

Revista de Literatura,
História e Memória

Literatura e Cultura
na América Latina

ISSN 1809-5313

VOL. 5 - Nº 5 - 2009

UNIOESTE / CASCAVEL

P. 83-97

O LABIRINTO DA ESCRITURA: FICÇÃO E MEMÓRIA NAS POÉTICAS DE RICARDO PIGLIA E UMBERTO ECO

FIORUCI, Wellington Ricardo (UNESP/UTFPR)¹

RESUMO: 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 embrenharmos 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. Portanto, levando-se 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. Suas obras revelam-se bastante sintomáticas no que tange à problematização do real e do ficcional, do verdadeiro e do falso. Os romances apresentam-nos uma linguagem a um só tempo experimental e metaliterária, correspondendo, dessa forma, aos anseios pós-modernos de desconstrução/descriação/antítese, frente aos ideais modernistas de criação/totalização/síntese. Com efeito, as vertentes contemporâneas da literatura vêm rediscutindo muitos dos conceitos clássicos, dentre os quais se destacam os da influência, da originalidade, fonte, imitação. Nesse contexto, pode-se dizer que o *zeitgeist* pós-moderno aparecerá como uma espécie de balizador desse profícuo diálogo entre os romances e as conflituosas relações que estes mantêm com o passado.

PALAVRAS-CHAVE: Pós-modernidade, discurso ficcional, discurso histórico.

RESUMEN: La producción literaria de las décadas pasadas, como nos indican las diversas lecturas y estudios referentes al tema, viene dando la prioridad a una mirada esencialmente crítica de la historia, sin perder de vista, sin embargo, la potencialidad del lenguaje poético. De hecho, al aventurarnos por entre los caminos y descaminos de la narrativa literaria convencionalmente llamada de posmoderna, percibimos una preocupación latente que se lanza en dirección a la propia autenticidad del discurso narrativo, poniendo en jaque, de esta manera, las fundaciones de la cultura racionalista occidental. Por lo tanto, llevando en cuenta el postulado de que entre el estilo y el género existe un vínculo orgánico indisoluble, es posible observar en las novelas de Umberto Eco y Ricardo Piglia una impaciencia para insertar la historia en el universo literario, redimensionando, así, su significación como discurso. Sus obras se revelan bastante sintomáticas

en lo que se refiere a la problematización entre lo real y lo ficcional, lo verdadero y lo falso. Las novelas presentan un lenguaje a la vez experimental y metaliterario, correspondiendo, de esta forma, a los anhelos posmodernos de desconstrucción / descreación / antítesis, frente a los ideales modernistas de creación / totalización / síntesis. Con efecto, las vertientes contemporáneas de la literatura vienen rediscutiendo muchos de los conceptos clásicos, entre los cuales destacan los de influencia, originalidad, fuente e imitación. En este contexto, se puede decir que el *zeitgeist* posmoderno aparecerá como una especie de moderador de este profícuo diálogo entre las novelas y las relaciones conflictuosas que éstas guardan con el pasado.

PALABRAS CLAVE: Posmodernidad, discurso ficcional, discurso histórico.

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, canalizam 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. 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). 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.

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 fabula* 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 fabula*, 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).

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 autentici-

dade 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, 2004b, 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, 2004b, 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, relembrar 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).

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, 2004b, 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 palimpsesto, 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 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. II) e complementa [...] *un escritor escribe para saber qué es la literatura* (PIGLIA, 2000, p. II).

Dando seqüência 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 incisas 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. 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). 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.

A narrativa pós-moderna funciona 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.

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 narrativa.

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 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 aos 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, 1997b, 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, 1997b, 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, 1997b, 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, concluímos, 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, 1997a, p. 97).

O caráter metaficcional do texto vai ficando assim mais evidente. Contra qualquer leitura cristalizada e estática, 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.

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.

NOTA

- I Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) Campus de Assis. Professor de língua espanhola e literatura hispano-americana na UTFPR- Medianeira e FACEMED.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- 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: Papyrus, 1992.
- ECO, U. *Baudolino*. Trad. Marco Luchesi. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- ECO, U. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- ECO, U. *O pêndulo de Foucault*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- ECO, U. *Pós-escrito a O nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- ECO, U. *Lector in fabula*. Trad. Atílio Cancian 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004a.
- ECO, U. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b.
- ECO, U. *Sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HUTCHEON, L. *Poética do Pós Modernismo: História, Teoria, Ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- PAZ, O. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- PIGLIA, R. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- PIGLIA, R. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a.
- PIGLIA, R. *La ciudad ausente*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997a.
- PIGLIA, R. *Nombre falso*. Buenos Aires: Seix Barral, 1997b.
- PIGLIA, R. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.