



UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL
CAMPUS CHAPECÓ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS
CURSO DE MESTRADO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS

FERNANDA MAGALISE ANSOLIN

A METÁFORA DA MEMÓRIA ALHEIA
NA CRÍTICA LITERÁRIA DE RICARDO FIGLIA

CHAPECÓ
201

FERNANDA MAGALISE ANSOLIN

**A METÁFORA DA MEMÓRIA ALHEIA
NA CRÍTICA LITERÁRIA DE RICARDO PIGLIA**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS - como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos.

Orientação: Prof. Dr. Valdir Prigol.

CHAPECÓ
2019

UNIVERSIDADE FEDERAL DA FRONTEIRA SUL

Av. Fernando Machado, 108 E

Centro, Chapecó, SC - Brasil

Caixa Postal 181

CEP 89802-112

Bibliotecas da Universidade Federal da Fronteira Sul - UFFS

Ansolin, Fernanda Magalise

A metáfora da memória alheia na crítica literária de
Ricardo Piglia / Fernanda Magalise Ansolin. -- 2019.
79 f.

Orientador: Doutor Valdir Prigol.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da
Fronteira Sul, Programa de Pós-Graduação em Estudos
Linguísticos-PPGEL, Chapecó, SC , 2019.

1. Metáfora. 2. Gesto de Leitura. 3. Memória Alheia.
4. Crítica Literária. I. Prigol, Valdir, orient. II.
Universidade Federal da Fronteira Sul. III. Título.

FERNANDA MAGALISE ANSOLIN

A METÁFORA DA MEMÓRIA ALHEIA NA CRÍTICA LITERÁRIA DE RICARDO
PIGLIA

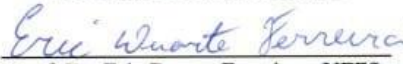
Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Estudos Linguísticos da Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS. Para obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos, defendido em banca examinadora em 16 / 09 / 2019.

Aprovado em: 16 / 09 / 2019

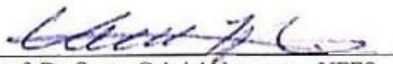
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Valdir Prigol – UFFS
Presidente da banca/orientador



Prof. Dr. Eric Duarte Ferreira – UFFS
Membro titular interno



Prof. Dr. Santo Gabriel Vaccaro – UFFS
Membro titular externo

Prof.ª Dr.ª Mary Neiva Surdi da Luz – UFFS
Membro suplente

Chapecó/SC, setembro de 2019.

AGRADECIMENTOS

Ao orientador, Prof. Dr. Valdir Prigol, pelos ensinamentos, pela dedicação, confiança e disponibilidade em me orientar;

Aos professores, Eric Duarte Ferreira e Santo Gabriel Vaccaro, pelas sugestões e críticas pertinentes à pesquisa;

A todos os professores e colegas do Programa de Pós Graduação em Estudos Linguísticos da UFFS, pelas conversas teóricas e por todos os ensinamentos;

À CAPES e à FAPESC, pelo fomento à pesquisa e apoio financeiro;

A minha família, pelo carinho e incentivo, em especial à Manuella, por me ensinar sobre o amor incondicional;

A todas as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram para a realização desta pesquisa;

Ao Criador, pelas infinitas oportunidades neste caminho de evolução.

“Quizá los enigmas, sean más interesantes
que la solución”.

JORGE LUIS BORGES

RESUMO

Esta pesquisa investiga o funcionamento da metáfora da memória alheia presente na crítica literária “O último Conto de Borges” de Ricardo Piglia. Compreendemos a crítica literária como um gesto de leitura no qual a metáfora apresenta-se como recurso discursivo constituinte do sentido. A metáfora orienta-se sócio-historicamente e possibilita a transferência de termos dentre formações discursivas, como apontam os estudos de Michel Pêcheux. Assim, buscamos delinear o contexto de produção da metáfora da memória alheia através de sua abordagem na materialidade da crítica literária de Piglia e realizamos uma leitura de memórias evocando a construção de uma historicidade para a mesma. Em seguida, procuramos compreender como se estabelece a discursividade da crítica como memória alheia. A memória alheia propõe a criação de sentidos sobre a literatura, a escrita, a leitura e a cultura, ao passo que se relaciona diretamente à constituição do próprio sujeito discursivo da crítica, em seu exercício de medialidade.

Palavras-chave: Metáfora. Gesto de Leitura. Memória Alheia. Crítica literária.

ABSTRACT

This research investigates the metaphor of the memoria of others present in the literary criticism "The last Tale of Borges" by Ricardo Piglia. We understand literary criticism as a gesture of reading, as metaphor, a discursive resource constituent of meaning. The metaphor is historically oriented and allows the transfer of terms between discursive formations, as pointed out by Michel Pêcheux's studies. Thus, we seek to delineate the context of production of the metaphor of the memory of others through its approach in the critical literature and we carry out a reading of memories evoking a construction of a history for the same. Next, we try to understand how the discursiveness of criticism is established as a memory of others. The metaphor of the memory of others proposes a creation of sense to the literature, reading, and culture, at the same time, that relates directly to the constitution of the discursive subject of criticism, in its exercise of mediality.

Keywords: Metaphor. Reading Gesture. Memory of others. Literary criticism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	09
1 APRESENTAÇÃO DA METÁFORA DA MEMÓRIA ALHEIA.....	13
2 MEMÓRIAS DA MEMÓRIA ALHEIA.....	30
2.1 ASPECTOS DA OBRA BORGIANA.....	30
2.2 NARRATIVA CONTEMPORÂNEA DE BORGES.....	37
2.3 CULTURA DE MASSA.....	43
2.4 LITERATURA.....	47
2.5 LEITURA.....	51
3 A DISCURSIVIDADE DA MEMÓRIA ALHEIA.....	55
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	70
REFERÊNCIAS.....	73
ANEXO A – Crítica Literária	76

INTRODUÇÃO

Os modos de produção de conhecimento empregados pela crítica literária são plurais. Por vezes, o crítico parte de uma teoria literária e fundamenta sua análise sobre o objeto de trabalho selecionado a partir destes estudos prévios com os quais se associa. De forma diversa, o conhecimento sobre obras de literatura pode advir da relação que o crítico desenvolve a partir de sua leitura sobre um objeto de estudo destacado sem que haja algum compromisso teórico como guia da empreitada. Entretanto, o que vale ressaltar é que, no campo da crítica literária, cada gesto realizado diante da produção do conhecimento infere diretamente sobre o próprio resultado encontrado. Assim sendo, ao iniciarmos nosso estudo sobre a metáfora presente na crítica literária, consideramos como pressuposto ser este um “modo de ler”, ou seja, um “gesto de leitura” com o qual o crítico aciona a construção de um saber sobre o literário.

Neste sentido, apresentamos em nossa pesquisa uma investigação sobre a metáfora da memória alheia destacada na materialidade da crítica literária de Ricardo Piglia, intitulada “O último conto de Borges”, publicada em 2000, no livro *Formas Breves*. A crítica é abarcada em sua totalidade, configurando nosso *corpus* de análise, com enfoque para a metáfora. Em 2001, *Formas Breves* recebeu o prêmio Bartolomé March¹ para o melhor livro de ensaios literários publicado na Espanha naquele ano. Neste livro, figuram onze textos que debatem a literatura, seus gêneros, a psicanálise e obras de alguns dos grandes autores argentinos e clássicos da modernidade. Piglia estabelece, assim, seu lugar de fala, como importante crítico literário a partir do gesto que realiza em seus estudos.

Nascido em Adrogué – Buenos Aires, Ricardo Emílio Piglia Renzi (1941-2017) além de crítico literário, também foi um escritor reconhecido por sua ficção dentro e fora de seu país, tendo alguns de seus títulos adaptados para o cinema e trabalhou como professor de literatura em importantes universidades como a UBA em Buenos Aires, Princeton, Harvard e a Universidade da Califórnia nos EUA.

A crítica literária de Piglia circula tanto no meio acadêmico, como em periódicos e veículos midiáticos não especializados e a metáfora desponta em seus ensaios, como recurso discursivo, com o propósito de realizar leituras, que privilegiam o tratamento de alguns

1 Prêmio em dinheiro que elege um vencedor anualmente na categoria livro e artigo e que objetiva fomentar a crítica literária em língua espanhola.

elementos enquanto ocultam outros, unem proposições e realizam dispersões, de modo que seu funcionamento pressupõe uma articulação complexa de processos entre língua, história e sujeito.

Dentre os objetivos que situam nossa investigação, está a busca pela compreensão da metáfora e seus mecanismos, como fonte de conhecimento sobre o literário. Com o questionamento sobre “Quais as condições que possibilitam o surgimento da metáfora da memória alheia? Procuramos por respostas, principalmente, nos estudos de Michel Pêcheux. Em consequência disto, compreendemos o texto da crítica literária de Piglia como um objeto determinado socialmente e historicamente que se articula à língua para produzir sentidos. Desta maneira, partimos do estudo do texto através da sua concepção de *discurso*, não de texto como *sistema linguístico*. O discurso neste viés possui materialidade histórica, na qual a historicidade presente no texto participa como elemento constituinte da própria discursividade.

Desenvolvido sob a orientação do professor Dr. Valdir Prigol, desde 2016, o projeto “Metáforas de Leitura da Crítica”, do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos (PPGEL), da Universidade Federal da Fronteira Sul (UFFS), ligado à linha de pesquisa Práticas discursivas e Subjetividades, desenvolve o estudo de metáforas de leitura da crítica literária, diante da investigação de suas práticas, bem como, das historicidades evocadas no intuito de compreender a discursividade da crítica literária do presente. Nosso trabalho, portanto, vincula-se a este projeto e destina-se aos interessados na constituição do discurso da crítica literária em nossa contemporaneidade através dos atributos da metáfora.

Com base em Pêcheux, podemos compreender como se orienta ideologicamente a produção da discursividade da crítica literária no processo de mediação que realiza. Seu lugar de enunciação sobre o literário, como apresentação de objetos para sujeitos sob a ótica das metáforas, torna-se estratégico no fomento à leitura, pois mobiliza o leitor em direção ao texto, envolvendo-o no processo de criação de sentidos. Tais sentidos, cujo conhecimento provém das hipóteses de trabalho acionadas no ato particular da leitura, resulta como a discursividade fruto do ato intrínseco de relação entre leitor e obra. Ademais, os conhecimentos acerca dos discursos que circulam neste campo do saber, as significações que realizam e os vínculos ideológicos que desenvolvem, são tarefas fundamentais para despertar o interesse e a ampliação da crítica literária em nossa contemporaneidade, como ato de retomada do literário na formação dos próprios sujeitos.

Em minha trajetória como aluna e professora de línguas e literatura, pude observar

estudos críticos com enfoque direcionado para um grupo seletivo de obras literárias em detrimento de outras, bem como, formas plurais de abordagem dos textos literários realizadas pela crítica. A cada nova leitura de um texto crítico revelam-se posicionamentos ideológicos sobre o literário que podem vir a refletir ou não o *status quo* no qual estamos inseridos, o que, conseqüentemente, aponta para a ilusão de um conhecimento objetivo e imparcial na crítica. Nosso propósito é polemizar escolhas e métodos de análise na área da crítica, para corroborar com a abordagem sobre o literário a partir do desenvolvimento de metáforas, promovendo o gesto da crítica literária do presente, na perspectiva que impulsiona o leitor para o texto, no processo de desenvolvimento dos sentidos, como gesto de respeito à pluralidade constituinte do literário. Além disso, selecionamos a crítica de Ricardo Piglia como objeto de estudo, no intuito de promover o conhecimento de sua renomada obra, ainda pouco conhecida e estudada em nossa região.

Estruturado em três partes fundamentais, nossa pesquisa principia pelo capítulo de apresentação da metáfora da memória alheia como um recurso discursivo que estabelece o sentido através de seu gesto de leitura sobre diversos temas que envolvem o universo literário, tais como a própria concepção sobre literatura, sobre a leitura e sobre a cultura. Nosso propósito é descrever os movimentos da metáfora no texto “O último conto de Borges” respondendo ao questionamento: “Que deslocamentos de sentido a metáfora da memória alheia realiza na crítica?” Assim, apresentamos fragmentos de sua materialidade textual, nos quais podemos verificar os deslizamentos que a metáfora desenvolve, ao passo que constroem o discurso. Em seguida, procuramos abordar como a metáfora é compreendida como recurso discursivo para o filósofo Friedrich Nietzsche, e mais aprofundadamente, para Michel Pêcheux, o qual orienta nosso percurso investigativo.

Em nosso segundo capítulo, buscamos contemplar um dos esquecimentos constituintes da metáfora, através da apresentação de memórias evocadas em seus usos anteriores como *já-ditos*, que participam ativamente do desenvolvimento dos sentidos no contexto da crítica “O último conto de Borges”. Para verificarmos “Que memórias direcionam para tal perspectiva de interpretação?” contamos com fragmentos de textos diversos que compunham uma historicidade para a memória alheia. Tais memórias provêm tanto pela ativação de uma historicidade recordada por Piglia em seu gesto de leitura, ao evocar obras específicas com as quais exemplifica alguns de seus posicionamentos, como através do resgate de memórias “esquecidas” pelo autor, mas que permanecem atreladas aos usos anteriores da metáfora. Todavia, nossas proposições formam apenas um dos caminhos que remontam as memórias da

metáfora da memória alheia, não excluindo, portanto, outras possibilidades de composição de sua historicidade. Por conseguinte, a cada tema em que a metáfora é utilizada como gesto de leitura, apontamos um tópico com dados advindos de outros trabalhos teóricos, críticos e ou também ficcionais, para arrolamos à historicidade da memória alheia, fragmentos de Piglia, Borges, Burroughs, Gibson, Dick, Pynchon, Adorno, Buck-Morss e Petit, no intuito de compor um panorama que a embase.

Após estas etapas iniciais onde são apresentadas as condições de produção da metáfora, seguimos com o terceiro capítulo, no qual buscamos compreender “Como se estabelece a discursividade a partir de uma memória alheia.” A memória alheia possibilita pensar a figura do escritor, do crítico literário e do leitor, que através de seus modos de ler, evocam a construção de uma identidade particular. Assim, através dos trabalhos de Piglia, Benjamin e Didi-Huberman, buscamos compreender os meandros sobre o desenvolvimento de vivências e experiências, no intuito de compreender como a discursividade da memória alheia se relaciona a este processo de constituição de memórias e da identidade.

1 APRESENTAÇÃO DA METÁFORA DA MEMÓRIA ALHEIA

Ao surgir na crítica “O último conto de Borges”, a metáfora da memória alheia proporciona a efetivação dos sentidos de sua discursividade. Publicada no livro *Formas Breves*, em 2000, pelo crítico, teórico e ficcionista, Ricardo Piglia, a metáfora se oferece como um gesto de leitura sobre alguns aspectos da obra borgiana, da narrativa contemporânea de Borges, da cultura de massa, da literatura e da leitura, a partir de aspectos de entrecruzamento entre língua, sujeito e história e situa-se em condições de produção específicas, ao passo que, costura a própria discursividade da crítica e seus meios de produzir e fazer circular o conhecimento especializado em literatura.

A crítica literária de Piglia possui destaque sobre o literário, tanto por conta da premiação recebida em 2001, como pela forma de construção de seus textos críticos através do uso de metáforas, que sensibiliza os leitores, pela maneira que nos lembra a nossa importância, no processo de construção dos sentidos, cuja produção de saber sobre o literário vincula-se a uma visão de mundo particular em cada leitor. Piglia em seu processo discursivo, deixa transparecer a relação de atividade crítica, na qual o imaginário coletivo de sua época, através do inconsciente, permite a imaginação individual que seu gesto de leitura apresenta. A produção de sentidos que atua sobre o literário, se dá em um contexto sócio-histórico que o submete e ordena a composição de seu discurso. Ao observarmos a materialidade textual da crítica, ou seja, o suporte textual em que o discurso se estabelece, compreendemos que sua estrutura linguística está imbricada, portanto, em um gesto de leitura único, um acontecimento. Este acontecimento permite o encontro de uma memória de sentidos anteriores do termo metafórico e de uma atualidade, através de seu aparecimento na crítica de Piglia, na qual os sentidos estão em constante deslocamentos.

O texto da crítica “O último conto de Borges” inicia, deste modo, com a apresentação do conto “A memória de Shakespeare”, de Jorge Luis Borges, no qual Piglia traz à baila a metáfora da memória alheia como um dos escopos do conto em debate e também da narrativa contemporânea de Borges. Em suas palavras,

A metáfora borgiana da memória alheia, com sua insistência na claridade das lembranças artificiais, está no centro da narrativa contemporânea. Na obra de Burroughs, de Pynchon, de Gibson, de Philip Dick, assistimos à destruição da lembrança pessoal. Ou melhor, à substituição da memória própria por uma cadeia de seqüências e lembranças alheias. (PIGLIA, 2004, p.44).

Desta centralidade, Piglia rememora especificamente alguns autores norte-americanos, contemporâneos de Borges: William Burroughs, Thomas Pynchon, William Gibson e Philip K. Dick, que produziram obras nas quais cadeias de lembranças alheias ocupam o lugar que deveria pertencer à “memória individual”. Mundos perdidos, distópicos, cujo panorama que se apresenta é o de declínio de uma vida plena e justa pautada na razão e na tecnologia, transforma todos os personagens em pseudohumanos. A memória perde o estatuto de condição para a “temporalidade pessoal” na construção de uma “identidade verdadeira”, já que, não há memórias verdadeiras na construção de um passado que se mostra duvidoso e impessoal.

A memória alheia manifesta, deste modo, uma interpretação comparativa da temática da memória em outras produções literárias da contemporaneidade de Borges, passando a significar também, a produção contemporânea deste autor e concomitantemente, desenvolve uma observação para obras que dialogam com o trabalho do contista argentino. Deste modo, a “metáfora borgiana” mencionada por Piglia, possibilita uma mobilidade para o sentido a partir da transferência que desenvolve entre a obra de Borges e as narrativas contemporâneas, fato que diverge da concepção que Borges possuía sobre a metáfora, em suas reflexões sobre a língua e a tarefa do escritor. Isso porque, embora Borges reconhecesse que no sentido de cada palavra havia uma metáfora oculta, como em “considerar”, que em sua origem provém de “estar com as estrelas” ou “fazer um horóscopo”, a utilização que o escritor sugere para a metáfora no processo de criação literária, trata-se da metáfora como um recurso figurado de linguagem, em que as analogias desenvolvidas, ou se estabelecem por uma relação de similariedade entre dois objetos, ou são fruto de um empenho mental criado a partir de um jogo, nem sempre simples de definir, como nas inusitadas “caminho da baleia” e “teia de homens”. Assim, a concepção de Borges sobre a metáfora liga-se ao seu poder de convencimento e deve ser utilizada pelo escritor que deseja maior “hospitalidade” por parte do leitor, uma vez que, para Borges a metáfora ao invés de “declarar” algo, apenas “sugere” e neste processo o leitor torna-se mais disposto a aceitar o que é dito. Tal uso proposto pelo contista, difere, no entanto, da metáfora compreendida e abarcada por nós nesta pesquisa, que diz respeito ao uso e concepção que Piglia faz da mesma.

Após ler a literatura contemporânea de Borges, a metáfora retorna para constituir desta vez, uma abordagem de leitura sobre os aspectos da própria obra borgiana como memória alheia, na qual novas transferências de sentido se consolidam.

As grandes narrativas de Borges giram em torno da incerteza da lembrança pessoal, em torno da vida perdida e da experiência artificial. A chave desse universo paranoico não é a amnésia e o esquecimento, mas a manipulação da memória e da identidade. Temos a sensação de que nos extraviamos numa rede que remete a um centro cuja arquitetura em si é perversa. É aí que se define a política na ficção de Borges. (PIGLIA, 2004, p. 44)

Para exemplificar sua tese, Piglia nos recorda o conto “A loteria na Babilônia”, onde indica a figura do Estado como o responsável pela vigília dos indivíduos através da função da inteligência estatal na orientação das consciências por meio de invenções e estratégias, que manipulam o destino dos indivíduos. Novamente em “A morte e a Bússola”, outro conto borgiano, Piglia repassa sobre esse tipo de consciência diluída, na imagem de Scharlach, como estereótipo de vaidade e vingança embebido pelo ódio com o qual manipula sua vítima. A individualidade perdida e dissolvida mantém-se como tema central também em “Deutsches Réquiem”, no qual o protagonista nazista se manifesta como um símbolo de violência que profetiza permanecer nas gerações futuras, sendo sua memória, a faceta de uma concepção ideológica alheia adotada como sua. Neste deslizamento da metáfora da memória alheia decodifica o empenho de escrita de Borges dentro de um universo mais amplo, em que Piglia seleciona diversos textos do contista.

Na sequência, a metáfora traz à baila a retomada da posição política de Borges diante do fazer literário como o espaço de atuação do intelectual.

A cultura de massa (ou melhor seria dizer a política de massa) foi vista com toda a clareza por Borges como uma máquina de produzir lembranças falsas e experiências impessoais. Todos sentem a mesma coisa e recordam a mesma coisa, e o que sentem e recordam não é o que viveram (PIGLIA, 2004, p. 45).

Ao abordar alguns aspectos da escrita borgiana como memória alheia, a metáfora proporciona uma leitura, também acerca do posicionamento crítico de Borges diante da cultura de massa. Nessa perspectiva, a indústria cultural representante da cultura de massa no sistema capitalista seria, de acordo com Piglia, responsável pela manipulação coletiva dos indivíduos a serviço de um Estado, que se apresenta como influência maciça de ideias e ideologias calcadas sobre os sujeitos, num movimento fatigante de projeção da alienação como um de seus principais desígnios. A memória alheia, portanto, busca interpretar os meios de produção e circulação da literatura sob a custódia do mercado que dita as regras do consumo cultural.

Piglia destaca na crítica, que Borges para se contrapor ao “horror do real”, se encerra na prática da literatura “arcaica e solitária”. Desse posicionamento frente à literatura, a toma como o lugar possível da abordagem de debates e de formas do mundo estereotipado, mas em outro registro, semelhante a um formato onírico.

A prática arcaica e solitária da literatura é a réplica (melhor seria dizer, o universo paralelo) que Borges erige para esquecer o horror do real. A literatura reproduz as formas e os dilemas do mundo estereotipado, mas em outro registro, em outra dimensão, como num sonho (...) no mesmo sentido, a figura da memória alheia é a chave que permite a Borges definir a tradição poética e a herança cultural. Recordar com uma memória alheia é uma variante do tema do duplo, mas é também uma metáfora perfeita da experiência literária (PIGLIA, 2004, p 45-46).

Piglia propõe que o processo de compreensão da literatura em Borges, se apresenta como a aquisição de uma memória alheia, que provém das leituras formativas de todo escritor, pois é através de suas leituras, que o escritor vai descobrindo o que e como quer escrever, definindo temas de interesse, estilos que procurará exercitar, muito embora, durante uma boa etapa de seu trabalho, o escritor saberá mais sobre aquilo que não quer fazer, do que o contrário. Porém, para Borges, além da literatura ser esta memória alheia capaz de promover conhecimento, seja para o ofício de escritor, seja para formar nosso caráter, diz respeito a própria condição de ficcionalidade da literatura e sua permissão de retomada de todas as tradições e heranças culturais, de modo que possam ser reinventadas, forjadas e manipuladas dentro da ficcionalidade.

O debate desta condição segue com a perspectiva de situar a Literatura como um lugar paralelo onde a memória alheia pode figurar através de seu aspecto singular, cuja condição do duplo fomenta vivências e experiências múltiplas e enriquecedoras. A literatura pensada a partir da memória alheia desenvolve um gesto de leitura que se conecta ao objetivo de compreender o que é a literatura, para que serve e como produz conhecimentos. A literatura é o lugar por excelência dos experimentalismos, nos quais podemos conhecer mundos paralelos que nos informam diferentes rumos para os nossos dilemas. A literatura oportuniza a ampliação das consciências, já que amplia as possibilidades de pensar e vivenciar de outros modos os temas do mundo real e igualmente, amplia o conhecimento sobre o real a partir da ficção, fornecendo como seu revés, modelos e motivos de novos simulacros para as criações ficcionais.

Piglia menciona que como uma música impossível de esquecer, os acontecimentos

lidos retornam à memória, inevitavelmente, como se fizesse parte da individualidade do leitor. O crítico aciona a presença da memória alheia para compreender o ato de leitura como parte constituinte da identidade do leitor, em que a própria condição é fruto de experiências literárias. A memória alheia transfere sentidos, assim sendo, também sobre a concepção borgiana de leitura como o espaço privilegiado onde a memória se constrói através de lembranças alheias. Os acontecimentos lidos comportam experiências tais quais os dilemas da vida e ao recordarmos tais fatos, é como se tratasse de uma experiência vivida pelo próprio sujeito leitor.

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. (Robinson Crusoe retrocede ante uma pegada na areia; a caçula dos Compson escapa ao amanhecer pela janela do andar de cima; Remo Erdosain abre a porta da gerência guardada de vidros japoneses e compreende que já está perdido). São acontecimentos entremeados ao fluir da vida, experiências inesquecíveis que voltam à memória, como uma música (PIGLIA, 2004, p.46).

Em seu último movimento pela crítica literária, a memória alheia discorre sobre a leitura e sua dimensão particular, que funda no leitor a atividade do lido como experiência pessoal e modelo para suas próprias vivências. A leitura revela universos que compõem o arcabouço das experiências que nos orientam em nossa própria conduta. Igualmente, nossa construção pessoal se dá sempre através de uma leitura, seja esta de um texto literário, de uma imagem, ou uma leitura de uma experiência empírica. A condição de significação sempre é estabelecida a partir de uma leitura que fazemos de algo que nos apropriamos ou rejeitamos, no intuito de definirmos nossa própria personalidade.

O autor parte da relação travada com o conto de Borges, “A Memória de Shakespeare”, porém, não se resume a discorrer apenas sobre tal tessitura poética. Piglia ao realizar no texto uma série de considerações que envolve o universo da literatura, desempenha ao mesmo tempo diversas funções, como de crítico, teórico e ficcionista. A partir de seu gesto de leitura, a crítica de Piglia desenvolve sentidos sobre o literário, ao passo que, permite a construção da própria identidade do sujeito discursivo. O crítico lê a obra e é concomitantemente lido pelo texto, sendo a crítica literária através do uso de metáfora, um campo de saber, em que a atividade da relação de leitura apresenta na forma de abordar o literário, um gesto que revela o próprio sujeito como ficcionista de si mesmo.

A metáfora empregada por Piglia, torna-se o veículo principal utilizado como gesto de

leitura da crítica, onde os sentidos se engendram, articulando campos de conhecimento distintos sob um mesmo espaço. Tal gesto de leitura demonstra uma maneira de desenvolvimento do conhecimento dentro da área da crítica que diverge da antiga noção de subjetividade cunhada no século XIX, cujo estatuto indicava a presença de uma subjetividade criadora capaz de produzir saberes. A crítica literária abarcada nesta pesquisa, apresenta-se como um tipo de saber, no qual o próprio sujeito discursivo se constitui, ao passo que, os sentidos são desenvolvidos em sua materialidade textual. Para Orlandi,

Ao significar, o sujeito se significa e o gesto de interpretação é o que, perceptível, ou não, para o sujeito e seus interlocutores, decide a direção dos sentidos, decidindo assim sobre sua própria “direção” (identificação, posição-sujeito etc), ao inscrever-se em formações discursivas, reflexos das formações ideológicas (ORLANDI, 2013, p.06).

Como expõe Orlandi “a interpretação está presente em toda e qualquer manifestação da linguagem. Não há sentido sem interpretação” (ORLANDI, 2007, p.09). O que vale dizer que a abordagem de leitura realizada pela metáfora refere-se a um determinado tempo histórico e um espaço social, que evidencia uma ideologia que se presentifica de modo inconsciente no discurso produzindo os seus sentidos e o sentido que constitui o próprio sujeito discursivo em sua prática.

Para o filósofo Friedrich Nietzsche, a metáfora se manifesta como esta interpretação primeira do sentido, que está alocada em cada significante de uma língua. Para o autor de “Zaratustra”, a verdade seria impossível de ser acessada pelo homem, uma vez que, a linguagem é utilizada como meio simbólico para a produção de qualquer conhecimento. A linguagem como veículo de conhecimento só pode, por conseguinte, produzir conhecimentos não-objetivos e impuros. Assim, para o filósofo, o conhecimento é sempre uma interpretação simbólica, dentro de qualquer área de conhecimento, por conta da impureza dos termos linguísticos, já que as palavras são desde sempre, conceitos em constante movimento sócio-histórico, impossível de carregar consigo uma única verdade. Segundo Nietzsche,

acreditamos saber algo das coisas mesmas, se falamos de árvores, cores, neve e flores, e, no entanto, não possuímos nada mais do que metáforas das coisas, que de nenhum modo correspondem às entidades de origem. Assim, como o som convertido em figura na areia, assim, se comporta o enigmático X da coisa em si, uma vez como estímulo nervoso, em seguida como imagem, enfim como som. (NIETZSCHE, 1979, p.02).

Da impossibilidade da pureza presente na linguagem, se estabelece em diversas áreas do conhecimento e, assim, também na crítica literária, o esforço de tornar o discurso, um meio de saber, tanto mais “objetivo” quanto possível, fato que deseja eliminar a condição de subserviência ao simbólico. Contudo, para Nietzsche isso seria uma grande ilusão, pois a metáfora é o local por excelência da fundação dos sentidos existentes nas palavras de uma língua e por estar em constante mutação, permite um conhecimento sempre atualizado, o que expõe a verdade como algo relativo e os conhecimentos humanos, meios inconclusos. A forma de construção textual da crítica literária através de metáfora, flerta com esta dimensão aberta de efetivação dos sentidos, pois compreende que sua tarefa não é destacar verdades sobre o literário, mas sim, observá-lo a partir de cada relação de leitura específico em cada época sócio-histórica particular.

Para Michel Pêcheux, a metáfora também é compreendida na esteira do pensamento nietzschiano, pois se estabelece como o próprio meio de criação de sentidos, que alicerça toda relação do sujeito com o mundo, através de seu modo interpretativo, proporcionando a recriação constante do significado, no qual articula-se uma estrutura (a língua) e um acontecimento (uso pontual dos termos em um espaço sócio-histórico específico ligado a uma memória de seus usos anteriores). A metáfora, neste viés, se apresenta como a forma sócio-histórica de mediação, no qual um modo de leitura distinto produz os significados. Sendo

[...]a concepção do processo de metáfora como processo sócio-histórico que serve como fundamento da apresentação (donation) de objetos para sujeitos, e não como uma simples forma de falar que viria secundariamente a se desenvolver com base em um sentido primeiro, não-metafórico, para o qual o objeto seria um dado natural, literalmente pré-social e pré-histórico [...] (PÊCHEUX, 2009, p.123).

Pêcheux ao aprofundar seus estudos sobre a metáfora, afirma que os sentidos não se ligam literalmente a sua materialidade, já que não há nenhum sentido ou sentidos que se estabeleçam atrelados a um termo específico, nem há um sujeito constituinte de onde os sentidos partem. O sentido necessariamente desenvolve-se entre os locutores e mais que comunicar algo entre si, carrega determinações sócio-históricas, que se materializam na própria realidade do indivíduo e seus pensamentos. Não se trata do uso individual e singular da língua através da formulação da fala, mas de uma regularidade manifestada pela língua que é aberta, com falhas e equívocos e que, para significar um termo, mobiliza regularmente à situação contextual onde o discurso se produz. Todo sentido, igualmente, se estabelece nos limites do discurso e envolve questões ligadas ao inconsciente e às ideologias que permeiam

os sujeitos num movimento constante onde o sentido referencia-se sempre em relação a outros discursos já-ditos (sejam estes discursos reais ou imaginários) com os quais desenvolve relações de sentido. Para Pêcheux, o efeito metafórico se define, portanto, como

[...]o fenômeno semântico produzido por uma substituição contextual para lembrar que esse deslizamento de sentido entre x e y é constitutivo do sentido designado por x e y; esse efeito é característico dos sistemas linguísticos naturais, por oposição aos códigos e às línguas artificiais, em que o sentido é fixado de antemão[...] (Pêcheux, 1990b, p. 96).

A metáfora informa uma operação travada dentro do significante efetuada através de transferências ou superposições. Uma palavra chamando outra, ou uma proposição se relacionando a outra, o sentido é efeito dessas relações no elemento de significantes. Tais relações são concebidas pelos estudos lacanianos² e apresentados por Pêcheux como metáfora. “A metáfora se localiza no ponto preciso em que o sentido se produz no *no-sens*” (PECHÊUX, 2009, p. 239). O *no-sens* é assim, da ordem do inconsciente, domínio do outro. Isso significa que o movimento realizado pela metáfora na criação de sentido, não é passível de controle, pois o sentido não pode criar a si mesmo. A determinação do sentido não se estabelece na conexão entre a “representação de coisa” e “representação de palavra” e o significante não é representação de nenhum dos dois, ele não possui o estatuto do signo, que pode ser representado como algo para alguém, “o significante representa o sujeito por outro significante” (PECHEUX, 2009, p. 239). Como consequência deste fato, o significante (que é vazio de sentido) é hegemônico sobre o signo e o sentido. O significante não comporta em si um significado a priori criado na estrutura da língua, ele precisa se preencher de sentido na relação travada com outro significante por meio de metáfora. “O sentido existe exclusivamente nas relações de metáfora (realizado em efeitos de substituição, paráfrases, formações de sinônimos)”(PECHEUX, 2009, p. 240). Pêcheux compreende esse movimento da metáfora sempre relacionado a uma memória discursiva que mobiliza sentidos atrelados historicamente ao significante em uma relação de perturbação que pode tomar a forma de lapsos, efeitos poéticos, atos falhos, piadas e até mesmo enigmas, o que demonstra que o sentido pode sempre vir a se tornar outro diante das suas relações.

A relação produtora de sentido pelo efeito metafórico entre significantes se espria

concomitantemente à construção do próprio indivíduo ao identificá-lo e interpelá-lo em sujeito. “O significante não representa nada para o sujeito, mas opera sobre o sujeito fora de toda compreensão; 'o sujeito, se ele já pode parecer escravo da linguagem, o seria tanto mais de um discurso’”(Pêcheux, 2009, p. 241). O assujeitamento do indivíduo se dá discursivamente, pois assim como um significante precisa estar em relação a outro significante para se constituir, o indivíduo necessita da língua e de seu contexto sócio-histórico para se significar e construir sua realidade e aquilo que pensa. Não se trata apenas de sublinhar o fator econômico e ou o status que um sujeito hipotético possui socialmente e que define uma posição de fala para si, mas também de compreender que todo sujeito se constrói segundo uma vasta rede de *pré-construído* anterior a si, como *sempre-já* que o significa até mesmo antes de seu nascimento através da nomeação recebida: “Eu, Fulano de tal” (PÊCHEUX, 2009, 241) e segue com suas *articulações* tecendo o indivíduo numa gama complexa de posicionamentos, onde seus discursos são sempre os discursos do outro. Fato que destaca a dispersão em que o sujeito se encontra transparecendo o engodo de unidade sobre as rédeas de seu próprio estatuto. A ideologia age desta maneira, lado a lado com o inconsciente, na qual a condição de controle consciente de si se esvai, dada a perspectiva de assujeitamento em que o sujeito se estabelece desenhando margem ao não-sujeito. A dimensão inconsciente que atua na produção de sentidos na própria manufatura da metáfora amarra o indivíduo a sua condição discursiva que não é tão sua assim, mas definida pela exterioridade de acontecimentos sócio-históricos de ordem ideológica.

Sentidos logicamente estabelecidos e não ambíguos são mera utopia. É nesta fantasia utópica que Pêcheux identifica também os trabalhos técnicos e científicos e sua postura cravada no imaginário coletivo de que existe um discurso puro, descolado do processo metafórico no qual o sujeito não participa de sua produção. Estes discursos desejam ser o portador do real, entretanto, o real não se inscreve tal e qual no discurso, é sempre manifestado no simbólico, onde há a interpretação do sujeito discursivo pela sua construção linguística de ordem sócio-histórica, em que atua o inconsciente ativando ideologias na produção dos sentidos.

Ao utilizar a metáfora da memória alheia em seu discurso na crítica literária, Piglia realiza um gesto de leitura, com o qual amarra e organiza junto à dimensão da língua, as concepções ideológicas de seu tempo sócio-histórico na criação dos significados sobre os temas que trabalha. Sua fala está inscrita em uma formação discursiva específica, que possui dispersões e repartições, e que permite, por sua vez, o uso de alguns enunciados enquanto

exclui outros. A metáfora se apresenta assim, como um gesto de construção de conhecimento sobre o literário, que permite a transferência de termos entre formações discursivas em tais processos de construção de sentidos, diante de deslizos, fato impossível de se firmar na literalidade de termos e a um sujeito constituinte.

Pêcheux compreende que as condições de produção específicas para a existência da metáfora se ligam ao “pano de fundo específico dos discursos, que torna possível sua formulação e sua compreensão”(PÊCHEUX, 2010a, p. 73-74). As condições de produção discursivas se estabelecem, assim, diante de relação de forças onde o lugar de produção da metáfora é fator primordial junto de suas memórias de uso anteriores na transferência de sentidos de uma formação discursiva à outra. Através da materialidade textual, a metáfora presentificada no *intradiscurso* como estrutura e acontecimento unificados é que possibilita o conhecimento sobre o seu funcionamento na promoção de sentidos, tanto do discurso como da posição sujeito.

Conforme Pêcheux, as condições de produção do discurso remetem a um contexto em que sua manifestação é ditada pontualmente pelas possibilidades do dizer, diante do dizível apregoadado a uma ideologia e ao inconsciente. Dito de outro modo, o *intradiscurso* “é um efeito do *interdiscurso* sobre si mesmo, uma 'interioridade' inteiramente determinada como tal do exterior”(PÊCHEUX, 2009, p. 154). Assim sendo, o funcionamento da metáfora está atrelado à efetivação da condição de assujeitamento do indivíduo que, retoma através de seu discurso de modo inconsciente, ideologias presentificadas em uma época e sociedade específica que determinaram os seus próprios modos de dizer e de significar algo.

Para os interlocutores do discurso, existe uma série de formações imaginárias, que demonstram as posições definidas por “cada um a si e ao outro, a imagem que eles se fazem de seu próprio lugar e do lugar do outro”(PÊCHEUX, 2010a, p. 81). O sujeito, embora, não seja a fonte de sua fala, assim o imagina ser, delegando um lugar a si que ocupa no discurso e outro que destina a seu interlocutor. Isso demonstra que há por parte dos personagens envolvidos no processo discursivo uma tomada de posicionamento que advém de forças externas. Estes posicionamentos dos sujeitos sugerem as formações imaginárias inerentes às condições de produção discursiva que apontam para:

IA(A): Imagem do lugar de A para o sujeito colocado em A - Quem sou eu para lhe falar assim?

IA(B): Imagem do lugar de B para o sujeito colocado em A - Quem é ele para que eu lhe fale assim?

IB(B): Imagem do lugar de B para o sujeito colocado em B - Quem sou eu para que

ele me fale assim?

IB(A): Imagem do lugar de A para o sujeito colocado em B - Quem é ele para que me fale assim? (PECHEUX, 2010a, p.82).

A orientação do discurso, por conta das formações imaginárias, expõe um viés ideológico, no qual, são sublinhadas as condições de subserviência dos sujeitos discursivos em relação a sua posição na sociedade e situação em relação ao seu lugar nos meios de produção. As formações imaginárias possibilitam a produção dos efeitos de sentido, já que são meios para a funcionalidade da ideologia, na qual, o homem não é concebido como um ser empírico e sim uma posição discursiva que reflete um tipo de lugar definido dentro de uma formação social. No entanto, estes lugares estão sempre em disputa, o que vale dizer que diante de uma ocupação como a de professor por exemplo, o discurso é orientado de uma maneira específica, todavia, ideologias diversas se apresentam no discurso de professores diferentes, demonstrando que as posições possíveis que representam lugares são plurais. A formação ideológica atua dentro das formações sociais demonstrando que o sentido não é estável e sempre pode ser transformado de acordo com a ideologia em funcionamento.

Cada sentido desenvolvido pelos mecanismos da metáfora no intradiscurso, traz consigo a mobilização de memórias nas quais, acontecimentos sócio-históricos se ligaram anteriormente com os termos e expressões linguísticas amarrando consigo uma ideologia que, no uso vigente do termo encontra-se dissimulada. Diante de um vasto rol de discursos, o indivíduo vai se associando àqueles com que trava afinidade e a produção de seu próprio discurso está relacionada a esta postura de associação com o qual revela discursivamente suas afinidades ideológicas. Tal aproximação com os *já-ditos*, de modo particular dita a subjetividade ilusória que o sujeito pensa possuir e que Pêcheux designou como *forma-sujeito*, cujas ideologias o perpassam promovendo,

[...] o funcionamento do discurso com relação a si mesmo (o que eu) digo agora, com relação ao que eu disse antes e ao que eu direi depois; portanto, o conjunto dos fenômenos de 'co-referência' que garantem aquilo que se pode chamar o 'fio do discurso, enquanto discurso de um sujeito' [...] (PÊCHEUX, 2009, 153).

O fio do discurso empreende, por sua vez, a construção do próprio sujeito que é moldado pelas suas identificações às visões de mundo. Nesse processo, o intradiscurso é responsável por revelar a coerência dos argumentos materializados nos mais diversos discursos proferidos pelo mesmo sujeito na construção de sua própria coerência ética. E cada discurso singular se direciona a formulação de um discurso “maior”, em que atua a ideologia,

seja a partir de uma atitude que se soma a uma tendência predominante no social em determinada época, ou a uma atitude oposta a esta perspectiva. Contudo, o intradiscurso expõe na materialidade discursiva a unidade de sentido que se apresenta como singular, embora sua observação mais atenta desvende sua dependência sob o caldeirão da língua atrelada aos acontecimentos sócio-históricos. A memória se apresenta, conseqüentemente, como parte integrante das condições de produção do discursivo, onde toda metáfora resgata a partir de sua historicidade, as ideologias presentes em uma época sócio-histórica. Toda fala subjetiva se inscreve em um espaço social e é ativada pela memória “que fornece as evidências pelas quais 'todo mundo sabe' o que é um soldado, um operário, um patrão, uma fábrica, uma greve, etc, evidências que fazem com que uma palavra ou enunciado 'queiram dizer o que realmente dizem” (PÊCHEUX, 2009, P. 146). A discursividade nesta relação de retomada das memórias, rearticulando-as na perspectiva da forma-sujeito se preenche de significância no interdiscurso demonstrando que “algo fala sempre antes em outro lugar e independentemente, isto é, sob a condição do complexo das formações ideológicas” (PÊCHEUX, 2009, p. 149).

O interdiscurso é, portanto, este local de formação de todo o *pré-construído* e comporta em si todas as formas de conhecimento de todos os campos de saber, sendo o lugar da memória social que concebe os sentidos a partir de sua historicidade, mas não como uma estrutura homogênea, pelo contrário, como um lugar de tensão, de perturbação, no qual os sentidos podem sempre ser outros através de transferências. É “o todo complexo com dominante das formações discursivas” (PÊCHEUX, 2009, p.148) em que, a metáfora como movimento da produção de sentido se desloca reinscrevendo-os de acordo com as historicidades, as quais se conecta possibilitando a manutenção de um sentido, ou a sua quebra e a reestruturação em um novo significado.

Pêcheux compreende o interdiscurso como o “intrincado no conjunto das formações ideológicas que caracterizam uma formação social dada do desenvolvimento da luta de classes que a atravessa” (PÊCHEUX, 2009, p. 234). Vale dizer que a ideologia não se dá apenas no discurso, mas é uma de suas formas, pois o pensamento depende do exterior “da luta de classes sob suas diversas formas: econômicas, políticas e ideológicas” (idem). O pensamento, por sua vez, avaliado por Freud, “existe sob a forma de regiões disjuntas (...) dentre as quais nenhuma poderia ser associada como tal a um sujeito que as enuncia” (PÊCHEUX, 2009, p.237). A ideologia apaga através da forma-sujeito, a formulação do pensamento calcado no pré-construído e em suas articulações, que no interdiscurso foram

estabelecidas possibilitando “a cada sujeito sua realidade, enquanto sistema de evidências e de significações percebidas - aceitas – experimentadas” (PÊCHEUX, 2009, p. 149). Pêcheux, Nietzsche e Borges (este com sua ideia de metáfora morta) possuem acordo em relação ao mecanismo da metáfora, cujos esquecimentos estão na origem do sentido dos termos linguísticos.

A ideologia manifestada no interdiscurso é responsável, portanto, pela determinação do sentido e pelo ardil dos mecanismos ilusórios em que o sujeito esquece os atravessamentos que sofre. Dentre eles, o primeiro sublinha a fantasia do sujeito como unidade fundadora do discurso, já que o indivíduo se “esquece” de toda memória anterior de uso do termo ou expressão que profere. Já o segundo esquecimento, diz respeito aos outros modos de dizer o mesmo, dos quais o sujeito não recorda ser possível e crê então que sua utilização dos recursos da linguagem é extremamente profícua e única frente ao que produz.

O caráter comum das estruturas-funcionamentos designadas, respectivamente, como ideologia e inconsciente é o de dissimular sua própria existência no interior mesmo do seu funcionamento, produzindo um tecido de evidências 'subjettivas', devendo entender-se este último adjetivo não como 'que afetam o sujeito', mas 'nas quais se constitui o sujeito'(PÊCHEUX, 2009, p. 139).

De acordo com Pêcheux essa proposição desloca o eu-consciência, o dono do discurso para o efeito-sujeito. O objeto discursivo como essência histórica, se aproxima, segundo o autor, de várias concepções, como “concepção de mundo”, “espírito do tempo”, “ideologia dominante” e “sistema de símbolos coletivos”. O discurso, para Pêcheux, responde a uma equivocidade, que permite não se estabelecer como estável e único, pelo contrário, o discurso possui significações diversas de acordo com suas condições de produção que evoca e se torna ambíguo, pois mobiliza uma gama de possibilidades de significação, onde os fatos sócio-históricos figuram na sua construção. Se o sentido fosse determinado pela estrutura da língua, esta seria transparente e outros significados na mudança de contexto e de relações seriam impossíveis, porém, é exatamente na contramão deste pensamento que a metáfora se afirma como discursividade dotada de sentido.

Logo, no interdiscurso é que são formuladas as regras, segundo Pêcheux, as quais se pode metaforizar uma sequência textual de modo a constituir e deslocar sentidos. Para ilustrar

como se desenvolve o processo, o autor utiliza emprestado de J. Link³ a figura e análise do incêndio dentro de um viés discursivo ideológico anarquista e em seguida marxista. Enquanto os anarquistas, segundo Link, utilizam o termo no viés metonímico, retomando o sentido de incêndio mais usual da memória, como algo que queima, os marxistas o utilizam de modo metafórico, não no mesmo sentido de queimar algo, mas sim, de destruição conceitual de um modelo político de gestão. Pêcheux faz uma análise em que se opõe a perspectiva apresentada por Link, propondo que, os dois modos (metonímico e metafórico) indicam metáforas. De tal modo, diante do discurso urbano do século XIX, Pêcheux ilustra sua concepção, com a sequência textual S1: “As lojas X/o banco Y/ o prédio administrativo Z/... foram destruídos pelo incêndio”. E derivado do discurso anarquista e marxista revolucionário clássico, cita a sequência S2: “É preciso destruir o estado burguês pela revolução”. Têm-se à propósito disso, as sequências: S1: Incêndio-destruirprédios/bancos/lojas. S2: Revolução-destruir-estado burguês. O elemento incêndio como metáfora pode ser importado então de duas formas. Por Inserção: “O incêndio da revolução destruirá o estado burguês” ou por Substituição: “Viva o incêndio do estado burguês”. Nos dois casos o efeito metafórico se dá através de um curto-circuito entre os termos Incêndio/Revolução, como metáfora poética, na qual as justificativas e explicações despontam apenas posteriormente. Na sequência, pode-se acrescentar um S3 sobre S1 “prédios/bancos/lojas” e S2 “o estado burguês” inferindo que o estado burguês protege tais instituições e estabelecimentos. Deste modo os termos Incêndio/Revolução tendem a se metonimizar na tentativa de tratar a perturbação reconstruindo as condições de aparecimento da metáfora. A metonímia seria para Pêcheux uma “explicação” acerca da metáfora.

Eu acrescentarei que na perspectiva que acabo de esboçar, a metáfora aparece fundamentalmente como uma perturbação que pode tomar a forma do lapso, do ato falho, do efeito poético, do witz ou do enigma. A metonímia apareceria ao mesmo tempo como uma tentativa de “tratar” esta perturbação, de reconstruir suas condições de aparecimento, um pouco como um biólogo reconstrói conceitualmente o processo de uma doença para intervir sobre ela. (PÊCHEUX, 2012, 160).

A historicidade que a metáfora mobiliza se dá sempre em relação de inserção ou substituição no interdiscurso, enquanto a metonímia surge como o desejo de diagnosticar o próprio discurso neste movimento de busca metafórica pelo sentido. Ao desempenhar esse

³ Em: PÊCHEUX, Michel. Metáfora e Interdiscurso. In: PÊCHEUX, Michel. Análise de discurso: Michel Pêcheux. 3ª Ed. Campinas, SP: Pontes, 2012.

gesto de retomada de uma memória, a metáfora se preenche de significado ao passo que o próprio sujeito se efetiva.

Os acontecimentos sócio-históricos imbricados à língua dentro dos domínios do interdiscurso possibilitam as formações discursivas de onde toda discursividade provém. O interdiscurso regula deste modo, os deslocamentos possíveis entre termos nas fronteiras das formações discursivas, controlando seus apagamentos, suas redefinições e possibilitando a incorporação de novos pré-construídos que serão as bases de reconfigurações futuras de sentidos. Desta relação, Pêcheux apoiado sobre os estudos de Michel Foucault⁴, aponta para a formação de campos de conhecimento mais ou menos estáveis, nos quais as memórias e os sentidos se agrupam em torno de objetos, como formações discursivas que designam os modos pelos quais o discurso pode se materializar de acordo com a ideologia que apresenta.

A espécie discursiva pertence, assim, pensamos, ao gênero ideológico, o que é o mesmo que dizer que as formações ideológicas (...) 'comportam necessariamente', como um de seus componentes, uma ou várias formações discursivas interligadas que determinam o que pode e deve ser dito (PÊCHEUX, 2010, p. 164).

Conforme indica Pêcheux, o assujeitamento ideológico pelo qual o sujeito ocupa seu lugar em uma ou na outra classe antagônica dos modos de produção e suas filiações, assegurada pelos “aparelhos ideológicos de Estado” como Althusser⁵ identificara, “se caracterizam pelo fato de colocarem em jogo práticas associadas a lugares ou relações de lugares que remetem às relações de classe sem, no entanto, decalcá-las exatamente” (Pêcheux, 2010a, p. 163). Assim, a luta de classes evidencia pelas disputas políticas e ideológicas que ocorrem dentro de tais aparelhos, um conjunto de formações ideológicas complexo, por conta de sua mutabilidade frente às “fases históricas da luta de classes” que ocorrem em regiões pontuais (o Direito, a Moral, o Conhecimento, Deus etc) juntamente a dimensão própria das “características de classe”.

Uma formação discursiva existe historicamente no interior de determinadas relações de classes; pode fornecer elementos que se integram em novas formações discursivas, constituindo-se no interior de novas relações ideológicas, que colocam em jogo novas formações ideológicas (PÊCHEUX, 2010b, p. 165).

4 FOUCAULT, Michel. A Arqueologia do Saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

5 ALTHUSSER, Louis. Aparelhos Ideológicos do Estado: nota sobre aparelhos ideológicos do Estado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

Um termo ou uma expressão utilizada dentro de um campo de conhecimento, não se mantém sempre estável. As pesquisas foucaultianas sobre a loucura, as prisões, entre outras, demonstraram que um termo dentro de um campo de saber se modifica no espaço sócio-histórico, criando tensões várias que exhibe a fragilidade dos sentidos, sempre possíveis de se transformarem.

Todo discurso marca a possibilidade de uma desestruturação-reestruturação dessas redes e trajetos: todo discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sóciohistóricas de identificação, na medida em que ele constitui ao mesmo tempo um efeito dessas filiações e um trabalho (mais ou menos consciente, deliberado, construído ou não, mas de todo modo atravessado pelas determinações inconscientes) de deslocamento no seu espaço: não há uma identificação plenamente bem sucedida, isto é, ligação sócio-histórica que não seja afetada, de uma maneira ou de outra, por uma 'infelicidade' no sentido performativo do termo, isto é, no caso, por um 'erro de pessoa', isto é, sobre o outro, objeto de identificação (PÊCHEUX, 2008, p. 56-57).

A metáfora se apresenta como essa modificação do sentido deslocada por entre formações discursivas, através da transferência de sentidos que realiza de uma formação a outra no processo de paráfrase, sinonímia ou substituição. Um termo ou expressão não possui uma estrutura sêmica e em seguida há sua utilização metafórica em campos do conhecimento, o que ocorre é o surgimento do sentido já em uma formação discursiva específica (técnica, moral, política, entre outras) na qual seus efeitos se combinam aos efeitos de discurso. Não havendo hierarquia, a produção circula em várias formações discursivas sem que uma seja concebida como a originária.

Para que a metáfora se estabeleça, no entanto, a ordem do sentido é perturbada na formação discursiva através da união entre o interdiscurso e o intradiscurso, desestabilizando as memórias anteriores, rearticulando-a para desenvolver a nova discursividade. As metáforas, por consequência deste mecanismo, realizam a passagem visível do acontecimento à língua, “comportando no interior dela mesma um programa de leitura, um percurso escrito discursivamente em outro lugar: tocamos aqui o efeito de repetição e de reconhecimento (PÊCHEUX, 2010c, p.51).

As regularidades que as Formações discursivas apresentam, por consequência, não são permanentes, elas se transformam continuamente no tempo e os enunciados, no entanto, se inscrevem sempre em posições que permitem alguns dizeres enquanto outros são proibidos de acordo com a sua inscrição numa formação discursiva específica. Isso porque, as formações ideológicas desenham um conjunto de representações que precisam manter sua coerência

dentro de uma formação, manifestando uma posição ideológica. Assim, todo sentido de um enunciado decorre de uma formação discursiva e o mesmo enunciado imerso em uma formação diversa promoverá sentidos também diversos. Ao pensarmos a crítica literária como um campo de saber mais ou menos estabilizado, podemos inferir que dentro desta formação circulam vários discursos diferentes, que significam diferentemente e que se organizam associando-se a formações ideológicas particulares, em que o sujeito do discurso nesse panorama é sempre assujeitado em relações aquilo que apresenta.

2 MEMÓRIAS DA MEMÓRIA ALHEIA

A memória alheia presente na crítica literária “O Último Conto de Borges” determina na constituição de sua materialidade, a ação de uma memória interdiscursiva, que possibilita através dos deslocamentos que desenvolve, a concretização dos sentidos mobilizados pela crítica.

O conhecimento articulado na crítica “O último conto de Borges” não exige que o leitor necessite de arcabouço teórico para compreender os sentidos presentes no texto. A metáfora aparece então, como ferramenta capaz de proporcionar a criação de um conhecimento através dos deslocamentos que realiza de modo particular, ativando uma relação que produz sentido no processo de significação dos termos utilizados. Tal relação, entretanto, possui valor ideológico, no qual, o sujeito é assujeitado pelo discurso e sua ligação direta com o inconsciente, com o interdiscurso, nos revela memórias, que se originam sócio-historicamente, revelando o próprio sujeito discursivo frente à ideologia e ao inconsciente que ali atuam. Dito de outro modo, as memórias evocadas na metáfora, provêm de um inconsciente composto por *já-ditos* que encorpam o discurso atual como autônomo e criativo.

Ao retomarmos algumas das memórias presentes na relação entre a metáfora da memória alheia e os aspectos da obra borgiana, da narrativa contemporânea de Borges, da cultura de massa, da literatura e também da leitura, reunimos adiante, trechos que compõem a sua historicidade, através da retomada de fragmentos de obras plurais, neste processo de constituição do sentido, como seus já-ditos que oportunizam a discursividade de “O último conto de Borges” seja a partir de uma retomada do sentido ou uma ressignificação deste.

2.1 ASPECTOS DA OBRA BORGIANA

Em “Crítica y Ficción”, Piglia cita que uma das grandes lições de Borges é de que apesar de não saber o lugar que sua obra ocupará no futuro, sua presença na literatura argentina modificou a ilusão da postura ingênua do escritor, já que Borges é aquele que melhor sabe as utilizações possíveis do alcance de sua arte. A leitura de Piglia sobre alguns contos de Borges, a partir da metáfora da memória alheia, retoma o posicionamento de Borges em relação a sua apropriação da tradição através dos gêneros como condição *sine qua non* de sua própria escritura. A obra literária neste viés é concebida como uma materialidade baseada em leituras de obras alheias, já que toda memória possui a estrutura de uma citação. De modo

nada ingênuo, portanto, Borges ao se apropriar dos gêneros literários quer promover o debate sobre a construção da ficção e sua imbricação no real, atentando para a própria ficcionalização que nos constitui, pois o que entra em cheque, é o estatuto do real como espaço propiciador de formação e construção da identidade literária.

No conto “A Memória de Shakespeare” a memória alheia surge como a metáfora da própria constituição do personagem Hermam Soergel que recebe a memória de Shakespeare doada por um recém-conhecido. Entretanto, tal memória aos poucos se alastra pelas experiências de Soergel tomando conta de quase todo seu espaço mental, tornando-se uma preocupação.

Na primeira etapa da aventura senti a felicidade de ser Shakespeare; na última, a opressão e o terror. No início, as duas memórias não misturavam suas águas. Com o tempo, o grande rio de Shakespeare ameaçou, e quase afogou, meu modesto caudal. Percebi com temor que estava esquecendo a língua de meus pais. Já que a identidade pessoal baseia-se na memória, temi por minha razão. (BORGES, 1998a, p. 26).

O personagem pensa que a memória recebida pode tomar conta de sua identidade, a ponto de não ser possível conciliá-las dentro de si, a sua e a do grande dramaturgo, a memória alheia passa a ser trágica, ao fomentar o esquecimento de si próprio. A metáfora é aplicada neste conto como a utilização que fazemos do “outro” como suporte da construção de nossa própria identidade.

Em “A loteria na Babilônia” assistimos a representação de uma Companhia que desenvolve um método de sorteio com o qual premia os participantes apostadores com moedas de prata. No entanto, as premiações vão se modificando ao passo que a Companhia aumenta sua importância social, culminando em sua perturbadora condição de determinar o destino dos cidadãos.

O povo conseguiu plenamente seus fins generosos. Em primeiro lugar, obteve que a Companhia aceitasse a soma do poder público. (Essa unificação era necessária, dada a vastidão e complexidade das novas operações.) Em segundo lugar, conseguiu que a loteria fosse secreta, gratuita e geral. Ficou abolida a venda mercenária de sortes. Iniciado nos mistérios de Bel, todo homem livre automaticamente participava dos sorteios sagrados, que se efetuavam nos labirintos do deus a cada sessenta noites e que determinavam seu destino até o próximo exercício. As consequências eram incalculáveis. Uma jogada feliz podia motivar-lhe a elevação ao concílio de magos ou a detenção de um inimigo (notório ou íntimo) ou o encontrar, na pacífica treva do quarto, a mulher que começa a inquietar-nos ou que não esperávamos rever; uma jogada adversa: a mutilação, a variada infâmia, a morte. (BORGES, 1998, p 31).

Tal característica se firmou, entretanto, através da reivindicação da população que não queria de modo algum estar excluída dos sorteios e que obteve democraticamente o direito de sempre participar, contando com o auxílio do poder público que cobria as despesas com os bilhetes. Os prêmios, porém, não deveriam ser apenas positivos, deveriam figurar nos sorteios também os infortúnios, para que não fosse apenas estimulada a esperança entre os babilônicos. A Companhia, em sua labuta, torna-se, aos poucos, mais complexa nas suas atividades e passa ser secreta. As experiências vivenciadas pelos cidadãos são remetidas a um dos sorteios aleatórios da loteria. Assim sendo, loteria e vida se imbricam e se confundem, transparecendo a memória alheia como a manipulação da identidade particular por parte de uma instituição.

Esse funcionamento silencioso, comparável ao de Deus, provoca toda espécie de conjeturas. Uma insinua abominavelmente que faz já séculos que não existe a Companhia e que a sacra desordem de nossas vidas é puramente hereditária, tradicional; outra a julga eterna e ensina que perdurará até a última noite, quando – último deus aniquile o mundo. Outra declara que a Companhia é onipotente, mas que influi somente em coisas minúsculas: no grito de um pássaro, nos matizes da ferrugem – do pó, nos entressonhos da alvorada. Outra, por boca de heresiarcas mascarados, que nunca existiu nem existirá. Outra, não menos vil, argumenta que é indiferente afirmar ou negar a realidade da tenebrosa corporação, porque Babilônia não é outra coisa senão um infinito jogo de acasos. (BORGES, 1998, p. 32).

A memória alheia faz-se presente igualmente em “Deusches Réquiem”, no qual as ficções engendram uma ideologia política de domínio. Neste conto, Borges traz à baila as ficções desenvolvidas pelo nazismo ao propagandear em seu favor a cooptação dos indivíduos através de um discurso que propunha serviços benéficos à humanidade.

Pouco direi de meus anos de aprendizagem. Foram mais duros para mim que para muitos outros, já que, apesar de não carecer de valor, me falta qualquer vocação para a violência. Compreendi, entretanto, que estávamos à beira de um tempo novo e que esse tempo, comparável às épocas iniciais do Islamismo ou do Cristianismo, exigia homens novos. Individualmente, meus camaradas me eram odiosos; em vão, procurei raciocinar que, para o alto fim que nos congregava, não éramos indivíduos. (BORGES, 1998, p.48).

Borges sublinha a manipulação de Otto Dietrich Zur Linde sob o regime nazista, através de memórias implantadas por um sistema ideológico, que vê o nazismo como a afirmação necessária para o surgimento do novo homem. Desempenhando um papel de servo às crenças arianas, Otto manifesta com todo vigor suas atividades como subdiretor do campo de concentração de Tarnowitz. Dentre seus feitos, um dos maiores, foi a aniquilação de sua

própria piedade ao levar o grande poeta Davi Jerusalém, o qual admirava, à loucura e ao suicídio. Otto deixa-se manipular por uma crença em um futuro simbólico no qual, o nazismo se perpetuará, pouco importando o vencedor da guerra, pois a vitória suprema ocorreu, a violência causada já trouxe os frutos desejados. Seu parâmetro de conduta se apoia na destruição da identidade subjetiva em prol desta nova ordem que se quer construir. Tal conto aponta a total supremacia do Estado que dita através da ficção os meios de dissimular a verdade e recontar um modelo de conduta a seu modo, utilizando, assim, uma memória alheia como meio.

Em “A Morte e a Bússola” encontramos uma trama policial, em que uma série de crimes precisa ser desvendada. Tudo inicia com o assassinato de um rabino e segue com a morte de um conhecido criminoso até um sequestro inusitado. Enquanto Treviranus, um dos investigadores rapidamente adverte explicações breves e razoáveis aos casos, o outro investigador, Lönnrot, se embrenha em uma rede mais complexa, cuja concepção dos crimes prevê uma arquitetura criminal composta por motivos mais estruturados. Para a resolução, o investigador sagaz, acredita desvendar os crimes, através de suas leituras sobre os livros encontrados nas cenas dos crimes.

- Possível, mas não interessante – respondeu Lönnrot. – Vai replicar-me que a realidade não tem a mínima obrigação de ser interessante. Eu respondo-lhe que a realidade pode prescindir dessa obrigação, mas não as hipóteses. Na que você improvisou, intervém copiosamente o acaso. Tenho aqui um rabino morto; eu preferiria uma explicação puramente rabínica, não os imaginários percalços de um imaginário ladrão. (BORGES, 1998, p. 66).

Lönnrot segue pistas forjadas pelo seu futuro algoz, o criminoso Red Sharlach, que busca vingar a prisão de seu irmão, efetuada pelo detetive anos antes e a si próprio. A situação em que se enreda Lönnrot é a de um jogo sagaz, onde o que ocorre é a manipulação de seu destino frente à sagacidade do assassino, através de uma memória alheia que este lhe fornece, nas leituras propositalmente deixadas para a vítima.

Dez dias após, soube eu, pela Yidische Zaitung, que você procurava nos escritos de Yarmolinsky a chave da morte de Yarmolinsky. Li a História da Seita dos Hassidim; soube que o medo reverente de pronunciar o Nome de Deus originara a doutrina de que esse Nome é todo-poderoso e recôndito. Soube que alguns Hassidim, à procura desse Nome secreto, chegaram a cometer sacrifícios humanos... Compreendi que você conjecturava que os Hassidim tinham sacrificado o rabino; dediquei-me a justificar essa conjectura (BORGES, 1998, p. 72).

Incorporada na imagem de Lönnrot e sua fixação pelo intelectualismo como meio de investigação, a leitura do investigador não desvenda-lhe o crime, só o envereda ainda mais em um jogo criminoso. A memória alheia desponta neste conto de Borges, como o fechamento do homem em seu propósito de aquisição da cultura. O aprisionamento aos livros, não rende ao investigador, o destrave dos conhecimentos ocultos, ainda pior, cega a possibilidade de uma visão mais ampla sobre o meio que o cerca. Piglia comenta que,

[...]hay un antiintelectualismo muy firme en Borges y en esa tensión se juega a menudo toda la construcción densa y sutil de sus relatos. Ese contraste entre la cultura y la vida, digamos así, mantener la tensión, trabajar todos los matices de esos dos mundos es fundamental en la escritura de Borges, mantener unidos los términos, siempre en lucha, creo que eso es constitutivo en Borges y a la larga prevalece la idea de que la biblioteca, los libros, empobrecen y las vidas elementales de los hombres simples son la verdad. Es una oposición ridícula, por supuesto, pero muy importante en la construcción de sus textos⁶. (PIGLIA, 1986, p. 54).

Em diversos outros dos contos de Borges, o tema de uma memória alheia se apresenta como uma espécie de fixação do autor. Para citar apenas três momentos dentre sua vasta obra, em “Pierre Menard: autor do Quixote” a determinação encontrada por Pierre para produzir alguns fragmentos de obra literária se deu a partir da aquisição de uma memória alheia. Neste caso, a memória alheia viria de Cervantes, com a qual Menard pretendia escrever de novo alguns capítulos do Quixote, mas não como um plágio e sim, tal e qual o autor produzira no século XVII. Bastava para tanto adquirir conhecimentos específicos de articulação de uma memória alheia, mecanismo que para Menard parecia simplório. Com a adoção de elementos ajustáveis, Menard aciona então, as variáveis que compunham a memória de Cervantes, como o espanhol falado pelo autor, a recuperação da fé católica e o conhecimento da guerra contra os mouros, entre outras pequenas memórias outro, fazendo desta, a sua própria.

Constitui uma revelação cotejar o Dom Quixote de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (Dom Quixote, primeira parte, nono capítulo): *a verdade, cuja mãe é a história, émula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro*. Redigida no século

6 há um anti-intelectualismo muito forte em Borges e, nessa tensão, é muitas vezes jogada a construção densa e sutil de suas histórias. Esse contraste entre cultura e vida, digamos assim, manter a tensão, trabalhar todas as nuances desses dois mundos é fundamental na escrita de Borges, manter os termos juntos, sempre em luta, acho que é constitutivo em Borges e por muito tempo prevalece a ideia de que a biblioteca, os livros, empobrecem e as vidas elementares de homens simples são a verdade. É uma oposição ridícula, claro, mas muito importante na construção de seus textos. (Tradução nossa).

XVII, redigida pelo "engenho leigo" Cervantes, essa enumeração é mero elogio retórico da história. Menard, em compensação, escreve: *a verdade, cuja mãe é a história, émula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro*. A história, mãe da verdade; a idéia é assombrosa. Menard, contemporâneo de William James, não define a história como indagação da realidade, mas como sua origem. A verdade histórica, para ele, não é o que aconteceu; é o que julgamos que aconteceu. As cláusulas finais – exemplo e aviso do presente, advertência do futuro – são descaradamente pragmáticas. (BORGES, 1998, p. 22-23).

Em Pierre Menard, o estatuto da identidade é questionado e a memória alheia torna-se a condição da própria interpretação pessoal. A perspectiva adotada diante de uma obra é posta novamente em jogo, revelando os simulacros que desenvolvem os possíveis conhecimentos acerca de algo. Todavia, a adoção de uma memória alheia é a própria condição que permite uma “nova criação”.

Em “As ruínas Circulares”, a memória alheia se apresenta na ação desempenhada por um mago diante da construção de um homem. Através do sonho, o mago dá vida ao ser imaginado com a ajuda do Deus fogo. A vida deste homem se estabelece, portanto, a partir de uma realidade alheia, onde suas memórias lhe foram impostas em sua criação totalmente manipulada.

O propósito que o guiava não era impossível, ainda que sobrenatural. Queria sonhar um homem: queria sonhá-lo com integridade minuciosa e impô-lo à realidade. Esse projeto mágico esgotara o espaço inteiro de sua alma; se alguém lhe tivesse perguntado o próprio nome ou qualquer aspecto de sua vida anterior, não teria acertado na resposta. (BORGES, 1998, p.26).

A criação da realidade é concebida pela mente e o único meio do homem descobrir sua condição de simulacro, seria o fato de perceber que nunca queimaria no fogo (já que este o originou), fato que deixou o mago receoso. Porém, de nada soube com o passar dos anos e diante da compreensão de ter realizado um grande feito em vida decidiu encerrar seus dias de velhice entregando-se ao fogo que destruíra completamente as ruínas do templo em que habitava.

Por um instante, pensou refugiar-se nas águas, mas depois compreendeu que a morte vinha coroar sua velhice e absolvê-lo de seus trabalhos. Caminhou contra as línguas de fogo. Estas não morderam sua carne, estas o acariciaram e o inundaram sem calor e sem combustão. Com alívio, com humilhação, com terror, compreendeu que ele também era uma aparência, que outro o estava sonhando. (BORGES, 1998, p.28).

Curiosamente, o mago percebeu que sua condição também foi determinada por um

sonho alheio, revelando a hipótese da vida como simulacro em sua condição de manipulação definida por uma consciência e memórias alheias.

Outro dos textos expoentes que trazem a manipulação da realidade em Borges é “Tlön, Uqbar, Orbis e Tertius”, onde tudo inicia com a investigação acerca de um verbete em uma enciclopédia sobre o país chamado Uqbar, que não é encontrado em nenhum outro material, a não ser na enciclopédia de Bioy. Dada à constatação que este poderia ser um país ficcional dentro desta versão da enciclopédia de Bioy, Borges pensa que não apenas há um país ficcional, mas todo um planeta, que seria Tlön e os criadores então, destes espaços poderia tratar-se de uma ordem secreta que denominou Orbis Tertius. Um amigo de seu pai, Herbert Ashe acaba falecendo e parte da correspondência desse sujeito vai parar na casa de Borges. Dentre tudo que recebera, curiosamente figurava o volume 11º, da primeira enciclopédia de Tlön, bem como cartas de sua explicação.

Na primeira página e numa folha de papel de seda que cobria uma das lâminas coloridas, estava impresso um óvalo azul com esta inscrição: Orbis Tertius. Fazia dois anos que eu descobrira num tomo de certa enciclopédia pirática uma sumária descrição de um falso país; agora me proporcionava o acaso algo mais precioso e mais árduo. Agora tinha nas mãos um vasto fragmento metódico da história total de um planeta desconhecido, com suas arquiteturas e seus naipes, com o pavor de suas mitologias e o rumor de suas línguas, com seus imperadores e seus mares, com seus minerais e seus pássaros e seus peixes, com sua álgebra e seu fogo, com sua controvérsia teológica e metafísica. Tudo isso articulado, coerente, sem visível propósito doutrinal ou tom paródico. (BORGES, 1998, p. 09).

No século XVII um grupo de intelectuais de diversas áreas havia sido reunido para criar Uqbar como um país exemplar. Duzentos anos depois, tal conhecimento chega aos Estados Unidos e ali decidem investir não apenas na criação de um país ficcional e perfeito, mas de todo um planeta: Tlön. Borges ironiza o saber como possibilidade de explicação para o todo, uma vez que não podemos conhecer nada além daquilo que nossa condição de humano nos proporciona. A memória alheia aparece como a metáfora que expõe nossa fragilidade diante da compreensão que temos do real, pois os conhecimentos advindos da filosofia e das ciências, transparecem em pretensões idealistas e ficcionais.

O exercício de Borges, ao produzir seus contos, expõe os paradigmas em que o homem se orienta, sempre revelando através do conto algo que permanecia secreto. Em vista disto, o conto “reproduz a forma sempre renovada de uma experiência opaca da vida, uma verdade secreta” (PIGLIA, 2004, p. 94). Tal verdade secreta muitas vezes desponta na obra borgiana a partir desta faceta de uma memória alheia que manipula a memória e a identidade.

2.2 NARRATIVA CONTEMPORÂNEA DE BORGES

A narrativa contemporânea de Borges como memória alheia, ativa uma memória, cujo significado remete para as “lembranças artificiais” que estão presentes na obra de Borges, mas também na obra dos autores norte-americanos citados por Piglia na crítica. Assim, ao evocarmos uma memória para esta relação metafórica, buscamos verificar tais lembranças, na obra dos autores apontados no texto ao escolhermos um conto ou romance de cada autor para compor uma historicidade que os enlace.

Piglia em “Ficção e Teoria” antecipando o debate que desenvolve na crítica “O último conto de Borges”, propõe a memória alheia como uma leitura da apropriação da tradição, não apenas da tradição clássica como é o caso da “memória de Shakespeare”, mas principalmente da produção da cultura de massa que atua como uma pedagogia sentimental, ensinando a todos o que e como sentir. Essa apropriação da cultura de massa, todavia, não diz respeito em pactuar com ela, ao contrário, é estratégica e subversiva. Desta maneira, na obra de Borges, de Burroughs, de Pynchon, de Gibson e de Dick, “assistimos, na realidade, à crise do modelo de identidade, no sentido em que isto aparece narrado miticamente na *Recherche*⁷, como a aventura de um sujeito que recupera as próprias lembranças que estavam perdidas no tempo” (PIGLIA, 1996, p. 53-54). Essa memória recuperada, no entanto, desvenda a desilusão frente à percepção dos mecanismos sinistros implicados na construção da identidade subjetiva.

A memória pessoal não se constitui, em consequência disto, diante das vivências individuais, está à mercê do desconhecido, do não familiar. Como resultado, as narrativas presentificam as experiências artificiais, o uso de drogas, a paranoia, a ficção científica nada otimista, apresentando um cem número de distopias, onde a vida privada não comporta mais em si uma identidade singular proveniente de uma experiência pessoal, já que as experiências foram mecanizadas, padronizadas e o herói das narrativas é aquele que cria para si um passado “seu”.

Em “Podemos recordar para você por um preço razoável”, Philip Dick apresenta a possibilidade da manipulação da memória particular como algo natural e corriqueiro. No conto, o personagem chamado Quail, que sonhava ir à Marte, decide procurar os serviços de uma agência especializada em implantes memorialísticos, a Records Associados, que por uma

7 Termo em francês que indica uma investigação em busca de informação.

quantia razoável, negocia o implante que traria as memórias alheias desta viagem fictícia, inclusive com provas acessórias para uma contextualização posterior. Quail desejava fugir de sua vida patética e sabendo que uma viagem à Marte é impossível para um cidadão comum, recorre ao acordo insólito para promover uma memória forjada.

- Isto prova que você foi — e voltou. Cartões-postais. — Ele dispôs numa carreira ordenada sobre a mesa quatro cartões-postais franqueados, com fotografias coloridas tridimensionais, para que Quail os visse. — Filmes. Cenas que você filmou em paisagens locais de Marte com uma câmara alugada. — Também estes ele mostrou a Quail. — Mais os nomes de pessoas que você conheceu, duzentos postcards em lembranças, que vão chegar, de Marte, dentro do próximo mês. E passaporte, certidões das vacinas que você tomou. E mais. — Ele ergueu os olhos penetrantes para Quail. — Você vai saber que foi, esteja certo — disse ele. — Você não se lembrará de nós, não se lembrará de mim ou de ter estado aqui. Em sua mente, será uma viagem real, isto nós garantimos. Duas semanas completas de memória, até o último e insignificante detalhe. (DICK, 1991, p. 07).

Tais manipulações são frequentemente realizadas na ficção de Dick tanto através da condução manipulatória do Estado e seus dispositivos, como pela própria vontade particular dos sujeitos. Como em Borges, a memória alheia determina nos textos do norte-americano, a manipulação da memória particular, sendo a memória do outro, um meio de constituição do próprio ser.

Na obra de William S. Burroughs, a memória alheia está representada em diversos de seus livros, com destaque para *Naked Lunch* publicado em 1959, cuja manipulação da identidade substitui a memória do indivíduo, pela manipulação desta, no uso de entorpecentes de toda sorte, em um submundo que se espalha por diversos continentes. Burroughs, em seu livro, demonstra muitas de suas experiências autobiográficas, mas também de outros viciados em diversos tipos de droga, sendo a *Junk* seu expoente.

Não tomava banho havia um ano, nem trocava minhas roupas ou as tirava do corpo, exceto para espetar uma agulha de hora em hora na carne de madeira fibrosa e cinzenta do vício terminal. Nunca limpei ou espanei o quarto. Caixas de ampolas vazias e lixos se empilhavam até o teto. Luz e água tinham sido cortadas havia tempo por falta de pagamento. Eu não fazia absolutamente nada. Conseguia olhar para a ponta dos meus sapatos oito horas seguidas. Só me movia quando terminava a provisão de junk. (BURROUGHS, 2005, p. 09).

Ao entregar sua vida para o uso abusivo de drogas, a identidade do sujeito passa a não existir mais, ficando à cargo do vício e do movimento acionado apenas para consegui-la novamente após sua escassez, o oposto causado pelo efeito da droga que como o autor

menciona, lhe deixava paralisado durante oito horas seguidas, olhando para a ponta de seu sapato. O estado vegetativo em que os usuários permaneciam assemelha-se literalmente a uma planta e é certamente desconcertante ler diversas passagens do texto. Desta maneira, a experiência do vício e seu contexto são as bases da apresentação de *Naked Lunch*, na qual a memória alheia passa a ditar as regras, seguida pela maneira, que o próprio mercado ilegal do tráfico desempenha. O vendedor tem sempre estratégias para amarrar os usuários, com atrasos nas entregas e demais formas de despertar ansiedade e angústia nestes. Medidas importantes, pois a “fissura” despertada nos compradores é uma arma de subserviência aplicada, para que o reinado dos traficantes se firme. Até os investigadores policiais envolvidos na caça aos fornecedores acabam por se deixar manipular por seus próprios vícios, já que neste contexto, segundo Burroughs, ninguém escapa.

Traficantes que não se aplicam têm o hábito de contato, que ainda é mais difícil de largar. O mesmo ocorre com os policiais do Departamento de Narcóticos. Bradley the Buyer, o Comprador, por exemplo. O melhor agente de narcóticos da indústria. Qualquer um faria dele um drogado. (BURROUGHS, 2005, p. 27).

O autor expõe, conseqüentemente, a fragilidade em que se sustenta a experiência humana ao entrar no submundo das drogas ilícitas e como nenhuma “identidade sã” se mantém preservada nesse universo. Em um texto repleto de inquietações e vivências conturbadas, impressa em uma linguagem complexa, Burroughs foi um dos primeiros autores a chacoalhar a sociedade americana com sua abordagem deste panorama de experiências humanas alheias hipnóticas.

Dos textos de William Gibson que abordaram o tema da memória alheia, “Johnny Mnemonic” é um que impressiona pela forma de abordar a manipulação desenfreada das memórias como produto de troca em um mundo tecnológico avançado, no qual a quase totalidade das pessoas manifesta algum tipo de implante artificial no corpo, por diversas razões, sejam estéticas ou funcionais. Johnny, personagem central do conto, ganha a vida como um traficante de informações com o qual aluga espaços de armazenamento em seu cérebro. Para conseguir esse espaço adicional, ele excluiu toda sua infância e apenas revive *flashes* em seus sonhos desta memória excluída, fato que lhe incomoda profundamente após longo uso de locações realizadas. O valor relegado à mente de Johnny é de desvalor total, no início de seu trabalho, cuja memória sentimental e afetiva não significa nada em uma era tecnológica, em que o valor se equipara a sua utilidade.

Ralfi estaba sentado en su mesa de costumbre. Y me debía un montón de pasta. Yo tenía cientos de megabytes almacenados en mi cabeza en una base de datos pasiva a la que yo no tenía acceso consciente. Ralfi la había puesto allí. Sin embargo, no había vuelto a por ella. Sólo Ralfi podía recuperar la información, con una clave de su propia invención⁸. (GIBSON, 1981, p.01).

Deste modo, toda essa sociedade está comprometida pelo excesso de informação em seus organismos o que se consolida como uma grande epidemia. A cura, bem como, o controle mundial já não está a cargo de governos e países e sim nas mãos de grandes corporações. Na contracorrente das corporações, todavia, estão os Lotecs, hackers que lutam contra esse sistema. Jhonny realiza um último serviço com o qual quer juntar dinheiro suficiente para recolocar em si suas vivências infantis, entretanto, durante a transação, a Yakusa (máfia japonesa) persegue-o, querendo o arquivo que está em sua mente e que contém a cura da NAS, a síndrome que atinge o mundo fictício de Jhonny.

“Jhonny Menemonic” retrata o avanço tecnológico de um modo negativo, numa distopia em que o mundo descrito é extremamente pobre, com cidades sujas e destruídas, onde as pessoas figuram como pseudohumanos, sendo todo o sistema gerido por uma memória alheia superior, ou seja, as corporações que determinam os enredos em que cada um deve permanecer.

La vista de Nighttown bajo nosotros parecía un pueblo de juguete para ratas; diminutas ventanas dejaban ver luces de velas y sólo unos pocos rectángulos brillantes y toscos iluminados por lanternas eléctricas y lámparas de carburo. Imaginé a los viejos en sus interminables partidas de dominó, bajo cálientes y densas cortinas de agua que caían de húmedos barreños colocados en postes entre las chabolas de contrachapado⁹. (GIBSON, 1981, p. 09).

Em uma conjuntura diversa, situa-se *O Leilão do lote 49* de Thomas Pynchon, sem uma ficção científica como aquela presente em “Jhonny Mnemonic” e em “Podemos recordar” e também sem os percalços do submundo de *Naked Lunch*. Em Pynchon, a memória

8 Ralfi estava sentado à sua mesa habitual. E ele me devia muita grana. Eu tinha centenas de megabytes armazenados na minha cabeça em um banco de dados passivo que eu não tinha acesso consciente. Ralfi a havia colocado lá. No entanto, não havia recolocado ela. Apenas Ralfi poderia recuperar a informação, com uma chave de sua própria invenção. (Tradução nossa).

9 A vista do Nighttown abaixo de nós parecia uma cidade de brinquedo de rato; pequenas janelas mostravam luzes de velas e apenas alguns retângulos brilhantes e grosseiros, iluminados por lanternas elétricas e lâmpadas de metal duro. Eu imaginava os velhos em seus intermináveis jogos de dominó, sob cortinas quentes e densas de água que caíam de banheiras molhadas colocadas em postes entre os barracos de compensado. (Tradução nossa).

alheia surge como a manipulação social, em que tudo converge para um só endereço: o Tristero. Édipa Maas, heroína do romance, é procurada para desempenhar o inventário de seu antigo namorado Pierce Inverarity, que havia deixado uma pequena fortuna contemplando um ramo vasto de negócios. Não compreendendo exatamente a trama na qual foi enveredada, Édipa começa a desconfiar que tudo o que está vivenciando é uma peça armada para ela e diante de si se configura um grande enigma.

Édipa perguntou-se se, quando tudo terminasse (se é que terminaria), ela também não ia ficar apenas com a lembrança acumulada dos indícios, prenúncios e insinuações, e nunca com a verdade central, talvez ofuscante demais para que sua memória a pudesse reter; uma verdade que a cada vez escaparia num clarão de fogo, destruindo irrevogavelmente sua própria mensagem e deixando um espaço em branco, como um filme superexposto, quando a vida cotidiana retornava. No curto espaço de um gole de vinho de dente-de-leão, ocorreu-lhe que jamais saberia quantas vezes já sofrerá um desses ataques ou como apreendê-lo se acontecesse novamente. (PYNCHON, 1993, p.75).

Para conseguir levantar o espólio do morto e resolver o inventário, Édipa encontra o Tristero, um serviço postal que surge como uma grande conspiração com o qual ela sente-se impossibilitada de encontrar a verdade na qual foi submetida, pois toda vez que algo parece clarear, há um desdobramento de novos fatos que se interpõe, levando-a a se perder novamente em bifurcações infinitas. Sua vida desmorona e suas pequenas certezas se diluem, deixando-a a mercê de uma paranoia sem escape. Essa paranoia guia os passos de Édipa como uma memória alheia que se embrenha em seu ser e guia seus modos de ser. Conhecido pela presentificação da paranoia em toda sua obra, Pynchon sublinha as certezas dilaceradas que se interpõe nas experiências cotidianas e que nos desestabilizam, promovendo o caos e a loucura individual, como a faceta do alheio corrompe a todos.

Para Piglia, também em Kafka esse panorama pessimista se apresentava como precursor de nossas obras contemporâneas, cujas memórias não remetem à lembranças vividas e verdadeiras e sim aos falseios e impessoalidades.

Joseph K. em *O processo* é sem dúvida aquele que não pode recordar, pois a memória lhe foi roubada, esta suspensa. Seu passado é investigado pela instituição estatal que busca reconstruir os passos de K. que, por sua vez, não consegue recordar sua própria condição, é um ser sem memória e, portanto, sem identidade. Kafka manifesta neste pequeno romance a maquinaria estatal que identifica, organiza e padroniza as experiências, sendo responsável por inventar a verdade que configura os indivíduos.

Deduzo isto do facto de ser acusado, mas incapaz de encontrar o mínimo erro de que possam acusar-me. No entanto também isto é secundário; a questão essencial é a seguinte: quem me acusa? Que autoridades lançaram o processo judicial? Os senhores são funcionários? Ninguém usa uniforme, a não ser que se queira chamar ao seu traje – aqui virou-se para Franz – um uniforme, mas é antes um traje de viagem. Peço explicações acerca destas questões, e estou convencido de que poderemos separar-nos amigavelmente após estes esclarecimentos. (KAFKA, 2009, p. 06).

Em “A Ficção Paranoica”, Piglia exhibe uma tensão entre a “cultura mundial” e a “identidade particular” que permite às narrativas serem concebidas como memória alheia. Essa temática se identifica com a própria estrutura da narrativa amarrada aos gêneros em que figuram (principalmente a ficção científica, mas não única) e que tem sua origem embasada no gênero policial, onde o tema central é a imagem do *outro* tido como uma ameaça constante.

O romance narra aquilo que o Estado vigia. A ficção narra metaforicamente, as relações mais profundas com a identidade cultural, a memória perdida, a extradição. Existe uma rede de narrativas básicas, de relatos sociais, que o romance atual reconstrói: eu diria que um tema básico é a tensão entre cultura mundial e identidade particular. (PIGLIA, 1996, p. 54).

Com a efetivação das grandes cidades, de acordo com Piglia, a subjetividade passa a ser ameaçada, pois não é possível conhecer a todos intimamente, o que confere ao “estranho” a potencialidade de criminoso oculto na multidão que convive deliberadamente no espaço social. Logo, o Estado e ou as grandes corporações em nossa contemporaneidade, surgem como a solução para esse dilema, em que se propõe assegurar a vida privada. Contudo, a estrutura vacilante do Estado não cumpre o critério de “segurança” sem que se espraie por todos os setores da vida particular impelindo as próprias condições que a determinam.

Para Piglia, o Estado como instituição precisa de seus aparatos para cumprir seus desígnios, o controle dos corpos precisa de ficção para aceitar aquilo que é imposto. A memória alheia nas narrativas de Borges e seus contemporâneos trata essa conjuntura como uma forma especulativa de abordagem dos dilemas sociais, evidenciando como se estrutura essa “cultura mundial” que passa a estipular os critérios para a subjetividade.

Los contenidos sociales del género, entonces, pasan centralmente por esta constitución de la subjetividad. Una subjetividad amenazada. Lo que tiene de interesante el género policial es que es un género capitalista en el sentido literal. Nace con el capitalismo, tiene al dinero como una de sus máquinas centrales, es un

tipo de literatura hecha para vender como mercancía en el mercado literario, trabaja con fórmulas, repeticiones, estereotipos. Estos elementos sociales y formales, que están presentes en el género desde su origen, se exasperan hoy y dan lugar a esto que yo, de un modo totalmente hipotético, he llamado la ficción paranoica¹⁰. (PIGLIA, 1991, p.6)

A ficção paranoica à que Piglia se refere, diz respeito a essa ameaça sempre presente na mente do narrador, onde o inimigo está à espreita e imperam os complôs e as conspirações. Fato que prevalece na consciência como um dado permanente do perigo e que manifesta um “delírio interpretativo” em que há a impossibilidade da existência do acaso, sendo o azar e a ruína sempre a manifestação de algo encoberto e direcionado ao alvo atingido. Vale destacar, segundo Piglia, que não se trata de insinuar tal condição aos autores em si, mas aos narradores presentes em suas obras.

A narrativa norte-americana, de acordo com Piglia em entrevista à Jorge Wolf (2001), trabalha a tradição dos gêneros e suas temáticas recorrentes, ligando-se ao mercado literário, no qual, desenvolve uma aproximação com o público leitor, que transparece o uso exercido por esses autores da cultura de massa para incorporar a esta, uma literatura mais complexa e experimental, cujo alheio figura como elemento constituinte e determinante da identidade pessoal.

2.3 CULTURA DE MASSA

Os termos memória alheia e cultura de massa relacionados por Piglia na crítica “O último conto de Borges” anunciam uma memória alheia, em que os meios de comunicação de massa tornam-se os veículos mais importantes para ocultar as desigualdades em que os homens vivem enquanto transmitem uma memória artificial e ilusória de nossa condição real. Para o crítico, as ideias dominantes que definem uma época pela junção do pensamento coletivo são determinadas por forças fictícias, que é, por sua vez, um ponto central da reflexão política de um escritor. Ao citar Valery, que dizia: “La era del orden es el imperio de las ficciones, pues no hay poder capaz de fundar el orden con la sola represión de los cuerpos con

10 Os conteúdos sociais do gênero, então, passam centralmente por essa constituição da subjetividade. Uma subjetividade ameaçada. O que é interessante sobre o gênero policial, é que é um gênero capitalista no sentido literal. Nascido com o capitalismo, tem o dinheiro como uma de suas máquinas centrais, é um tipo de literatura feita para vender como mercadoria no mercado literário, trabalha com fórmulas, repetições, estereótipos. Esses elementos sociais e formais, presentes no gênero desde a sua criação, hoje exasperam e dão origem ao que eu, de maneira completamente hipotética, chamei de ficção paranoica. (Tradução nossa).

los cuerpos, se necesitan fuerzas ficticias¹¹” (Piglia, 1986, p. 23), Piglia retoma o relato sobre a conspiração e a força perversa de uma política secreta de Estado que decidiu os acontecimentos e o destino dos sujeitos em seu país com o golpe de 1976.

Antes que nada se construyó una versión de la realidad, los militares aparecían en ese mito como el reaseguro médico de la sociedad. Empezó a circular la teoría del cuerpo extraño que había penetrado en el tejido social y que debía ser extirpado. Se anticipó públicamente lo que en secreto se le iba a hacer al cuerpo de las víctimas. Se decía todo, sin decir nada¹². (PIGLIA, 1986, p. 24).

A memória alheia remete a uma memória, na qual a cultura de massa ativa no real, um mecanismo capaz de transformar o cotidiano de acordo com os interesses de um Estado que se espraia em seus dispositivos para alienar e acionar um tipo de relato fictício que mantém as pessoas sob sua égide. Por conseguinte, a cultura de massa manifesta uma memória negativa, do mesmo modo que Theodor Adorno e Max Horkheimer a concebiam, no ensaio “A Indústria Cultural: O Iluminismo como Mistificação de Massas” ao analisarem o funcionamento da lógica expressa pela Indústria Cultural sobre as obras de arte.

Para os filósofos, a indústria cultural responde pela difusão nos meios de comunicação, de uma cultura que produz um efeito de harmonização estética, no intuito de padronizar os produtos culturais, redirecionando o mercado à produção e reprodução desenfreada de filmes, músicas, programas de TV e livros, cujo lucro torna-se o principal objetivo. Esses produtos serviriam de propaganda para novos produtos similares, amarrando uma produção em série, na qual a diferenciação entre os objetos culturais serviria apenas para reimprimir uma sensação de escolha falsa por parte do consumidor.

A atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural de hoje não tem necessidade de ser explicada em termos psicológicos. Os próprios produtos, desde o mais típico, o filme sonoro, paralisam aquelas faculdades pela sua própria constituição objetiva. Eles são feitos de modo que a sua apreensão adequada exige, por um lado, rapidez de percepção, capacidade de observação e competência específica, e por outro é feita de modo a vetar, de fato, a atividade mental do espectador, se ele não quiser perder os fatos que, rapidamente, se desenrolam à sua

11 A era da ordem é o império das ficções, porque não há poder capaz de fundar a ordem com a mera repressão dos corpos com os corpos, são necessárias forças fictícias.

12 Antes de tudo, uma versão da realidade foi construída, os militares apareceram nesse mito como o reaseguro médico da sociedade. Começou a circular a teoria do corpo estranho que penetrou no tecido social e que precisava ser extirpado. Se antecipou publicamente o que secretamente seria feito aos corpos das vítimas. Dizia-se tudo, sem ser dito nada.

frente (ADORNO, HORKEIMEIR, 2000, p. 174).

A Indústria Cultural, segundo os autores, seleciona e regula o mercado, indicando de modo majoritário, produtos que possam manter inertes os consumidores acerca de sua condição alienante dentro deste mercado. Isso, porque, após jornadas semanais de trabalho, os consumidores desejam o descanso e consomem, em sua maioria, produtos de entretenimento que lhe são entregues com maior facilidade de interação, tendo frequentemente disponível, um cem número de filmes, programas e shows, vazios de pensamento crítico e riquíssimos em estímulos das mais diversas emoções, como de alegria, tristeza, medo, muitas vezes infrequentes na apatia cotidiana. O sujeito entregue a estes produtos, sente-se vivo e deseja mais daquilo que experimentou, tornando-se ansioso pelo próximo lançamento, como em um vício, que o lança totalmente na alienação promovida pela cultura de massa através da indústria cultural, como esclarece o artigo.

Outra característica da indústria cultural, para Adorno e Horkeimer é o fornecimento de modelos de conduta para a própria realidade como um espelho do padrão a ser seguido e alcançado na vida real. Segundo os autores, os padrões estéticos, econômicos e culturais frequentemente expostos nos produtos culturais indicariam um pareamento com a realidade que estimula os sujeitos em uma corrida rumo as suas indicações. Tal lógica, mesmo quando possibilita a ascensão de alguém em tais perfis previamente calculados, incute a noção de que isso é possível a todos, o que de fato não é verdadeiro.

A starlet deve simbolizar a empregada, mas de modo que para ela, à diferença da verdadeira, o manteau parece feito sob medida. Ela assim não se limita a fixar, para a espectadora, a possibilidade de que mesmo ela apareça no filme, porém, com nitidez ainda maior a distância que a separa. Uma apenas terá a grande chance, somente um será famoso, e mesmo se todos, matematicamente, têm a mesma probabilidade, todavia, para cada um, esta é tão mínima, que ele fará melhor em esquecer-la de imediato e em se alegrar com a fortuna do outro, o qual muito bem poderia ter sido ele próprio e que, no entanto, nunca o será. Ao mesmo tempo que a indústria cultural convida a uma identificação ingênua, logo e prontamente ela é desmentida. (ADORNO, HORKHEIMER, p.192).

Em “A indústria cultural”, ensaio publicado 15 anos após o “Iluminismo como mistificação das massas”, Adorno retoma o debate sobre a cultura de massa, apontando que utilizava-se do termo indústria cultural, para tratar da cultura de massa a fim de não ser confundido com a produção de uma cultura originada espontaneamente em meio “as massas” como um tipo de arte popular contemporânea, pois para o filósofo, a indústria cultural não se

refere a este tipo de arte. Para Adorno,

Ao juntar elementos de há muito correntes ela atribui-lhes uma nova qualidade. Em todos os seus ramos fazem-se, mais ou menos segundo um plano, produtos adaptados ao consumo das massas e que em grande medida determinam esse consumo. Os diversos ramos assemelham-se por sua estrutura, ou pelo menos ajustam-se uns aos outros. Eles somam-se quase sem lacuna para constituir um sistema. (...) inegavelmente especula sobre o estado de consciência de milhões de pessoas as quais ela se dirige, as massas não são, então, o fator primeiro, mas um elemento secundário, um elemento de cálculo; acessório da maquinaria. (ADORNO, 1978, p.287-288).

Para que a atuação da indústria cultural seja realizada, de acordo com Adorno, deve haver por parte do público a sua legitimação. E para que isso ocorra, uma das funções desta indústria é vender esse consentimento através de anúncios, o que literalmente transforma a indústria cultural em *public relations*.

Essa ideologia apela sobretudo para o sistema das “vedetes”, emprestado da arte individualista e da sua exploração comercial. Quanto mais desumanizada sua ação e seu conteúdo, mais ativa e bem sucedida é a sua propaganda de personalidades supostamente grandes e o seu recurso ao tom meloso. Ela é industrial mais no sentido da assimilação – frequentemente observada pelos sociólogos – às formas industriais de organização do trabalho em escritórios, de preferência a uma produção verdadeiramente racionalizada do ponto de vista tecnológico (ADORNO, 1978, p. 290).

Ao abordar a cultura de massa como memória alheia, nos remetemos ao trabalho de Adorno e Horkheimer por considerarmos ser esta a memória que melhor reitera o significado atribuído na crítica de Piglia a respeito da cultura de massa, preenchendo, deste modo, um possível “esquecimento” que a metáfora da memória alheia recupera, ao deslocar conhecimentos de filosofia e da teoria da comunicação para o campo da crítica literária.

Apesar do pessimismo apresentado por Piglia, Adorno e Horkheimer sobre as funções desempenhadas pela indústria cultural na cultura de massa, é importante destacar que, Borges soube utilizar os gêneros e os estereótipos da indústria cultural vinculando-se a eles para fomentar o debate crítico sobre o lugar da cultura e da arte. Piglia comenta que “Borges aparece todo el tiempo en los diarios para decir que los diarios y el periodismo han arruinado la cultura¹³” (PIGLIA, 1986, p. 54). Logo, a cultura de massa é um lugar a ser ocupado,

13 Borges aparece todo o tempo nos jornais para dizer que os jornais e o jornalismo tem arruinado a cultura. (Tradução nossa).

justamente como espaço estratégico para a ampliação do debate sobre a cultura e a arte em nossa contemporaneidade.

A memória alheia metaforizada como cultura de massa evoca esta memória, portanto, em que as memórias alheias despontam da própria lógica perpetrada pela indústria cultural que acaba por definir uma identidade cultural alheia e inconsciente ao público. A cultura passa a ser uma experiência, na qual as memórias alheias são manipuladas, ao passo que prestam um desserviço a constituição da identidade cultural. Para nós este é um dos sentidos que a metáfora da memória alheia mobiliza através de seus *já-ditos*, embora, recupere para além deste, memórias diversas da qual apresentamos.

2.4 LITERATURA

Ao ler a literatura de Borges como réplica, como universo paralelo, a metáfora da memória alheia aponta para a literatura que se avanta diante da vida permitindo os rascunhos e as retomadas dos fatos e experiências que a vida real exclui, para compreendermos o que nos cerca através de outros lugares e posições, ampliando nossa visão limitada. A memória alheia ocupa, dito isto, um lugar privilegiado, no qual um tipo de experiência específica se estabelece, a experiência literária.

Nesta transferência de sentidos, em que a memória alheia possibilita o sentido da experiência literária, recordamos o estudo de Susan Buck-Morrs “Estética e Anestésica: o 'ensaio sobre a obra de arte' de Walter Benjamin Reconsiderado”, no qual a autora afirma de acordo com as proposições de Hegel, que para compreender a mente, e deste modo, as experiências, não deve-se olhar apenas para o cérebro, mas sim para as ações realizadas através dos recursos mentais que possuímos. Isso porque, na concepção do filósofo, segundo Buck-Morss, a mente humana não se liga a sua limitação corpórea e sim,

parte de um sistema que passa através da pessoa e seu (culturalmente específico, historicamente transitório) ambiente. Enquanto fonte de estímulos e arena para resposta motora, o mundo exterior deve ser incluído para que se complete o circuito sensorial. (A privação sensória provoca a degeneração dos componentes internos do sistema). O campo do circuito sensorial corresponde assim ao da “experiência”, no sentido filosófico clássico entre sujeito e objeto, e no entanto a sua própria composição torna a dita separação entre sujeito e objeto (que era o tormento constante da filosofia clássica) simplesmente irrelevante. (BUCK-MORSS, 1996, p. 19).

O propósito da autora é compreender como a experiência estética, e, por conseguinte,

a experiência literária, se consolida na mente humana. Assim, seu posicionamento advoga que a estética proporciona uma experiência que transcende os aspectos biológicos, conectando-se ao ambiente, no qual “as experiências exteriores se enfeixam nas imagens internas da memória e de antecipação” (BUCK-MORSS, 1996, p. 19), o que chamou de “sistema sinestésico”. Tal sistema caracteriza-se por uma abertura dos sentidos sensoriais sobre o universo que nos cerca, bem como, pelas infinitas conexões permitidas pelas sinapses dentre as células nervosas do organismo humano. No mundo moderno, de acordo com Buck-Morss, a percepção da experiência, como o filósofo Walter Benjamin definiu, se estabelece sob um enfoque neurológico. Nesta empreitada, Benjamin compreendia a consciência não apenas como um receptor de estímulos, mas um tipo de reator, semelhante a um escudo que buscava proteger a mente da quantidade massiva de estímulos, impedindo que estes se consolidassem como memória. No caso de vivências intensas, principalmente, o sistema sinestésico seria bloqueado, sem que a consciência pudesse ligar a memória presente com outras pretéritas. Conforme a autora, “sem a dimensão da memória, a experiência se empobrece. O problema é que, nas condições do choque moderno - os choques quotidianos do mundo moderno - responder a estímulos sem pensar tornou-se uma necessidade da sobrevivência” (BUCK-MORSS, 1996, p. 22). Assim, a pesquisadora destaca que para Benjamin, a vida moderna estava toda construída como se fosse um campo de guerra, e como resultado desta condição, as percepções desoladoras vivenciadas, que outrora, possibilitavam reflexões, agora apenas permitiriam a evasão da consciência. Segundo o filósofo, como reitera Buck-Morss, a obra literária de Baudelaire fora um expoente ao registrar esta “quebra” das experiências através dos choques psíquicos.

Assim, na modernidade, a experiência estética não se consolida como uma ferramenta capaz de constituir memórias, pois

as capacidades miméticas, ao invés de incorporarem o mundo exterior como uma forma de capacitação (empowerment) ou 'inervação', são usadas como uma deflexão contra ele. O sorriso que se desenha automaticamente nos passantes alija o contato; é um reflexo que 'funciona como um absorvente mimético do choque'. (BUCK-MORSS, 1996, p. 23).

A conduta mecanizada adotada pela repetição constante dos gestos, na sociedade industrial, segundo a autora, estabelece a quebra de vínculo com as memórias do passado, uma vez que, as memórias deixam de ser registradas em uma vivência condicionada por repetições. O sistema consciente do cérebro através de seu escudo contra estímulos, retrai a

possibilidade de construção de memórias, para que o consciente se mantenha concentrado nas situações do presente. Neste viés a imaginação está “paralisada” e a experiência é subtraída como prática, apenas a vivência permanece. As percepções se restringem, assim, em atos de defesa e não se constituem dentro do tempo necessário para haver reflexões e conexões. “A percepção torna-se experiência apenas quando se conecta com memórias sensoriais do passado; mas o olhar defensivo que rechaça as impressões, “não se entrega a devaneios acerca de coisas remotas”.(BUCK-MORSS, 1996, p. 23). Assim, a condição humana pautada pelas experiências sinestésicas se modificam numa busca incessante de proteção, seja daquela que guarde o corpo contra acidentes, seja da que guarde a própria psique contra o ato traumático do “choque perceptual” . Nas palavras da autora,

Como resultado, o sistema inverte seu papel. O seu objetivo é o de *entorpecer* o organismo, insensibilizar os sentidos, reprimir a memória: o sistema cognitivo da sinestética tornou-se, antes, um sistema de *anestésica*. Nesta situação de 'crise na percepção', já não se trata de educar o ouvido rude para ouvir música, mas de lhe restituir a audição. Já não se trata de treinar os olhos para ver a beleza, mas de restaurar a 'perceptibilidade'.(BUCK-MORSS, 1996, p. 24).

Nesta esteira de pensamento, a literatura deve ser resgatada em sua prática, para que o tempo de leitura possa fruir, sem ficar relegado à velocidade impressa das ações cotidianas. Pois desse modo, teríamos apenas vagas percepções do texto literário, cujas sinapses não se conectariam com memórias alheias, não registrando tal atividade. A literatura, a partir do modo de leitura, pode ser tornar palco da mecanização contínua da vida, uma vez que, longe das experiências, o sujeito não consegue orientar-se através das memórias, pois não consegue fazer a ponte entre sua condição presente a outras vivências anteriores. É por isso que, a filósofa sublinha a necessidade de resgate dos sentidos em prol do resgate da experiência e a liberação da sobrecarga de estimulação e do entorpecimento causado a partir desta, pois a “inversão dialética, por meio da qual a estética passa de um modo cognitivo de contato (in touch) com a realidade para uma maneira de a barrar, destrói o poder do organismo humano para responder politicamente, mesmo quando está em jogo a autopreservação”. (BUCK-MORSS, 1996, p. 24).

Diante de tal contexto, situa-se a compreensão do crítico literário João Cezar de Castro Rocha, cuja proposição aponta para a experiência literária como o local da retomada de uma vivência lúdica múltipla, visto que cada leitor possui uma interpretação particular de uma mesma obra. O crítico destaca que a atividade de leitura pode se afastar da condição

presentificada pela sociedade de choque, se a literatura for experienciada através de seu tempo particular.

Castro Rocha reconhece que a experiência literária em nossa contemporaneidade, infelizmente replica a exposição de Buck-Morss, quando o assunto é o ensino de literatura, nos cursos da educação básica em nosso país. Fato que ao invés de promover a experiência literária por excelência, continua anestesiando os alunos, pois os métodos de ensino frequentemente abarcam a literatura como um conteúdo utilitário para concursos e provas de ingresso ao ensino superior, não ofertando-a em sua essência, através da experiência de leitura. Contudo, o crítico expõe que a experiência literária pode voltar a figurar entre nós em sua potência, se tomarmos as narrativas em sua abordagem de “jogo interativo”. Neste sentido, a experiência literária se pautaria na demanda de um tempo próprio de leitura, diverso do caráter simultâneo que outras experiências, como as proporcionadas pelas mídias digitais. O tempo adequado da experiência literária é fator determinante para que as conexões sejam feitas com o passado, constituindo assim, novas memórias alheias, que permitem a própria formação da identidade em sua complexidade. Este tempo do fruir literário faz com que a experiência se torne desacelerada, sem que haja choques estimulantes, despertando assim, não a defesa da mente, ao contrário, o retorno da dimensão inconsciente que permite a recepção.

Em sua proposta de trabalho, o autor de “Crítica literária em busca do tempo perdido”, sugere que a literatura pode ser compreendida como o primeiro jogo de videogame fabricado. Fato estimulante para a retomada da experiência literária no ensino, já que como um jogo, tal experiência possibilitaria a criação de novos mundos, tarefa costumeira da literatura. Através de jogos de palavras, que recuperem a dimensão lúdica, a literatura viria a se constituir, logo, “como un auténtico laboratorio para el desarrollo de la imaginación, cada día más atrofiada por el exceso de imágenes que pueblan el cotidiano transnacional del mundo globalizado¹⁴” (CASTRO ROCHA).

Se a memória alheia é a condição da experiência literária para Piglia, ao relembrar o posicionamento de Borges ao recolher-se na literatura como refúgio contra o horror do real, destaca-se, que neste refúgio, Borges procura fugir das sociedades autômatas e superestimulantes, ambas ótimos artifícios que corrompem a experiência em si, através da

14 “como um verdadeiro laboratório para o desenvolvimento da imaginação, cada vez mais atrofiado pelo excesso de imagens que povoam o cotidiano transnacional do mundo globalizado” Tradução nossa.

exploração cognitiva, que não permite dar ao consciente o tempo necessário da desaceleração, fator primordial que fornece a reflexão e a construção de novas memórias.

2.5 LEITURA

O deslize operado entre os significantes memória alheia/Leitura ativa uma memória sobre a leitura na qual “os acontecimentos são entremeados ao fluir da vida” (PIGLIA, 2004, p.46), o que nos remete ao texto *O Último Leitor*, em que tal concepção é exemplificada no caso de Ernesto Guevara (Che), que ao se ferir gravemente e pensar que sucumbiria à morte, lembra-se de um conto de Jack London que o “recorda” um modelo, o qual lhe fornece o indicativo de como morrer “com dignidade”. Che assume uma postura em sua vida prática que advém de sua leitura ficcional, de uma memória alheia, o que permite à Piglia conceber o leitor de ficção como “alguém que encontra numa cena lida um modelo ético, um modelo de conduta, a forma pura da experiência” (PIGLIA, 2006, p. 100).

A tensão entre a vida prática e a leitura remete Piglia também às observações de Lionel Gossman em *Between History and Literature* na qual o autor infere que a construção de uma ética pessoal passou do ensino religioso tradicional para a construção da ética frente à leitura de textos literários. Fato, que explicita na história outros momentos, como o de Che, no qual situações de leitura estão presentes na consolidação das atitudes práticas do real, como a vivenciada pelo poeta russo Ossip Mandelstam, que é lembrando por citar o poeta Virgílio aos companheiros do campo de concentração na Sibéria, pouco antes de morrer. Nas condições extremas por que passavam, Mandelstam encontra forças para lidar com o real a partir de sua leitura dos poemas de Virgílio. “Um uso do sentido que remete às relações entre livros e a vida, entre as armas e as letras, entre a leitura e a realidade” (PIGLIA, 2006, p.101).

A leitura neste molde constitui um leitor específico, aquele que busca na leitura de uma memória alheia o apoio para aprender a viver. Em *Robinson Crusoe*, romance de Daniel Dafoe, Robinson, após um naufrágio, abriga-se em uma ilha deserta e para se manter vivo, agarra-se a força da leitura que faz da escritura sagrada. A leitura da Bíblia é para ele a forma encontrada para compreender o naufrágio e sua condição atual. É uma leitura que busca orientação na palavra, onde o sentido é definido na relação contextual com a experiência particular do leitor.

Mexendo nos meus guardados, dei com a Bíblia. À ideia de que me curara pelas

invocações que fizera a Deus, abri o exemplar que tinha nas mãos e, lançando os olhos para o livro aberto, as primeiras palavras que li foram as seguintes: - Invoca-me no dia da tua aflição, e eu te livrarei e tu me glorificarás. Quão aplicáveis eram à minha situação aquelas palavras! Impressionado, decidi que, o mais frequentemente possível, faria da Bíblia leitura obrigatória. (DAFOE, 2000, p. 28).

O alheio no romance de Defoe presentifica-se nas memórias bíblicas, as quais Robinson recorre constantemente para resolver suas questões particulares, pois as respostas sempre encaixavam-se ao contexto dado e eram tidas como verdadeiras. Robinson fazia uma leitura ao acaso, nunca linear e apenas de definições, nunca os relatos, porque buscava especificamente na leitura, uma revelação. A salvação lhe afastou da loucura e a fé garantiu o sentido duplo frente àquilo que lia. A ilha passou a ser a vida real e sua vida antes do naufrágio apenas uma ilusão que lhe trouxe ruína. Sua rotina de leitura lhe rendeu a organização diária, sua estabilidade e, sobretudo, o sentido para a própria vida.

Desesperava-me, o medo tornava-me outro, quando uma passagem das Escrituras refrigerou-me, como um bálsamo: - Invoca-me. - disse eu em altas vozes, - no dia da desgraça, e eu te livrarei, e tu me glorificarás. Era um grande alívio. - Pensa no Senhor, e tem bastante coragem, que Ele te fortalecerá o coração. Que grande consolação senti, ouvindo tais palavras da minha própria boca! Quão doces! Como os meus pensamentos se aquietaram! E a ponto de poder raciocinar. (DEFOE, 2000, p.44).

A leitura sob a condição de Robinson é acima de tudo utilitária, ela existe porque acontece uma catástrofe e só tem lugar nessas condições. A utilidade é o critério moral de Robinson. O perfil desse homem inglês colonizador também carrega consigo um indicativo de sua relação com a leitura, relegada a um plano inferior, ao passo que se torna indispensável quando o inevitável acontece. As memórias alheias neste romance dobram-se como ferramentas de utilidade para Robinson, que utiliza-as em prol de suas próprias necessidades, revelando o outro como parte importante da estabilização e construção de si próprio.

Em *A arte de Ler Ou como Resistir*, Michele Petit corrobora com Piglia e Defoe, ao colocar em voga a importância da leitura em momentos de situações difíceis. Segundo a autora, em qualquer tipo de dificuldade pela qual uma pessoa possa estar passando, a leitura abre uma porta que possibilita um respiro no qual sua dinâmica promove a reintegração da ordem natural de amparo e acolhimento que reorganiza a vida do próprio leitor, conseqüentemente.

Para além dessas situações extremas, a contribuição da leitura para a reconstrução de

uma pessoa após uma desilusão amorosa, um luto, uma doença etc. — toda perda que afeta a representação de si mesmo e do sentido da vida — é uma experiência corrente, e numerosos escritores a testemunharam (PETIT, 2009, p. 9).

Isso ocorre, pois a leitura organiza uma reflexão no leitor fazendo com que ele se movimente para dentro e para fora do livro, ingressando no texto e indo para a reflexão e depois retornando para o texto, de modo parecido com a criança que experimenta o mundo no início da infância, que entre idas e vindas de investidas sobre um objeto vai construindo uma experiência e um saber. Assim, a literatura ajuda a diminuir o caos que se passa no íntimo de uma pessoa, mas também o faz diante de um caos social como uma guerra, um deslocamento populacional ou uma recessão econômica.

A leitura, segundo Petit, proporciona a manutenção de um tipo de sanidade que o mundo caótico não pode fornecer, por ser uma atividade solitária, que garante ao leitor, segurança e autonomia. O silêncio de uma pessoa em uma situação difícil com a prática da leitura modifica e reorienta a construção da própria fala, que pela retomada do discurso reorganiza a identidade, dentre outros benefícios. Em experiências realizadas pela inserção da leitura em comunidades marginalizadas, Petit observa que,

A partir de textos ou imagens, a palavra brota de modo espontâneo, os jovens ouvintes demonstram indignação, fazem associações e começam, de modo mais ou menos explícito, a lembrar sua própria vida. Por meio de recursos em geral inesperados, a leitura põe, dessa forma, o pensamento em movimento, retoma uma atividade de simbolização, de construção de sentido, de narração (PETIT, 2009. p. 44).

Ao situar a nossa contemporaneidade como um “espaço em crise”, em que a aceleração das transformações, o crescimento das desigualdades, das disparidades e a extensão das migrações modificaram ou extinguiram os parâmetros de desenvolvimento para a vida, o resultado se estabelece na fragilidade de homens, mulheres e crianças, em maior ou menor grau de acordo com os recursos de onde habitam. Tal fato despertou o debate sobre a frequência e a tradição do gesto de leitura desde idades mais tenras, pois difunde-se que a leitura deve ser estimulada na infância, principalmente pelo exemplo dos pais e responsáveis e pela atitude destes, ao inserir a contação de história na infância, ativando através da oralidade um hábito que se repetirá no futuro. Como seria possível então, que a leitura fora de um contexto de tradição, poderia se estabelecer? Curiosamente, após experimentos com pessoas que faziam apenas leituras esporádicas, a pesquisadora verificou novamente o sucesso da

leitura como força propulsora da vida.

Nossos interlocutores se referiam a alguma coisa mais abrangente do que as acepções acadêmicas da palavra "leitura": aludiam a textos que tinham descoberto em meio a um *tête-à-tête* solitário e silencioso, mas também, algumas vezes, a leituras em voz alta e compartilhadas; a livros relidos obstinadamente, e a outros que haviam somente folheado, apropriando-se de uma frase ou de um fragmento; aos momentos de devaneio que se seguiram à relação de convívio com a escrita; às lembranças heterogêneas que ali encontravam, às transformações pelas quais passavam. Mais do que a decodificação dos textos, mais do que a exegese erudita, o essencial da leitura era, ao que parecia, esse trabalho de pensar, de devaneio. Esses momentos em que se levantam os olhos do livro e onde se esboça uma poética discreta, onde surgem associações inesperadas (PETIT, 2009, p. 12).

A leitura nesta empreitada é motivadora para a vida, não importando o que se lê, desde que o lido possa realizar este gesto, no qual associações entre a obra e a vida individual se confirmam, despontando como antídoto para os infortúnios por apresentar um espaço no qual o leitor se reconhece e se descobre. Todavia, a leitura neste sentido não deve ser forçada e sim motivadora.

Quando não é encarada como algo que é imposto, uma história ouvida — ou uma frase — pode muito rapidamente se tornar parte do indivíduo e, ao mesmo tempo que mantém uma distância que o protege; permite que ele rememore a sua própria história, especialmente os capítulos mais difíceis. Pois são particularmente as páginas dolorosas de nossas vidas que podem ser lidas de maneira indireta. (PETIT, 2009, p. 42).

Indiferente da origem, Petit afirma que todos necessitamos de mediações, de representações e de figurações simbólicas para sair do caos. É a partir de uma expressão exterior que se reconhece e se instala aquilo que já estava dentro de nós mesmos e a literatura, juntamente com outras esferas da vida, nos proporciona um rol de representações que nos permite compreender nosso vivido.

Mitos, contos, lendas, poesias, peças de teatro, romances que retratam as paixões humanas, os desejos e os medos ensinam às crianças, aos adolescentes, aos adultos também, não pelo raciocínio, mas por meio de uma decifração inconsciente, que aquilo que os assusta pertence a todos. São tantas as pontes lançadas entre o eu e os outros, tantos os vínculos entre a parte indizível de cada um e a que é mostrada aos outros. (PETIT, 2009, p. 49).

Pensar a estrutura metafórica presente na transferência entre os termos Leitura e memória alheia significa compreender, portanto, a leitura como o lugar de formação da

identidade do leitor, cuja ação torna-se o embasamento necessário para o entendimento e para a modulação do próprio real.

3 A MEMÓRIA ALHEIA NA DISCURSIVIDADE

A metáfora da memória alheia presente na crítica literária de Piglia, nos possibilita refletir, junto com o autor, sobre a condição do próprio crítico literário, do leitor e do escritor, visto que, em *Formas Breves*, Piglia apresenta no epílogo do livro, a crítica literária como o local possível de uma autobiografia. Conforme avalia o autor: “a crítica é a forma moderna da autobiografia. A pessoa escreve sua vida quando crê escrever suas leituras. Não é o inverso do Quixote? O crítico é aquele que encontra sua vida no interior dos textos que lê” (PIGLIA, 2004, p.116). Isso porque, para o crítico, as leituras das obras literárias constroem memórias alheias que retornam até nós, como fragmentos fugidios que constroem nossa própria individualidade.

Em aula inaugural do curso de pós-graduação em literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, em 1996, Piglia descreve o que compreende ser a atuação de um escritor enquanto crítico. Segundo suas considerações, o lugar que ocupa o escritor, é também o lugar de professor, de crítico e de estudante, de modo que tal separação não é bem definida, tampouco necessária. Para ele, os escritores possuem uma função pedagógica, uma vez que, sua atividade de escrita, modifica os modos de ler a própria literatura. Citando Faulkner, que afirmava no prefácio de *Som e Fúria*, “escrevi este livro e aprendi a ler” (PIGLIA, 1996, p. 47), o crítico rememora que todo o escritor em potencial, se constrói através de seu modo de ler a literatura, pois sua leitura é guiada por este modo de ler, de acordo com seus propósitos de escrita, mesmo que embrionários. Sem desejar abarcar toda a literatura, é claro, o escritor em potencial, de acordo com Piglia, ao desejar ingressar no meio literário, direciona-se à literatura, no intuito de definir o que deseja fazer e aquilo que não deseja, utilizando-se da literatura como o suporte de suas próprias criações.

[...] O escritor não busca ler toda a literatura mas quer armar uma espécie de rede com a qual ele constrói sua ficção literária - seu romance familiar e literário, suas tradições, suas fraternidades e inimizades. É uma leitura situada. O escritor coloca-se numa posição, lê a partir desse lugar, e daí em diante, estabelece cortes, separações, enfrentamentos. O escritor não lê de um modo harmônico, tendendo a unir os escritores numa espécie de totalidade; porém, ele estabelece, de imediato, relações de luta e tensão. (PIGLIA, 1996, p. 48).

Neste laboratório, em que o escritor desenvolve seus apontamentos, suas autocorreções e suas reflexões, nem sempre seu objetivo é escrever crítica, entretanto, muitas vezes a partir da recomposição póstuma de diários, cartas e anotações, surge desta “escritura

privada” um espaço de observações a respeito do literário. Como exemplo, Piglia cita *O diário de Kafka*, como expoente máximo desta espécie de laboratório, bem como, recorda os escritos póstumos de Bertold Brecht e os *Cahiers* de Paul Valery, os quais apontam relações da atividade escrita, destes escritores, ao passo, que refletem o mundo que os rodeia. Deste modo, Piglia estima não haver diferenças entre um escritor e um crítico. A imagem de um escritor espontâneo, entregue inteiramente às experiências da vida, que não se perde em reflexões para não perder as vívidas experiências, revela apenas um mito, que de modo mais aprofundado revela, outrossim, ser uma imagem direcionada ao fetiche jornalístico, uma vez que, o jornalismo adere com prazer tal atitude, atribuindo um vasto valor a esta “aura” criada, em que os escritores parecem possuir experiências mais “intensas” que os demais humanos. Piglia descreve que,

essa figura de escritor supõe deixar a reflexão em outras mãos, como se a literatura fosse apenas escrever e não permitisse que ninguém diga nada sobre seu próprio trabalho. Aliás, de fato, preciso dizer que um escritor nada pode dizer sobre a obra que escreve. A reflexão do escritor é uma reflexão que não tem importância específica em relação a sua própria obra. Talvez neste ponto se possa dizer que um escritor é quem menos pode falar sobre sua obra mas isso não quer dizer que o escritor não possa elaborar uma série de hipóteses sobre sua concepção de literatura, sua relação com os outros textos, sua hierarquia de escritores, seu modelo de clássicos e, logicamente, seu modelo de forma. (PIGLIA, 1996, p. 49).

Neste viés, sem desejar generalizar, o autor de *Respiração Artificial* sublinha nova distância para o escritor/crítico, desta vez, com os críticos como leitores fracassados, aqueles que buscam apenas encontrar nas obras alheias, proposições para exercer nos veículos jornalísticos, seu poder de mediador, cuja tarefa seria a de elencar obras e autores que devem figurar no mercado e quais devem ser esquecidas. Assim, para não confundir com a história da crítica, Piglia apresenta alguns escritores que figuraram de modo brilhante em suas críticas, enquanto reflexões de escritores, como é o caso de Nabokov, Borges e Elliot e acrescenta que dentre as características específicas das anotações de tais escritores, longe de possuírem uma escrita “estetizante”, apontam para: “uma leitura estratégica do escritor, uma leitura ficcional da literatura e, enfim, uma leitura técnica da literatura. Estes três planos permitem nos aproximarmos para observar quais as características de um escritor que escreve sobre a literatura” (PIGLIA, 1996, p. 50). Tal ato de ler proporcionaria para estes escritores, portanto, uma tradição, a partir de memórias alheias, que ressurgem, como memórias individuais, uma vez que, na linguagem não há propriedades. Para Piglia, os escritores creem por vezes, poder apoderarem-se das palavras como se fossem uma propriedade individual, uma atitude

esquizoide e frequente, já que a literatura permite esta ilusão, transmutando a palavra que é bem comum em algo particular.

[...] A relação entre memória e literatura pode ser vista como uma passagem à propriedade e como um modo de tratar a literatura já escrita com a mesma lógica com que tratamos a linguagem. Tudo é de todos, a palavra é coletiva e anônima. (...) A tradição de uma cultura constrói-se com aquilo que não é de ninguém e é anônimo, como a utopia de uma escritura secreta que resiste. (PIGLIA, 1996, p. 51).

A memória alheia apresenta, deste modo, a tradição, em que o escritor através do seu modo de leitura, formula a própria escrita, ao passo que, torna-se também crítico da herança literária que o constitui. Neste viés, a tradição é vista como algo vivo, sendo retomada e reconstruída constantemente. Como aponta o crítico literário Adolfo Casais Monteiro, uma das funções da crítica literária é a de abarcar os textos literários de modo a “atualizá-los permanentemente, conservá-los vivos, tirar deles o valor e o sentido que, por mais variável, se conserva permanentemente atual pelo seu poder de repercutir e reviver em nós, por muito diferentes que sejam as sucessivas interpretações” (MONTEIRO, 1961, p. 66). A discursividade da memória alheia, pensada a partir das considerações de Casais Monteiro sobre a crítica, sublinha esta manutenção da vida de uma obra sem imposição de julgamentos que a rotule, pois rotulá-la através de um estudo conclusivo, seria o mesmo que destiná-la à morte. E a memória alheia, ou seja, a memória decorrente da tradição, possibilita, contudo, dar nova vida às obras, uma vez que, seu gesto anuncia o presente de leitura a partir da relação singular entre obra e leitor, em que o literário passa a reviver em nova perspectiva. A memória alheia presente na discursividade sob esta égide, possui este perfil característico de fazer reviver a obra em cada presente de leitura, por conta de seu gesto na abordagem do literário, seu trato com a tradição.

Nesta direção, se o gesto é marcado pela atenção à singularidade de cada texto, ele mostra justamente a pluralidade do literário. Como não é possível conceituar o literário, isto é, transformá-lo em um *a priori*, a possibilidade de falá-lo se dá a partir da metaforização que nasce da relação, no presente de leitura, com a singularidade (PRIGOL, 2015, p. 2).

O escritor, crítico e leitor possuem um estatuto que os define a partir de condições correlatas, ou seja, a partir da construção de suas discursividades pautada em memórias alheias com as quais formulam a própria obra individual e se constroem como sujeitos. Em

Nome Falso, por exemplo, Piglia apresenta como personagem central de seu romance, Roberto Arlt, que para muitos é concebido como um personagem fictício, entretanto, Arlt é um escritor argentino, que ao figurar na trama do livro, desponta como a memória alheia da discursividade de Piglia, elemento constituinte de sua própria obra, demonstrando, por conseguinte os “modos de ler” do escritor. As obras de Arlt são memórias alheias dispostas na formação da escrita de Piglia, como a tradição que motiva sua criação estética individual, reiterando a concepção que toda criação se pauta em memórias alheias.

Dotado de enriquecedora percepção crítica durante toda sua trajetória intelectual, Antônio Cândido compreendia também, assim como Piglia, a crítica literária como o espaço de construção da própria memória identitária, no qual a relação de leitura estabelecida, geraria o material suficiente para as considerações críticas sobre determinada obra. A tarefa do crítico concentra-se, deste modo, sob a experiência de leitura diante da literatura, por isso, para Cândido,

vale a pena fazer a história de nossas leituras, não só afim de avaliarmos o papel que tiveram em nossa formação e em nossa concepção de mundo, mas também para verificar que obras reconhecidamente maiores nem sempre são as que marcam mais fundo. Pensando com sinceridade, é possível concluirmos, por exemplo, que sobre este aspecto *Os três mosqueteiros* podem ter sido mais importantes que *Os Lusíadas*... E que, portanto, pode não haver correlação entre o valor intrínseco da obra e o efeito que ela exerce sobre nós. (Cândido, 2004, p. 336).

Tais impressões de Cândido sobre o literário pauta-se por memórias alheias, que lhe são fornecidas através dos modos de ler, na qual o crítico como leitor, insere-se como variante necessária dos estudos literários, destacando a pluralidade da literatura. É o respeito pela singularidade da obra e seu efeito produzido no leitor, que se verifica na postura de Cândido, bem como, a sua clareza a respeito do texto crítico como espaço de construção de si. Os critérios desenvolvidos como guia de estudo sobre o literário, para o crítico, leva em consideração, inevitavelmente, o presente de leitura, no qual a obra se funde ao leitor, sendo a crítica o resultado desta leitura de mão dupla, onde um preenche o sentido do outro.

O cânone passa a ser concebido como relativo, a partir de tal posicionamento, isto porque, a crítica não realiza julgamentos e comparativos de critérios dentre obras, mas sim, busca perceber o que cada obra específica possui como escopo de estudo naquele contexto particular de relação de leitura, a ponto de motivar o crítico em dividir suas considerações desenvolvidas. O sentimento de entrada no texto, que o crítico apresenta, na discursividade como memória alheia é de anti-reverência aos títulos considerados canônicos, já que a leitura

é feita a partir do zero, do presente, através do gesto estabelecido, em que o alheio faz parte dos novos sentidos engendrados. O horizonte de expectativas do crítico, nesta perspectiva, é o mais vazio possível, para que a crítica assuma o discurso pautado no alheio, no próprio gesto de leitura, para que a experiência seja também singular.

[...]Talvez devêssemos dar mais atenção aos arrabaldes do trabalho crítico. Sem prejuízo, é claro, do seu cerne, onde se localizam a análise objetiva do texto e a investigação histórica. No afã de escapar ao impressionismo (que aliás, não só tem os seus encantos, mas a função legítima como etapa ou variante), nós exageramos certo purismo metodológico, afastando o mais possível, por exemplo, a intervenção do “odioso pronome”. De fato, não satisfeitos de descartar o autor, a fim de enfrentarmos o texto como realidade autônoma, costumamos descartar ainda mais a espontaneidade de nossas emoções, como se além da “falácia biográfica”, quiséssemos condenar também o que se poderia chamar, com o mesmo espírito, de falácia autobiográfica. (Cândido, 2004, p. 335).

Essa relação de construção da crítica literária e das obras estéticas, ao passo que se estabelece a constituição do próprio sujeito crítico e do escritor, possui reduto, igualmente, no debate realizado por Piglia sobre o “O escritor como leitor”, situada na revista *Serrote*, na qual o autor destaca que “a leitura do escritor incide sobre o presente, é sempre datada, e sua presença no tempo tem a força de um acontecimento, mas por outro lado ela é sempre inatural, desajustada, fora de época” (PIGLIA, 2007, *on-line*).

Piglia busca neste ensaio, diante de sua leitura das proposições do escritor Witold Gombrowicz, pelos meandros que estimularam o polonês a formular o seu *Diário*, o qual exprime muitas de suas reflexões literárias. Dentre elas, encontra-se a concepção de que a disposição dada aos modos de ler é que define a poética em determinado texto. Tal exposição, corrobora a postura de Piglia, de Cândido e também de Borges, o qual na mesma época, no final da década de 40, afirmava ser a literatura “o seu modo de ler”, definida, assim, por um contexto sócio-histórico sempre específico, que ativa constantes modificações. Daniel Link, em “Como se lê” comenta que Borges escreve em “Nota sobre (para) Bernard Shaw” que “uma literatura difere da outra, ulterior ou anterior, menos pelo texto que pelo modo que é lida: se me fosse dado ler qualquer página atual – esta, por exemplo – como será lida no ano 2000, eu saberia como será a literatura do ano 2000” (BORGES apud LINK, 2002, p. 17).

A partir de tais afirmações, Piglia compreende que as reflexões destes escritores, se encaminham para duas conclusões possíveis que definem o literário. A primeira, ligar-se-ia à perspectiva da história da literatura como disciplina que se demonstra incapaz de abarcar os estudos das obras, pois a leitura se estabelece, por conseguinte, sempre pelo presente de

leitura, com seus embates correlatos a cada época. E a segunda, revelaria a obra literária distante de qualquer valor intrínseco ao texto. Muito embora, por diversas vezes seu valor artístico, estivesse à cargo de tramas sociais complexas que definem o estatuto do literário em cada período histórico.

O *Diário* formulado por Gombrowicz, como arquivo paralelo, sem adequar-se a estas tramas sociais, permite conhecermos suas reflexões a respeito da literatura, igualmente, às nuances da vida do escritor do polonês, que viveu alguns anos em Buenos Aires. Tais relatos são memórias alheias que permitem ao escritor olhar para sua trajetória literária, ao passo que, descreve as experiências que constituem a sua identidade pessoal. Em um contexto de corrosiva pobreza, inscreve-se no interior de seus relatos, algumas curiosidades de sua vida, como por exemplo o fato que lhe afastava dos livros. Não podendo adquiri-los pela sua condição quase miserável, o escritor lia apenas os volumes que de algum modo chegavam até suas mãos. Sua mais importante conferência, modesta e estratégica, também se insere nas páginas de seu *Diário*, no qual apresenta

pequenos experimentos com a forma e com a experiência que vão e vêm de sua obra para sua vida. O *Diário* é isso, uma espécie de experimentação contínua com a experiência, com a forma, com a escrita. E caberá ao *Diário*, basicamente, revelar Gombrowicz. Ao mesmo tempo, ele é um dos grandes documentos do que podemos chamar de escritor como leitor. Porque é, ao mesmo tempo, a história de suas leituras, desses poucos livros que obtinha por acaso, dos quais faz um uso extraordinário, e nesse sentido é, eu diria, uma obra única, talvez sua obra mais importante. (PIGLIA, 2007, *on-line*).

O diário permite ao escritor, assim sendo, a possibilidade de conexão com as suas memórias alheias, tendo em vista que, a experiência específica de leitura, articulada entre o texto e o leitor, torna-se o lugar de identidade com a qual o próprio escritor se constrói. A experiência literária inscreve a possibilidade de formação de memórias, que por sua condição de alheias, permanecem como as bases de nossa identidade particular. Em “Madame Bovary somos nós”, Eneida Maria de Souza pondera sobre a construção de uma rede imaginária que une na memória, situações vivenciadas pelo sujeito e àquelas provenientes da ficção. A autora visualiza um entrecruzamento entre a escrita e outros acontecimentos, sendo ambas partes integrantes de um 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”(SOUZA, 2007, p. 16). Ao crer realizar uma interpretação sobre a literatura, o leitor passa a ler a sua própria vida.

A experiência literária é a chave que pode ou não estimular a criação de memórias alheias para a produção da própria escritura pessoal, seja estética ou crítica. Todavia, são os modos de ler que determinam se há possibilidade efetiva desta experiência ou não. Neste sentido, a análise de Walter Benjamin, em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, nos auxilia o entendimento acerca dos meandros da experiência, que também é origem da reflexão de Charles Baudelaire em seu poema inaugural de *As flores do mal*. Baudelaire ao se dirigir ao seu “leitor hipócrita”, sublinha que a poesia lírica não é mais lida como outrora, porque as condições para que tal experiência fosse possível, já não existem mais na modernidade. O poeta sublinha a quebra dos modos de ler necessários para a lírica, reiterando a perspectiva da experiência como condição intrínseca da atividade literária.

No intuito de investigar, portanto, o teor da relação de leitura na construção de um tipo específico de experiência, Benjamin recorre à filosofia para compreender o quesito da receptividade de uma obra e encontra em Henri Bergson, em *Matéria e memória*, a concepção de que “a experiência é matéria da tradição, tanto da vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória, do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória”. (BENJAMIN, 1989, p.125). A tradição, entretanto, não deve ser confundida com a história das experiências, pois Bergson se refere ao tipo de experiência presente, que produz conexão com outras memórias espontâneas, em seu ato de duração. Para o filósofo a duração da experiência é relativa e não deve ser determinada por um tempo cronológico, uma vez que, depende do preenchimento dado a este período de tempo, se reflexivo e produtivo ou vazio e entediante.

A experiência é, assim, qualitativa e refere-se às necessidades particulares de sua duração. Na modernidade o tempo de duração para que os vínculos do presente com o passado possam estabelecer a experiência e formar memórias, dá lugar a sociedade industrial, cuja fragmentação das atividades, intensificam as vivências e fragmentam a duração do fruir necessário da contemplação.

No intuito de ilustrar as coordenadas de Bergson, na literatura, Benjamin comenta a obra de Proust: *Em busca do tempo perdido*, cuja obra ao citar experiências vivenciadas em sua intensidade máxima, como aquelas atribuídas ao escritor ingênuo visto por Piglia, foram criticadas por Proust, que propõe uma divisão sobre os tipos de memórias e suas especificidades. A memória pura de Bergson, intensa e vívida, seria possível apenas através de uma “memória involuntária”. Advinda de um objeto, de um detalhe, ou seja, de algo alheio que ativaria conexões com lembranças passadas. A memória involuntária não seria possível de

coordenar ou direcionar como um arquivo maleável a nosso dispor, algo consciente que possa ser acessado, pelo contrário, nunca saberíamos exatamente quando poderia surgir, sendo sempre determinada por algo alheio. Diferentemente, por conseguinte, há para Proust, uma memória voluntária, que poderíamos acessar, diante de uma necessidade, a qual permitiria organizar a nossa vida, uma vez que esta se refere as vivências de cada um.

A memória voluntária de acordo com Proust, apresentada por Benjamin, se estabelece através da junção das memórias individuais com as memórias coletivas, sendo o resultado desta memória voluntária, algo como uma ficção distante do real vivenciado *ipsis litteri*. Apenas a memória involuntária seria capaz de trazer à tona, memórias “íntegras”, por apresentarem a complexidade da experiência, cuja necessidade se funda necessariamente ao uso de um suporte externo ao sujeito para poder figurar. Assim, a memória involuntária de Proust tem reduto na concepção das memórias alheias, enquanto as memórias voluntárias demonstram que

as informações sobre o passado, por ela transmitidas, não guardam nenhum traço dele. 'E é isso que acontece com nosso passado. Em vão buscamos evocá-lo deliberadamente; todos os esforços de nossa inteligência são inúteis'. Por isso Proust não hesita em afirmar, concludentemente, que o passado encontrar-se-ia 'em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação. Em qual objeto, isso não sabemos. E é questão de sorte, se nos deparamos com ele antes de morrermos ou se jamais o encontramos'. (BENJAMIN, 1989, p. 106).

Apenas o acaso, segundo Benjamin, seria responsável pela abertura que dá passagem à memória do indivíduo sobre suas experiências, ao passo que, muito do que deduzimos como sendo nossas memórias pessoais, são narrativas imbricadas na operação entre vivências pessoais e coletivas, de onde conhecemos as festas, os costumes, os cerimoniais, ou seja, dentro de um reduto de proposições pré-definidas, onde as memórias passadas, não refletem experiências, mas a retomada de uma ficção do vivido desenvolvida por nós para nos referirmos a algo pretérito. Conforme Benjamin, o tempo das vivências, enquanto resultado de uma lógica que preza pela intensidade, afasta a possibilidade da efetivação da experiência, uma vez que, as experiências promovem a construção de memórias e o consciente age deliberadamente para expelir as interferências desta criação. Nele, o caráter da experiência não pode ser registrado, pois de acordo com Benjamin, o consciente deseja repelir os traços mnemônicos para que as vivências se tornem mais plenas. Assim, a consciência busca defesa contra os estímulos mnemônicos, como aludia Sigmund Freud sobre a sociedade de choque,

destruindo as conexões com o passado e fomentando o ápice das vivências presentes.

Benjamin retoma as considerações de Freud atribuídas ao ensaio “Além do princípio do prazer” de 1921, em que o autor desenvolve considerações sobre a relação da memória e o consciente no intuito de clarear suas proposições. Nesta abordagem, Freud determina que há um conflito entre o sistema consciente e o sistema mnemônico, deste modo, enquanto um age, o outro está inoperante. Nas palavras do psicanalista, “o consciente se caracteriza, portanto, por uma particularidade: o processo estimulador não deixa nele qualquer modificação duradoura de seus elementos, como acontece em todos os outros sistemas psíquicos” (FREUD apud BENJAMIN, 1989, p. 108). Os sistemas que se reservam a tarefa de guardar os traços mnemônicos, dito isto, são desenvolvidos sem a atuação do consciente, pois se algo for vivenciado pelo sujeito, não será arquivado como memória permanente. Benjamin salienta que Proust possui uma teoria dos meios sistêmicos, o qual formula uma hipótese de atividade para o arquivamento intenso e duradouro de uma memória. Este liga-se aos outros sistemas citados por Freud e é representado por Proust como partes do corpo, que ao se ajustar de determinada forma, na posição de um braço, ou uma coxa, deflagrariam memórias involuntárias, que adequariam o seu ajuste em uma posição específica, como outrora já o havia realizado. Tais sistemas seriam diversos, portanto, do sistema consciente, e ligar-se-iam as memórias inconscientes, as quais retornam até nós sem nosso consentimento.

Em seu sistema de proteção, o organismo já repleto de energias próprias “deve estar empenhado em preservar as formas específicas de conversão de energia nele operantes contra a influência uniformizante, e por conseguinte, destrutiva das imensas energias ativas do exterior. A ameaça destas energias se faz sentir através de choques”. (BENJAMIN, 1989, p. 109). Se o organismo, perde esta proteção, o choque transforma-se em choque traumático, sendo arquivado na memória. Assim, remetendo-se a Paul Valéry, que também se interessava sobre o funcionamento dos organismos psíquicos, Benjamin utiliza-se da concepção do escritor sobre as lembranças, mencionando que estas, assim como o sonho para Freud, existem como ferramentas mediadoras da organização mental dos estímulos, os quais não haveríamos tempo de organizar no ato das vivências. Por conseguinte,

a recepção do choque é atenuada por meio de um treinamento no controle dos estímulos, para o qual tanto o sonho quanto a lembrança podem ser empregados, em caso de necessidade. Via de regra, no entanto, este treinamento – assim supõe Freud – cabe ao consciente desperto, que teria sua sede em uma camada do córtex cerebral, a tal ponto queimada pela ação dos estímulos que proporcionaria ‘a sua recepção as condições adequadas’. O fato de o choque ser assim amortecido e aparado pelo

consciente emprestaria ao evento que o provoca o caráter de experiência vivida em sentido restrito. E, incorporando imediatamente este evento ao acervo das lembranças conscientes, o tornaria estéril para sua experiência poética. (BENJAMIN, 1989, p. 110).

Em uma sociedade, onde o choque é a norma, pensar a experiência estética, pressuporia, portanto, um nível elevadíssimo de consciência. Já que a cada impressão, quanto maior for a participação do choque, mais atuante será a atividade consciente que buscará proteger a o sistema frente aos estímulos. Em sua labuta, quanto mais presente se dá a atividade consciente, menor será a experiência e maior será o aspecto da vivência em cada situação experienciada. Em outro de seus ensaios sobre a mente, “Recordar, repetir e elaborar”, Freud explica que recordar é completamente diverso de repetir. Se nas lembranças está a possibilidade de atravessar as repetições cotidianas, para atingir a memória e assim elaborar o futuro, completando o ciclo de uma experiência, a repetição, nos prenderia a um presente eterno, no qual as vivências proporcionam apenas mais do mesmo, sem a possibilidade de uma elaboração proveniente da reflexão, em que presente e passado se fundem. A memória alheia como recurso da discursividade, aciona na experiência de escrita em conexão com as lembranças (estas sempre de ordem involuntária), a reelaboração da atividade mental, assim, a escrita é sempre uma experiência diversa das vivências conscientes, sendo o próprio discurso o palco da construção da identidade do próprio escritor e do crítico literário, já que não é seu sistema consciente que permite a criação, mas as memórias alheias, ou seja, a tradição que através dos modos de ler do escritor/crítico, desenvolvem-na.

A literatura como experiência que produz memória alheia e permite a criação discursiva, aponta para um tipo de vivência, na qual há um distanciamento do consciente. O leitor preso à narrativa, e fazendo uso corrente do tempo necessário de leitura, efetiva a experiência literária, do contrário, se for de forma autômata, a leitura neste modo de ler, deixa a concretização das conexões entre presente e passado, para dar lugar a vivências conscientes. Em sua essência, o texto jornalístico cumpre na sociedade industrial a leitura presentificada através do choque, pois em sua forma narrativa repleta de estímulos intensificados, o consciente é ativado e permanente no processo de leitura. Já a literatura possibilita, se assim desejar, em seu ato narrativo, construir a experiência, cujo resultado se manifestará no ato de leitura, em memórias alheias arquivadas pelo sujeito leitor, efetivando a experiência literária. Assim, as memórias de leitura que mobilizam a experiência estética de modo completo, são sempre modos de ler que acionam memórias alheias involuntárias, que por sua vez,

determina o leitor, sendo sempre algo inesperado, incontrolável.

Tal distanciamento, proporcionado pela leitura do texto literário, de um presente fragmentário e intenso, que se manifesta como a solução para a salvação da experiência, confunde-se igualmente, ao olhar distanciado de Borges e Piglia, que Souza (2007) identifica enquanto estratégia para observar um objeto a partir de pontos de observação nada familiares. Este deslocamento proposital de si, emulando o outro como condição necessária para o acréscimo das faculdades particulares, resulta como a escrita composta pelo distanciamento necessário, em que o consciente não precisa se proteger, uma vez que, o texto literário assume a atividade como algo alheio que o compõe. O particular e o alheio fundem-se em prol da criação. Segundo a autora,

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 escrita 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. (SOUZA, 2007, p.123).

A criação do escritor/crítico se pauta, conseqüentemente, pela experiência dada através dos modos de ler, na qual a metáfora materializa as conexões com as memórias alheias, efetivando o processo de criação.

A experiência, que logo após a Primeira Guerra Mundial, passa a ser questionada por Benjamin em sua possibilidade de efetivação, torna-se tema de pesquisa e debate para diversos pensadores, que iniciam suas buscas por respostas para sua efetividade diante de um contexto tão dramático e insuportável. De lá pra cá, o debate continua a figurar, mantendo-se atual inclusive para nós. Deste modo, contribuindo com este propósito, o filósofo da arte, Geoges Didi-Huberman retoma o discurso de Agamben, que emprega em sua leitura sobre a experiência, os tempos de crise. Conforme expõe Didi-Huberman ao citar Agamben, a experiência

não é mais algo que ainda nos seja dado fazer. Pois, assim como foi privado da sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiências, talvez, seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo. (AGAMBEN apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 72-73).

Neste caso, a impossibilidade da experiência continua a informar-nos sobre a

incapacidade de estabelecermos conexões que formam a memória, em nossa contemporaneidade. Pautada, sobretudo, pela vivência nos grandes centros, de acordo com Agamben, o cotidiano resulta como a impossibilidade de traduzirmos as vivências pessoais em experiências. Isso porque, nas sociedades contemporâneas, somos bombardeados constantemente por cargas estimulantes excessivas, fato que consome toda a nossa energia nas vivências do presente, não permitindo que possa haver conexões com o passado, através de um distanciamento necessário de observação. Ao corroborar com a leitura acerca da experiência realizada por Benjamin, Agamben discorre sobre a sociedade ao afirmar que

o valor da experiência caiu de cotação (die Erfahrung ist im Kursegefallen). E parece que a queda continua indefinidamente. Basta abrir o jornal para constatar que, desde a véspera, uma nova queda foi registrada, que não apenas a imagem do mundo exterior, mas também a do mundo moral sofreram transformações que jamais pensamos serem possíveis. Com a guerra mundial, vimos o início de uma evolução que, desde então, nunca mais parou. (...) Porém, nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. (AGAMBEN apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p.74-75).

As tensões do mundo contemporâneo, em sua disposição de desconectar os sujeitos e suas experiências, indicam contudo, outra experiência possível, a que surge da reflexão da própria condição humana e se traduz como contestação: a experiência da queda. “O valor da experiência caiu de cotação, sem dúvida. Mas a queda ainda é experiência, ou seja, contestação, em seu próprio movimento, da queda sofrida. A queda, o não saber, se tornam potências na escrita que os transmite” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 143). Assim sendo, a experiência não pode ser concebida, contudo, como “destruída”, mesmo que em épocas mais drásticas de nossa história, ela mantém-se “indestrutível” mesmo que clandestina. É através da transmissão de uma experiência pelo ato da narrativa, cuja resistência do pensamento dá voz as reivindicações comuns da humanidade, que se estabelece a experiência dos povos. Assim a literatura, na figura do escritor e do crítico como leitor se coloca como o ato de resistência que conduz à experiência, ao passo, que espelha em sua composição as memórias alheias como objetos necessários deste processo discursivo.

Em *Mimesis*, considerada a obra-prima de Erich Auerbach, o crítico e teórico desenvolve este gesto de resistência durante a composição de seu trabalho, que advoga o diálogo com a memória alheia, na qual a inclinação pessoal é o meio que fornece os dados que serão desenvolvidos.

As minhas interpretações são dirigidas, sem dúvida, por uma intenção determinada; mas esta intenção só ganhou forma paulatinamente, sempre durante o jogo com o texto, e , durante longos trechos, deixei-me levar pelo texto. Os textos também são, em sua grande maioria, escolhidos ao acaso, muito antes graças ao encontro casual e à inclinação pessoal do que à intenção precisa. Em pesquisa dessa espécie , não se mexe com leis, mas com tendências e correntes, que se entrecruzam e complementam da forma mais variada possível (AUERBACH, 1971, p. 488).

Em um contexto de trabalho, exilado da guerra, em Istambul, sem os livros que lhe servissem de aporte para a construção discursiva, Auerbach recorre às suas memórias de leitura para criar suas análises. A falta de uma biblioteca especializada, como indica o autor, foi condição chave para o seu ato de escrita, reiterando a memória alheia como a circunstância perfeita da experiência literária, ao passo, que traz também em seu gesto a experiência da queda. A queda está presente em *Mímeses*, como a contestação contra a qual o exílio o faria calar. Entretanto, ao invés de acomodar-se, Auerbach desenvolve a liberdade de expressão através da construção de um dos livros mais importantes dos estudos literários. Seu gesto particular aponta para uma reivindicação comum, cuja resistência restaura a possibilidade de experiência.

Souza comenta que “a memória alheia é o núcleo que permite entrar, segundo Piglia, 'no enigma da identidade e da cultura própria, da repetição e da herança', os roubos, assim como as recordações, nunca são inocentes” (SOUZA, 2007, p. 125). A memória alheia é, assim, fator decisivo, que permite, frente a escassez de nossas vivências, encontrar refúgio para a criação, na presença do outro. Na contemporaneidade, o outro passa a ser condição amigável na escrita que se quer “individual”. O narrador diante do vazio e das banalidades que envolvem seu cotidiano, abre espaço através dos modos de ler, às experiências alheias, que através de embustes e artifícios formam a identidade particular do escritor e do crítico literário. “A ficção, este espaço privilegiado que se constrói pelos entrecruzamentos de discursos de diferentes naturezas, é o resultado das projeções subjetivas ou de experiências motivadas pela memória do outro, 'o efeito da memória falsa que a leitura causa'. (SOUZA, 2007, p.127).

A memória alheia é bem-vinda, por conseguinte, no debate da literatura contemporânea, na perspectiva que incorpora o alheio como fator constituinte da própria subjetividade. Não se trata mais de abarcar o escritor e o crítico como sujeitos plenos que produzem saber, mas de debater o gesto de construção de sua própria identidade, a partir da relação que estabelece com a leitura das tradições literárias. Assim, o escritor e crítico se

coloca como sujeito que não cria algo a partir de si, mas que traduz experiências alheias como sua propriedade particular. Tal efeito da criação se manifesta, por sua vez, através de um gesto específico de autoria.

Para o filósofo italiano, Giorgio Agamben, pensar o gesto de um autor, seja escritor, crítico, ou ambos, significa percebê-lo nesta condição de abertura, cuja autoria em si é tida como papel secundário e até mesmo irrelevante, pois há, de acordo com Agamben, “a indiferença a respeito do autor como mote ou princípio fundamental da ética da escritura contemporânea” (AGAMBEN, 2007, p. 48). É a partir dos ensinamentos de Foucault, que Agamben infere ser a condição da autoria, “a singularidade da sua ausência”, um espaço de desaparecimento do sujeito. Existe, todavia, alguém, segundo Agamben, “anônimo e sem rosto (...), alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada. O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irreduzível necessidade” (AGAMBEN, 2007, p. 49). O autor existe, por sua vez, por se colocar em relação ao outro, através de memórias alheias que o constitui a si mesmo. É o gesto da autoria apresentado em sua medialidade, que traz à tona os próprios mecanismos daquilo que pratica e assume a responsabilidade sobre o conhecimento engendrado, embora não seja sua condição originária.

A memória alheia, nessa empreitada, surge como a ferramenta facilitadora do gesto de escrita, cuja discursividade apresenta a experiência em sua complexidade. As considerações desenvolvidas sobre o literário construídas através da utilização de memórias alheias surge por conta da relação única travada entre o escritor/crítico e as obras, algo único e intransferível, um ato de relação intrínseca que desponta na materialidade textual pessoal. A tarefa do escritor como crítico não objetiva a escrita como meio para atingir um conhecimento, pois sua atividade é de especulação, em que só o processo de leitura sem finalidade alguma, pode trazer à tona memórias alheias que deem suporte a experiência. A intencionalidade, tal como objetivada por uma memória voluntária, não fornece acesso as conexões da memória, é necessário este objeto externo, que talvez surja da relação de leitura, se o tempo necessário de duração da experiência for respeitado. A memória alheia presente na discursividade sob esta égide, possui este perfil característico de fazer reviver a tradição em cada presente de leitura, rearticulando-a, sendo tal experiência, o meio necessário para constituir a individualidade, seja na escrita, seja na condição de sujeito.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nosso percurso de pesquisa, dentre nossos objetivos centrais, buscamos compreender como a metáfora da memória alheia se estabelece como gesto de leitura da crítica literária de Piglia, desenvolvendo os sentidos que ali circulam. Assim, partimos da observação da materialidade textual da crítica, no primeiro capítulo, na qual verificamos a metáfora em seus deslizos pelo texto ao apresentar-se como a ferramenta responsável para conferir sentidos sobre o literário. Tanto as considerações sobre os aspectos da memória alheia presente na obra de Borges, como sobre a própria literatura contemporânea do contista e também, sobre a literatura em geral, sobre a leitura e sobre a cultura de massa passam pelo crivo da metáfora.

A metáfora se apresenta, deste modo, como o lugar que permite a circulação dos conhecimentos acionados em diferentes formações discursivas, que se articulam na materialidade textual, em uma formação discursiva específica da crítica literária, no qual o gesto de produção de conhecimento sobre o literário atua estabelecendo sentidos sobre o discurso e sobre o próprio sujeito discursivo, como um modo de ler único que se estabelece sob a relação intrínseca de leitura.

Neste viés, observamos a postura do filósofo Nietzsche e de Borges sobre a metáfora, a partir de sua função primordial, como mediação simbólica sócio-histórica do real presentificada na linguagem. Fato que Pêcheux estuda com mais aprofundamento, demonstrando seus mecanismos de funcionamento no discurso e suas condições de produção. Por conseguinte, nos atemos aos estudos do analista de discurso e de sua abordagem da metáfora, que além de ocupar o local de apresentação de objetos para sujeitos, como mediação simbólica do real, participa ativamente da construção do próprio sujeito discursivo. A metáfora sublinha a abertura sócio-histórica da efetivação dos sentidos, uma vez que, sob sua tutela, se estabelece um acontecimento unificador entre as memórias anteriores de usos do termo em questão e uma atualização, cujas memórias ativam a reiteração do sentido, ou fornecem a sua quebra, através do deslocamento dos sentidos anteriores. É através dos estudos de Pêcheux que concebemos como o discurso se orienta, dividindo-se entre o interdiscurso e o intradiscurso de uma formação discursiva. Através do interdiscurso, a metáfora mobiliza os sentidos, que por conseguinte, adere a aspectos de natureza ideológica inconsciente, que se presentificam no intradiscurso assumindo também a organização específica de uma formação discursiva particular, com suas curvas ideológicas que passam a conduzir o processo de

significação. A metáfora na crítica literária surge, portanto, como um recurso capaz de estabelecer sentidos, que não são estáveis, mas que manifestam o gesto da crítica como um conhecimento aberto, onde o inconsciente sócio-histórico preenche as lacunas que promovem o sentido.

Como parte integrante dos sentidos evocados na crítica, as memórias esquecidas no processo de construção, são revisitadas por nós, no segundo capítulo, no intuito de abarcar um quadro de memórias, que traga à baila fragmentos incorporados ao sentido, através de recordações que compõe o entendimento sobre a memória alheia em cada tópico específico. Assim, quando Piglia utiliza a metáfora para significar os aspectos da obra de Borges, como uma memória alheia, apresentamos os contos que o próprio Piglia recorda na crítica, é o caso de "A memória de Shakespeare", "A loteria na babilônia", "A morte e a Bússola" e "Deutsches Requiem", e acrescentamos outros contos de Borges, que para nós também são representativos na esteira de uma memória alheia, como o conto "Pierre Menard, autor do Quixote", "As ruínas circulares" e "Tlön, Uqbar, Orbis e Tertius". Através de breves explanações sobre o escopo de cada texto, buscamos verificar nestes contos como a temática da memória alheia está presente como um dos aspectos elementares da literatura do contista argentino. Em seguida, ao significar a literatura contemporânea de Borges, a memória alheia evoca memórias de alguns escritores norte-americanos e também de Kafka, apontados por Piglia diretamente na textualidade da crítica. O que nos instigou a identificação de memórias proveniente das obras de tais autores, nas quais figuram o tema da memória alheia. Assim, para compor as memórias deste processo de deslocamento de sentidos, elencamos um trabalho de cada autor citado por Piglia na crítica, verificando como a memória alheia se presentifica nestes textos. Para tal empenho, selecionamos os romances *Naked Lunch*, de William Burroughs, *O leilão do lote 49* de Thomas Pynchon e *O processo* de Franz Kafka, bem como, os contos "Podemos recordar pra você por um preço acessível" de Phillip K. Dick e "Jhonny Mnemonic" de William Gibson.

Já em prol de estabelecer um panorama de memórias da memória alheia sobre o seu tópico de leitura da cultura de massa atribuído à crítica, nos direcionamos aos estudos da industrial cultural em Adorno e Horkheimer, pois para nós, uma das memórias que possibilitou as condições de produção do discurso sobre a cultura de massa como memória alheia, está presente nos ensaios dos filósofos: "Industria Cultural: O iluminismo como mistificação das massas" e "A indústria cultural", por apontarem como as memórias alheias vinculadas ao mercado literários tornam-se gestores de uma memória individual.

Ainda neste capítulo, evocamos memórias que pudessem preencher a constituição das lacunas dos esquecimento que o termo memória alheia mobilizou ao significar a literatura e a leitura. Destarte, ao desenvolver o tópico da literatura como uma memória alheia, recordamos os estudos de Buck-Morss, ao apontar a literatura como experiência literária, retomando a dimensão dos estudos de Hegel e principalmente de Benjamin, que refletem acerca do tema. Logo, a experiência literária em sua complexidade nos mobiliza para o trabalho do crítico João Cezar de Castro Rocha, o qual propõe a retomada da experiência literária no ensino escolar através da retomada de sua interatividade.

Por fim, selecionamos como memórias evocadas na relação memória alheia/leitura, memórias presentes no volume de *O último leitor*, de Piglia, *Robinson Crusóé*, de Defoe e *A arte de ler ou como resistir as adversidades*, nos quais as memórias alheias determinam a constituição da própria identidade do leitor que se lança na leitura como um suporte de encontro, no qual o alheio passa a determinar a manutenção da individualidade.

No terceiro e último capítulo de nossa pesquisa, observamos como se estabelece a discursividade a partir da dimensão da memória alheia. Deste modo, investigamos a atividade da crítica literária e também da escrita estética como o local de formação de uma identidade pautada por memórias alheias. Assim, corroboramos com a concepção de Piglia de crítica literária como lugar de uma autobiografia, juntamente, a concepção de experiência literária pautada através dos modos de ler, como fator decisivo da constituição de uma identidade estética e pessoal. Tal gesto, desenvolvido na discursividade compreende a abertura na criação do discurso, cujo consciente abre margem ao desconhecido em suas estratégias mnemônicas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. In: _____. LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

_____. A Indústria Cultural, tradução de Amélia Cohn. In: _____. COHN, Gabriel (Org.), *Comunicação de Massa e Indústria Cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.

AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. *Artefilosofia*, Ouro Preto, nº 4, p. 9-16, jan. 2008. Disponível em: <<https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/view/731/687>>. Acesso em: 22 mar 2019.

_____. O autor como gesto. In: _____. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: *Charles Baudelaire um lírico no auge no capitalismo*. Tradução: José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BORGES, Jorge Luis. “A Metáfora”. In: _____. *Esse Ofício do Verso*. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. “A Metáfora”. In: _____. *História da Eternidade*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2001.

_____. *Obras Completas I*. São Paulo: Globo, 1998.

_____. *Obras Completas III*. São Paulo: Globo, 1998.

BURROUGHS, William S. *Almoço nu*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e Anestésica: O “ensaio sobre a obra de arte de Walter Benjamin” Reconsiderado. *Revista Travessia*, n. 33, p. 11-41, ago-dez 1996, Florianópolis, SC. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16568/15124>>. Acesso em: 16 jul 2018.

CÂNDIDO. Antônio. *O albatroz e o chinês: ensaios de literatura*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CASTRO ROCHA, João Cezar de. *Crítica Literária: em busca do tempo perdido?* Chapecó: Argos, 2011.

_____. *Literatura e Imaginação*. (Plano de Aula não publicado).

_____. Teoria e os teóricos. In: _____. *Exercícios críticos*. Chapecó: Argos, 2008.

DICK, Phillip K. Podemos recordar para você por um preço razoável. In: _____. Dick, Phillip k. *Histórias de Philip K. Dick*. Tradução Ricardo Gouveia. São Paulo: Perosa Editores, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

DAFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. VirtualBooks: 2000. Disponível em: <<https://www.virtualbooks.com.br/v2/ebooks/pdf/00855.pdf>> Acesso em: 25 set 2018.

GIBSON, William. *Jhony Mnemonic*. 1981. Disponível em: <<https://kodesubstanz.files.wordpress.com/2011/11/william-gibson-johnny-mnemonic.pdf>>. Acesso em: 08 jul 2018.

KAFKA, Franz. *O Processo*. Alfragide/Portugal: Dom Quixote, 2009.

MONTEIRO, Adolfo Casais. Crítica e criação. In: _____. Monteiro, Adolfo Casais. *Clareza e Mistério da Crítica*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1961.

NIETZSCHE, Friedrich W. Sobre verdade e mentira em sentido extra-moral. In: *Obras Incompletas*. Trad. e notas de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (col. Os Pensadores).

ORLANDI, Eni P. *Interpretação: autoria, leitura e efeitos do trabalho simbólico*. Petrópolis: Vozes, 2007.

_____. A materialidade do gesto de interpretação e o discurso eletrônico. In: _____. DIAS, Cristiane. *Formas de mobilidade no espaço e-urbano: sentido e materialidade digital*. Série e-urbano. Vol. 2, 2013. Disponível em: <<http://www.labeurb.unicamp.br/livroEurbano>> Acesso em: 20 mar 2019.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. 5ª. Ed. Campinas, SP: Pontes, 2008.

_____. Metáfora e Interdiscurso. In: ORLANDI, Eni Pulcinelli. *Análise de discurso: Michel Pêcheux*. 3ª Ed. Campinas, SP: Pontes, 2012.

_____. *Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. 4ª Ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2009.

_____. Ler o arquivo hoje. In: ORLANDI, E. (Org.) *Gestos de leitura: da história no discurso*. Campinas: Unicamp, 1994.

_____. Análise Automática do Discurso (aad69). In: _____. GADET, F. HAK, T. (Org.). *Por Uma Análise Automática do Discurso: Uma Introdução à Obra de Michel Pêcheux*. 4ª Ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2010a.

_____. A propósito Análise Automática do Discurso: Atualizações e Perspectivas (1975). In: _____. GADET, F. HAK, T. (Org.). *Por Uma Análise Automática do Discurso: Uma*

Introdução à Obra de Michel Pêcheux. 4ª Ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2010a.

_____. Papel da memória. In: _____. ACHARD, Pierre et al. *Papel da memória*. Trad. José Horta Nunes. 3ª ed. Campinas/SP: Pontes Editores, 2010c.

PETIT, Michele. *A arte de ler ou como resistir à adversidade*. São Paulo: Editora 34, 2009.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. *O último Leitor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. O escritor como leitor. *Serrote*, n. 32, jul 2019. on-line. Disponível em: <<https://www.revistaserrote.com.br/2017/01/o-escritor-como-leitor-por-ricardo-piglia/>>. Acesso em 22 jul 2019.

_____. *Crítica y Ficción*. España: Delbolsillo, 1986.

_____. La ficción paranoica. *Clarín*. (Suplemento Cultura y Nación) 10 out 1991:4-5.

_____. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. *Travessia*, n. 33, ago-dez 1996, p. 47-59, Florianópolis, SC. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/16569>>. Acesso em: 18 set 2018.

_____. *Teoria do Complô*. 2001. Disponível em: <<http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistacasa/245/ricardopiglia.pdf>> Acesso em: 12 nov 2018.

PRIGOL, Valdir. *Metáforas do Literário*. ABRALIC. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456108936.pdf>. Acesso em: 10 abr 2018.

PYNCHON, Thomas. *O leilão do lote 49*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SOUZA, Eneida Maria de. Madame Bovary somos nós. In: *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2002.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Os estudos literários: fim(ns) e princípio(s)*. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/4859>>. Acesso em: 11 abr de 2018.

WOLF, Jorge H. *Telquelismos latino-americanos: a teoria crítica francesa no entrelugar dos trópicos*. Florianópolis, 2001. 127f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Disponível em: <<http://www.bu.ufsc.br/teses/PLIT0097-T.pdf>>. Acesso em: 19 set 20018.

ANEXO A – Crítica Literária

“O último conto de Borges”

O último conto de Borges, o que imaginamos (surpreendidos pela perfeição desse fim) ser o último conto de Borges, surgiu de um sonho. Borges, aos oitenta anos, viu um homem em rosto que num quarto de hotel lhe oferecia a memória de Shakespeare. "Essa felicidade me foi dada em Michigan", conta Borges. "Não era a memória de Shakespeare no sentido da fama de Shakespeare, isso teria sido muito trivial; tampouco era a glória de Shakespeare, mas sim a memória pessoal de Shakespeare. E daí saiu o conto."

Na narrativa, um escritor obscuro, que dedicou sua vida à leitura e à solidão, por meio de um artifício muito direto e simples (como os que Borges sempre preferiu para construir um efeito fantástico) é habitado pelas lembranças pessoais de Shakespeare. Volta-lhe então à memória a tarde em que escreveu o segundo ato de Hamlet e vê o lampejo de uma luz perdida no canto da janela, e o acorda e alegra uma melodia muito simples que jamais ouvira. "À medida que transcorrem os anos, todo homem tem a obrigação de carregar o crescente fardo de sua memória. Duas [p.43] me oprimiam, confundindo-se às vezes: a minha e a do outro, incomunicável. A princípio as duas memórias não mesclaram suas águas. Com o tempo, o grande rio de Shakespeare ameaçou, e quase inundou, meu modesto caudal. Temeroso, percebi que estava esquecendo a língua de meus pais. Já que a identidade pessoal baseia-se na memória, temi por minha razão."

A metáfora borgiana da memória alheia, com sua insistência na claridade das lembranças artificiais, está no centro da narrativa contemporânea. Na obra de Burroughs, de Pynchon, de Gibson, de Philip Dick, assistimos à destruição da lembrança pessoal. Ou melhor, à substituição da memória própria por uma cadeia de sequências e lembranças alheias. Do ponto de vista narrativo, poderíamos falar da morte de Proust, no sentido da morte da memória como condição da temporalidade pessoal e da identidade verdadeira.

Os narradores contemporâneos passeiam pelo mundo de Proust como Fabrizio em Waterloo: uma paisagem em ruínas, o campo depois de uma batalha. Não há memória própria nem lembrança verdadeira, todo passado é incerto e impessoal. Basta pensar no Joseph K. de Kafka, que sem dúvida é aquele que não pode recordar, aquele que parece não poder recordar qual é seu crime. Um sujeito cujo passado e cuja identidade são investigados. A tragédia de Joseph K. (o kafkiano propriamente dito, diria eu) é que ele busca recordar quem é. Em *O processo*, a processada é a memória.

As grandes narrativas de Borges giram em torno da incerteza da lembrança pessoal, em torno da vida perdida e da experiência artificial. A chave desse universo paranoico não é a amnésia e o esquecimento, mas a manipulação da memória e da identidade. Temos a sensação de que nos extraviamos numa rede que remete a um centro cuja arquitetura em si é perversa. É aí [p. 44] que se define a política na ficção de Borges. Basta ler "A loteria na Babilônia" para perceber que a função do Estado como aparato de vigilância, a função do que se costuma chamar a inteligência do Estado, é a de inventar e construir uma memória incerta e uma experiência impessoal. ("Como todos os homens da Babilônia, fui pro cônsul; como todos, escravo; também conheci a onipotência, o opróbrio, os cárceres.")

A figura vaidosa e vingativa de Scharlach, o Dândi, em "A morte e a bússola" (que parece o espelho no qual irá se refletir o Curinga de Jack Nicholson no Batman de Tim Burton), é um modelo barroco desse novo tipo de consciência. O herói vive na pura representação, sem nada pessoal, sem identidade. Herói é quem se dobra ao estereótipo, quem inventa para si uma memória artificial e uma vida falsa. Essa dissolução da subjetividade é o tema de "Deutsches Requiem", seu conto extraordinário sobre o nazismo. A confissão do admirável (do execrável) Otto Dietrich Zur Linde é na realidade uma profecia, ou seja, uma descrição antecipada do mundo em que vivemos. "Quantos saibam ouvir-me compreenderão a história da Alemanha e a futura história do mundo. Sei que casos como o meu, excepcionais e assombrosos agora, serão triviais muito em breve. Amanhã morrerei, mas sou um símbolo das gerações do futuro."

A cultura de massa (ou melhor seria dizer a política de massa) foi vista com toda a clareza por Borges como uma máquina de produzir lembranças falsas e experiências impessoais. Todos sentem a mesma coisa e recordam a mesma coisa, e o que sentem e recordam não é o que viveram.

A prática arcaica e solitária da literatura é a réplica (melhor seria dizer, o universo paralelo) que Borges erige para esquecer o horror do real. A literatura reproduz as formas e os dilemas do [p.45] mundo estereotipado, mas em outro registro, em outra dimensão, como num sonho. No mesmo sentido, a figura da memória alheia é a chave que permite a Borges definir a tradição poética e a herança cultural. Recordar com uma memória alheia é uma variante do tema do duplo, mas é também uma metáfora 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. (Robinson Crusóé retrocede ante uma pegada na areia; a caçula dos Compson escapa ao amanhecer pela janela do andar de cima; Remo

Erdosain abre a porta da gerência guarnecida de vidros japoneses e compreende que já está perdido.) São acontecimentos entremeados ao fluir da vida, experiências inesquecíveis que voltam à memória, como uma música.

A tradição literária tem a estrutura de um sonho no qual se recebem as lembranças de um poeta morto. Podemos imaginar alguém que no futuro (num quarto de hotel, em Londres) começa de repente a ser visitado pelas lembranças de um obscuro escritor sul-americano a quem mal conhece. Então vê a imagem de um pátio de mosaicos e de uma cisterna numa casa de dois pisos na esquina da Guatemala com a Serrano; vê a figura frágil de Macedônio Fernández na penumbra de um quarto vazio; vê uma tropa de cavalos de crina emaranhada que galopa solitária na planície, sob as profundezas do poente; vê um globo terrestre abandonado num hotel, entre dois espelhos que o multiplicam sem cessar; vê um bonde que cruza as ruas quietas da cidade de Buenos Aires e nele vê um homem que, com o livro encostado nos olhos de míope, lê pela primeira vez a Comédia de Dante; vê uma moça índia de melenas loiras e olhos azuis, vestida com duas mantas coloridas, que cruza lentamente a praça de um povoado na fronteira norte da província de [p.46] Buenos Aires; vê a chave enferrujada que abre a porta de uma vasta biblioteca na rua México; vê uma peça de bronze e um hrõn e um relógio de areia; e vê o manuscrito perdido num livro de Conrad e o belo rosto inacessível de Matilde Urbach, que sorri na luminosa claridade de um entardecer de verão.

Talvez no futuro alguém, uma mulher que ainda não nasceu, sonhe receber a memória de Borges tal como Borges sonhou que recebia a memória de Shakespeare.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.