaginário tão fabuloso quanto o do próprio Baudolino. Novamente vida e realidade, história e ficção se misturam num caudaloso relato recheado de peripécias inventivas.

Outro personagem decisivo no universo fabuloso dessa trama novelesca é Nicetas Coniates, cuja presença faz o relato novamente oscilar entre o mítico e o histórico. O romance se inicia colocando frente a frente personagem imaginário, Baudolino, e histórico, Nicetas, orador e historiador, que à sua época ocupou a função de logoteta, isto é, chanceler no Império Bizantino. Baudolino o salva da morte certa, selando, deste modo, uma amizade que dará corpo ao enredo e estabelecerá uma nova relação entre ficção e história. Narrado em flash-back, a trama propriamente dita do romance tem início no século XIII, por volta de 1204, à época da invasão de Constantinopla pela Terceira Cruzada, cujo financiamento se devia ao interesse veneziano na rota comercial mediterrânea.

Dessa forma, Eco desmonta o relógio histórico parado na Idade Média, sua obsessão intelectual, para remontá-lo com peças ficcionais que o põem de novo em funcionamento. Noutras palavras, com o romance, os fatos daquele período são relidos à luz das invencionices do protagonista. Para além do périplo empreendido para encontrar o cálice sagrado ou o reino perdido do preste João, a missão do personagem Baudolino parece ser mesmo a de legitimar um discurso que pode dar voz à literatura sufocada pela opressão, seja ela de cunho social, político ou religioso. Até mesmo a aparente ingênua verve humorística do romance tem uma função que vai além do riso. Conforme nos afirma William Makepeace Thackeray, autor de *Barry Lindon*, clássico do romance picaresco de língua inglesa: “Sobre o temperamento e os

costumes de um país, as obras satíricas são as que aportam uma luz que seria inútil buscar nos livros de história” (GAMA, 2001, p. 69).

Umberto Eco e Ricardo Piglia não apenas acreditam no poder do falso como se vêem submetidos a sua força centrípeta, ou dizendo de maneira mais ambígua, se auto-submergem nesta esfera labiríntica de pistas falsas. Falsificações e ilusões parecem ser a essência do pensamento “em perspectiva” destes autores preocupados em mostrar o quanto as ditas verdades absolutas podem ser na maioria das vezes relativas, quando não uma bem arquitetada mentira (embora concordemos com Vargas Llosa que as mentiras podem ser, em alguns casos, muito verdadeiras...).

A importância da análise das obras de Eco e Piglia se justifica pelo seu caráter paródico e dessacralizador, sua capacidade em rediscutir temas e momentos históricos muitas vezes esquecidos, mal interpretados ou mascarados por um discurso historiográfico hegemônico e unidimensional. Alexandre Dumas dizia que para contar a verdade era preciso escrever romances, pois ele sabia muito bem que a realidade muitas vezes é inverossímil e a história oficial não passa de uma bem sucedida versão dos fatos. O sagaz escritor francês, ressalve-se, apenas se enganou ao não colocar a palavra verdade no plural.

Lo que llamamos locura es la descostumbre del pensamiento de los otros.

Roberto Arlt

Un hombre solitario no puede hacer máquinas ni fijar visiones, salvo en la forma trunca de escribirlas o dibujarlas, para otros, más afortunados.

Adolfo Bioy Casares

2.2 A máquina de narrar: a artificialidade do discurso

No âmbito da pós-modernidade, as discussões acerca dos fundamentos do discurso ficcional tendem para um olhar desconfiado em relação a sua capacidade de representar o real. Tal desconfiança se explica por dois motivos: por um lado, o modernismo havia buscado em vão uma modalidade discursiva que levasse à representação de verdades internas; por outro, essa busca havia feito com que a excessiva preocupação com a linguagem acarretasse numa arte marcadamente auto-referencial, perdendo seu caráter de espelho crítico da realidade.

Não raramente pensadores do porte de Walter Benjamin se levantaram contra aquilo que se denominou de “arte áurica”, no sentido de uma arte que pregava um fim em si mesma, a arte pela arte, a qual, segundo Benjamin e outros, era descartável ao ser eminentemente “mercadejável” (BENJAMIN, 2002). Estava em jogo, portanto, o papel social e político dos artistas. A linguagem artística havia entrado decisivamente na berlinda.

O pós-modernismo herdou em grande parte os conflitos e as contradições do modernismo. Destarte, naturalmente, o discurso ficcional vem enfrentando tais questionamentos de um modo bastante peculiar, valorizando a pluralidade discursiva em detrimento de um discurso monolítico e, além disso, voltando seus olhos novamente para uma arte preocupada com a realidade sócio-política. Essa perspectiva pode ser detectada ao longo das poéticas de Umberto Eco e Ricardo Piglia.

Com efeito, o maior interesse dos estudos literários concentra-se não no debate teórico, mas, sobretudo, na observação e, conseqüentemente, no estudo de como estas questões são (re)elaboradas pela ficção. Nesse sentido, os romances de Eco e Piglia são, indiscutivelmente,

laboratórios nos quais a ficção pós-moderna passa por um processo de reinvenção. Uma das metáforas que recorta e costura a poética de ambos e os concatena definitivamente ao imaginário pós-moderno é a da literatura como uma “máquina ficcional”.

A metáfora não poderia ser mais contundente. Resgata tanto a discussão sobre a artificialidade da sociedade contemporânea como dos discursos que a sustentam, bem como nos remete ao espaço da metanarratividade, já que essa “máquina” sobre a qual a literatura tanto no âmbito ficcional quanto no teórico se debruça vem a ser o próprio processo de ficcionalização, o ato da criação literária. Conforme observa Maria Antonieta Pereira em estudo acerca do romance *La ciudad ausente*:

[...] la novela tiene como temario un mundo del final del siglo en que los experimentos políticos, científicos y tecnológicos inventan seres y lenguajes artificiales, alteran los conceptos de ciudadanía y nacionalidad, y resisten al desaparecimiento de las tradiciones culturales. (1999)

Pode-se estender a metáfora da máquina do romance de Piglia para a crítica veiculada pela literatura pós-moderna no que tange à fabricação da realidade por meio de discursos tão artificiais quanto artificiosos. Diante dessa constatação, a literatura pós-moderna, à qual se filiam os romances de Eco e Piglia, educa o olhar do leitor por meio de uma série de estratégias metapoéticas que visam prepará-lo para o desvendamento dos artifícios empregados pelos discursos em geral.

Poder-se-ia afirmar que, sob o julgo da pós-modernidade, a crítica à sociedade se faz mais eficiente na medida em que insere o indivíduo nos meandros da produção discursiva, ou, *mutatis mutandis*, na inserção do leitor à engrenagem ficcional. Não por acaso, as obras de Piglia e Eco estão altamente impregnadas de um teor autobiográfico, assim como mantêm uma forte comunicação com seu fazer crítico literário. Trocando em miúdos, os personagens, os cenários e até mesmo as temáticas dos romances se voltam para a realidade dos escritores, num movimento auto-referencial. Assim sendo, os personagens são desdobramentos de suas

instâncias supra-ficcionais, a saber, da *intentio auctoris*. Valha como exemplo, no caso de Piglia, a sua auto-inserção como personagem dos romances. No caso de Eco, o fato de ser a sua cidade natal a mesma do protagonista Baudolino, além do que Belbo, personagem central de *O Pêndulo de Foucault*, é um piemontês de meia-idade, culto e funciona na narrativa como co-autor da obra de Casaubon, “coincidências” demais, admitamos, com a história pessoal de Eco.

A característica mais instigante, entretanto, que revela essa preocupação auto-referencial se faz sentir na construção dos personagens, indivíduos marcados pela experimentação da leitura e da escrita, seja o escritor neófito Emilio Renzi, de *Respiración artificial*, ou Junior, funcionário de um jornal e investigador compulsivo da vida literária argentina em *La ciudad ausente*, o qual tem como orientador o mesmo Emilio Renzi de *Respiración artificial*. Em *Baudolino*, o protagonista é um curioso menino que aos poucos se vê co-autor da história de sua vida e da história européia, tendo como preceptor um bispo historiador. Já em *O Pêndulo de Foucault* são três os protagonistas, sendo que todos eles trabalham numa mesma editora, além do que resolvem mais tarde compor uma obra a seis mãos.

No entanto, deve-se destacar que a auto-referencialidade, motivo de crítica ao modernismo, tem na literatura de Eco e Piglia uma essência altamente crítica. Ao trazer à baila o papel do leitor na produção dos sentidos do texto, os autores, cada um a seu modo, instigam seus co-autores (os próprios leitores) a re-examinarem os processos das construções discursivas que perfizeram a realidade da qual partem as narrativas. O leitor é, desta forma, forçado a ser tanto leitor-autor da obra ficcional quanto leitor-crítico dos vários discursos com os quais a obra se conecta, incluindo o próprio discurso teórico-ficcional.

Dai a importância da máquina-narradora no relato de *La ciudad ausente*, elemento deflagrador de todas as metáforas paraliterárias e/ou metadiscursivas que compõem o nível semântico profundo do romance.

A máquina, programada para traduzir histórias, acaba por transformar a primeira delas - o William Wilson, de E. A. Poe - em Stephen Stevensen. A tradução imperfeita distancia-se da trama do original em favor do desdobramento de sua lógica de construção, num mecanismo de reduplicação infinita de histórias. *La ciudad ausente*, de Ricardo Piglia, é essa máquina-arquivo propulsora de uma rede de ficções virtuais. Seu mito de origem é a disseminação de duplos que se transformam em replicantes, como garantia contra a morte e o esquecimento do relato “uma invenção muito útil porque aos poucos os velhos estavam morrendo”. (MIRANDA, 2005)

A máquina metaforiza em um nível profundamente metapoético o escritor como deus *ex machina*. Ela é o elo entre o mundo da ficção e sua representação. Segundo Piglia: *La literatura construye un mundo paralelo y a ese mundo paralelo un escritor puede transportar, digamos así, hechos o personajes reales. Algo de eso he tratado de hacer en mis libros, poner personas o hechos reales en mundos imaginarios y ver qué pasa* (2003, p.02).

O “mundo paralelo” ao qual se refere Piglia é a própria intersecção entre o real e o imaginário, interstício simbólico no qual a realidade é reinventada sob o olhar a um só tempo jocoso e irônico da ficção pós-moderna. Em *La ciudad ausente* Piglia cria uma metáfora tão peculiar quanto metanarrativa para expressar tal olhar, denominando-lhe invenção clandestina de mundos. A uma certa altura da narrativa, Junior, o personagem detetive, acaba constatando que o universo que o circunda era uma criação da própria máquina de Macedônio, produtora dos relatos que ele investiga.

Pero si la historia que me contó no es cierta, entonces Stephen Stevensen es un filósofo y un mago, un inventor clandestino de mundos, como Fourier o Macedonio Fernández. Junior empezaba a entender [...] El sentido futuro de lo que estaba pasando dependía de ese relato sobre el otro y el porvenir. Lo real estaba definido por lo posible (y no por el ser). (1997a, p.98)

Valendo-se de um engenhoso artifício fabulador, Piglia insere o eu criador de Macedonio Fernández, um de seus modelos literários, lado a lado com outros dois de seus grandes mestres, James Joyce e Edgar Allan Poe, já que o personagem investigado, Stephen

Stevensen, alude tanto ao William Wilson de Poe quanto ao Stephen Dédalus de Joyce.¹¹ Na complexa engrenagem da ficção pigliana, Joyce e Macedonio Fernández fazem parte do jogo narrativo que reinventa a literatura na medida em que relê a história da literatura.

A onipresença de Macedonio Fernández no romance se explica pelo seu reconhecido trabalho de exploração do universo narrativo, o qual tanto para Piglia quanto mesmo para o exigente Borges significara uma revolução dos modelos teóricos narratológicos. O romance decisivo de Macedonio, *Museo de la novela de la eterna*, é uma espécie de anti-romance, pois, ao parodiar a ordem histórica ou o pensamento que a estrutura, acaba por transformar-se numa linguagem em aberto, em suspenso, um “romance infinito, que inclui todas as variantes e todos os desvios; o romance que dura o que dura a vida de quem o escreve” (2004a, p.22).

Revela-se, assim, a arbitrariedade dos discursos e, em maior grau, a arbitrariedade das próprias regras que regem a nossa realidade. “*Todo lo que nos rodea es artificial*” (2003, p.34), afirma Tardewski, personagem-interlocutor de *Respiración Artificial*, ao que lhe responderia virtualmente Casaubon, personagem-demiurgo de *O pêndulo de Foucault* “... penso ao contrário que o mundo seja um enigma benigno, que a nossa loucura faz terrível por pretender interpretá-lo segundo a própria verdade” (ECO, 1989, p.96).

As duas falas, assaz representativas do diálogo intertextual que permeia as duas obras, alude à falta de confiança e de segurança nos valores e nos discursos que parece envolver o homem pós-moderno. A realidade ao redor deste parece muitas vezes tão artificial, absurda, caótica, que não seria estranho que cada pessoa tentasse organizá-la segundo suas próprias convicções.

Em *La ciudad ausente*, a máquina vai criando, ao produzir os relatos, uma cadeia de textos/discursos que se misturam à própria narrativa do romance, tornando-se uma forma de

¹¹ Para um maior aprofundamento dessas relações intertextuais conferir “La máquina de la creación” In: PEREIRA, M^a. A. *Ricardo Piglia y sus precursores*. Buenos Aires: Ed. Corregidor, 2001

segunda fonte narrativa. Edgardo H. Berg, em sua análise do romance, chama essa estratégia narrativa de *conspiración literaria*, e a sustenta com a seguinte interpretação:

Contra el relato monológico y estereotipado del estado que quiere imponer el modo de percibir el mundo y el criterio de lo real, la máquina provoca el desfase narrativo, articula y narra su contrafigura utópica... El texto juega a la desestabilización de los sistemas de referencia. (1996, p.40)

A máquina (transfiguração da literatura) cria uma realidade alternativa que se opõe deliberadamente à realidade oficial, como se pode observar no diálogo entre Junior e o misterioso personagem conhecido como o engenheiro Russo:

La inteligencia del Estado es básicamente un mecanismo técnico destinado a alterar el criterio de realidad. Nosotros tratamos de construir una réplica microscópica, una máquina de defensa femenina, contra las experiencias y los experimentos y las mentiras del Estado. (PIGLIA, 1997a, p.142)

Piglia estabelece a partir da metáfora da “máquina” uma intertextualidade explícita com a obra de Macedonio Fernández, cuja poética influenciou em muito a produção literária daquele, juntamente com as de outros dois consagrados autores, Borges e Joyce. Junior, uma espécie de jornalista detetivesco, busca desenfreadamente encontrar a máquina que teria sido construída por Macedonio Fernández com a função de produzir relatos. Junior nos demonstra entender e compartilhar dos ideais de Macedonio (assim como Piglia, o autor implícito) de tal forma que considera a máquina *su obra maestra: En esos años había perdido a su mujer, Elena Obieta, y todo lo que Macedonio hizo desde entonces (y ante todo la máquina) estuvo destinado a hacerla presente. Ella era la Eterna, el río del relato, la voz interminable que mantenía vivo el recuerdo* (PIGLIA, 1997a, p.46).

Junior a encontra ao final, numa das salas de um museu labiríntico e descobre que essa máquina é uma espécie de reduplicadora infinita de histórias. A máquina manteria assim viva a presença da esposa, ou em termos simbólicos, manteria viva a memória contra o poder do

silenciamento *la voz interminable*, o fluxo criador que se opõe à estéril estagnação, princípios que sustentam a arte literária. Todas essas alusões nos levam à obra-prima de Macedonio Fernández, *Museo de la novela de la eterna* (1967), romance póstumo.

Nela, Macedonio parece querer travar um duelo paródico com a chamada escola realista da literatura, provocando-a com nada mais nada menos do que 56 prólogos para seu “romance infinito”. Seu propósito maior, radical, é desfazer o princípio chave da literatura, a saber, a verossimilhança, que ele denomina de *alucinación*. Macedônio acredita numa radical diferenciação entre *lo leíble* e *lo vivible*, de maneira que, para ele, o leitor deveria não apenas questionar a relação entre real e ficcional, mas sim nossa própria concepção de leitor e leitura.

En el Museo [...] el deseo psicológico, arraigadísimo en todo lector, de descubrir un diseño, un principio de organización en el texto, o bien los rudimentos de verosimilitud convencional en los personajes, se halla sistemáticamente traicionado mediante una larga serie de tretas y artificios por lo general humorísticos. (SHAW, 1999, p.31)

Piglia absorve o pensamento de seu conterrâneo e o explora no desenvolvimento da narrativa de *La ciudad ausente*. Diante dessa rede intertextual que se abre em direção a uma complexa teoria da fabulação, costurando textos dos mais variados autores, Borges, Joyce, Poe, Macedonio Fernández, Piglia, nos deparamos com uma poética que ao reelaborar muitos dos conceitos literários acaba ela mesma se transformando numa imensa máquina reduplicadora, que trabalha com os limites da linguagem, configurando-se em uma arte do implícito.

Contudo, assim como no romance, o ato de traduzir, de duplicar engendrado pela máquina transforma-se num ato de criação. A máquina como metáfora da produção literária revela-se um mecanismo de luta contra a opressão do discurso oficial, lógico-racional. Em um diálogo com um dos personagens, Fuyita, cujo relato serve a Junior para traçar uma conexão em direção à origem da máquina, ficamos sabendo que esta adquiriu uma inteligência própria

e que passou a infiltrar-se no pensamento oficial do Estado: *La máquina ha logrado infiltrarse en sus redes, ya no distinguen la historia cierta de las versiones falsas* (Piglia, 1997a, p.63).

Em *O pêndulo*, aparece novamente a máquina como peça chave da trama narrativa. A invenção da máquina, chamada por eles de Abulafia, encarregada de criar textos aleatórios a partir de outros, numa clara alusão à técnica do pastiche, remete o leitor ao processo de escritura. A máquina, inventada por Belbo, faz parte do processo de criação do “Plano” ao qual se dedicam, sob as orientações de Belbo, Casaubon e Diotallevi.

O Plano é, para dizê-lo em poucas palavras, a tentativa de criar uma narrativa que funcione como uma meta-história da humanidade, ou seja, inconformados com os reveses e os absurdos legados pela história oficial, os personagens resolvem criar uma história paralela, apócrifa. A máquina funciona, nesse processo, como co-autora dessa sub-trama narrativa. Um dos textos gerados pela máquina termina da seguinte forma:

Inventar, inventar desordenadamente, sem se preocupar com o nexos, de modo a não conseguir fazer mais o resumo. Um simples jogo de estafeta para os símbolos, um revelando o outro, sem parar. Decompor o mundo numa sarabanda de anagramas em cadeia. E depois crer no Inexprimível. Não é esta a verdadeira leitura da Torah? A verdade é um anagrama de um anagrama. *Anagrams = ars magna*. (ECO, 1989, p.504)

Esse fragmento está circunscrito ao pensamento semiótico, porém não sem um declarado jogo metanarrativo pós-modernista com o leitor. Ele dialoga com o leitor e lhe convida a refletir sobre a natureza combinatória e aleatória do romance e, ao fazê-lo, está metaforizando a própria escritura. Os personagens utilizam a máquina para criar uma história paralela, sem se dar conta que, a não ser ao final, estão decifrando a si próprios quando acreditam estar decodificando a realidade. A metáfora não podia ser mais profícua.

Partindo das concepções da semiótica, observa-se que a metáfora no plano da expressão ficcional é intencionalmente falsa, não representa nada, não pode, portanto, ser parafraseada.

Enquanto nas outras formas discursivas estamos preocupados em interpretar o comportamento verbal em termos semânticos e intencionais, inscrevendo-o na ordem da razão, na interpretação da metáfora é a própria norma que é redescrita e reconstruída. Ela aponta para algo (a própria regra) e, o fazendo, desfaz a naturalidade da terceiridade do símbolo, como algo que teoricamente representa o real. O que faz a diferença entre uma mentira e uma metáfora não é a diferença entre as palavras usadas ou o que elas significam, mas como as palavras são empregadas. A Abulafia contém em seu “dispositivo” o germe dessa diferença. Ela é, por isso, a metáfora do romance num plano menor e da própria literatura pós-moderna num plano maior.

Outro aspecto que constitui a *intentio operis* do romance está vinculado à questão da interpretação. Nada escapa à “leitura infinita” dos três personagens do romance: todo signo é passível de conter um segredo, uma “chave reveladora do grande mistério da vida”. Toda essa discussão, é claro, se desconstrói imediatamente a cada nova descoberta, pois nos salta aos olhos o tom paródico, irônico, kafkiano já que muitas vezes absurdo, cômico até das situações e das hipóteses que eles criam e recriam para depois destruírem e voltar a reconstruir.

O romance está construído sobre um terreno bastante movediço: o do próprio discurso, literário ou não, mas dialógico, polissêmico e aberto por natureza. O próprio Eco o chamou em algum momento de “romance das idéias”, dada a sua discussão da relação entre razão e irracionalismo. A linguagem “metapoética” perpassa todo o texto e nos leva à mesma reflexão levada a cabo por Piglia sobre as práticas discursivas e a sua capacidade de representação/interpretação do “real”.

Nesse emaranhado de discursos, o texto literário constrói seu próprio espaço na construção da diferença, condição básica para perpetuar sua existência.

Si, para hacerse, la literatura precisa establecer a cada paso su diferencia, eso la torna necesariamente autorreflexiva y crítica: ella trae en sí misma el

virus del texto ensayístico, las historias de otras lecturas, el murmullo de voces reñadas y el gusto por la polémica, que es tan neobarroco y tan posmoderno. En una clásica re-versión del simulacro, la literatura se deja fascinar por el ensayo y sobrevive por medio de recursos extraídos de éste [...] (PEREIRA, 1999, p.30)

A diferença pós-moderna, ressalte-se, é sempre plural e provisória. *No Pêndulo* entra em jogo a pluralidade da linguagem na medida em que temos:

[...] a linguagem educada e arcaizante de Aglié, aquela pseudodannunziana de Ardent, a esmagadora e ironicamente literária (desejada e sofrida) do Belbo dos *files* secretos, a mercantil e *kitsch* de Garamond e os diálogos goliardos dos três redatores no curso de suas irresponsáveis fantasias, capazes de misturar evocações eruditas e jogos de palavras de gosto duvidoso. (ECO, 2003d, p.290)

Por isso a necessidade de aproximação a outros textos, a outras linguagens, processo conflituoso no qual relações de cunho metonímico remetem à idéia de hipertextos e “a narrativa hipertextual pode nos educar para a liberdade e para a criatividade” (ECO, 2003d, p.21). Essa “educação” é a própria educação da leitura, pós-moderna na medida em que insere leitor, autor e obra num mesmo processo criativo.

Narrar implica, así, una sucesión de experimentos con la pérdida donde el equívoco, el engaño y la falsificación condenan a los escritores a invenciones que mezclan géneros, estilos, dialectos, temas. Para evitar la transformación del lenguaje en una masa amorfa, reducida a clichés de época o de la cultura globalizada, se necesita monitorear la construcción del texto, la productividad de los cruzamientos discursivos, la selección del material que será ficcionalizado. (ECO, 2003d, p.29)

O fragmento anterior traz uma importante observação acerca da linguagem pós-moderna no que tange à sua experimentação com os signos e, num nível mais amplo, com os discursos. A inventividade da narrativa pós-moderna está pautada por uma propriedade que lhe é peculiar e que a diferencia das demais linguagens, isto é, o monitoramento do processo de construção textual. De tal perspectiva surge ao mesmo tempo o gosto pós-moderno pela

metanarrativa e pela auto-referencialidade. Desvenda-se, assim, a máquina discursiva à mesma proporção em que os mitos da criação poética vão sendo substituídos por um olhar irônico.

Em *O Pêndulo de Foucault*, o olhar da narrativa perpassa com um viés irônico alguns acontecimentos da nossa história ocidental, os quais compõem uma história “repleta de mistérios verdadeiros e falsos” (ECO, 2004c, p.82). A ironia supracitada se encontra na maneira como a narrativa vai desfiando esses mistérios e os vai apresentando ao leitor, ou seja, por meio de uma linguagem paródica, muitas vezes cômica, passando da desconfiança para uma credulidade exacerbada.

Acordava à noite e me dava conta de que Renato Cartésio dava as iniciais R.C., ele que com tamanha energia procurou e depois negou haver encontrado os Rosa-Cruzes. Por que tanta obsessão pelo Método? O método servia para procurar a solução do mistério que estava então fascinando todos os iniciados as Europa...E quem havia celebrado a magia do gótico? René de Chateaubriand. E quem havia escrito, nos tempos de Bacon, o *Steps to the Temple*? Richard Crashaw E além deles, Ranieri de Calzabigi, René Char, Raymond Chandler? E Rick de Casablanca? (ECO, 1989, p.440)

O fragmento anterior é singular não apenas por apresentar uma linguagem explicitamente irônica e paródica, mas também por revelar a preocupação em *O pêndulo* com a questão da interpretação. Nesse caso, o tom irônico da paródia realça a fragilidade de todo e qualquer discurso e, conseqüentemente, os riscos das interpretações que eles possam suscitar. Nesse jogo de perspectivas, cabe ao leitor, evidentemente, decifrar as claves que lhe são dadas.

O plano de vocês está cheio de segredos, porque está cheio de contradições. Por isso poderiam encontrar milhares de inseguros dispostos a se reconhecerem neles. Ponham tudo fora. Homero não andou fingindo. Vocês fingiram o tempo todo. O mal de fingir é que todos nos acreditam. As pessoas não acreditaram em Semmelweis, que dizia aos médicos para lavarem as mãos antes de tocarem nas parturientes. Dizia coisas simples demais. As pessoas acreditam é naqueles que vendem loção para crescer o cabelo. (ECO, 1989, p.514)

Ao analisar o plano de Belbo, Casaubon e Diotallevi, Lia aborda a problemática central do discurso ficcional e seu contraponto, o discurso histórico, ou seja, a questão do que pode ser aceito como verossímil ou não. Sua conclusão é digna de um poeta tanto quanto de um crítico literário, o que nos faz refletir sobre a mão de Eco, a *intentio auctoris* que alimenta o relato desta personagem “O inverossímil é a coisa mais parecida com o milagre” (ECO, 1989, p.514). Embora a fala de Lia seja uma crítica à artificialidade do discurso de seus amigos, pode-se reconhecer nele o reconhecimento da magia que há no discurso, tal o seu poder de persuasão.

Para Umberto Eco, os textos ficcionais, à diferença do mundo e ainda quando ambíguos, explicitam uma margem muito clara de certeza, conduzindo-nos a um paradoxo interessante: a ficção desrealiza o real para criar um novo real mais seguro, portanto “mais real” do que aquele que se encontrava no ponto de partida. Nesse processo, a ficção “desconfigura” os nossos parâmetros de certeza e dúvida, do que é verossímil do que não é. A arrogância das verdades absoluta cede lugar à ambigüidade das interpretações. Vejamos o que diz Guilherme de Baskerville, detetive-filósofo de *O nome da rosa*, a Adso, seu discípulo: “[...] somente a fé responde a tudo, mas evitando as questões. Se queres viver o caminho da razão, precisarás aceitar os pontos de interrogação” (1986, p.321). Em um movimento duplo, a literatura pós-moderna questiona tanto o referencial quanto o discurso que se constrói sobre ele, pois ao final está questionando a produção textual no seu âmago.

Entre a mentira e a ironia, para citar uma das obras de Eco cujo título neste momento viria a calhar, os romances pós-modernos vão desarmando o leitor, em um primeiro momento, para que ele possa se aventurar pela realidade da ficção e, após assinado o pacto de verossimilhança, volta a armá-lo para que, enfim, ele esteja apto para desvendar as ficções que permeiam a nossa realidade.

A literatura pós-moderna nos insta a repensar a validade das verdades absolutas no seio das práticas discursivas, a artificialidade e a arbitrariedade da razão discursiva. Para tanto, ela se volta para seu próprio fazer poético e, ao fazê-lo, como ocorre com os romances de Eco e Piglia, não se está proclamando sua autonomia ou auto-suficiência, mas sim sua própria contingência, ou seja, a sua insuficiência. A literatura enquanto prática discursiva ou conjunto de valores busca sua transcendência, dessa forma, na prática libertadora da leitura crítica e as poéticas pós-modernas de Eco e Piglia, poder-se-ia acrescentar, fazem, indubitavelmente, parte dessa busca.

3. SIGNOS EM EXPANSÃO: A POÉTICA DA ABERTURA

Chega mais perto e contempla as palavras.
 Cada uma tem mil faces secretas sob a face
 neutra e te pergunta, sem interesse pela resposta,
 pobre ou terrível, que lhe deres: Trouxeste a chave?
 Carlos Drummond de Andrade

*Todo lenguaje es un alfabeto de símbolos cuyo ejercicio
 presupone un pasado que los interlocutores comparten,*
 Jorge Luis Borges

O discurso aberto é um apelo à responsabilidade, à escolha individual,
 um desafio e um estímulo para o gosto, para a imaginação, para a inteligência.
 Umberto Eco

Quando Umberto Eco publica *Obra aberta*, em 1962, não apenas criava um marco para a chamada neo-vanguarda italiana, mas, sobretudo, teorizava com eficiência e originalidade sobre as potencialidades da ousada ficção que nascera ainda no século XIX com o espírito esteticamente libertário do Simbolismo, crescera nos alvares do século XX com a revolução modernista e, a partir da segunda metade deste mesmo século, vinha assumindo sua esperada maturidade, problematizando-se.

Eco escreve seu livro, de fato, sob a égide das experiências estéticas da modernidade, termo que se toma neste trabalho como correspondente ao período ou *zeitgeist* que se identifica com as “revoluções da linguagem” que se operaram no final do século XIX e primeira metade do século XX.

O trabalho atrela-se, dessa forma, à concepção de modernidade desenvolvida por estudiosos como Octavio Paz, Hugo Friedrich, Haroldo de Campos, entre outros, os quais atribuem à segunda metade do século XIX o momento do surgimento do espírito estético que dominaria a literatura até hoje, o qual se convencionou chamar de modernismo, malgrado as controvérsias. Segundo Paz, movidos por diversas transformações sociais e filosóficas, os escritores subvertem os valores, perturbam a linguagem, reelaboram os conceitos estéticos, destruindo qualquer ligação com a tradição (PAZ, 1986, passim).

Pode-se afirmar, no entanto, que as obras de Eco, assim como as de Ricardo Piglia, vão além no que se refere a questões de gênero, pois o trabalho de exploração da linguagem, assim como a problematização da narrativa levada à cabo por ambos, diluem as convenções clássicas que definiam as fronteiras entre discursos. A tão propalada crise dos gêneros, reflexo de um estilhaçamento do sujeito e, conseqüentemente, do discurso contemporâneo, não provoca, entretanto, nas obras de Eco e Piglia um mal-estar ontológico ou mesmo epistemológico, mas serve antes como um material valioso sujeito à prospecção por parte do olhar ficcional.

A teoria da obra aberta, que funciona como um fio condutor na poética de Eco, focaliza na narrativa seu potencial multiplicador de significados, cuja força motriz se deve à sua ambigüidade “[...] a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante” (ECO, 2003c, p.22). A narrativa seria uma espécie de cristal, refratando diferentemente a luz emitida pelo olhar de cada intérprete, de cada perspectiva, constituída bem além do controle possível que possamos ter sobre nossa imaginação literária. Capacidade de leitura, enfim, que é uma desordem fecunda, marcada por todo um repertório de experiências, inclusive literárias, antes trilhadas e por elementos dados também pelo acaso.

O autor faz questão de assinalar que o espírito aberto das obras de ficção apresenta na literatura contemporânea uma particularidade mais, ou seja, uma a florada consciência estética “[...] tal ambigüidade se torna, nas poéticas contemporâneas, uma das finalidades explícitas da obra, um valor a realizar de preferência a outros” (ECO, 2003c, p.22). A obra literária, nesse sentido, busca um diálogo direto com o leitor, pois ao explicitar seu mecanismo discursivo faz com que o interlocutor se torne um “cúmplice dos seus segredos”. A literatura estabelece, efetivamente, uma relação dialógica, um acordo silencioso entre leitor e obra no que compete à construção dos sentidos “Postular a cooperação do leitor não quer dizer inquinhar a análise

estrutural com elementos extratextuais. Como princípio ativo da interpretação, o leitor constitui parte do quadro gerativo do próprio texto” (ECO, 2004a, p.XI).

O pensamento estético desenvolvido por Ricardo Piglia ao longo de sua produção literária alinha-se à poética da obra aberta de seu contemporâneo Umberto Eco. A concepção literária de Piglia é a de uma literatura aberta às mudanças, afeita, portanto, a metamorfoses que a enriquecem na mesma proporção em que desvirtuam suas convenções. A literatura ganha força à medida que potencializa sua perspectiva discursiva múltipla, condição inerente ao texto literário “se pode escrever de pontos de vista diferentes [pois] a continuidade de uma obra se faz de uma maneira aberta” (PIGLIA, 2007).

Essas perspectivas complementar-se-ão com a inserção do olhar vindo de fora, o olhar do leitor, seja ele especializado ou não. À luz da poética de Piglia, tratar-se-á de compreender o efeito de deslocamento provocado pela leitura, concebendo a construção dos sentidos como um processo duplo, de desconstrução e reconstrução do olhar. A literatura constrói-se para Piglia em dois planos, aquele que se apresenta e aquele que se oculta, o esperado e o revelado. A leitura que Piglia faz da tradição literária parte do princípio de que o leitor ao longo da história legitima leituras, definindo ou redefinindo os cânones. Esse diálogo entre obra e leitor, leitura e tradição, tomados pelo viés artístico funciona como uma das molas propulsoras de sua escritura, como analisa o ensaísta cubano Jorge Fornet:

[...] el gesto de vincularse con una tradición no puede entenderse, en ningún modo, como el acto de diluirse en ella. Por el contrario, supone encontrar un lugar bien definido y original dentro de ese magma. Supone, incluso, que ese lugar sea móvil; cada nuevo texto agrega lecturas inéditas y, por tanto, nuevos autores y temas con los cuales asociarse. (2005, p.195)

O lugar móvel da escritura de Piglia ao qual se refere Fornet parece situar-se no espaço aberto da ficção. Nesse sentido, a idéia do duplo sobre a qual se erige o pensamento de Piglia dialoga com a teoria da obra aberta ao pensar a literatura como um espaço plurívoco, no qual

os valores clássicos de acabado e definido perdem seu motivo de ser. O duplo é a latente possibilidade do vir a ser, pois representa o plano secreto do texto, à espera, portanto, do seu desvelamento.

Tratando da matéria ambígua da qual se nutre a literatura, ponto essencial na “poética da abertura” de Eco, Piglia enfatiza a idéia do texto como um relato elíptico “[...] o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido e com a alusão” (2004a, p.92). O processo de transformação diz respeito à intersecção que se produz entre o momento da produção do texto e o de sua recepção. A confluência desses dois níveis de significação cria um terceiro que é aberto, móvel, gerando um número indeterminado de projeções, embora não necessariamente infinito.

De acordo com Piglia, a literatura manteria, por tais propriedades, um intenso *affair* com a psicanálise, pois ambas trabalham ao redor de uma zona obscura, seja esta o inconsciente, para a segunda, seja o espaço potencial de significação relegado à leitura, para a primeira. De qualquer forma, ambas têm no relato das experiências mediado pela linguagem a chave para a compreensão das possíveis zonas obscuras que fazem parte da vida humana.

Os ensaios de Eco e Piglia, bem como seus romances, instauram-se exatamente neste espaço conflituoso concernente à mediação entre realidade e conhecimento, texto e interpretação. Ao valorizar a relação entre o objeto do saber e sua recepção, a literatura ressalta dois aspectos em especial: o papel do leitor, co-autor do texto, porquanto o texto depende de sua participação para que possa legitimar-se como espaço dialógico, e a obra como um universo aberto, em constante expansão, já que esta se estrutura sob o princípio do perspectivismo ou relativismo. Em suas teorizações sobre a obra aberta, Eco classifica como deslocamento das perspectivas ou revezamento das interpretações tal atributo do texto ficcional (2003c, p.25).

Esses postulados, amplamente discutidos no âmbito do pós-modernismo, encontram força no pensamento de Derrida, cuja concepção de discurso remete à idéia de que este se faz numa interlocução aberta, isto é, a significação é sempre impedida (ou mediada) e transportada para outras conexões, valorizando a noção de texto/discurso como uma rede, um hipertexto. O filósofo francês acentua em seus textos a iminência da pluralidade na cultura contemporânea, conceito, por sinal, tão fustigado quanto o da própria pós-modernidade. A categoria criada por ele, a *différance*, funciona como uma estratégia discursiva apoiada na idéia da pluralidade, que, por sua vez, se conecta ao conceito de “rizoma” de Guattari e Deleuze (2004) e ao de “simulação” de Baudrillard (1991).

Por outro lado, a percepção da significação como um processo ao mesmo tempo ininterrupto e interrompido por diferentes apropriações parece essencial neste contexto, pois nos lança ao encontro do cerne nevrálgico do pensamento pós-moderno, no qual as categorias da experiência e do discurso são relativizadas e redimensionadas. Este questionamento se reflete na literatura e nos leva à idéia da problematização da narrativa como forma discursiva representativa do mundo empírico - o olhar de descrença frente à capacidade de compreensão da realidade por meio do relato é considerada condição *sine qua non* do discurso pós-moderno, conforme afirmam os principais teóricos desta corrente do pensamento, a saber, Lyotard (1986), Hutcheon (1991), Anderson (1999), Harvey (2005), entre outros.

Tomando por pressuposto que a narrativa contemporânea (seja qual for a terminologia empregada, pós-modernista ou pós-vanguardista) prima por sua composição aberta (para Eco) ou dupla (para Piglia), torna-se ainda mais relevante a preocupação com a forma, a estrutura textual, e, conseqüentemente, a análise desta: “A segunda característica do discurso aberto é que ele me reenvia antes de tudo não às coisas de que ele fala, mas ao modo pelo qual ele as diz. O discurso aberto tem como primeiro significado a própria estrutura” (ECO, 2003c, p.22).

As narrativas de Eco e Piglia exploram a fundo e de modo autoconsciente a problemática que envolve discurso e representação e, ao fazê-lo, apontam os holofotes para a arquitetura textual. Não basta apenas contar uma boa história, pois o significado maior de um texto se dá no desvelamento do processo de significação, como nos ensina Guimarães Rosa, valendo-se do pensamento de Riobaldo: “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (1986, p. 52). O prazer da leitura, ou a fruição provocada pelo texto, intensifica-se com a relação de cumplicidade entre leitor e obra. Daí a importância atribuída à estrutura textual, à composição da narrativa.

O verdadeiro conteúdo da obra torna-se o seu modo de ver o mundo e de o julgar, expresso em modo de formar, e é neste plano que deverá ser realizado o discurso sobre as relações entre a arte e o próprio mundo. A arte conhece o mundo através das próprias estruturas formativas (que portanto não são o seu modo formalista, mas o seu verdadeiro momento de conteúdo): a literatura compõe palavras que significam aspectos do mundo, mas a obra literária significa em si o mundo através do modo como estas palavras estão dispostas, ainda que elas, tomadas uma a uma, signifiquem coisas sem sentido, ou então acontecimentos e relações que parecem não ter nada a ver com o mundo. (ECO, 2003c, p.258-9)

A obra aberta concebida por Eco ou a teoria da duplicidade de Piglia pensam a estrutura textual como uma série de recursos e mecanismos que proporcionam e incorporam o olhar extrínseco (olhar do leitor, seja ele crítico ou não) ao universo intrínseco da obra.

Os sentidos escondidos por baixo das camadas superficiais discursivas nos levam ao encontro das camadas mais profundas da narrativa. E é exatamente tal nível que mantém a obra literária viva, aberta, posto que sobrevive na memória do leitor futuro. A obra mantém sentidos adormecidos à constante espera de um leitor que os decifre. Ela sobrevive ao tempo, pois são tão longevas quanto as próprias histórias do mundo. “Todas as histórias do mundo são tecidas com a trama de nossa própria vida. Remotas, obscuras, são mundos paralelos, vidas possíveis, laboratórios onde se experimentam com as paixões pessoais” (PIGLIA, 2004a, p.104).

A literatura segue viva, portanto, graças ao desejo inerente ao homem de perpetuar-se. O texto literário fornece ao leitor uma quase inesgotável fonte de sentidos que acabarão por preencher os espaços ociosos do discurso oficial, os pequenos fracassos da existência humana. Ao associar suas experiências extra-ficcionais com as vividas no universo do romance, os leitores, por um lado, dão maior significação ao processo de leitura, assim como, por outro lado, levam para a literatura o seu afã de descobrir o sentido do mundo. “Os relatos nos defrontam com a incompreensão e com o caráter inexorável do fim, mas também com a luz pura da forma” (PIGLIA, 2004a, p.104). Assim, para Piglia, é a forma plural, ambígua, enigmática como se constitui a obra literária que a faz tão atrativa ao leitor, revelando, desse modo, uma paridade com a realidade factual que permeia a literatura. Porquanto ler é decifrar o mundo, mas, acima disso, ler é essencialmente decifrar-se a si mesmo.

No que tange mais propriamente à poética de Eco, este, apropriando-se da concepção de Calvino sobre o tempo-espço na narrativa, metaforiza a relação obra-leitura por meio da idéia do texto como uma “máquina preguiçosa” já que ele não teria significação em si próprio, dependendo da participação do leitor para que passe a criar vida “um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu” (ECO, 2004a, p.37) Para Eco, tal propriedade do texto ficcional é imprescindível, pois, do contrário, se uma obra tivesse que dizer tudo que o leitor precisa para que a compreendesse esta obra seria infinita. Onde a obra se cala, entra a voz da imaginação pertencente ao leitor.

“[...] qualquer narrativa de ficção é necessária e fatalmente rápida porque, ao construir um mundo que inclui uma multiplicidade de acontecimentos e de personagens, não pode dizer tudo sobre esse mundo. Alude a ele e pede ao leitor que preencha toda uma série de lacunas” (2004b, p.09).

A relação entre obra e intérprete, assim como a relação entre o mundo e seus intérpretes, obras e leitores, é uma relação essencialmente marcada pela alteridade na visão de Eco. Essa

relação pode, com efeito, ser abstraída da composição da obra, de sua estrutura: “[...] somente pelo exame da obra como modo de formar (tornado modo de ser formada, graças ao modo como nós, interpretando-a, a formamos) podemos reencontrar através de sua fisionomia específica a história da qual nasce” (ECO, 2003c, p.33). Ou seja, o *modus operandi* do texto ficcional revela a visão do artista. Ela só é reconhecida nas estruturas que compõe a obra, e apenas pode ser observada de fora para dentro.

O mundo interior de um poeta é influenciado e formado pela tradição estilística dos poetas que o precederam, tanto e talvez mais do que pelas ocasiões históricas em que se inspira sua ideologia; e através das influências estilísticas ele assimilou, sob a espécie de modo de formar, um modo de ver o mundo. (ECO, 2003c, p.34)

Dessas elucubrações advém a ênfase contemporânea sobre a necessidade de uma poética sincrônica, em detrimento de uma mera leitura historicizante, limitadora por seu afã cronológico. A forma, ou seja, a estrutura, a composição estilística, consagra-se exatamente por permitir um olhar flexível, móvel, itinerante, por promover múltiplas perspectivas, sem que perca jamais sua identidade.

[...] uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original. (ECO, 2003c, p.40)

O universo sobre o qual se constrói a obra literária está baseado em infinitos planos, acarretando infinitas leituras. Nenhuma leitura, limitada desde sua natureza por uma questão espaço-temporal, dará conta da decifração do universo ficcional contido no texto, assim como nenhum texto consegue dar conta da realidade. Tendo em vista tal assertiva, podemos dizer

que o “mundo extratextual” (leia-se a história, o real) é, portanto, intangível por sua própria incomensurabilidade. A linguagem coloca-se assim aquém da realidade.

Seymour Menton já havia observado a iminência dessa aporia em seu estudo sobre o primeiro romance de Piglia, *Respiración artificial*, no qual observa que: *La imposibilidad de llegar a la verdad incontrovertible, trátase de la historia o de la realidad contemporánea, se anuncia por Piglia como el tema de la novela en la dedicación irónica a Elías y a Rubén “que me ayudaron a conocer la verdad de la historia”* (1993, p.97).

Nota-se a relação com a poética de Borges e a teoria da impossibilidade de se conhecer a história. Menton, aliás, destaca não apenas a presença de Borges em Piglia, mas em maior ou menor grau em toda a narrativa latino-americana contemporânea ao considerá-lo um dos precursores da narrativa, alcunhada pelo próprio Menton, de *nueva novela histórica*.

Em Borges, como em grande parte da narrativa dita pós-moderna, o discurso passa a ser o referente e não mais a realidade, destacando-se, nesse sentido, o próprio caráter artificial do mesmo (não é por mera coincidência que duas das principais obras narrativas de Piglia chamam-se *Respiración artificial* e *Nombre falso*). Da mesma forma, Foucault afirma que só podemos ter acesso ao real por meio do discurso, resgatando, direta ou indiretamente, as teorias de Nietzsche. As teorias de ambos constituirão, por motivos evidentes, as bases do pensamento pós-moderno.

Respiración artificial se afirma como um dos romances excepcionais escritos no último quarto do século XX, sobretudo pelo espírito desafiador, cujo maior propósito talvez seja desafiar poeticamente a imaginação alheia. Afirma-se, portanto, como obra que dialoga com o pensamento inquieto da filosofia de seu tempo, cujo caráter desconstrutivista remete não por acaso à arquitetura contemporânea, nascedouro da emblemática pós-modernidade.

De certo modo, podemos dizer que esta obra busca alcançar o mesmo ideal almejado pela filosofia foucaultiana, na medida em que procura entender o discurso como uma entidade

independente e o livro como um objeto-acontecimento livre das noções de autoria, ou, como prefere Foucault, das sujeições a que o circunscreve o discurso do poder:

Gostaria que um livro não se atribuisse a si mesmo esse estatuto de texto ao qual a pedagogia ou a crítica saberão reduzi-lo, mas que tivesse a desenvoltura de apresentar-se como discurso: simultaneamente batalha e arma, estratégia e embate, luta e troféu ou ferida, conjunturas e vestígios, encontro irregular e cena irrepetível. (FOUCAULT, 1992, p.10)

Em *Respiración artificial* as diversas inserções dos narradores rediscutem com um tom bastante original os discursos histórico e ficcional. A polifonia é a opção para a estruturação da narrativa, alertando-nos para a multiplicidade das leituras, isto é, a importância do perspectivismo em oposição à visão de mundo absoluta e limitadora do cartesianismo ocidental.

O romance enseja uma teoria do discurso intrigante, abrindo espaço para uma ampla e profunda discussão da complexa realidade latino-americana. Tanto a história quanto a própria ficção são revistas sob um olhar escrutinador, representado na obra pelas instâncias simbólicas dos personagens Ossorio, Maggi, Renzi, Marconi e Tardewski, os quais acabam por formar uma intrincada rede discursiva no desenrolar da narrativa. O encontro entre essas vozes estabelece a multiplicidade discursiva, ou seja, instaura o perspectivismo ao estabelecer diferentes focos narrativos. Essa polifonia pode ser apreciada com frequência no decorrer da obra:

Es decir, dijo Marconi, que me sentía en un estado de ánimo muy particular y entonces me dije: Tengo que ver a esa mujer. La llamo por teléfono, contó Marconi. Le digo: Tengo que verla de inmediato. ¿Puede venir a mi casa? Vivo a más de veinte kilómetros de Concordia, pero puedo tomar un taxi, contó Marconi que le había contestado la mujer, dijo Tardewski. Venga inmediatamente, le dice Marconi. Sí, dijo la mujer. (PIGLIA, 2003, p.162)

Embora o texto perca a dinamicidade ao empregar essa complexa construção discursiva entrecortada pela intermediação do relato, ganha, por outro lado, em nível de abstração, pois propicia uma maior reflexão acerca da relação entre narrador e interlocutor, referente e discurso.

O jogo entre os elementos discursivos aponta, claramente, para uma linguagem metadiscursiva, além de revelar uma bem entrançada rede de vozes narrativas. Marconi se configura assim no primeiro narrador, pois a primeira inserção pertence a ele. Contudo, não pode ser considerado o narrador-chave, pois a palavra *lhe* é dada por Tardewski, o narrador em segunda instância, que vai pontuando o discurso de Marconi com marcadores como *dijo*, *contó*, expressando assim a interseção feita por ele na fala do outro. Tardewski é, portanto, um narrador coadjuvante: ele narra a história para Renzi, que por sua vez nos narra como *lhe* foi contada, ocupando assim o papel de narrador principal.

Com efeito, temos ainda a inserção de um quarto elemento na estruturação narrativa: a mulher da qual nos fala Marconi, o primeiro narrador, a quem também *lhe* é dada a palavra: *Sí, dijo la mujer*. Reforça-se novamente a discussão sobre o caráter do discurso, remetendo-nos, inevitavelmente, ao cotejo entre a historiografia e a ficção, já que além da metadiscursividade realçada pelo romance há também um enfoque dirigido a (re)leitura da história argentina.

O romance vai desafiando, assim, sua estrutura dialógica, marcada pela tensão entre os discursos da Ficção e da História, cujo teor revela-se de profundo interesse epistemológico. Reafirma-se uma vez mais a problemática que está na base da própria distinção entre ambos os discursos, isto é, a própria captura e compreensão do tempo, material do qual se formam tanto um quanto o outro.

Literatura e história acabam se encontrando: a primeira dialogando com o futuro e a segunda, com o passado, mas ambas presas na encruzilhada do

presente. Se a literatura está voltada para o futuro, sonha com um tempo que ainda não há, por isso será o lugar, por excelência, da utopia. (FIGUEIREDO, 1994, p.133)

Esse é o grande conflito da literatura pós-moderna, duelando consigo mesma num constante movimento de auto-reflexão, levado ao extremo por sua linguagem experimental e desafiadora, que contesta a legitimidade do discurso da mesma maneira que contesta a representação realista clássica.

O romance aproxima-se mais da poesia na medida em que remete a uma leitura alegórica da realidade, pautado por uma auto-referencialidade característica e desprendidos dos limites próprios do seu gênero textual. A pós-modernidade, ou a rede de textos que a compõe, debruça-se sobre as propriedades do discurso enquanto construto humano, posicionamento assumido por Piglia na composição de sua obra, já que a autoconsciência teórica apresentada pela obra faz-se notar nas interferências narrativas habilmente manipuladas pelo autor:

A opção por múltiplos pontos de vista, a justaposição de vários discursos em primeira pessoa, a inclusão do diálogo através de cartas, que implica a troca entre um emissor e um receptor determinados, apontam para uma preocupação com o discurso ‘situado’, que desafia as convenções narrativas realistas de registro do sujeito como ser coerente, contínuo, conhecedor transcendental e controlador. Prefere-se a fragmentação que problematiza a subjetividade, recusando a perspectiva totalizadora e, através dessa recusa, se questionam as próprias condições de produção e recepção dos diversos textos que compõem o universo ficcional. (FIGUEIREDO, op.cit., p.128)

Respiración artificial encaixa-se assim na definição de “metaficção historiográfica” proposta por Linda Hutcheon na medida em que ataca com vigor, segundo a autora, “a noção de exclusividade, fechamento e autoridade que antes se exigia da teoria (e também da arte)” dando, conseqüentemente, “lugar ao jogo intertextual e à admissão da contingência intelectual” (1991, p.80). Ainda segundo a autora, o que essas obras fazem é “lançar dúvida sobre a própria possibilidade de qualquer sólida ‘garantia de sentido’, qualquer que seja sua

localização no discurso” (HUTCHEON, 1991, p.81). Tais observações podem ser identificadas em várias passagens do romance de Piglia, como, por exemplo, no momento em que Tardewski, já no final do romance, após relatar a Renzi como havia descoberto por acaso a conexão surreal entre Hitler e Kafka, se pergunta:

¿Cómo podía ser que nadie comprendiera? Se había preguntado Tardewski. ¿O sólo leemos lo que ya hemos leído, una y otra vez, para buscar en las palabras lo que sabemos que está en ellas, sin que sorpresa alguna pueda variar el sentido? Eso se preguntaba, dijo Tardewski, a medida en que avanzaba en la certidumbre de su descubrimiento. (PIGLIA, 2003, p.206)

Este fragmento serve como fechamento do romance, mas também, já que prevalece uma estrutura circular na concepção da obra, nos reporta ao início do texto, justamente à primeira frase que abre o romance: *¿Hay una historia?* (PIGLIA, 2003d, p.15), se pergunta e ao mesmo tempo nos pergunta Renzi, abrindo espaço para o questionamento central da obra. Abre espaço também para um desfile de personagens históricos que reconstroem, sob o olhar paródico da ficção, a história da Argentina do século XIX ao nosso; o recorte se deve provavelmente por uma escolha de caráter político: Piglia quer discutir a identidade de uma nação, a sua, que havia ganhado este status na aurora daquele século. O passado relatado pelo discurso oficial é desconstruído para ser novamente reconstruído, passando por um processo de significação e não mais de legitimização. Essa função da literatura pós-moderna cabe perfeitamente ao romance, conforme nos lembram as palavras de Hutcheon:

Autoconscientemente, a metaficção historiográfica nos lembra que, embora os acontecimentos tenham ocorrido no passado real empírico, nós denominamos e constituímos esses acontecimentos como fatos históricos por meio da seleção e do posicionamento narrativo [...] só conhecemos esses acontecimentos passados por intermédio de seu estabelecimento discursivo, por intermédio de seus vestígios no presente.” (1991, p.131)

Coloca-se em evidência a relatividade dos conceitos que fundamentam o discurso, uma das características mais expoentes no discurso literário pós-moderno. O emprego da linguagem paródica destina-se, assim, à desfragmentação de idéias aceitas e divulgadas pelo discurso oficial, conforme nos lembra Donald Shaw:

Respiración artificial se ha interpretado de varias maneras, pero principalmente se la ha leído como novela íntimamente relacionada con el “Proceso” (el Proceso de Reorganización Nacional [1976-1983], es decir, la dictadura militar en Argentina) o como una novela que desconstruye la historia. (1999, p.353)

Reconstroem-se os fragmentos da história argentina a partir de uma linguagem inventiva e inovadora, que busca deslocar o lugar ocupado pelo discurso olímpico e absoluto da história oficial para então ceder espaço ao olhar introspectivo da linguagem literária. O próprio Renzi, personagem que metaforiza o escritor e sua complexa e conflituosa relação com a realidade, chega a dizer a Tardewski que:

[...] estaba convencido de que ya no existían ni las experiencias, ni las aventuras. Ya no hay aventuras, me dijo, sólo parodias. Pensaba, dijo, que las aventuras, hoy, no eran más que parodias ... la parodia había dejado de ser, como pensaron en su momento los tipos de la banda de Tinianov, la señal del cambio literario para convertirse en el centro mismo de la vida moderna. (PIGLIA, 2003, p.114)

O universo ficcional se transforma, dessa forma, em um simulacro no qual a realidade e o discurso que a sustenta se submetem aos mecanismos do discurso literário, os quais darão uma nova “interpretação” a essa já cristalizada história oficial. Assim, continua Renzi: *La parodia ha sustituido por completo a la historia. ¿O no es la parodia la negación misma de la historia?* (PIGLIA, 2003, p.114). Além disso, ainda segundo Renzi, seu primeiro romance é uma espécie de paródia de Onetti com o estilo de *Las Palmeras salvajes* de Faulkner (PIGLIA, 2003, p.17-18).

O simulacro construído por *Respiración artificial*, no interior do qual a natureza do discurso histórico ganha em valor semântico na mesma proporção em que perde seu tom fundamentalista, move o texto sempre em direção a um leitor no futuro. Os discursos da história e da ficção, que estruturam dialogicamente o relato de Piglia, permeiam, por sua vez, as vozes discursivas que constroem a pluralidade do romance.

Em *La ciudad ausente* o simulacro erigido pela narrativa desconstrói a noção de uma cidade monolítica e, por conseguinte, de representações absolutas, de espaços e identidades estagnados, unidimensionais. A idéia do simulacro baudrillardiano que entrelaça ambos os romances representa a possibilidade de provar o real por intermédio do imaginário. No quarto estágio da representação, o estágio do signo, o qual se confunde com a própria pós-modernidade, segundo Baudrillard, predomina a hiper-realidade, mecanismo que tudo falsifica. No que tange à cultura, o simulacro coloca-a como uma esfera de completa autonomia, e nela são jogados os sujeitos descentrados, os quais devido ao acúmulo de imagens e simulações possuem apenas uma experiência a compartilhar, que é a alucinação desestabilizada e estetizada da realidade.

O conceito de simulacro ou ainda de simulação serve como instrumento de reflexão acerca da representação discursiva, essencial para a compreensão das poéticas de Piglia e também de Eco. A teoria chama a atenção para as várias camadas discursivas que constroem aquilo que consideramos como sendo o real. Esses níveis discursivos compõem uma supra-realidade, ou hiper-realidade, segundo o teórico francês. A literatura de Piglia e Eco discutem a seu modo tais concepções, jogando com a autonomia dos signos, explorando os limites das interpretações. Potencializam, nesse sentido, a liberdade criadora da ficção.

Para Piglia (1993, *passim*), a cidade de Buenos Aires, cenário que no romance apresenta-se ambíguo, a um só tempo real e imaginário, ideal e disfórico, possui duas fundações: uma primeira, inaugurada pelas obras máximas de Sarmiento e Echeverría,

Facundo (1845) e *El matadero* (1837) respectivamente, e uma segunda, moderna, ambígua, plural, assentada na narrativa de Borges, mais propriamente em seu conto “La muerte y la brújula” (1942). O romance de Piglia filia-se, obviamente, à segunda.

O signo da ausência que paira sobre o romance desde o seu título lança a leitura para uma dimensão metafísica, um não-lugar que é ao mesmo tempo e paradoxalmente o espaço ocupado pela cidade de Buenos Aires. Piglia busca uma cidade que não existe nos discursos, uma cidade que é supra-real, a qual coexiste com a urbe real. A primeira transforma-se, desse modo, no simulacro da segunda. Este gesto utópico e anarquista vem a ser a essência do intertexto que une *La ciudad ausente* à obra de Macedonio Fernández, pois na obra de Macedonio: *Buenos Aires es la realidad, la historia; por eso es necesario el complot para restituirla a ese tiempo donde existen los sueños sin lastres de estatuas y calles sin nombres de próceres. Una nueva fundación: la aldea de Recienvenidez* (PIGLIA, 2001a, p.21).

Na ausência dos *sueños sin lastres*, a ficção se encarrega de preencher o vazio da cidade com as vozes e as micro-histórias de uma memória coletiva, parcialmente enterrada e quase esquecida. A tensão torna-se, nesse sentido, completamente discursiva. Piglia parece dialogar com a máxima orwelliana segundo a qual quem controla o discurso e a representação controla a realidade e a memória. Junior, protagonista do romance, faz duas viagens: uma pelas zonas clandestinas de Buenos Aires, a outra, virtual, é a sua leitura dos contos produzidos pela máquina Elena, a qual se encontra no Museu, centro do romance e da cidade.

Junior se recostó en el asiento. En el reloj del Museo eran las tres de la tarde. Abrió el sobre. El relato se llamaba los nudos blancos. Una historia explosiva, las ramificaciones paranoicas de la vida en la ciudad. Por eso hay tanto control, pensó Junior, están tratando de borrar lo que se graba en la calle. La luz que brilla como un flash sobre las caras lívidas de los inocentes en la foto de los prontuarios policiales. (PIGLIA, 1997a, p.65)

As *ramificaciones paranoicas* entrelaçam a vida e a cidade, conforme reflete Junior. No entanto, ele só chega a essa conclusão através do relato produzido pela máquina,

subentendendo-se que é o discurso artificial desta que conecta real e imaginário. Os *nudos blancos* parecem ser a ponte que une Junior a esta realidade exteriorizada pela ficção da máquina, evocando a conexão entre leitor e mundo. Buscando um sentido para o real, Junior se depara com distintos universos que vão da cidade concreta ao “submundo” dos relatos da máquina de Macedonio. O leitor, por sua vez, acompanha esta trajetória narrativa dupla, mas o sentido do romance está ainda para ele intermediado pela narrativa que incorpora as outras duas, revelando-se tratar de um simulacro (os textos da máquina) dentro de um simulacro (o romance de Piglia).

A consequência desta paranóia discursiva ou desta estrutura elíptica que sustenta o romance, criando relatos dentro de relatos, é uma sensação de incerteza ou instabilidade, refletindo no fato de que se, em um primeiro impacto, as referências geográficas e literárias soam como verídicas, tanto o romance como a cidade, por momentos, parecem esvaziar-se de estrutura, como se se transformassem em esqueletos de um romance ou cidade fragmentados. Além disso, podem-se ler simbolicamente as duas viagens de Junior como uma só, conectando-se o texto ao conto de Borges “La muerte y la brújula”: Junior, e o leitor com ele, lêem os contos da máquina como se estivessem percorrendo a cidade, a tal ponto que a cidade passa a ser a própria metáfora do romance e vice-versa, já que o mapa da cidade constitui-se da série de ficções que têm origem na máquina. Assim, a complexa e emblemática rede de contos formam o enigma do texto e a textualização da cidade à proporção que estes se interrompem e se cruzam como ruas e avenidas: *Parecía una red, como el mapa de un subte. Viajó de un lado al otro, cruzando las historias, y se movió en varios registros a la vez* (PIGLIA, 1997a, p.87).

Além disso, o final da narrativa reserva um acontecimento no mínimo sugestivo no que diz respeito ao périplo do protagonista. A última viagem de Junior é para fora da cidade, rumo à ilha, *La isla*, um lugar imaginário, utópico - baseado em um

cruzamento entre Joyce, especialmente o Joyce de *Finnegans Wake*, e Macedônio. Nessa viagem final e intrigante a língua e a estética transluzem-se em valiosos mecanismos que propiciam o questionamento de fronteiras (políticas, geográficas, lingüísticas) e problematizam a idéia de esquecimento.

No último capítulo do romance (intitulado significativamente “*En la orilla*”), desfazem-se tanto o sujeito quanto a cidade, e Piglia nos deixa com o monólogo insistente, aberto da máquina, que não pode deixar de narrar, que transmite e transforma, como se estivesse fora de controle, numa combinação irreverente de referências históricas e literárias, estrangeiras e nacionais, até concluir, pese à impossibilidade de sua condição, com uma nota afirmativa ao final:

Estoy llena de historias, no puedo parar, las patrullas controlan la ciudad y los locales de la Nueve de Julio..., estoy en la arena, cerca de la bahía, en el filo del agua puedo aún recordar las viejas voces perdidas, estoy sola al sol, nadie se acerca, nadie viene, pero voy a seguir, enfrente está el desierto, el sol calcina las piedras, me arrastro a veces, pero voy a seguir, hasta el borde del agua, sí. (PIGLIA, 1997a, p.168)

O relato da máquina encerra a narrativa com um discurso que sublima o real ao anunciar sua insistência em seguir narrando não obstante o controle das patrulhas, relutando, assim, em desistir de sua existência. Ao lutar por continuar significando, esta entidade criadora reafirma sua condição *una máquina no es, una máquina funciona* (PIGLIA, 1997a, p.68). Fadada, portanto, a existência, a cidade, como a máquina, está condenada a ausentar-se e rearticular-se em um novo mapa discursivo e clandestino. Metáfora da condição humana, a cidade e máquina no romance de Piglia vão assumindo diferentes valores ao longo da narrativa, resistindo a uma representação fixa, pré-concebida, pois seu motivo de ser só se preenche no plural, com as expectativas dos leitores.

Atentando para os romances *O pêndulo de Foucault* e *Baudolino*, percebe-se que estes também resistem a definições programadas, ratificando o efeito de abertura do texto

contemporâneo proposto por Eco em *Obra Aberta*, cuja teoria partia exatamente do contraste entre a definição estática e inequívoca da forma clássica renascentista frente ao dinamismo da estética barroca, reflexo, ainda segundo Eco, de uma indeterminação do efeito que nunca permite uma visão privilegiada, frontal, definida, mas antes leva o observador a deslocar-se continuamente para ver a obra sob aspectos sempre novos, como se ela estivesse em contínua mutação. Assim, para Eco, a estética barroca seria a primeira manifestação moderna artística “porque nela o homem se subtrai, pela primeira vez, ao hábito do canônico” (2003c, p.44).

Ressalte-se que o efeito de abertura do texto, peça-chave das teorias literárias de Eco, já se encontra desenvolvido em sua primeira obra, *O nome da rosa*. Levando em consideração a noção de que um texto é um universo aberto a várias interpretações e que por isso não é possível estabelecer uma verdade, mas sim verdades que dialogam entre si a partir de diferentes pontos de vista, o trecho seguinte, pontuado pela discussão de cunho epistemológico entre Adso e seu mestre Guilherme, será esclarecedor no tocante à teoria da obra aberta:

“Em Paris eles têm sempre a resposta verdadeira?”
 “Nunca”, disse Guilherme, “mas são muitos seguros de seus erros.”
 “E vós”, disse eu com impertinência infantil, “nunca cometeis erros?”
 “Frequentemente”, respondeu. “Mas ao invés de conceber um único erro imagino muitos, assim não me torno escravo de nenhum.”
 Tive a impressão de que Guilherme não estava realmente interessado na verdade, que outra coisa não é senão a adequação entre a coisa e o intelecto. Ele ao contrário se divertia imaginando a maior quantidade possível de possíveis. (1986, p.351)

Embora *O pêndulo de Foucault* e *Baudolino* estejam estruturados de modos diversos e façam uso de linguagens notadamente particulares, é possível identificar uma perspectiva que os une, a qual pode ser resumida por uma profunda ironia dirigida às propriedades do discurso. Em ambos os romances, efetivamente, destacam-se protagonistas às voltas com invenções discursivas que ora se aproximam desafiadoramente ao real, ora simplesmente o

encampam. Casaubon, protagonista de *O pêndulo*, em uma de suas reflexões hermenêuticas chega à conclusão de que a incredulidade ao contrário do que se pensa corrobora a curiosidade:

Não é que o incrédulo não deva acreditar em nada. Não crê é em tudo. Crê numa coisa de cada vez, e numa segunda apenas se essa de certa maneira descende da primeira. Procede de maneira míope, metódica, não arrisca horizontes. Acreditar em duas coisas que não estejam juntas, com a idéia de que em alguma parte deve haver uma terceira, oculta, que as integra, é a boa imagem da credulidade. (1989, p.53)

As conjecturas do personagem nos levam diretamente ao encontro das teorias de Eco sobre a obra aberta e, conseqüentemente, os limites da interpretação. Casaubon tem a liberdade irônica que talvez o Eco ensaísta não se possa permitir. Sua fala, no entanto, caberia perfeitamente na teoria de Eco desenvolvida pós-obra aberta, calcada sobre o papel ativo do leitor. Na visão tanto do romancista quanto do teórico Umberto Eco “os direitos dos intérpretes” foram supervalorizados. Em outras palavras, ainda que a perspectiva de um romance esteja aberta a interpretações que passam pelo crivo dos leitores, não seria correto pensar que “o texto é simplesmente um piquenique para o qual o autor leva as palavras e os leitores levam o sentido” (2005, p.28).

A crítica de Eco destina-se, assim, aos desconstrucionistas e à possibilidade de uma semiose ilimitada, como ele próprio declara “aceito a afirmação segundo a qual um texto pode ter múltiplos sentidos. Recuso igualmente a afirmação de que um texto possa ter qualquer sentido” (ECO, 2005, p.165). Daí advém a inserção da paranóia ou do complô em *O pêndulo de Foucault*, amarrando toda a intriga romanesca.

Ao criar um pseudo-discurso conspiratório baseado nas histórias de pretensas sociedades secretas, os três amigos, Casaubon, Diotallevi e Belbo, peças centrais da narrativa, ironizam não apenas a veracidade da existência de tais sociedades, como também discutem, ainda que de maneira oblíqua, o poder em potencial, tão perigoso quanto irresponsável,

inerente a uma teoria falsa mas bem construída. Casaubon nos presenteia nesse sentido com uma observação: “Deu tudo errado. Havia-me obstinado numa hipótese elegante mas falsa. Ocorre com os melhores cientistas. Não, com os melhores cientistas, só, não. Com todos” (ECO, 1989, p.45). Nas palavras do personagem, Eco não deixa passar a ironia para com as pretensões de celeiro da verdade que se arroga o discurso científico. A ironia reforça-se mais adiante quando um dos personagens cita a frase de G. K. Chesterton: “Quando os homens não acreditam mais em Deus, isso não se deve ao fato de eles não acreditarem em mais nada, e sim ao fato de eles acreditarem em tudo” (ECO, 1989, p.76). A posição dos personagens revela possivelmente uma veleidade do teórico Umberto Eco, a qual concerne ao seu olhar cético sobre o sentido da História. Comentando sobre a psicologia por trás do complô em *O pêndulo de Foucault*, afirma o autor:

Durante os anos 70, os setores dedicados ao marxismo e aos pensamentos revolucionários começaram a ceder lugar para departamentos dedicados ao orientalismo, aos novos cultos, à “*new age*”. A psicologia do complô dominou os séculos 19 e 20, até o anti-semitismo nazista. A metade dos grandes dignitários nazistas era ligada a confrarias ocultistas. Existem vínculos que vão e voltam ao longo da história dos dois últimos séculos, que eu tentei descrever e explicar, simplesmente porque eu estava fascinado pelo fenômeno. Eu coleciono os livros antigos. Eu venho acumulando todo esse material ocultista e tudo isso me fascina. Mas é possível ter uma paixão pela vida das rãs sem querer se tornar por sua vez uma rã! Eu coleciono livros que não dizem a verdade – contos, fábulas, mistérios - e, ao mesmo tempo, eu sei que eles não dizem a verdade. Eu não acredito nem nas fadas, nem nos mágicos. A idéia segundo a qual tudo já está acertado por meio de um complô secreto tem lá o seu charme, evidentemente. Ela liberta as pessoas do sentimento de culpa pessoal, uma vez que é alguém, na sombra, que está agindo. Ela liberta as pessoas da responsabilidade frente aos males do mundo. (ECO, 2007)

Uma conclusão que se pode retirar de tais conjecturas teóricas ou ficcionais, sérias ou jocosas, é que todo discurso se sujeita ao crivo da subjetividade, sendo ele mais ou menos afeito às liberdades poéticas da literatura. Por outro lado, como se abrem lacunas no processo de criação do texto é natural que se as preencha com as mais variadas interpretações. Essa liberdade, contudo, é tão necessária quanto perigosa, pois assim como nem toda interpretação

é permitida pelo texto, nem toda leitura que se faz da realidade lhe é coerente. O charme dos discursos paranóicos a que se refere Eco pode ser lido como a manipulação ou distorção da realidade presente subliminarmente em muitos discursos.

A história, então, mostra-se no romance como uma série de tergiversações que se movimentam simultaneamente entre a invenção e a realidade e que por fim se tornam seu motivo de ser. Agora é o personagem Diotallevi que metadiscursivamente tem a palavra: “*Historia magistra vitae* [...] De fato, tudo se repete em círculos, a história é mestra porque nos ensina que não é. Mas contam as permutações” (ECO, 1989, p.102).

A abertura imanente à ficção não se limita, entretanto, aos mecanismos textuais de controle dos sentidos e das interpretações. De maneira análoga aos romances de Piglia, o sentido aberto do texto sustenta-se, maiormente, graças a uma narrativa polifônica, dados os diferentes níveis narrativos ou vozes discursivas que se entrecortam e costuram os relatos. É em Casaubon que podemos encontrar novamente uma referência explícita a esta tendência do discurso, no momento em que ele elogia a capacidade argumentativa de Belbo, mentor do Plano que irá coligir toda a narrativa: “Difidente da cadeia das idéias, amava das idéias a polifonia. Basta não acreditar nelas, para que duas idéias - ambas falsas – possam colidir criando um bom intervalo” (1983, p.53). Partindo da coerência interna da ficção, podemos afirmar que Belbo é não apenas o mentor do Plano, mas sim uma espécie de *Deus ex machina*, ou ainda melhor, o mentor metafórico do próprio romance.

A voz narrativa pertencente a Belbo alia-se a outras vozes no romance, a de Casaubon e a da própria Abulafia, a máquina de arquivos geradora de textos criada por Belbo. Constrói-se, assim, uma narrativa que se articula e se desdobra em inúmeros discursos, culminando em vários níveis de significação. Para narrar a sua trajetória e a de seus amigos no processo de construção do Plano (em um nível narrativo sub-reptício o enredo do romance), Casaubon precisa da máquina de Belbo.

A estratégia narrativa de Eco é, no mínimo, instigante. O romance abre-se em *flash forward*, um pouco depois da morte de Belbo e dois dias depois de Casaubon ter descoberto a senha de acesso aos arquivos da máquina. Os arquivos da Abulafia, criados aleatoriamente combinando textos de Belbo e outras diversas fontes, permitem a Eco apresentar pontos de vista que se articulam com o narrador em primeira pessoa, Casaubon. Além disso, o autor empírico, por meio desta estratégia, pode jogar continuamente com as seqüências temporais da história. O romance vale-se, desse modo, de uma proliferação de espaços e tempos narrativos que se intercalam, num movimento de constante sobreposição de leituras.

Por trás da *intentio auctoris*, pode-se, aliás, detectar um aceno discreto de Eco para os leitores mais atentos. Nesse diálogo tácito entre autor-modelo e leitor-modelo os nomes são um caso à parte, recurso que já havia sido empregado em *O nome da rosa*. Alguns nomes geram uma nova fonte de pesquisa, pois cada um possui uma origem e um significado que serão ressemantizados no espaço metaficcional do romance. Casaubon, Abulafia, assim como os nomes da editora onde trabalham e de seu dono, ambos Garamond, remetem a elementos históricos que funcionam como intertextos significativos numa possível leitura teórica do romance.

Nesse sentido, Casaubon coincide com o nome de Isaac Casaubon (1559-1614), filólogo suíço que passou grande parte de sua vida em conflito com humanistas a respeito da interpretação de um texto místico egípcio; Abulafia relaciona-se ao místico judeu Samuel bem Samuel Abraham Abulafia (1240-1292), renomado estudioso responsável por interpretar as infinitas leituras da Torá; por fim, Garamond remete a Claude Garamond (1499-1562), pioneiro da imprensa na Europa e inventor dos caracteres tipográficos que ainda hoje levam seu nome.

Como se pode depreender de suas respectivas trajetórias de vida, os três possuem historicamente ligações diretas (Casaubon, Abulafia) ou indiretas (Garamond) com a

linguagem, o discurso, o conhecimento. No espaço metadiscursivo do romance, os três participarão da composição do Plano, em maior ou menor grau, suscitando ao leitor relações entre texto e análise, produção e interpretação, tanto em um nível intratextual quanto extratextual. Dessa forma, Eco traz a sua experiência de leitor culto para o espaço da ficção, movimento auto-referencial que visa despertar no leitor-modelo questionamentos sobre a relação entre vida e obra, leitor e mundo.

Em *Baudolino*, Eco mantém o olhar irônico destinado à história dos discursos ao longo dos tempos, assim como lança mão novamente do jogo com os níveis narrativos. Se em *O pêndulo* a tônica está na construção do Plano feita a várias mãos e mais a ajuda de uma máquina, em *Baudolino* temos uma narrativa elaborada a partir de múltiplos arquitetos, personagens que vão acrescentando idéias às já impagáveis de Baudolino, para quem pouco importa se as histórias que conta são verdadeiras ou não, pois “o importante é contar fábulas” (2001a, p.206).

A composição narrativa do romance se completa com o jogo temporal e a estrutura fragmentada do relato. A história que chega até o leitor, tanto do romance como da Itália medieval, é em parte vivida e em parte forjada por Baudolino, testemunha e vítima de sua narrativa, já que suas histórias passam a alterar o real (aproximando-se assim de *O pêndulo*). Tais relatos são mais tarde narrados a Nicetas, guardião, por assim dizer, da história. Embora iniciado por um capítulo metaliterário, um manuscrito esboçado por Baudolino cheio de correções e comentários aparte, o romance começa de fato narrativamente com o encontro entre Nicetas e Baudolino. A partir daí o texto será intercalado pelos relatos de Baudolino ao historiador bizantino e pelos diálogos paralelos que estes mantêm num tempo que corresponderia ao presente da narração.

Estabelece-se, assim, o acordo entre os narradores que sustentam o texto. Baudolino terá em Nicetas um ouvinte e, conseqüentemente, um perpetuador de sua existência. Por outro

lado, Nicetas encontra em Baudolino o seu motivo de ser, pois é através das histórias deste que ele efetivar-se-á como narrador da história do império bizantino. O relato, no entanto, se complica quando pensamos que Nicetas é tanto ouvinte quanto testemunha ocular dessa história: “Nicetas e Baudolino estavam sentados frente a frente [...] Nicetas ora o escutava, ora recordava os acontecimentos dos dias passados” (ECO, 2001a, p.19). Portanto, apesar de que cada narrador guarda a sua singularidade, o relato de um só existe em função do outro, princípio de articulação narrativa que incorpora o dialogismo ao nível discursivo.

Neste romance, mescla de narração fictícia e referencial, arquivo e invenção, história e imaginação, Eco tenta traçar uma história que vai do Ocidente ao Oriente, cronologicamente chegando aos umbrais do século XIII, mais especificamente até a cruzada de 1204, aventura medieval na qual os cruzados apoderaram-se de Constantinopla. Nos diálogos entre os diversos personagens, históricos e ficcionais, aparecem temas clássicos do imaginário cristão: o Graal, o paraíso do Preste João, o conflito Papado *versus* Império, os monstros e sua fauna teratológica, as complexas relações entre Bizâncio e Roma, entre outros.

À frente desses personagens está Baudolino, cujas invenções e manipulações tendem a tornar-se por demais verossímeis. A história do protagonista aproxima-se, assim, da criação do Plano de *O pêndulo*, conquanto apresente uma característica peculiar: no jogo da narrativa, a lógica tão absurda quanto explícita do forjamento dos discursos fica a cargo não de uma equipe de pensadores e profissionais letrados, como ocorria em *O pêndulo*. Baudolino é ironicamente apenas um rapaz camponês que tem o dom de inventar mentiras.

O romance concentra-se em dar a palavra aos hereges que, expulsos do Império Romano e da Igreja oficial, se refugiam nos limites do paraíso do Preste João, terra das 10 tribos perdidas de Israel, do elixir da vida e da fonte da juventude, dos sátiros e sátiras. Ali podem desenvolver suas teses e suas vidas, como resistência ética e estética aos discursos do poder, da cultura oficial. Expor essas heresias simboliza expor a cultura dos marginalizados,

portanto, aqueles que foram destituídos da construção da história, silenciados pela história dos vencedores. Visando produzir tal efeito, o romance preserva uma linguagem mais popular que seus pares precedentes, investindo na realidade dos camponeses, soldados, enfim, da classe baixa, e recuperando o universo despojado dos estudantes parisienses daquela época.

Baudolino inventa histórias constantemente, cujas conseqüências são muita confusão no plano narrativo, enquanto no plano metafórico revelam-se ácidas críticas à história italiana. A ironia maior do romance, com efeito, está no fato de que as invencionices de um menino de origem humilde e de alguns amigos acabam por se constituírem na história oficial que conhecemos.

O diálogo a seguir se dá entre Baudolino, elemento ficcional do romance, o imperador Federico e seu segundo homem no poder imperial, Rainaldo de Dassel, históricos ambos os personagens. Federico comenta a Baudolino sobre as medidas tomadas por ele para mediar o conflito entre as cidades da Itália, indagando-lhe se acredita estar sendo injusto, ao que o ainda menino Baudolino responde: “Senhor, se começares a pensar assim, não haverás de terminar, e todavia o imperador existe justamente por causa disso: não é imperador porque tens idéias justas, mas suas idéias são justas porque as tem, e ponto final” (ECO, 2001a, p.57). Diante da inusitada resposta do seu pequeno aprendiz, Federico comenta a Rainaldo: “Este menino diz as coisas melhor do que todos vós. Se estas palavras fossem pronunciadas em bom latim, seriam admiráveis!” (ECO, 2001a, p.57). A seu assessor só lhe resta concluir que:

Quod principi placuit legis habet vigorem, tudo que apraz ao príncipe tem vigor de lei. Disse Rainaldo de Dassel. Sim, soa com muita sabedoria, e definitivo. Mas seria preciso que estivesse escrito no evangelho, pois, do contrário, como persuadir a todos pára que aceitem esta belíssima idéia. (ECO, 2001a, p.57)

A conclusão a que chega Rainaldo diante das palavras carregadas de ironia de Baudolino não poderia ser mais contundente: instiga à reflexão sobre a construção da verdade

como discurso, ou, ao contrário, se pensarmos nos moldes picarescos sobre os quais se desenvolve a narrativa, leva o leitor a pensar na mentira como uma verdade dissimulada. Não menos irônico é o fato de que será uma mentira de Baudolino que levará o imperador a uma efêmera vitória sobre os habitantes da Lega Lombarda, e a determinar a legitimação do Império da parte dos juristas bolonheses, assim como a canonização de Carlos Magno. E se já não fosse absurdamente suficiente, a mesma mentira levará ainda Federico a empreender a Terceira Cruzada, importante marco do período medieval.

A ironia que permeia toda a narrativa tem como função primordial cotejar os discursos da história e da ficção, criando entre eles um campo de força que vai desconstruindo noções tidas como inexoráveis. Tal intenção só se concretiza, no entanto, quando amparada pela linguagem ambígua do romance, gerada por uma narrativa que tem num personagem mentiroso o fio condutor que fará o liame entre a ficção e os fatos históricos. O conflito discursivo e a ambigüidade da linguagem dão ao romance o pretendido efeito de abertura, já que através desses recursos textuais torna-se descartada qualquer leitura monolítica ou interpretação absoluta.

Nesse jogo de mostra-esconde à maneira barroca, todo possível leitor fica em uma posição desconfortável, pois a narrativa abre mão do poder de dar-lhe um sentido pronto e, assim, se lhe impõe o dever tão prazeroso quanto desafiador de buscar por si mesmo uma interpretação, acreditando ou não no que lhe conta Baudolino. Essa estratégia faz com que a obra reviva em cada fruição, segundo Eco (2003c, p.40). Embora aparentemente acabada e fechada, toda obra de arte construída sobre tais princípios preserva sua abertura, paroxismo que Barthes entende como sua maneira de ser:

Escrever significa fazer estremecer o sentido do mundo, colocar uma pergunta indireta à qual o escritor, numa derradeira indeterminação, se abstém de responder. A resposta quem lhe dá é cada um de nós, que lhe traz a sua história, sua linguagem, sua liberdade; mas, como história, linguagem

e liberdade variam infinitamente, a resposta do mundo ao escritor é infinita.
(BARTHES, 1987, p.32)

Barthes, assim como Eco, compartilham a idéia de que a obra de arte, mais especificamente o romance, o discurso ficcional, devem permitir atos de liberdade consciente ao leitor, sem que com isso altere-se a singularidade do texto.

Pode-se dizer diante das discussões que permeiam as poéticas de Eco e Piglia que a valorização do papel do leitor, bem como a concepção do texto como um universo aberto, configuram-se em noções que se complementam, pois sendo o texto um organismo sujeito a múltiplas interpretações, sua significação estará condicionada pela participação do leitor, desfazendo-se, destarte, o próprio mito do autor-criador. A ambigüidade do discurso ficcional, desencadeadora de um sem-número de significados, estrutura tanto a poética de Eco quanto a de Piglia. Observa-se nas narrativas e na produção teórica de ambos uma constante busca pela reflexão acerca dos mecanismos que compõem esse discurso em expansão, aproximando o fazer poético de um e outro.

*There are some secrets which do not permit themselves to be told.
And thus the essence of all crime is undivulged.*
Edgar Allan Poe

O mundo da literatura é um universo no qual é possível
fazer testes para estabelecer se um leitor tem o sentido
da realidade ou é presa de suas próprias alucinações.
Umberto Eco

*La pura ficción, digamos, es la que trabaja la realidad
como huella, como rastro, la sinécdoque criminal.*
Ricardo Piglia

3.1 A literatura pós-moderna e o gênero policial

A análise das poéticas de Umberto Eco e Ricardo Piglia aponta para um elemento comum no que tange à estrutura narrativa, isto é, tanto o escritor italiano quanto o argentino constroem suas narrativas tendo como uma de suas heranças literárias mais expressivas o romance policial. Neste capítulo, busca-se compreender de que forma Eco e Piglia reinventam as convenções da literatura policial para transfigurá-las em uma poética metanarrativa.

O modelo narrativo policial, seja o romance *noir* ou o conto detetivesco, funciona na obra de ambos como uma representação da relação entre leitor e texto, articulada metaficcionalmente num sistema de correlação entre o detetive que segue as pistas (leitor) deixadas pelo assassino (escritor) para chegar à uma resposta (interpretação) para o crime (plano semântico do texto). A produção ficcional tanto de Eco quanto de Piglia reflete, dessa forma, sobre a inserção do leitor no texto como um cúmplice das ações perpetradas pela imaginação do autor modelo da obra, a chamada *intentio operis*.

As leituras críticas do gênero compreendem as formas de populismo, incluindo o de esquerda, e chegam a alcançar os autores do primeiro estruturalismo. As primeiras, categoria na qual aparece Gramsci, vêem no sucesso popular do gênero um signo de sua eficácia estética e inclusive ideológica, ao passo que as segundas, citem-se Barthes, por exemplo, e suas variantes pós-modernas, tais como as obras teóricas e ficcionais de Eco e Piglia, utilizam

o gênero como paradigma de narratividade, de ordenamento do real, de relação com as estruturas do pensamento.

Pode-se afirmar que, nas últimas décadas, pelo menos, o gênero policial, tanto na literatura como no cinema, tem experimentado um verdadeiro assédio crítico-teórico, em geral favorável, corroborando a seguinte reflexão de Eco: “Se examinássemos bem a biblioteca de um homem famoso, de um homem de cultura, ou de um cientista, talvez viéssemos a descobrir uma série de romances policiais. O romance policial não é somente um pecado de juventude; é uma perpétua tentação” (ECO, 2007).

Esse entusiasmo pelo *giallo*, termo usado na Itália para definir o romance policial ou de mistério, justifica-se por dois motivos na visão de Eco: em primeiro lugar, por não privilegiar a cultura elevada em detrimento de uma visão mais popular; em segundo lugar, o modelo *whodunit* implica a busca pela decifração de um mistério, servindo, neste sentido, ao propósito pós-moderno de inclusão do leitor na máquina textual.

Piglia, ao seu modo, afirma que *no hay más que libros de viajes o historias policiales. Se narra un viaje o se narra un crimen, ¿Qué otra cosa se puede narrar?* (2000, p.21). Depreende-se dessa proposição que tanto em um quanto noutro caso o leitor deverá trilhar um determinado percurso narrativo para que possa, ao final, decifrar o significado, seja do crime ou da viagem.

Dessa forma, o romance policial se revela um gênero fértil para as teorias da decodificação textual, tão caras à pós-modernidade, pois sua estrutura narrativa se baseia num diálogo direto e envolvente com o leitor, sustentado pelo próprio código literário no que tange ao papel do receptor. A literatura é, afinal, constituída também pelo seu leitor e o conjunto das reações possíveis deste ao texto, de forma que o texto literário é um código limitativo e prescritivo.

Uma das possíveis raízes que unem os romances desses dois autores estará na poética borgeana e na releitura que este faz de Edgar Allan Poe. O autor norte-americano cria o conceito fundador, explicitado na “Filosofia da Composição” (1845), de uma matemática elementar das operações estéticas, dando-nos exemplos que provam a capacidade criadora dessas operações. Borges busca em Poe a matriz do relato de mistério como alegoria do real, mas encontra certamente nos seus contos mais do que isso, pois em Poe aparece já a idéia do texto como forma de estruturar o mundo. A alegoria, conceito-chave nesse caso, é uma atitude sintomática, de acordo com Benjamin, diante da perda de sentido (e não uma transmissão codificada de um sentido já estabelecido); um sentido que se quer dizer, mas, ao mesmo tempo, que não pode ser dito: por ser enigmático, por ser censurável, por ser reprimido, na possível dupla acepção do termo, psicanalítica e, no caso a que nos referimos, policial.

Nos consagrados contos de Borges contidos em *Ficciones* (1944), nos quais a tônica fica a cargo do clima de mistério, de suspense, “La muerte y la brújula”, “Tema del traidor y del héroe”, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, a alegoria da narrativa nos leva à analogias como: escritura-vida, leitura-labirinto, escritura-morte. A alegoria sustenta-se no relato não apenas alegórico, mas, sobretudo, policial, na medida em que os personagens-leitores-detetives estão em busca da resolução de algum mistério que subexiste como fundo narrativo. O leitor vai seguindo, a partir de uma perspectiva externa, as pistas deixadas pelo texto; acompanha, por conseguinte, o périplo do personagem-leitor-detetive, transformando-se, assim, no seu provável cúmplice, ou na testemunha dessa história.

De forma similar, Eco e Piglia compactuam com esta tendência narrativa herdada de Poe. A partir desse prisma, o relato policial deixa de ser mera trama de mistério para passar a um nível de “auto-significação”. Rompe-se com as convenções do gênero na medida em que este é “desautomatizado”, traço marcante, cabe frisar, da narrativa pós-moderna.

Já no primeiro romance de Eco, *O nome da rosa*, aparecia a influência do relato policial e, mais importante, a implicação dos personagens-leitores-detetives, os monges Adso de Melk e Guilherme de Barkerville, apontando para um provável resíduo textual borgeano.

Para probar una influencia literaria hay que atenerse a detalles concretos de trama, caracterización y motivos más o menos accesorios [...] La influencia más profunda del argentino sobre Il nome della rosa no se encuentra ni en el parecido físico y biográfico entre Borges y Jorge de Burgos ni en los detalles bibliográficos y pseudoautobiográficos del prefacio de Eco, ni en algunas ideas y motivos sueltos que se hallan dispersos a través de la novela italiana. El hecho es que la trama misma de ésta - la parte más esencial de cualquier narrativa - procede de un cuento de Borges, y de los más familiares: "La muerte y la brújula". (McGRADY, 1987, p.797-98)

A exploração deste modelo de narrativa investigativa, no qual o personagem converte-se em um decifrador de pistas, continuará nos romances posteriores, *A ilha do dia anterior*, *O pêndulo de Foucault* e *Baudolino*. Nesses textos também será desenvolvida em um nível metatextual a relação entre escritura e leitura, guardadas as particularidades de cada obra.

A narrativa, em seu sentido mais forte, é essa tentativa de resgatar do caos um significado mais ou menos consolador, um possível ordenamento do real que sirva, no melhor dos casos, como guia da ação, e no pior, como justificativa para a submissão. A narrativa policial, com seu rigor construtivo, sua violência, sua tensão de busca, é uma forma privilegiada de configurar de modo paradoxal as experiências infáveis. Esse “modo de formar”, na visão de Umberto Eco¹², é sem dúvida o compromisso máximo do escritor, do artista, como tal: seu poder e, também, seu limite (ECO, 2003c, p.33).

Evidencia-se um princípio estético fundamental: o modo de formar é a primeira manifestação da arte. O verdadeiro conteúdo da obra torna-se seu modo de ver o mundo e de julgá-lo, traduzido em modo de formar, pois é nesse nível que se estabelece o diálogo entre a

¹² Eco busca tal princípio na “estética da formatividade” de Luigi Pareyson (1997) segundo a qual a arte se define como puro êxito de uma atividade plasmadora.

arte e o mundo. A forma artística, considerada como metáfora epistemológica, significa que, em cada século, o modo como as formas de arte se estruturam refletem, como similitude, o modo pelo qual a essência ou a cultura da época vêem o real.

Se a obra de arte é forma, o modo de formar não diz respeito apenas ao léxico ou à sintaxe (como pode acontecer com a chamada estilística), mas também a toda estratégia referente à semiose que se desdobra, seja em superfície, seja em profundidade, ao longo das nervuras de um texto. Pertenceriam ao estilo (como modo de formar) não somente o uso da língua [...], mas também o modo de dispor estruturas narrativas [...] (2003d, p.152).

Eco sublinha a análise da obra como um processo, “Falar do estilo significa, assim, falar do modo como a obra é feita, mostrar como foi se fazendo [...] mostrar por que se oferece a um tipo de recepção, e como e por que a suscita” (2003d, p.153). Marcam-se, dessa forma, os critérios semióticos de análise do texto, conceito que Eco considera como modelo de toda crítica de arte.

A relação entre intérprete e obra foi sempre considerada uma relação de alteridade. Segundo Adorno, a relação da arte com a sociedade, e por tanto o que ele denominava seu “conteúdo de verdade”, se dá através das formas, não dos conteúdos, da inclusão deliberada de referências sociais imediatas. A arte (a literatura, neste caso) não é “reflexo”, mera “representação”, senão configuração de sentidos que pressupõem e encorajam um “ato de conhecimento” (ADORNO, 1998, p.151).

A narrativa policial da qual se apropriam Eco e Piglia sofre alterações em seu âmago bastante exemplares do uso que se faz do gênero contemporaneamente, sendo visto a partir de então como um código de si mesmo e uma representação do funcionamento de todo relato. O fato é que o romance policial, como nos sugerem Eco e Piglia, guarda em sua arquitetura uma grande metáfora da interpretação textual. Não por acaso os protagonistas dos romances em estudo neste trabalho tem a perspectiva clássica de detetives: estão em busca sempre da revelação de algum segredo ou mistério.

As narrativas de *Baudolino*, *O pêndulo de Foucault*, *Respiración Artificial* e *La ciudad ausente* giram em torno de seres itinerantes, incansáveis perseguidores de respostas para o mundo que os cerca. No entanto, em todas essas obras há um outro elo comum, a criação discursiva que se revela como sendo o maior segredo à espera de decodificação.

A narrativa impele os leitores a participarem da lógica textual, da “fabricação do relato”. Assim sendo, não basta ao leitor acompanhar em *O pêndulo* as elucubrações de Belbo, Jacobo e Diotallevi a respeito dos possíveis complôs históricos que moveriam o mundo; interessa, sobretudo, entrar na máquina paranóica fomentada por eles para criar sua própria versão conspiratória da história. O leitor, desta forma, é obrigado a entrar no jogo, colocando-se ao mesmo nível dos personagens, para ser juntamente com estes apanhado na armadilha textual que se vai se tramando.

Em *O pêndulo* a estrutura detetivesca torna-se fundamental para a compreensão maior do romance. Seja lido como uma grande brincadeira teórica ou um refinado exercício epistemológico, a obra nos leva à discussão sobre os discursos que estão por trás da sustentação da pretensa lógica histórico-social. A ironia de Eco transpõe-se na visão de Belbo, quem acredita ser possível encontrar a resposta para qualquer mistério apenas conectando idéias. Tal princípio dá vazão a uma série de teorias que em tese seriam irremediavelmente inverossímeis, mas que, para surpresa do leitor e dos próprios personagens vão se mostrando plausíveis quando expostas à realidade. O diálogo que se segue entre Belbo e Diotallevi demonstra essa questão:

“Tu é que não sabes ver as conexões. E não dás a devida importância à interrogação que aparece duas vezes: quem se casou nas bodas de Caná? As repetições são chaves mágicas. Naturalmente integrei, mas integrar a verdade é o direito do iniciado. Eis a minha interpretação: Jesus não foi crucificado, e é por isso que os Templários renegavam o crucifixo. A lenda de José de Arimatéia abrange uma verdade mais profunda: Jesus, e não o Graal, desembarca na França, entre os cabalistas da Provença. Jesus é a metáfora do Rei do Mundo, do fundador real dos Rosas-Cruzes. E com quem desembarca Jesus? Com a sua mulher. Porque é que nos Evangelhos não se

diz quem se casou em Caná? Porque era o casamento de Jesus, casamento de que não se podia falar porque foi com uma pecadora pública, Maria Madalena. Por isso é que desde então todos os iluminados, do Mago Simon a Postel, vão procurar o princípio do eterno feminino a um bordel. Portanto Jesus é o fundador da estirpe real de França.”

“Bem”, disse Diotallevi, “ninguém te levaria a sério.”

“Pelo contrário, iria vender umas centenas de milhares de exemplares”, disse sério. “A história existe, já foi escrita, com variações mínimas. Trata-se de um livro sobre os mistérios do Graal e sobre os segredos de Rennes-le-Château. Em vez de leres só manuscritos deverias ler também o que é publicado pelos outros editores.” (ECO, 1989, p.356-57)

A grande ironia é que muitos livros sobre estas possíveis conexões foram escritos realmente e fizeram sucesso quando publicados, tornando-se, em muitos casos, best-sellers. A loucura de Belbo consiste simplesmente em acreditar no absurdo e no ilógico que permeia a sociedade, algo que naturalmente tenderíamos a negar. Belbo “superinterpreta” o real, para usar um termo clássico de Eco, representando assim a leitura paranóica do real.

No entanto, uma leitura mais irônica conduz o leitor a imaginar que a realidade está composta de paranóias que se transformam em discursos efetivamente perigosos, desencadeadores de teorias e ações absurdas até mesmo para os mais pessimistas. Não é à toa que a obra investiga em grande parte temas históricos que se revelaram “trágicos complôs” para a humanidade, como, por exemplo, os constantemente revisitados *Protocolos de Sião*.

Poder-se-ia afirmar que *O pêndulo* segue a mesma linha iniciada pelo primeiro romance de Eco, *O nome da rosa*, pois parte da narrativa policial associada à ironia para desmascarar as erudições pretensiosas e as cegueiras ideológicas que estão por trás de inúmeros discursos históricos e que são tão nocivas à sociedade. Os personagens de *O pêndulo*, assim como o narrador de *O nome da rosa*, apóiam-se em uma única e mesma preocupação “Talvez a tarefa de quem ama os homens seja fazer rir da verdade, fazer rir a verdade, porque a única verdade é aprendermos a nos libertar da paixão insana pela verdade” (1986, p.470).

O gosto pelo *pastiche* e pelas revisitações irônicas de outros textos literários ou filosóficos mantêm-se em *O pêndulo*, que aposta no prazer dos leitores com a descoberta de uma história de conspiração diabólica universal pela conquista do mundo. Contudo, por trás da roupagem policial de *O pêndulo* descortina-se uma inteligente e intrigante paródia de uma das concepções teóricas mais influentes na pós-modernidade, o desconstrutivismo. Valendo-se de dois modelos narrativos, o romance acadêmico teórico e o gênero popular policial, Eco consegue agradar com criatividade e profundidade a dois níveis de leitores, uma de suas marcas registradas.

Em *Baudolino* a trama policial volta à baila marcando uma filiação explícita à obra de Edgar Allan Poe. Em um dos clássicos contos policiais de Poe, “Os crimes da rua Morgue” (1841), o enredo gira em torno de um assassinato cometido dentro de um quarto fechado. Com efeito, esse mesmo “mote” aparece em *Baudolino* no que tange às circunstâncias da morte do personagem Frederico Barba Ruiva, imperador do sacro império romano-germânico. O imperador, pai adotivo de Baudolino, também morre em um quarto fechado, criando um mistério para o leitor e os personagens.

Sabe-se que esse conto de Poe foi um marco na narrativa policial ou de mistério, servindo de inspiração para inúmeros escritores. O próprio Borges, outro mestre da narrativa policial, declarava que este conto era um marco na literatura de mistério. A referência a Poe não é gratuita nem mero jogo intertextual. *Baudolino*, na verdade, está construído sobre uma rede textual que exercita constantemente a relação entre referencialidade e ato interpretativo. Nesse sentido, o mistério, como o caso de um crime insolúvel, desperta e aguça o olhar do leitor, induzindo-o a penetrar a fundo no texto. Nesse tipo de narrativa, assim como os personagens vão construindo versões para o crime a ser decifrado, também cabe aos leitores tirarem suas próprias conclusões.

Eco, no entanto, tem outros planos para Baudolino. Historicamente, segundo textos oficiais, o imperador teria morrido afogado, aos 70 anos de idade, ao cruzar um rio. No romance, o discurso oficial cede espaço para uma versão “não-autorizada”, em tese apenas plausível no que concerne ao âmbito ficcional. Assim, segundo narra Baudolino a Nicetas, o imperador teria morrido num quarto fechado e vigiado. Como não tinham provas de suicídio ou assassinato, coube a Baudolino e seus amigos inventarem uma morte, para que não houvesse o risco destes serem acusados e mortos. Sendo assim, Frederico é lançado ao rio, morrendo, como afirma Baudolino, pela segunda vez, o que nos leva ao curioso título deste capítulo “Baudolino vê Frederico morrer duas vezes”.

A dupla morte de Frederico é interpretada pelo personagem Baudolino sob a sua própria ótica, de modo que a primeira refere-se à morte factual, ao passo que a segunda seria aquela forjada para encobrir a primeira. Ao leitor atento caberia, no entanto, outra leitura. Levando-se em conta que todo o romance é um grande painel da história da Itália e da própria Europa que vai sendo ironicamente reescrito por Baudolino, as mortes significariam, então, respectivamente as versões ditas oficiais e aquelas consideradas apócrifas, clandestinas, “não-autorizadas”.

Essa metáfora vem realçada no romance por um comentário de Baudolino a Nicetas, interlocutor da narrativa “O cadáver de Frederico parecia a todos cheio d’água e no entanto – se estava morto há horas – decerto não havia engolido água. Mas é assim mesmo, se tiras um corpo do rio, pensas que esteja afogado, e afogado te parece” (2001a, p.276). O fragmento está carregado de ironia discursiva. Com efeito, nota-se que Baudolino constantemente toca na questão do relativismo da verdade. Nesse caso, o jogo com o discurso torna-se ainda mais significativo se levarmos em conta que os personagens representam um historiador oficial do Império germânico (Nicetas) e um mentiroso, inventor de histórias (Baudolino) que discutem sobre um fato ocorrido com um personagem histórico (Frederico Barba Ruiva).

O caráter policial da narrativa, dado que está calcada na aventura, no desvendamento de mistérios, intrigas, forjamento de documentos, crimes, serve de pretexto, de pano de fundo para que Umberto Eco manipule o próprio gênero detetivesco em favor de um texto altamente metahistórico e, sobretudo, irônico para com as propriedades do discurso. Mais adiante, numa discussão sobre quantos teriam sido os Reis Magos, Baudolino e o poeta, um dos amigos que o acompanham e cuja alcunha tem *per se* um valor simbólico, chegariam à seguinte conclusão:

Como, porém, ninguém sabia ao certo se os Magos fossem realmente doze, ou três, nenhum deles jamais afirmou que eram os Magos; aliás, se alguém chegasse a perguntar, responderiam que não, como quem não pode revelar um grande segredo. Assim, negando a todos, quem quisesse acreditar, acreditaria. A fé dos outros tornaria verdadeira a sua reticência. (ECO, 2001a, p.279)

O fragmento representa uma das características mais marcantes do romance, a tendência a discutir direta ou indiretamente, implícita ou explicitamente a relação entre discurso e ato interpretativo. Essa relação realça-se em *O pêndulo de Foucault* e *Baudolino* com a estratégia da narrativa policial construída sobre um olhar enviesadamente irônico, um ardis que serve em última instância para valorizar a fruição ou a participação do leitor.

Em *Respiración artificial* e *La ciudad ausente*, por outro lado, embora seja possível detectar as raízes da narrativa policial, não há o mesmo olhar irônico de Eco, mas sim um discurso que se aproxima do ceticismo. Em uma nota introdutória ao conto “Mata-Hari 55”, Piglia declara: *Se equivocan los que piensan que es más fácil contar hechos verídicos que inventar una anécdota, sus relaciones y sus leyes. La realidad, es sabido, tiene una lógica esquiva, una lógica que parece, a ratos, imposible de narrar* (1987, p.185).

A impossibilidade de narrar, tema borgiano por excelência, associa-se na ficção de Piglia ao relato policial por estarem ambos vinculados à linguagem cifrada, à idéia de código, ao enigma como foco narrativo: *Creo que se escribe en código en toda obra de ficción en el*

contexto que fuera (PIGLIA, 2001b). Para o escritor argentino, a ficção trabalha com os vários códigos ou linguagens que formam a realidade social. Por isso em *Respiración artificial* a aparente desarticulação de textos tão heterogêneos que entrecortam a narrativa mostra-se coerente e plausível quando percebemos sua inter-relação funcional e sua filiação genérica com as práticas discursivas que constituem a trama textual da sociedade.

O romance estrutura-se em uma sucessão de tipos discursivos (cartas, monólogos, diálogos, documentos) que são uma metáfora de um tempo em que se vivia na obscuridade, com a incompreensão, o medo e a incerteza marcando o ritmo dos acontecimentos. Nesse sentido, a obra de Piglia representa a saída encontrada pela *intelligentzia* argentina na busca por uma linguagem alternativa que conseguisse se opor ao regime ditatorial em cujas mãos estava o monopólio do saber, do poder e da palavra.

A história do improvável encontro de Kafka com Hitler contada por Tardewski manifesta um claro interesse de tratar do tema da ditadura de forma mais ou menos cifrada. Muitas passagens parecem estar claramente dirigidas ao regime militar, ao dito “Processo de Reorganização Nacional”, como, por exemplo, no excerto: *Usted leyó El proceso, me dice Tardewski. Kafka supo ver hasta en el detalle más preciso cómo se acumulaba el horror. Esa novela presenta de un modo alucinante el modelo clásico del Estado convertido en instrumento de terror* (PIGLIA, 2003, p.194).

O que se pode pensar se pode realizar, este é o pensamento profundo de Tardewski que preenche com sentido o romance e sua própria existência, como um bom discípulo de Wittgenstein. Os regimes de terror foram primeiro uma idéia psicótica de Hitler, por exemplo, antecipada na literatura de Kafka em toda sua absurda perversão. O oposto, porém, também deve ser possível, ou seja, imaginar, fabular um mundo melhor, um mundo utópico, e isso é o que faz Enrique Ossorio, chegando a modificar o presente, produzindo um jogo muito complexo entre os planos da ficção, de uma maneira que parece estar escrevendo sobre os

demais personagens que, na verdade, estão procurando entendê-lo, tecendo uma fascinante rede especular discursiva.

Como se sabe, *Respiración artificial* representa na poética de Piglia a iniciação de Renzi como escritor, mas, além disso, há uma iniciação política, um despertar para a vida. Renzi deve seguir as pistas sociais e buscar, como um bom detetive, decifrar e desfazer as máscaras político-sociais que encobertam a aparente realidade argentina.

Renzi está construido con algo que veo en mí con cierta ironía y con cierta distancia. En el sentido de que a Renzi sólo le interesa la literatura, habla siempre con citas, vive "literariamente" y es lo que yo espontáneamente hago o quiero hacer pero que controlo a través de mi conciencia política digamos, una relación diferente con la realidad. [...] En este sentido Renzi es una autobiografía. Hay una zona propia, pero en estado puro, ahí. Claro que Renzi es también un tipo de personaje, un tipo de héroe que se reitera en la literatura [...] el joven esteta, frágil y romántico que trata de ser despiadado y lúcido. Ese personaje se enfrenta con el horror y la desilusión. Antes que nada yo diría que es una forma de enfrentar la experiencia (Piglia, 2000, p. 118).

A literatura é a ferramenta, ou melhor, é o próprio mapa através do qual o protagonista vai orientando-se pela realidade social argentina, reconstruindo o passado para compreender o misterioso presente que o angustia.

De fato, Piglia captura em seus romances a atmosfera de suspeita sob a qual vive o homem moderno e no cerne da qual está a relação entre mensagem e recepção. O protagonista Junior de *La ciudad ausente* nos indica em uma de suas falas essa relação, atrelando-a diretamente, além disso, ao universo policial:

La narración es un arte de vigilantes, siempre están queriendo que la gente cuente sus secretos, cante a los sospechosos, cuente de sus amigos, de sus hermanos [...] la policía y la denominada justicia han hecho más por el avance del arte del relato que todos los escritores a lo largo de la historia. (1997a, p.158)

Nessa passagem assoma a voz poética do autor empírico Ricardo Piglia, manifestando claramente a relevância do elemento policial em sua narrativa.

Na modernidade, o homem caracteriza-se por viver em um conflito, pois embora ele intua que por trás das informações mediatizadas estão os verdadeiros acontecimentos e que apenas conhecendo-os ele poderá compreender seu presente, a história escreve-se, na contramão de seus anseios, *a posteriori*. A revelação ou a explicação para o mundo dá-se, assim, tardiamente.

Em *La ciudad ausente* Junior transfigura-se na consciência do presente que se nega a esperar o relato da história. Junior é um jornalista, mas encarna claramente o espírito do detetive que busca entender as ausências da *polis*.

Había pasado dos noches casi sin dormir desde que salió del Museo. Entraba y salía de los relatos, se movía por la ciudad, buscaba orientarse en esa trama de esperas y de postergaciones de la que ya no podía salir. Era difícil creer lo que estaba viendo, pero encontraba los efectos en la realidad.
(1997a, p.87)

Acima de tudo, Junior perambula pela cidade semi-vazia para entender o enigma por trás de uma perda, de uma única ausência, a morte de uma mulher e a recusa do marido em esquecê-la, motivo maior que impulsiona a narrativa. Elena, a mulher de Macedonio Fernández, escritor convertido em peça da engrenagem do romance, resume todas as ausências da cidade e a máquina que seu marido lhe constrói é a própria ficção funcionando como repositório da memória.

Vale a pena ressaltar que o tema da mulher é outra referência a Poe e à poética do mistério desenvolvida por este. Em contos como “Morelia”, “Ligeia” ou “Berenice” Poe introduz o personagem do homem neurótico atormentado pela doença ou perda da mulher amada. Tal intertextualidade se explicita em uma passagem do romance de Piglia: *La máquina había captado la forma de la narración de Poe y le había cambiado la anécdota,*

por lo tanto era cuestión de programarla con un conjunto variable de núcleos narrativos y dejarla trabajar (1997a, p.42).

A partir dessa referência pode-se afirmar que há em Piglia uma matriz policial básica, dada pelo motivo da investigação, da busca. O personagem Junior persegue uma verdade, a verdade da história (como relato, como História), geralmente cifrada em palavras, textos e nomes (muitas vezes falsos, à melhor maneira borgiana, fechando assim um círculo que tem início em Poe). O trajeto está pontuado por pistas, por intrigas, por revelações sucessivas, mas o corolário de uma empreitada que se anuncia desde o princípio impossível é o fracasso, inevitável. Assim, o enigma é a história argentina, na qual um passado inextricável se perpetua infinitamente em um presente atroz, o da ditadura militar.

Pode-se dizer em vista do exposto que a imagem do leitor como detetive tão explorada por Piglia em seus ensaios teóricos e em sua ficção vê-se refletida também nas obras de Eco na medida em que seus personagens, desde o monge detetive Guilherme até o inventivo e curioso Baudolino, mantêm entre si a mesma paixão pela aventura, a constante busca por algo maior que complete a todos como seres ávidos de conhecimento.

Mas a grande questão talvez seja que estes personagens são indivíduos que circulam sempre nas margens da história oficial, perambulando por entre discursos, vagando por entre, fatos, mitos, enfim, narrativas humanas. O que os une e ao mesmo tempo impulsiona suas narrativas é a sua incansável leitura do mundo. Como homens modernos a leitura é a descoberta solitária do mundo, mas também é o mergulho na interioridade de cada um refletida neste mundo.

A leitura e conseqüentemente as interpretações que ela alimenta seguem deslocando-se, assim, no espaço aberto seja da ficção, seja do próprio mundo.

Daí o estado vulnerável, indefeso, em que todo leitor sempre se coloca.

Ricardo Piglia

Um leitor é um conjunto de condições de felicidade.

Umberto Eco

3.2 A estética da criação e a estética da recepção: leitor-detetive X leitor-modelo

Há uma estreita relação entre a poética de Eco e a de Piglia no que tange ao tratamento dado à narrativa e ao leitor. Um e outro lançam mão de vários recursos de caráter metaficcional, visando, sobretudo, à experimentação com a linguagem e a crítica constante à representação, para desenvolver a idéia do leitor partícipe, seja o leitor-modelo de Eco ou o seu correlato, o leitor-detetive de Piglia.

A ficção contemporânea, iluminada pela leitura crítica de Eco e Piglia, nos lembra, assim, que ambos - autor e leitor - escolhem seu próprio universo de referências, suas afinidades, a biblioteca pessoal que orientará a bússola de sua leitura.

[...] Autor e Leitor-Modelo, sempre entenderemos, em ambos os casos, [como] tipos de estratégia textual. O Leitor-Modelo constitui um conjunto de *condições de êxito*, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial. (ECO, 2004a, p.45)

Reforça-se a importância da leitura como parte integrante das estratégias semânticas do texto “Um texto requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor” (ECO, 2004a, p.36). O leitor, ainda que entidade abstrata dessa estratégia, apresenta-se, ineludivelmente, como elemento constitutivo do jogo textual. Nesse sentido, leitor-modelo, na visão de Eco, é aquele que consegue fugir das falsas pistas e encontrar uma significação realmente válida para os signos deixados para trás pelo romance. Esse leitor “aceita as regras do jogo”, é obediente nesse sentido, mas desfruta de uma certa liberdade, já que o jogo da

leitura textual oferece múltiplas alternativas. O leitor-modelo de Eco, portanto, não apenas interage com o texto, ele nasce com o texto, passando a ser seu próprio sustentáculo, a peça-chave de sua estratégia de interpretação. Os leitores-modelo nascem com o texto e nele são aprisionados, de modo que desfrutem apenas a liberdade que o texto permite-lhes. (ECO, 2004c, p.22)

Piglia acrescentaria que a literatura não deve ser reduzida a um mero jogo com os discursos. Ela deve perscrutar os discursos, requisitando para tanto um leitor que não seja ingênuo, já que não há nada de gratuito na intencionalidade do texto literário: *El lector modelo es aquel producido por la propia obra* (Piglia, 2000, p.63). Na fala de Piglia aproximam-se, guardadas as devidas particularidades de cada modelo teórico, as imagens do leitor modelo e do detetive. Nesse sentido, o modelo de leitor mencionado por Eco, cooperativo e consciente de sua função na construção dos sentidos textuais, transforma-se na imagem do leitor atuante e investigativo de Piglia:

[...] o detetive é o derradeiro intelectual, mostrando que a verdade já não está nas mãos dos sujeitos puros do pensar (como o filósofo clássico ou cientista), mas deve ser construída em situação de perigo, função que passa a encarnar. Vai dizer a verdade, vai descobrir a verdade que é visível, mas que ninguém viu e vai denunciá-la. (PIGLIA, 2000, p.58)

Piglia refere-se neste ensaio ao papel ocupado pelo personagem detetive dentro do gênero policial, considerado por ele o grande gênero moderno. Mas podemos ir além, na medida em que depreendemos da leitura uma conceituação do próprio papel da literatura e do leitor contemporâneo, maiormente a partir da seguinte afirmação do autor “Hoje encaramos o mundo com base nesse gênero, hoje vemos a realidade sob a forma do crime” (PIGLIA, 2000, p.57).

No entanto, como podemos chegar com maior propriedade à idéia do leitor como detetive? Basta que retomemos outro postulado chave na poética de Piglia, a de que todo texto

“conta sempre duas histórias”, sendo que “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes” (PIGLIA, 2000, p.89-91). A leitura representa o desvelamento dessa segunda história, secreta, que, na realidade, não se conta, princípio da própria arte, segundo Piglia e seu precursor, Borges, para quem a arte em sua essência é a iminência de uma revelação que não se dá (BORGES, 1989, p.13). Aliando-se às vozes argentinas diria Eco “O bom de escrever um romance não é o bom da transmissão direta, mas o bom da procrastinação” (2003d, p.304).

Em suas narrativas há no mínimo dois planos narrativos que em alguns momentos se cruzam revelando intersecções inesperadas seja entre a realidade e a ficção ou mesmo dentro do universo ficcional. Narra-se uma história para desvelarem-se outras, processo semelhante ao da poética cortazariana. Movidos por um espírito detetivesco que move as narrativas, os personagens de suas tramas são indivíduos errantes cuja mobilidade conduzem os leitores por estes labirintos de referências que configuram o imaginário de Piglia.

Em uma passagem de *La ciudad ausente*, um dos personagens vaticina: *usted ve siempre la misma gente que anda por los mismos lugares y sin embargo lo más difícil de entender es lo que todo el mundo sabe. El secreto está a la luz y por eso no lo vemos. Es como tirar al blanco. Tiene que ver con la visibilidad extrema* (1997a, p.109). Essa frase, por sinal muito próxima do ideal libertador da arte proposto por Breton (2000), chama a atenção do leitor para que este se desfaça das máscaras sociais e de todo e qualquer arranjo ideológico para que realmente possa “ver”. Ver com olhos livres, olhos em um estado selvagem de percepção. Piglia, por meio deste personagem, Ríos, secundário na trama do romance, trata de afirmar a importância da construção textual e a relação desta com o leitor. Apenas o leitor alerta percebe o jogo, a “trama secreta”.

O leitor que espreita a realidade a sua volta confunde-se com a imagem do *flâneur*, ou seja, do indivíduo observador perambulando incógnito em meio à multidão, idéia que implica

metaforicamente em um conceito de leitura como refúgio e construção da subjetividade. Neste sentido, o detetive é a imagem por excelência do indivíduo solitário, perdido no seio da sociedade de massas, cuja liberdade está garantida exatamente pelo seu isolamento.

O ponto de convergência entre a poética de Piglia e a figura do detetive se dá na obra de Poe e sua escritura policial. No conto “O homem da multidão” (1840) Piglia encontra a chave do leitor moderno, Dupin, o sujeito em tensão com o espaço, que deve ler os elementos incógnitos por trás das massas:

É no espaço da massa e da multidão anônima que surge Dupin, o sujeito único, o indivíduo excepcional, aquele que sabe ver (aquele que ninguém vê). Ou melhor, aquele que sabe ler o que é necessário interpretar, o grande leitor que decifra o que não é possível controlar. (PIGLIA, 2006, p.79)

Dupin é Renzi em *Respiración artificial* tanto quanto Junior em *La ciudad ausente*. São desdobramentos da imagem moderna do indivíduo deslocado, não-institucionalizado, rostos que se confundem em um primeiro olhar na multidão incógnita. No entanto, basta observar em profundidade para que revelem suas idiossincrasias e tornem-se sujeitos únicos, com histórias próprias.

Em *Respiración artificial*, Emilio Renzi ocupa, em um primeiro plano, o papel de leitor privilegiado da história. Mas poderia também, em um outro plano, ser nossos olhos dentro da narrativa, pois o leitor se vê nele espelhado: Renzi é o “leitor apócrifo”, aquele cuja história se constrói paralelamente às suas leituras. *Todo es apócrifo, hijo mío* (PIGLIA, 2003, p.19), chega a sentenciar-lhe seu tio historiador. Em Borges, Piglia encontra a mais contundente lição da escritura apócrifa:

Borges leva à perfeição um estilo construído a partir de uma relação deslocada com a língua materna. Tensão entre o idioma em que se lê e o idioma em que se escreve, o que Borges condensou numa única anedota (sem dúvida apócrifa). O primeiro livro que li em minha vida, diz ele, foi o

Quixote em inglês. Quando o li no original pensei que fosse uma tradução ruim. (2004a, p.66)

A questão primordial por trás do tema seria a paranóia relativa ao controle e a manipulação da memória, da própria identidade. Apócrifo na poética de Piglia aponta, em um primeiro momento, para uma dupla leitura: tanto é um índice da capacidade da escritura de esquecer o horror do real criando um universo paralelo quanto é um grito de horror frente ao perigo da construção em massa de uma memória artificial: “A metáfora borgiana da memória alheia, com sua insistência na claridade das lembranças artificiais, está no centro da narrativa contemporânea” (PIGLIA, 2004a, p.44). Para Piglia, toda verdadeira tradição é clandestina e se constrói retrospectivamente, como se fosse um complô. As experiências narradas por Piglia trazem sempre o sentimento de uma escritura estrangeira a si mesma. *Poner un hombre en el lugar de otro. Ese procedimiento metafórico, fundado en la semejanza y en el desplazamiento, es básico en la construcción de los relatos “criminales” de Borges* (PIGLIA, 2000, p.183).

Por outro lado, deixando de lado a leitura pigliana de Borges, pode-se interpretar a teoria do apócrifo em Piglia como uma possível imagem quintessencial do leitor-escritor. Se o leitor se metamorfoseia em detetive na poética de Piglia, então se depreende dessa alegoria criminal acerca do processo de escritura e leitura que o leitor-detetive é o indivíduo que se coloca a serviço de outro, buscando pistas para um outro, de modo que por viver um processo de leitura-investigação em terceira pessoa ele se situa numa experiência de alteridade. Essa experiência revela-se, no entanto, uma forma de catarse, pois neste processo ele descobre a si mesmo, já que o agente dessa busca não é o outro e sim ele.

Como leitores, seguimos os passos de um processo de escritura vivendo um universo apócrifo, no interior do qual os papéis de leitor e escritor, detetive e criminoso se alternam. O bom detetive é aquele que se coloca no papel do assassino para desvendar-lhe os passos,

mutatis mutandis, o leitor profícuo vive nas palavras e na experiência do outro sua própria verdade. É ver no rosto do outro a si próprio.

Yá sea la realidad de los conspiradores, de los inventores, o de los hermeneutas, los teólogos detectives, los dos están construyendo realidades ausentes, vidas alternativas [...] Frente a la manipulación estatal de las realidades posibles [...] la novela ha estado siempre en guerra contra ese pragmatismo imbécil. (PIGLIA, 2000, p.145)

A ficção assume um papel de contra-realidade na poética de Piglia, em prol da autonomia da ficção e, ao mesmo tempo, de sua politização. Em termos de alteridade, trata-se de uma espécie de vivência fora da língua, usar a fala do outro, como se se vivesse em uma língua estrangeira, a estranheza como a chave do relato:

[...] não é o *Finnegans Wake* o grande texto da língua exilada? Digo isso porque me parece que a estranheza é a marca dos dois grandes estilos que se produziram no romance argentino do século XX: o de Roberto Arlt e o de Macedonio Fernández. Parecem línguas exiladas: soam como o espanhol de Gombrowicz. (PIGLIA, 2004a, p.65-6)

Gombrowicz é Tardewski em *Respiración artificial*. “A tendência de Gombrowicz [...] era inventar uma língua nova [...] forçar o sentido das palavras, transpô-las de um contexto para o outro e obrigá-las a aceitar significados novos” (PIGLIA, 2004a, p.67). Uma das metáforas mais fascinantes neste sentido aparece em *La ciudad ausente*: *En realidad el único libro que dura en esta lengua es el Finnegans, dijo Boas, porque está escrito en todos los idiomas. Reproduce las permutaciones del lenguaje en escala microscópica. Parece un modelo en miniatura del mundo* (1997a, p.139). O texto joyceano é visto pelos personagens como um texto mágico, que sobrevive a qualquer transformação lingüística, alheio ao tempo.

A textualidade apócrifa ecoa na poética de Piglia como um signo que desmistifica a idéia de originalidade, atingindo, assim, o próprio ato de criação. Destaca-se, deste modo, a

idéia do texto como resultado de leituras, interpretações, escolhas, princípios que tanto aproximam o discurso histórico do ficcional quanto definem suas fronteiras, seus limites.

A história de Renzi se arma de um mosaico de textos, tendo como referência direta as cartas do tio historiador. O relato de Renzi é, para todos os efeitos, um entrecruzamento de relatos. A história dialoga tão intensamente com a literatura quanto esta consigo mesma: *La historia es siempre apasionante para un escritor, no sólo por los elementos anecdóticos, las historias que circulan, la lucha de interpretaciones, sino porque también se pueden encontrar multitudes de formas narrativas y modos de narrar* (PIGLIA, 2000, p.98). Piglia afirma que assim como os historiadores aproveitam-se do material ficcional, talvez porque na sua perspectiva poética: *Un historiador es lo más parecido que conozco a un novelista* (PIGLIA, 2000, p.97).

Como numa caixa chinesa, o romance poderia ser lido como histórias escondidas dentro de histórias. Portanto, importa menos o rosto do personagem que o resultado de suas leituras. Vale mais o processo de construção textual que os argumentos textuais. Um indício deste princípio pigliano é evidenciado pelo próprio Renzi ao comentar sobre o processo de composição de seu romance:

No podía menos que atraerme el aire faulkneriano de esa historia [...] yo había escrito una novela con esa historia, usando el tono de Las palmeras salvajes; mejor, usando los tonos que adquiere Faulkner traducido por Borges con lo cual, sin querer, el relato sonaba a una versión más o menos paródica de Onetti [...] Extraño efecto, hay que decirlo. (PIGLIA, 2000, p.18)

O comentário de Renzi ilumina a poética de Piglia, assim como o princípio da pós-modernidade: o pastiche. Textos que surgem dentro de textos, relatos de relatos, versões e “contra(venções)versões”. Seu romance é resultado de uma influência faulkneriana traduzida por Borges com uma linguagem onettiana. Leituras de leituras que geram releituras. “[...] apesar das diferenças óbvias quanto aos graus de certeza e incerteza, toda descrição do mundo

(seja uma lei científica ou um romance) é um livro em si mesmo, aberto a outras interpretações” (ECO, 1993, p. 177). A leitura como princípio da escritura. O leitor como o detetive textual, aquele que busca pistas nas marcas textuais deixadas pelos autores criminosos. Todo texto é um crime, pois é resultado de uma contravenção, um desajuste, um roubo intelectual. Parafraseando T.S. Eliot, autor que está na epígrafe de *Respiración artificial*, o poeta maduro é aquele que não imita, mas sim rouba.

O interesse de Renzi por seu passado leva-nos a uma viagem hermenêutica pela história argentina, pela literatura e Segunda Guerra Mundial, evento-chave da contemporaneidade. Ao longo de sua busca, passa a corresponder-se com seu tio Maggi, um ser etéreo que havia desfalcado financeiramente a mulher e andava perdido pelos confins da Argentina ministrando obscuras aulas. Este pretende escrever a história de Enrique Ossorio, avô de seu sogro, que passou de conspirador a caçador de ouro, de desterrado a enlouquecido memorialista.

Em comum entre essa cadeia de escritores-leitores da história argentina figuram três homens que, perdidos em sua história, só encontram a si mesmos na História, como afirmará Maggi: *La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar* (2003, p.21). Após ler a carta que continha tal constatação, Renzi nos adianta que seu tio lhe havia dado a chave para compreender sua própria história: *Para mí era como avanzar hacia el pasado y al final de ese viaje comprendí hasta qué punto Maggi lo había previsto todo* (2003, p.21).

Para Piglia, a história é uma proliferação retrospectiva de mundos possíveis. Com efeito, em Maggi, o niilismo dá passagem a um olhar crítico, porém consciente de que a história é o devir. *La historia es el lugar en el que se ve que las cosas pueden cambiar y transformarse* (PIGLIA, 2000, p.98-9) Para Maggi (Piglia), a prova disso está no fato de que em vários

momentos da história parecia que o pesadelo seria eterno e, no entanto, houve uma saída: [...] *el fluir manso del agua de la historia gasta las piedras más firmes* (PIGLIA, 2000, p.99).

Respiración artificial termina sendo uma espécie de educação sentimental de Renzi por meio do diálogo com o tio historiador. É a sua prova de fogo tanto como leitor quanto escritor. O romance é um laboratório da leitura, de formas de narrar, um exemplo prolífico de hibridismo narrativo. Por isso a importância do processo e não do resultado. Numa história policial, o que determina o valor da narrativa não é o desfecho, a revelação do culpado, mas sim a emoção que prende o leitor na busca deste, no esquema cerebral que envolve e motiva o detetive: [...] *se trata más bien de un movimiento, algo que pasa entre las palabras y no con ellas* (PIGLIA, 2000, p.107).

Junior, protagonista de *La ciudad ausente* é, assim como Renzi, um incipiente escritor, que se divide entre a produção e a investigação. Leitor e escritor dividindo em cada um deles uma mesma paixão interpretativa. Trata-se de outro desses indivíduos cujo sentido da existência se confunde com a tentativa de compreender de maneira absoluta a realidade. Sua busca se alinha literariamente, num engenhoso lance ao mesmo tempo paródico e metaficcional de Piglia, à busca de Macedonio Fernández em seu *Museo de la novela de la Eterna* pelo “Aleph”, ou seja, por um ponto no qual todo o espaço cósmico se condensa, uma espécie de portal: *objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado, el inconcebible universo* (BORGES, 1994, p.625). Dessa maneira, Borges torna-se o precursor às avessas de seu conterrâneo Macedonio e referência obrigatória na leitura cruzadas destes textos.

Em *Museo de la novela de la Eterna* a busca pela mulher amada desencadeia uma série de leituras filosóficas e possibilidades de universos alternativos. Em *La ciudad ausente* dá-se processo semelhante, apresentando, contudo, um elemento diferencial expressivo, isto é, trata-se de um romance gerado explicitamente a partir da leitura de um outro. *La ciudad ausente* é a

reescritura consciente e pós-moderna de *Museo de la novela de la Eterna*. E a pedra angular desse romance de Piglia é exatamente a importância dada ao processo de (re)leitura, com destaque para Junior, personagem-leitor, personagem-detetive. Assim, o comentário que Piglia tece a respeito do romance de Macedonio “No *Museu* [...] o herói começa a ver a realidade como ela é e percebe seus segredos. Todo o universo se concentra nesse ‘museu’ fantástico e filosófico” (PIGLIA, 2004a, p.23) encontra seu correlato ficcional em *La ciudad ausente*:

Pasó dos días metido en su cuarto. Revisó otra vez toda la serie de relatos. Había un mensaje implícito que enlazaba las historias, un mensaje que se repetía. Había una fábrica, una isla, un físico alemán. Alusiones al Museo y a la historia de la construcción. Como si la máquina se hubiera construido su propia memoria. Esa era la lógica que estaba aplicando. Los hechos se incorporaban directamente, ya no era un sistema cerrado, tramaba datos reales. Por lo tanto se veía influido por otras fuerzas extremas que entraban en el programa. (1997a, p.97)

Nessa passagem encontram-se condensadas as referências a todo o mecanismo paródico e metaficcional do romance a partir da metáfora da “máquina” como escritura ficcional: a alusão intertextual declarada ao romance de Macedonio; o personagem como leitor-detetive à procura de respostas; o romance como um grande “Aleph”, um museu no qual possíveis universos se encaixam e se abrem a infinitas leituras; e não menos importante, o romance como um simulacro da realidade. Junior é o pólo que imanta estes diferentes planos, ou seja, é a sua leitura que desencadeia uma série de leituras e desleituras que unem literatura, realidade e teoria. A valorização do papel do leitor em Macedonio é muito bem explicada por Piglia neste fragmento:

Entre nós, o primeiro que pensou esses problemas foi, como sabemos, Macedonio Fernández. Macedonio tinha a pretensão de que seu *Museo de la novela de la Eterna* fosse “a obra em que o leitor será finalmente lido”. E se propôs a estabelecer uma classificação: séries, tipologias, categorias e casos de leitores. Uma espécie de zoologia ou botânica irreal que identifica

gêneros e espécies de leitores na selva da literatura. Para poder definir o leitor, diria Macedonio, primeiro é preciso saber encontrá-lo. Ou seja, nomeá-lo, individualizá-lo, contar sua história. A literatura faz isso: dá ao leitor um nome e uma história, retira-o da prática múltipla e anônima, torna-o visível num contexto preciso, faz com que passe a ser parte integrante de uma narração particular. A pergunta “o que é um leitor?” é, sem sombra de dúvida, a pergunta da literatura. Essa pergunta a constitui, não é externa a si mesma, é sua condição de existência. E a resposta a essa pergunta - para benefício de todos nós, leitores imperfeitos porém reais - é um texto: inquietante, singular e sempre diferente. (2006, p.24-5)

A alegoria do museu como espaço ficcional é captada por *La ciudad ausente* e desconstruída em seguida para ser substituída por um espaço desautomatizado, território por excelência da leitura. O museu, espaço da estagnação, transforma-se em espaço vivo, em movimento, por onde leitores passeiam suas leituras, criando e recriando imagens, interpretações, efeitos, por meio de um olhar mutante, simbiótico. Há outro aspecto que concorre para a afirmação desse romance como espaço por antonomásia do leitor: a paródia do conto de Edgar Allan Poe “William Wilson” (1839). O duplo aparece como eixo catalisador das diversas leituras piglianas: William Wilson, transformado pela máquina do Museu, ou seja, pela ficção, em Steve Stephensen remete a Poe, mas também a Joyce e seu Stephen Dedalus de *Ulysses* (1922), ao Stevenson de *Dr. Jeckyll and Mr. Hyde* (1886), além da alusão óbvia a Macedonio Fernández e seu *Museo*.

El Museo quedaba en una zona apartada de la ciudad [...] Había que subir una rampa y cruzar un corredor con paredes de acrílico para desembocar en el salón circular donde se exhibía la máquina. [...] Primero habían intentado una máquina de traducir. El sistema era bastante sencillo, parecía un fonógrafo metido en una caja de vidrio, lleno de cables y magnetos. Una tarde le incorporaron William Wilson de Poe para que lo tradujera. (PIGLIA, 1997a, p.41)

A máquina de produzir ficções que encontra Junior neste museu fica num ambiente circular, imagem borgeana demais para ser mera coincidência, já que este espaço poderia representar um círculo de leituras em constante movimento: *Junior comprendió que la arquitectura del lugar era extraña, como si todas las habitaciones dieran al mismo punto o*

fuera circular (PIGLIA, 1997a, p.114). Tal proposição nos leva a compreender que a circularidade sugerida denota um desejo poético: *El Museo era circular, como el tiempo en las llanuras* (PIGLIA, 1997a, p.97). A ficção gerada infinitamente pela máquina possibilita, assim, infinitas combinações de leituras, já que se trata não de uma máquina de traduzir, mas de criar: *La máquina había captado la forma de la narración de Poe y le había cambiado la anécdota, por lo tanto era cuestión de programarla con un conjunto variable de núcleos narrativos y dejarla trabajar* (PIGLIA, 1997a, p.42).

A criação opõe-se à tradução, assim plasmada na antítese circularidade *versus* linearidade. Amplia-se, à maneira proposta por Bakhtin, o cruzamento de vozes, deixando-se de limitar o jogo textual à mera interlocução entre autor e leitor. Rompe-se a cadeia clássica entre modelo e cópia, fonte e imitação, dando-se vazão a todo o potencial criativo da linguagem poética, alheia a regras e convenções. Piglia parece querer, como um bom escritor pós-moderno, levar o caos ao âmbito das teorias, causando-nos a mesma estranheza reveladora que sentiu Junior ao entrar no museu, momento em que se lembra de uma cena significativa: *Había visto una réplica en el mercado de la Plaza Francia, los reproducían con tanta perfección que mejoraban el original y lograban que la copia pareciera más antigua y más pura* (PIGLIA, 1997a, p.52).

Na reflexão do personagem está o ideal pós-moderno, o qual poderia ser resumido por um princípio de transgressão temporal, de ruptura com a noção de tradição e influência. Ler transgredindo, distorcendo: “o plágio às avessas”, diria Piglia (2004a, p.20). Daí a imagem pigliana da leitura como um crime:

O leitor [...] como um hermeneuta selvagem. Lê mal, mas apenas no sentido moral; faz uma leitura cruel, rancorosa, faz um uso perverso da letra. Poderíamos pensar na crítica literária como um exercício desse tipo de leitura criminosa. Lê-se um livro contra outro leitor. Lê-se a leitura inimiga. O livro é um objeto transacional, uma superfície sobre a qual se deslocam as leituras. (PIGLIA, 2006, p.34)

A poética de Piglia mostra-se clara em *La ciudad ausente*, na medida em que esta se estrutura em torno à idéia da produção ficcional como estratégia de leitura. O leitor, parte essencial dessa estratégia, revela-se na figura do personagem Junior, eco literário de Piglia, pois sua busca na narrativa traça o percurso literário de Piglia. Os caminhos invisíveis da cidade que ele percorre são, no final das contas, o fio de Ariadne que leva à saída do labirinto de leituras construído por Piglia metamorfoseado em Dédalo.

A interpretação do romance vai, assim, atingindo diferentes estratos de leituras, do autor-leitor Piglia, tão detetive - posto que ele mesmo um leitor de Poe, Kafka, Stevenson, Joyce, Macedonio, Arlt, Borges - quanto criminoso - já que cria a partir dessas leituras, passando pelos diferentes níveis de leitores em potencial do romance de Piglia, tão detetivescos em suas leituras quanto criminosos em suas interpretações.

Podemos ainda encontrar o protagonista assumindo claramente o papel de detetive em *Nombre falso*, quando novamente é o personagem Renzi que empreende uma verdadeira cruzada em busca de um manuscrito inédito de Roberto Arlt: *Me sentía como el detective de una novela policial que llega al final de su investigación* (1997b, p.122). O texto se estrutura a partir de dois relatos que se ramificam: Um primeiro que é a busca pelo inédito de Arlt, Luba, e um segundo que será o próprio texto de Arlt (colocado ironicamente ao final da novela como apêndice).

No entanto, o personagem que, aliás, tratar-se-á do próprio Piglia, o qual se revela explicitamente na metade do texto, não chegará a conhecer a totalidade desse texto, pois Kostia, o possuidor do manuscrito, o altera, reescreve o texto e publica com seu próprio nome, impossibilitando que Piglia, e nós, seus leitores, consigamos chegar ao relato original. Desta forma, vemos que em *Nombre falso* o grande tema, em última instância, abordado pelo autor é o da busca frustrada pela origem, que nos leva naturalmente a questões-chave como

originalidade, intertexto, reescritura. A peripécia narrativa se desenvolve, portanto, na história e pela história.

No caso de Eco, pode-se dizer, de forma geral, que a peça central de sua engrenagem teórica e, conseqüentemente, ficcional é o papel do leitor. Desde seu primeiro grande texto teórico, *Obra aberta*, passando pelos posteriores, mas não menos importantes, *A estrutura ausente* e *Lector in fabula*, chegando às obras mais recentes como os *Limites da interpretação*, *Seis passeios pelo bosque da ficção* ou *Sobre a literatura* o escritor italiano vem colocando em discussão os limites interpretativos de um texto, teoria que parte dos conceitos semióticos peirceanos, como já se sabe.

Tomando por base tais conceitos, Eco busca mostrar que a interpretação é uma tarefa colaborativa, construída a partir da associação entre a plurissignificação do texto literário (aberto) e a contribuição hermenêutica do receptor (leitor-modelo) “[...] é sobre essa firme intenção que se trava grande parte do debate sobre o sentido, sobre a pluralidade dos sentidos, sobre a liberdade do intérprete, sobre a natureza do texto, numa palavra, sobre a natureza da semiose” (ECO, 2004b, p.11). Basicamente, quanto maior a “sintonia” entre ambos, *intentio operis* e *intentio lectoris*, poder-se-ia alcançar significados que tanto podem coincidir com os previstos pelo autor-empírico da obra, *intentio auctoris*, como também seria possível criar leituras não esperadas pelo próprio autor-empírico, estando sujeitas a uma espécie de autorização por parte do texto ou do autor-modelo:

Um texto é um artifício que tende a produzir seu próprio leitor-modelo. O leitor empírico é aquele que faz uma conjectura sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto. O que significa que o leitor empírico é aquele que tenta conjecturas não sobre as intenções do autor empírico, mas sobre as do autor-modelo. O autor-modelo é aquele que, como estratégia textual, tende a produzir um certo leitor-modelo. (ECO, 2004b, p.15)

A noção atual de signo, ponto essencial da semiótica, advém da formulação triádica de Peirce (um objeto, uma imagem, um interpretante), a qual Eco tem desenvolvido

significativamente tanto no âmbito da teoria quanto da ficção. Se o signo é a imagem ou palavra com a qual se fala de um referente-objeto, o interpretante é outro signo, o predicado possível desse objeto. Assim, o novo signo superpõe-se ao outro e esse mecanismo de multiplicação infinita coloca em xeque o referente inicial, isto é, aquilo que entendíamos como “real”. Peirce entendia, como Eco, que a experiência mesma do ser humano molda-se, constitui-se em um caldo de signos e intuem, como Kant, que a coisa em si é incognoscível.

Entretanto, mais que Kant e a filosofia iluminista, esconde-se por trás dos romances de Eco, *O pêndulo de Foucault* e *Baudolino*, uma verdadeira arquitetura borgeana da palavra, levando o leitor crítico aos meandros do processo de leitura e significação que marcaram a poética do bruxo argentino. A figura do leitor modelo permeia tais relações intertextuais, dado que está em discussão o papel do “interpretante” como elemento central da narrativa.

O pêndulo de Foucault é, nesse sentido, todo ele uma série de “senderos que se bifurcan”, ou seja, um grande Aleph que inclui todas as teorias possíveis da conspiração “Estamos reconstruindo gradativamente a história do mundo” (ECO, 1989, p.384), diz Diotallevi a seus amigos enquanto constroem seu Plano. De fato, passeiam pelo romance uma miríade de citações e interpretações tão jocosas quanto inimagináveis de passagens da história. Por isso, certamente não é vã a citação borgeana do poema “El Golem” como epígrafe de uns dos capítulos “Judá Leon deu-se a permutações / De letras e a complexas variações / E o nome pronunciou enfim que é a Chave, / A Porta, o Eco, o Hóspede e o Palácio...” (ECO, 1989, p.47). A citação aborda a relação entre variações (complexas) e permutas entre letras, nomes, idéias, cuja “Chave” seria a própria interpretação do signo.

Menos casual ainda é o fato de este poema ter servido como provável inspiração para o título do primeiro romance de Eco, como já havia percebido a pesquisadora Nilda Guglielmi (1988). Esta encontra numa das estrofes do poema borgeano a origem do enigmático título de *O nome da rosa: Si (como el griego afirma en el Cratilo) / El nombre es arquetipo de la cosa*

/ en las letras de rosa está la rosa / y todo el Nilo en la palabra Nilo (BORGES, 1994, p.263).

Para a pesquisadora, a estrofe carregaria uma idéia primordial: *Nombre y esencia unidos para darnos el objeto y la idea* (GUGLIELMI, 1988, p.46). Além disso, “Golem” é uma figura e um símbolo bíblico que, sucessiva e reiteradamente interpretado ao longo dos tempos, parte desde essa transcendente origem no Antigo Testamento para transitar posteriormente pelos planos místicos da Cabala.

As relações intertextuais acirram-se à medida que se aprofunda a leitura metafórica do romance. Partindo da alegoria cabalística no romance como ressignificação do processo de leitura e interpretação, chega-se à outra importante alegoria: a máquina de criar textos inventada por Belbo. Levando em conta o nome com a qual esta fora batizada por Belbo, Abulafia, percebe-se o jogo narrativo de Eco, ou ainda a *intentio auctoris* por trás das relações textuais. Abulafia, como já se discutiu neste trabalho, era o nome de um famoso místico judeu que se empenhou nas leituras decifradoras da Torá. Por esse prisma, a Abulafia é uma máquina de ler, combinatória. No germe de sua criação ou do próprio ato de criar esconde-se um signo cabalístico, representado pelo nome do renomado místico judeu.

No que tange ao leitor-modelo do romance, a metáfora da máquina e a estruturação do romance sob os dez signos sefiróticos sutilmente arquitetados pelo autor-modelo são uma forma de desafio hermenêutico. A busca de Casaubon por descobrir “o código secreto” da máquina configura-se num lance significativo de prestidigitação que cabe ao leitor interpretar levando em conta os elementos supracitados que o compõem: “Por desencargo de consciência, tentei com as dez sefirot: Keter, Homah, Binah, Hesed, Geurah, Tiferet, Nesah, Hod, Yesod, Malkut, e ainda introduzi a Shekinah de lambujem... Não funcionava [...]” (ECO, 1989, p.35).

Casaubon desempenha, nesse sentido, o papel de leitor, em princípio empírico para em seguida converter-se em leitor-modelo da história de Belbo, co-autor intelectual do Plano.

Lembremos que Casaubon é um estudante em processo de redação de uma tese sobre os Templários e Belbo é já um redator experiente e escritor. Como nos romances de Piglia, deve-se acompanhar detetivescamente os passos desses personagens leitores para capturar as pistas metafóricas que são algumas das chaves simbólicas dos romances.

Ainda em relação aos efeitos metafóricos criados pelo romance, seria oportuno não perder de vista o princípio fundador da Cabala, a saber, instrumento que torna possível compreender a essência da criação da vida e da verdade humana. Essa doutrina esotérica ou corrente mística do judaísmo ensina que as palavras, combinações e permutações de letras são vasos através dos quais o processo criativo se realiza. Eis aí o próprio sentido do poema “El golem” de Borges e o motivo pelo qual *O pêndulo de Foucault* estrutura-se sob a simbologia das dez sefirot; o leitor modelo, transmutado metaforicamente em um rabino sábio e competente, pode através dessa potencial combinação de signos ou símbolos da sefirot encontrar a origem de tudo o que existe. O romance estaria, assim, próximo de uma imagem arquetípica literária no que tange a relação entre signo e interpretante.

Cabe ainda ressaltar que a palavra hebraica *golem* designa algo sem forma e imperfeito. Na contemporaneidade, alcança não só o estatuto de reconversão do episódio bíblico da criação, mas, também, presta-se, metaforicamente, à reflexão sobre a criação da arte, da literatura, da ficção. Símbolos, signos, interpretações: trata-se em todos os casos, no poema de Borges, no romance de Eco que o relê ou na origem primeira de tudo, na Cabala, de como se interpreta um símbolo, trata-se, portanto, de construir uma imagem de leitor, de competência interpretativa.

Ao longo de *O pêndulo de Foucault* ouve-se um diálogo sub-reptício constante entre obra e leitor. Eco vai narrando como se desse as pistas a um leitor-modelo imaginário. “Qualquer dado se torna importante se está conjugado a outro. A conexão muda a perspectiva. Induz a pensar que todos os aspectos do mundo, todas as vozes, toda palavra escrita ou dita

não tem o sentido que parece, mas nos fala” (ECO, 1989, p.357). Nesse conselho dirigido a Diotallevi por seu amigo Belbo diante da incredulidade daquele em relação aos mecanismos barrocos da interpretação, percebe-se uma piscadela do autor-modelo ao seu leitor ideal.

Na figura do protagonista Casaubon, voz narrativa que conduz o romance, Eco introduz metaficcionalmente a imagem do leitor ideal joyceano acometido de uma insônia ideal: “*Finnegans wake* prevê, demanda e requer um leitor-modelo dotado de uma competência enciclopédica infinita, superior ao do autor empírico James Joyce – um leitor capaz de descobrir alusões e ligações semânticas até onde o autor empírico não as percebeu” (ECO, 2004c, p.115). Considerando a leitura que Eco faz da poética de Joyce, poder-se-ia afirmar que ele, Eco, é o leitor-modelo esperado por *Finnegans wake*, pois decifra no texto as pistas, percebe as referências inter-conexas previstas ou não pelo autor-empírico: “O Leitor-modelo de *Finnegans wake* é aquele operador capaz de efetuar, no tempo, o maior número de possível dessas leituras cruzadas” (ECO, 2004a, p.43).

Em outra passagem do romance, Casaubon reflete sobre seu método “holístico” de leitura:

Mas ia acumulando experiência, conhecimentos, não desperdiçava nada. Fichava tudo. Não pensava ainda na possibilidade de ter as fichas no computador (nesse momento estavam aparecendo no mercado, Belbo seria um pioneiro), procedia com métodos artesanais, criando uma espécie de memória feita de cartõezinhos de cartolina, com índices de referência. Kant... nebulosa... Laplace, Kant... Koenigsberg... os sete pontos de Koenigsberg... teoremas da topologia... Um pouco como esse aquele jogo que nos desafia a ir de salsicha a Platão em cinco passos, por associação de idéias. Vejamos: salsicha-porco-cerda-pincel-maneirismo-Idéia-Platão. Fácil. Mesmo o original mais minguado me fazia ganhar vinte fichas para minha corrente de Santo Antônio. O critério era rigoroso, e creio que é o mesmo seguido pelos serviços secretos: não há informações melhores do que outras, o poder consiste em fichá-las todas, e depois buscar as conexões. Conexões sempre existem, basta querer encontrá-las. (ECO, 1989, p.215)

Casaubon é um leitor-modelo, assim como é um leitor-detetive, já que anota as pistas como um típico personagem saído de uma história policial. Em sua reflexão, percebe-se

metonimicamente o próprio *élan* que permeia o romance, misto de ironia e metaficção. O método de Casaubon aproxima-se do espírito do pastiche nesse sentido, partindo de um pensamento que prima pela idéia do jogo entre fontes e formas de leitura, enfim, a idéia de uma linguagem plural.

No *Pêndulo* [...] tinha que entrar em jogo a linguagem educada e arcaizante de Agliè, aquela pseudodannunziana de Ardent, a esmagadora e ironicamente literária (desejada e sofrida) do Belbo dos *files* secretos, a mercantil e *kitsch* de Garamond e os diálogos goliardos dos três redatores no curso de suas irresponsáveis fantasias, capazes de misturar evocações eruditas e jogos de palavras de gosto duvidoso. (ECO, 2003d, p.290)

O leitor Casaubon ao mesmo tempo que desvenda seu método o ironiza, portanto não é circunstancial o emprego da palavra jogo em seu relato. Além disso, há ainda no fragmento anterior do romance uma auto-referência ao autor empírico Eco no tocante ao uso do computador de forma pioneira. A respeito da escritura do romance, Eco comenta (ECO, 2003d, p.295) que *O pêndulo* havia sido seu primeiro livro escrito diretamente em um computador. Partindo dessa trama de referências cruzadas, é possível observar um sistema metafórico que combina as figuras extras e intraliterárias de leitor e autor: Eco é Belbo, aquele que cria o relato, ao passo que Casaubon reflete o papel de leitor-modelo inserido no corpo do próprio texto, tentando decifrá-lo ao mesmo tempo em que é co-autor do mesmo. Tem-se “Eco-borgeanamente” um princípio de mistura de papéis.

A natural conclusão deste enigmático e enciclopédico texto que é *O pêndulo de Foucault*, justificando assim a alcunha de romance de idéias dada a ele pelo próprio Eco, só poderia ser um final filosófico, borgeano, labiríntico. Diante da morte do amigo, Belbo, Casaubon se vê perdido. No entanto, ao longo de toda a narrativa, sente-se que ele, o personagem-leitor Casaubon, adquiriu uma competência, um conhecimento, herança romanesca explicitada nesta tão reveladora quanto poética passagem:

Agora sei qual é a Lei do Reino, da pobre, desesperada, esmolambada Malkut onde se exilou a Sabedoria, andando tateante para recuperar a própria lucidez perdida. A verdade de Malkut, a única verdade que brilha na noite das sefirot, é que a Sabedoria se mostra nua em Malkut, e descobre que o próprio mistério está no não-ser, nem que seja por um momento, que é o último. Depois recomeçam os Outros. (ECO, 1989, p.612)

Fecha-se assim o círculo desta leitura labiríntica. Malkut, último capítulo e também décima sefirot, representa a plenitude da consciência, a revelação: “Deveria estar em paz. Pois compreendi” (ECO, 1989, p.611). O leitor, aprisionado pela trama textual, chega, ao final, compartilhando das mesmas angústias do protagonista-leitor, Casaubon. Ambos se dão conta de que não importa a resposta a qual se chega, mas sim a aventura, a experiência do próprio caminho percorrido.

Espera-se do leitor de *O pêndulo de Foucault* o mesmo daquele que se aventure por *Baudolino*, isto é, que infira as implicações meta-referenciais do texto. Nas palavras de Eco trata-se de uma espécie de jogo de ironia intertextual: “A menos que se vá em busca de plágios ou de ecos intertextuais inconscientes, de hábito a leitura como caça à citação coloca-se como relação de desafio entre o leitor e um texto que solicita de alguma maneira a descoberta de seu segredo dialógico” (ECO, 2003d, p.211). Este desafio tende a crescer vertiginosamente dado seu caráter dialogizante e o fato de que a pluralidade dos sentidos foge ao controle do autor empírico.

Com relação a *Baudolino*, por exemplo, o leitor deve captar as numerosas referências culturais que vão do *Il milione* de Marco Polo, escrito por volta de 1300, até a literatura apócrifa da *Navegação* de São Brandão no século VI d.C.; das crônicas medievais à literatura vulgar. Espera-se, assim, que o leitor descubra que na *Chronica* que Baudolino escreve aos quatorze anos em um pasquim latino e vulgar piemontês está escondida a “Adivinhação Veronesa” (documento filologicamente importante sobre o nascimento do italiano vulgar datado do século IX d.C.), da mesma forma como as histórias de Baudolino sobre a lenda do

Santo Graal são as mesmas depois contadas por Wolfram von Eschenbach no *Percival* de 1200.

Para além das implicações históricas, o leitor-modelo de Eco transita por entre uma série de artifícios que discutem seu próprio papel como co-autor dos romances. Uma das estratégias textuais do autor encontra-se na releitura de si mesmo. A Torá, que havia sido usada como modelo estrutural simbólico em *O pêndulo de Foucault*, reaparece em *Baudolino*, propiciando novamente ao leitor o jogo metapoético. Com efeito, quando num gesto carregado de significados metaliterários Baudolino e seus amigos falsificam o conteúdo da carta que o Preste João enviará ao rei Frederico, produz-se a condensação mais efetiva do sentido que o romance de Eco traz latente como mensagem ao leitor:

Meus amigos, disse Rabbi Solomon, não escrevam Graal, não escrevam taça, usem um termo mais impreciso. A Torá jamais pronuncia as coisas mais sublimes em sentido literal, mas segundo um sentido secreto, que o leitor devoto deve adivinhar aos poucos, aquilo que o Altíssimo, que o santo bendito seja por sempre, queria que fosse entendido até o final dos tempos...

Baudolino sugeriu: Digamos então que lhe manda um escrínio, um cofre, uma arca, digamos *accipe ista veram arcam*..

Não está mal, disse o Rabbi Solomon, vela e desvela ao mesmo tempo. E abre o caminho ao vórtice da interpretação. (2001a, p.124, grifo do trad.)

Esse fragmento é um sofisticado trabalho de metaficção. Tendo em vista um fato histórico (a terceira e quarta cruzadas), Eco usa os termos imprecisos da criação romanesca, isto é, contar, falsificar, inventar, que se transforma em aparato semiótico quando o leitor devoto, “leitor-modelo” postulado em seus trabalhos teóricos, adivinha o que o texto vela e desvela, o que o autor-modelo (o Altíssimo) queria que entendesse. Basta o leitor desvencilhar-se dos limites que marcam a trama linear de Baudolino para que apareça o vórtice da interpretação, entenda-se, a multiplicação do significante, daquilo que se diz sobre a verdade, o *logos* inalcançável que os signos recobrem e encobrem sem poder encontrá-lo,

como os aventureiros amigos de Baudolino, que anseiam pela terra do Preste João, empenhando-se ao máximo para chegar a este lugar utópico.

Há um maquinário semiótico que corresponde à idéia citada de produzir o “o vórtice interpretativo” a partir da escritura; a carta inventada de Baudolino é uma “mentira”, um simulacro que mobiliza a ilusão e a ação dos homens e seu paralelo é a escritura que se propõe no último parágrafo do romance, momento em que Nicetas dialoga com Pafnúcio, um amigo, acerca da história que deve registrar sobre os últimos dias de Bizâncio. Nicetas lhe diz que pensa cortar o relato de Baudolino, por lhe parecer muito fantasioso, mas este lhe responde: “Não te julgues o único autor de histórias deste mundo. Mais cedo ou mais tarde alguém, mais mentiroso do que Baudolino, acabará por contá-la” (ECO, 2001a, p.459). Alguém, o próprio Eco, no presente romance, cruzando verosimilhança e invenção, ou seja, mentindo. Com essa nota de descrença em relação aos discursos oficiais (não nos esqueçamos de que Nicetas é um historiador do império bizantino), Eco fecha seu romance.

Por outro lado, a arquitetura borgeana reaparece na poética de Eco por meio de intertextos mais ou menos cifrados que reforçam o jogo entre texto, leitor e interpretação, como é o caso deste breve fragmento: “[...] e se tudo, talvez todo o Universo, não fosse mais que o fruto de um complô [...]?” (ECO, 2001a, p.355). A interrogação parece atravessar toda a obra de Borges e sintetiza a proposta de Baudolino: um complô semiótico que encobre a verdade tão irremediavelmente inalcançável como o reino do Preste João, cuja existência parece ser também uma suposição, uma invenção, uma mentira.

A primeira referência a Borges, ainda que ambígua, é a recordação que Baudolino tem de sua etapa estudantil de Paris: “o mundo deve estar cheio de coisas maravilhosas e que para conhecê-las, posto que a vida jamais será suficiente para percorrer toda a Terra, não nos resta senão ler todos os livros (ECO, 2001a, p.65). Tal convicção certamente Borges endossaria. A citação marca a ruptura entre a cultura medieval, cujo referente é a natureza divina, e o

pensamento moderno, que tem como símbolo o livro. Borges, para Eco, é o bibliotecário que preserva esse emblema, desde Cervantes (e a loucura livresca de Dom Quixote) até nossos dias, como já havia observado Foucault em *As palavras e as coisas* (2002, p.IX et seq.).

Uma relação menos ambígua é a descrição do palácio do Preste imaginado por Baudolino:

“[...] o templo é redondo [...] sobre um poço escondido no qual pares de cavalos movem uma espécie de mola que o faz girar segundo a variação das estações, de modo que ele é a própria imagem do cosmo [...] e ainda mais, ouvi falar também de espelhos, nos quais podemos ver também todos os acontecimentos (ECO, 2001a, p.117).

Um templo circular e os espelhos que multiplicam a realidade até transformá-la em tudo e em nada, um “aleph” no qual o mundo se faz visível e conjectural ao mesmo tempo. Esse universo borgeano também está marcado pela passagem em que Baudolino finalmente encontra o palácio do Preste João, no centro do qual há um grande salão circular e:

[...] uma fenda, pela qual viam passar todas as coisas que acontecem no universo, todos os monstros das profundezas do mar, o alvorecer e o entardecer [...] todas as letras de cada papel de cada livro, o secreto palpitar do próprio coração e das próprias vísceras, e o rosto de cada um de nós quando fomos transfigurados pela morte. (ECO, 2001a, p.343)

Além do intertexto referido, o *Libro de los seres imaginarios* (1968) de Borges parece povoar o segmento do romance dedicado às terras de Pndapetzim, tidas como próximas do Paraíso Terrestre. Nelas, uma variedade admirável de animais fantásticos são recuperados desde a leitura de obras clássicas medievais como *Mío Cid*, *Tristão e Isolda* aos Nibelungos germânicos, aos medievais franceses Villehardouin, Roman du Renart. Toda essa imaginação entretece a trama da *mirabilia* de Eco, assim como o referido livro de Borges e suas “arpías”, “aves roc”, “basiliscos”, “hipogrifos”, “sátiros” e “unicornios” que, por sua vez, vinculam-se com a literatura mais imaginativa do Ocidente, tais como Ariosto, As Mil e uma Noites,

Quevedo, Stevenson, Homero, Paracelso, etc. Uma rede cujos nós interconectam-se esférica e dinamicamente, como definia Lotman (1978) sobre o texto, como o entenderam sempre Borges, Eco e Piglia.

Baudolino confirma-se como sendo um pequeno universo de mitos, invenções, auto e meta-referências. Seu personagem é o centro desse universo e se apresenta como um criador de histórias, indivíduo polifônico por natureza, alguém capaz de surpreender até mesmo ao experiente Nicetas, mestre na arte da retórica, senhor do discurso:

Nicetas olhava para o seu leonino interlocutor, apreciava a delicadeza de suas expressões, a contida retórica num grego quase literário, e se perguntava que tipo de criatura tinha diante de si, capaz de se expressar com a língua dos lavradores, quando falava dos aldeões, e naquela dos reis, quando falava dos monarcas. Terá uma alma, perguntava a si mesmo, esse personagem que sabe moldar sua própria história para exprimir almas tão diversas? E se possui almas diversas, através de que boca, me dirá a verdade? (ECO, 2001a, p.49)

Baudolino tem o dom da palavra, da ficção, da criação. Ele representa a autonomia do leitor, do escritor, do cidadão que pode moldar seu mundo a partir de suas próprias verdades. Sua linguagem é seu passe-livre para a liberdade num universo onde os discursos oficiais são mecanismos de coerção.

A mensagem que Eco lega ao seu leitor-modelo é um espelho de sua obra, de seu personagem, é uma lição barthesiana construída com a argamassa da imaginação poética: “tantas linguagens quantos desejos houver” (BARTHES, 2004, p.25). Se Barthes era o Borges francês, Eco é o leitor-modelo italiano futuro a quem ambos poderiam ter dedicado seus textos. Os leitores de Eco, filiando-se a essa linhagem poética, podem desfrutar das artimanhas da linguagem que, envolvendo-os ou aprisionando-os, os levará a um jogo de pistas falsas, alusões históricas, diálogos meta-literários, caminhos que de uma forma ou de outra levam a uma atividade consciente de co-produção de sentidos por parte do leitor por meio dos polissêmicos signos da criação poética.

É inegável, porquanto, o fato de que Eco coloca em prática com bastante argúcia em seus romances os movimentos cooperativos entre obra/leitor que havia elaborado em sua teoria. Como leitor de si mesmo, seus textos ficcionais são mecanismos preguiçosos esperando a iniciativa externa do leitor para poder funcionar “O texto está, pois, entremeadado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem os emitiu previa que esses interstícios e espaços seriam preenchidos [...]” (ECO, 2004a, p.37). Apesar do conflito temporal, afinal sua obras teóricas precedem as ficcionais em ao menos dez anos, é como se Eco estivesse teorizando sobre seus próprios romances. Essa citação, por exemplo, é de *Lector in fábula*, escrita por volta de 1979. A publicação de *O Pêndulo de Foucault* data de 1989 e *Baudolino* de 2000.

Eco e Piglia constroem suas poéticas relendo-se a si mesmos. São leitores-modelo, leitores-detetive de suas próprias teorias. A ficção como teoria da literatura, a literatura como teoria da ficção. Em sua busca pós-moderna por reinventar a concepção de leitura, reinventam a si próprios. Seus personagens são leitores antes de serem escritores, indivíduos que encontram na leitura uma segunda chance: “Sartre disse bem: ‘Por que se lêem romances?’ Há algo que falta na vida da pessoa que lê, e isto é o que busca no livro. O sentido é evidentemente o sentido de sua vida” (PIGLIA, 2006, p.37).

Se a impressão que temos é de que tudo está escrito, que tudo já foi dito nesse universo saturado de livros, de referências, e só nos resta ler e reler *ad infinitum*, então a solução mais inteligente e criativa é a ensinada por Borges e tão bem assimilada por Eco e Piglia, seus leitores ideais: ler de formas diferentes. A imagem que nos fica do leitor pós-moderno que nasce em Borges e vai tomando forma nas poéticas de Eco e Piglia é a do leitor autônomo, que conquista a liberdade, por mérito, por competência, no uso criativo dos textos. Sua leitura distorcida, deformada, fora do lugar, é a sua garantida de libertação. Diante

de uma infinitesimal rede de signos em rotação, ele deve criar uma saída achando a sua própria imagem perdida no universo das palavras.

CONCLUSÃO

A arte não reproduz o que vemos. Ela nos faz ver.
Paul Klee

*Que otros se jacten de las páginas que han escrito;
a mí me enorgullecen las que he leído.*
Jorge Luis Borges

*La figura del último lector es múltiple y metafórica;
Sus rastros se pierden en la memoria.*
Ricardo Piglia

Infeliz e desesperado aquele que não se dirigir a um leitor futuro.
Umberto Eco

Tanto os ensaios quanto os romances de Eco e Piglia abrem-nos a discussão sobre a natureza do discurso, problematizando-a, subvertendo-a, fazendo com que voltemos nosso olhar para o próprio fazer poético, para a produção do texto antes que para ele próprio. Para a construção antes do construto. O crítico e o poeta amalgamam-se em um único ser, o escritor, o narrador. Nesse processo, os discursos da História e da Literatura se vêem frente a frente em um espelho, desprovidas de qualquer máscara que as isente da leitura minuciosa promovida pela linguagem libertadora da ficção, pois aos olhos desta toda e qualquer forma de poder, impositivo, cerceador, absolutista está condenado ao desvelamento constrangedor da arte.

Nesse sentido, uma das mais belas metáforas do poder libertador da arte estaria nesta passagem que trata da alegoria do Museu e da máquina em *La ciudad ausente*. [...] *decidieron llevarla al Museo, inventarle un Museo [...] a ver si la podían anular, convertirla en lo que se llama una pieza de museo, un mundo muerto, pero las historias se reproducían por todos lados, no pudieron pararla, relatos y relatos y relatos* (PIGLIA, 1997a, p.145). O motivo para que a máquina da ficção, essa espécie de memória indestrutível, continue viva nos é explicada por um relato produzido por ela mesma *siempre fue así, desde el principio, hay alguien del otro lado que espera, que quiere ver cómo sigue* (PIGLIA, 1997a, p.145) Ao poder lhe interessa transformar a ficção, a poesia, o sonho em um museu, mas não se pode aprisionar os

sonhos ou condenar a imaginação. A literatura ensina-nos por meio de fragmentos simbólicos como esse que *todo es posible, basta encontrar las palabras* (PIGLIA, 1997a, p.141).

As poéticas de Eco e Piglia encontram-se unidas em torno a um mesmo propósito: inventar novas formas de leitura ou ainda reinventar a função do leitor na arte literária, cuja mentira nos liberta de tantas verdades impostoras. O sentido da obra, que normalmente se encontra em uma ou várias isotopias desenvolvidas no discurso é, a um só tempo, formal e temático. Os diferentes discursos escolhidos para contar a história, diferenciados com o intuito de consolidar os elementos de algum gênero, são fragmentos que o leitor deve relacionar. Promove-se, assim, o dialogismo ao colocar-se em discussão os vários discursos que se superpõem em um texto, tendo como horizonte a busca de possíveis verdades que se manifestem e se desenvolvam por meio de suas contradições. Eco resume bem tal condição da escritura poética: “Quando escrevo um romance [...] não estou tentando impor uma conclusão: represento um jogo de contradições. Não é que eu não imponha uma conclusão por não haver conclusão; ao contrário, há muitas conclusões possíveis [...]” (ECO, 2005, p.164-5).

O mais importante, deve-se destacar, é atentar para a técnica a partir da qual o leitor se vê obrigado a participar. É uma técnica que as obras de Eco e Piglia em seu conjunto desenvolvem de forma imanente: perde-se de vista o texto como um todo fechado e unívoco, assim como se desfaz o conceito de leitor-espectador clássico, cedendo-se espaço àquele que submerge de forma comprometida nos vários níveis que comportam uma infinidade de textos para buscar a tão ansiada resposta: *Cada uno es dueño de leer lo que quiere en un texto. Bastante represión hay en la sociedad* (PIGLIA, 2000, p.9).

A questão da autonomia da arte, discutida no espaço ficcional, tem, dentre outras, a função de conquistar a cumplicidade do leitor cultivado, fazendo com que este perceba os mecanismos de concessão ao gosto do público como um jogo astucioso do autor, com o qual se identifica. A alusão à história interna do campo literário concede à narrativa um grau de

reflexividade, funcionando, como observa Bourdieu (1996, p.101), como uma piscadela do autor para o leitor capaz de apropriar-se das obras e não apenas da história contada.

O leitor autônomo constrói-se na linguagem plural que marca as poéticas de Eco e Piglia. A ficção espelha esse leitor livre e provoca os seus leitores virtuais a compartilharem dessa liberdade consentida pelo texto, como neste diálogo entre o cético personagem filósofo Diotallevi e o literato por excelência Belbo de *O pêndulo*:

“Devemos tomar muito cuidado com os iniciados. Um iniciado nega aquilo que sabe, nega sabê-lo, mente para encobrir um segredo.”

“Isto”, dizia Belbo, “explicaria por que Dee já tanto se empenhava com os cartógrafos reais. Não para conhecer a ‘verdadeira’ forma do mundo, mas para reconstituir entre todos os mapas perdidos, o único que lhe servia, e portanto o único certo.”

“Nada mal, nada mal”, dizia Diotallevi. “Encontrar a verdade reconstruindo exatamente um texto mendaz”. (1989, p.436)

A leitura desse fragmento aponta para a autonomia da linguagem ficcional, assim como serve de base de representação para o discurso poético pós-moderno auto-regulador, meta-referencial, tão evidente em Eco e Piglia. A leitura da ficção como a construção de uma verdade a partir da reconstrução de uma mentira.

Indubitavelmente, as poéticas de Eco e Piglia, ao elidirem as fronteiras tradicionais dos discursos, conduzem-nos à poética borgeana. Um dos legados mais profícuos do “bruxo portenho” diz respeito ao princípio de que o ato da leitura precede ao da escrita, de maneira que o texto estará sempre unido a atemporalidade que advém de sua leitura: *¿Qué son las palabras acostadas en un libro? ¿Qué son estos símbolos muertos? Nada absolutamente. ¿Qué es un libro si no lo abrimos? Es simplemente un cubo de papel y cuero, con hojas; pero si lo leemos ocurre algo raro, creo que cambia cada vez* (BORGES, 1989, p.171).

Com efeito, as metáforas do leitor-modelo e do leitor-detetive elaboradas por Eco e Piglia respectivamente são releituras pós-modernas dos princípios borgeanos, conforme se buscou expor ao longo deste trabalho.

Fala-se muito, em relação à última forma do experimentalismo contemporâneo, o pós-modernismo, de jogo da intertextualidade. Mas Borges superou a intertextualidade para antecipar a era da hipertextualidade, na qual não somente um livro fala de outro, mas também se pode, do interior de um livro, penetrar em outro. (ECO, 2003d, p.111)

Escritor e leitor, produção e recepção, vida e obra configuram-se em seus textos como realidades cognitivas que se complementam. Assim como ler é sempre um ato de escritura e vice-versa, segundo Barthes afirma (2004), ler é também fazer, de acordo com Jitrik (1987, p.35) é inevitavelmente um ato participativo de escritura, um ato complexo, que envolve competências psicológicas, lingüísticas, sociais e culturais. Dirá Piglia: *El lector ideal es aquel producido por la propia obra. Una escritura también produce lectores, y es así como evoluciona la literatura. Los grandes textos son los que hacen cambiar el modo de leer* (2000, p.17).

A leitura fundamentar-se-á, assim, num ato criador, ou ainda, num ato de produção de novos sentidos, novos textos. Rompe-se, assim, com a segmentação autor/obra/leitor. Octavio Paz comentando a importância da simbiose entre o leitor e a obra, disseca o espírito vanguardista, essência da pós-modernidade, e presenteia-nos com a seguinte leitura:

En cada obra late, con mayor o menor intensidad, toda la poesía. Por tanto, la lectura de un solo poema nos revelará con mayor certeza que cualquier investigación histórica o filológica qué es la poesía. Pero la experiencia del poema – su recreación a través de la lectura o de la recitación – también ostenta una desconcertante pluralidad y heterogeneidad. Casi siempre la lectura se presenta como la revelación de algo ajeno a la poesía propiamente dicha. [...] Cada lector busca algo en el poema. Y no es insólito que lo encuentre: ya lo llevaba dentro. (PAZ, 1986, p.50)

Paz concentra seu olhar nas relações aparentemente invisíveis entre o texto e o leitor, levando-nos a compreender que a pluralidade de um texto está garantida pela participação do

leitor. É como se o leitor descobrisse no texto aquilo que nem mesmo sabia que procurava, mas ao defrontar-se com a descoberta passa a entender aquilo que sempre havia buscado inconscientemente.

No percurso fabulador das representações do leitor em suas poéticas, a escolha de ferramentas de narrativa próximas ao gênero policial é de grande importância para Eco e Piglia. Eles sabem que o leitor moderno vive num mundo de signos, rodeado de palavras impressas. Sabem que, na contemporaneidade, “as palavras se misturam, se enlameiam, são letras corridas” (PIGLIA, 2006, p.20). Sendo assim, não é mais possível conceber um único perfil de leitor, aquele expectador que acessa o texto de um modo linear e que dele extrai uma compreensão imediata e unívoca. Eco e Piglia multiplicam o modo como suas obras podem ser lidas e assim também o fazem com o perfil de seus leitores, ao tornar ausente o conceito de gênero através da mistura de vários deles. Sendo assim, cabe ao leitor investigar onde existe fato e onde está a ficção, o que se trata de biografia e o que é imaginação. A leitura passa então a seguir pistas, a produzir hipóteses que, no instante seguinte, serão falseadas, a induzir a um ponto de vista que, na superfície, pode parecer verdadeiro, mas que, num exame mais minucioso, mostra-se falho, enganoso.

A leitura transforma-se, assim, num ato transcendente, pois se realiza num movimento de escapatória constante. Eco e Piglia tratam da obra ficcional como um construto de níveis que se interseccionam, há um embasamento na idéia de que a narrativa possui um nível aparente de significados, acessível ao leitor comum, e um outro oculto, implícito, legível apenas ao leitor atento e participativo. O leitor partícipe deve construir os sentidos do texto juntamente com o progresso da leitura. Para a configuração destas teorias da interpretação do texto, exclui-se a figura do leitor ingênuo, mero expectador do *mise en scène* ficcional. Essa visão de texto solidário é, efetivamente, parte da visão literária pós-moderna, da qual Eco e Piglia podem ser considerados representantes por excelência.

Aos leitores-modelo ou leitores-detetive em potencial das poéticas de Eco e Piglia cabe a função (prazerosa, por que não?) de acompanhar atentamente o jogo poético de ambos em seu trabalho incansável de combinação não apenas dos gêneros ficcional e teórico ou dos étimos lingüísticos, mas justamente das idéias sob cujo manto composto pelos infinitos átomos do conhecimento todos nós, leitores, nos construímos, algumas vezes nos perdendo, mas felizmente em outras nos encontrando.

BIBLIOGRAFIA

Obras de Umberto Eco

ECO, U. *Obra aberta*. (1962) Trad. Giovanni Cutolo. 9.ed. São Paulo: Perspectiva: 2003c.

ECO, U. *Apocalípticos e integrados*. (1964) Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ECO, U. *A estrutura ausente*. (1968) Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2003a.

ECO, U. *Lector in fábula*. (1979) Trad. Atílio Cancian 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004a.

ECO, U. *O nome da rosa*. (1980) Trad. Aurora F. Bernardini. Rio de Janeiro: Ed.Record, 1986.

ECO, U. *Pós-escrito a O nome da Rosa*. (1983) Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ECO, U. *Travels in Hyperreality. Essays*. (1983) Trad. William Weaver. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.

ECO, U. *O pêndulo de Foucault*. (1988) Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Ed.Record, 1989.

ECO, U. *Os limites da interpretação*. (1990) Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004b.

ECO, U. *Interpretazione e sovrainterpretazione*. (1992) Milão: Bompiani, 1995b.

ECO, U. *Interpretação e superinterpretação*. (1992) Trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ECO, U. *A ilha do dia anterior*. (1994) Trad. Marco Luchesi. Rio de Janeiro: Record, 1995a.

ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. (1994) Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2004c.

ECO, U. “De Gutemberg a internet”. (1996) Conferência. Acesso em: 04 abril 2002.

ECO, U. *Entre a mentira e a ironia*. (1998) Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ECO, U. *Baudolino*. (2001) Trad. Marco Luchesi. Rio de Janeiro: Record, 2001a.

Disponível em: www.usergioarboleda.edu.co/derecho/informatica1/gutenberg-esp.doc.

ECO, U. “O filósofo da névoa”. (2001) Entrevista concedida a Hans-Jürgen Schlamp para a revista *Der Spiegel*. Trad. Marcelo Rondinelli. In: *Folha de São Paulo*, Mais! nº499, p.18-19, setembro de 2001b.

ECO, U. *Sobre a literatura*. (2002) Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Ed.Record, 2003d.

ECO, U. “Muito além da Internet”. (2003) In: *Folha de São Paulo*, Mais! nº 619, p.06-08, dezembro de 2003b.

ECO, U. “Umberto Eco rememora a vida sob o fascismo.” (2007) Entrevista concedida ao jornal *Le Monde Diplomatique*. Tradução: Jean-Yves de Neufville. Acesso: 18 de maio de 2007. Disponível em: <http://anabolena.multiply.com/journal>.

Estudos sobre Umberto Eco

BARBOSA, J. A. “Reescrevendo a enciclopédia”. In: *Cult*. Nº 20, Março-1999, p.20-22.

BERNARDINI, A. “Parábolas do Ornitorrinco”. In: *Cult*. Nº 20, Março-1999, p.23-25.

BERNARDINI, A. “Umberto Eco e o fim do milênio”, In: *Insieme*. Revista da APIESP, nº7. São Paulo: Ed.Arte e Ciência., 1998-99.

BONDANELLA, P. Trad. Wanda Ramos. *Umberto Eco e o texto aberto – semiótica, ficção, cultura popular*. Lisboa: Difel, 1998.

CESERANI, R. “Eco e il posmoderno consapevole”, In: *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri, 2001, p.181-201.

CORTI, M. Dentro Eco, c'è Baudolino viaggiatore del tempo. Acesso em: 10 de março de 2006. Disponível em:

http://www.repubblica.it/online/cultura_scienze/audolino/esceco/esceco.html

ERIKSSON, B. “A novel look at theory”. Acesso em: 12 de fevereiro de 2007. Disponível em: <http://www.hum.au.dk/ckulturf/pages/publications/be/novel.pdf>

FIGUEIREDO, C. “Umberto Eco volta à Idade Média”. In: *Jornal do Brasil*. Caderno B, 27 agosto de 2001.

GAMA, R. Mentiras históricas. In: *Carta Capital*, nº155, p.68-9, setembro de 2001.

GREEN, P. For sale: Head of John the Baptist. Box of 7. In: *Book review desk*. Capturado em: 23 março de 2002. Acesso em: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html>

GUGLIELMI, N. *El Eco de la Rosa y Borges*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1988.

MAURO, S. “O dever do intelectual”. In: *Cult*. Nº 20, Março-1999, p.26-27.

MARS-JONES, A. “Umberto Eco proves that a little lie can go a long, long, long way in Baudolino”, In: *The observer*. Domingo, 27 de outubro, 2002. Capturado em 03 de novembro de 2002 em: <http://books.guardian.co.uk/reviews/generalfiction/0,,819886,00.html>

PINTO, M. C. “Uma cartografia do ser”. In: *Cult*. Nº 20, Março-1999, p.18-19.

SCHIFFER, D. S. *Umberto Eco – O labirinto do mundo*. Rio de Janeiro: Ed.Globo, 2000.

SILVA FILHO, W. J. *Texto e Verdade: o conceito de interpretação em Umberto Eco*. 1993, 189f. Dissertação (Mestrado em literatura estrangeira) UFBA, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

SILVA FILHO, W. J. “Davidson, a Metáfora e os Domínios do Literal”, In: *Utopía y Praxis Latinoamericana*. Año 6. Nº 15 (Diciembre, 2001). p. 30-43.

SOUSA, V. K. B. de. “A Itália pós-moderna: A.Morávia, U.Eco, I. Calvino, In: *Facetas da pós-modernidade – Caderno 2*. São Paulo: USP, 1996.

SILVA FILHO, W. J. “A engenharia literária e a arte da vida – O Pêndulo de Foucault de U. Eco”, In: *Revista de Italianística da USP*, vol.2, nº2, julho de 1994.

Obras de Ricardo Piglia

PIGLIA, R. *Nombre falso*. (1975) Buenos Aires: Seix Barral, 1997b.

PIGLIA, R. *Respiración artificial*. (1980) Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

- PIGLIA, R. "Ideología y ficción en Borges". (1981) In: BARRENECHEA, A. M. *Borges y la crítica*. Buenos Aires: Centro Editor A.L., 1981, p.87-95.
- PIGLIA, R. *Crítica y ficción*. (1986) Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- PIGLIA, R. *Prisión perpetua*. (1988) Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- PIGLIA, R. "Entrevista a Marta Mamede Batalha." (1988) *Cult.* N° 14, Setembro-1998a, p.04-07.
- PIGLIA, R. e SAER, J.J. *Por un relato futuro*. (1990) Santa Fé: Universidad Nacional del Litoral, 1990b.
- PIGLIA, R. "Piglia discute relação entre literatura e verdade". (1990) Entrevista a Marco Chiaretti. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 11 ago. 1990a. Letras, F3.
- PIGLIA, R. *La ciudad ausente*. (1992) Buenos Aires: Seix Barral, 1997a.
- PIGLIA, R. *La Argentina en pedazos*. (1993) Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993.
- PIGLIA, R. "Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico", (1996) In: *Travessia* - Revista de Literatura. Florianópolis, n° 33, ago. - dez. 1996, p.51-54.
- PIGLIA, R. *Formas breves*. (1997) Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a.
- PIGLIA, R. "O melodrama do inconsciente", (1998) In: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 21 junho, 1998b, E5-6.
- PIGLIA, R. "Todas las voces de Ricardo Piglia". (1999) Entrevista a Violeta Weinschelbaum. *Revista Bravo*, N° 18, Março/1999. p.28-32.
- PIGLIA, R. *Diccionario de la Novela de Macedonio Fernández* (2000) Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., 2001a.
- PIGLIA, R. "Literatura, mercado y crítica. Un debate". (2001) Entrevista a Marina Kaplan. *Punto de vista 66*. Abril de 2001b.

PIGLIA, R. “Uno más”. (2004) Entrevista a Janaína Rocha. *Revista Cult* N° 76, Janeiro/2004b. p.32-6.

PIGLIA, R. “El plagio es la forma más ingenua de admiración literaria”. (2005) Entrevista a Alvaro Matus. Acesso em 17/04/2005. Disponível em: www.quepasa.cl/revista/2003/04/17/t-17.04.QP.CYT.PIGLIA.html.

PIGLIA, R. *O último leitor*. (2006) São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PIGLIA, R. “Entrevista a *Weblivros*.” (2006) Acesso em: 20 março de 2007. Disponível em: http://www.weblivros.com.br/index.php?option=com_content&task=view&id=44&Itemid=13

Estudos sobre Ricardo Piglia

BERG, E.H. “La conspiración literaria: sobre la *Ciudad Ausente* de Ricardo Piglia”. In: *Hispanérica*. Buenos Aires: N° 74, año XXV, p.37-47.

BERG, E.H. “La relación dialógica entre ficción e historia: *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia”. In: *Cuadernos de investigación de la literatura hispanoamericana*. Madrid: N°20, 1995, p.51-55.

BRATOSEVICH, N. y Grupo de Estudio. *Ricardo Piglia y la cultura de la contravención*. Buenos Aires: Atuel, 1997, p.124-25.

CARRERA, S. *A cidade ausente* – Uma análise do discurso de Ricardo Piglia. In: *Anais do I Congresso Brasileiro de Hispanistas*. TROUCHE, A.L. & REIS, L. F. (org.) Ministerio de educación, cultura y deporte, 2001, p.971-75.

DAMASIO, R. “Fábula da redenção”. In: *Cult* N°14 Setembro-1998, p.08-11.

DIAS, A. M. “Narrar ou perecer: Sérgio Sant’anna e Ricardo Piglia, sobreviventes”, In: *Revista Brasileira de literatura Comparada*. Rio de Janeiro, n° 9, 2006, p.259-268.

FERRO, R. “La verdad de la ficción: homenaje a Ricardo Piglia y/o a Max Brod”, In: *El lector apócrifo*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1998.

- FIGUEIREDO, V. F. “Ricardo Piglia: As margens da história”. In: *Da profecia ao labirinto: Imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1994.
- FORNET, J. *El escritor y la tradición. En torno a la poética de Ricardo Piglia*. La Habana: Letras Cubanas, 2005.
- GONZÁLEZ, S.I. “Ricardo Piglia: la ficción como viaje”, In: *Anais do I Congresso Brasileiro de Hispanistas*. TROUCHE, A.L. & REIS, L. F. (org.) Ministerio de educación, cultura y deporte, 2001, p.1015-21.
- GONZÁLEZ, S.I. *Descubrir a un escritor : Piglia y el secreto*. 2004, 213f. Tese (Doutorado em literatura estrangeira) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP, São Paulo.
- LOTMAN, I. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa, Editor Estampa, 1978.
- MASIELLO, F. “La Argentina durante el proceso: las múltiples resistencias de la cultura”, In: *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 1987, p. 11-29.
- MASSMAN, S. “La ficción acosada por la realidad: narrar la historia en *Respiración artificial* de Ricardo Piglia”, In: *Taller de letras - Revista de la Facultad de la Pontificia Universidad Católica de Chile*, N° 34, 2004.
- MENTON, S. “Cuestionando las definiciones o el arte de la subversión – *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia”. In: *La nueva novela histórica de la América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- MORAES, A. J. M. “Respiração Artificial: história, tradição e hibridismo em textos de Ricardo Piglia”. In: *Ipotesi-Revista de estudos literários*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2003, p.51-58.

- MIRANDA, W. M. “Invenções de arquivo, máquinas de ficção”. In: *Revista Semear* 4. Rio de Janeiro, 2005. [online] Capturado em 16 de fevereiro de 2007. Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/Catedra/revista/semiar_4.html
- MORELLO-FROSCH, M. “Significación e Historia en Respiración artificial de Ricardo Piglia”, In: *Fascismo y experiencia literaria: Reflexiones para una recanonización*. Minnesota: Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1985, p.489-500;
- PEREIRA, M^a. A. *Ricardo Piglia y sus precursores*. Buenos Aires: Ed. Corregidor, 2001.
- PEREIRA, M^a. A. “Ricardo Piglia y sus precursores”. Capturado em 03 de março de 2002 em: <http://www.elpais.es/suplementos/babelia/20010303/b06.html>
- PEREIRA, M^a. A. *A rede textual de Ricardo Piglia*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1999.
- PEREIRA, M^a. A. “Ricardo Piglia y la máquina de la ficción”, In: *Estud. filol.* [online]. 1999, n^o.34 [citado 14 Febrero 2007], p.27-34. Disponible en: <http://www.scielo.cl/scielo.php>
- PIÑA, C. “La narrativa argentina de los años setenta y ochenta”. In: *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid: N^o 517-519, Julio-Septiembre 1993, p. 120-138.
- PONS, M. C. *Más allá de las fronteras del lenguaje. Un análisis crítico de Respiración artificial de Ricardo Piglia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.

Bibliografia Geral

- ADORNO, T.W. “O ensaio como forma poética”, In: *Notas de literatura*. Trad. de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2006.
- ADORNO, T.W. *Teoria estética*. Trad. de Artur Mourão. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ALCALÁ, M. L. *Nova narrativa argentina*. São Paulo: Iluminuras, 1990.

AMMANN, A.B., BAREI, S. N. Redes de la crítica argentina de fin de siglo: campo cultural e interlecturas, In: *Revista Universum*. Univ.Talca, n/15, 2000, p351-57.

ANDERSON, P. *As Origens da Pós-Modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

AVELAR, I. Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética – A teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et alli. São Paulo: HUCITEC, 1998.

BARBOSA, J.A. “A paixão crítica”, In: *Boletim Bibliográfico*. Biblioteca Mário de Andrade. V.44, janeiro a dezembro de 1983.

BARTH, J. *The Literature of Replenishment. The Friday Book*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984.

BARTHES, R. *Aula*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2004.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BARTHES, R. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, R. *O Prazer do Texto*. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

BARTHES, R. *Sobre Racine*. Trad. Antonio C. Viana. Porto Alegre. L&PM, 1987.

BARTHES, R. *S/Z* Tradução de Lea Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BARTHES, R. et al. *Linguística e Literatura*. Tradução de Isabel Gonçalves e Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1968.

BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulações*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa, Editora Relógio d'água, 1991.

BAUDRILLARD, J. *A transparência do mal – ensaios sobre fenômenos extremos*. Trad. Estela dos Santos Abre. Campinas: Ed Papyrus, 1992.

- BAUMAN, Z. *O mal-estar da pós-modernidade*. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- BENJAMIN, W. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Rio de Janeiro, Paz e terra, 2002.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, Vol.I.
- BENJAMIN, W. “O narrador – observações sobre a obra de Nikolai Leskow”, In: BENJAMIN et alli, *Os pensadores*. São Paulo: Abril cultural, 1983, p.57-74.
- Berg, Edgardo H. “La conspiración literaria (sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia)”, In *Hispanamérica*, vol. 25 no. 75 (December 1996), 37-47.
- BLOOM, H. *A angústia da influência*. Trad. Marco Santarrita. Rio de Janeiro: Ed.Imago, 2002.
- BORGES, J. L. *Un ensayo autobiográfico*. Barcelona: Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores – Emecé, 1999.
- BORGES, J. L. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994.
- BORGES, J. L. *Siete noches*. Madrid: FCE, 1993.
- BORGES, J. L. “Un sueño eterno”, In: *El país*, 3 de julio de 1983, p.06.
- BOURDIEU, P. *As Regras da Arte: a Gênese e Estrutura do Campo Literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BORNHEIM, G. *Cultura brasileira: tradição/contradição*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- BRETON, A. *Le surréalisme et la peinture*. Paris: Gallimard, 2000.
- BURKE, P. “Desafios de uma história polifônica”. In: *Folha de São Paulo*, Mais! nº453, p.18, outubro de 2000.
- CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

- CALVINO, I. *Por que ler os clássicos?* Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das letras, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo, Perspectiva, 1969.
- CÂNDIDO, A. Crítica e sociologia. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.
- CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. São Paulo: Ed. Ática, 1998.
- COLÁS, S. *Postmodernity in Latin America: The Argentine paradigm*. London: Duke University Press, 1994.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 1996.
- CONNOR, S. *Cultura pós-moderna: Introdução às Teorias do Contemporâneo*. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.
- COZARINSKY, E. *Borges y el cinematógrafo*. Barcelona: Emecé, 2002.
- DELEUZE, G. & GUATTARI, F. Mil platôs: Capitalismo e esquizofrenia. Vol. I. São Paulo, Ed. 34. 2004.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ELIOT, T.S. “Tradição e talento individual”, In: *Ensaços*. Trad. de Ivan Junqueira. São Paulo, Arte editores, 1989, p.37-62.
- EVANGELISTA, J.E. “Elementos para uma crítica da cultura pós-moderna”. In: *Novos Rumos*. São Paulo: USP, 2001. Ano 16, nº34, p.29-40.
- FERNÁNDEZ, M. *Museo de la novela de la eterna*. Edición crítica/Colección Archivos. Madrid; Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, ALLCA XX, 1996.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Ed. Globo, 1974.

- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1999.
- FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GANERI, M. *Postmodernismo – Storia dei movimenti e delle idee*. Milano: Editrice Bibliografica, 1998.
- GAY, P. *O estilo na história*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GENETTE, G. *Palimpsestos*. Madrid: Ed. Taurus, 1989.
- GIACIOIA JUNIOR, O. “Nietzsche: perspectivismo, genealogia, transvaloração.” In: *Dossiê CULT: Filosofia contemporânea*. São Paulo: Editora Sete, 2003, p.07-16.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. (comp.) *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana. Coloquio de Yale*. Monte Ávila, 1984.
- GINZBURG, C. *Relações de força – História, retórica, prova*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.
- GUIMARÃES ROSA, J. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós modernidade*. 8º ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- HARVEY, D. Trad. Maria Stela Gonçalves. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- HERNÁNDEZ, C. M. *Literatura e hipertexto*. Madrid: UNED, 1998.
- HOLANDA, H.B. *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

- HUTCHEON, L. *Poética do Pós Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- IMBERT, A. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo II. México: FCE, 2000.
- ISER, W. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996.v. 2.
- ISER, W. “O jogo do texto”, In: LIMA, Luiz Costa (seleção, Coord. e Trad.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. p.105-118.
- JAMESON, F. *Pós-modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2000.
- JITRIK, N. (1987). *Cuando leer es hacer*. Santa Fe, Argentina: Universidad Nacional del Litoral, 1987.
- JUNQUEIRA, I. “Introdução”, In: *Poesias*. ELIOT, T. S. Trad. de Ivan Junqueira. São Paulo: Nova Fronteira, 1981, p.07.
- KOHUT, K (ed.). *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Frankfurt-Madrid: Vervuert-AEY, 1996.
- KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. Trad. Lúcia H.F. Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- LACHMANN, R. “Niveles del concepto de intertextualidad”, In: NAVARRO, D. (org.e trad.). *Cráterios*: La Habana, 2004, p.15-24.
- LAFFORGUE, J. *Nueva novela latinoamericana*. Buenos Aires: Paidós, 1972.
- LIMA, L. C. *A aguarrás do tempo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- LIMA, L. C. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- LIMA, L. C. “Pós-modernidade contraponto tropical”, In: *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- LISTE, J.M. & VILLANUEVA, D. *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual*. Madrid: Espasa Calpe, 1991.

- LYOTARD, J.F. *Opós-moderno*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1986.
- McGRADY, D. “Sobre la influencia de Borges en *Il nome della rosa* de Eco”, In: *Revista Iberoamericana* 141 (1987): 787-806.
- MARCARI, M^a. F. A. O. *Memorial do fim: a modernidade machadiana na pós-modernidade*. Dissertação de mestrado.
- MARISTANY, J. J. *Narraciones peligrosas: resistencia y adhesión en la época del Proceso*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- MARQUES, R. & MACIEL, M^a.E (org.). *Borges em dez textos*. Pós-graduação em Estudos literários da UFMG. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- MORICONI, I. *Aprovocação pós-moderna*. Rio de Janeiro: Diadorim Editora, 1994.
- NEVES, L.F.B. & MENDONÇA, A.S.L. (org.) *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Ed.Vozes, 1971.
- NIETZSCHE, F. *Obras incompletas*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. Coleção Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- NITRINI, S. *Literatura Comparada: História, Teoria e Crítica*. São Paulo: Edusp, 2000.
- NUNES, B. “Narrativa histórica e narrativa ficcional”, In: RIEDL, D.C. (Org.): *Narrativa: História e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- PAREYSON, L. *Os problemas da estética*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- PAZ, O. *El arco y la lira*. 3. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- PAZ, O. *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz, 1975.
- PAZ, O. “Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia”, In: *Obras Completas*, Galaxia Gutemberg – Círculo de lectores, 1999.
- PAZ, O. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- POE, E. A. *Histórias extraordinárias*. Trad. Brenno Silveira. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

- POE, E. “O homem da multidão”. In: *Contos*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1986.
- PROENÇA FILHO, D. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.
- REICHEL, H. J. *Literatura e história*. Bauru: Edusc, 1999.
- RIEDEL, D. (org.) *Narrativa, ficção e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- ROSENFELD, A. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- ROUANET, S.P. *As razões do iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Ed.Rocco, 2002.
- SANTOS, J. F. *O que é pós-moderno?* São Paulo: Brasiliense, 1986.
- SARLO, B. “¿La voz universal que toma partido? Crítica y autonomía”, In: *Punto de Vista*, Buenos Aires: Año XVII, Número 50, 1994.
- SHAW, D. L. *Nueva narrativa hispanoamericana*. Madrid: Cátedra, 1999.
- SCHÜLER, D. *Teoria do Romance*. São Paulo: Ática, 1989.
- SOUZA, E. M. *Tempo de pós-crítica: cadernos de pesquisa*. Belo Horizonte: NAPq, 1994.
- SUBIRATS, E. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1986.
- TODOROV, T. *Apoética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- TORO, A. de (org.). *Postmodernidad y Postcolonialidad- Breves reflexiones sobre Latinoamérica*. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1997.
- TROUCHE, A. “História e ficção no fim do século”, In: *A literatura na virada do século: fim das utopias*. IZARRA, L. São Paulo: FAPESP/Humanitas, 2001.
- WHITE, H. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2001.
- VARGAS LLOSA, M. *Ensayos sobre literatura*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- VEYNE, P. *Como se escreve a história e Foucault revoluciona a história*. Brasília: UnB, 1998.