

Borges leitor de Piglia – Um passeio pelo labirinto da leitura intertextual

Maria Ângela de Araújo Resende*
Eneida Maria de Souza**
Fabiano Guimarães Fuscaldi***

RESUMO:

Este trabalho realiza um breve estudo da produção tanto teórica quanto ficcional de Ricardo Piglia, principalmente em *O último leitor*, a partir da leitura de diversas obras de Jorge Luis Borges. Para tanto, foca a análise do conto-prólogo dessa obra e do texto “A deusa gálica”, em *Atlas*, bem como do conto “O Aleph”, de Borges, com vistas a discutir noções de memória, tradição, leitura, autoria, legitimidade e originalidade na literatura contemporânea.

Palavras-chave: Ricardo Piglia. Jorge Luis Borges. Tradição. Memória. Leitura.

*Um galo sozinho não tece uma manhã:
ele precisará sempre de outros galos.
De um que apanhe esse grito que ele
e o lance a outro; de um outro galo
que apanhe o grito que um galo antes
e o lance a outro; e de muitos galos
que com muitos outros galos se cruzem
os fios de sol de seus gritos de galo,
para que a manhã, desde uma teia tênue,
se vá tecendo, entre todos os galos.*

*E se encorpando em tela, entre todos,
se erguendo tenda, onde entrem todos,
se entretendendo para todos no toldo
(a manhã) que plana livre de armação.
A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
Que, tecido, se eleva por si: luz balão.*

João Cabral de Melo Neto

A escrita de Borges está presente em grande parte da obra de Ricardo Piglia. Essa, ficcional e não-ficcional, é indiscutivelmente política. E a leitura que Piglia faz da obra de Borges não pode dispor dessa motivação. É a partir da liberdade de apropriação da escrita e da memória do outro, de que tanto nos falam os textos de Borges, que Piglia modela os contornos dos seus. Enquanto a obra de Borges é uma miscelânea de citações e fragmentos de textos alheios, é possível encontrar em Piglia uma miscelânea de citações e fragmentos de textos borganianos em prol de uma reflexão política latino-americana.

O prólogo de Borges à obra *Atlas* pode ser o prólogo a quaisquer de suas obras, bem como o prólogo de toda a sua obra. Nele, Borges nos fala da pluralidade das causas – as motivações para a escritura da obra; da aventura diante da descoberta do desconhecido: tesouros de sons, idiomas, crepúsculos, cidades, jardins e pessoas; e da condição humana de eterno descobridor da própria ignorância. Todas essas são sensações que qualquer texto assinado por

Borges desperta em nós, assim como todas essas são sensações que a boa literatura nos desperta também.

Atlas é uma mistura de imagens e palavras em páginas que ilustram lugares que nos chamam à memória um tempo distante, o desconhecido que é ao mesmo tempo nosso; é uma obra que visita lugares estrangeiros transformados em paisagens familiares através da captura tanto da luz pela fotografia, quanto da essência pela palavra poética – palavra que diz sem descrever, que sabe dizer e silenciar, como se não enxergássemos bem e precisássemos da obnubilada visão da poesia a nos guiar por caminhos que não conhecíamos e que agora nos pertencem. No poema “O cego”, de 1972, publicado em *A rosa profunda* e *O ouro dos tigres*, o eu-lírico de Borges busca refúgio no poder da palavra poética: “com o verso / Devo lavar meu insípido universo”.

“A deusa gálica” é o primeiro texto (a primeira “unidade, formada por imagem e palavras”) dessa obra, de Jorge Luis Borges com María Kodama. Nele, está presente a referência à liberdade de apropriação que os romanos realizaram sobre a cultura grega, dominada. Nele, está evidente a relação particular entre vencedor e vencido em torno da história dessa deusa, segundo a qual, ao invés de impor sua cultura sobre o outro, o dominador anexa a divindade do dominado. Diana, ou Minerva, não é a primeira nem a última entre os deuses, não inaugura ou encerra os fios que formam a sucessão da trama eterna da relação entre povos vencidos e povos vencedores; ela é filha de um deus e mãe de outro – muitos vieram antes dela, muitos vieram depois a tecer o imenso emaranhado de um só texto, no qual é possível ler a história de diferentes civilizações.



Fig. 1. A deusa gálica. In: BORGES, Jorge Luis. *Atlas*. 2010, p. 10.

A fotografia da escultura em madeira da deusa mostra Borges a seu lado, voltado para a direção a que ela se volta, também em postura hierática e encostado à mesma parede do museu. Borges está idoso, cego e se apoia numa bengala. Ele e a deusa são vistos de lado e a centralização da fotografia está na parede em que se encostam, dividindo uma metade escura atrás deles e outra, clara, onde se encontram. Na metade escura às suas costas, está o passado, aquilo que se perde nas diversas leituras sobre uma estátua e sobre os textos de um escritor. À frente, já não são donos de seus próprios passos, não avançam por conta própria. A presença da luz de nada lhes serve, não lhes mostra o presente ou o futuro, antes os ilumina para que os vejamos e escolhamos o caminho que terão – uma, que, de dentro de um museu, é a deusa que nos chega sem mitologia, sem adoradores e sem ritos; outro, o escritor cego que vê pelo prisma da memória, de cujos textos nos apropriamos para produzir novas escritas, para deles, fazer novas leituras.

A deusa encerra igualmente os predicados de morte (guerra) e de nascimento (primavera), mas, enquanto estátua, é também “uma coisa rota e sagrada”, que chega até nós “sem a palavra que foi sua, mas com o apagado clamor de gerações hoje sepultadas”, e que pode ser enriquecida “irresponsavelmente” por nossa ociosa imaginação (BORGES, 2010, p. 11). A irresponsabilidade da imaginação nos permite tomar posse de uma deusa como de uma cultura, ser seus genitores ou herdeiros, ter-lhe como familiar (anexada a nossa própria cultura) ou estranha (estrangeira). Esse é o fazer do escritor. Seu ofício permite-lhe lembrar o que não conhece, enxergar o que não vê, esquecer o que não lhe convém. Escrever é apropriar-se de algo que não se possui, é dialogar com tradições que só se conhecem no próprio ato de escrita, como na metáfora do palimpsesto, de Michel Schneider:

o autor antigo escreveu uma ‘primeira’ vez, depois sua escritura foi apagada por algum copista que recobriu a página com um novo texto, e assim por diante. Textos primeiros inexitem tanto quanto as puras cópias; o apagar não é nunca tão acabado que não deixe vestígios, a invenção, nunca tão nova que não se apoie sobre o já-escrito (SCHNEIDER, 1990, p.71).

É também o que afirma Antoine Compagnon, ao aproximar escrita e citação: “escrever, pois, é sempre rescrever, 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. Ler ou escrever é realizar um ato de citação” (COMPAGNON, 1996, p.31). No epílogo de *O último leitor*, Piglia afirma ser esse o livro mais pessoal e mais íntimo que escreveu justamente porque nele está presente sua vida de leitor (PIGLIA, 2006, p. 182). Daí a aproximação entre crítica literária e autobiografia.

A escrita de Borges traz em si o embate entre a tradição e o reinventado, o universal e o local, a cultura europeia e a latino-americana. Essa dicotomia aparece discutida em texto publicado em 1932 – “O escritor argentino e a tradição”. De acordo com esse texto, a poesia argentina não deve ser rica em traços diferenciais argentinos e em cor local argentina; o próprio culto à cor local, segundo Borges, por ser um valor advindo da cultura europeia, deveria ser rejeitado. Borges lembra os exemplos de Racine e Shakespeare, autores consagrados reconhecidamente universais, que usaram temas gregos, um, e escandinavo e escocês, outro. Ao indagar-se sobre o que seria a tradição argentina, sua resposta é:

creio que nossa tradição é toda a cultura ocidental, e creio também que temos direito a essa tradição, maior que o que podem ter os habitantes de outra nação ocidental (...)

Creio que os argentinos, os sul-americanos em geral, estamos numa situação análoga; podemos lançar mão de todos os temas europeus, utilizá-los sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem, conseqüências afortunadas (...) devemos pensar que nosso patrimônio é o universo; experimentar todos os temas, e não nos limitarmos ao argentino para sermos argentinos: pois ou ser argentino é uma fatalidade, e nesse caso o seremos de qualquer modo, ou ser argentino é mera afetação, uma máscara (BORGES, 2000, v. 1, p. 294-296).

Muitos são os exemplos dessa apropriação cultural na ficção borgiana. Em “Pierre Menard, autor do Quixote”, o protagonista se propõe a recriar o Quixote.

Não queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas *o Quixote*. Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir páginas que coincidisse – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes (BORGES, 2000, v. 1, p. 493).

O que Menard ensina é a “técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas” (BORGES, 2000, v. 1, p. 498), que permite a leitura livre da cronologia entre as obras. Seu *Quixote* possui, de acordo com o narrador, estilo arcaizante não isento de afetação, o que não se pode dizer do *Quixote* de Cervantes, que faz uso da língua corrente da época em que foi escrito.

Em “A memória de Shakespeare”, o protagonista recebe o dom da memória de Shakespeare por um desconhecido na esperança de poder escrever como Shakespeare. Mas esse dom torna-se uma maldição por estar absolutamente desvinculado da maestria do escritor; só o que ele possui são as memórias do outro, que acabam por se impor sobre as próprias. O problema da autenticidade e o da identidade apresentam-se no *post scriptum* do narrador:

À medida que transcorrem os anos, todo homem é obrigado a suportar o crescente peso de sua memória. Duas me angustiavam, confundindo-me às vezes: a minha e a do outro, incomunicável (...) na aurora sei, algumas vezes, que aquele que sonha é o outro. De vez em quando, surpreendem-me pequenas memórias que talvez sejam autênticas. (BORGES, 2000, v. 3, p. 451).

Em outra narrativa, chamada por Borges de vasta metáfora da insônia, Funes, o memorioso, é também um personagem amaldiçoado pela memória, que, no seu caso, é absoluta. Ele é capaz de se lembrar de absolutamente tudo o que viveu, é um “depósito infinito de objetos” (SOUZA, 2009, p. 52), e, por isso, incapaz de raciocinar: “Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No abarrotado mundo de Funes não havia senão pormenores, quase imediatos” (BORGES, 2000, v. 1, p. 545). Por fim, se descobre incapaz de viver com aquilo que muitos chamariam de dom.

Já no ensaio “Kafka e seus precursores”, Borges inverte a ordem do tempo, e, portanto, da memória e da tradição, ao afirmar que o leitor relaciona o que lê ao que já foi lido, o que faz de Kafka um modelo para os escritores que o antecederam: “O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro” (BORGES, 2000, v. 2, p. 98). Perdem-se, assim, as fronteiras de originalidade e autenticidade, já que, diferentemente dos outros campos do saber, o universo da literatura não está regido pela lei da cronologia; “o lampião de Anna Kariênina não é o lampião de Diógenes”, ressalta Piglia (PIGLIA, 2006, p. 182). Os textos de Piglia reúnem uma trama que se desdobra infinitamente pelos corredores do labirinto da obra de Borges, em que idioma, identidade, tempo, tudo está irreconhecível e oscilante, dúbio e contraditório.

Ipotesi, Juiz de Fora, v.18, n.2, p. 35-44, jul./dez. 2014

Piglia inicia o capítulo “O romance polonês”, em *Formas breves* (2004), com uma referência ao romance *Transatlântico*, de Gombrowicz, na cena de um duelo entre dois cantadores, um argentino e outro polonês (chamado Gombrowicz). O argentino, “refinado e erudito”, identifica sempre nas falas do estrangeiro o que já foi dito por outra pessoa. O europeu, “despojado de sua originalidade” e alijado para a barbárie, se refugia através da ironia selvagem. O comentário de Piglia sobre o duelo é: “gosto dessa cena: circulam aí os tons e as intrigas da ficção argentina. As linguagens estrangeiras, a guerra e a paixão das citações. Os problemas da inferioridade cultural é que são postos em jogo e ficcionalizados” (PIGLIA, 2004, p. 63-64).

A leitura que Piglia faz dessa cena, juntamente com as leituras que realiza das obras de Borges, fundamenta seu trabalho como crítico. Pensar a cultura argentina, ou latino-americana, implica analisá-la frente às influências europeias. Independentemente da crítica, o próprio trabalho do artista latino traz consigo essa herança inerente, por mais alheio que queira se posicionar em relação à questão.

Com base nessas reflexões é que Piglia lembra os textos “O escritor argentino e a tradição” – a cujos exemplos de tratamento irreverente Piglia soma o de Gombrowicz – e “O Aleph” – em que a infinitude do universo aparece condensada em um pequeno ponto específico da cidade de Buenos Aires. Literaturas marginais, de povos de fronteira, de acordo com Piglia, se movem

entre duas histórias, em dois tempos e muitas vezes em duas línguas (...) e esse lugar incerto permite um uso específico da herança cultural: os mecanismos de falsificação, a tentação ao roubo, a tradução como plágio, a mescla, a combinação de registros, a barafunda das filiações. Essa seria a tradição argentina (PIGLIA, 2004, p.64-65).

Em seguida, o crítico lembra a experiência do romance moderno de “viver em outra língua”, sendo a estranheza a marca do romance argentino do século XX, e ressalta o caso de Gombrowicz, que traduz a um idioma que não conhece, ou que pouco conhece, seu romance *Ferdydurke*, transpondo a um espanhol “quase onírico” os ritmos de sua prosa polonesa. Nele, “o espanhol é forçado até quase a ruptura, crispado e artificial, parece uma língua futura” (PIGLIA, 2004, p. 68).

Ao final do capítulo, Piglia defende que “toda verdadeira tradição é clandestina, se constrói retrospectivamente e assume a forma de um complô” (PIGLIA, 2004, p. 69). E encerra afirmando que todo escritor argentino (ele incluído) escreve para responder à pergunta se se pode falar de um romance *argentino*. O que se questiona, desde Borges, é o que significa ser argentino, de que um romance argentino deve se constituir para ser um romance argentino, quem define e impõe as condições sobre o que é ser argentino. E, ainda nesse caso, pode-se estender a discussão ao território latino-americano. Novo caminho bifurcado dentro do labirinto lúdico da literatura, como sustenta o narrador de “O livro de arcia”: “afirmar que é verídico é, agora, uma convenção de todo relato fantástico; o meu, no entanto, é verídico” (BORGES, 2000, v. 3, p. 79).

O prólogo da obra *O último leitor*, de Piglia, é um conto ficcional metonímico em relação à crítica desenvolvida pelo autor. Em suas poucas páginas estão presentes diversas referências à obra ficcional de Borges, assim como a leitura que Piglia realiza dela na constituição de sua crítica. A pequena narrativa em primeira pessoa apresenta um fotógrafo estrangeiro, Russell, que, em uma casa do bairro de Flores, guarda uma réplica de toda a cidade de Buenos Aires em detalhes minuciosos, de modo que é possível vê-la toda de uma vez em tamanho reduzido: “Não

é um mapa, nem uma maquete, é uma máquina sinóptica; toda a cidade está ali, concentrada em si mesma, reduzida a sua essência. A cidade é Buenos Aires, porém modificada e alterada pela loucura e pela visão microscópica do construtor” (PIGLIA, 2005, p. 11).

A ânsia de um personagem que se esforça em abarcar o todo está presente em diversas narrativas de Borges, mas fica evidente ao longo do conto de Piglia a referência muito próxima a “O Aleph” – que, por sua vez, como aponta Eneida Maria de Souza, já representa uma redução parodística de *A Divina comédia*, de Dante. Assim como Daneri acredita que pode conceber o universo numa ordem unitária, Russell crê que tudo é real, a tensão entre objeto real e objeto imaginário não existe, que a cidade real depende de sua réplica, ou que a real e a réplica estão trocadas.

Esse personagem chama a atenção do narrador, que decide visitá-lo, e sua curiosidade por conhecer a construção de Russell o leva a refletir sobre o próprio fazer artístico como apropriação do fazer do outro, inseparável do ato da leitura, a misturar realidade e o mundo paralelo dos livros: “A leitura, dizia Ezra Pound, é uma arte da réplica” (PIGLIA, 2005, p. 12). Para falar dessa cidade, Piglia usa a metáfora da moeda grega, que nos remete à noção de ruína em Walter Benjamin, submersa no leito de um rio e que brilha sob a última luz da tarde: “Não representa nada, somente o que se perdeu” (PIGLIA, 2005, p. 13). Está datada, mas fora do tempo, e, assim como a arte, se desgasta, mas não envelhece. Supõe-se que a moeda grega é o objeto requisitado pelo fotógrafo ao narrador-personagem para que este pudesse admirar a obra de arte da cidade em miniatura.

A ironia na fala do fotógrafo, nesse trecho, também nos lembra Borges: “Foi o senhor que fez? [...] Se for falsa, é perfeita” (PIGLIA, 2005, p. 15). A cena é metonímica com relação à obra de arte, já que a comprovação de que o objeto não é falso está justamente nas marcas nele deixadas pelo outro ao longo do tempo, feitas com faca ou pedra e uma mordida – de um camponês ou um soldado – para verificar sua legitimidade. Essas marcas podem ter sido forjadas ou não; verdadeira ou falsa, não é isso que a faz perder o estatuto da perfeição.

O protagonista, então, narra sua subida por uma escada de ferro até o alto do prédio onde estava e descreve que, do alto, pôde ver a cidade, mais real que a realidade, mais indefinido e mais puro, tal como a visão totalizante que Daneri apresenta ao narrador de “O Aleph” no porão de sua casa. A construção, de acordo com o narrador de Piglia, estava aí como que fora do tempo – mesma expressão usada para descrever o *dracma* grego; mesma expressão utilizada pelo narrador de Borges para descrever o retrato de seu grande amor, Beatriz Viterbo, na casa de Daneri.

O narrador do conto de Piglia afirma que essa construção tinha um centro, mas não tinha fim; assim também é a luz que reduz o cosmos em “O Aleph”. A vista da cidade do alto do prédio onde mora Russell, com uma claridade nítida que inundava o lugar, quase cega (a referência a Borges ganha tom de reverência), inquieta e causa vertigem no protagonista, como se por um momento tivesse diante de si toda a imagem de uma imensidão condensada desde o ponto onde se encontrava. O metal e o vidro que o narrador destaca em vários objetos da casa do fotógrafo condensam-se na ideia de ruína, novamente é Benjamin quem aparece, nos limites da réplica da cidade. E, na ideia de réplica, está Borges: “Em Borges, a leitura é uma arte da distância e da escala” (PIGLIA, 2006, p. 20).

A descrição mais pormenorizada que o narrador realiza do que vê lá do alto marca a diferença de dois polos da cidade, que pode ser lida metaforicamente:

A leste, perto das avenidas centrais, erguia-se o hospital, de paredes de azulejos brancos, onde uma mulher ia morrer. A oeste, perto do Parque Rivadavia, estendia-se, calmo, o bairro de Flores, com seus jardins e suas paredes envidraçadas e, ao fundo de uma rua de paralelepípedos desiguais, nítida na quietude do subúrbio, via-se a casa da rua Bacaray com, no alto, visível apenas na visibilidade extrema do mundo, a luz vermelha do laboratório do fotógrafo oscilando na noite (PIGLIA, 2005, p. 16).

Esse trecho traz nos nomes do parque e do bairro uma referência ao conto “O Sul”, de Borges. Rivadavia é o nome da rua que, no conto borgiano, marca o início da região sul de Buenos Aires. Flores é, no mesmo conto, o nome de uma família, de quem foi comprada a estância onde vive Dhalmann, o protagonista. A narrativa o acompanha sair da clínica, ao norte da cidade, onde passou dias que pareceram séculos e volta para casa com uma edição incompleta das *Mil e Uma Noites*. No caminho de volta, Dhalmann reconhecia a cidade com felicidade e um princípio de vertigem: “segundos antes que registrassem seus olhos, recordava as esquinas, os cartazes, as modestas diferenças de Buenos Aires”. A cidade tinha um aspecto reduzido de casa velha: “as ruas eram como amplos saguões, as praças como pátios” (BORGES, 2000, v. 1, p. 585-586).

Dhalmann parece viajar num plano surreal ao sentir que sua viagem é ao Sul, mas também ao passado. Como o personagem do conto de Piglia, ele toma um trem de volta a casa e as imagens que acompanha da janela estão misturadas às imagens da cidade que lhe passam na mente, “com a fixidez e a intensidade de uma lembrança inesquecível” (PIGLIA, 2005, p. 17). Ao fim, o leitor percebe que Dhalmann tem, no mesmo plano fictício sugerido pelo livro que carrega durante a viagem, a morte que deseja: num duelo de facas.

A oposição norte e sul que se vê em Borges se dá, no conto de Piglia, entre leste e oeste. A preposição “a”, na expressão “a leste”, sugere certa distância do ponto onde se encontra o protagonista, em oposição à precisão de “no oeste”, onde ele se reconhece – no texto original (PIGLIA, 2005, p. 16) aparece “en el oeste”, construção que se perdeu na tradução brasileira). O que se vê a leste é a figura longínqua e antiquada de um hospital com a monotonia simétrica de azulejos brancos e com uma mulher à beira da morte. No oeste estão as raízes em que se firma a identidade do narrador, que coincide com o parque de nome Rivadavia e a rua das Flores (onde mora o fotógrafo Russell). Ali, no subúrbio, aonde retorna o protagonista, os paralelepípedos desordenados confrontam-se com a imagem alinhada dos azulejos do hospital.

No oeste está o lar, a pátria, o passado que se reconhece, do outro lado está o passado que está imposto pela tradição, que não se escolhe. De um lado está a Argentina (por extensão, a América Latina), de outro, a Europa. No fundo, esse embate é literário e político e nos leva ao que está discutido em “Memoria y tradición”:

escrever é uma tentativa de esquecer o que está escrito (...) na linguagem não existe propriedade privada (...) A relação entre memória e tradição pode ser vista como uma passagem à propriedade e como uma maneira de tratar a literatura já escrita com a mesma lógica com que tratamos a linguagem. Tudo é de todos, a palavra coletiva é anônima (PIGLIA, 1990, p. 60) (tradução minha).

e, lembra ainda, “um escritor trabalha com a *ex-tradição*. De um lado aquilo que aconteceu, a história anterior, quase esquecida e, de outro, a obrigação semijurídica (à maneira do Colombo) de ser levado até à fronteira. Ou trazido a ela: sempre pela força” (PIGLIA, 1996, p. 51).

Essa ideia aparece, com outras palavras, na lição do protagonista, que finaliza a narrativa de Piglia: “Naquele momento compreendi o que já sabia: o que podemos imaginar sempre existe, em outra escala, em outro tempo, nítido e distante, como num sonho” (PIGLIA, 2005, p. 17). Compreender o que já se sabe é como lembrar a partir da memória do outro: “A metáfora da memória alheia, com sua insistência na clareza das lembranças artificiais, está no centro da narrativa contemporânea” (PIGLIA, 1996, p. 53).

Dessa forma, o que Eneida Maria de Souza afirma sobre a coleção de Borges de textos alheios pode também ser dito sobre Piglia:

o gesto seletivo e minimalista da escrita, longe de se constituir como uma manifestação exclusiva do sujeito-criador, reveste-se de força mediadora do saber que se produz com a concorrência de várias vozes e pela emergência de múltiplos olhares. Da profusão de textos já existentes na biblioteca do universo, o que resta fazer é reciclar, bricolar e criar novos arranjos e outras séries combinatórias de sentido, por meio do emprego da astúcia e do estranhamento exigidos para a operação de recorte. (SOUZA, 2009, p. 54).

À situação de trabalhar com uma consciência esquecida e alheia, de não ter história, de estar nesse lugar deslocado e inatural, Piglia dá o nome de *mirada estrábica*: “é preciso ter um olho voltado para a inteligência europeia e o outro para as entranhas da pátria” (PIGLIA, 1990, p. 61) (tradução minha). É nesse mesmo artigo que Piglia cita novamente a expressão de Borges em “O escritor argentino e a tradição” de que só se pode apropriar do universo desde a posição da fronteira para retratar a tensão entre a cultura mundial e a literatura nacional. Se tudo já está escrito no universo saturado de livros, só é possível reler, ler de outro modo (PIGLIA, 2006, p. 27). É o que os textos de Piglia realizam, principalmente diante da obra de Borges.

O conto-prólogo de Piglia é uma metáfora para a literatura. Em “O que é um leitor?”, Piglia analisa o conto “O Aleph” e chega a duas questões: “Primeira questão: a leitura é uma arte da microscopia, da perspectiva e do espaço (não só os pintores se ocupam dessas coisas). Segunda questão: a leitura é coisa de óptica, de luz, uma dimensão física” (PIGLIA, 2006, p. 20). A microscopia, a perspectiva, o espaço e também óptica, luz e dimensão são ocupação de pintores como do fotógrafo que constrói uma réplica na ficção de Piglia, ou aquele que retrata um velho escritor num museu, ao lado de uma estátua de madeira.

Russell lê a cidade de Buenos Aires assim como lê o *dracma* grego. Do mesmo modo, o protagonista, depois de sair da casa do fotógrafo, possui a réplica da cidade na lembrança. Significa dizer que é dono da réplica tanto quanto o outro, que a criou e a mantém atualizada. Isso é possível através da memória, que presentifica na penumbra do túnel a cidade circular com firmeza e intensidade, como num sonho, diz o narrador. Como num sonho em que se recebem as lembranças de um escritor morto, acrescentaria o crítico. Ou, diria ainda o crítico, como Dhalmann, que lê num trem que atravessa a província de Buenos Aires e, distraído pela realidade, para de ler. Ou, pode-se acrescentar, como um escritor, e também um leitor ávido que, no fim da vida, encontra-se cego e viaja por lugares que recompõe pela memória. Por meio da leitura, toma-se posse da arte do outro, e esta passa a ser, então, do leitor. O autor é um leitor, um colecionador de textos alheios. E, ao colecioná-los, toma posse deles, torna-se o seu autor.

Borges é um colecionador de textos. Piglia é um colecionador de textos. Ao escrever, se apoiam em textos do passado que, a partir de então, tornam-se seus precursores. Num mesmo palimpsesto, a escrita de Piglia está sobreposta à de Borges, que, por sua vez, está sobrescrita à de Kafka, Shakespeare, Cervantes e inúmeros labirintos infinitos como que saídos dos relatos de

Sherazade. Essa longa teia, ou biblioteca, está formada por uma tradição de plágios e extradições, marcada pelo enriquecimento que a postura irresponsavelmente irreverente da leitura tem para com o que se lê e, em seguida, pelo esforço de, na escrita, esquecer o que se leu. Dessacralizada, a deusa gálica se desgasta, mas não envelhece.

Borges Piglia's lector – a walk through the labyrinth of intertextual lecture

ABSTRACT:

This work is a brief study of the theoretical and fictional production of Ricardo Piglia, especially in *O último leitor*, considering several works of Jorge Luis Borges. To do so, its focus is the short-story, which is also this book's prologue, and "A deusa gálica", from *Atlas*, as well as the short-story "O Aleph", both signed by Jorge Luis Borges, regarding the discussion around the concepts: memory, tradition, lecture, authorship, legitimacy and originality in contemporaneous literature.

Keywords: Ricardo Piglia. Jorge Luis Borges. Tradition. Memory. Lecture.

Notas explicativas

* Doutora em Estudos Literários (UFMG) e Pós-doutora em Literatura Comparada (UFMG).

** Doutora em Literatura Comparada - Semiologia (Université de Paris VII).

*** Mestre em Letras pela Universidade Federal de São João del Rei (UFSJ).

Referências

BORGES, Jorge Luis. *Atlas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 144 p.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. 4 vol. São Paulo: Globo, 2000.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: UFMG, 1996. 117 p.

PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005. 188 p.

PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. In: *Travessia Revista de Literatura*. Florianópolis, n. 33, ago./dez. 1996. p. 47-59.

PIGLIA, Ricardo. "Memoria y tradición". In: CONGRESSO ABRALIC, 2, 1990, Anais... Belo Horizonte, ABRALIC, 1990. p. 60-66.

PIGLIA, Ricardo. O romance polonês. In: *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 61-69.

PIGLIA, Ricardo. *O último leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 192 p.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Campinas: UNICAMP, 1990. 219 p.

SOUZA, Eneida Maria de. *O século de Borges*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. 112 p.

Recebido em: 26 de abril de 2014.

Ipotesi, Juiz de Fora, v.18, n.2, p. 35-44, jul./dez. 2014

Aprovado em: 02 de abril de 2015.