



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB

INSTITUTO DE LETRAS - IL

DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS - TEL

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA - PÓSLIT

ERLA DELANE FONSECA ALMEIDA CASSEL

**Emilio Renzi e o *último* leitor: para uma tipologia dos leitores em Ricardo Piglia.**

Brasília

2017

Erla Delane Fonseca Almeida Cassel

**Emilio Renzi e o *último* leitor: para uma tipologia dos leitores em Ricardo Piglia.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília tendo em vista a obtenção do título de Mestre em Literatura e Práticas Sociais.

Linha de Pesquisa: Literatura e Outras Artes.

Orientador: Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho.

Brasília

2017

Cassel, Erla Delane Fonseca Almeida.

Título: Emilio Renzi e o *último* leitor: para uma tipologia dos leitores em Ricardo Piglia. – Brasília, 2017.

... f. Formato: 21/ 29,7.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Práticas Sociais).  
Instituto de Letras da Universidade de Brasília – UnB, *campus*  
Darcy Ribeiro.

Orientador: Erivelto da Rocha Carvalho.

1. Piglia, Ricardo. 2. *O Último leitor*. Ensaio ficcional 3.  
Estética da Recepção. 4. *Estética do Efeito*. 5. Ficção e Teoria 6.  
Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser. 7. Recepção.

**Erla Delane Fonseca Almeida Cassel**

**Emilio Renzi e o *último* leitor: para uma tipologia dos leitores em Ricardo Piglia.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília tendo em vista a obtenção do título de Mestre em Literatura e Práticas Sociais. Linha de Pesquisa: Literatura e Outras Artes.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Erivelto da Rocha Carvalho- Orientador- TEL/UnB

Presidente da Banca

---

Prof. Dr. Anderson Luís Nunes da Matta –TEL/UnB

Membro interno

---

Prof. Dr. Marcos Fabrício Lopes da Silva -Faculdade JK/ Gama

Membro externo

---

Prof. Dr. Juan Pedro Rojas –LET/UnB

Membro suplente

Aprovada em 24/ 03/2017.

**Aos meus filhos: João, Emanuel e Miguel.**

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente, a Deus, meu Tudo, minha Força e minha Inspiração.

À minha mãe, por sempre ter me incentivado a percorrer o caminho das “Letras”, caminho que ela, infelizmente, não pode percorrer.

Ao meu esposo, pelo amor, paciência e companheirismo de todas as horas, e pelo colo nos momentos difíceis desse percurso.

Ao meu João Victor, por ter assumido os irmãos em minhas ausências para essa escrita. Você está se tornando um homem surpreendente, filho amado!

À minha irmã por não me deixar sozinha nessa angústia, por me ouvir, opinar e acolher.

Ao meu querido orientador, prof. Erivelto, pela orientação serena, presença calma, e por ter sido o meu “primeiro leitor”.

Aos meus queridos Marcos de Jesus, Dennys, Juliana e Ana Paula, companheiros de discussões e companhias nessa estrada, por vezes, solitária.

Ao professor Sydnei Barbosa pela alegria da presença pacificadora.

Às amigas do coração, sempre tão presentes, mesmo quando distantes.

A Ricardo Piglia (in memoriam), que tornou acessível um conhecimento, por vezes, indecifrável para mim, o da Crítica Literária, por ter inspirado o meu imaginário de que eu seria capaz de contribuir numa discussão sobre uma paixão que temos em comum, a Leitura. E claro, por ter decifrado Borges para minha vida. Essa é minha humilde homenagem póstuma.

*“Ao “por-todo-nós-artistas-servido-de sonhos” Leitor.*

*Ao “tão-sonhado” Leitor.*

*Ao “que-o-autor-sonha-que-lê-seus-sonhos” Leitor.*

*Ao “que-a-arte-escritora-quer-real-mas somente-real-leitor-de sonhos” Leitor.*

*Ao “único-real-que-a-arte-quer”, o leitor de sonhos.*

*Ao “menos-real, o que sonha sonhos de outro, e mais forte na realidade, pois não a perde embora não o deixem sonhar, mas só ressonhar” Leitor. ”*

*(Macedonio Fernández)*

## RESUMO

A leitura como arte da réplica e o leitor, como o representante desse mundo paralelo à realidade, são os pressupostos iniciais de *El Último Lector* de Ricardo Piglia. A relação de Piglia com o leitor tem uma certa trajetória em sua literatura. Reflexões sobre o papel do leitor no processo literário já ocupavam espaço em obras anteriores. Esse, muitas vezes, é um cúmplice que decifra os enigmas em seu romance, elevando-se assim a um trabalho de reconhecimento de discursos ideológicos e estéticos e que são, muitas vezes, sociais e históricos. A obra pigliana dialoga com a *Teoría da Estética da Recepção*, principalmente nos trabalhos precursores de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, pois Piglia possibilita, por meio do encadeamento de sua trama crítico/literária, que o leitor extraia novos significados ou construa significado/solução, a partir do cruzamento dos “*horizontes de expectativa*” da obra com o do leitor, em seus níveis históricos de experiência, e assim constituindo essa experiência em níveis estéticos, a partir da *Teoria do Efeito Estético*, em que são inseridos os conceitos do fictício e do imaginário, bem como de “jogo de texto”, tão latentes, particularmente, em *O último leitor e Los Diarios de Emilio Renzi*, suas obras que são objetos principais desse estudo. Ricardo Piglia alcança a questão do leitor, partindo de um espaço, fragmentado e múltiplo, presente nos primórdios da literatura argentina, desde escritores pioneiros como, José Hernández e Domingo F. Sarmiento, passando por Macedonio Fernández, Julio Cortázar, e fundamentalmente em Jorge Luis Borges, mas também presente na literatura universal, com Miguel de Cervantes, Franz Kafka, Fiódor Dostoiévski, T.S. Eliot, James Joyce, William Shakespeare, Edgar Allan Poe. Localiza nesse espaço, o surgimento de vozes e discursos, ficcionalizados em uma tipologia de leitores, que transitam, se manifestam e se ocultam, mas que ajudam a compor uma imagem do “leitor atual”, que denomina desde o título de sua obra como “o último leitor”.

**Palavras-chave:** Ricardo Piglia, estética da recepção, leitores, modos de ler, leitor final.



## ABSTRACT

Reading as an art of replying and, the reader, as the representative of this world, parallel to reality, are the initial premises of *The last reader* (2006), by Ricardo Piglia. The relation between Piglia and the reader has a trajectory in his literature. Reflections about the reader's role in the literary process had already been mentioned previously in other literary works. This is, very often, the accomplice that deciphers the riddles in his novels, elevating thus it to a work of recognition of ideological and esthetic speeches, which are many times, social and historical. Piglia's work dialogues with *Aesthetic of Reception Theory*, particularly in Hans Robert Jauss's Wolfgang Iser's pioneer works, since Piglia makes it possible by the sequencing in his critical/literary plot that the reader takes out new meanings or builds meanings/solutions from the crossing of "horizons of expectations" about the work and the reader in his historical levels of background and thus, building this experience in esthetical levels, from the *Theory of Aesthetic Effect* on, in which, fictitious and imaginary concepts are introduced, as well as "text game", so hidden, especially in *The last reader* (2006) and *Los diarios de Emilio Renzi*(2015). His literary works are the main objects of this study. Ricardo Piglia reaches the matter of the reader starting from a fragmented and multiple space, present in early days of Argentinian literature, since pioneer writers, like José Hernández and Domingo F. Sarmiento, passing by Macedonio Fernández, Julio Cortázar, and fundamentally Jorge Luis Borges, but also present in the universal literature, with Miguel de Cervantes, Franz Kafka, Fiódor Dostoiévski, T. S. Eliot, William Shakespeare and Edgar Allan Poe. It comes up from this space, the outbreak of voices and speeches, fictionalized in a typology of readers, who travels, hide and express themselves but who help to compose the image of the current regular reader, who is named from the title of his work as "the last reader".

## SUMÁRIO

|                                                    |     |
|----------------------------------------------------|-----|
| INTRODUÇÃO .....                                   | 11  |
| 1 OS PRECURSORES DO CAMINHO AO LEITOR .....        | 17  |
| 1.1 Hans Roberto Jauss e o prazer estético .....   | 17  |
| 1.2 Wolfgang Iser e o ato da leitura.....          | 23  |
| 1.3. Outras teorias orientadas ao leitor .....     | 29  |
| 2 PANORÂMICA SOBRE RICARDO PIGLIA E O LEITOR ..... | 35  |
| 3 <i>EM BUSCA DO “ÚLTIMO LEITOR”</i> .....         | 42  |
| 3.1 Um caminho no bairro de flores .....           | 46  |
| 3.2 Em caminhos borgeanos .....                    | 50  |
| 3.3 Leitores múltiplos.....                        | 59  |
| 4 O ENCONTRO COM O “LEITOR FINAL” .....            | 83  |
| CONCLUSÃO .....                                    | 92  |
| REFERÊNCIAS.....                                   | 96  |
| A BIBLIOTECA DO ÚLTIMO LEITOR .....                | 103 |

## INTRODUÇÃO

*“ Na literatura, aquele que lê está longe de ser uma figura normalizada e pacífica(...); antes, aparece como um leitor extremo, sempre apaixonado e compulsivo. ”*

*(Ricardo Piglia)*

A leitura como arte da réplica e o leitor, como o representante desse mundo paralelo à realidade, são os pressupostos iniciais de *El Último Lector* (2005), livro de ensaios do escritor argentino Ricardo Piglia, que é o objeto principal desse estudo. A relação de Piglia com o leitor tem uma certa trajetória em sua literatura, tanto ficcional, quanto ensaística (teórico/crítica). Reflexões sobre o papel do leitor no processo literário já ocupavam espaço em suas obras anteriores. Esse, muitas vezes, é um cúmplice que decifra os enigmas em seu romance, elevando-se assim a um trabalho de reconhecimento de discursos ideológicos e estéticos que são, muitas vezes, sociais e históricos.

Nessa obra ensaística, em estudo, o escritor argentino expõe uma visão de literatura muito próxima à da literatura argentina atual, que possui uma determinação interna, que está constituída por elementos linguísticos e históricos. Tais relações da atividade literária concreta se reatualizam constantemente nessas relações entre língua e história, e inserem o elemento imaginário, constituído em seus exemplos de leitores, que são algumas razões desse estudo. E é de sua visão crítico-acadêmica anglo-americana, visto que Ricardo Piglia, constituiu grande parte de sua formação e carreira acadêmica nos Estados Unidos, nas Universidades de Princeton e Harvard, de onde advém uma outra determinação externa sobre a literatura, que veremos em sua crítica/ficcional sendo abordada a partir de uma reivindicação de pertencimento, da literatura local, na ordem de criação planetária, a partir da ideia de “universalidade” da criação, preconizada já em Jorge Luis Borges, de uma visão sobre a implantação multinacional da indústria cultural, tão reivindicados em seu diálogo com o trabalho de Walter Benjamin, de onde parte de seus leitores se constituem.

Ricardo Piglia alcança tais vertentes, em *O Último leitor*, partindo de um espaço, fragmentado e múltiplo, presente nos primórdios da literatura argentina,

desde escritores pioneiros como, José Hernández e Domingo F. Sarmiento, passando por Macedonio Fernández, Julio Cortázar, e fundamentalmente por Jorge Luis Borges, mas também presente na literatura universal, com Miguel de Cervantes, Franz Kafka, Fiódor Dostoiévski, T.S. Eliot, James Joyce, William Shakespeare, Edgar Allan Poe. Localiza nesse espaço, o surgimento de vozes e discursos, ficcionalizados em uma tipologia de leitores, que transitam, se manifestam e se ocultam, mas que ajudam a compor uma imagem do “leitor atual”, que denomina desde o título de sua obra como “o último leitor”

Partindo da afirmação de Gérard Genette (1972, p.127), de que a leitura é “a mais delicada e mais importante operação que contribui para o nascimento de um livro”, propõem-se traçar, nesse momento, um panorama dos leitores e dos modos de ler, nas obras de Ricardo Piglia: *O Último Leitor* (2006) e *Los diarios de Emilio Renzi* (2015), tendo como o objeto principal de análise, *O Último Leitor* (2006), desde a perspectiva da *Estética da Recepção e da Teoria do Efeito Estético* e em novas teorias orientadas ao leitor, presentes em Umberto Eco, Roland Barthes e Gerárd Genette, para, enfim, lançar um olhar sobre a sua obra mais recente, *Los diarios de Emílio Renzi: años de formación* (2015) à luz das conclusões empreendidas sobre, o que denominaremos, o “leitor final”.

A obra pigliana dialoga com a *Teoria da Estética da Recepção* quando possibilita, por meio do encadeamento de sua trama crítico/literária, que o leitor extraia novos significados ou construa significado/solução, a partir do cruzamento dos “horizontes de expectativas” da obra com os horizontes do leitor, em seus níveis históricos de experiência, e assim constituindo essa experiência em níveis estéticos, a partir da *Teoria do Efeito Estético*, em que são inseridos os conceitos do fictício e do imaginário, bem como de “jogo de texto”, tão latentes, particularmente, nas obras em questão.

Assim a *Estética da Recepção* é reivindicada aqui, tanto com o objetivo de revisitar a sua contribuição para se enxergar o receptor da obra literária como peça fundamental na sua compreensão como arte, quanto por se mostrar latente na obra de Ricardo Piglia, que fundamentalmente, abrange uma vasta concepção de leitores, que já estão presentes nos estudos de H. R. Jauss e W. Iser.

Seguiremos, nesse sentido, a vertente teórica da Recepção, inicialmente, nos trabalhos desenvolvidos por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, cotejando

a sua evolução teórica com a Teoria do Efeito Estético (2013) e de outras teorias orientadas ao leitor presentes em: Gérard Genette (2005), Umberto Eco (1986) e Roland Barthes (2013), considerando para isso, uma tipologia do leitor presente em tais teorias, tais como leitor ideal, leitor detetive, leitor cultivado, entre outros, que são convergentes com a tipologia ficcionalizada na obra de Ricardo Piglia que, em seu desfecho, nos orienta para uma tipologia final e única, embora múltipla, de um “leitor final”.

O conceito de texto literário como puro fenômeno, defendido pela corrente fenomenológica, pressupõe a presença do leitor como a figura que percebe, em sua consciência, a essência da criação literária. Essa perspectiva justifica a influência da Fenomenologia sobre os estudos da Recepção. Martin Heidegger (1889-1976), discípulo de Edmund Husserl (1859-1938), ampliou as discussões de seu mestre ao propor um modelo filosófico baseado na fenomenologia hermenêutica, e, a partir do qual a teoria literária se baseie “*em questões de interpretação histórica e não na consciência transcendental*”. (EAGLETON, 1997, p. 90)

A hermenêutica de Heidegger recebeu nova direção por meio dos estudos do filósofo Hans Georg Gadamer (1900-2002), que ampliou o espaço do leitor ao afirmar que, na interpretação de uma obra do passado, existe a possibilidade de emergir um novo significado para o texto, dependendo da posição histórica do leitor e da sua capacidade de dialogar com o texto: “*Quando a obra passa de um contexto histórico para outro, novos significados podem ser dela extraídos.*” (EAGLETON, 1997, p. 98).

E é com esse olhar sobre o passado do leitor e dos modos de ler, que nos lançaremos pela obra ensaística de Piglia, a fim de alcançar, em sua tipologia ficcional do leitor a multiplicidade de suas concepções, que vão surgindo como que aleatoriamente, mas que se mostram arquitetadas em obediência a forma do ensaio pensada e defendida por Theodor W. Adorno (2003), de que o ensaio se constrói a partir da absorção de teorias, mas as teorias que lhe são próximas, a fim de liquidar a opinião.

Observaremos também, finalmente, como parte desse processo de concluir uma possível definição (que se faz indefinida), do “leitor final”, como Piglia vai além e circunda a sua escrita ao campo teórico-ficcional, sempre focando na figura do leitor e do ato da leitura, como uma tentativa de iniciar um

exercício de falar de si, que explicitará em seu epílogo: “*Minha própria vida de leitor está presente, e por isso este livro talvez seja o mais pessoal e mais íntimo dos que já escrevi.*” (2006, p. 182).

Então ousaremos pensar que essa fala de si, através da leitura, concretiza uma ideia de fala do outro, que no caso de nosso estudo, é sugerido como múltiplo e fragmentado. Remetendo-nos a tentativa de identificar em suas figurações de leitores, ficcionais, pulsionais, acadêmicos, ideológicos ou históricos, a fragmentação presente e necessária para uma composição do leitor contemporâneo.

Entre a vasta fortuna crítica que alcança a obra de Ricardo Piglia, destacaremos alguns críticos, que constam na bibliografia dessa pesquisa e que, embora empreendam caminhos diversos e alcancem, em parte, algumas questões desse estudo, ainda não empreenderam um trabalho a partir de Piglia e da *Estética da Recepção* e de *Los Diários de Emílio Renzi*, sua obra mais recente, mas que muito nos auxiliaram também nesse percurso e nos trouxeram uma “luz” sobre a amplitude que o autor argentino abrange em outras obras: Maria Antonieta Pereira (UFMG), Livia Grotto (UNICAMP), Adriano Schwartz (USP), Wellington Ricardo Fiorucci (UTFPR), além de Susana Ynés González Sawczuk (Universidade Nacional da Colômbia) e José Manuel González Álvarez (Universidade de Buenos Aires), esse último, com um dos trabalhos mais completos sobre a questão das formas híbridas e da autoficção em Ricardo Piglia.

Outros autores teóricos que abordam a literatura sob o enfoque da recepção e apontam novas teorias do leitor, nos auxiliarão nesse estudo, alguns tomados por alusão implícita ou explícita do próprio autor argentino: Roman Ingarden, em *A obra de arte literária*, (1931); Roland Barthes, em *O prazer do texto* (1937); Umberto Eco, em *Leitura do texto literário* (1979); Gerárd Genette, com *Palimpsestos* (1982)<sup>1</sup>, entre outros, aqui destacamos somente os que serão reivindicados com maior frequência.

---

<sup>1</sup> Vale salientar que a referência inicial é à primeira edição dos textos, mas usaremos, posteriormente, nesse estudo, as edições traduzidas e atualizadas.

Considerando a Estética da Recepção, o pilar fundamental para os estudos sobre o leitor, seguiremos as premissas de suas obras pioneiras nessa discussão, que nos proporcionarão seguir pela diversidade de concepções do leitor, imaginada por Piglia, através dos seus modos de leitura, para enfim nos enveredarmos pelas teorias sucessoras ao pensamento da crítica alemã, que encontram-se como fonte essencial do pensamento teórico de Ricardo Piglia, ao longo de seus ensaios ficcionais e que nos auxiliarão na constituição do nosso objetivo.

Na outra vertente da crítica literária temos a obra de Ricardo Piglia, *O Último Leitor* (2006), que desvela as diversas imagens de leitor, ou de leitores como “experenciadores” da literatura em sua essência, aquela que “*está ali, fechada, mas fora do tempo, e possui a condição de arte: desgasta-se, não envelhece, foi feita como um objeto precioso que comanda o intercâmbio e a riqueza*”, (Piglia, 2006, p.13) intercâmbio que o escritor argentino favorece ao fazer da sua literatura um laboratório de experimentações para o desvelamento do “leitor final” *através das suas* experiências também presentes em *Los Diários de Emílio Renzi* (2015), seu último livro publicado e que comporá a conclusão desse estudo.

Passemos, então, para o percurso desta pesquisa. Partiremos, no primeiro capítulo, dos estudos desenvolvidos pelos alemães Hans Robert Jauss em *A estética da recepção: colocações gerais e O prazer estético e as experiências fundamentais da poíesis, aísthesis e kátharsis* (2002), Wolfgang Iser em *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético, vols. 1 e 2* (1996/1999) e *O Fictício e o imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária* (2013) integrantes da vertente teórica da Estética da Recepção, a fim de priorizar os precursores do pensamento sobre a questão do leitor e sua constituição participe na experiência estética da obra literária.

No segundo capítulo, perpassaremos, panoramicamente, parte da biografia e obra de Ricardo Piglia que ajudarão a constituir os “caminhos” percorridos em sua ficção, pela questão do leitor.

No terceiro capítulo, nos ateremos ao *O último leitor* (2006), por acreditarmos sintetizar uma busca, em recortes panorâmicos, de possíveis tentativas conceituais sobre o leitor, e isso ele o faz magistralmente, localizando-se como aquele que se reflete em suas obras e, por isso apontando também

para a construção de uma possível autobiografia futura. Assim, tentaremos alcançar à crítica roteirizadas ao longo dos ensaios de *O Último Leitor* (2006), que constituem o “múltiplo e fragmentado” da leitura do próprio Ricardo Piglia, que nos situa também em bases latino-americanas, principalmente através de Jorge Luis Borges, essencialmente, em *Ficções* (2014) e Juan José Saer em *El concepto de ficción* (2014).

No quarto capítulo, conceberemos a ideia do “leitor final” a partir do “último leitor” de Piglia que, como um autor contemporâneo, se utiliza do espaço fragmentado da leitura para estabelecer uma relação de representação do leitor, situando suas possíveis posições na experiência estética, mas essencialmente, convergindo seus argumentos para reforçar que a obra se concretiza no ato individual da leitura, a partir da experiência múltipla que antecede o seu leitor e que o compõe.

Esperamos alcançar, a partir do presente estudo, o objetivo dessa pesquisa, que é o de revisitar a tipologia de leitor roteirizada em *O Último Leitor*, de Ricardo Piglia, a partir das premissas, da *Estética da Recepção* e de seus desdobramentos teóricos, que trouxeram a importância do leitor da obra literária para a sua constituição enquanto experiência estética, a fim de mapear nessa diversidade de leitores e leituras sugeridas pelo ensaísta, os fundamentos da constituição de um “leitor final”, supondo-o uma nova experiência, de leitor contemporâneo, que está se compondo a partir da fragmentação, do hibridismo, e da auto ficção, presentes na literatura contemporânea, especialmente, na latino-americana.



## 1 OS PRECURSORES DO CAMINHO AO LEITOR

### 1.1 Hans Roberto Jauss e o prazer estético

“ Como uma palavra, como uma frase, como uma carta, assim também a obra literária não é escrita ao vazio, nem dirigida à posteridade; é escrita, sim, para um destinatário concreto. ”  
(M. Naumann)

Seguindo os caminhos da Estética da Recepção, em 1977, Hans Robert Jauss escreveu o artigo intitulado: “*O prazer estético e as experiências da poíesis, aísthesis e kátharsis*”. Nesse artigo, Jauss historiciza o conceito de prazer estético a partir de diferentes experiências de recepção ao longo da história, incluindo o leitor (o espectador, o intérprete) como elemento fundamental para a atribuição de valor da obra de arte.

Segundo o autor, na fase anterior ao período da arte clássica alemã, ou seja, antes da valorização da noção de prazer estético, conhecimento e prazer – atitude teórica e estética – mal podiam ser diferenciados. Tal diferenciação só ocorreu em virtude da necessidade de explicação do prazer estético frente à filosofia e à religião, e mesmo a reflexão moderna permaneceu, por muito tempo, presa à argumentação retórica e moralista, incapaz, portanto, de liberar a produção e a recepção da arte, a partir de uma teoria do prazer estético.

Iniciando sua retrospectiva pela *Poética* de Aristóteles, Jauss busca as origens de uma teoria estético-recepcional, já na Antiguidade, por meio da noção de prazer. Aristóteles, de fato, já nos falava do prazer diante da representação de objetos feios como oriundo da dupla origem do prazer de imitação: um que pode derivar da admiração de uma técnica perfeita de imitação, um modo de ver cognoscitivo, de ordem intelectual – *aísthesis* – e outro que advém do regozijo diante do reconhecimento da imagem original do imitado, um reconhecimento perceptivo, efeito perfeitamente sensível – *anámnesis*. Contudo, Aristóteles ainda considerou que a experiência estética também pressupõe que o espectador pode ser afetado por algo que se encontra em representação, identificar-se com as pessoas em ação, dar assim livre curso às próprias paixões despertadas e sentir-se aliviado por sua descarga prazerosa, como se participasse de uma cura. Eis, assim, em Aristóteles, a única justificativa

plausível para o fato de podermos encontrar, desde as obras dos antigos gregos, o mais profundo prazer na representação do mais trágico acontecimento.

Depois de Aristóteles, foi Santo Agostinho aquele que mais contribuiu para a formação da experiência estética. Por meio da diferenciação entre os verbos latinos *uti* (“usar”, “utilizar”) e *frui* (“sentir prazer”, “gozar”), Santo Agostinho reconheceu na “utilidade” do mundo o instrumento “para a salvação”, mas afirmou que a *fruitio* (“prazer”), que conduz à relação plena com o ser só pode ser orientada por Deus. A direção da experiência estética que gera prazer pode-se voltar para o bem – Deus – ou para o mundo – o mal.

Tanto Aristóteles quanto Santo Agostinho auxiliaram, pois, a escritura da história da experiência estética e ambos diferenciaram, a partir da percepção, conhecimento e prazer na ideia de autossatisfação.

Na compreensão da gênese da experiência estética, Jauss refere-se ainda a Górgias e às realizações da sofística. Górgias foi o responsável pelo estabelecimento das relações entre o prazer estético dos afetos provocados pelo discurso, valendo-se, antes mesmo de Aristóteles, das categorias de terror – *phóbos* – e paixão – *éleos*. Enquanto Aristóteles, contudo, pensava no estado de ânimo do espectador de uma tragédia e na conseqüente libertação de sua *psykhé*, “Górgias estava interessado na “preparação” (*paraskeuázein*) do ouvinte de um discurso e na transposição de seu esforço apaixonado para uma nova convicção, que, irresistivelmente, “*forma a sua alma como ela deseja*” (JAUSS, 1979, p.89).

No caráter peculiar dessa função comunicativa do discurso – a persuasão –, Górgias logo revela o caráter ambivalente da sedução estética: a arte do discurso é capaz de fazer aparecer o inacreditável e o desconhecido para o ouvinte, ainda que não corresponda à verdade, e, assim, pode influenciá-lo para bons ou maus objetivos.

O mais interessante nas considerações de Jauss é conseguir demonstrar em Aristóteles e Santo Agostinho a existência de uma teoria da recepção bem como revelar a existência de uma teoria dos efeitos, por meio da doutrina dos afetos da retórica, indo ainda mais além: mostrando que a decadência de toda experiência prazerosa da arte advém da perda da estética do efeito que fora introduzida pela retórica.

Esse é o momento em que a história da filosofia restringe o prazer estético em sua produção cognitiva e comunicativa, mostrando-o como “a contrainstância sentimental ou utópica da alienação”, o que influenciou, decisivamente, as teorias estéticas modernas, a contraposição entre prazer e alienação ou, ainda, a oposição entre prazer e trabalho.

Para o crítico alemão, as implicações histórico-filosóficas do século XIX, confirmando a alienação da sociedade industrial na divisão do trabalho social, separou o prazer do trabalho. O idealismo alemão talvez tenha sido, de fato, o móvel gerador da concepção de “puro efeito estético” – uma postura do espírito, sem correspondentes na realidade, donde a necessidade de restabelecimento da totalidade perdida, vale dizer: o prazer da autêntica beleza, permanece como utopia.

Theodor W. Adorno (1903-1969) é o reintrodutor da crítica ao prazer na arte. Para ele, o prazer seria o reflexo de uma reação burguesa à espiritualização da arte e o pressuposto da indústria cultural de seu tempo, que serviria aos interesses camuflados do poder.

Assim, hoje, para muitos, a experiência estética só é vista como legítima quando se aparta de todo o prazer em nome da reflexão estética. Segundo Hans R. Jauss, muito contribuiu para isso a difusão do sublime abstrato na arte, principalmente na pintura, no teatro e no romance, difundidos pelas vanguardas do pós-guerra, em sua oposição aos excessos do lugar-comum gerados pelo consumo – uma estética da negatividade se colocou então lado a lado com a arte ascética: “*A arte ascética e a estética da negatividade ganham, nesse contexto, o páthos solitário de sua legitimação, a partir do contraste com a arte de consumo dos modernos mass media.*”(JAUSS,1979, p.93)

Contudo, o próprio Adorno reconhece que, eliminado todo o prazer, seria impossível determinar o objetivo das obras de arte. O problema do prazer estético, para Jauss, pode ser compreendido, nesse sentido, na medida em que a moderna ciência da arte separou-se do comportamento contemplativo, condenando-o como objeto de estudo em virtude de seu aspecto subjetivo, em nome da objetiva verdade científica, e, da mesma forma, a estética marxista substituiu a experiência de verdade, de que participamos pela arte, pela experiência da verdade social, que não necessita da mediação do prazer estético.

Roland Barthes se empenhou na mudança de rumo dessa situação, tentando reabilitar o prazer estético. *O prazer do texto* (1973) é o espaço em que Barthes reivindica a escritura como forma de gozo e prova de desejo. Voltando as costas para *A aventura semiológica*, Barthes reassume a subjetividade, tanto no modo de escrever, quanto nas reações que esse texto prevê para o leitor, cujo julgamento depende da noção puramente pessoal de prazer, suscitado a partir da leitura da obra.

Ao Barthes que começara a escrever pensando participar de um combate, contrapõe-se um outro que defende a escritura apenas como um ato de prazer, o que já é representativo da crise estruturalista de 1967-1968 e da busca de novas soluções. Para Jauss, contudo, ainda que Barthes se proponha ao mergulho nas questões estéticas, encenando a necessidade de se considerar, enfim, o prazer do consumidor, permanece fiel a pressupostos básicos daquele programa, como o da anulação da figura do autor e do poder incontestável da escritura que, por si só, tem a prerrogativa de mostrar ao leitor que o deseja.

Desse modo, Barthes, como Adorno, não faz concessões aos “textos da cultura” – são eles necessários para que possamos, negativamente, valorizar os textos de gozo. Para Jauss, o que Barthes propõe, por fim, não é o direito do leitor de posicionar-se entre o dizível e o indizível, a sedução e a violência, o familiar e o inusitado, a “ubiquidade” do prazer e a “atopia” do gozo, é a necessidade de existência desses polos opostos.

É só a partir dessas considerações que Jauss introduz, enfim, três conceitos da tradição estética, para três categorias fundamentais para a fruição estética, que sempre se encontra na retrospectiva sobre a história do prazer estético, levando em consideração a sua função comunicativa: *poíesis*, *aísthesis* e *kátharsis*.

Jauss entende por *poíesis* a faculdade poética, no sentido aristotélico, que implica a produção de prazer ante a obra que nós mesmos realizamos. Nesse sentido, ao contrário de Santo Agostinho, que reservava esse prazer a Deus, e contrariamente também ao Renascimento, que o destinava ao gênio distintivo do artista, Jauss estabelece sua noção de *poíesis*, a partir da noção de criação artística, como força capaz de retirar a estranheza do mundo, num processo no qual o sujeito se torna capaz da produção de conhecimento conceitual, distinto

tanto da verdade científica quanto da atividade meramente mimética de reprodução.

Sua noção de *aísthesis*, por outro lado, modifica a noção de prazer estético, cunhada por Aristóteles, como base na formação de conhecimento através da experiência e da percepção sensíveis e se estrutura como experiência estética receptiva básica, dando espaço legítimo também para o conhecimento sensível em oposição à primazia do conhecimento conceitual.

Aproximando as considerações de Górgias das de Aristóteles e Freud, Jauss compreende ainda por *kátharsis* “o prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções, quanto à liberação de sua psique”. A *kátharsis*, nesse sentido, é apresentada por Jauss como uma experiência estética comunicativa básica, pois representa uma função social, delimitando diferentes normas de ação, e, ao mesmo tempo, o ideal da arte autônoma, capaz de libertar o espectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer no outro, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar. Um dos conceitos mais reivindicados na obra de Piglia, em função do leitor “pulsional”.

O relevante na tese de Jauss é que esses três conceitos representam funções autônomas que interagem umas com as outras na experiência estética: a *poíesis*, que remete à consciência produtora; a *aísthesis*, que diz respeito à consciência receptora, e a *kátharsis*, que se identifica com a transformação da experiência estética subjetiva em intersubjetiva. Todas essas relações são dinâmicas e pressupõem a comunicação literária como uma experiência estética, desde que se tenha em vista a experiência do prazer.

Atribuindo a mobilidade de funções a essas experiências fundamentais da tradição estética, Jauss acaba por lhes fornecer lugar em suas teses dinâmicas da teoria estético-recepcional. Assim, a distância que se estabelece entre o leitor contemporâneo e as obras do passado corresponde à distância estética que se abre entre a *poíesis*, implicando a produção da obra, e a *aísthesis*, regendo suas posteriores e sucessivas interpretações. A *kátharsis* pode remeter ao leitor, que procura ser persuadido pelo texto, ou ao autor, quando ele procura na própria *poíesis* a liberação da sua psique.

Com sua teoria das experiências estéticas fundamentais, Jauss consegue fugir à incômoda oposição entre prazer e conhecimento, conhecimento contemplativo e cognitivo, obras da cultura e da sua destruição. Tanto o produtor pode passar a posição de receptor e se tornar crítico da própria obra, passando da *poíesis* para a *aísthesis*, como o leitor pode-se tornar coprodutor, saindo da posição contemplativa da *aísthesis* para a da *poíesis*, o que acaba por afirmar que não há limites para o prazer do texto e que as suas variáveis são infinitas. Transição amplamente presente em *O Último Leitor* (2006), especialmente, nos ensaios sobre Franz Kafka, quanto sobre Jorge L. Borges e Che Guevara e tem um papel fundamental na análise da dinâmica dos ensaios e do pensamento crítico de Piglia, tornando-o alvo incondicional dessa experiência, fazendo-o múltiplo dela.

O leitor e a leitura transitam por tais experiências e são fontes delas, em todo o percurso das obras de Ricardo Piglia. Em particular, nas obras que são objeto desse estudo, o escritor argentino amplia a dimensão estética da experiência do leitor, fazendo uso do domínio da teoria crítica para ficcionalizá-la. Observada, desde o prólogo, através da figura do fotógrafo/leitor da cidade de Buenos Aires, o autor vincula o trabalho de reprodução da realidade em miniatura ao do universo da leitura.

O fotógrafo é o leitor da cidade e o autor da sua réplica em miniatura, e o narrador é o leitor da realidade paralela criada pelo artista. Dessa interação, emerge o deleite da obra real representada e a transição pelos papéis das experiências estéticas abordadas pelo teórico alemão. Nos ensaios que compõem *El último lector*, vão se construindo imagens literárias de leitores dentro de obras inacabadas, fragmentadas, ambíguas e abertas, obras que surgem em oposição a uma plenitude perdida. Em certa medida, Jauss e Piglia remetem a uma totalidade inacessível da literatura, possível apenas, para ambos, a partir do receptor como estância extratextual capaz de compensar tal inacessibilidade, de reconstruir seu sentido, de restituir a intenção e cristalizar uma emoção. O leitor, e talvez, somente “o último leitor” poderia ser esse horizonte utópico.

## 1.2 Wolfgang Iser e o ato da leitura

Para além de tais experiências um outro teórico da mesma escola de Jauss, Wolfgang Iser (1976) já afirma que no processo da leitura realiza-se a interação central da obra e de seu receptor. Numa vertente da estética da recepção, Iser apresenta o próprio texto como “prefiguração da recepção” (1996, p. 7), tendo com isso um potencial de efeito em que as estruturas põem a assimilação em curso e a controlam até certo ponto.

Enquanto Jauss centraliza seus estudos na fenomenologia da resposta pública ao texto, o teórico alemão, Wolfgang Iser (1926-2007), busca respostas para suas indagações no ato individual da leitura. A concepção teórica elaborada por Iser, em 1976, a *Teoria do Efeito Estético*, tem sua origem nos estudos de Roman Ingarden (1893-1970) e, como o próprio nome diz, analisa os efeitos da obra literária provocados no leitor, por meio da leitura. O crítico alemão privilegia a experiência da leitura de textos literários como uma maneira de elevar a consciência ativamente, realçando o papel da mesma na investigação de significados.

Os estudos de Ingarden, publicados em *A obra de arte literária* (1931), previam o texto como uma estrutura potencial, com indeterminações que deveriam ser concretizadas “corretamente” pelo leitor. Tal premissa limitava a atividade do leitor, restringindo-o a um mero preenchedor, ou seguidor de instruções. A proposta de Iser (1976) mais liberal, concede ao leitor maior participação no texto, possibilitando-lhe concretizar a obra por meio de várias interpretações. “*Essa generosidade, porém, é condicionada por uma instrução rigorosa: o leitor deve construir o texto de modo a torná-lo internamente coerente*” (EAGLETON, 1997, p. 111). E por não considerar a “concretização” proposta por Ingarden, uma comunicação efetiva entre o leitor e o texto, Iser (1976) propõe “os espaços vazios”, comentados mais adiante.

Ingarden (1931) argumentava que uma obra literária nunca é apreendida totalmente, pois as normas e valores que o leitor possui são modificados pela experiência da leitura e os acontecimentos imprevistos que surgem, no decorrer desta, obrigam-no a reformular suas expectativas e reinterpretar o que já leu. Dessa forma, a leitura caminha em duas direções distintas, para frente, através da reformulação das expectativas e para trás reinterpretando o que já foi lido.

Em contrapartida, Wolfgang Iser formula a tese de que o texto é um dispositivo a partir do qual o leitor constrói suas representações. A qualidade estética de uma obra literária está, portanto, na “estrutura de realização” do texto e na forma como ele se organiza, pois são as estruturas textuais que propiciam ao leitor experiências reais de leitura. Em suas palavras:

O papel do leitor representa, sobretudo, uma intenção que apenas se realiza através dos atos estimulados no receptor. Assim entendidos, a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente ligados. (ISER, 1996, p.75)

Retomando o modelo de Ingarden, Iser caracteriza o texto literário pela incompletude; para ele, a literatura se realiza na leitura. Tal aceção provoca ambiguidade: a literatura tem existência dupla, existe independentemente da leitura, nos textos e bibliotecas, e é potencial, pois concretiza-se através da leitura. Para o teórico, o verdadeiro objeto literário não é o texto objetivo e nem a experiência subjetiva, mas a interação entre ambos. A comunicação entre o texto e o leitor ocorre por meio do diálogo, pois, *“o texto ficcional deve ser visto principalmente como comunicação, enquanto a leitura se apresenta em primeiro lugar como uma relação dialógica”*. (ISER, 1996, p. 123)

A teoria proposta por Iser alcança algumas concepções dos formalistas, no que diz respeito à valorização do texto enquanto estrutura textual e à noção de “desfamiliarização” ou “estranhamento”. O estranhamento ocorre porque a literatura, ao apresentar os fatos da vida, força a uma consciência e revisão de expectativas; a obra literária *“desconfirma nossos hábitos rotineiros de percepção e com isso nos força a reconhecê-los, pela primeira vez, como realmente são”*. (EAGLETON, 1997, p. 108).

Em outras palavras, o texto literário, ao “desconstruir” o que é familiar, desperta o leitor para o que lhe é familiar e para as normas que estabelecem essa normalidade, fazendo com que, a partir da observação e contraste, ele passe a ter consciência crítica da sua realidade, conforme afirma Iser: *“A medida que o texto evidencia um aspecto deficitário do sistema, ele oferece uma possível compreensão do funcionamento do sistema.”* (1996, p. 139)

Dessa forma, a literatura situa o leitor em seu momento histórico, pois, possibilita-lhe, por meio da leitura, distanciar-se de sua realidade e participar das experiências de outros.



Em relação à continuidade e deslocamento da obra literária em épocas distintas, Iser e Jauss convergem ao argumentar que os textos não se comunicam apenas com os leitores contemporâneos, mas, ao longo do tempo, dialogam com outros públicos sem perder seu aspecto inovador, assumindo formas diferentes conforme o repertório desse novo público.

O teórico alemão resgata a premissa do leitor ideal, que para ele além de ser uma mera construção, representaria uma impossibilidade estrutural da comunicação. Mas conclui que tal leitor revela sua verdadeira natureza a partir do seguinte postulado: “*O leitor ideal é, a diferença de outros tipos de leitor, uma ficção.*” (ISER, 1996, p. 66) E como os outros tipos de leitor, carece de um fundamento real, fundando aí sua verdadeira utilidade. Enquanto ficção ele preenche as lacunas da argumentação, que surgem, muitas vezes, na análise do efeito e da recepção da literatura.

Uma das principais premissas teóricas de Iser (1996) é o *leitor implícito*, entendido como uma estrutura textual que oferece “pistas” sobre a condução da leitura. Tal leitor só existe na medida em que o texto determina sua existência e as experiências processadas, no ato da leitura, são transferências das estruturas imanentes ao texto. A partir dessa concepção, o leitor passa a ser percebido como uma estrutura textual (leitor implícito) e como ato estruturado (a leitura real).

Por não possuir existência real, o leitor implícito emerge das estruturas textuais, na medida em que estas reivindicam sua participação. Assim, a criação literária, através de sua organização textual, antecipa os efeitos previstos sobre o leitor; porém, os princípios de seleção que possibilitam a atualização do texto são particulares a cada leitor. As perspectivas do texto visam um ponto de referência, assumindo caráter instrutivo, todavia,

[...] o ponto comum de referências, no entanto, não é dado enquanto tal e deve ser por isso imaginado. É nesse ponto que o papel do leitor, delineado na estrutura do texto, ganha seu caráter efetivo (ISER, 1996, p.75).

O conjunto de normas sociais, históricas e culturais trazidas pelo leitor como bagagem à leitura, o *repertório*, diz respeito ao sistema de normas extraliterárias que constituem o pano de fundo da obra. O texto literário também apela para o repertório, na medida em que põe em jogo um conjunto de normas.

A leitura potencializa a união do repertório do leitor real e o repertório do texto (leitor implícito).

A identificação entre leitor e texto ocorre a partir da interação entre ambos e surge como consequência do confronto do horizonte de expectativas do leitor e da obra. Durante a leitura, o leitor utiliza estratégias de seleção por meio das quais confronta suas expectativas com as do texto. As estratégias são responsáveis pela organização do repertório, por meio das perspectivas do narrador, das personagens e do próprio enredo.

O conceito de *perspectividade*, do teórico alemão, é fundamental para que se compreenda a relação texto/leitor. Segundo o teórico, o texto é um sistema perspectivístico em que os elementos textuais são selecionados através das estratégias e combinados por meio do repertório. O texto oferece diferentes visões do objeto, por meio dos vários pontos de vista apresentados, isso ocorre porque cada perspectiva não apenas permite uma determinada visão do objeto intencionado, como também possibilita a visão das outras. Essa visão resulta do fato de que as perspectivas referidas no texto não são separadas entre si, muito menos se atualizam paralelamente.

A perspectividade interna do texto é estruturada pela estrutura de tema e horizonte. Essa estrutura é responsável pela condução do ato da leitura, uma vez que o leitor, não sendo capaz de abarcar todas as perspectivas imanentes, escolhe entre uma e outra. A perspectiva adotada pelo leitor, em determinado momento da leitura, constitui o tema, sendo que o horizonte passa a ser uma perspectiva já superada, e que, ou serve como pano de fundo para o tema atual, ou se transforma em um novo tema.

O entrecruzamento das perspectivas do leitor, durante a leitura, é o que determina suas representações e, conforme a construção de significados que ele atribui, as perspectivas podem emergir tanto do tema (primeiro plano), quanto do horizonte (segundo plano). Dessa forma, o ponto de vista do leitor vai se movimentando alternadamente, o que era tema, em determinado momento, transforma-se em horizonte e vice-versa.

Durante a leitura, a perspectiva do leitor pode divergir da perspectiva da obra, o que ocasiona uma fusão dos horizontes de ambos, conduzindo o leitor à reflexão sobre suas concepções de vida e visão de mundo. Isso faz com que, segundo Iser (1999), a leitura se torne uma comunicação efetiva, um diálogo a

partir do qual o leitor exerce sua atividade produtiva, pois o texto o força a uma tomada de posição, afirmando ainda que: “*A leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades.*” (ISER, 1999, p.10)

A articulação entre produtividade e prazer faz com que o leitor, por meio da leitura, transcenda as situações cotidianas que o envolvem. A identificação de um elemento que, em dado momento era percebido em segundo plano e passa para o primeiro com outro significado, faz com que o leitor se distancie de sua condição real e reflita sobre a mesma. A mudança de um plano a outro é denominada por Iser (1999) de “ponto de vista em movimento”, ou seja, uma variação das perspectivas do texto e do leitor.

A própria estrutura dos textos ficcionais, segundo Iser (1999), provoca a modificação constante das expectativas, num processo que revela a estrutura do ponto de vista em movimento. O leitor, portanto, é considerado um ponto de vista perspectivístico, pois move-se no interior de seu objeto, ou seja, daquilo que deve apreender.

Inserido no texto, o leitor alterna seu ponto de vista entre a *protensão* (expectativa sobre o que virá) e a *retenção* (perspectiva atual). Num processo dialético, a leitura já realizada acaba como lembrança que se dissolve num horizonte vazio e o que lembramos é projetado num novo horizonte, que ainda não existia no momento em que foi captado, desse modo Iser confirma que “[...] no processo de leitura, interação incessantemente expectativas modificadas e lembranças novamente transformadas”. (ISER, 1999, p. 17)

É, portanto, o ponto de vista em movimento do leitor que abre os dois horizontes do texto para fundi-los depois. Dessa forma, a estrutura de horizonte da leitura se mostra como um ato de criação, um modo de compreensão produtiva. Quando a perspectiva seguinte não tem ligação com a anterior, detém-se o curso de pensamento, havendo uma interrupção, a qual Ingarden (1931) denomina *Hiato*. A interrupção de uma conexão esperada, para Iser (1999, p.19), é “*paradigmática para os diferentes processos de focalização que acontecem durante a leitura de textos ficcionais*”.

No fluxo temporal da leitura, o passado e o futuro se encontram no momento presente e, por meio do ponto de vista em movimento, o texto é

transformado, na consciência do leitor, em uma rede de relações. Essas relações oferecem a base para as seleções durante o processo da leitura e é pela acumulação das perspectivas textuais que o leitor tem a impressão de estar presente no mundo da leitura. As diversas interpretações de um texto demonstram que as seleções subjetivas não são iguais, mas que variam de acordo com a compreensão intersubjetiva.

Nos textos ficcionais, os sentidos vão além do denotativo, pois os signos trazem à luz e desvendam muito mais do que a simples designação de algo dado. A linguagem do texto literário revela mais do que diz, e essa revelação é o seu verdadeiro sentido. O texto literário, portanto, está intimamente relacionado ao ato de representação do leitor.

O leitor, a partir da leitura do texto literário, experimenta representações da realidade e não a realidade em si. Essas representações, de acordo com Iser (1999), são produzidas por meio das imagens criadas. O texto fornece pistas de como o objeto imaginário, ou as imagens devem ser construídas na mente do leitor, porém *“o que deve ser representado não é o saber enquanto tal, mas a combinação ainda não formulada de dados oferecidos”*. (ISER, 1999, p.58)

As representações se sucedem e compõem o significado global do texto. Cabe ao leitor representar a totalidade dos aspectos evidenciados pela obra literária, como afirma Iser: *“Na sequência das representações, o objeto imaginário vai se apresentando contra o pano de fundo de um outro que já pertence ao passado”* (1999, p. 77). De forma que os objetos se modifiquem e se acumulem para formar o sentido do texto. O sentido do texto só ocorre por conta do momento temporal, atualizado pela leitura. Quando os objetos de representação ganham seu aspecto temporal, na fantasia do leitor, o sentido se forma a partir da modificação temporal das representações.

Partindo do conceito de lugares indeterminados formulado por Ingarden, Iser (1999) argumenta sobre os lugares vazios e a negação. Ingarden conceitua os espaços vazios em hiatos, lacunas deixadas propositalmente pelo autor e que devem ser preenchidas pelo leitor.

Iser revitaliza o conceito afirmando que tais espaços não precisam, necessariamente, ser complementados, antes, necessitam de uma combinação dos esquemas textuais, uma articulação que mobilize a formação do objeto imaginário e as mudanças de perspectiva: *“Os lugares vazios incorporam os*

*'relés do texto', porque articulam as perspectivas de apresentação, possibilitando a conexão dos segmentos textuais. ” (ISER, 1999, p. 126).*

Os espaços vazios possibilitam um novo ângulo em relação à leitura, na medida em que desafiam à participação do leitor por meio da suspensão da conectabilidade dos esquemas textuais. Por intensificar a formação das representações, tais espaços se mostram como condição para a comunicação efetiva entre texto e leitor.

Iser (1999) relaciona os espaços vazios ao conceito de negação, que, para ele é a anulação das concepções comumente consideradas corretas, ou seja: *“o rompimento da tríade tradicional do verdadeiro, bom e belo, pois sua concordância não é mais capaz de orientar nossa conduta”* (ISER, 1999, p.173-174). A negatividade na obra literária, sob a perspectiva iseriana, propicia o contraste dos horizontes entre o certo e o errado, o compreendido e o não compreendido. Nesse sentido, a negação, possui um papel comunicador, pois leva o leitor a questionar e refletir sobre aquilo que subjaz ao texto, transcendendo sua imanência.

### **1.3. Outras teorias orientadas ao leitor**

Em relação aos espaços indeterminados, em branco ou vazios, Umberto Eco, em *Lector in fábula* (1986), argumenta que o autor, ao deixar tais espaços, já prevê o preenchimento dos mesmos pelo leitor. Isso ocorre porque, de acordo com Eco (1986, p.37):

Um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu, de forma que à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa.

Tal afirmação reitera a premissa de que o texto é um estado potencial que precisa de um leitor para concretizá-lo. Os espaços vazios deslocam-se pela estrutura do texto; ao fazê-lo, provocam o deslocamento do ponto de vista do leitor e estabelecem a interação entre ambos. Preencher tais espaços torna-se, para o leitor, um desafio, pois obriga-o a reorganizar as representações que já construiu, reconsiderar o que já foi colocado em segundo plano e processar novamente a organização dos elementos. Os espaços vazios rompem as

expectativas do leitor, uma vez que o ponto de referência se torna o não dito. Iser (1999) salienta que, ao fazer com que o leitor enxergue o que estava oculto, os vazios compõem o repertório do texto, conduzindo o leitor à ação e ao uso de sua capacidade criadora.

A partir da ideia de W. Iser, em *O Jogo do Texto* (1989), em que procura dispor o conceito de jogos sobre a representação da arte e da literatura, procuraremos delinear as determinações desse conceito bem como a inserção do leitor nesse “campo” em que joga o autor e o leitor, nos ensaios de Piglia, a partir de outras perspectivas como as trazidas também por Eco.

Umberto Eco em *Os limites da interpretação* (2002) abre as possibilidades desse “jogo” na leitura e na interpretação a partir do funcionamento do texto e determina premissas para a existência de um “leitor modelo”, partindo da tricotomia: *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris*.

Em consonância com os pressupostos iserianos e trazendo a nova tendência na função de construção do texto desenvolvida pelo ato da leitura, o crítico italiano particulariza alguns apontamentos sobre a *Semiótica da Recepção* que nos auxiliarão e nos aproximarão do momento interpretativo de um texto, delimitando assim a importância do papel do leitor e o seu lugar no momento gerativo do texto, e que reivindicaremos ao longo desse estudo.

Perpassando a linha hermenêutica com Iser e o leitor implícito (1972), e a linha pragmática com Jauss (1969), os dois precursores já citados, de uma mudança radical dos estudos literários, acerca da recepção, Eco redireciona tais discussões sobre a leitura para uma nova orientação sobre uma história das teorias da interpretação e do efeito que a obra provoca no destinatário.

O crítico ampliou a dimensão dos enfoques gerativo e interpretativo que circulavam nos estudos hermenêuticos para uma tricotomia, que seria a oposição entre interpretação como pesquisa da *intentio auctoris*, interpretação como pesquisa da *intentio operis* e interpretação como imposição da *intentio lectoris*.

Partindo da combinação dessa tricotomia, tenta uma redefinição do papel da interpretação que culminaria na possibilidade de um texto estimular infinitas interpretações. Segue a partir dessa ideia para a determinação de dois tipos de leitores: *leitor semântico ou semiósico* e o *leitor crítico ou semiótico*.

Entendendo o “leitor semântico”, como o processo pelo qual o destinatário, diante do texto, preenche-o de significado, uma espécie de leitor-modelo ingênuo, e o “leitor semiótico” como o processo em que o destinatário procura explicar por que razões estruturais pode o texto produzir aquelas interpretações semânticas, uma espécie de leitor modelo. (ECO, 2002)

Eco considera a incompletude do texto, o pressuposto para a colaboração do destinatário, ao afirmar que o texto pretende atribuir ao leitor a iniciativa interpretativa ainda que espere ser interpretado com uma margem de univocidade. Assim postula a previsão de um “leitor modelo”, como aquele capaz de cooperar na atualização do texto como ele, o autor pensava e de se “*mover interpretativamente tal como ele se moveu generativamente*” (ECO, 1986, p. 58).

Defende sua *semiótica da recepção*, atribuindo a ela a contribuição pela busca da figura do leitor “constituendo”, em consequência de uma busca também, na *intentio operis*, como critério para avaliar as manifestações da *intentio lectoris*. Defendendo, o uso do sentido literal, como o ponto de partida para uma liberdade da interpretação. Mas alerta, em *Obra Aberta* (2015, p. 68):

(...), todavia no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade, particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual.

Gerárd Genette, em *Palimpsestos* (2010) amplia as possibilidades de interpretação de um texto, e da influência do leitor nesse processo, determinando características vigentes e atualizando o conceito de *intertextualidade*<sup>2</sup>, derivado de Julia Kristeva (2005).

No percurso do termo intertextualidade, podemos observar ainda que Genette categoriza o mundo das citações e referências, entretanto, não atribui à intertextualidade tanta importância. Se hoje todo texto que dialoga com outro texto é considerado intertexto, ou intertextualidade, para ele, assim como outros estudiosos do tema, pode ter outra classificação.

---

<sup>2</sup> Segundo definição mais conhecida de Kristeva : (...) todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 2005, p. 68)

Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Genette trata de textos especificamente, “*um texto absorve o outro*”, um texto lê outro, não se fala apenas de discursos ou gêneros que dialogam. Genette não faz uma discussão do que é do campo da literatura ou da linguística, o caminho já estava traçado, e ele se atém unicamente à literatura, e como os textos são referenciados por outros textos.

Para Genette, o objeto da poética não é o texto, e sim algo mais o *arquitrtexto = arquitrtextualidade* do texto: “*o conjunto das categorias gerais ou transcendentais – tipos de discurso, modos de enunciação, gêneros literários, etc. – do qual se destaca cada texto singular.*” (2010, p.11). Assim a arquitrtextualidade engloba todo texto produzido na literatura. Entretanto, Genette ampliou o conceito ao que chamou *transtextualidade*: “*tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos*” (2010, p. 11). Nesse sentido, a *transtextualidade* contém a *arquitrtextualidade*.

Existem cinco tipos de relações transtextuais, estabelecidas pelo autor: *intertextualidade*, *paratexto*, *metatextualidade*, *hipertextualidade* e *arquitrtextualidade*. Para começarmos entendendo bem a *transtextualidade*, deve ficar claro que os cinco tipos referidos não são estanques, a invasão de um tipo ao domínio do outro ocorre por vezes, até mesmo porque estamos tratando de diálogos.

Genette inicia sua elucidação com a *intertextualidade* – que aponta ter sido explorado primeiro por Kristeva – definindo-a assim, “*como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro*” (GENETTE, 2010, p. 12). O que Kristeva chama de *absorção*, Genette denomina *co-presença*.

A *intertextualidade*<sup>3</sup> tem três formas mais usuais: a citação, o plágio e a alusão. A citação ocorre com aspas, com ou sem referência precisa. O plágio ocorre quando não se declara o empréstimo. A alusão é quando há uma relação perceptível entre um enunciado e outro.

---

<sup>3</sup> A *intertextualidade* é [...] o mecanismo próprio da leitura literária. De fato, ela produz a significância por si mesma, enquanto que a leitura linear, comum aos textos literários e não-literários, só produz o sentido” (RIFFATERRE, Michael apud GENETTE, 2010, p. 13) Segundo Genette, o estudo de Riffaterre é mais amplo que o seu, e a *intertextualidade*, assim como é a *transtextualidade* para Genette, é a própria literariedade.



Passemos ao *paratexto*, que Genette considera como “uma mina de perguntas sem respostas” (2010, p. 14). Ao termo pertence: título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, notas, epígrafes, ilustrações, capa, sobrecapa. O texto em si mantém uma relação com esses “textos externos”, cabe ao leitor perceber a intencionalidade do autor ao utilizá-los.

O terceiro tipo é a *metatextualidade*, no qual se estabelece uma relação *crítica*, entre um texto e outro texto, sendo que o primeiro comente o segundo, “*sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo*” (GENETTE, 2010, p. 15).

No livro Genette pula o quarto tipo - mais tarde, como o fez o crítico, o trataremos – e passa para o quinto, a *arquitextualidade*. Nesse tipo de transtextualidade o silêncio é constituinte, o autor pode não evidenciar de qual gênero trata a obra, pela obviedade ou para não ser classificado, “a determinação do *status* genérico de um texto não é sua [do autor], mas, sim, do leitor, do crítico, do público, que podem muito bem recusar o *status* reivindicado por meio do paratexto” (GENETTE, 2010, p.15). Por um lado, o escritor publica a obra designando ou não o seu gênero, por outro lado o crítico e o público podem aceitar ou não a designação.

O quarto tipo é a *hipertextualidade* que, apesar de se assemelhar às definições recorrentes de intertextualidade, trata de relações mais íntimas entre textos. Também podemos entender como relações mais patentes, que não escapam a um leitor atento. Genette define assim: “*Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário*” (2010, p. 16). Então, não confundir com metatextualidade que trata do comentário de uma obra sobre outra.

Genette fala de um texto de *segunda mão* que deve a outro a sua forma e o seu resultado, uma operação chamada de *transformação*, “A **Eneida** e **Ulisses** são, sem dúvida, em diferentes graus e certamente a títulos diversos, dois (entre outros) hipertextos de um mesmo hipotexto: a **Odisseia**, naturalmente” (GENETTE, 2010, p. 16). Normalmente os hipertextos são obras literárias, como no exemplo acima, ao contrário dos metatextos, em raras exceções.

*Eneida* e *Ulisses* derivam da *Odisseia* de uma operação transformadora diferente da que a *Poética* deriva do *Édipo rei*, na qual a primeira comenta a segunda. Entretanto, Genette distingue a transformação presente nas duas obras. Em *Ulisses* ocorreria uma transformação simples, direta. Já que a ação da obra grega é transposta para a Dublin do século XX. Na *Eneida* a transformação seria mais complexa e indireta, Virgílio se inspira no tipo – formal e temático – criado por Homero, mas a sua história não tem a mesma ação que a da *Odisseia*. Todo texto derivado de um texto anterior por *transformação* ou por transformação indireta (imitação) é um *hipertexto*.

A transtextualidade, diz Genette, e seus tipos são mais que uma categorização do texto, são aspectos da textualidade, afirmando ainda que:

(...) todo texto pode ser citado e, portanto, tornar-se citação, mas a *citação* é uma prática literária definida, que transcende evidentemente cada uma de suas performances e que tem suas características gerais; todo enunciado pode ser investido de uma função paratextual, mas o *prefácio* (diríamos de bom grado o mesmo do *título*) é um gênero; a crítica (metatexto) é evidentemente um gênero; somente o arquiteito, certamente, não é uma categoria, pois ele é, se ousar dizer, a própria classificação (literária) (...) (2010, p. 21).

Todas as obras literárias são hipertextos, pois é inerente a elas a evocação de uma outra. Nesse aspecto, o estudo de *Palimpsestos* (2010) de Genette se mostra fundamental para se pensar a composição da obra de Ricardo Piglia. É inerente ao autor, o uso de hibridização dos gêneros delimitados em Genette, no seu processo de criação, bem como o uso da ficcionalização da crítica, como uma forma de parodiá-la.

Seus ensaios são permeados por citações, plágio, fragmentos, referências, prólogos, epílogos, sumários, paratextos presentes tanto em sua obra crítica/ficcional, quanto em suas em suas narrativas.

## 2 PANORÂMICA SOBRE RICARDO PIGLIA E O LEITOR

Faz-se fundamental partir de um breve panorama sobre a trajetória de Ricardo Piglia, para traçar seu percurso pela Literatura e outras artes, bem como sua atuação nas *Universidades de Buenos Aires e Princeton*, como professor universitário e que serão de grande relevância em sua formação acadêmica e indicarão a origem de algumas vertentes de seu pensamento.

Ricardo Piglia nasceu em Adrogué, província de Buenos Aires, em 1940. Em 1957, sua família se mudou para *Mar del Plata*, cidade onde começou a escrever um diário íntimo que se sobrepõe à memória e parece ficção: “*Tengo la extraña sensación de haber vivido dos vidas. La que está escrita en los cuadernos [do diário] y la que está fija en mis recuerdos.*” (PIGLIA, 2015, p. 11) Em 1960, decide-se pelo curso de História na *Universidad Nacional de la Plata*, porque lhe “*permitía mantener esa relación de intensidad y de distancia con la literatura que era lo que andaba buscando*”. Em 1963, tornou-se professor dessa mesma universidade. No mesmo ano, foi secretário de redação da revista *Liberación*, órgão cultural do *Movimiento de Izquierda Revolucionario*, MIR.

Em 1965, preparou para a editora Jorge Álvarez uma antologia da narrativa norte-americana chamada *Crónicas norte-americanas*. Ao lado de Sérgio Camarda dirigiu a revista *Literatura y sociedad* (um único número). No ano seguinte, devido ao golpe de Estado de Juan Carlos Onganía e a intervenção nas universidades, renunciou ao cargo de professor e começou a trabalhar na editora Jorge Álvarez, dirigindo a coleção *Clásicos de Hoy*. Em 1968, foi diretor literário da editora *Tiempo Contemporáneo* e preparou a coleção de romances policiais duros chamada “Serie Negra. Pela primeira vez, difundiram-se na Argentina as obras de Dashiell Hammet, Raymond Chandler, David Goodis, Horace McCoy, Brett Halliday, Eric Ambler.

Entre 1969 e 1974 fez parte do comitê de redação da revista *Los libros*, dirigida por Héctor Schmucler. Em 1974, colaborou para a revista *Crisis*, dirigida por Eduardo Galeano. Em 1977, foi visiting professor na Universidade da Califórnia, em *San Diego*.

Em 1978, tem início sua participação na direção da revista *Punto de vista*, ao lado de Beatriz Sarlo e Carlos Altamirano. No mesmo ano, traduziu *Men without Women*, de Ernest Hemingway.

Em 1984, passou a fazer parte dos colaboradores da revista *Fierro*, dirigida por Juan Sasturian. Em 1987, como *senior fellow do Council of the Humanities*, passou um semestre na Universidade de Princeton, à qual retornaria em 1989 e onde seria professor até sua aposentadoria em 2010. Em 1988, residiu três meses na *Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs*, em *Saint Nazaire*, França. No ano seguinte, recebeu a bolsa Uggenheim. No primeiro semestre de 1990, ministrou cursos na Universidade de Harvard, depois retornou à Argentina pelos sete anos consecutivos, desta vez como professor da Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires.

Em 1962, o conto *Mi amigo (La invasión)*, foi premiado no concurso organizado por *El escarabajo de oro*. Em 1963, *Una luz que se iba*, do mesmo livro, recebeu a premiação do primeiro concurso da revista Bibliograma, do qual participaram como jurados Marta Lynch, Marco Denevi, Aristóbulo Echegaray e Germán Verdiales. Em 1975, *La loca y el relato del crimen (Nombre falso)* foi vencedor do concurso de contos policiais da revista *Siete Días*, cujos jurados eram Jorge Luis Borges, Marco Denevi e Augusto Roa Bastos. *Respiración Artificial* recebeu o Prêmio Boris Vian (1982), *Plata quemada* foi premiado pela editora Planeta (1997), *Formas breves* foi o ganhador do *Premio Bartolomé March* (2001). Toda a obra foi homenageada pelo Prêmio Ibero-americano de Letras José Donoso (2005).

Para o cinema, Ricardo Piglia escreveu o roteiro de *Foolish Heart* (Coração Iluminado), dirigido por Héctor Babenco em 1995. No mesmo ano, trabalhou com o cineasta Andrés Di Tella num documentário sobre Macedônio Fernández. Elaborou o roteiro de *La Sonámbula* (1998), com colaboração de Fabián Bielinsky e do diretor Fernando Spiner. Junto a David Lipszyc, realizou a adaptação de *El astillero* (2000) de Juan Carlos Onetti. Ainda fez versões de textos de Júlio Cortázar e colaborou com María Luisa Bemberg na primeira versão do roteiro de *El impostor*, baseado em relato de Silvina Ocampo.

Compôs, em parceria com o músico Gerardo Gandini, a ópera que estreou em 1995 no Teatro Colón de Buenos Aires, *La ciudad ausente*, baseada em seu romance de mesmo nome. Em 1990, Alejandro Agresti dirigiu um longa-metragem chamado *Luba*, partindo do livro *Nombre falso*. Em 1998, igualmente, Marcelo Piñeyro levou às telas a história de *Plata quemada*.

Ricardo Piglia editou o *Diccionario de la novela de Macedonio Fernández* (2000), organizou e prefaciou uma antologia de contos chamada *Las fieras* (1993). Publicou, entre os textos de ficção, *La invasión* (contos, 1967), *Nombre falso* (contos, 1975), *Respiración artificial* (romance, 1980), *Prisión perpetua* (romance, 1988), *La ciudad ausente* (romance, 1992), *Plata quemada* (romance, 1997), *Blanco Noturno* (romance, 2010) e *El Camino de Ida* (romance, 2013), e *Los Diarios de Emilio Renzi* (2015). Os livros de não-ficção são: *Crítica y ficción* (1986, com edição ampliada em 1990), *Formas breves* (2000), *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)* (2001), *El último lector* (2005), além de *Antología Personal* (2014), *Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación* (2015) e *Los diarios de Emilio Renzi: Los años felices* (2016). *Cuentos con dos rostros* (1992) é uma seleção de relatos e integra um projeto de difusão cultural dirigido pela *Universidad Nacional Autónoma de México*, sob os cuidados de Marco Antonio Campos. *La Argentina en pedazos* (1993) é uma compilação de ensaios introdutórios à literatura argentina, originalmente preparados para as adaptações de textos literários da revista em quadrinhos *Fierro*. *Cuentos morales* (1995) é uma antologia organizada por Piglia que reúne alguns de seus relatos, escritos entre 1961 e 1990<sup>4</sup>.

Dessa vasta obra e campo que Piglia percorreu na literatura, música e no cinema, optamos por destacar as obras que possuem relação direta do autor, em sua ficção ou não com a figura do leitor e sua leitura crítica. Para assim, enveredarmos por uma tentativa de relacionar a presença da figura do leitor ficcionalizada ao longo de suas obras principais, e então chegarmos a *O último leitor* (2006) e *Los diarios de Emilio Renzi: años de formación* (2015).

Em *Crítica y Ficción* (1986), o autor já esboçava a ideia de que “*el lector ideal es aquel producido por la propia obra. Una escritura también produce lectores y es así como evoluciona a literatura*” (PIGLIA, 2014, p.51). Nessa reunião de entrevistas e ensaios, o escritor argentino expõe uma visão de literatura como espaço fragmentado de onde surgem vozes e discursos como componentes ideológicos que circulam, se manifestam e se escondem. O autor ficcionaliza a leitura que fazem os escritores como forma de deslocamento de sentidos. Afirma ainda que na leitura do escritor sempre existe uma prática que

---

<sup>4</sup> Uma cronologia mais detalhada pode ser encontrada em FORNET, J. (comp.) *Ricardo Piglia*, Bogotá, Fondo Editorial Casa de las Américas, Instituto Caro y Cuervo, 2000, pp. 273-280.

distorce, por sua vez, renova “*un escritor es alguien que traiciona lo que lee, que desvia e ficcionaliza (...)*” (PIGLIA, 2014, p. 51). Ricardo Piglia produz sempre interpretações e leituras que são singulares, extremas, que levam a uma nova perspectiva. Em “*O escritor como leitor*”, ensaio que compõe sua *Antología Personal (2014)* já esboçava tais ideias a respeito da posição do escritor diante do destinatário:

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, 2014, p. 48)

Juan José Saer, em *El concepto de ficción (1999)*, ampliaria a ideia de abrangência da participação do leitor na determinação da totalidade da arte ficcional, atribuindo, à ordem “pulsional” de uma obra e da sua leitura, importância fundamental:

La totalidad del arte no es de orden ideológico sino pulsional. El artista no adhiere a la causa del irracionalismo sistemático sino que pone a prueba, en la multiplicidad de sus pulsiones, el racionalismo imperante. La obra de arte es ua especie de móvil em que el sentido cambia de intensidad y de lugar a cada lectura, ya que también la lectura es una actividad pulsional. (SAER, 2014, p. 97)

Em *Respiração Artificial (1980)*, o romance inaugural de Ricardo Piglia, Marcelo Maggi submerge na leitura e na reconstrução de uma personagem do século XIX através dos seus escritos, que podem revelar ser a chave da situação histórica que a Argentina está vivendo nesse momento. Maggi é um leitor clandestino e perigoso para o regime ditatorial que é o contexto político em que está inserida a sua busca. Um leitor que se desenvolve através dos poderes dos discursos, em sua vontade de dar voz a essa imagem do passado para dar conta dos perigos do presente, um leitor que se insere na história.

No mesmo romance, o escritor Emilio Renzi<sup>5</sup> (alterego do escritor) escreve a história de um escândalo familiar e é por meio da ficção que consegue compreendê-la melhor. Nessa obra aparece o esboço do trabalho de Piglia com

---

<sup>5</sup> Emilio Renzi é um personagem que aparece em todos os livros de Ricardo Piglia, misturando, em suas características dados biográficos do autor e particularidades ficcionais. Uma espécie de alterego, uma sombra do autor, inclusive com relação ao nome Emilio é o segundo nome do escritor, Renzi, o segundo sobrenome.

a ficção, que não é, portanto, uma reivindicação do imaginário, e sim uma incorporação do real ao imaginário, de modo deliberado, como forma, não de confundir o leitor, e sim de explicitar o caráter duplo da ficção, que mescla de modo inevitável, o empírico e o imaginário.

E assim, o autor estabelece uma duplicidade na relação com o leitor, nesse romance, um personagem lê e reconstrói os vestígios de um discurso e, por sua vez, o leitor do romance, em seu processo de leitura, deverá trilhar uma história codificada. Apropriando-nos da tríade que implica *Os Atos de Fingir* (2013), de W. Iser, que são determinadas na *seleção-combinação-auto indicação*, em que persiste a ideia de que o texto literário/ficcional seria uma forma determinada de acesso ao mundo e como esta forma não está dada de antemão pelo mundo a que o autor se refere, para que o leitor se imponha é preciso que seja nele inserido. Assim como afirma Iser: “*inserir não significa imitar as estruturas existentes de organização, mas sim decompô-las*” (2013, p. 35).

Assim, o escritor argentino, utiliza a seleção de fatos históricos, versões, dados jornalísticos, dos sistemas contextuais existentes, mas sendo a *seleção*, uma transgressão de limites na medida em que os elementos reais são acolhidos pelo texto, e se desvinculam da estruturação semântica ou sistemática dos sistemas de que foram tomados, ele age a partir da *combinação*, criando relacionamentos intratextuais, resultantes dos elementos que o próprio texto criou.

Já na epígrafe do livro, o narrador nos revela uma pista, e uma orientação para a leitura do romance “*We had the experience but missed the meaning, and approach to the meaning restores the experience.*”<sup>6</sup>, de T.S. Eliot. O narrador refere-se a uma fotografia sua e do seu tio Maggi em que consta a epígrafe, e infere sua finalidade “*como se quisesse me orientar, escreveu as duas linhas*”. (PIGLIA, 2010, p. 10). Essa orientação metafórica, se traduz ao leitor em duas hipóteses de interpretação: se o leitor desconhece o poema irá por um caminho: se o reconhece, irá por outro. Qualquer uma das possibilidades envolve as questões da passagem do tempo, a experiência, e do sentido, o significado da

---

<sup>6</sup> “Tivemos a experiência, mas perdeu-se o significado e a abordagem ao significado restaura a experiência” tradução nossa. As duas linhas destacadas pertencem ao terceiro dos *Four Quartets* de T. S. Eliot, “The Dry Savages” (1941).

existência. Mas outras questões surgem se se pensar isoladamente, a da impossibilidade de sentido, a da felicidade, a da relação entre as gerações, a da fé ou não em padrões. Ainda que seja difícil apontar qual caminho escolher, torna-se mais evidente que não há um único caminho e esse dependerá, ilusoriamente do leitor.

Em Piglia, essa liberdade é cerceada a todo momento pelo narrador, ele conduz o leitor a interpretação, ele “dá as pistas”, que muitas vezes, podem ser falsas. Como previa Eco (1986, p.55):

Um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da mais valia de sentido que o destinatário lhe introduz. Um texto pretende deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, ainda que habitualmente deseje ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Um texto quer que alguém o ajude a funcionar.

O autor recupera remotas abordagens sobre a dialética autor-obra-leitor, individuando, além disso, na discussão sobre o signo icônico, a ideia de que signos literários são uma organização de significantes que, ao invés de servirem para designar um objeto, designam instruções para produção de um significado.

No cenário labiríntico de *A Cidade Ausente* (1992), o leitor é convocado a se identificar com a personagem Junior e a experimentar “*a vertigem das narrações e a perda do sentido da realidade*”. Nesse caso, cabe-lhe tentar estabelecer algumas regras para a abordagem da obra: priorizar leituras, mapas, trajetos e códigos, abrir núcleos narrativos, evitar a tentação de abandonar-se à “*linguagem-rio*”, investigar os cruzamentos da obra com diversas culturas, como a anglo-saxã, a eslava, a judaica e a própria tradição argentina. Além disso, o leitor deve desconfiar do que lhe é dito, buscar nas aparentes semelhanças as microdiferenças, e entender-se como criatura de um texto feito mais para desafiá-lo que para comovê-lo.

Apesar de, em alguns momentos, Piglia tratar sua obra a partir do que Roman Ingarden (1979) considera como um esqueleto ou esquema que deve ser completado pela interpretação do destinatário, não nos iludamos, porém, com uma abertura despretensiosa do autor, pois não se pode esquecer que os autores jogam com seus leitores, e que o texto é o campo desse jogo.



O que já é afirmado em Iser (2002, p.107):

O próprio texto é o resultado de um ato intencional pelo qual um autor se refere e intervém em um mundo existente, mas, conquanto o ato seja intencional, visa a algo que ainda não é acessível à consciência. Assim o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e por fim, a interpretá-lo.

Esse mundo a ser desvelado, essa “obra aberta”, cuja gênese está na frente do livro, aparece em *O Caminho de Ida* (2013), o seu mais recente romance, quando o narrador Emilio Renzi insere o leitor numa trama em que será fundamental decifrar as referências literárias, no momento em que cita uma obra de Joseph Conrad e a transforma em peça chave na ligação do Thomas Munk (o *serial killer*) à sua última vítima a professora de Literatura Ida Brown. Somente um leitor atento seria capaz de desvendar a importância da referência literária no crime. Embora Piglia refute essa condução da leitura em sua obra observa-se num outro ponto que o escritor se interessa muito pela estrutura narrativa como investigação:

Como eu gostaria que meus livros fossem lidos? Tal qual eles são lidos. Nada mais que isso. Por que o escritor teria que intervir para afirmar ou retificar o que se diz sobre sua obra? Cada um pode ler o que quiser num texto. (PIGLIA, 2014, p.9)

E nesse fio condutor, quem deixa as “pistas” e conduz a investigação é o narrador, sendo o leitor, o seu “fantoche”. Inserindo, assim, o leitor num “jogo”, em que se exigirá dele uma dupla operação de imaginar e interpretar fazendo com que se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis de identificar o mundo do texto, fazendo com que, inevitavelmente, o mundo repetido no texto comece a sofrer modificações.

É importante salientar, que somente a partir de um olhar mais atento, que apesar desse “jogo” de representação do real parecer ser explicitado na obra de Piglia, ele pode estar se servindo dessa condição do mundo representado no texto, que possui um efeito ambivalente, pois o mundo representado no texto, na concretude de sua representação parece designar um mundo representado, ou seja, o mundo do texto, por ele construído, não é o mundo do contexto, para mostrar o modo característico do fictício: ser transgressão de limites.

### 3 EM BUSCA DO “ÚLTIMO LEITOR”

“ Toda linguagem é um alfabeto de símbolos cujo exercício pressupõe um passado que os interlocutores compartilham. ”

(J. L. Borges)

A partir desse panorama sobre a obra de Ricardo Piglia, sob a perspectiva da relação autor-leitor-obra, e da constituição dessa relação para uma possível ficção da leitura, alavancamos os pressupostos da *Estética da Recepção*, e da *Teoria do Efeito Estético*, bem como de seus desdobramentos em outras teorias orientadas ao leitor, a fim de dar continuidade à investigação da constante presença do leitor, tanto como recurso de criação literária, quanto como abjudicador de sentido e experiência literária, em *O último leitor*(2006) e *Los diarios de Emilio Renzi*(2015).

Piglia destaca-se, no campo crítico literário argentino, ao invocar, com frequência, a presença de uma tradição literária argentina, como a “voz” que surge da margem, ou a “voz” do deslocamento, para incorporá-la à tradição literária universal. Usa, com demonstrada habilidade, desses artifícios como constituintes de seus ensaios-ficcionais e lança-nos pelo labirinto de sua latente obsessão a respeito do leitor e de sua constituição ficcional a partir das formas de leituras imanadas do texto literário.

Essa busca incessante, materializa-se na constituição de um “*último leitor*”. E sua obra ensaística, *enquanto* o autor transita, entre personagens conhecidas da literatura universal, Dom Quixote, Robinson Crusóé, Auguste Dupin, Madame Bovary, Hamlet e também escritores reconhecidamente leitores, Jorge Luis Borges, Franz Kafka, James Joyce para compor a sua poética, delimitaremos um espaço ficcional em que insere o leitor e uma possível tipologia para reunirmos tais fundamentos em um conceito que une essa diversidade na figura de um “*leitor final*”.

Percorrendo o roteiro empregado por Piglia, que recorre aos seus precursores e à tradição literária argentina, personificadas em um *leitor extremo* trazido em Borges, “*daquele que passou a vida lendo, aquele que queimou os olhos na luz da lâmpada*” (PIGLIA, 2006, p.19), e metaforicamente, também por um leitor comum “*aquele que imaginou uma cidade perdida na memória e a*

*repetiu tal como a lembra*” (2006, p. 12), figurado no fotógrafo Russel, presentes em seu prólogo.

Além do prólogo e do epílogo, *O Último leitor* (2006), também é composto por seis ensaios, que vão desde o *leitor extremo/ideal/modelo* representado por Borges, no primeiro capítulo, passando pelo *leitor experienciador*, em Kafka, o *leitor detetive*, em Auguste Dupin ou Marlowe, o *leitor pulsional* em Che Guevara, a *leitora* em Anna Kariênina, até chegarmos ao *leitor final* em James Joyce. Cada percurso insere, a partir de uma tipologia do leitor, a verdadeira essência de seu modo de ler, seja a partir de uma posição marginal ou clássica, universal ou da tradição latino-americana ou até mesmo ideológica ou contra ideológica, mas particularmente, em Ricardo Piglia, essa construção se dá a partir de fragmentos e de experimentações e é na multiplicidade que ela se constitui.

A forma ensaística de Piglia se desdobra na questão da crítica ficcional e pode ser incluída em um campo mais amplo, o da literatura sobre a própria literatura, o que já foi denominado como literatura *metaficcional*, ou os *metatextos* literários em Genette (2010). A partir de uma *metaficção* entendida como autoconsciência que reflete sobre sua própria natureza, seus modos de produção e seus efeitos sobre o leitor.

Tal característica tão latente nas obras do escritor argentino, também é vista em outros escritores latino-americanos, como Macedônio Fernandes e Jorge Luis Borges, em que se encontram alguns “rasgos” desse tipo na tematização do processo de escrita, o questionamento sobre a própria condição e possibilidade, o uso de personagens históricos em suas ficções, bem como a exigência de competências narrativas não habituais, e diversas expressões de sua autoconsciência narrativa.

E Macedônio Fernandes é um dos precursores mais significativos desse movimento, observando em sua obra mais importante, *O museu do romance da eterna* (1967), fundamentos desse movimento de uma literatura autoconsciente e da hibridização de gêneros como o ensaio e o romance.

Piglia reivindica tal precursor ao longo de suas obras, tornando-o junto a Borges, os marcos centrais em relação à autorreflexão e autoconsciência narrativa, além do incorporamento teórico dentro da ficção e do uso de recursos ficcionais nos ensaios teórico-críticos.

Enfatiza-se então, nesse processo o que Genette já declarava como a atribuição ao leitor da responsabilidade sobre a leitura e sobre a questão de gêneros de um texto:

Em suma, a determinação do status genérico de um texto não sua função, mas, sim, do leitor, do crítico, do público, que podem muito bem recusar o status reivindicado por meio do paratexto: assim se diz frequentemente que tal “tragédia” de Corneille não é uma verdadeira tragédia, ou que o Roman de la Rose não é um romance. Porém, o fato de esta relação estar implícita e sujeita a discussão (por exemplo, a qual gênero pertence a Divina comédia?) ou a flutuações históricas (os longos poemas narrativos como a epopeia quase já não são percebidos hoje como relevantes da “poesia”, cujo conceito pouco a pouco se restringiu até se identificar com a poesia lírica) em nada diminui sua importância: sabe-se que a percepção do gênero em larga medida orienta e determina o “horizonte de expectativa” do leitor e, portanto, da leitura da obra. (1982, p. 17)

A partir da sua concepção de gênero, e da responsabilidade atribuída ao leitor, para a sua determinação, Genette levanta a importância dos elementos transtextuais tanto quanto os elementos levantados por Jauss e Iser para determinar a recepção dos textos. Piglia usa com habilidade esses elementos, ao compor suas obras utilizando-os para inserir o leitor numa rede de relações textuais, ora visíveis, ora invisíveis e que influenciam na leitura. Suas obras são compostas por prólogos, epílogos, epígrafes e outros elementos paratextuais, que exercem uma ação sobre o leitor, que procuraremos nesse estudo delimitar ao *efeito estético* trazido por Iser.

O leitor como um “experenciador” da obra artística, faz-se a premissa inicial no prólogo, e é vivenciado pelo narrador em primeira pessoa, de *O último leitor* (2006,) através de uma história no limite da ficção e da suposta experiência vivida.

O leitor se apresenta, especialmente no paratexto inicial, como elemento fundamental da experiência estética da obra literária, o artista/ autor personificado em Russel, fundamentaria a experiência da *poíesis* (categorizada em Jauss), pela qual o indivíduo, pela criação artística pode satisfazer sua necessidade de inserir-se no mundo e sentir-se nele, apesar de que sua ação se ocorra no porão de sua casa, em um estado de solidão, a imitar o próprio “ato da leitura”.

Superficialmente, parece tratar-se de um “leitor ideal” ou um “leitor implícito” criado pela própria obra ou inserido no “jogo do texto”, mas ao longo

do prólogo, e também dos ensaios posteriores, verificaremos que esse leitor inicial, torna-se o “pretexto” para alcançar a uma concepção de leitor, que Piglia denomina como “o último leitor” e Russel é o primeiro dos “últimos leitores” de Piglia, e também está em sua concepção.

O narrador do prólogo apresenta-se como um leitor comum, passageiro, e por vezes estrangeiro em suas próprias terras. É válido ressaltar, que Piglia transitou como professor e crítico entre a Universidade Nacional de Buenos Aires e as Universidades de *Harvard* e *Princeton*, por mais de vinte e cinco anos, de onde advém a influência e o seu olhar estrangeiro sobre a literatura argentina e na literatura argentina, e podem constituí-lo um “leitor externo”, o outro em sua própria tradição.

Evidencia-se em sua obra, a aproximação a diversas críticas a respeito do leitor e da leitura, e no prólogo, em especial, a que se destaca é a ideia de *close reading*<sup>7</sup>, numa perspectiva borgiana, ou para uma perspectiva da literatura e cultura argentina, em prol de uma teoria da leitura. Piglia não parte do *close-reading* desconstrutivo, como afirma: “*Borges não é Derrida, não é Paul de Man*” (PIGLIA, 2006, p.28), e sim utiliza-se de tais operações para estabelecer a ficção como “uma poética da leitura”.

Na análise que se segue do prólogo, um dos maiores ensinamentos de Jorge Luis Borges ficará latente: “ *Talvez o maior ensinamento de Borges seja a certeza de que a ficção não depende apenas de quem a constrói, mas também de quem a lê.* ” (2006, p.28).

Assim verificar-se-á que a cidade reproduzida pelo fotógrafo em sua réplica, refere-se, como determina o narrador, à obra porvir, os ensaios sobre o leitor, como réplicas e representações do leitor e das formas múltiplas que o

---

<sup>7</sup> Rompendo com a ideia de que a literatura só pode ser interpretada sob o prisma de outra ciência, da visão do autor ou da escola literária vigente durante o período de produção da obra, a corrente crítica aqui estudada foi batizada em 1940 nos Estados Unidos como *New Criticism* por John Crowen Ransom. Apesar de ter sido nomeada como *New Criticism* em 1940, é por volta de 1920 que a corrente crítica surge a partir de um ensaio intitulado “*Tradition and the individual talento*” feito por Thomas Stearns Eliot. O *New Criticism* entende que o contexto em que determinada obra foi produzida pode ser ignorado, buscando sempre fazer nela uma análise mais precisa e com maior nitidez na descrição. Os *new critics* inovam ao possuírem um caráter completamente antibiográfico e anti-histórico. O movimento deliberou, a partir de sua visão inovadora, que os críticos fizessem uma leitura minuciosa do poema (*close reading*), ou seja, para entender o poema deve-se apreciá-lo emocionalmente, buscando resolver as tensões entre as diversas unidades semânticas do texto que independem das emoções do autor, ainda que essas emoções possam ter ocorrido durante a produção. (COHEN, Keith. *O New criticism*. In: LIMA, Luiz costa. **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002)

constituem a leitura. Observaremos explícito, ainda, o processo de construção de sua obra e o vínculo com certas tradições críticas e da literatura argentina, que fundamentalmente partem de Borges.

### 3.1 Um caminho no bairro de flores

No prólogo, o narrador apresenta-nos um homem que constrói permanentemente uma réplica em miniatura de Buenos Aires. É tão pequena que permite ver a cidade de uma única vez, de longe, mesmo que se esteja perto. Ele se chama Russell, o fotógrafo.

Acredita que a cidade depende de sua réplica, por isso não é um fotógrafo comum, mas alguém que "*alterou as relações de representação, de modo que a cidade real é a que esconde em sua casa e a outra é apenas um espelhismo ou uma lembrança*" (PIGLIA, 2006, p.12). Essa alteração do real pela idealização daquilo que não mais existe, é um mecanismo frequente na literatura e crítica do escritor argentino, concretizada na loucura de seus personagens, e em suas máquinas oníricas. Aparece em *Cidade Ausente* (1992), com a "máquina" de Macedonio Fernández, vê-se na figura de Roberto Arlt e sua rosa de cobre em *Nombre falso* (1975), e em *Alvo Noturno* (2011), com Luca Belladonna e sua máquina de criar relatos, em uma fábrica futurista.

A narração dos inventores e máquinas em Piglia, está tanto, ligada à ideia fixa, à utopia pessoal, à intenção de se salvar com um projeto impossível, quanto "*à paranoia como uma compreensão excessiva do real e do mundo como uma rede de signos*" (PIGLIA, 2011, p.26).

O inventor louco e fracassado, seria como um artista conceitual, e a representação da ideia do real, como o ideal da criação artística, inalcançável em si, mas aberta a experimentação do leitor/receptor. A alusão da visita individual à maquete de Russel se associa à ideia do ato individual da leitura e à concretização do seu efeito estético, pois segundo Iser:

(...) a obra literária tem dois polos que podem ser chamados polos artístico e estético. O polo artístico designa o texto criado pelo autor e o estético a concretização produzida pelo leitor. Segue dessa polaridade que a obra literária não se identifica nem com o texto, nem com sua concretização. Pois a obra é mais do que o texto, é só na concretização que ela se realiza. (ISER, 1996, p. 50)

A alegoria descrita no prólogo tem três elementos determinantes: Russell, a réplica de Buenos Aires e o espectador desta obra, o próprio narrador. Figurativamente, cada um dos elementos representa o leitor-escritor, o livro e o “último leitor”. A alegoria é explicitada pelo próprio narrador ao explicar que a construção pode ser visitada por um único espectador de cada vez:

Essa atitude incompreensível para todos é, no entanto, clara para mim: o fotógrafo reproduz, na contemplação da cidade, o ato de ler. Aquele que contempla é um leitor e por isso deve estar sozinho. ” (PIGLIA, 2006, p. 12).

Assim, narra-se a história da gênese de uma obra e de sua recepção solitária, e também, em seguida, o que advém da leitura, os efeitos experimentados pelo narrador, que em vez de um ato de decifração, vivencia o potencial de sentido proporcionado pela obra. E para além de uma interpretação, como tentativa de buscar, na obra, sua significação a fim de instruir o leitor para o que deve reconhecer no texto, o narrador experiencia o efeito da obra e sai com o que antes, somente intuía (*poíesis*); a ideia de existência do que já se imaginava (*aísthesis*), e para contar a sua experiência estimulada pela leitura do universo no livro (*kátharsis*).

As imagens narrativas permitem afirmar com mais força a síntese desse processo interminável, uma vez que aprimorar e atualizar a réplica constitui o motivo de vida de Russell e que a visão da obra produz no narrador uma lembrança inesquecível. Uma vez evidenciado o disfarce de cada elemento da pequena narrativa do prólogo, pode-se retornar a algumas de suas frases, aparentemente simples, para entender quais as concepções de leitura veiculadas.

Aqui inicia-se duas histórias que serão narradas por meio de duas leituras. A primeira delas é realizada por um escritor que, ao mesmo tempo, é o “leitor extremo”<sup>8</sup>. Em seu ensaio, “*O escritor como leitor*”, sobre o escritor polonês Witold Gombrowicz, publicado em sua *Antología Personal* (2014).

---

<sup>8</sup> Conceito presente em artigo de Livia Grotto: “O leitor extremo” (IEL/UNICAMP) em que ela define a presença da figura do leitor extremo como aquele “*que lê como se fosse o último leitor, certo de que tudo alude secretamente à sua própria vida*”. Disponível em:<<https://scholar.google.com/citations?user=zF12lywAAAAJ&hl=pt-BR>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

Piglia explicita esse modo de leitura do escritor:

La lectura del escritor actúa en el presente, está siempre y su presencia em el tempo tiene la fuerza de un acontecimiento, pero a la vez es siempre inactual, está desajustada, fuera de época. (PIGLIA, 2014, p. 88)

Russell “lê” a cidade com a memória que tem de Buenos Aires, pois está num pequeno sótão onde produz a réplica, resultado de sua leitura: *"O homem imaginou uma cidade perdida na memória e a repetiu tal como a recorda"* (PIGLIA, 2006, p.12). Mesmo sendo um fotógrafo, o modo como enquadra os bairros, os edifícios e os becos é completamente seu. Frente à maravilha dessa réplica, dotada de vida própria – não se trata, claro está, de um reflexo em miniatura – a personagem é descrita como louca, pois considera as duas maquinarias em funcionamento, ou seja, Buenos Aires propriamente dita e a pequena réplica, e não distingue qual deu origem a qual. Antes, Russell imagina que a cidade depende de sua miniatura.

A cidade desse fotógrafo, segundo o narrador: *"trata do modo de fazer visível o invisível e fixar imagens nítidas que já não vemos, mas que insistem ainda assim, como fantasmas, e vivem em nós"* (PIGLIA, 2006, p. 13). Por isso o narrador conclui, após a visão da réplica, que o que se imagina existe, embora em outra escala ou tempo, "nítido e distante". Este último adjetivo é essencial para compreender uma qualidade da leitura segundo o escritor argentino e que estará presente ao longo de seus ensaios: a boa leitura estabelece uma distância com relação ao real.

Para entrever as transparências do indizível no ato da leitura– que existem, "como um fantasma", que, inclusive, "vivem em nós" – os escritores, igualmente leitores extremos, são indispensáveis, pois observam com outro tipo de olhar e perscrutam aquilo a que ninguém dá importância. A verdade, parcial e múltipla, deve ser buscada no que parece incerto, ambíguo ou aparentemente insano. O escritor é responsável por ouvi-la nas suas mais variadas manifestações dentro da sociedade/cidade. Deve também imaginá-la.

Por esta razão a distância é um processo da escrita, que pode ser recuperado quando o leitor, solitário, abre o livro. Essa noção de distância e que remete tão claramente aos modos de ler já foram preconizadas em Gombrowicz, Borges e Macedônio Fernandez, declarados precursores de Piglia, que afirma



não existir uma essência dos textos nem dos gêneros, somente modos de ler. Em *Nota sobre (em busca de) Bernard Shaw*, em *Outras inquisições* (1952), Borges já afirmava:

Uma literatura difere de outra, ulterior ou anterior, menos pelo texto do que pela maneira de ser lida: se me fosse outorgado ler qualquer página atual-esta, por exemplo-como a lerão no ano 2000, eu saberia como será a literatura do ano 2000. (2007, p. 183)

É justamente essa distância, estabelecida pela leitura, que dá forma à segunda transformação, desta vez a do “último leitor”, tendo Russell e a réplica como mundos experimentados, ainda que abstratamente. Assim, do mesmo modo que nos ensaios subsequentes Guevara passará à ação, Quixote à loucura, Madame Bovary ao adultério e Robinson Crusoe à conversão religiosa, o ‘leitor narrador’ do prólogo perceberá na ficção uma realidade mais pura, ainda que indefinida, mais real do que a realidade. Estas são as palavras do narrador após a contemplação da réplica de Russell: “*distante e próxima, vi a cidade e o que vi era mais real que a realidade, mais indefinido e mais puro*” (PIGLIA, 2006, p.16). De alguma forma o narrador, justamente aquele que detectou a loucura de Russell, ao confundir a substancialidade da réplica com a da cidade de Buenos Aires, após a visão/leitura da réplica/livro, passa a misturar os dois mundos.

Frente à obra, a maneira de entender o mundo, antes própria do escritor-leitor, agora é também a do “primeiro leitor”. Ambos são os que mais dão de si ao texto, tornando sua leitura a mais idiossincrática possível. Em entrevista, o próprio escritor transmite a distância estabelecida pela leitura em virtude do que nomeia leitura errônea:

Sempre lemos mal, porque lemos a partir do ponto de vista de nossa própria experiência de vida. Cada leitor usa os livros de modo distinto e para finalidades distintas e o sentido depende do uso. Ler mal deve ser entendido como um trajeto não previsto, mas implícito. Um livro é um mapa e nenhum mapa tem apenas uma direção. Claro que, às vezes, podemos nos perder. (PIGLIA, 2014, p.)

A ideia de deslocamento e distancia, presentes na crítica de Ricardo Piglia, desde “*Uma proposta para o novo milênio*”, que consiste na ideia de deslocamento, distancia, mudança de lugar para a transmissão de experiência, remetendo assim ao leitor, mas ao leitor da “margem”, a importância de uma

literatura do futuro, ou uma literatura potencial. Essa proposta de Piglia se concretiza na figura do leitor/observador da réplica de Russel, bem como remete-nos também, ao final, à multiplicidade de inferências quanto a realidade retratada pelo fotografo. Traz à imaginação alternativas de uma vida possível, de um mundo alternativo, como objetos da ficção. E nos faz alçar o “voo” sobre as experiências de leitura que são os pressupostos para a sua ficção do leitor, nos ensaios subsequentes.

### 3.2 Em caminhos borgeanos

Seguindo o mapa previsto em seu prólogo, o narrador nos faz percorrer por caminhos ainda mais borgeanos, que serão apresentados ao longo de seus ensaios, e especialmente, no “ *O que é um leitor?* ”. Algumas imagens ainda importantes do texto inicial de Piglia, nos auxiliarão ao longo desse percurso.

Russell repete a cidade de acordo com a memória que tem dela, portanto, “*o real não é o objeto da representação, mas o espaço onde um fantástico tem lugar*” (PIGLIA, 2006, p. 12).

Wolfgang Iser, já problematizou essa relação do real e do imaginário, em *Atos de Fingir* (2013), inserindo-a em uma tríade: real, fictício e imaginário, a fim de trazer à luz um conceito de texto ficcional. Os conceitos inseridos de leitor, inseridos nessa tríade, como o responsável pela concretização do espaço de produção do efeito da literatura, a partir da interação e transgressão dos limites dessa ação que resulta no “ato de fingir”, se fazem latentes ao longo do seu ensaio mais dedicado a Borges. O imaginário, seria experimentado pelo leitor, de forma arbitrária, difusa e fluida, remetendo ao próprio da ficção. Borges surge como precursor de tais premissas, referendando a teoria moderna do efeito.

Para além da convicção borgiana da “*irrealidade do mundo aparente, e a irrealidade do eu individual*” (MONEGAL, 1980, p. 83) presentes e latentes no prólogo de *O último leitor*, somos levados a refletir sobre a ideia de espaço como uma condição do escritor/leitor, especialmente, do escritor/leitor argentino e sobre a formação de uma “ficção da leitura” a partir dessa obra em estudo. Em “*O leitor como escritor*” (1980), o crítico uruguaio Emir Rodríguez Monegal expõe

particularidades da obra de Borges, que nos auxiliarão na constituição dessa ficção denominada, no estudo sobre o ícone argentino, de “poética da leitura”.

Irlemar Chiampi, sintetiza a importância dessa poética em Borges para uma nova visão do literário argentino:

A extração de uma poética da leitura-conceito inseminador para a reformulação do literário em nível latino-americano e internacional, percorre as especulações “metafísicas” de Borges (sempre privilegiadas pela crítica como um fim em si mesmas), para investi-las na negação da invenção autoral, suporte do conceito da leitura como nascimento de um livro. (CHIAMPI, 1980, p.13)

A partir de estudo de Rodríguez Monegal, particularizado no apócrifo *Pierre Menard* (1939), de Borges, para a constituição de uma “poética da leitura”, se traçará um percurso para evidenciar a contrapartida da influência borgiana na obra de seu contemporâneo argentino e a particularidade do pensamento de Piglia a partir do seu precursor. Inicialmente, no prólogo, alguns aspectos que convergem na obra dos escritores argentinos serão pormenorizados para constituição da ficção da leitura em *El último lector*, especialmente, no seu texto inicial e no primeiro ensaio “ O que é um leitor? ”.

Ao representar a cidade de Buenos Aires de acordo com as lembranças de sua memória e atribuir à sua réplica a consistência de realidade, Russel aponta, nesse ato, para o tema da irrealidade do mundo ou da impossibilidade de um sentido racional para o universo. Presentes em reflexões de Borges, desde *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (In: *Ficções*, 2007) pode-se até observar a paráfrase do tema em Piglia, a partir do dito por Borges:

A realidade é como essa nossa imagem que surge em todos os espelhos, simulacro que existe por nós, que conosco vem, gesticula e vai, mas em cuja busca basta ir para sempre topar com ele. (Borges apud Monegal, 1980, p. 82)

A leitura para Piglia move-se entre esse tema da realidade paralela, atribuindo, tanto ao escritor/leitor, quanto ao narrador/leitor a construção de sentido de sua própria realidade, bem como a representação em uma percepção solitária que remete à forma de “*tornar visível o invisível e de fixar as imagens nítidas que já não vemos, mas que continuam insistindo como fantasmas e que vivem entre nós*”. (PIGLIA, 2006, p. 13)

Nisso emerge o pensamento do ensaísta argentino, para além das questões metafísicas de Borges, mas também como uma forma de pensar a tradição literária argentina.

Em *Formas breves* (2004), Piglia inicia o ensaio “O romance polonês”, com uma referência ao romance *Transatlântico* (1953), de W. Gombrowicz, na cena de um duelo entre dois cantadores, um argentino e outro polonês (chamado Gombrowicz). O argentino, “refinado e erudito”, identifica sempre nas falas do estrangeiro o que já foi dito por outra pessoa. O europeu, “despojado de sua originalidade” e alijado para a barbárie, se refugia através da ironia selvagem. O comentário de Piglia sobre o duelo é:

Gosto dessa cena: circulam aí os tons e as intrigas da ficção argentina. As linguagens estrangeiras, a guerra e a paixão das citações. Os problemas da inferioridade cultural é que são postos em jogo e ficcionalizados. (PIGLIA, 2004, p. 63-64).

Observamos a conversão das leituras de Borges e Piglia, nessa cena, o que fundamenta suas convicções a respeito da tradição literária argentina. Há a reiteração da alusão ao pensamento borgiano, quando Piglia cita “O escritor argentino e a tradição”, seu manifesto que aparece em “O Aleph” (1949) sobre a escrita nacional. Afirmando ainda que:

A tese central de Borges é que as literaturas secundárias e marginais, deslocadas das grandes correntes europeias, tem a possibilidade de dar às grandes tradições um tratamento próprio, “irreverente”. (PIGLIA, 2004, p. 64)

Em uma reflexão sobre o valor e lugar da literatura argentina, bem como o lugar do seu leitor, podemos recorrer à comparação da réplica de Buenos Aires à moeda grega, para atribuir a ela o sentido da literatura, que possui, em si, a condição de Arte. Para isso, é reivindicado o pensamento de Claude Lévi-Strauss em *La Pensée sauvage* (1962) / *O Pensamento selvagem* (1989) sobre a arte como modelo replicado, afirmando ser ela uma forma sintética do universo, um “microcosmo” que reproduz a especificidade do mundo.

Uma outra figuração desse microcosmo está presente no momento em que, o narrador ao entregar o *dracma* para Russel e, enfim obter autorização para contemplar a sua obra, ingressa no universo da arte, especificamente no microcosmo da leitura.

Em seguida, Russel faz a reprodução fotográfica da moeda, representando-a em fotografia e no seu ato de leitura, afirmando ser ela um “minúsculo oráculo privado”, e então inicia o processo de leitura e representação da moeda, conforme descreve o narrador:

Depositou a moeda sobre uma placa de vidro e a observou sob a luz intensa de uma lâmpada azul, depois instalou uma câmara antiga sobre um tripé e começou a fotografá-la. Trocou várias vezes a lente e o tempo de exposição para reproduzir com maior nitidez as imagens gravadas na moeda. (PIGLIA, 2006, p. 15)

E por acreditar que a sua representação era mais real que a realidade, mais indefinida e mais pura, Russel a devolve para o narrador ao final da visita.

Mas esse ingresso é simbolizado, anteriormente, na apresentação da ideia do mapa e da localização do ponto de partida, como metáfora da leitura, dos caminhos que são indicadores para o leitor, mas que vale ressaltar serão caminhos diversos, pois o ponto de partida os determina. E quem o detém é o leitor. É interessante retornar a Borges, que nos oferece a perfeita síntese do papel do leitor diante do livro:

Se as páginas deste livro consentem algum verso feliz, perdoe-me o leitor a descortesia de tê-lo usurpado, previamente. Nossos nada pouco diferem; é trivial e fortuita a circunstância de que sejas tu o leitor destes exercícios, e eu o redator deles. (BORGES apud Monegal, 1980)

Essa negação do eu, em detrimento do leitor, parece ser um embrião de algo que, posteriormente, em 1967, H. Robert Jauss nos apresentaria em sua *Estética da Recepção*, como a “fusão de horizontes” do leitor e da obra, que seria constituída a partir do horizonte de expectativas do leitor. Ao apontar para tais condições metafísicas da obra de Borges, observamos nos ensaios subsequentes, a evolução do pensamento de Piglia a partir dos apontamentos do seu precursor argentino e, para o desenvolvimento de sua ficção da leitura, que vai de encontro com a *Teoria da Recepção* e seus desdobramentos contemporâneos.

E antes de defrontar-se com a réplica de Russel, o narrador deve percorrer o caminho que o leva a contemplação do mundo privado do fotógrafo. Deve-se seguir por uma escada (como a escada que conduz ao *Aleph*), que o levará ao sótão (ao contrário do porão da Rua Garay), a escada era “*circular e de ferro*” (PIGLIA, 2006).

Essa condução é comparada ao destino para Borges:

Nosso destino (à diferença do inferno de Swedenborg e do inferno da mitologia tibetana) não é assombroso por ser irreal; é assombroso porque é irreversível e de ferro” (BORGES Apud MONEGAL, 1980, p. 89)

E o seu destino de leitor, de um “*universo como livro*” (MONEGAL, 1980), é cumprido ao ser ofuscado pela luz que inundava o sótão de Russel:

Vi uma porta e um catre, vi um Cristo na parede do fundo e, no centro da peça, distante e próxima, vi a cidade, e o que vi era mais real do que a realidade, mais indefinido e puro. A construção estava ali, como que fora do tempo. Tinha um centro, mas não tinha um fim [...]. Fiquei ali durante um período de tempo que não sei determinar. Observei, como se estivesse alucinado ou adormecido, o movimento imperceptível que pulsava na diminuta cidade. Por fim, olhei-a pela última vez. Era uma imagem remota e única que reproduzia a forma real de uma obsessão. Lembro-me de descer tateando pela escada circular até a semiescuridão da sala. (PIGLIA, 2006, P. 15)

A réplica de Russel é o *Aleph* de Daneri, e ambos são, em Piglia, o caminho a ser percorrido pelo leitor para a sua composição na leitura.

Piglia ao trazer esses temas metafísicos de Borges, prepara o leitor para a sua ficcionalização a partir dos ensaios que integram *El último lector* (2006). Enquanto Borges vê o leitor como um sujeito instaurado em um mundo ideal, racionalista ( *A biblioteca de Babel, O Aleph, Tlön, Uqbar e Orbis Tertius*, entre outros) que se perde na imensidade essencial e irreduzível do conhecimento desorientado na especulação abstrata com ficções construídas mediante procedimentos de caixas chinesas, Piglia situa o leitor em relações com significado político e social, em uma constante luta por deslocamentos de sentido e possibilidades novas de leituras que consegue tecer de associações e contradições tão complexas quanto do seu antecessor.

A poética de Piglia se sustenta na incerteza instável de uma realidade que está construída por discursos, que não são estáticos e podem ser lidos de diversos modos, isso é um fundamento no escritor argentino. Arcadio Díaz-Quñones, crítico literário e professor da Universidade de Princeton, em seu ensaio “Os anos de Princeton” (2012), em que tece uma ode sobre a vida acadêmica de Ricardo Piglia, nos anos que esteve na mesma universidade, nos lembra que “*O professor Piglia estabelecia uma distinção muito clara: Não dava aulas de literatura, dava aulas de modo de ler*” (DÍAZ-QUIÑONES, 2012),

confirmando que o escritor argentino, também como professor esteve sempre refletindo sobre os gêneros literários, o início e o fim dos textos narrativos, o problema da verdade na ficção ou na crônica, e sobre o “nó” que enlaça o poético e o teórico.

O narrador observou a réplica por um tempo que não pôde calcular a *posteriori*. Antes de ir embora, assente com a cabeça dizendo a Russell que já tinha visto. Este, satisfeito, completa: "*Então agora pode ir e contar o que viu*" (PIGLIA, 2006, p. 17). O narrador levará consigo uma lembrança inesquecível e a certeza de algo que intuía: "*o que podemos imaginar sempre existe, em outra escala, em outro tempo, nítido e distante, como num sonho*" (Idem, p.17).

Seria exatamente essa ideia da literatura como aquela que diz o porvir, que apresenta as possibilidades de uma vida possível e de um mundo alternativo, que Piglia já apresentava em seu ensaio "*Uma proposta para o novo milênio*" (2012), para postular essa realidade que a literatura infere, de que seria, enfim, o leitor o grande protagonista desse processo, que receberia tal responsabilidade “das mãos” do narrador. O leitor, por vezes, foi considerado à margem desse processo, no entanto, na obra de Piglia, ele é continuamente inserido, como aquele produz o sentido da sua experiência literária.

Apropriando-nos dos estudos de Maurice Blanchot, em “O livro por vir” (1959), sobre os aspectos centrais do jogo literário de J. L. Borges, em que ataca o centro da sua cosmovisão literária com a “noção de infinito”, partiremos para o esboço da ideia do leitor como “infinito da literatura”, em *El último lector* (2006):

Suspeito que Borges recebeu o infinito da literatura. Não é para dar a entender que ele tem apenas um conhecimento calmo do infinito, tirado das obras literárias, mas para afirmar que a experiência da literatura é talvez fundamentalmente próxima dos paradoxos e dos sofismas daquilo que Hegel, para descartá-lo, chamava de mau infinito. (BLANCHOT, 2013, p. 136)

Blanchot demonstra a partir desse trabalho, que qualquer espaço limitado pode converter-se em infinito, quando ele se torna para nós um espaço escuro, se a cegueira (real ou metafórica) nos invade:

Para o homem desértico e labiríntico, destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa do que sua vida, o mesmo espaço será verdadeiramente infinito, mesmo que ele saiba que isso não é verdade, e ainda mais se ele o sabe. (Idem, p.137)

O leitor, que Piglia evoca na imagem de Borges, possui a mesma essência de homem labiríntico e desértico a quem o crítico francês atribui o erro do infinito. E ao encerrar Borges, como um homem essencialmente literário, que está às voltas com a “má” eternidade e a “má” infinidade, Blanchot parte para a concepção de um dos conceitos básicos de seu imaginário: a identificação do livro e do mundo.

E o leitor em Borges que é esse homem essencialmente leitor, que traz em si o infinito, comprova as hipóteses sobre “O que é um leitor? ”.

Em busca de uma resposta, ou das respostas a essa questão, o escritor argentino convocará além da imagem de leitor do seu precursor, a de outros leitores como escritores, personagens e pensadores clássicos e contemporâneos, que não se encerrará até o último ensaio “De que é feito o Ulisses? ”.

Partindo da imagem de Borges, como um *leitor ideal*, para o qual “Os signos da página, quase invisíveis, se abrem para universos múltiplos.” (PIGLIA, 2006, p. 20), como em *O Aleph* (2014) e para o qual a leitura é uma arte da distância e da escala, assim como em seu precursor Kafka, o ensaísta nos alerta para duas questões a respeito da leitura, “*primeira questão: a leitura é uma arte da microscopia, da perspectiva e do espaço [...]. Segunda questão: a leitura é coisa de óptica, de luz, uma dimensão da física.*” (PIGLIA, 2006, p. 20).

Neste sentido, também *Finnegans Wake* (1939) de James Joyce, como um laboratório da leitura múltipla e microscópica, é retomado pelo escritor argentino para uma ideia de ilusão da unidade de sentido da leitura. Assim como em *D. Quixote* que Piglia acredita representar a imagem do leitor moderno que vive em um “*mundo de signos, rodeado de palavras impressas [...], no tumulto da cidade, ele se detém para recolher papéis atirados na rua, deseja lê-los*”. (PIGLIA, 2006, p. 20).

Vão surgindo imagens de leitores que vão desde o leitor ideal, retomada por Piglia em “*Shaum, aquele que lê e decifra no texto de Joyce [...]*”, e que percorre o leitor viciado, o leitor insone, o leitor herói e o leitor visionário, que compoem “[...] *uma amostra de forma específica com que a literatura narra as relações sociais*”, até as figurações do leitor na literatura “*como as representações da arte de ler na ficção.*” (2006, p.23)



No exercício de compor uma “*história imaginária dos leitores*”, Piglia recorre à literatura e à crítica para identificar esse leitor, nomeá-lo, dar a ele uma história, individualizá-lo e torná-lo visível num contexto específico. Para enfim, elaborar uma primeira resposta para sua pergunta inicial: “*o leitor é um texto: inquietante, singular e sempre diverso.*” (2006, p.25).

Em *Crítica e ficción*, Piglia já afirmara ser o leitor ideal o que era produzido pela própria obra, pois para o autor “*Una escritura también produce lectores y es así que evoluciona la literatura. Los grandes textos son los que hacen cambiar el modo de leer.*” (2014, p. 51)

Como que numa inocente tautologia, somos lançados como o leitor de Piglia, em um jogo de espelhos com sua primeira ideia de leitor nos aproximando da ideia de um *leitor infinito e ficcional*. Se o leitor é produzido pela literatura, que tem a capacidade de produzir diferentes modos de ler, logo se alcançará a uma consequência temível, que Blanchot preconizou ao conceber a identificação do livro e do mundo em Borges, “*O livro e o mundo trocam eternamente e infinitamente suas imagens refletidas.*” (Blanchot, 2013, p.138)

O leitor traduzido na imagem de Borges, possui a mesma essência de homem desértico e labiríntico, que é inserido nessa troca eterna entre livro e mundo, um leitor, que assim como Kafka submerge do espaço existente entre a letra e a vida. Um leitor aficcionado em ler, que faz o “*exame microscópico das leituras*”. Como em *Tlön, Uqbar e Orbis Tertius* (In: **Ficções**, 2007), em que o narrador ao procurar um texto perdido de enciclopédia se depara com uma realidade paralela. E segue por uma rede de signos para achar o que procura, mas que se perde nesse caminho.

Assim chegamos a segunda hipótese do ensaio de Piglia: “*o leitor está perante o infinito e a proliferação*” (PIGLIA, 2006, p.27). O leitor é aquele que se perde numa rede de signos. E que se lança nesse mundo que são os livros e que se extravia, como também extravia o que lê. Pois existe entre o leitor e o livro: o imaginário.

O imaginário, por Wolfgang Iser, seria uma condição constitutiva do texto literário. Daí se concebe que a partir da arbitrariedade concedida ao uso dos textos surgem as formas de leitura que podem ser autônomas e produzirem um efeito de ficção, “*a ficção como teoria da leitura*” (PIGLIA, 2006, p.28).

Iser acredita que tanto o fictício quanto o imaginário em sua articulação organizada são responsáveis por caracterizarem a literatura, fazendo emergir dessa articulação os fenômenos da arte literária. Nos apontamentos de Piglia, sobre uma “ficção da literatura”, o que articula a construção desses fenômenos é o ato de ler:

(...)a leitura constrói um espaço entre o imaginário e o real, desmonta a clássica oposição binária entre ilusão e realidade. Não existe nada simultaneamente mais real e mais ilusório do que o ato de ler. Muitas vezes o ponto, em que se cruzam, o sonho e a vigília, a vida e a morte, o real e a ilusão, é representado pelo ato de ler. (PIGLIA, 2006, p. 29)

Assim, o ficcional como leitura seria fruto de um “contrato” entre autor e leitor, cuja regulamentação comprovaria o texto não como discurso, mas sim como discurso encenado, que através dos gêneros literários, teria sua efetividade, permitindo assim uma multiplicidade de variações históricas nas condições contratuais vigentes entre autor e público.

Iser amplia também o papel das ficções, afirmando que elas não existem somente como textos ficcionais; e que desempenham um fundamental papel tanto nas atividades do conhecimento, da ação e do comportamento quanto no estabelecimento de instituições, de sociedades e de visões de mundo. E ainda segundo o crítico alemão, o texto ficcional de literatura se diferencia ainda de tais modalidades de ficção, pelo “*desnudamento de sua ficcionalidade*” (ISER, 2013, p. 42). Tal desnudamento se daria na própria indicação do que pretende ser da literatura.

E dessa articulação entre o ficcional e o não-ficcional também surge o olhar sobre aquele que lê, como forma de construir um olhar sobre a literatura, e particularmente, nessa obra de Piglia, o olhar sobre a literatura universal, como ponto de partida para a literatura argentina e vice-versa.

Vê-se reiterada, ao longo da sua obra, a preocupação com a tensão que percorre a literatura argentina. Ao pensar “o que é um leitor? ”, Piglia alerta para as relações de poder que regem aquele que lê e o olhar sobre o outro.<sup>9</sup>

Remete-nos imediatamente a outras possibilidades de leitura, para o qual convida a exemplo *Scharlach e Lönhrot*, o gângster e o detetive, de “*A morte e a bússola*” (In: **Ficções**, 2007), de Borges. Seriam eles exemplos de duas

---

<sup>9</sup> Em ponto posterior, adentraremos na questão do Leitor na Literatura Argentina.

maneiras de ler, de dois leitores confrontados. E para o *leitor criminoso* evoca a semelhança com a crítica:

O leitor criminoso, que utiliza os textos em benefício próprio e faz deles um uso indevido, funciona como um hermeneuta selvagem. Lê mal, mas apenas no sentido moral: faz uma leitura cruel, rancorosa, faz um uso pérfido da letra. Poderíamos pensar na crítica literária como exercício desse tipo de leitura criminosa. Lê-se um livro contra outro leitor. Lê-se a leitura inimiga. O livro é um objeto transacional, uma superfície sobre a qual se deslocam as interpretações. (PIGLIA, 2006, p. 34)

O discurso crítico como forma de relato já faz parte da poética de Piglia. Para ele existem muitos elementos narrativos na crítica, já afirmara em *Crítica y ficción* (1986), “a menudo veo la crítica como una variante del género policial”. E o *leitor como crítico ou como detetive* é uma das respostas possíveis para a sua pergunta fundamental.

### 3.3 Leitores múltiplos

*El último lector* (2006), de Ricardo Piglia, apresenta a concepção do espaço vazio iseriano na composição da figura do *leitor ideal* como aquele anacrônico: está em seu tempo, mas lê como se estivesse em outro, produzindo, dessa maneira, distorções. Trata-se, como vimos de um leitor extremo, que lê como se fosse o último leitor, certo de que tudo alude secretamente à sua própria vida. Seriam assim os leitores: Dom Quixote, Anna Karenina, Robinson Crusoe, Auguste Dupin, Juan Dahlmann, Madame Bovary; e os escritores/leitores Jorge Luis Borges, Franz Kafka, Che Guevara e James Joyce. Cada um deles “isolado”, “cortado do real” e, portanto, solitário. Por vezes eles são, para Piglia (2006), “o sujeito [que] se perde, indeciso, na rede de signos”, ou um “enfermo”, ou um “obstinado que perde a razão porque não quer capitular na tentativa de encontrar o sentido” (p. 21). Os *leitores comuns*, entretanto, não estariam descartados da reflexão.

Através dos *leitores ficcionais*, mesmo eles ganhariam da literatura “um nome e uma história”, sendo subtraídos “da prática múltipla e anônima” para se tornarem “visíveis num contexto preciso” (2006, p. 25). O leitor comum – ou seja, o que não está presente nos livros como personagem – é vivenciado pelo narrador do prólogo de seus ensaios na figuração de uma história no limite da

alegoria e da suposta experiência vivida. Nos deteremos, a partir desse ponto à uma panorâmica dos ensaios que compõem o livro e tentaremos delimitar uma tipologia do leitor presente em cada abordagem de Piglia.

### **O leitor pulsional**

Partindo do leitor comum, apresentado no prólogo, o autor traz à luz outros tipos de leitores ao longo de seus ensaios, como um exercício de busca pela figura do *leitor ideal*, “o último leitor”, nas representações imaginárias da arte de ler a ficção. A personalização e a individualização do sujeito que lê ajuda a situar-nos nas relações sociais e de sentido da obra. Apesar de ser invocado com reserva por Iser, a figura do *leitor ideal*, por vezes tratado como um “*leitor cultivado*”, sendo aquele especialista, como o crítico ou o filólogo, tal figura, com esse substrato, se mostra impossibilitada de existir, pois deveria ter o mesmo código do autor. Porém, quando se trata de Piglia, especificamente da obra em estudo, vemos essa possibilidade concretizada. O autor nos fornece, ao longo dos ensaios as ferramentas necessárias para a leitura de sua obra, pois é muito visível para o leitor as concepções de recepção em Piglia, a sua preocupação constante com o leitor, que deu origem a um livro de ensaios dedicados aos diversos leitores do seu imaginário e da literatura.

Assim somos remetidos à *leitura pulsional*, e inseridos como seus leitores no processo de criação artística, sem prescindir dos elementos de organização racional que são exigidos a todo artista, e que o escritor argentino exige também do seu leitor, ao explicitar o seu domínio sobre a crítica literária.

Esse “jogo do texto” de Piglia, inicialmente, parece-nos acessível quando narra, em seu prólogo, em um tom confessional, por vezes íntimo, como em uma exaltação ao leitor comum. Mas ao longo dos ensaios, e já a partir de “O que é um leitor?”, somos levados a “mergulhar em águas mais profundas”, no mesmo tom confessional do prólogo, porém começa-se a exigir do leitor, um “mergulho” pelos clássicos da literatura, partindo é claro, de Borges, aquele que é declaradamente o seu precursor e simboliza toda a tradição literária argentina.

Assim Piglia recorre inicialmente à figura de Borges, como o artista que também criou para esse tipo de leitor e que se figurou também nesse modelo.

Toma-o como ponto de partida em seu processo de “criação literária do leitor”. Assim como Cortázar (1969), crê a literatura de Lezzama Lima inacessível ao leitor contemporâneo, especialmente ao leitor argentino, Piglia parte de Borges, mostrando que ele fora também inacessível, a princípio, em sua pátria. Como já é sabido, Borges fora primeiramente aclamado no círculo literário francês e europeu, para só posteriormente lhe darem o devido valor na Argentina.

Então, como não deveria deixar de ser Borges, esse ícone de leitor, mas também de autor de uma diversidade de leitores, cada vez mais presentes na literatura contemporânea, inicia a busca pelo “último lector”. E a partir do seu primeiro ensaio, o autor nos permite conhecer o universo borgiano por meio de alusões, diretas ou indiretas, a seu precursor.

Começando em *O Aleph*, esse ponto no espaço que abarca toda a realidade do universo, que se organiza ou desorganiza de acordo com a posição do observador, faz uma referência direta ao que é a leitura para Borges, que além da arte da distância e da escala, também a reflexividade do universo no livro, a partir do leitor.

Piglia já preconizava em “*Uma proposta para o novo milênio*” (2012), um futuro da literatura a partir do deslocamento, do centro para a margem, e que tem como ponto de partida, o olhar do outro, a experiência do outro. Observar todo o universo, ler os acontecimentos a partir de um “ponto cego da experiência” e do outro, seria um dos postulados de uma literatura do futuro. E o leitor ocupa, para além do narrador esse lugar e essa capacidade na literatura argentina e universal. Veremos, então figurado no *leitor múltiplo*, aquele que reflete o livro, ou a multiplicidade do livro.

A origem da tradição literária argentina tem papel fundamental nesse processo de formação do leitor/ narrador de Ricardo Piglia. Uma espécie de tensão existente, na história da argentina, entre a civilização e a barbárie, bem como o jogo entre a política e as relações de poder são reivindicadas, em sua literatura constantemente como fundamentos da sua criação literária e de toda a herança vista na cultura literária do Rio da Prata. Desde os leitores de *Martín Fierro (1872)*, de *José Hernández*, uma espécie de “epopeia argentina”, que aclama um mundo em decadência, traz à tona a inconsistência de um povo, e que é questionada posteriormente, inclusive pelo modo de sua recepção, de gênero e seu contexto.

Na ficcionalização do leitor de *Facundo* (1996) de Domingos F. Sarmiento, observa-se como, nos primórdios da literatura argentina, ou do acesso a tal literatura já se constitui fragmentada, chegando às mãos do leitor incompleta. O fragmentário faz parte da tradição da literatura argentina, está presente em Piglia, Borges, Macedônio Fernández. Alude, por vezes à formação cultural da Argentina, fragmentada por ditaduras e golpes. Beira a civilização e a barbárie, historicamente. Juan José Saer em *El concepto de ficción* (2014), ao tratar da definição de literatura oficial, levanta o debate sobre a influência da ideologia sobre a arte, afirmando que toda grande literatura supera e engloba os sistemas, derrubando suas pretensões de absoluto, e inserindo-a em sua relatividade histórica, como mais um de seus elementos. Trazendo ainda para a discussão, a ideia de totalidade da arte para além do ideológico, e sim no pulsional.

Piglia reivindica em sua obra, essa ordem pulsional como atividade de criação e para a mudança de intensidade e de lugar da leitura, que também constitui, para ele uma atividade pulsional. Saer afirma a esse respeito, ainda que:

*Sería un error grosero pretender que leemos una obra de arte literaria con el intelecto y únicamente con él. La lectura pone en movimiento todos nuestros componentes, sumergiéndonos en un entresueño que es de índole pulsional u en el que la razón interviene de cuando en cuando, y de un modo diferente cada vez. (2014, p. 98)*

Com essa escrita pulsional, para um leitor pulsional, reivindicamos um lugar de partida na arte de Piglia. Veremos ao longo dos ensaios, e posteriormente nos diários de Piglia, que esse lugar evidentemente, trata-se de *Mar del Plata*, o autor parte desse lugar, que ele ocupa como sujeito/artista, mas também como historiador e acadêmico. Daí advém, em parte, a explicação do fragmentário em sua obra. Mas constitui-se também de todas as usa possibilidades de formação. Evocando a experiência de sentido a partir da “fusão desses horizontes”.

Ao percorrer a tradição literária argentina, observamos o gosto pelo fragmentário, pelo deslocamento do centro à margem, por vezes no mesmo artista. Segundo David Vinas (Apud: SAER, 2014) haveria a existência de duas tradições na literatura argentina: uma estetizante, outra partidária, e Saer alerta para incompletude dessa bipolaridade, aludindo para a evidência de uma multiplicidade de tradições. E atribui ainda à leitura, a sua renovação, a exemplo

dos variados Lugones (Leopoldo Lugones), que vão desde *Las montañas del oro* (1897) a *los romances de Río Seco* (1938), que não se determina em duas ou três classificações, mas remete um lugar múltiplo na tradição literária argentina, ou ainda Macedônio Fernández, que cria seu próprio círculo e seus próprios discípulos, que não tem nada a ver com uma suposta tradição linear da literatura argentina. Esse último muito reivindicado na obra de Ricardo Piglia, ao ser tratar de um artista múltiplo e ao mesmo tempo fragmentário.

A literatura de Piglia é adepta do fragmentário, e composta deles. O uso dos variados gêneros: conto, romance, ensaio, entrevista, conferências e a inserção do ficcional, em todos eles, é o recurso do fazer literatura do escritor argentino. Retrata a tradição literária de seu país a partir da ficção e do presente. Conforme explicita em entrevista a Roberto Viereck (1992):

*Los escritores tienden a construir las tradiciones, con sus sistemas de exclusiones y de cortes, pues son los primeros que piensan que la historia literaria se debe escribir desde el presente. O sea, que son los debates del presente, los que hacen posible la relectura de la tradición y los que organizan las periodizaciones. Esos debates del presente no son los debates de la crítica, sino que son los debates de poética de los distintos escritores y sus grupos; por lo tanto, la historia literaria es un efecto de la lucha de poéticas, en el sentido de que, a partir de un modo de escribir se define el modo de leer y se constuye la tradición.* (PIGLIA, 1991, p. 2)

A partir dessa concepção do escritor observamos como ele insere a sua literatura nessa tradição, e como o leitor, seja ele o crítico, o historiador, ou o escritor convertido em historiador são fundamentais por essa composição da história literária. Exatos quinze anos se passaram desde essa declaração de Piglia, para defrontarmos com a sua obra, que usa e o uso de tal recurso, reivindicando ao leitor a inserção nesse processo, e no presente compondo essa “rede” de sistematização do processo da tradição literária.

Expandindo sua visão e inserindo o leitor e a leitura no decorrer da criação do ficcional, Piglia faz uso de recursos herdados de seus precursores e da história literária, embora apropriando-se de suas contribuições para justificar a sua “luta poética” do presente.

Partindo da concepção de leitura como a “arte da microscopia, da perspectiva e do espaço” o autor delineia um caminho por outras personagens/escritores/leitores como Kafka, que em de suas cartas a Felice Bauer define a leitura como uma incurável desordem, em que é preciso

aproximar-se muito para conseguir ver algo; *Finnengans Wake* como um laboratório que submete a leitura a sua prova mais desafiadora; e ainda Cervantes que traz a primeira representação espacial de leitura, quando *D. Quixote* recolhe papéis na rua e os lê. Esse último, figurando a condição material do *leitor moderno*, que vive num mundo de signos e está rodeado de palavras.

Surgem então, “as personificações narrativas da complexa presença do leitor na literatura” (PIGLIA, 2006, p. 21) o *leitor ideal* a quem o texto se destina, aquele que como em Joyce, sofre de uma insônia ideal, o *leitor viciado*, que não consegue parar de ler, ou o *leitor insone*, que está sempre desperto, além do leitor transformado num herói trágico, pelo texto.

Piglia singulariza a temática do leitor deste modo: “Na literatura aquela que lê está longe de ser uma figura normalizada e pacífica (do contrário, não haveria narração); antes, aparece como um leitor extremo, sempre apaixonado e compulsivo” (PIGLIA, 2006, p.21).

Essa relação do leitor com o texto e seu prazer na leitura, a experimentação do seu efeito e transformação provocada, nos remete ao ideal de prazer estético defendido por Hans Robert Jauss, em “*O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis*” (2002).

O prazer estético envolve participação e apropriação, uma vez que, diante da obra literária, o leitor percebe sua atividade criativa de recepção da vivência alheia. A experiência estética consiste em que o leitor sinta e saiba que

(...)seu horizonte individual, moldado à luz da sociedade de seu tempo, mede-se com o horizonte da obra e que, desse encontro, lhe advém maior conhecimento do mundo e de si próprio. (AGUIAR, 1996, p. 29).

A experiência estética, portanto, compreende prazer e conhecimento; e, por meio do diálogo entre texto e leitor, a criação literária atua sobre um público oferecendo padrões de comportamento e, ao mesmo tempo, emancipando-o.

O leitor de Piglia se apropria dessa experiência estética, em vários momentos de sua obra. O caso Hamlet, em que a personagem entra em cena lendo um livro, evidencia o efeito catártico da leitura, simbolizando a função da mesma na transformação do leitor. Hamlet se apropria da leitura ou do símbolo do livro, em seu momento de solidão, revelando a sua subjetividade e justificando a sua legendária indecisão.



Segundo Piglia, Bertolt Brecht vê na tragédia shakespeariana a tensão entre o universitário que chega da Alemanha com ideias novas e que estão encarnadas no livro que ele lê, simplesmente um signo, de um novo modo de pensar, em oposição da tradição de vingança (PIGLIA, 2006, p.36). Piglia ainda afirma que

Existe uma tensão entre o livro e o oráculo, entre o livro e a vingança. A leitura se opõe a outro universo de sentido, melhor dizendo. Habitualmente, o que o sujeito está deixando de lado é um aspecto do mundo, um mundo paralelo. E o ato de ler, de ter um livro, costuma articular essa passagem. A letra tem algo de mágico, como se convocasse um mundo ou o anulasse. Seria possível afirmar que Hamlet vacila porque se perde na vacilação dos signos. Afasta-se, tenta afastar-se, de um mundo para entrar em outro. De um lado parece estar o sentindo pleno, embora enigmático, da palavra que vem do Além; do outro está o livro. No meio, o palco. (PIGLIA, 2006, p. 36)

### **O leitor experienciador**

E é na narrativa sobre Franz Kafka, o segundo ensaio do livro, que Piglia evidencia como o escritor tcheco faz uso do processo de leitura como uma maneira de elevar sua consciência ativamente, proposta teórica de Wolfgang Iser (1996), em “*Teoria do Efeito*”, onde realça o papel da mesma na investigação de significados. Além dos conceitos de Iser, nesse primoroso ensaio, observaremos a ativação da tríade: real, fictício e imaginário, no processo de ficcionalização do leitor a partir desse modelo desenhado pelo ensaísta argentino.

Trazer à luz esse processo de ativação do fictício do texto ficcional, reivindicado por Iser (2013, p. 32), onde se evidenciaria que o uso da realidade é um recurso, em que se dá exclusivamente a repetição da realidade com o único fim de ativar o imaginário que se relaciona com a realidade repetida no texto, parece ser o norte principal da ficção do *leitor moderno* por Piglia.

Walter Benjamin já antecipara a influência da realidade sobre a literatura de Kafka, em seu texto “*Franz Kafka: a propósito do décimo aniversário de sua morte*” (2012), ressaltando a presença paterna e familiar, nas razões de suas temáticas sobre a humanidade e a sua sobrevivência, nas obras *O Processo* (1997) e *O Castelo* (2000), além de *Cartas ao pai* (1997). Enquanto que o ensaísta argentino, aborda tais questões nas cartas e diários de Kafka, indo além na reivindicação de um Kafka escritor e leitor de sua própria obra, mas aquele

que em sua leitura é um “experienciador” do sentido de sua própria vida a partir de seus escritos.

Assim, apresenta Kafka como um sujeito que só através da leitura de seus escritos consegue compreender suas experiências, desvelar os seus significados, por vezes, até como um ato premonitório:

Na Noite Profunda  
 Na noite fria, absorto na leitura  
 De meu livro, esqueci-me da hora de ir deitar.  
 Os perfumes de minha colcha bordada em ouro  
 Se dissiparam e o fogo se apagou.

Minha bela amiga, que até então a duras penas  
 Dominara sua ira, toma de mim a lamparina  
 E me pergunta: Sabe que horas são?  
 (Yan Tsen-tsai, in PIGLIA, 2006, p. 39)

No poema chinês, de Yan Tsen-tsai enviado em uma de suas cartas a Felice Bauer, Kafka metaforiza a problemática da leitura como reflexo do conflito que viverá em sua relação afetiva com a copista russa. Nessa cena de leitura surge a parábola dos perigos da vida conjugal, que seria uma ameaça ao poder sobre a lamparina que garante a continuação da leitura. A questão da interrupção, da leitura interrompida, é uma ameaça que a solidão garante que não se concretize.

O ensaísta ficcionaliza um Kafka leitor imerso em sua relação epistolar com Felice Bauer, onde se inicia uma sedução sem correspondência e por isso “perfeita”, pois Kafka pode moldar Felice a seu bel-prazer em uma leitora perfeita/leitora modelo, submissa ao seu poder sobre a lamparina. A presença da luz, como alegoria a “iluminação” pela leitura será recorrente no ensaio sobre Anna Kariênina.

E inicia-se o “*ato de fingir*” em Kafka. Fingir ser real, o fictício, sua relação com Felice, que nunca se concretizou além das epístolas e que serve de construção de cenas que lhe servirão de experiência real. Iser assim define a ação do imaginário no ato de fingir:

No ato de fingir, o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire, desse modo, um atributo de realidade; pois a determinação é uma definição mínima do real. Na verdade, o imaginário não se transforma em um real por efeito da determinação alcançada pelo ato de fingir, muito embora possa adquirir aparência de real na medida em que por este ato pode penetrar no mundo dado e aí agir. (ISER, 2013 p.33)

Kafka não precisa de muita realidade, um fragmento mínimo de realidade no texto é suficiente para enveredar-se pelos caminhos da leitura. Nesse sentido, Piglia afirma que:

Esse procedimento de relacionar “por caminhos tortuosos” o vivido com o escrito, de perceber fragmentos cifrados de realidade nos textos, é uma chave do efeito Kafka” (PIGLIA, 2006, p.50).

Em sua obra *O ato da Leitura: uma teoria do efeito estético* (1996), Iser formula a tese de que o texto é um dispositivo a partir do qual o leitor constrói suas representações. E Kafka lê sua própria narrativa para construir uma forma à experiência vivida, a constrói como tal e a antecipa:

Por isso Kafka escreve um diário: para ler novamente as conexões que não viu ao viver. Poder-se-ia dizer que escreve seu Diário para ler, deslocado, o sentido em um outro lugar. Só entende o que viveu, ou o que está por viver, quando está escrito. Narrar não serve para recordar, mas para tornar visível. (PIGLIA, 2006, p. 51)

Kafka ativa a conversão da realidade da vida real repetida em signo para a transgressão de limites manifestar-se como uma forma de irrealização; convertendo o imaginário, que perde seu caráter difuso em favor de uma determinação, e suceder-se assim uma realização do imaginário.

Nessa apropriação kafkaniana, Piglia retoma alguns aspectos da literatura clássica, para delimitar o seu “programa de lectura manifesto” (ROVIRA, 2009, p. 69). Segundo a tese de Gabriel Rovira, um valor estético determinante na obra de Ricardo Piglia, consiste principalmente, no cuidado que o autor tem em desenhar um “programa de lectura manifesto”, em todas as suas obras, com o objetivo de abrir e ampliar a experiência do leitor sobre a realidade do contexto, não somente da situação histórica do texto e de suas filiações genéricas, como também de sua “historiografia” e dos textos e autores que o autor vai indicando de maneira mais ou menos explícita, como caminhos para leitura.

Nessa apropriação kafkaniana o escritor estaria desfrutando ainda da *poésis*, em que o indivíduo, pela criação artística, pode satisfazer a sua necessidade geral de “*sentir-se em casa, no mundo*”, ao “*retirar do mundo a sua estranheza*” e transformá-la em sua própria obra. (JAUSS, 1979, p.101).

A ideia de um tipo de leitor, que faz parte de um substrato do texto, já fora difundida na história da recepção, através do leitor ideal. Wolfgang Iser (1996)

afirma ser esse tipo de leitor uma abstração dos leitores cultivados, numa espécie de críticos, ou filólogos, pois o leitor ideal representaria uma impossibilidade estrutural da comunicação. Tendo em vista que o leitor ideal teria que possuir o mesmo código do autor, e além disso as mesmas intenções impressas no processo de transcodificação do autor. A impossibilidade do leitor ideal fundamenta, ainda a possibilidade de que esse leitor seja uma ficção. Conforme afirma Iser:

O leitor ideal é, à diferença de outros tipos de leitor, uma ficção. Como este, ele carece de um fundamento real; mas exatamente aí se funda sua utilidade. Pois enquanto ficção ele preenche as lacunas da argumentação, que surgem muitas vezes na análise do efeito e da recepção da literatura. (1996, p. 66)

Umberto Eco, em *Lector in Fabula* (Leitura do Texto Literário) (1986), traz uma ideia de leitor, muito semelhante à de Iser, com sua concepção de *leitor modelo*, que parte da prerrogativa de que o texto é um mecanismo que precisa do leitor para obter o seu sentido. E que partiria desse leitor a iniciativa interpretativa, afirmando ainda que o texto cria seu próprio destinatário, para que esse o atualize. Segundo Eco “*Prever o próprio leitor-modelo não significa apenas ‘esperar’ que exista, significa também conduzir o texto de forma a construí-lo*” (1986, p. 59).

### **O leitor detetive**

A representação desses leitores está presente no ensaio *Leitores Imaginários* de Piglia, em que o autor se ocupa do romance policial, particularmente, nas obras de Edgar Allan Poe, e o seu lendário detetive Auguste Dupin, trazendo a figura do *leitor-detetive*, como uma das representações atualizadas do *leitor-modelo*. Nesse ensaio, o escritor explicita o uso das estratégias semânticas do romance policial para a criação e cooperação desse leitor, inserindo-o como elemento constitutivo do jogo textual. Enquanto o leitor-modelo sofre de uma passividade, desfrutando apenas da liberdade que o texto proporciona, o leitor-detetive ficcionalizados em Piglia é um leitor atuante e investigativo.

A particularidade do leitor-detetive, inserido no mundo de signos a serem desvendados, se figura em Dupin que possui o perfil desse “leitor-ideal”, esboçado por Piglia:

O assassinato na rua Morgue, de Poe, escrito em 1841, o primeiro relato policial, possui uma cena inicial que se passa numa livraria da rua Montmartre, onde o narrador conhece por acaso Auguste Dupin. Os dois estão na livraria e ambos procurando um volume raro e notável. (2006, p. 74)

O leitor-detetive de Piglia é a ficção de um leitor-modelo de Eco. É quem ao apropriar-se do mesmo código do autor, é inserido no texto como parte dele.

O romance policial é uma outra vertente da ficção de Piglia, que ao trabalhar com esse gênero manipula com primazia os mecanismos de inserção do leitor no seu processo de criação. O gênero policial nasce do encontro do leitor com as “pistas” a serem decifradas pelo mesmo. O leitor-detetive se insere no mundo da cultura que o cerca, e age como um “especialista” em decifrar, nas notícias de jornais, um cenário cotidiano em que se dará o crime:

O refinado leitor que é Dupin, formado nas livrarias de Paris, nos livros únicos e raros, na frequência da alta cultura, lerá os jornais como ninguém antes os leu. Lerá, de maneira microscópica, a tensão que circula em todo o universo social. (PIGLIA, 2006, p. 81)

Como um leitor especializado, Dupin sintetiza o “horizonte de expectativas” ideal para interpretar as notícias de crimes, como pistas para o desvendamento do mistério. Jauss (1994) afirma que o saber prévio de um público, ou o seu horizonte de expectativas, determina a recepção, e a disposição do público está acima da compreensão subjetiva do leitor. O novo, apresentado pelo texto, dialoga com as experiências que o leitor possui, desencadeando assim a “fusão de horizontes”. A nova obra suscita expectativas, desperta lembranças e *“conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão”*. (JAUSS, 1994, p. 28)

O que o escritor argentino ressalta é como esse horizonte oscila também entre a civilização e a barbárie. Os crimes e o submundo do romance policial, vão de encontro à busca da pura razão. Acreditamos o leitor-detetive a chave formal do romance policial, pois a sua busca e sua lucidez dependem do lugar social que ocupa. Destaca-se o lugar do detetive e apropria-se da figura de Dupin, como um leitor especializado, “a figura do homem de letras”, mas aquele

que está à margem da sociedade, e por isso é livre da influência da cultura e da sociedade para lançar-se a ação.

Essa “ilusão” de liberdade leitora, figurada no leitor-detetive de Piglia, já fora preconizada por Michel de Certeau (1998), que afirmara: “*ler é o sentido e decifrar as letras correspondem a duas atividades diversas, mesmo que se cruzem*” (1998, p. 263), nesse sentido, atribui à uma “memória cultural”, aquela advinda mesmo da tradição oral, a determinação do lugar dessa leitura. Piglia afirma ser esse aspecto o determinante para a leitura especializada, a liberdade da cultura e o isolamento social do detetive, ao que Certeau afirmara ser uma “ilusão”, pois mesmo quando se acredita não estar sob tais influências, somos determinados por “fragmentos” que organizam nossa capacidade de construir uma multiplicidade de organizações.

A ferramenta de transição entre o anonimato e a multidão, introduzida no conto de Poe, *O homem na multidão* (1839), que é anterior ao *Assassinatos da Rua Morgue* (1841), antecipa uma transição do gênero, quando o homem *flâneur*, que é anônimo e está sendo observado, seguido pelo narrador passa, na obra posterior de Poe, ao detetive Dupin, o sujeito que constrói sua subjetividade a partir de um olhar atento e adestrado.

A individualização do leitor, daquele que lê, mas quer por vezes é conduzido pelo pensar da cultura, ou da multidão, vê-se apartada da figura do leitor-detetive, mas conduz para um modo de leitura codificada pela condição histórico-social. Esse apontamento da configuração do leitor em Poe, que tanto em *Homem na multidão* (1999), quanto em *Os assassinatos da Rua Morgue* (2002) traz a leitura, nesse gênero, como o local do sujeito que se insere ora no público, ora no privado, para exercer sua capacidade de decifrar.

O enigma do gênero transparece no fronteiroço, novamente à margem, desde *Facundo* (1845), de Domingos F. Sarmiento, que na literatura argentina, pode ser um texto contemporâneo do romance policial. Ao transitar de forma abrangente no gênero policial, partindo do clássico de Poe e retomando o seu precursor na Argentina, Piglia avança ainda em um constante movimento típico da sua ficção para um leitor-detetive na literatura norte-americana, com Raymond Chandler, e Dupin se modernizando em Philip Marlowe, de *The Long Goodbye* (1954).

Esse movimento do autor, parece deslocar o leitor para uma atualização do gênero, como pretexto para explicitar uma crítica à tradição literária inglesa, em oposição à cultura norte-americana. A ficcionalização do detetive, que se insere no mundo obscuro de quem investiga, no caso de Marlowe, em *The Long Goodbye/ O longo adeus* (2000), insere o deslocamento do leitor-detetive às margens, aludindo ao que Piglia propõe como futuro da literatura em *Uma proposta para o novo milênio* (2012), e que implica na inserção do outro na narrativa: deixar que fale esse outro que diz, também no sujeito que narra; encontrar no outro algo que o identifique ao eu, que lhes seja comum.

E ao destacar a fala elitizada do motorista Amos, no romance de Chandler, Piglia evidencia esse exercício, na literatura norte-americana, e através da citação dessa cena, acredita que “*recupera a relação da literatura com a alta cultura implícita nas origens do gênero de romance policial, só que de maneira deslocada, irônica e fora do lugar*” (PIGLIA,2006, p. 85).

### O leitor prático

*“ Imaginar as condições da literatura no porvir supõe também, obviamente, inferir a realidade que essa literatura postula. A literatura diz o porvir, diz como dizer bem o porvir, como imaginar uma vida possível, um mundo alternativo. ”*

*(Ricardo Piglia)*

Em um trabalho iniciado pelo escritor argentino sobre o líder revolucionário, na ocasião de uma conferência, no Centro de Documentação e Investigação da Cultura de Esquerda (**CeDINCI**), na Argentina, em 2000, e que posteriormente foi publicado na *Revista de Políticas de la Memoria* (2003/2004), sob o título “*Ernesto Guevara: El último lector*”, e que na obra em estudo recebe o título de “Ernesto Guevara, rastros de leitura”, Piglia traça vários apontamentos sobre a experiência da leitura, que veremos, em parte, nos outros ensaios da presente obra, e se particulariza na figura de Che Guevara leitor.

Em seu quarto ensaio, Ernesto Guevara (Che Guevara) encarna, de maneira especial, a metáfora do último leitor, tema central da obra. Como aquele que em meio à guerra, no lugar de comida, carrega livros junto às armas para

combate. Sua vida era regida pelas experiências que havia lido, buscava assimilar e empreender-se no que lia.

Veremos Che Guevara indo além da inferência, ao observarmos na sua biografia um homem que não somente imaginou esse mundo porvir, mas o experienciou em cada possibilidade, em suas viagens e na guerrilha, mas principalmente, em suas leituras.

A tensão entre o ato de ler e a ação política, além da ideia de leitura como forma de experiência, está consolidada nesses “rastros de leitor” que Piglia percorre através da imagem de Guevara como leitor. É então a partir dessa imagem de Che guerrilheiro, que Piglia aponta para a figura de um homem de ação que vive o que lê, um leitor que age sobre a experiência do lido, como um Quixote que completa sua vida a partir da ficção, e um idealista que enfrenta a realidade. No prefácio ao diário “Viagem pela América do Sul” (2003), de Guevara, seu pai, Ernesto Lynch, relembra essa predestinação do filho, percebida pelo próprio Che:

Ele agora partia com Alberto Granado para seguir pegadas de tantos e lendários exploradores das Américas. Como estes, eles deixaram para trás o conforto, os laços emocionais e as famílias para seguir em busca de novos horizontes; Granado, talvez, para descobrir novos mundos; Ernesto, com a mesma meta, mas também com uma certeza mística de seu próprio destino. (LYNCH, 2003, p. 12)

Guevara percorreu um caminho para construção de sentido de sua vida, no que lia e na experiência prática partindo do que acreditava. Em “O Narrador”, Walter Benjamim pensava um tipo de construção do sentido e da experiência que já não era transmitida oralmente pelos narradores, e que passaram a existir nos romances. O narrador aparece como o sujeito real que viveu e que conta a outro a experiência, mas acreditamos que é a leitura que modela e transmite a experiência, na solidão do ato de ler. E se o narrador é aquele que transmite o sentido da experiência, o leitor é quem busca o sentido da experiência perdida.

O líder revolucionário, como leitor necessita viver, experienciar para resgatar o sentido de sua própria vida. Nas palavras de Ernesto Lynch, observa-se a identificação de Che com o seu destino. E apesar de ocupar uma posição social privilegiada, ele se coloca à margem e se auto impõe a responsabilidade



de viver e falar pelo outro, menos privilegiado e que verdadeiramente vive deslocado socialmente. Novamente, Piglia resgata a sua ideia de deslocamento do sujeito que fala por outro, ou que fala com a voz que o outro não possui. Mas também aponta para uma ficcionalização desse sujeito em Guevara, e do personagem criado ao longo da história da Revolução Cubana.

É interessante resgatar o simbolismo de Che Guevara para a História da Revolução Cubana. Um personagem que enfrenta a luta real, e ideológica de mudança social, mas que ao mesmo tempo isola-se em sua experiência e intelectualmente vive em conflito ao experienciar os dois mundos. Guevara, preconiza em sua ideologia de *Comunismo* da época, uma instância de verdade do discurso presente desde o nascimento da história, na Grécia, em que é fundamental a presença do outro.

Guevara percorre esse caminho e o seu 'contra caminho'. Torna-se o narrador do que vê e experiencia, em suas cartas e diários, publicados posteriormente a sua morte. E como espectador, torna-se o "*leitor puro*" dessa experiência com a realidade.

Assim destacando uma transposição do "senso prático" que para Benjamin (2012) seria uma característica de narradores natos, para a presença do "senso prático" como característica do *leitor puro*, em Guevara. Como aquele que vê, de forma aberta e latente a utilidade de cada leitura, o leitor que depreende de cada livro um ensinamento, uma sugestão prática, uma norma de vida.

Veremos, como Che Guevara vai transportando sua leitura, em vida e apropriando-se, muitas vezes de ideologias que determinaram o seu destino. Em suas notas, em 1952, vemos um sujeito que vai se transformando, e na citação de Piglia, podemos ver a leitura de Engels e Marx (2012) sobre o movimento nas cidades e sua correria desenfreada pela civilização:

Me dou conta de que amadureceu em mim uma coisa que há muito tempo crescia dentro do alarido da cidade: o ódio à civilização, a imagem grosseira de pessoas se movimentando como loucas no compasso desse barulho monumental. (Guevara Apud Piglia, 2006, p.110)

Che Guevara ao exercer o papel do leitor puro, que se põe em movimento diante da obra literária, prefigura o que José Juan Saer afirmou consistir o papel

da arte: *“El papel del arte consiste justamente en denunciar, a través de su praxis liberadora, la falsedad del predominio abstrato”* (2014, p.99)

A imagem do “último leitor” também está em Che Guevara, que nesse sentido, sintetiza o homem em estado puro, um homem livre de um domínio abstrato, e que está em construção constante da experiência em que acredita. Luta por ela e persiste até o fim de sua vida.

Ao longo de vários de seus relatos, em seus diários de viagens e de guerrilhas, vê-se um homem que se confronta com a realidade, seja em uma colônia de leprosos, em plena Mata Atlântica, ou num combate, no Congo, e a denuncia através de seu olhar e suas ideologias, mas também age sobre elas. Vive em um constante pêndulo, entre a realidade perturbadora e leitura perturbadora da verdade.

Sua origem como um homem intelectual, médico, que parte do centro de uma família prestigiada, entra em confronto com a condição que escolhe empreender, de vida à margem, lutando pela causa do “outro”.

E a sua identidade vai se formando por essa margem e em seu deslocamento, e perpassa também o uso da linguagem, que é percebido em sua história, como lembra Piglia:

Na pré-história de Guevara, o outro elemento presente é justamente o tipo de uso da linguagem. Recordemos que o identifica um modismo linguístico ligado à tradição popular. Ele é conhecido como “Che” por que sua maneira de utilizar a língua marca, de modo muito direto, uma identidade. Por um lado, o uso do “che” o diferencia dentro da América Latina e o identifica como argentino. (...) Ao mesmo tempo, o “che” funciona como uma identidade de longa duração, talvez o único signo argentino, porque em tudo o mais Guevara funciona como uma identidade neonacional, é o estrangeiro perpétuo, sempre fora do lugar. (2006, p.113)

O uso da linguagem coloquial é observado nos escritos de Che, que é sempre muito direta e informal, evidenciada tanto em suas cartas pessoais e em seus diários como em seu material político e que significaria a marca de uma tradição de classe. Esse recurso de uso de uma prosa deliberadamente argentina e coloquial, localizaria Che Guevara em seu lugar social e o uso de uma língua de classe que funcionaria como modelo de língua literária.

É interessante observar, como Guevara transporta sua identificação social para o mundo político, desde o uso de seu pseudônimo “Che” na moeda oficial cubana, em seu período como presidente do Banco Central de Cuba (1959), até

uso dessa mesma linguagem como orador político. Mesmo como político, Che Guevara se situa à margem, desloca-se e fala pelo “outro” que representa. Esse também é o seu lugar de leitor, ele lê a partir do lugar que ocupa, do lugar da luta de classe, que é interior a si, contraposto ao paradigma do mundo que o cerca, mas que o impregnara voluntária ou involuntariamente, e o acompanhará ao longo de sua trajetória.

Nesse ensaio de Piglia, mais que em qualquer outro da obra, é latente a imagem da tensão da tradição literária e da tradição política. A imagem de Guevara como o “leitor puro” e o sujeito que constrói sua identidade a partir da experiência prática da luta de classe e a parte do predomínio civilizatório da intelectualidade política, parece-nos a imagem deslocada da literatura oficial argentina em contraposição a “verdadeira literatura” como nos lembra Saer:

La literatura oficial no es iluminadora sino funcional, y su interpretación del mundo es excedida y englobada por la administración que la protege. (...): toda gran literatura supera y engloba los sistemas, derriba sus pretensiones de absoluto reubicándolas en la relatividad histórica e instaura una visión del mundo propia de la que esa relatividad histórica no es más que uno de los elementos. (2014, p. 95-97)

Essa multiplicidade histórica deriva da indeterminação ideológica da literatura e está no seu caráter pulsional, em que prefigura a imagem múltipla de Guevara como “leitor puro”. Em que o sentido do que lê muda de intensidade e de lugar a cada leitura, fazendo-o assim vivenciar a experiência da leitura como uma atividade pulsional diante da vida.

Em *Passagens da guerra revolucionária* (1991), Guevara relata uma passagem de sua vida, no momento em que foi surpreendido no desembarque do *Granma*<sup>10</sup>, em que estava ferido e acreditava estar próximo de morrer:

Na mesma hora comecei a pensar na melhor maneira de morrer, naquele minuto em que tudo parecia perdido. Lembrei-me de um velho conto de Jack London, em que o protagonista, apoiado no tronco de uma árvore, toma a decisão de acabar a vida com dignidade, ao saber-se condenado à morte, por congelamento, nas regiões geladas do Alasca. É a única imagem de que me lembro. (1991, p. 13)

---

<sup>10</sup> *Granma* (gíria para *grandmother*, avó, em inglês) era o nome do iate que levou Fidel Castro e mais 81 revolucionários em 2 de dezembro de 1956 para o desembarque nas praias de Cuba, a fim de levar adiante a Revolução Cubana.

Entre os modos de leitura presentes, nessa obra de Piglia, esse remete essencialmente, a formação de uma imagem de leitor puro, e de uma leitura pulsional, em que vida, ideologia e ação se fundem. A leitura de um tempo e de um ídolo, concebido também, ironicamente, como símbolo de uma época perdida.

### A Leitora

*“A luz da lanterna de Ana é a metáfora da luz do leitor, do isolamento do leitor na sombra. A realidade está do lado da lâmpada(...): a lâmpada, a luz, a janela, o postigo. O irreal e o fantástico estão, em compensação, do lado do livro: as letras minúsculas, os signos impressos e seu efeito cegante”.*

*(Ricardo Piglia)*

Ricardo Piglia, retomando um clássico do realismo russo, *Anna Kariênina* (1877) de Liév Tolstói, em sua protagonista Anna Arcádievna, para particularizar algumas características da leitura feminina, especialmente da leitora de romances, contextualizando-as a questões da condição do feminino na literatura e na sociedade do século XIX, e ao apropriar-se desse discurso, enveredar-nos por outros discursos teóricos também essenciais ao estudo dos modos de ler, que ao parecerem secundários, se revelarão essenciais nessa discussão.

A partir de uma indicação pendular de Piglia sobre as teorias do leitor de romance, inicialmente encontra-se a ideia da “leitura de romance e a modernidade” provocada por Walter Benjamin, particularmente em alguns de seus textos de *Obras Escolhidas* vol. II(1987), e que nos conduzirá por essa análise, além de uma discussão também sob a égide da *Estética da Recepção*, especialmente do conceito de “prazer estético e experiência estética da *kátharsis*” de Hans R. Jauss, e seguindo num movimento proposto pela vertente crítica, que também se ocupa da temática do leitor, a crítica feminista, especialmente nos trabalhos de Heloísa Buarque de Holanda e Vera Queiróz acerca do feminino na cultura e na literatura, em que enfatizam a mulher enquanto leitora.

A protagonista da obra de Tolstói, recortada em uma leitora de romance no séc. XIX, na seguinte passagem da obra russa nos conduz a uma discussão crítica indicada por Piglia e propõe algum avanço por sua tese principal.

Anna Arcádievna lendo no trem, traz-nos a particularidade da leitura de romance em que Walter Benjamin, em “*Romances policiais, nas viagens*” (In: Rua de mão única, 1987) preconizou a ideia de “modernidade” em sua fugacidade, a partir da imagem das pessoas que dão preferência aos romances comprados “*no chassi de bandeirolas coloridas na plataforma da estação*” (1987, p.220) em detrimento à leitura das grandes narrativas épicas.

Há um explícito diálogo de Piglia com a concepção de “modernidade” de Benjamin, especialmente nesse texto do crítico alemão, em que há uma percepção do comportamento que denominaremos de “*leitura moderna*” em detrimento da leitura dos “*volumes de longa data*” (BENJAMIM, 1987, p.220).

Há, nesse texto inicial do crítico alemão, tanto referência à indústria em ascensão que representa a invasão do moderno, consolidada nas ferrovias, quanto à massificação do comportamento diante da literatura, discussão que se desenvolverá em suas teses posteriores sobre a “Modernidade e os modernos” (2009), a “Experiência e pobreza” e o “Narrador” (2012), nas quais não nos aprofundaremos, por seguir a proposta inicial de Piglia, de encará-las como acessórios a sua discussão essencial. Então, nessa proposta inicial em que se enquadra a figura da leitora feminina, num contexto que serve a alegoria de uma discussão teórico-histórica das artes, vai se a questão fundamental que seria a alegoria desse discurso em favor de sua questão essencial, a leitora feminina e a leitura do feminino.

Anna Kariênina, mulher, leitora de romances, condensaria, então, algumas das premissas das “teses” que Piglia desenvolve ao longo de seu ensaio. Recordemos que Piglia apropria-se de uma história superficial (ou tese), para contar a verdadeira história (tese principal). Veremos essa questão explicitada, no ensaio posterior em que trata do *Ulisses*, de James Joyce.

Dentre as premissas, a primeira delas insere a mulher entre a tensão do prazer estético da leitura e o seu efeito. Seguindo a protagonista pelo caminho da leitura catártica, no sentido apregoado por Jauss (1979), Anna Kariênina desfrutaria do prazer estético da leitura em sua própria vida, causado tanto pelas transformações de suas convicções, quanto pela liberação de sua psique:

O romance de Tolstói constrói a imagem do que poderíamos chamar a leitora de romances que decifra a própria vida através dos fatos ficcionais da intriga, que vê no romance um modelo privilegiado de experiência real. Manifesta-se assim uma tensão entre a experiência propriamente dita e a grande experiência da leitura. (PIGLIA, 2006, p. 136)

É importante lembrarmos que Jauss entende como sentido de *kátharsis*, uma experiência estética comunicativa básica, que possui a tarefa prática de libertar o espectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através do “prazer de si no prazer no outro”, para a liberdade estética de sua capacidade de julgar. Anna se coloca entre a posição de leitora catártica, que vive a intriga ficcional de suas leituras como se fosse a própria vida e é conduzida à ilusão de realidade da ficção através da experiência da leitura. Essa ideia é resgatada na indicação do bovarismo, ao longo do ensaio, bem como na apropriação das condições de ação na realidade a partir da leitura de romance, situados no contexto da obra russa.

Piglia explicita uma marca do bovarismo, ao longo da obra de Tolstói e aponta para as premissas da crítica feminista, como uma outra possibilidade de leitura derivada daquela:

As mulheres encarnaram esse mal-estar (vistas da perspectiva dos homens que escrevem as histórias. Na ficção, a saída dessa perturbação foi, tradicionalmente, o adultério. Diante do mal-estar de suas próprias vidas, as mulheres que leem (Anna Kariênina, Madame Bovary, Molly Bloom) encontram outra vida possível na infidelidade. (2006, p.137)

A mulher como leitora de romances no início do século XIX, no caso, o escritor argentino trata da personificação dessa figura, no romance russo, como a “leitora dentro da leitura”, e situa-a em um contexto de preconceitos dominantes sobre o papel da mulher na sociedade vigente desse período.

A corrente teórica feminista, se consolidou como crítica nos anos 1970/80, embora sua presença tenha sido marcada já no início do séc. XIX como atesta Holanda:

Ainda que o feminismo como ideologia política possa ser identificado desde o século XIX, é nestas duas últimas décadas, exatamente num momento em que se fala, de forma categórica, sobre o “fim da ideologia” e sobre a ineficácia dos discursos contestatórios, que o pensamento feminista surge como novidade no campo acadêmico e impõe-se como uma tendência teórica inovadora e de forte potencial crítico e político. (1994, p.07)

Certamente, o pensamento feminista, tanto em sua vertente anglo-americana, quanto em sua vertente francesa, opera um papel importante, que abarca a esfera dos estudos literários, mas que a transcende: “*a mulher não é mais o Outro, um mero suplemento, mas sim um ser com identidade própria, com experiências distintas daquelas do homem.*” (BRIZOTTO, 2012, p. 5) E uma dessas experiências é, sem dúvida, o ato da leitura.

É essa abertura foi dada pela *Estética da Recepção*, que colocou o público/leitor como protagonista do fenômeno literário, e se tornou o precursor fundamental desse processo para uma teoria literária baseada em aspectos estéticos-recepcionais. A crítica feminista encontra suporte, a partir de então para adentrar a uma tradição literária em que havia um domínio exclusivamente masculino e totalizante.

Entre as duas formas existentes de crítica feminista lembradas por Elaine Showalter (1994), a de “leitura feminista ou crítica feminista” e a da “mulher como escritora”, Piglia apropria-se, em determinado ponto, da primeira forma do discurso da leitora feminista, como verificamos no trecho:

De alguma forma, a feminização do leitor de romances confirma preconceitos dominantes sobre o papel da mulher e da inteligência feminina. Os romances eram adequados para as mulheres, vistas como criaturas de capacidade intelectual limitada, imaginativas, frívolas e emotivas. (PIGLIA, 2006, p. 137)

Não adentrando a crítica feminista, pois veremos que não é o ponto central do ensaio, mas dando atenção a imagem da leitora feminina, nesse sentido, é fundamental lembrar o ensaio “*Feminino e crítica*” (1994), de Vera Queiroz, no qual a autora sinaliza para a importância da problematização do leitor feminino:

Problematizar o leitor, seja ele implícito ou histórico, e o dar-lhe estatuto teórico rigoroso, como o fazem Jauss e Iser, é decisivo para a crítica feminina na medida em que se coloca na cena literária um mediador interessado, sistematizado o sistematizador, que carrega também o sentido da obra, tanto internamente (leitor implícito), quanto externamente, na série social (leitor histórico). Abrem-se então perspectivas para o questionamento da formação dos cânones, dos processos pelos quais a academia (masculina) formula seus juízos críticos e afirma a existência de seus pares. (QUEIROZ, 1994, p. 37)

Reivindicar o *status* da mulher enquanto leitora de textos (literários, em especial) é uma empreitada de suma importância, conforme afirma Queiroz,

justamente pelo fato de colocar em cena distintas formas de ler o mesmo texto literário, ou seja, diferentes experiências, apesar de, em determinadas épocas e autores elas terem sido unificadas num estereótipo. O estereótipo do bovarismo e da leitura de romances como forma de se decifrar a própria vida através dos acontecimentos ficcionais da intriga, como possibilidade de uma experiência real a partir da leitura.

Piglia aponta, de forma panorâmica e fragmentária, para a tese da crítica feminista na leitura de *Anna Kariênina*, que ao reivindicar voz própria e abdicar das convenções sociais para viver uma paixão, e por isso, ser condenada à morte no fim do romance, tal como em *Madame Bovary* (2011), como uma “tese secundária” que consiste no reposicionamento da personagem a partir do “ato da leitura”.

Nessa apropriação, pelo autor, das questões da mulher leitora “no romance e do romance”, vê-se um avanço, em pleno sec. XX, com o advento de teorias que focalizam o leitor e o efeito da leitura em detrimento às teorias totalizantes da obra literária. São latentes nas direções críticas tomadas pelo autor ao longo do seu ensaio.

A tensão entre a ilusão e a realidade experimentada na leitora de Tolstói, remete-nos a questão fundamental do “fictício” de Wolfgang Iser, que se fundamenta na preparação do imaginário ao próprio ato da leitura.

Como o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição deste real, seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário. (ISER, 2013, p. 31)

Nesse apontamento para o efeito da leitura, a partir de uma resposta do leitor, seja ele ficcional como a leitora protagonista, ou a leitura crítica feminista, vê-se em contraste o próprio ato da leitura como um processo individual, que se forma também na fusão desses dois horizontes. Enfim, conduzindo-nos ao essencial da sua “tese”, que seria para além de uma tensão clássica do gênero do romance, entre ficção e realidade, a ideia que o acompanha junto a ficção do leitor, a dos diversos modos de ler.

A leitura, nesse caso, propiciaria, o encontro entre os elementos fundamentais oferecidos pelo escritor e tão bem explicitados em seu “voo” pelas teorias críticas oferecidas ao longo do seu ensaio, mas só se realizaria



plenamente, em um espaço proporcionado entre sua oferta e o seu público, ou nessa fusão. Somente, ao atingir o leitor e, a partir dele, ocorreria a plenitude e a concretização da obra.

Roland Barthes, em *O prazer do texto* (2013) sintetiza tal realização com as seguintes palavras:

Escrever no prazer me assegura- a mim, escritor- o prazer do meu leitor? De modo algum. Esse leitor, é mister que eu o procure(...), sem saber onde ele está. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma imprevisão do desfrute: que os dados estejam lançados, que haja jogo. (2013, p. 9)

No caso de *Robinson Crusoé* (2004), o romance de Daniel Defoe, sempre há um sobrevivente em uma ilha, um leitor. Um território em que alguém reconstrói o mundo a partir da leitura de um livro. Nesse cenário, em que Crusoé está só, numa ilha, ele lê a Bíblia, abre o livro por acaso e encontra com as seguintes palavras “*Chama-se no dia da angústia e te libertarei e tu me honrarás*” (Sl 50, v.15). O que lê se dirige pessoalmente a ele e dá sentido à sua experiência. É essa “conversão” pela leitura, o foco da crítica de Piglia, e é isso que permite a sobrevivência da personagem. Robinson é o oposto de D. Quixote, que adoece ao ler. A leitura é a cura da sua doença e a sua salvação é um leitor convertido:

Robinson nunca lê relatos, só definições, sentenças a ele dirigidas. Está sempre em busca da palavra revelada. A fé é um suplemento do sentido, ou seja, a fé garante o sentido (e supõe uma dupla leitura). Se o bovarismo é a tendência a ver-se na leitura como outro diferente daquele que se é, Robinson faz o oposto: descobre que é ao ler a Bíblia e se despoja de todas as falsas identificações que o levaram à ruína. (PIGLIA, 2006, p. 147)

A própria questão da institucionalização da leitura se encontra nesse recorte. Piglia parodia Robinson Crusoé, nesse “leitor convertido” a problemática de que já se ocupou Michel de Certeau (1998), quando afirmara “*Essa ficção do ‘tesouro’ escondido na obra, cofre-forte do sentido, não tem evidentemente como base a produtividade do leitor, mas a instituição social que sobredetermina a sua relação com o texto*” (1998, p. 266). Contrapondo a partir dessa figura a

importância de uma “leitura plural”, que torna o texto uma “arma cultural”, uma “reserva de caça” (CERTEAU, 1998, p. 267)

Piglia remete assim ao enfraquecimento da instituição, o aparecimento entre o texto e seus leitores da reciprocidade que ela escondia, como se, ao retirá-la, fosse permitido ver a pluralidade indefinida das “escrituras” produzidas por diversas leituras.

Tal pluralidade é a base da construção da ficção sobre os leitores de Piglia, imersa em teoria literária, em distorções, em lentidão e que remetem a autonomia do leitor. Embora Piglia nos conduza a certeza de que essa “autonomia”, depende de uma transformação das relações sociais que determinam a sua relação do leitor com os textos, é com pesar, que nos explicita que também essa tarefa derivaria numa nova forma de totalitarismo. Assim nos conduz a apropriação, de uma figura do leitor, como múltipla e metafórica, e nos leva ao encontro do “Leitor Final”.

Esse leitor, estaria prefigurado, no que Certeau (1998) denominou de “aspectos da operação leitora” que constituiriam uma política ideal da leitura. Seria ela a síntese da experiência da leitura iniciática, solitária, tal como o Crusoé de uma ilha: “*autor romanesco que se desterritorializa, oscilando em um não-lugar entre o que inventa e o que modifica*” (CERTEAU, 1998, p. 269), bem como da experiência comum, que advém de testemunhos “não qualificáveis, nem citáveis”, e não somente literários, tal Guevara, que como um leitor viajante, circulara por terras alheias, arrebatando os “bens do Egito” na leitura para usufruí-lo.

O leitor que não possui “garantias contra o desgaste do tempo”, como aquelas que o lido possui, pois fixa-se em lugar, em que se multiplica a partir da produção do “expansionismo de reprodução”. Como afirmaria Certeau:

A leitura não tem garantias contra o desgaste do tempo (a gente se esquece e esquece), ela não conserva ou conserva mal a posse, e cada um dos lugares por onde ela passa é a repetição do paraíso perdido. (1988, p. 270)

Na constituição do “leitor final”, ficará evidente a sua “desconstituição”, a sua falta de pertencimento a algum lugar, e ao mesmo tempo a sua mistura aos textos “adormecidos”, que despertam de si e o habitam e que, mesmo ele não

os “possuindo”, torna-se “possuído” deles, mesmo que contraditoriamente, deva escapar de suas “leis” particulares, como também das leis sociais.

#### 4 O ENCONTRO COM O “LEITOR FINAL”

“ De que é feito o Ulisses? ” é o último ensaio de *O Último leitor*, e se inicia com uma alusão a uma homenagem aos críticos russos Victor Sklovski (1893-1984) e a Boris Eikhenbaum (1886-1959), generalizando-os nos “leitores russos”, como uma referência à contribuição do *Formalismo Russo* para o estudo do texto literário a partir de sua construção em detrimento de uma teoria da interpretação “hermenêutica”.

É a partir desse dualismo, em que supõe o Formalismo Russo como mais uma maneira de ler, que Piglia explicita mais uma das estratégias possíveis para alcançar o seu “último leitor”. Após a delimitação, ao longo de suas obras, de uma possível tipologia do leitor, e essencialmente, em função de uma tipologia dos modos de ler, a princípio, poderíamos atribuir uma contradição ao pensamento do ensaísta que, anteriormente, pareceu adotar a perspectiva do leitor e atribuir à sua experiência a chave para essa busca empreendida.

Percebemos que Piglia desestabiliza-nos, corroborando a estrutura do seu pensamento ao longo de toda a sua obra sobre a importância da utilização de tal estratégia focada no texto (como os formalistas o sugerem), como mais uma das alternativas constituindo a sua presença como também mais um modo de ler: “*Quem lê a partir desse lugar segue um rastro no texto e, fiel a esse trajeto, considera as alternativas que a obra deixou de lado.*” (Piglia, 2006, p. 158)

Em oposição ao pensamento de Michael Riffaterre (1992), que sustentava que o texto possuía um controle absoluto sobre a percepção do leitor e que o leitor não poderia evitá-lo, Piglia credita uma abertura em sua obra para uma possível identificação do leitor em sua concretização.

A noção joyceana de *work in progress*, se torna essencial quando reivindicada para se pensar na leitura prática da literatura e trazer “à tona”, a questão do uso e do valor da mesma em questões de valor e mercado. Numa

última instância, Benjamin reaparece, embora implicitamente, em suas teses sobre a tendência evolutiva da arte, nas condições atuais produtivas e tratadas em “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*” (2012).

E é se utilizando da alegoria da relação com o dinheiro, na narrativa e biografia de Joyce, que Piglia retoma a ideia de “aura” de W. Benjamin como “*uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja.*” (2012, p. 184), delimitando-a ao campo da experiência vivenciada com o texto literário, como única a partir da delimitação de um espaço possível na estética literária, e de seu uso no ato da leitura.

O “*Ulisses*” (2008), de James Joyce, é o exemplo fundamental da construção em uma estrutura visível e outra oculta. Piglia o utiliza para elaborar sua tese sobre os possíveis modos de ler, em detrimento às interpretações seguidas pelos rastros “cegos” e “pistas falsas” deixadas ao longo do livro e permitindo a abertura à sua duplicidade como um vestígio importante de sua composição e também do modo de lê-lo.

Reivindica, para isso, Gérard Genette, de *Palimpsestos* (2005), em que desenvolve o conceito de “transtextualidade”, em alusão a ideia de “metempsicose” presente na obra de Joyce, com o fim de concluir a sua metáfora dos efeitos da leitura.

Segundo afirma Genette, “*Ulisses é um contrato implícito e alusivo que deve ao menos alertar o leitor sobre a existência provável de uma relação entre este romance e a Odisseia*” (2005, p. 23), nesse sentido, está alertando para a declaração *hipertextual* do texto. Pois acreditamos que é próprio da obra literária que, em alguma instância e segundo os modos diferentes de leitura, evoque alguma outra e, nesse sentido, todas as obras seriam hipertextuais. Vale lembrar, que por hipertextualidade, Genette entende “*toda relação que une um texto A a um texto anterior B*” (2005, p. 23).

A hipertextualidade, em Piglia, se manifesta ao longo de sua obra e também de seus *paratextos* (o título, “*Ulisses*” no caso de Joyce, e o título do capítulo, *De que é feito o Ulisses?* no caso de Piglia), o prólogo e o epílogo, e o sumário.

Ao contrário do que afirma Genette, sobre paratextualidade se tratar de um dos espaços mais privilegiados da dimensão pragmática da obra, ou seja, da

sua ação sobre o leitor, Piglia acredita que essas referências seriam importantes para quem escreve o livro, mas não para aquele que lê. A favor disso, sabemos como muitos elementos formais, úteis na construção, passam a fazer parte da interpretação como um mecanismo de leitura e podem reduzir o texto a um sistema de correspondências e de relações secretas que não seriam fundamentais.

Existe uma estrutura oculta, “palimpsésica” na obra de Ricardo Piglia, que se transforma num dos significados de sua mensagem sobre os novos, fragmentados e múltiplos modos de ler, que rompem com o sistema de causalidade definido pela leitura tradicional, ordenada e linear. Assim como em *Ulisses*, de James Joyce, em *O Último Leitor*, de Ricardo Piglia, há uma nova relação entre leitura e vida e a leitura de ficção, fazendo com que a leitura se fragmente na vida havendo assim uma fusão entre elas.

E é de fragmentação que se fala, essencialmente, na obra de Ricardo Piglia, fragmentação do leitor, de ideologias, de histórias, de experiências, no caso, as leituras e os leitores simbolizam esses rastros que vão sendo deixados e se estruturam no sentido que ao leitor convém. O “leitor final”, se constitui no espaço atual do texto literário, mas reivindica sua passagem pelo tempo das experiências acumuladas, à sua maneira (isso é um ponto importante), compondo o sentido desse vasto universo. Mas além disso tudo, o leitor percebe-se constituinte desse universo de significação, e sendo ele, contemporaneamente, um ser também fragmentado, para além de estar compondo sentido para o texto literário, está percebendo-se sentido dele mesmo.

Nas palavras que encerram o epílogo de *O Último leitor*, o escritor argentino, lança ainda uma última pista sobre o seu relato: “*Minha própria vida de leitor está presente, e por isso este livro talvez seja o mais pessoal e mais íntimo dos que já escrevi.*” (2006, p. 182)

Nesse rastro seguiremos para a inclusão do “leitor final” de Piglia, e em Piglia, constituindo a ideia de um caminho para a autobiografia, como já apontamos em trechos anteriores. A ideia de autobiografia definida por Susana Redondo, como “*relato retrospectivo em que o narrador, identificado plenamente como personagem protagonista e com o autor, projeta sua identidade atual sobre*

*suas experiências passadas.*<sup>11</sup>” (2011, p. 23), poderia encerrar nossa tentativa de atribuir, como assim o sugere o autor, um caráter autobiográfico à obra de Piglia, por considerar uma unificação da suposta identidade do autor com sua vida passada, e nos defrontarmos, ao contrário de uma unificação com uma fragmentação múltipla dessa identidade de Ricardo Piglia, com o leitor, ele projeta sua identidade na identidade de outro, que o constitui e do qual ele se compõe.

Embora a questão principal desse estudo constitua-se (finalmente) desses impasses, mas não visa esclarecê-los<sup>12</sup>, retomemos alguns pontos dessa discussão a fim de identificarmos, em *Los Diários de Emilio Renzi* (2015), como tal característica desemboca também na constituição do “leitor final” de Piglia.

Já nos deparamos com o fato de que, na obra de Ricardo Piglia, a experiência pessoal se faz a sua matéria-prima fundamental, visto desde o panorama de suas obras e especialmente reiterado através da constituição dos leitores de em *O Último Leitor* (2006). Agora passaremos à obra final de Ricardo Piglia, que parece constituir a realização de sua verdadeira autobiografia, já anunciada desde obras anteriores.

*Los diarios de Emilio Renzi*, com edição dividida em três volumes: I. *Años de formación* (2015), II. *Los años felices* (2016) e III. *Um día en la vida* (2017) é o primeiro livro, dos três volumes, que nos ajudará a compor essa experiência de leitura de Piglia, a partir dele mesmo e da sua composição como o “leitor final”:

Había empezado a escribir un diario a fines de 1957 y, todavía lo seguía escribiendo. Muchas cosas cambiaron desde entonces, pero se mantuve fiel a esa manía (...) Sin embargo está convencido de que si no hubiera empezado una tarde a escribirlo, jamás habría escrito otra cosa. (PIGLIA, 2015, p.11)

Com essas palavras, Piglia inicia a *Nota del Autor*, e afirma, em 3ª pessoa, como um narrador que se alternará ao longo do livro com a 1ª pessoa, que Emilio Renzi é o narrador principal das experiências e lembranças narradas nos diários.

Observamos, anteriormente, que o mesmo “jogo ficcional” que faz parte da sua literatura e crítica e que se torna, muitas vezes, em sua obra, uma forma

---

<sup>11</sup> Tradução nossa.

<sup>12</sup> Existe uma gama de estudos sobre autoficção nas obras de Ricardo Piglia, desde *Respiração Artificial* (1980). Os trabalhos que usamos nesse capítulo final encontram-se nas referências.

de escrever envolvendo o leitor numa experiência de criação literária a partir da sua própria vida, e esteve tão presente em *O Último Leitor*, constitui também a ideia de *Los diarios de Emílio Renzi*.

Assim como em Borges, os enlaces de sua construção literária indicam para ao não-dito, surgem em cadeias que se desdobram ao “infinito da leitura”. Em “*Jardim das veredas que se bifurcam*” (BORGES, 2007), há uma ilimitada estrutura rizomática, que José Manuel González Álvarez (2009), articula ao estilo narrativo de Piglia e que podemos confrontar ao longo de seus ensaios/ficcionais que se desencadearam por uma espécie de “labirinto” acerca da figura do leitor, com a culminância da ideia de uma autobiografia anunciada desde *Formas Breves* (2004) e que se concretiza com a publicação de *Los Diarios de Emílio Renzi* (2015).

Os textos desse volume não requerem mais elucidação. Podem ser lidos como páginas perdidas no diário de um escritor e também como os primeiros ensaios e tentativas de uma autobiografia futura. (PIGLIA, 2004, p.117)

(...) este volumen intenta plantear la posibilidad de una lectura significativa, de allí que se incluyan textos que, si bien no han sido escritos intencionalmente como autobiografía, conservan esa apertura, esa respiración cargada de gestos y sobrentendidos, esa complicidad que termina por acortar las distancias, por comprometer la sangre fría de las ideas en la cálida densidade de lo vivido. En esse sentido, pueden ser leídos como capítulos de una autobiografía em marcha. (2015, p. 337)

Essa autobiografia, que beira o ficcional, tem como ponto de partida inicial, as anotações de seus quase 327 diários e contém, em grande maioria, relatos de suas leituras. Piglia já anunciava sua obra final desde “*Notas sobre Literatura em um diário*”, que compõe seu livro de ensaios *Formas Breves* (2004).

Nas discussões recentes sobre a autobiografia, destacamos Leonor Arfuch, que já afirmava ser:

A narração da própria vida como expressão de interioridade e afirmação de ‘si mesmo’ parece remeter tanto a esse caráter ‘universal’ do relato postulado por Barthes (1974) como à ‘ilusão de eternidade’ que segundo Philippe Lejeune (1975), acompanha toda a objetivação da experiência. (2010, p.35)

Tal diluição da vida na ficção se verificava, no escritor argentino, desde *A Invasão* (1968), seu primeiro livro de contos que é permeado por personagens criados a partir de pessoas de seu círculo de amigos, suas experiências universitárias e do seu grupo de discussão política e social.

Em seu primeiro romance aclamado pela crítica, que lhe rendeu o prêmio *Boris Vian* de romance, em 1981, *Respiração Artificial*, Piglia expõe a singularidade da sua literatura da melhor forma. Usa como estratégia de sua ficção, o mistério do enredo, um lúcido panorama da experiência histórica da última ditadura da Argentina enquanto desdobra os temas literários que como uma obsessão retornarão em todas as suas obras. O ponto de partida dessa obra foi, como relata Renzi em "*Los Diários*", a história de seu tio/avô, confiada por sua mãe e guardada como segredo de família por gerações.

Renzi afirma que todas as histórias que escreveu vem de uma espécie de épica familiar e narram episódios dessa épica. E uma das primeiras se iniciou a partir da história de seu tio Marcelo, que deixou tudo por amor a uma prostituta. Afirmando, ainda que:

Luego, cuando los retomo y vuelvo a contarlos, los argumentos cambian, no tienen nada de autobiográfico, pero nunca podría escribir un relato que no tuviera en el fondo una experiencia propia. Sin eso, dijo, sin un rastro de mi vida, no se puede narrar, o al menos yo no puedo creer lo que cuento si no estoy personalmente implicado. (PIGLIA, 2015, p. 342).

Assim um dos seus romances mais estudados nasce de uma história familiar, imbricada à história do seu país, compartilhando, através da ficção, uma experiência real. Piglia trabalha com os limites ou margens da linguagem literária.

Essa mescla deliberada de autobiografia, crítica e ficção é um recurso bem borgiano. Estudioso das táticas de Borges e dos mitos do escritor, Piglia cria um espaço de leitura para as ficções do escritor e aperfeiçoa a estratégia borgiana de desorientar. A importância de Borges em sua formação estilística (negada por Piglia) se contrapõe a sua formação norte-americana como escritor, nesse sentido a influência de Borges, na literatura latino-americana, é evidente tanto em suas obras, quanto em outros escritores contemporâneos, que se distanciam do esquematismo norte-americano, que daria maior importância a narração da ação, sem se importar o que se dizia, para se aproximarem do narrar como uma maneira de reflexão.

Nesse espaço, insere o seu elemento fundamental de criação, o leitor, vertendo-o em uma figura paródica, também preconizada em Borges, mas



especialmente em suas obras “O Último Leitor” (2006) e “*Los Diarios de Emilio Renzi*” (2015), ele é quem detém o sentido da experiência da leitura.

Uma das premissas que acompanham a “questão” da literatura de Piglia é herança do seu precursor argentino: de que um livro é um objeto físico num mundo de objetos físicos. E só pode ser um conjunto de símbolos mortos até a aparição do leitor certo, para que as palavras (ou a poesia por trás das palavras, pois as próprias palavras são meros símbolos) possam saltar para a vida, e termos a ressurreição da palavra.

Em “*Los diarios de Emilio Renzi*”, Piglia continua o exercício de escrever sobre a sua vida, escrevendo também sobre suas leituras, reivindicando, como o faz em “O Último leitor”, a participação do leitor dado à sua fragmentação e atribuindo à outro (Renzi) a leitura de si mesmo, pela última vez<sup>13</sup>.

Piglia se torna, efetivamente, então o leitor de sua vida em, o “último e o primeiro” leitor, mas também será aquele que compartilha, que abre o “jogo literário” para o receptor, ainda assim atribui a “outro” as suas memórias, ficcionalizando-as, em uma última estância. Aquele que tenta ler o que viveu, mas que por vezes, não consegue entender a própria letra da juventude, que não consegue identificar momentos vividos registrados e aceitar a ausência de momentos tão marcantes em suas lembranças que não mereceram nenhum registro em seus diários. Em seus primeiros relatos a leitura e o leitor parecem traçar um percurso desejado para definir sua autobiografia:

Asi podría empezar por fim a pensar en una autobiografía. Una escena y luego otra y otra, no? Sería una biografía seriada, una vida serial...De esa multiplicidade de fragmentos insensatos, había empezado por seguir una línea, reconstruir la serie de los libros, ‘los libros de mi vida’, dijo. No los que había escrito, sino los que había leído... Cómo he leído alguno de mis libros podría ser el título de mi autobiografía. (PIGLIA, 2015, p. 17)

Esse será percorrido pelo próprio narrador, Renzi, que tem em seu antecessor argentino, Borges, o desvelamento de uma vida vivida sob a impressão constante da leitura, do prazer de ler, como o grande enigma da vida e da própria literatura. E assim como em seu precursor argentino, Piglia trama

---

<sup>13</sup> Ricardo Piglia, se via acometido de uma doença crônica, diagnosticada em 2010, e a partir de então se dedica integralmente a leitura de seus diários e à composição daquela que será sua última obra.

os enlaces de sua construção literária pelo não dito, fazendo surgir em suas cadeias “palimpséticas”, um desdobramento ao infinito da leitura.

Tomemos os “*Jardins das veredas que se bifurcam*” (2007), de Borges, em que há uma ilimitada estrutura de criação que se fundem, que pode ser articulada ao estilo narrativo de Piglia e que ao longo de suas obras, em especial nos objetos de análise desse estudo, desencadeiam-se por uma espécie de “labirinto” acerca da figura do leitor, para culminar na ideia de uma “autobiografia anunciada” desde *Formas Breves* e que tem sua culminância com a publicação de *Los diarios de Emílio Renzi*.

Genette, em seu estudo sobre *Otras Inquisiciones* (1952), de Borges, expressa suas conclusões sobre o lugar da leitura na obra do escritor argentino e das quais podemos nos apropriar para delinear as conclusões sobre o lugar da leitura em Piglia:

A literatura é realmente aquele campo plástico, aquele espaço curvo onde as relações mais inesperadas e os encontros mais paradoxais são, em cada instante, possíveis. (...) A gênese de uma obra, no tempo da história e na vida de um autor, é o momento mais contingente e insignificante de sua duração. (...) O tempo das obras não é o tempo definido do ato de escrever, mas o tempo indefinido da leitura e da memória. O sentido dos livros está na frente deles e não atrás, está em nós: um livro não é um sentido acabado, uma revelação que devemos receber, é uma reserva de formas que esperam seu sentido, “é a iminência de uma revelação que não se produz” e que cada um deve produzir sobre si mesmo. (Genette, 1972, p. 129)

Assim como em Borges, o leitor/leitura e a memória são grandes questões da literatura de Piglia. Entre Piglia e Borges há, além da presença do imaginário em comum, suscitador de discussões multivariadas sobre a alma argentina, uma mesma busca por encontrar um lugar para o homem e a linguagem dentro da aporia enfrentada pela modernidade diante de tais sujeitos históricos.

E em sua obra derradeira, Renzi, o seu narrador final e também o leitor da sua vida, oscila no limiar da linguagem:

El language...el language..., decía mi abuelo\_dijo Renzi\_, esa frágil e enlouquecida materia sin cuerpo es una hebra delgada que enlaza las pequeñas aristas y los ángulos superficiales de la vida solitaria de los seres humanos, porque los anuda, como no, sí decía, los liga pero sólo por un instante, antes de que vuelvan a hundirse en las mismas tinieblas en las que estaban sumergidos cuando nacieron y aullaron por primera vez sin ser oídos, en una lejanísima sala blanca y desde donde, otra vez en la oscuridad, lanzarán también desde otra sala blanca su último grito antes del fin, sin que su voz llegue por supuesto, tampoco, a nadie... (PIGLIA, 2015, p. 25)

Essa presença de concepções, indagações e memórias redimensiona o fazer poético de Piglia, tornando-o “um leitor de si mesmo”. A presença marcante em “*Los Diários*”, dos mesmos jogos ficcionais presentes ao longo da sua obra, além de uma simbologia compartilhada com o leitor, para dividir com este a tarefa de participar da construção da narrativa, aproxima o escritor argentino da narrativa pós-moderna, que manifestada nas escolhas do narrador funciona como uma confluência de olhares, de palavras, um convite à reflexão, e não uma mera exposição de ideias prontas.

O narrador de “*Los Diarios de Emilio Renzi*”, se utiliza dos recursos narrativos a seu bel prazer, para demonstrar que tudo faz parte de um imenso mosaico, frisando que as experiências particulares e alheias, são um material amorfo que cabe a nós, leitores, críticos e cidadãos, enfim, moldar na medida em que as interpretamos.

Desvendar o texto de Piglia, eis o mistério de sua literatura, partindo de um ato comunitário de leitura. “*Recordar com uma memória alheia é uma variante do tema duplo, mas é também uma metáfora perfeita da experiência literária.*” (PIGLIA, 2004, p. 46)

Piglia instaura em sua literatura, uma forma de reflexão sobre a realidade, que embora vigente na literatura argentina, desde Macedônio Fernandez e Borges, ganha em suas duas obras que foram alvo desse estudo, a particularidade de inclusão do leitor nessa rede de significação, no caso, da leitura da realidade, como ela se processa a partir de diversas possibilidades, sejam elas políticas, ideológicas, acadêmicas, econômicas e constituem o nível de consciência de cada indivíduo, constituindo o próprio indivíduo, na particularidade de cada sentido produzido na leitura, no “leitor final”.

## CONCLUSÃO

Enfim, chegamos ao ponto de olharmos ao longo desse trabalho e verificarmos se ele cumpriu a sua missão. Ricardo Piglia lançou-nos em um mundo em que a leitura se fez obra-prima, sendo o leitor, o grande artífice dessa arte. E não deixando dúvidas a esse respeito, ele nos inseriu, com o primeiro leitor, Borges, o grande escritor argentino que emerge do imaginário comum de Piglia, e que perpassa toda a sua obra ensaística na constituição do “último leitor”, e nos aproximou da sua literatura, partindo da perspectiva literária argentina, e fez, a partir dela, uma reatualização constante do papel do leitor, no processo de criação, recepção e efeito de uma obra literária.

Emerge de *O último leitor*, uma perspectiva de leitura inicial, e foi ela que seguimos e que compõe esse estudo, de que o leitor deriva de uma multiplicidade de leituras, e que nesse processo de sua constituição, através de elementos linguísticos, históricos, políticos e ideológicos, e da “fusão desses horizontes”, é se que determinaria a sua postura diante do literário.

Mas ao longo dessa pesquisa, uma perspectiva implícita foi emergindo também, e em dado momento, nos redirecionou a um caminho não previsto inicialmente, e que pareceu seguir para o lado contrário de nosso objetivo, mas que ao fim convergiu nele. O “último leitor” dessa nova perspectiva, não deriva do processo de leitura, ele é constituído da mesma essência dele, desde o princípio. A experiência e o sentido surgem de forma múltipla, híbrida e ficcional no leitor, por que ele mesmo se faz múltiplo, híbrido e ficcional, antes de sua recepção.

O “último leitor”, que se figura em Emílio Renzi, de *Los Diarios*, é constituído, desde Russel, do prólogo de seus ensaios, perpassando Borges,

Kafka, Macedonio, Tólstoi, Benjamim, Guevara, Joyce, e para além de uma perspectiva autobiográfica, que não visávamos constar nesse estudo, vemos a metáfora do homem que vivencia o sentido real do que viveu, mas o ficcionaliza, como seu último recurso de se constituir no contemporâneo de sua arte.

A leitura e as experiências que derivam dela, podem acarretar a construção desse sentido, e esta, por vezes, pode ser interpretada de diversas perspectivas, que com certeza estão no *roll* de Ricardo Piglia, mas nesse processo também estão inseridas as vivências pessoais e as emoções. A obra de Piglia se faz desse conjunto e o próprio autor reflete sobre essas possibilidades e as reflete em sua literatura, na verdade elas se tornam também seu material de criação, como já declarou em diversas passagens ao longo de *Los diarios*.

Por isso, adotamos inicialmente a perspectiva explícita na construção de uma análise sobre uma tipologia do leitor presente em Piglia, para a qual reivindicamos os pensamentos precursores da Estética da Recepção e do Efeito e enveredamos pelos caminhos que derivaram dessa perspectiva do leitor. E quando tais pressupostos se mostraram ainda insuficientes para alavancar o trabalho que emerge desse princípio, lançamo-nos, na tentativa de definir o “leitor final” a partir de Piglia, nos estudos contemporâneos sobre a ideia de autobiografia/autoficção do escritor argentino.

Assim vimos que a perspectiva adotada pelo leitor, em determinado momento, seja ela crítica feminista, *new criticism*, recepção, teoria do efeito, semiótica, constituiria o que Iser denominou de *tema*, e que em nossa análise consiste na tese principal sobre os tipos de leitores em Piglia de que nos ocupamos na maior parte dessa pesquisa, ao passo que o *horizonte* foi se ampliando, e apontou-nos para uma perspectiva já superada e que na verdade nos serviu como “pano de fundo” para o tema atual, que sintetizamos, no último capítulo com o “leitor final”.

As diversas leituras que emergiram na obra de Piglia, nos conduziram a perspectivas diversas do modo de ler, pois ao colocarmos o texto diante de nossas seleções subjetivas, que são diversas em cada leitor, proporcionamos compreensões variadas de acordo com a intersubjetividade latente nesse contato obra/leitor/leitura,

No caminho da representação do leitor, o escritor argentino levou-nos às diversas leituras que surgem de textos ficcionais, que por sua natureza simulam as representações da realidade e não a realidade em si.

Seu aporte teórico-ficcional produziu as “pistas” de leitura que nos conduziram como seus leitores à condensação das imagens criadas, e nos alçaram à combinação delas no nosso “imaginário”, levando-nos através dos variados modos de ler propostos por sua obra: leitura catártica, pulsional, feminina, pura, prática, detetivesca, idealista e etc. O que nos fez perceber que a apropriação da totalidade do sentido de seu texto, refere-se exatamente a sua não totalidade.

Um “leitor final”, é aquele que se conduz pela multiplicidade dessas possibilidades de leituras, que agrega a elas a sua experiência e que se torna o experienciador final do sentido. Ele fez-se presente, implicitamente ao longo de “O Último leitor”, pois foi sendo composto, a partir de sua posição histórica, suas experiências anteriores, suas convicções, sua localização e um conjunto de condições do texto contemporâneo de Piglia, e aos poucos surgindo, não somente como o receptor, mas como o “experienciador” e produtor de uma experiência estética atual. Para além da produção de experiência estética, esses fragmentos de leitores e leituras, constituem ao longo da obra de Piglia, a possibilidade de uma leitura significativa da realidade, partindo do pressuposto de que essa realidade é composta por textos, ideias, literaturas e homens reais que se encerram em uma vida real.

Ricardo Piglia reflete em sua vida, suas experiências, e daí talvez ter sido esse o tema recorrente em suas obras, ao qual ele atribui a razão de ser escritor:

Esa cualidad única de estar adentro y afuera de una historia, y verla mientras sucede, marcó toda mi literatura y definió mi manera de narrar. La vivencia del argumento es una experiencia única, la historia esta ahí y uno es a la vez um testigo y um protagonista tangencial. (PIGLIA, 2015, p. 342)

Embora o faça utilizando-se de todos os recursos de um bom narrador, ele atribui a “salvação” de sua obra ao seu leitor. Atira-se ao alto e espera que o leitor o resgate no ar.

Assim Piglia o fez como a leitora catártica Anna Kariênina, que via no que leu a sua vida, ao se deparar com os seus 327 diários a serem lidos e enfim, “traduzidos” literariamente ao seu leitor. E quando, por vezes, não reconhece

sua letra, ou a sua própria escrita, ou os momentos relatados, torna-se o Hamlet em sua lendária indecisão, não se reconhecendo diante de uma realidade perdida, tornando-se aquele incapaz de reconhecer-se na realidade em que fora inserido. Assim aleatoriamente, reconheceu verdades tão latentes em sua memória, mas que não mereceram registro em seus escritos, e então viu-se ausente de sua própria vida, como Kafka, que necessitava ler-se para reconhecer a experiência vivida.

Esse percurso foi instaurado por ele mesmo, e empreendido por Renzi, na maioria das vezes, e principalmente, em seu momento final. E assim, lança ao “outro” novamente o que deve ser dito de si, mas o faz reconhecendo-se parte desse outro, vê-se fragmentado e múltiplo em outros. Tanto em *O Último leitor*, quanto em “*Los Diarios*” reflete as metáforas dos leitores, partindo de suas experiências individuais, mas reiterando a sua constituição a partir de uma associação fundamental, na presença do seu imaginário, e de experiências compartilhadas, sociais, ideológicas, políticas, etc. E ao longo das duas obras que eram o foco desse estudo, refletiu-se a essência do seu ato de criação, determinado pelo fragmentário, pela citação e pelo hibridismo de sua escrita, que solicitam do seu leitor uma identificação com a pseudomimese de um fluxo de consciência.

Experenciemos ao final de todo o esforço empreendido por essa pesquisa, uma mudança de ponto de vista, que também fora ornamentada na escrita fragmentária e híbrida de Piglia, e vimo-nos sendo lançados, no que Iser denomina “ponto de vista em movimento”, o que possibilitou a variação das nossas perspectivas também como leitores de Piglia e da crítica literária que emerge como fonte de estudo de sua obra.

Sentimentos de frustração, nos ocuparam, inicialmente, ao nos depararmos com a amplitude do estudo que a obra de Piglia requeria, e nos sentirmos despreparados para empreendê-lo nesse momento final, mas ao vivenciarmos tão vividamente o trajeto, desde as premissas da recepção, constatamos a importância do percurso, embora ele não tenha desembocado onde desejávamos. Mostrou-se necessário, pelo menos para esse estudo, termos empreendido o percurso a partir da abordagem da recepção em suas premissas, pois o foco principal no leitor e na abordagem da sua possível tipologia, bem como entender o “efeito” da leitura sobre a experiência do leitor,

nos amadureceu para a perspectiva do “efeito” do leitor contemporâneo que se constitui múltiplo, híbrido e por vezes, até “ficcional” na perspectiva da Literatura Contemporânea.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In:\_\_\_\_\_. **Notas de literatura**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

AGUIAR, Vera Teixeira de. O leitor competente à luz da teoria literária. In: **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, 124:23/34, jan-mar, 1996.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2010.

ALBERCA, Manuel. **El pacto ambíguo**: De la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

ÁLVAREZ, José Manuel González. **En los “bordes fluidos”**: Formas híbridas y autoficción em la escritura de Ricardo Piglia. Alemanha: Peter Lang, 2009.

ARROYO, Susana Redondo. **La autoficción**: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. 571 p. Tese (doctoral). Departamento de Filología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidade de Alcalá, 2011.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

\_\_\_\_\_. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BRIZOTTO, Bruno. **Notas sobre Estética da Recepção e Crítica Feminista**. Porto Alegre: Cenários, 2012. Vol. 2, n.6.

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas v. 1)

\_\_\_\_\_. Romance policias nas viagens. In: **Obras escolhidas v. II**- Rua de mão única. Trads. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987.



\_\_\_\_\_. **A Modernidade e os Modernos**. Trads. Heindrun Krieger Mendes da Silva/Arlete Brito/Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2009.

BORGES, Jorge Luis. **Esse ofício do verso**. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **Discussão**. Trad. Claudio Fornari. Rio de Janeiro, 1994.

\_\_\_\_\_. **Ficções**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **Nova antologia pessoal**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. **O Aleph**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

\_\_\_\_\_. **Outras inquisições**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARNEIRO, Flávio. **O leitor fingido**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

CERTEAU, Michel. Ler uma operação de caça. In: \_\_\_\_\_. **A invenção do cotidiano**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1998.

CERVANTES, Miguel. **Dom Quixote**. Trad. Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

CHANDLER, Raymond. **O longo Adeus**/*The long goodbye*. Trad. Flávio Moreira da Costa. Porto Alegre: L&PM, 2000.

COHEN, Keith. *O New criticism*. In: LIMA, Luiz costa. **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CORTÁZAR, Julio. *Como chegar Lezama Lima*. In: \_\_\_\_\_. **La vuelta al día en 80 mundos**. Barcelona: RM Verlag, 2010.

DEFOE, Daniel. **Robinson Crusóé**. Trad. Celso M. Parciornik. São Paulo: Iluminuras, 2004.

DÍAZ-QUIÑONES, Arcadio. **Ricardo Piglia**: Os anos de Princeton. Disponível em: <http://www.peixe-eletrico.com/single-post/1>. Acesso em: 20 dez. 2016.

DRUCAROFF, E. (dir.). Historia crítica de la literatura argentina, **La narración gana la partida**, Buenos Aires, v. 11, Emecé, 2000, pp. 345-360.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ECO, Umberto. **Leitura do texto literário/Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Tradução: Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. **Obra aberta**: forma e indeterminações nas poéticas contemporâneas. Tradução: Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNÁNDEZ, Macedônio. **Museu do Romance da Eterna**. Trad. Gênese Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

FIORUCCI, Wellington Ricardo. Trilhando o pós-moderno em Borges e Piglia: Reflexos Especulares. **Miscelânea**, Assis, v. 10, p.43-54, jul-dez. 2011.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FORASTELLI, Fabrício. La lectura y el Lector. *Orbis Tertius*, Universidade Nacional de La Plata, vol. XV, n.16, p. 1-7, 2010. Disponível em: <http://www.ortus.org.ar>

FORNET, Jorge. *Asedios a Plata quemada (en nueve capítulos y un epílogo)*. **Casa de las Américas**, La Habana, nº 212, julio-septiembre 1998, pp. 139-143.

\_\_\_\_\_. *Homenaje a Roberto Arlt o la literatura como plagio*. **Nueva Revista de Filología hispánica**. Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios El Colegio de México, tomo XLII, nº 1, pp. 115-141, 1994.

\_\_\_\_\_. (comp.) **Ricardo Piglia**. Bogotá, Fondo Editorial Casa de las Américas, Instituto Caro y Cuervo, 2000.

GADAMER, Hans-Georg. **Hermenêutica em retrospectiva**. Trad. Marco Antônio Casanova. Petrópoles: Vozes, 2012.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia R. Coutinho. Ed. bilíngue. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005. (Viva voz).

\_\_\_\_\_. **Figuras**. Coleção Debates. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

GUEVARA, Ernesto. **Diário de viagem**: De moto pela América do Sul. Trad. Diego Ambrosini. São Paulo: Sá Editora, 2003.

\_\_\_\_\_. **Passagens da guerra revolucionária**: Congo. Trad. Emir Sader. Rio de Janeiro: Record, 1991.

GAGNEBIM, Jeanne Marie. **Sete aulas sobre linguagem**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GROTTO, Livia. **Disfarces do invisível**: Duplicações da história na obra de Ricardo Piglia. São Paulo: Annablume, 2010.

\_\_\_\_\_. **O Leitor extremo**. Disponível em: <  
<https://scholar.google.com/citations?user=zFI2lywAAAAJ&hl=pt-BR>>. Acesso em: 10 jul. 2017.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Feminismo em tempos pós-modernos. In: \_\_\_\_\_. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

INGARDEN, Roman. **A obra de arte literária**. Trad. Albin E. Beau, Maria C. Puga e João F. Barrento. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

ISER, Wolfgang. **O ato de leitura**: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996, v. 1.

\_\_\_\_\_. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999, v. 2.

\_\_\_\_\_. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Trad. Johannes Kretschmer. 2ª. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

\_\_\_\_\_. O jogo do texto. Trad. Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 105-118.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. A estética da recepção: colocações gerais. Trad. Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 67-84.

\_\_\_\_\_. O prazer estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 85-103.

JOYCE, James. **Ulisses**. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

\_\_\_\_\_. **Dublinenses**. Trad. Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

KAFKA, Franz. **O castelo**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. **Cartas ao pai**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. **O processo**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem**. Trad. Tânia Pelegrini. Campinas: Papirus, 1989.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do partido comunista**. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- MONEGAL, Emir R. Borges: **Uma poética da leitura**. Trad. Irlemar Chiampi. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.
- PEREIRA, Maria Antonieta. **Ricardo Piglia y sus precursores**. Trad. Adriana Pagano. Buenos Aires: Corregidor, 2001.
- PEREIRA, Maria Antonieta/Santos, Alberto Brandão. **Palavras ao Sul: Seis escritores latino-americanos contemporâneos**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- PIGLIA, Ricardo. **El último lector**. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.
- \_\_\_\_\_. **O Último Leitor**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. **Antología personal**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- \_\_\_\_\_. **La invasión**. Buenos Aires: Editorial J. Álvarez, 1968.
- \_\_\_\_\_. **A invasão**. Trads. Rubia Prates Goldoni e Sergio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- \_\_\_\_\_. **A cidade ausente**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: 1997.
- \_\_\_\_\_. **Respiração artificial**. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Alvo noturno**. Trad. Jorge Fallorca. Portugal: Teorema, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Crítica y ficción**. Buenos Aires: Debolsillo, 2014.
- \_\_\_\_\_. **O camino de Ida**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- \_\_\_\_\_. **Formas Breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Los diarios de Emilio Renzi: Años de formación**. Argentina: Editorial Anagrama, 2015.
- \_\_\_\_\_. Ernesto Guevara: *El último lector*. **Revista Políticas de la Memoria**. Buenos Aires, nº 4, Verão 2003/2004. P. 13-32.

\_\_\_\_\_. **Tres propuestas para el próximo milenio** (y cinco dificultades). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

\_\_\_\_\_. **Uma proposta para o novo milênio**. Trad. Marcos Visnad. Belo Horizonte, 2012. Disponível em: <<http://chaodafeira.com/wpcontent/uploads/2015/06/cad02.pdf>>, Acesso em: 10 Out. 2016.

\_\_\_\_\_. *De la tradición a las formas de la experiencia: Entrevista a Ricardo Piglia*, **Revista Chilena de Literatura**, n. 40, 1992. Disponível em: <[https://www.academia.edu/25589895/DE\\_LA\\_TRADICION\\_A\\_LAS\\_FORMAS\\_DE\\_LA\\_EXPERIENCIA\\_Entrevista\\_a\\_Ricardo\\_Piglia](https://www.academia.edu/25589895/DE_LA_TRADICION_A_LAS_FORMAS_DE_LA_EXPERIENCIA_Entrevista_a_Ricardo_Piglia)>. Acesso em: 20 out. 2016.

PINTO, Júlio Pimentel. **A leitura e seus lugares**. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

POE, Edgar Allan. **Os assassinos da rua Morgue**. Trad. Willian Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2002.

POE, Edgar Allan. O homem da multidão. In: \_\_\_\_\_. **Os melhores contos de Edgar Allan Poe**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999.

QUEIROZ, Vera. Feminino e crítica. In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). **Trocando idéias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: UFSC, 1994.

RIFFATERRE, Michael. **Semiotics of poetry**. Bloomington: Indiana University Press, 1992.

ROVIRA, Gabriel Antonio Vázquez. **Poética de la ficción en Ricardo Piglia: el programa de lectura y la pesquisa por el sentido**. 460 p. Tese (doctoral). Departamento de Filología Española, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Autónoma de Madrid, 2009.

SAER, Juan José. **El concepto de ficción**. Buenos Aires: Seix Barral, 2014.

SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo: civilização e barbárie**. Tradução: Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 1996.

SAWCZUK, Susana Ynés González. **Ficción y crítica en la obra de Ricardo Piglia**. Medellín: Universidade Nacional de Colombia, 2008.

SCARDINO, Rafaela. **Vozes à volta: escrita e exílio em Ricardo Piglia**. Revista HISPANISTA. BRASIL, Nº 54, p 1-9, jul/ago/set, 2013.

SCHWARTZ, Adriano. **Biografia de uma ficção: o romance dentro do romance em Respiração Artificial, de Ricardo Piglia**. Revista USP, São Paulo, Nº 97, março/abril/maio, 2013. P.82-91.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais. Trad. de Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. P. 119-171.

QUEIROZ, Vera. Feminino e crítica. In: FUNCK, Susana Bornéo (Org.). **Trocando ideias sobre a mulher e a cultura**. Florianópolis: UFSC, 1994.

TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênina**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

## A BIBLIOTECA DO ÚLTIMO LEITOR

### 1. O que é um leitor?

ARLT, Roberto. **Os sete loucos & Lança-chamas**. Trad. Maria Paula Gurgel Pinheiro. São Paulo, 2000. [1929]

BORGES, Jorge Luis. Tlön, Uqbar, Orbis Tertius. In: **Ficções**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. [1944]

\_\_\_\_\_. Pierre Menard, autor de Quixote. In: **Ficções**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. O Sul. In: **Ficções**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. A morte e a bússola. In: **Ficções**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. **O Aleph**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. [1949]

CERVANTES, Miguel. **Dom Quixote**. Trad. Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. [1605]

FERNÁNDEZ, Macedônio. **Museu do Romance da Eterna**. Trad. Gênese Andrade. São Paulo, 2010. [1967]

FOUCAULT, Michel. La bibliothèque fantastique. In: **Travail de Flaubert**. Paris: Éditions du Seuil, 1983.

HERNÁNDEZ, José. **Martín Fierro**. Trad. J.O. Nogueira Leiria. Porto Alegre: Editora Bels, 1972. [1872]

JOYCE, James. **Finnegans Wake**: Finnicus Revém. Trad. Donaldo Schüler. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999 (vol. 1), 2000 (vol. 2), 2001 (vol. 3), 2002 (vol. 4), 2003 (vol. 5). [1939]

KAFKA, Franz. **Cartas a Felice**. Trad. Robson Soares de Medeiros. Rio de Janeiro: Anima, 1985. [1967]

- \_\_\_\_\_. **Diários**: diários de viagem. Trad. Isabel Castro e Silva. Lisboa: Relógio d'Água, 2014.
- LOWRY, Malcom. **Under the volcano**. New York: Penguin Classics, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **A lição de sabedoria das vacas loucas**. *Estud. av.* [online]. 2009, vol.23, n.67, pp.211-216. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142009000300025>. Acesso em: 20 de jan. 2017.
- MANSILLA, Lucio V. **Una excursion a los índios ranqueles**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1984. [1870]
- MIL e uma noites**. Trad. Mamede Mustafa Jarouche. São Paulo: Biblioteca Azul, 2015. (Vol.1) [Séc. IX]
- PROUST, Marcel. **Sobre a leitura**. Trad. Carlos Vogt. Campinas: Pontes, 2003. [1905]
- \_\_\_\_\_. **Obra Completa**. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1991.

## 2. Uma narrativa sobre Kafka

- AGABEM, Giorgio. **Bartleby, ou a contingência**. Trad. Vinicius Honesko. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. [2007]
- BUTOR, Michel. **Prefácio**. In: DOSTOIÉVSKI, F. **El jugador**. 6 ed. Barcelona: Editorial Juventud, 2009. [1958]
- BÜCHNER, Georg. Lenz**. Trad. Richard Sieburth. Brooklyn: Archipelago Books, 2005. [1836]
- CANETTI, Elias. **O outro processo**: As cartas de Kafka à Felice. Trad. Hebert Caro. Rio de Janeiro: Garamond, 2002. [1988]
- CITATI, Pietro. **Kafka**: Viagem às profundezas de uma alma. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Cotovia, 2001. [1987]
- CORTÁZAR, Julio. **O jogo da Amarelinha**. Trad. Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011. [1963]
- DAVIES, Margery W. **Woman's place is at the typewriter**: Office work and office workes 1870-1930. Philadelphia: Temple University Press, 2010.
- DELEUZE, Guilles; Guattari, Félix. **Kafka**: para uma literatura menor. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvin, 2003. [1977]



- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Crime e castigo**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2009. [1866]
- \_\_\_\_\_. **O jogador**. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2011. [1867]
- GOMBROWICZ, Witold. **Ferdynand**. Trad. Tomasz Barcinski. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HOMERO. **Odisseia**. Trad. Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2011. [ Séc. VIII a.C]
- KAFKA, Franz. **Cartas a Felice**. Trad. Robson Soares de Medeiros. Rio de Janeiro: Anima, 1985.
- \_\_\_\_\_. **O desaparecido, ou Amerika**. Trad. Suzana Kampf Lages. São Paulo: Editora 34, 2003. [1927]
- \_\_\_\_\_. **Um artista da fome/ A construção**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. [1924]
- \_\_\_\_\_. **O castelo**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. [1926]
- \_\_\_\_\_. **Cartas ao pai**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. [1953]
- \_\_\_\_\_. **Contemplação/ O foguista**. Trad. De Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. [1912]
- \_\_\_\_\_. **Um médico rural**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. [1919]
- \_\_\_\_\_. **A metamorfose**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. [1915]
- \_\_\_\_\_. **Narrativas do espólio**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- \_\_\_\_\_. **O processo**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. [1925]
- \_\_\_\_\_. **O veredicto/ Na colônia penal**. Trad. Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. [1910]
- MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrivão**. Trad. Irene Hirsch. São Paulo: Cosac Naify, 2005. [1853]
- ROA BASTOS, Augusto. **Eu, o supremo**. Trad. Galeno Freitas. São Paulo: Círculo do livro, 1989. [1974]

- SCHIFF, Stacy. **Véra**: Mrs. Vladimir Nabokov. New York: Modern Library, 2000.
- STACH, Reiner. **Kafka**: Los años de las decisiones. \_\_\_\_: Siglo XXI, 2003.
- STENDHAL. **A cartuxa de Parma**. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. [1839]
- \_\_\_\_\_. **O vermelho e o negro**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L & PM, 2013. [1830]
- TOLSTÓI, Liev. **Guerra e Paz**. Trad. João Gaspar Simões. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2007. (Vol. 1 a 4) [1869]
- UNSELD, Joachim. **Franz Kafka**: Una vida de escritor. Barcelona: Anagrama, 1989. [1982]
- WAGENBACH, Klauss. **A praga de Kafka**. Trad. Lumir Nahodil. Lisboa: Fenda, 2001.

### 3. Leitores imaginários

- CHANDLER, Raymond. **Adeus, minha adorada**/*Farewell, my lovely*. Trad. Newton Goldman. Porto Alegre: L&PM, 1997. [1940]
- \_\_\_\_\_. **O longo Adeus**/*The long goodbye*. Trad. Flávio Moreira da Costa. Porto Alegre: L&PM, 2000. [1954]
- \_\_\_\_\_. **O sono eterno**/*The big sleep*. Trad. Willian Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2001. [1939]
- \_\_\_\_\_. **A dama do Lago**/*The lady in the lake*. Trad. Willian Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2002. [1943]
- \_\_\_\_\_. **A irmãzinha**/*The little sister*. Trad. Caroline Chang. Porto Alegre: L&PM, 2005. [1949]
- \_\_\_\_\_. **Janela para a morte**/*The high window*. Trad. Caroline Chang. Porto Alegre: L&PM, 2005. [1942]
- \_\_\_\_\_. **Para sempre ou nunca mais**/*Playback*. Trad. Pedro Gonzaga. Porto Alegre: L&PM, 2007. [1958]
- \_\_\_\_\_. **A simples arte de matar**/*The simple art of murder*. Trad. Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2009. [1950]
- \_\_\_\_\_. **Amor e morte em Poodle Springs**/*Poodle Springs*. Trad. Marcos Santarrita. Porto Alegre: L&PM, 2010. [1989]

POE, Edgar Allan. **Os assassinos da rua Morgue**. Trad. Willian Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2002. [1841]

\_\_\_\_\_. **A carta roubada**. Trad. Willian Lagos. Porto Alegre: L&PM, 2005. [1844]

\_\_\_\_\_. **O homem da multidão**. Disponível em: <<http://www.bestiario.com.br>>. Acessado em: 03 de out. 2016. [1840]

SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo: civilização e barbárie**. Tradução: Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 1996. [1845]

\_\_\_\_\_. **Recordações da província**. Trad. Acácio França. Rio de Janeiro: Ministério da Relações Exteriores, 1952. [1852]

#### 4. Ernesto Guevara, rastros de leitura

BRECHT, Bertolt. **Me-Ti: El libro de las mutaciones**. Trad. Néida Mendilartzu de Machain. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965. [1965]

GUEVARA, Ernesto Che. **A guerra de guerrilhas**. São Paulo: Edições Populares, 1982. [1961]

\_\_\_\_\_. **Passagens da guerra revolucionária: Congo**. Trad. Emir Sader. Rio de Janeiro: Record, 1991. [1963]

\_\_\_\_\_. **Diário de viagem: De moto pela América do Sul**. Trad. Diego Ambrosini. São Paulo: Sá Editora, 2003. [1992]

\_\_\_\_\_. **O diário de Che na Bolívia**. Trad. Sílvia Costa. Rio de Janeiro: Record, 1997. [1968]

\_\_\_\_\_. **Outra vez: diário inédito da segunda viagem pela América Latina (1953-1956)**. Trad. Joana Angélica D'Avila Melo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

GOSSMAN, Lionel. **Between History and Literature**. New York: Replica Books, 2001. [1990]

GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. [1948]

LYNCH, Ernesto Guevara. **Meu filho Che**. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1986.

LONDON, Jack. **Farther North**. North Carolina: First Edition Thus, 1989. [1980]

MALRAUX, André. **Os conquistadores**. Trad. Jorge de Sena. Lisboa: Livros do Brasil, 2003. [1928]

- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do partido comunista**. Trad. Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. [1848]
- PROUST, Marcel. **Sobre a leitura**. Trad. Carlos Vogt. Campinas: Pontes, 1989.
- SÁBATO, Ernesto. **O túnel**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. [1948]
- TROTSKI, Léon. **Minha vida**. Trad. Lívio Xavier. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978. [1924]

## 5- O lampião de Anna Kariênina

- ARLT, Roberto. **Os sete loucos & os lança-chamas**. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- BENJAMIN, Walter. Romance policias nas viagens. In: **Obras escolhidas**-Rua de mão única. Trads. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (v.II) [1928]
- BORGES, Jorge Luis. O Sul. In: **Ficções**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. [1944]
- \_\_\_\_\_. A morte e a bússola. In: **Ficções**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- \_\_\_\_\_. **O Aleph**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. [1949]
- BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. Trad. Cid Knipel. São Paulo: Biblioteca Azul, 2012. [1953]
- CALVINO, Ítalo. **Se um viajante numa noite de inverno**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. [1979]
- CAMBACERES, Eugenio. **En la sangre**. [1887] Disponível em:<<http://www.biblioteca.org.ar/libros/1971.pdf>>. Acesso em: 04 jan. 2017.
- CASTAGNINO, Raúl H. **El teatro en Buenos Aires**: La época de Rosas. Buenos Aires: Rivolin Hnos, 1989. [1989]
- CHARTIER, Roger. **A ordem dos livros**: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os Séculos XIV e XVIII. Tradução de Mary del Priore. Brasília: Editora UNB, 1994. [1992]
- CORTÁZAR, Julio. Continuidade dos parques. In: **As armas secretas**. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001. [1959]

- DEFOE, Daniel. **Robinson Crusóe**. Trad. Celso M. Parciornik. São Paulo: Iluminuras, 2004. [1719]
- DICK, Philip K. **O homem do castelo alto**. Trad. Fábio Fernandes. São Paulo: Aleph, 2006. [1962]
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **O idiota**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2002. [1869]
- FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. [1857]
- GINZBURG, Carlos. **Olhos de madeira**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. [1998]
- GOMBROWICZ, Witold. **Cosmos**. Trad. Tomas Barcinski e Carlos Alexandre Sá. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. [1965]
- HUXLEY, Aldous. **Admirável mundo novo**. Trad. Vidal Serrano e Lino Vallandro. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014. [1932]
- JOYCE, James. **Ulisses**. Trad. Bernardina Pinheiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005. [1922]
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora 34, 2009.
- MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. Trad. Florestan Fernandes. São Paulo: Expressão Popular, 2008. [1859]
- MELVILLE, Herman. **Moby Dick**. Trad. Irene Hirsch. São Paulo: Cosac Naify, 2008. [1851]
- MUMFORD,  
Lewis. **A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas**. Trad. Neil R. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2008. [1961]
- ONETTI, Juan Carlos. **A vida breve**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Editora do Brasil, 2004. [1950]
- ORWELL, George. **1984**. Trad. Heloisa Jahn e Alexandre Hubner. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. [1949]
- PIETRO, Luis J. **Pertinencia y práctica: ensayos de semiología**. Barcelona: Gili, 1977. [1975]
- SARMIENTO, Domingo F. **Facundo: civilização e barbárie**. Trad. Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 1996.

- SEIBEL, Beatriz. **Historia del teatro argentino**: desde los rituales hasta 1930. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- SHAKESPEARE, William. **Otelo: O mouro de Veneza**. Trad, Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2009. 1604]
- TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênina**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2010. [1877]
- ZEBALLOS, Estanislao. **Callvucurá y la dinastía de los Piedra**. Buenos Aires: Hachette, 1961. [1890]

## 6. De que é feito o *Ulisses*?

- BORGES, Jorge Luis. Exame da obra de Herbert Quain. In: **Ficções**. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ELLMAN, Richard. **James Joyce: The first revision on the 1959 classic**. New York: Oxford University Press, 1982. [1959]
- FLAUBERT, Gustave. **Três contos**. Trad. Flávio Moreira da Costa. Porto Alegre: L&PM, 2005. [1877]
- JOYCE, James. **Ulisses**. Trad. Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Dublinenses**. Trad. Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. [1914]
- PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. [1913]
- SKLOVSKI, Victor. **Sobre la prosa literaria**: reflexiones y análisis. Barcelona: Planeta, 1971. [1959]
- TOLSTÓI, Liev. **Anna Kariênina**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- NABOKOV, Vladimir. **Lectures on Literature**. New York: Harvest, 1982. [1980]