

Saberes narrativos

Eneida Maria de Souza*

Resumo

Um dos princípios básicos da crítica literária contemporânea resulta na produção de um saber narrativo, engendrado pela conjunção da teoria e da ficção e pelo sentido precário e inacabado do conhecimento. J. F. Lyotard, ao se valer dos pequenos relatos como resposta às grandes narrativas, circunscritas a projetos de natureza globalizante, reforça o aspecto interdisciplinar da narrativa como força legitimadora de vários discursos. O gênero narrativo rompe com os critérios rígidos da ciência e transforma a crítica, a literatura e a própria língua em laboratórios experimentais do saber.

Palavras-chave: Literatura; Ricardo Piglia; Borges; Saberes narrativos; Barthes.

Um dos princípios básicos da crítica literária contemporânea resulta na produção de um saber narrativo, engendrado pela conjunção da teoria e da ficção e pelo teor documental e simbólico do objeto de estudo. O saber narrativo, ao retirar do discurso crítico o invólucro da ciência, distingue-se do mesmo através de sua atitude avessa à demonstração e à especulação, ao se concentrar na permanente construção do objeto de análise e nos pequenos relatos que compõem a narrativa literária e cultural. A forma ensaística, ao inscrever-se sob o signo do precário e do inacabado, ajusta-se à reflexão narrativa que joga com os intervalos e os lapsos do saber, permitindo o gesto de apagar e de rasurar textos que se superpõem (LYOTARD, 1986). A desmitificação das metanarrativas legitimadoras da ciência e da integridade ilusória do sujeito encontra em Lyotard um de seus maiores defensores, ao lado de Roland Barthes, ao optar pelos fragmentos de biografias, os biografemas. Privilegia ainda o crítico francês o saber da escrita como enunciação, colocando-o em desacerto com o discurso da ciência, da mesma forma que Lyotard, ao se valer da metáfora do relato como

* Universidade Federal de Minas Gerais.

resposta à inoperância dos grandes textos, circunscritos a projetos de natureza totalitária e globalizante. O saber narrativo dos pequenos relatos não irá, contudo, atuar como força legitimadora, distinguindo-se por um caminho avesso à demonstração e à especulação. Através do pluralismo irreduzível dos “jogos de linguagem”, insiste-se sobre a presença do aspecto local dos discursos, dos compromissos e na precariedade das legitimações.

Ampliando a rede de metáforas em torno do saber narrativo, cite-se o tratamento singular que Ricardo Piglia fornece à relação entre a criação literária e o gênero policial. Predomina, em seus escritos, a articulação engenhosa entre crítica e ficção, política e ficção, teoria e ficção, mediatizada pela metáfora do relato policial, constituindo-se em relato parapolicial. Essas instâncias discursivas se ficcionalizam mediante o entrecruzamento de narrativas próprias ao universo político, literário ou histórico, configurados por crimes e complôs organizados, criminosos e detetives, impressões digitais e marcas autorais espelhados nas figuras do autor e do crítico, nas citações roubadas e nos textos clandestinos. A novela policial é, para Piglia, a “grande forma ficcional da crítica literária”. Walter Benjamin já havia estabelecido a relação entre crítico e detetive, assinalando ainda que os criminosos dos primeiros romances policiais são homens pertencentes à burguesia, deixando no interior das casas suas marcas e impressões, traços que o detetive terá de decifrar como se fosse um texto.

O método analítico freudiano guarda também semelhanças com a técnica policial de investigação dos fatos, através da exploração de truques de esconde-esconde, da articulação hermenêutica entre o visível e o invisível, própria da “ciência de Pandora”: abrir a caixa portadora de males. Considere-se ainda que a prática psicanalítica se produz, de forma literal e metafórica, num espaço íntimo e privado, no interior de uma sociedade burguesa e conservadora do final do século XIX, na cidade de Viena. Pautado pelo rigor policial das narrativas novecentistas e pela estrutura romanesca dos folhetins, Freud constrói a história dos casos de histeria segundo um modelo ficcional de criação. Ao construir romances os relatos das clientes históricas, nos quais o analista se coloca como personagem, as transfigurações sofridas pelo narrador inauguram a descoberta freudiana do romance familiar e do tratamento psicanalítico como uma versão da relação amorosa.

Os estudos pioneiros da nova história e da meta-história utilizam-se também da narrativa como modo de contar os acontecimentos, recurso amplamente derivado do gênero constituinte do romance e da narrativa em geral. A mudança de perspectiva em direção ao objeto histórico permite o questionamento dos antigos enfoques analíticos, centrados nas datas impostas pelo discurso oficial, nos grandes acontecimentos ou na ênfase concedida aos nomes consagrados pela

mitologia política. Cenas domésticas e aparentemente inexpressivas para a elucidação dos fatos históricos passam a compor o quadro das pequenas narrativas, igualmente responsáveis pela construção do sentido subliminar da história. A literatura, rica em cenas dessa natureza e pródiga na arte das subjetividades, é convocada a servir de *corpus* analítico para o discurso histórico, o que contribui tanto para a diluição de fronteiras disciplinares quanto para a exploração de narrativas ficcionais com valor enunciativo e como procedimento de escrita. O objeto literário deixa de ser privilégio da crítica literária e se expande para outras áreas, numa demonstração de estar a literatura se libertando das amarras de um espaço que a confinaria para sempre no âmbito das *belles-lettres*.

Peter Burke, no artigo “A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa”, assinala a mudança na metodologia frente aos objetos da história, assim que o modo narrativo passa a ocupar o lugar do analítico. Pela própria concepção da escrita histórica como gênero narrativo e marcada pela categoria temporal, a abordagem do historiador se modifica em favor dos acontecimentos que antes não tinham importância para a análise, reforçando a função do historiador que é a de sempre estar contando uma história. E o que é mais importante: essa história está sujeita a interpretações parciais, pelo fato de estar o narrador utilizando de um ponto de vista pessoal e estar ciente das múltiplas vozes que entram nesse processo criador:

Em primeiro lugar, poderia ser possível tornar as guerras civis e outros conflitos mais inteligíveis, seguindo-se o modelo dos romancistas que contam suas histórias, partindo de mais de um ponto de vista. (...). Tal expediente permitiria uma interpretação do conflito em termos de um conflito de interpretações. Para permitir que as “vozes variadas e opostas” da morte sejam novamente ouvidas, o historiador necessita, como o romancista, praticar a heteroglossia. (BURKE, 1992, p. 337)

O saber dramático, segundo a concepção de Roland Barthes, suplanta o epistemológico, ao operar nos interstícios da ciência e promover a encenação de subjetividades. Esse saber, aliado ao narrativo, permite compor a categoria do sujeito literário e do sujeito crítico, para assegurar a necessidade de se pensar no movimento duplo do sujeito-autor na cena enunciativa, do narrador que se afasta e ao mesmo tempo se aproxima do objeto. A distância teórica entre o artigo de Barthes de 1968, “A morte do autor”, e a encenação de subjetividades levada a cabo por um sujeito entre o distanciamento brechtiano e o desejo de se expressar, se justifica pela presença do autor não mais como ausente do texto, mas que se impõe na condição de ator e de narrador. Preserva-se, portanto, o conceito de autor como ator no cenário discursivo, considerando-se o seu papel como aquele que ultrapassa os limites do texto e alcança o território biográfico, histórico e cultural.

A NARRATIVA LITERÁRIA COMO PRODUTORA DE FICÇÕES

Uma das cenas mais famosas da história da filosofia é um efeito do poder da literatura. A comovedora situação em que Nietzsche, ao ver como um cocheiro castigava brutalmente um cavalo caído, se abraça chorando ao pescoço do animal e o beija. Foi em Turim, no dia 3 de janeiro de 1888, e essa data marca, num certo sentido, o fim da filosofia: com este fato começa a loucura de Nietzsche que, como o suicídio de Sócrates, é um esquecimento inesquecível na história da razão ocidental. O notável é que a cena é uma repetição literal de uma situação de **Crime e castigo** de Dostoiévski (Parte I, Capítulo 5), na qual Raskolnikov sonha com uns camponeses bêbados que batem num cavalo até matá-lo. Dominado pela compaixão, Raskolnikov se abraça ao pescoço do animal caído e o beija.

Ninguém parece ter reparado no bovarismo de Nietzsche, que repete uma cena lida. (A teoria do Eterno Retorno pode ser vista como uma descrição do efeito de memória falsa que a leitura causa). (PIGLIA, 1994, p. 62)

Durante muito tempo esse episódio, recomposto pelo olhar de Ricardo Piglia, tem acompanhado a minha reflexão sobre o lugar que a literatura ocuparia na construção da rede imaginária que une situações pessoais vividas com outras criadas pela ficção. O bovarismo, atitude que explica esse procedimento, representa o fascínio do sujeito pela aventura do outro, o exilar-se de si como efeito de ilusão. Ao declarar, a partir dessa cena, o fim da filosofia e o início da loucura de Nietzsche, o escritor argentino não só inscreve o poder de mimetização da vida em relação à literatura, mas reforça o teor ficcional da teoria assinada pelo filósofo. O enobrecimento do episódio produzido pela evocação de seu antecedente literário reduz ainda a imagem negativa da doença, ao ser relida como “efeito de memória falsa que a leitura causa”. O entrecruzamento de momentos textuais com os vividos permite ampliar a noção de texto, que não mais se circunscreve à palavra escrita, mas alcança a dimensão de outros acontecimentos, interpretados como parte do universo simbólico. Nesse sentido, a intertextualidade, conceito amplamente empregado pela crítica literária contemporânea, além de se referir ao diálogo entre textos, desloca o texto ficcional para o texto da vida.

Com o objetivo de discorrer sobre o saber narrativo da literatura como força capaz de criar ficções e de transformar a realidade no duplo da ficção, a imagem do bovarismo se inscreve como a força do imaginário que impulsiona a narrativa, assim como a presença inevitável do outro, que torna estranho o convívio familiar. Como resultado desse processo, constata-se o papel ambivalente do escritor que se vale de uma relação próxima e distante com a realidade. No mesmo diapasão da literatura se encontra o crítico, que, ao pensar estar interpretando a palavra do outro através de suas leituras, está igualmente se inserindo como leitor de sua própria vida.

O discurso literário, na condição de objeto da crítica, responde por trans-

formações, adquiridas ao longo do tempo, e que o faz tributário de diferentes estéticas, definidas historicamente e suscetíveis a revisões. Os casos específicos que serão tratados neste texto – **Madame Bovary**, o mito da Medusa, lido por Calvino, “A memória de Shakespeare”, de Borges e **Prisão perpétua**, de Piglia – exemplificam a metáfora da literatura como elemento mediador da criação literária e da formação imaginária das personagens. Nesse sentido, a literatura se alimenta de seu próprio código, vale-se da sedução provocada pelo mundo dos livros, assim como encena o maior ou menor grau de distância ou de proximidade das personagens com o mundo da imaginação.

Madame Bovary, obra que representa a metáfora da literatura como criadora de ilusões, ilustra a mesma sedução causada pelo “desejo triangular”, processo cognitivo através do qual a relação do sujeito com o objeto é o efeito da leitura dos romances românticos. René Girard, em **Mensonge romantique et verité romanesque**, aponta a diferença entre os termos romântico e romanesco, ao remeter o primeiro para as obras que refletem a presença do mediador, sem nunca a revelar; o segundo, ao se referir às obras que não só refletem como revelam a presença do mediador. **Dom Quixote**, **Madame Bovary**, **O vermelho e o negro** e **A busca do tempo perdido** são exemplos de textos que mostram como as suas personagens são movidas por desejos que não brotam espontaneamente, revestindo-se da força existente no desejo do outro (GIRARD, 1961, p. 25).

Nesse sentido, consegue-se entender como a famosa *boutade*, “Madame Bovary c’est moi”, emblematizou o gesto de Flaubert como intérprete tanto da sinceridade quanto da artificialidade da criação. Embora nem sempre interpretada de forma plausível, a frase torna-se, na maioria das vezes, um ato de banalização do ato criador, ao ser utilizada como traço de um biografismo superficial. Ao pronunciar esse grito de revolta diante da censura e da maldição de sua personagem, o escritor estaria, ainda no entender de Girard, afirmando que o “eu e o outro” se fundem num só, graças ao milagre da verossimilhança romanesca, em oposição ao pensamento da maior parte da crítica, ao interpretar a frase como expressão romântica do sentido de duplo e de projeção artística. Flaubert reconhece-se igual ao “Outro”, fascinado pela voz de seu herói, sentindo-se, portanto, culpado pela ação cometida pela personagem que criou: “Madame Bovary foi inicialmente concebida como este Outro desprezível o qual Flaubert teria jurado pagar sua conta. (...) Mas o herói de romance, sem nunca desistir de ser o Outro, encontra pouco a pouco o romancista durante a criação” (GIRARD, 1961, p. 298). O encanto quixotesco pelos livros e o bovarismo recebem até hoje tratamento paradoxal, ressaltando-se ora a ameaça da ficção sobre o real, ora aceitando-se o inevitável contágio dessa ficção no universo dos mortais. De um lado encontra-se a ação sempre presente da censura, que escolhe, a cada momento, o

mediador responsável pelo mal causado pelos delírios da imaginação; de outro, a ilusão romanesca, que percorre os discursos e penetra na realidade do cotidiano, não havendo um campo próprio para a ficção, para o literário. Os movimentos de vanguarda do princípio do século já pregavam a estetização da existência, projeto que pretendia desfazer a distância entre a arte de elite, legitimada pelos meios institucionais e exposta nos museus e lugares apropriados, e aquela que se realizava no meio popular. O espaço público torna-se o lugar mais indicado para a exteriorização de subjetividades, para a ruptura com a ideologia da interioridade como reduto da propriedade artística.

Nos dias atuais, a crítica literária, mais aberta a manifestações de subjetividades, chega a ser considerada como uma vertente da autobiografia, comportando-se de modo contrário ao Quixote ou a Emma Bovary, na feliz expressão de Ricardo Piglia. A atividade crítica seria, no seu entender, uma das formas modernas da autobiografia, considerando-se que o sujeito escreve a sua vida quando pensa estar narrando suas leituras:

O crítico é aquele que reconstrói sua vida no interior dos textos que lê. A crítica é uma forma pós-freudiana de autobiografia. Uma autobiografia ideológica, teórica, política, cultural. E digo autobiografia porque toda crítica se escreve a partir de um lugar preciso e de uma posição concreta. (PIGLIA, 1994, p. 70-71)

Pela mediação da literatura, do texto alheio, o crítico entrega-se à ilusão romanesca, ao ser levado pela sedução das leituras a se imiscuir nos textos e a não se afastar do demônio da subjetividade. Entre essas personagens e o crítico, instaura-se um elo de semelhanças, ao construírem ficções que reportam às suas vivências. Distingue-se o crítico das personagens de Quixote e de Madame Bovary, ao se pensar ausente da trama de sedução romanesca, revelando-se, contudo, aí presente. As personagens atuam de maneira distinta, pois somente percebem o estado de ilusão quando são chamadas à realidade. O desejo triangular responde por intenções distintas que provocam resultados semelhantes: Bovary vivencia as paixões de forma livresca, o crítico vive as suas leituras como experiência pessoal. A revelação do mundo imaginário funciona como impulso que movimenta toda empresa ficcional ou crítica, desde que a imparcialidade se conjugue à sua contraparte, a inserção do desejo do sujeito no discurso em processo de invenção.

Italo Calvino, em **Seis propostas para o próximo milênio**, irá também nos ajudar nesse raciocínio, ao extrair do mito da Medusa a sua opinião sobre a relação do poeta com o mundo, um olhar enviesado e indireto, tal como Perseu assim se comportou para vencer a Medusa. Constrói uma narrativa que se mescla à sua intenção de teorizar a poesia: o herói, com suas sandálias aladas, valendo-se do apoio dos ventos e das nuvens, da leveza como sinal de estratégia guerreira,

não olha diretamente o rosto da Górgona, mas a sua imagem refletida no escudo de bronze. Na revelação oblíqua de uma imagem presa num espelho, ou seja, o rosto percebido como simulacro e virtualidade e não através da visão direta, Calvino (1990) encontra aí uma alegoria da literatura, “uma lição do processo de continuar escrevendo” (p. 16). A mediação exercida pelo escudo de bronze exemplifica a relação triangular exigida na construção de saberes ficcionais e teóricos, ao se perceber que o escritor italiano se apropria do mito e da escrita pautada por imagens para teorizar sobre a escrita literária. A força mediadora da metáfora possibilita a produção de conceitos, o que justifica não só o olhar enviesado do sujeito diante do objeto, como o processo de abstração e recorte da teoria frente ao objeto.

Conceber a literatura como imagem presa no espelho, dotada, portanto, de caráter virtual, inscreve-se como a arte poética de Calvino, que, a exemplo de Borges, defende o artifício como razão de ser do literário e o olhar distanciado enquanto estratégia para melhor se dirigir ao objeto. Ainda que o elemento de mediação utilizado pelo escritor na definição de literatura tenha sido o mito grego – em toda a obra irá se valer das ciências exatas, da cultura popular e da própria literatura –, o tratamento dado ao empréstimo textual descarta qualquer relação de anterioridade ou verticalidade. Como parte de uma poética que concebe a literatura na sua dimensão de superfície, a leveza se associa à transformação da imagem direta – e mortal – de Medusa, em seu reflexo invertido no espelho, mediação capaz de instaurar a relação triádica. O peso da matéria se anula em favor do simulacro, que pulveriza a realidade e a torna mais precisa e condensada, por ser o efeito do recorte realizado pelo olhar enviesado de Perseu:

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu devia voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que quero mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos... (CALVINO, 1990, p. 9)

Essa estratégia ligada ao movimento duplo da criação literária, o gesto de distanciamento e de proximidade com o objeto, encontra-se presente na poética de J. L. Borges e na de Ricardo Piglia, esta última atuando como motivo inspirador deste texto. O exercício da memória alheia, ao ser incorporado à experiência literária, desloca e condensa lugares antes reservados ao autor, à medida que se dilui a concepção de texto original e de autenticidade criativa. A narrativa retoma a atividade tradutória, o exilar-se de si para criar, assim como relê a tradição cultural como um arquivo que se revitaliza a todo momento. Ao proceder à drama-

tização da fala pessoal através da experiência do outro, a narrativa elabora, contudo, procedimentos ligados a uma autobiografia esquiva do autor. A imparcialidade torna-se artifício retórico para a construção do *décor* narrativo, para a expressão exteriorizada da linguagem, que não admite arroubos de sentimentalismos e inserção naturalista do sujeito-narrador. Aceitar este jogo de faz-de-conta significa negar o excesso de subjetivação e optar pela diferença, pela alteridade e pelo estranho hóspede que, ao negá-la, afirma a sua familiaridade.

Dois exemplos ilustram esse procedimento: o conto “A memória de Shakespeare”, de Borges, e a leitura borgiana de Piglia, presente em alguns de seus ensaios e ficções. Nos dois casos, a meio caminho entre a teoria e a ficção, a literatura e a reflexão ensaística, situa-se o caráter híbrido da poética desses dois autores, razão pela qual torna-se discutível concordar com Freud, um dos grandes intérpretes da literatura, de que a arte antecipa o que o discurso científico mais tarde irá confirmar.

“A memória de Shakespeare” tem como tema a doação dessa memória ao narrador, ao qual não irá se incorporar nem da fama nem da glória do escritor, mas de sua memória pessoal. Este processo de transmutação subjetiva provoca o esquecimento da língua ou das lembranças de quem recebe a doação, chegando a ameaçar a perda de sua memória, ao serem confundidas uma com a outra. O conto sintetiza, para Piglia (1999), a metáfora perfeita da experiência literária, além de remeter ao conceito de tradição que se estrutura como um sonho, no qual se “recebem as lembranças de um poeta morto” (p. 19). Reforça ainda a relação entre a tradição da literatura argentina e a tradução, uma vez que se constata o transporte de citações da palavra do outro para a construção de discursos, palavras roubadas e distorcidas que desmitificam o texto original e se impõem na sua condição de moeda falsa. Borges desloca o conceito de tradição como herança, concedendo ao sonho a função reveladora de uma memória literária, a de Shakespeare, que é oferecida sob a forma de uma memória pessoal: “Shakespeare foi meu destino”. A escolha do escritor inglês como precursor recebe, pela ação transformadora da ficção, o sentido de destino, associado ao sonho e ao caráter revelador do mesmo.

O desfecho cumpre a ritualidade banal dos contos de Borges (1999): a memória é doada a outro, um desconhecido, através do gesto mecânico e impessoal do último possuidor, que ao telefone, assim se expressa: “você quer a memória de Shakespeare? Sei que o que ofereço é muito sério. Pense bem. Uma voz incrédula replicou: — Enfrentarei esse risco. Aceito a memória de Shakespeare” (p. 451). A invenção ficcional pautada pela imagem da memória alheia é, para Borges, o núcleo que permite entrar “no enigma da identidade e da cultura própria, da repetição e da herança” (PIGLIA, 1990, p. 60). Em literatura, os roubos,

assim como as recordações, nunca são inocentes, da mesma forma que a propriedade autoral vê-se enfraquecida, por se tratar de uma escrita minada pela presença, nem tão desconfortável, do outro, do duplo. É necessário lembrar que o duplo, entendido como procedimento narrativo que marcou a literatura do século XIX e parte do século XX, não mantém o mesmo estatuto nas várias manifestações dos discursos contemporâneos. Se antes a divisão da personagem acompanhava as demais fragmentações discursivas da época, principalmente com a descoberta freudiana do inconsciente, em que o “eu” se defrontava com a face desconhecida do “outro”, o conceito é dotado, hoje, de limitações, considerando-se os efeitos multiplicadores por ele criados. O avanço dos jogos narrativos revela o mecanismo repetitivo dessa imagem, que não comporta mais o sentido de divisão nem de alteridade radical (cf. SOUZA, 1999).

Na ficção-ensaio de Piglia, **Prisão perpétua**, é possível encontrar ressonâncias desse conto de Borges, quando o narrador afirma ser o romance moderno um “romance carcerário”, por narrar o fim da experiência. A memória do outro entra como componente capaz de suprir a falta de narrativas pessoais ou a inexistência de fatos novos, banais ou interessantes para se contar. O roubo das histórias alheias, a condensação de cenas vividas em sonho ou lidas nos livros, permitem dotar a memória dos textos da única certeza de que todas as histórias estariam, de antemão, atravessadas pelo olhar alheio, o que irá se distinguir da concepção benjaminiana de narrativa tradicional, na qual se destacava a lição da experiência pessoal como fonte geradora dos relatos. Na narrativa pós-moderna de Piglia, o narrador confessa a banalidade e o vazio de suas experiências, necessitando, para o andamento de sua narrativa, de imitar e inventar aventuras de outro, por meio da técnica do “voyeurismo” e do roubo.

No início as coisas foram difíceis. Eu não tinha nada absolutamente para contar, minha vida era absolutamente trivial. Gosto muito dos primeiros anos do meu Diário porque ali luto com o vazio total. Não acontecia nada, na realidade nunca acontece nada mas naquele tempo isso me preocupava. Era muito ingênuo, estava o tempo todo buscando aventuras extraordinárias. Então comecei a roubar a experiência das pessoas conhecidas, as histórias que eu imaginava que viviam quando não estavam comigo. Escrevia muito bem nessa época, diga-se de passagem, muito melhor que agora. Tinha uma convicção absoluta e o estilo não é outra coisa senão a convicção absoluta de ter um estilo. Vocês já irão ouvir os ritmos da prosa da minha juventude. O que será deles nesta língua que não é a minha? Confio em que ao menos persistam a fúria e o desespero com que foram escritos. (PIGLIA, 1989, p. 14)

Na reconstrução dessas histórias, o narrador revela-se ainda conduzido pela imaginação pessoal, ao dar continuidade ficcional à narrativa, no momento em que a ausência dos amigos o obrigava a transformá-la em presença criativa.

Uma vez iniciada a apropriação dessas histórias, penetra-se no jogo infinito da ficção, impulsionando o relato e rompendo os limites intersubjetivos. O distanciamento do narrador diante do material ficcional que lhe é transmitido desempenha a função de um procedimento retórico, com o objetivo de reforçar o sentido de narrativa como embuste e artifício. No entanto, como o processo de exteriorização dessa experiência já não conta mais com a divisão binária entre o eu e o outro, torna-se inútil discutir a questão da alteridade da narrativa como a configuração de um pólo constitutivo totalmente estranho ao sujeito. (As “imaginações pecaminosas” de Madame Bovary são a um tempo motivações saídas dos livros e sonhos que ela própria cultiva, material romanesco que a torna personagem das histórias encenadas na vida real).

Piglia introduz ainda nessa citação a precariedade do conceito de estilo como expressão de subjetividades, pelo fato de se impor como traço de uma convicção cega manifestada por quem escreve. Ironicamente, põe em xeque a conhecida frase de Buffon, presente no **Discurso sobre o estilo**, “o estilo é o próprio homem”, na qual se encontra embutida a figura do escritor como mestre da linguagem e dono de uma dicção capaz de naturalmente devolver-lhe uma imagem plena. O avesso da concepção de estilo em Buffon (1966) também aí se inscreve, ao remeter para a frase de Lacan, “o estilo é o outro” (p. 16-17). Entre o mesmo e o outro como formas de opção para se definir o estilo, reside talvez um dos impasses da literatura contemporânea, em que se nega a presença do sujeito pleno, aceita-se a inserção da alteridade como fator constituinte da subjetividade, sem que se anule a força da mediação simbólica, valorizando-se as determinações pessoais, históricas e culturais das formações discursivas.

“Há devotos de Goethe, das Eddas e do tardio cantar dos Nibelungos; Shakespeare foi meu destino”. Com essa declaração, o narrador de “A memória de Shakespeare” inicia a sua história, por meio da qual substitui o significado literal de destino, a vida sendo determinada por forças místicas ou de outra ordem, para o âmbito da literatura, que comanda a sorte do escritor. Borges recupera a lição de Cervantes e de Stendhal, ao inscrever a literatura como metaficção, regida por leis que ignoram as pontes diretas e naturais com o referente, por manter um elo virtual com a palavra escrita dos livros. Trata-se da leitura da realidade, operada através da mediação imaginária da literatura, o que permitiu a Piglia estabelecer correspondências entre a cena da compaixão de Nietzsche pelo cavalo caído e a cena literária de **Crime e castigo**: a repetição de uma situação literária na vida real atua como expressão do destino da letra no corpo do leitor-personagem.

A terceira cena, criada pelo olhar metafórico e condensado do escritor, permite a abertura de mais uma vertente de interpretação do texto da vida e da ficção, conjunção desejada por Nietzsche no seu projeto de valorização da arte

como modelo de compreensão da existência. A ficção, este espaço privilegiado que se constrói pelo entrecruzamentos de discursos de diferentes naturezas, é o resultado das projeções subjetivas ou de experiências motivadas pela memória do outro, o “efeito de memória falsa que a leitura causa”, como assim Piglia se expressa no texto sobre Nietzsche.

O inevitável envolvimento pessoal do leitor diante da força ficcional do discurso se conjuga ao desejo de distanciar-se para melhor exercer o trabalho crítico. No limite entre uma cena e outra, corre-se sempre o risco de estar representando o papel de Madame Bovary.

Abstract

One of the basic principles of contemporary literary criticism results in the production of narrative knowledge engendered by the conjunction of theory and fiction and by the precarious and unfinished character of knowledge. J. F. Lyotard, making use of short accounts as a counterpoint to great narratives, circumscribed to projects of a globalising nature, reinforces the interdisciplinary feature of narrative as a legitimatising force of various discourses. The narrative genre breaks through the rigid criteria of science and turns criticism, literature and language itself into experimental laboratories of knowledge.

Key words: Literature; Ricardo Piglia; Borges; Narrative knowledge; Barthes.

Referências

- BORGES, Jorge Luis. A memória de Shakespeare. In: BORGES, Jorge Luis. **Obras completas III**. 1975-1985. São Paulo: Globo, 1999.
- BURKE, Peter. A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa. In: BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.
- CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- GIRARD, René. **Mensonge romantique et vérité romanesque**. Paris: Bernard Grasset, 1961.
- LACAN, Jacques. **Écrits I**. Paris: Seuil, 1966.
- LYOTARD, Jean-François. **O pós-moderno**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986.
- PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: CONGRESSO ABRALIC, 2. **Anais...** Belo Horizonte: Abralic, 1990.
- PIGLIA, Ricardo. Borges: el arte de narrar. **Cuadernos de Recienvenido**, São Paulo, n. 12, p. 19, 1999.
- PIGLIA, Ricardo. **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SOUZA, Eneida Maria de. **O século de Borges**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Autêntica/ContraCapa Livraria, 1999.
- PIGLIA, Ricardo. **Prisão perpétua**. São Paulo: Iluminuras, 1989.