

Fronteiras, deslocamentos, fluxos: quando a ficção questiona o estatuto da ficção

Jacques Fux

Maria Elisa Rodrigues Moreira

Escreve ensaisticamente quem compõe experimentando; quem vira e revira o seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e o submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar de seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objeto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo ato de escrever.

Max Bense

Um aspecto marcante da literatura contemporânea é a dificuldade em determinarmos, em relação a alguns autores, o gênero ao qual seus textos pertencem: são textos por vezes inclassificáveis, que não se atêm às fronteiras e insistem em avançar sobre as margens, em transbordar os limites comumente atribuídos a eles. Nesse movimento, essas narrativas acabam por questionar os próprios elementos estruturantes da narrativa ficcional, constituindo-se como textos híbridos que colocam em xeque o estatuto da ficção.

Procuraremos, aqui, perceber como determinados autores vão construir sua narrativa nesse interregno entre a ficção e o ensaio, entre a literatura e a ciência, transformando seus textos em *topos* de produção de saberes dos mais distintos campos do conhecimento. Optamos por trabalhar com as obras de Italo Calvino, Jorge Luis Borges, Georges Perec e Ricardo Piglia, cientes de que esse é um recorte entre inúmeros possíveis no imenso álbum de escritores que optam por trafegar pelas bordas da literatura instituída.

1. O limite, a margem, a fronteira: o além

Escrever no limite é aceitar um risco e, ao mesmo tempo, dele se valer como elemento produtivo. Não à toa os termos semânticos que de alguma maneira o circunscrevem são objeto de reflexão para inúmeros autores, dos quais nos valeremos para subsidiar e enriquecer nossa análise. O filósofo franco-argelino Jacques Derrida, por exemplo, ao discutir a limitrofia em relação ao homem e ao animal, assim procura defini-la: “Deixemos a essa palavra um sentido ao mesmo tempo amplo e estrito: o que se avizinha dos limites mas também o que alimenta, se alimenta, se mantém, se cria e se educa, se cultiva nas margens do limite” (DERRIDA, 2002, p. 57).

O limite mostra-se, assim, não como linha a ser ultrapassada, mas como espaço no qual o sentido pode reverberar e multiplicar-se, fragmentar-se, complexificar-se. Escrever no limite, tomando esse referencial, não seria escrever numa linha a ser rompida, e sim numa linha a ser redobrada sobre si mesma em inúmeras:

Não apenas porque se tratará do que nasce e cresce no limite, ao redor do limite, mantendo-se pelo limite, mas do que alimenta o limite, gera-o, cria-o e o complica. Tudo o que direi consistirá sobretudo em não apagar o limite, mas em multiplicar suas figuras, em complicar, em espessar, em desfazer a linearidade, dobrar, dividir a linha justamente fazendo-a crescer e multiplicar-se. (DERRIDA, 2002, p. 58)

Ricardo Piglia, por sua vez, vai tratar da extradição como a pátria do escritor, aquele que trabalha o texto sempre na margem de uma tradição que não mais está ali, com os rastros de uma tradição perdida, que sobrevive e se dissipa simultaneamente, numa relação sempre forçada entre o mesmo e o outro, na obrigação de “cruzar a fronteira”, “deixar a sua terra” (PIGLIA, 1996, p. 51) e chegar a um lugar além.

É nesse lugar intervalar que o embate entre a ficção e a teoria vai se construir, de maneira liminar, num deslocamento contínuo das fronteiras entre uma e outra para um terceiro espaço, um além que tanto significa a distância quanto promete um futuro, um lugar de cruzamento onde se revela a descontinuidade e a diferença através da reescrita. A reflexão de Bhabha aponta assim, insistentemente, para esse lugar que ultrapassa, que expande, que torna ex-cêntrica uma experiência:

Estar no “além”, portanto, é habitar um espaço intermédio, como qualquer dicionário lhe dirá. Mas residir “no além” é ainda, como demonstrei, ser parte de um tempo revisionário, um retorno ao presente para redescobrir nossa contemporaneidade cultural; reinscrever nossa comunidade humana, histórica; *tocar o futuro em seu lado de cá*. Nesse sentido, então, o espaço intermédio “além” torna-se um espaço de intervenção no aqui e no agora. (BHABHA, 2007a, p. 27, grifo do autor)

Seria possível pensarmos nas fronteiras e seus deslocamentos, na reflexão sobre os limites e circunscrições como o *leitmotiv* dos autores que nos propomos investigar, como a imagem que perpassa e sombreia suas produções. Esse trafegar pelas bordas aparece de maneira incisiva em suas obras quando se pensa na distinção entre teoria e ficção em narrativas que se reconhecem produtoras de saberes. Se essas obras desejam-se potenciais, permitindo que a partir de sua leitura se instaurem mundos e se produzam subjetividades e conhecimentos diversos, é possível que pensemos esse deslocamento contínuo entre reflexão e ficção na tessitura de uma narrativa híbrida, na qual é difícil determinar margens e limites, como uma das possíveis estratégias para o estabelecimento de conexões entre múltiplos questionamentos e intervenções sobre o mundo em que se vive e as formas de nele se inserir e intervir.

Nesse processo, os autores trazem essas reflexões para o corpo da ficção e as transformam em argumentos narrativos, criando assim para seus textos múltiplas e complexas camadas de sentido que permitem que nelas se adentre pelos mais variados caminhos, que com elas e entre elas se estabeleçam as mais distintas conexões. Ao possibilitarem a leitura de sua ficção como um ensaio (ou vice-versa), esses escritores inserem no próprio *corpus* narrativo as discussões sobre suas possibilidades de produção de saberes e subjetividades. Nesse sentido podemos pensar nas narrativas desses autores como possíveis objetos de conhecimento da ciência contemporânea, conforme as discussões dos novos paradigmas presentes em autores como Santos (2003, p. 56), objetos

que têm “fronteiras cada vez menos definidas; são constituídos por anéis que se entrecruzam em teias complexas com os dos restantes objectos (...)”.

2. A teoria: anjo ou demônio?

Algumas reflexões acerca do teórico podem funcionar como âncoras que não nos permitam a deriva absoluta nesse nosso navegar através do fluxo da ficção-ensaio de autores como Perec, Calvino, Borges e Piglia, instrumentalizando-nos para pensar sobre textos que se constroem por meio da desestabilização das fronteiras, para trabalhar com textos nos quais a ficção ao mesmo tempo reflete sobre e é reflexo de uma teoria que apresenta, desmascara e ironiza, enfim, nos quais ela questiona a si mesma.

A mais geral destas âncoras é lançada por Antoine Compagnon num texto em que a teoria é apresentada como postura diante de seu objeto, que seriam, no caso da literatura, os diversos discursos a seu respeito:

Resumamos: a teoria contrasta com a prática dos estudos literários, isto é, a crítica e a história literárias, e analisa essa prática, ou melhor, essas práticas, e descreve-as, torna explícitos seus pressupostos, enfim critica-os (criticar é separar, discriminar). A teoria seria, pois, numa primeira abordagem, a crítica da crítica, ou a metacrítica (colocam-se em oposição uma linguagem e a metalinguagem que fala dessa linguagem; uma linguagem e a gramática que descreve seu funcionamento). Trata-se de uma consciência crítica (uma crítica da ideologia literária), uma reflexão literária (uma dobra-crítica, uma *self-consciousness*, ou uma auto-referencialidade), traços esses que se referem, na realidade, à modernidade, desde Baudelaire e, sobretudo, desde Mallarmé. (COMPAGNON, 2001, p. 21)

De acordo com o autor, a teoria é acima de tudo uma desconfiança contínua, um olhar questionador perpétuo sobre o que se afirma ou se deixa perceber como evidente, em nosso caso, uma “dúvida hiperbólica diante de todo discurso sobre a literatura” (COMPAGNON, 2001, p. 23). Parece possível afirmar, assim, que ao virar e revirar seu objeto, questionando-o, apalpando-o e atacando-o de todos os lados, esses autores enxertam teoria em sua ficção. Embutem na mesma uma reflexão perpétua sobre seu caráter literário e sobre suas possibilidades de produção de saberes e subjetividades. Por vezes, explicitam esse próprio movimento. Garantem, assim, o sentido da teoria: o olhar desconfiado, a posição questionadora, o desconcerto do senso comum.

A teoria torna-se assim, ela também, interregno, espaço a ser atravessado e contestado pelo próprio discurso teórico e por outros discursos, como o ficcional. O espaço da teoria é invadido e transbordado pelo discurso outro, pelo discurso da margem, da fronteira, do que não teria a propriedade e o rigor para aí adentrar – a ficção. O escritor, por meio desse movimento que violenta a teoria, reafirma seu compromisso com a mesma e a garante como espaço de travessias várias. Sua narrativa híbrida é um texto outro, nem ficcional nem teórico, mais amplo que apenas a soma desses dois discursos, um terceiro texto, um refluxo, teoria-ficção, ensaio-narrativa: “Aqui o valor transformacional da mudança reside na rearticulação, ou tradução, de elementos que não

são nem o Um (...) nem o Outro (...) mas algo a mais, que contesta os termos e territórios de ambos” (BHABHA, 2007b, p. 54-55).

Esse movimento contesta tanto os territórios da ficção quanto da teoria, retirando-as de um lugar estático e comodamente definido para colocá-las, ambas, em movimento. Esse processo de deslocamento amplia suas possibilidades e cria novos espaços de produção de saberes e subjetividades, mais coletivos e diversificados. Para escritores como Italo Calvino, que enxerga em sua narrativa “um núcleo de pensamento, um desenho de idéias” (CALVINO, 1995c, p. 247), que afirma estar habituado “a ver na literatura uma busca do conhecimento” (CALVINO, 1995d, p. 39) e “o romance contemporâneo como enciclopédia, como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (CALVINO, 1995d, p. 121), questionar os limites entre ficção e teoria parece ser uma estratégia narrativa das mais coerentes e produtivas.

Essa mesma concepção calviniana permeia a obra de Perec, em especial nos livros *Espèces d'espaces* (2000) e *Penser/Clasificar* (2001), em que o autor questiona os limites literários e traça uma rede de conexões entre literaturas e escritores precursores. Nesse movimento, Perec retoma num mesmo fragmento Jorge Luis Borges e sua enciclopédia chinesa, assim como a leitura de Foucault para essa passagem da obra borgiana, suplementando os dois autores com sua própria criação:

Michel Foucault há popularizado al extremo esta “clasificación” de los animales que en *Otras inquisiciones* Jorge Luis Borges atribuye a una enciclopédia china que un tal doctor Franz Kuhn habría tenido en suas manos. La abundancia de intermediários y el célebre gusto de Borges por la erudición ambigua permiten preguntarse si esta heterogeneidad tan inquietante no es ante todo un efecto del arte. Simples extractos de textos administrativos mucho más oficiales bastan para producir una enumeración casi igualmente desconcertante: A) animales sobre los que se hicieron apuestas, B) animales cuya caza está prohibida desde el 1º de abril hasta el 15 de setiembre, C) ballenas encalladas, D) animales cuya entrada en el terriorio nacional está sometida a cuarentena, E) animales en copropriedad, F) animales disecados, G) etcétera, H) animales que pueden contagiar la lepra, I) perros lazarillos, J) animales beneficiários de herancias importantes, K) animales que pueden ser transportados en una cabina, L) perros perdidos sin collar, M) asnos, N) yeguas presumiblemente preñadas. (PEREC, 2001, p. 117-118)

Ricardo Piglia (1991, 1994, 1996) também vai apresentar interessantes perspectivas de reflexão acerca dessa relação entre teoria e ficção na literatura. Partindo de uma concepção de literatura que nega o “mito do escritor espontâneo”, o autor afirma não acreditar “que existam escritores sem teoria” (PIGLIA, 1994, p. 68) e que se pode pensar que, necessariamente, “um escritor é também um crítico” (PIGLIA, 1996, p. 47)¹, e que a relação primeira entre escritor e crítica está marcada pela leitura que esse realiza:

(...) quando a gente escreve ficção, muda a maneira de ler. O primeiro sinal de contato entre alguém que pretende ser escritor e a literatura é o modo em que este começa a ler a literatura (...), é o tipo particular de relação com a leitura dos outros textos, tipo particular de uso dos outros textos. (PIGLIA, 1996, p. 47)

A teoria referente à não existência da escrita “casual” é marcante na postura teórica dos membros do OULIPO – *Ouvroir de Littérature Potentielle* (Ateliê de Literatura Potencial), grupo literário-matemático fundado na França em 1960, com o qual tiveram vínculos tanto Calvino quanto Perec. A escrita a partir de *contraintes* – restrições – coloca em pauta o mesmo questionamento teórico apontado por Ricardo Piglia. Os membros do OULIPO, além de partirem de textos de outros escritores, reescrevem, plagam e modificam textos consagrados, traçando uma rede de referências textuais. *A vida modo de usar*, de Perec, é um grande exemplo desses questionamentos teóricos ficcionais e do estabelecimento de uma gigantesca rede de relações literárias, como afirma o próprio autor:

Este livro contém citações, às vezes ligeiramente modificadas, de René Beletto, Hans Bellmer, Jorges Luis Borges, Michel Butor, Italo Calvino, Agatha Christie, Gustave Flaubert, Sigmund Freud, Alfred Jarry, James Joyce, Franz Kafka, Michel Leiris, Malcolm Lowry, Thomas Mann, Gabriel García Márquez, Harry Mathews, Herman Melville, Vladimir Nabokov, Georges Perec, Roger Price, Marcel Proust, Raymond Queneau, François Rabelais, Jacques Roubaud, Raymond Roussel, Stendhal, Laurence Sterne, Théodore Sturgeon, Julio Verne, Única Zurn. (PEREC, 1989a)

O escritor, assim, realiza o que Piglia vai chamar de “leitura situada” (PIGLIA, 1996), uma leitura que de certa maneira se excede e trai o que é lido, traça um desvio inesperado sobre o texto, por meio do qual o escritor estabelece com a tradição que elege para compor sua rede de referências culturais e textuais uma relação marcada muito mais pela tensão que pela harmonia. Nesse movimento, o escritor atua criticamente em seu próprio processo criativo, elaborando estratégias narrativas que possibilitem a sobrevivência de diferentes figuras da tradição cultural e colocando num diálogo por vezes contraditório e ambivalente sua própria “hierarquia de escritores” e “seu modelo de clássicos”, para utilizarmos expressões do próprio Piglia.

Nesse processo, a tradição seria a própria memória do escritor, uma memória impessoal, composta de fragmentos e citações em que escrituras e lembranças se emaranham, um manancial de imagens a serem capturadas pelo escritor, “esses versos que estão sempre na memória e que sempre são outros” (PIGLIA, 1994, p. 46). Nessa dispersa coleção de memórias, “tudo é de todos, a palavra é coletiva e anônima” e “podemos usar todas as palavras como se fossem nossas, obrigá-las a dizer o que queremos dizer, sob a condição de saber que outros, nesse mesmo momento, talvez as estejam usando do mesmo modo” (PIGLIA, 1996, p. 51). O processo de escritura seria, assim, um embaralhar e fazer colidir os diversos textos que se encontram à deriva e, nesse processo, ressignificá-los, deslocá-los, reterritorializá-los.

Movimento que podemos aproximar do realizado por Jorge Luis Borges em “Kafka e seus precursores”, de 1951, onde o escritor argentino coloca em pauta essa questão com maestria. No curto ensaio, Borges enumera alguns textos muito heterogêneos – o paradoxo de Zenão, de Aristóteles; o apólogo de Han Yu, prosador do século IX, que consta da *Anthologie Raisonnée de La Littérature Chinoise* de Margoulié; os escritos de Kierkegaard; o poema “Fears and scruples”, de Browning; um conto de Léon Bloy e

outro de Lord Dunsany – para dizer do reconhecimento nos mesmos da “voz” de Kafka, escritor que a princípio julgara singular.

Borges, ao identificar esses autores como precursores de Kafka definidos a *posteriori* subverte a questão da influência e das fontes, desloca e coloca em novos territórios os textos à deriva, complica e dá espessura aos limites no qual produz sua escrita: “Em cada um desses textos, em maior ou menor grau, encontra-se a idiosincrasia de Kafka, mas, se ele não tivesse escrito, não a perceberíamos; vale dizer, não existiria.” (BORGES, 2005, p. 98). Através dessa inversão, o texto é deslocado e ressignificado a partir do olhar que sobre ele se lança, a partir do outro que com ele dialoga de um lugar fronteiriço: “O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro” (BORGES, 2005, p. 98).

Seguindo essa mesma linha teórica, Perec e os demais membros do OULIPO se autodenominam “plagiadores por antecipação”. Com o objetivo de homenagear os escritores que os antecederam, os oulipianos identificam e apresentam os recursos matemáticos utilizados pelos autores antes mesmo da utilização formal da matemática na literatura, conforme proposta pelo OULIPO. E eles vão além, definindo e inventando novas formas de utilização de estruturas e restrições.

Tal é também o movimento de Italo Calvino no ensaio “Por que ler os clássicos”, publicado em obra póstuma de mesmo título na qual são reunidos diversos ensaios sobre aqueles que o autor considera os seus “clássicos”. Utilizando-se da ironia, ele vale-se de recurso narrativos para colocar em questão a própria definição de clássico e, por extensão, o próprio ato de definir, conceituar, classificar. Ele inicia o texto da seguinte forma: “Começamos com algumas propostas de definição” (CALVINO, 1995a, p. 9) do que seria um clássico. Em resposta a essa perspectiva moderna e homogeneizante que é a definição, utiliza conceitos vagos, pessoais e narrativos que deixam transparecer o quanto a noção de clássico é uma construção cultural e o quanto ela permite que se leve a classificação para outro lugar. Nesse outro lugar, determinada classificação só vai produzir algum sentido se afetar aquele que com ela trabalha: “Naturalmente isso ocorre quando um clássico ‘funciona’ como tal, isto é, estabelece uma relação pessoal com quem o lê. Se a centelha não se dá, nada feito: os clássicos não são lidos por dever ou por respeito mas só por amor” (CALVINO, 1995a, p. 12).

Dessa forma, utilizando-se de um modelo formal de homogeneização, Calvino subverte a questão e enxerta na discussão o que é pessoal e subjetivo como elemento substancial para a criação do conceito, da taxonomia, do rigor classificatório. Esses textos são, assim, marcados pela questão do deslocamento, do ser empurrado para um lugar que ultrapassa fronteiras, pela extradição. Nesse lugar de passagem, o escritor pode se apropriar da teoria e mesclá-la a recursos narrativos, sem simplesmente espelhar um ou outro e, assim, perder-se na repetição do mesmo.

Ao incorporar o ensaístico em seu próprio fazer ficcional, esses textos avançam em direção aos mais diversos campos do saber. Mas para que esse deslocamento mantenha sua qualidade de movimento constante, para que esse texto se constitua como um terceiro que não é nem teoria e nem ficção, essa narrativa precisa criar-se no interstício dos discursos, num espaço em que a hibridez seja a garantia das possibilidades criativas do saber:

É natural porém que exista hoje também uma narrativa que tenha como objeto as idéias, a complexidade das sugestões culturais contemporâneas, etc. Mas fazê-la reproduzindo as discussões dos intelectuais sobre estes assuntos é pouco produtivo. O bonito é quando o narrador dá sugestões culturais, filosóficas, científicas, etc., entre as invenções do conto, imagens, atmosferas fantásticas completamente novas (...). (CALVINO, 2002a, p. 31)

3. A forma do ensaio

Ao iniciar as conferências reproduzidas em *Seis propostas para o próximo milênio*, Italo Calvino procura justificar o caráter ao mesmo tempo narrativo e ensaístico das mesmas buscando na própria cultura italiana as razões dessa facilidade com que rasura as fronteiras e as torna mais porosas. Segundo ele, na cultura literária da Itália a separação entre prosa e poesia e entre essas e as reflexões críticas que a elas se referem é muito menos evidente do que em outras culturas, de modo que afirma ser “perfeitamente natural que eu, escritor de *fiction*, inclua no mesmo discurso poesia em versos e romance” (CALVINO, 1995d, p. 9). É interessante perceber que essa busca pela hibridez, por um espaço de mescla entre teoria e ficção ocorre nos dois sentidos, quer dizer, tanto pela incorporação da reflexão teórica à ficção quanto pelo caráter narrativo percebido na reflexão teórica, conforme notado por Wander Melo Miranda:

Não é de estranhar, pois, que num livro a rigor teórico [*Seis propostas para o próximo milênio*], Calvino fale também de si, de sua infância, de sua obra, de suas preferências literárias, das dificuldades e problemas do ofício de escrever e de viver. A construção teórica mescla-se então à experimentação ensaística, ambas eivadas de digressões, referências autobiográficas, quadros memorialísticos, reminiscências de fábulas lidas ou contadas, parábolas inventadas. O sujeito que aí aparece inscrito e se dá a ler desdobra-se numa multiplicidade de atuações conceituais, narrativas e vivenciais cujo alcance pode ser medido pelo extenso repertório de autores trazidos à cena do texto, que vê assim reforçada sua constituição plural. (MIRANDA, 1991, p. 540)

Esse movimento constante, que provoca um contínuo deslocar e apagar das fronteiras entre as diferentes narrativas, é apontado por Adorno (2006) como um dos traços característicos do ensaio enquanto forma discursiva. Conforme Adorno, o ensaio provoca resistência nas esferas da ciência tradicional justamente por evocar uma liberdade de espírito, por não admitir que lhe sejam definidos e impostos seus limites de competência, por insistir em colocar em cena, sempre utilizando a “felicidade” e o “jogo”, o que é tido como transitório e espontâneo. O ensaio ocuparia, assim, “um lugar entre os despropósitos” (ADORNO, 2006, p. 17), justamente por colocar em evidência seu caráter fragmentário e dedicar-se ao parcial em detrimento do total, negando-se a chegar à totalidade e ao definitivo por meio da dedução do que é parcial e transitório. O objeto do ensaio apresenta-se à investigação em toda sua complexidade, exigindo por isso um esforço ilimitado da argumentação narrativa, da exposição, para não se deixar reduzir e simplificar, para não se deixar equivaler, enquanto discurso, à “ordem das coisas”:

O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas, segundo as quais, como diz a formulação de Spinoza, a ordem das coisas seria o mesmo que a ordem das idéias. Como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. (ADORNO, 2006, p. 25)

No ensaio como forma, o que se anuncia de modo inconsciente e distante da teoria é a necessidade de anular, mesmo no procedimento concreto do espírito, as pretensões de completude e de continuidade, já teoricamente superadas. (...) É inerente à forma do ensaio sua própria relativização: ele precisa se estruturar como se pudesse, a qualquer momento, ser interrompido. O ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas, e não ao aplinar a realidade fraturada. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagônica daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso. (ADORNO, 2006, p. 34-35)

Talvez por estas características, aqui brevemente esboçadas a partir do ensaio de Adorno, a forma do ensaio tenha sido o modelo narrativo mais utilizado por esses escritores em suas reflexões, e também o matiz de teoria que perpassa suas obras ficcionais. É importante, aqui, fazer duas pontuações. A primeira refere-se à relação de proximidade entre o ensaio, da maneira como foi aqui apresentado, e o compromisso com a teoria enquanto postura de indagação diante de um determinado objeto e dos discursos sobre saberes no contexto de discussão sobre a ciência que se dá na contemporaneidade (SANTOS, 2003, 2004; STENGERS, 2002; LATOUR, 1994; CHAVES, 2001), que o leva a ser tido como o modelo narrativo científico por excelência de nossos dias.

Nesses autores essas questões confluem num movimento de fluxo/refluxo em que a teoria – via ensaio – se mescla de tal forma na ficção que o texto narrativo tem suas fronteiras desvanecidas, “perde-se de si mesmo e se transborda, atravessando para uma terceira margem” (CHAVES, 2001, p. 36) que pode ser atingida pelos mais diversos caminhos. Para atingir as múltiplas possibilidades significativas deste objeto é preciso desfolhá-lo “como uma alcachofra infinita”², estabelecendo com ele associações e construindo múltiplos percursos de leitura. Nesse aspecto, temos em obras como *O castelo dos destinos cruzados* (1994), *Se um viajante numa noite de inverno* (1999a) e *O cavaleiro inexistente* (1999b), de Italo Calvino, alguns complexos exemplos dessas alcachofras infinitas, ficções tecidas com os fios das discussões acerca do literário nas quais o traço ensaístico aparece como estratégia de produção de conhecimento.

Essa discussão é explicitada na narrativa de Calvino, que pode ser lida como um ensaio sobre o literário e as questões a ele concernentes: ao oferecer possibilidades de um olhar teórico e questionador que parta da própria narrativa, o autor inscreve na mesma a reflexão sobre as fronteiras do literário, sobre os limites entre os mundos escrito e não-escrito e sobre o papel da própria literatura no processo de movimentação desses limites. A complexidade do mundo escrito abre espaços para que nele se desenvolvam também a crítica e a reflexão, sob qualquer forma de escrita: “O escritor (...) realiza operações que envolvem o infinito de sua imaginação ou o infinito da contingência experimentável, ou de ambos, com o infinito das possibilidades lingüísticas da escrita” (CALVINO, 1995d, p. 113). Nas páginas do escritor a ficção e a teoria se colocam em diálogo, produzindo

um complexo narrativo que amplifica suas possibilidades de produção de sentidos em virtude justamente de seu caráter híbrido e plural.

É importante ressaltar, no entanto, que ao tratarmos do caráter ensaístico que pode ser atribuído aos textos ficcionais desses autores como possibilidades de leituras numa rede de rede de produção de saberes, não nos referimos exclusivamente aos conhecimentos acerca do literário, de forma que a análise das obras em questão extrapola a questão da metaficção³, possibilitando leituras e reflexões capazes de agenciar produções de saberes os mais diversos.

Quando afirma que “uma situação literária começa a ser interessante quando se escrevem romances para pessoas que não são somente leitoras de romances, quando se escreve literatura pensando em uma prateleira de livros não só de literatura” (CALVINO, 2002b, p. 194) e inclui entre os valores a serem preservados para a literatura “o de uma literatura que tome para si o gosto da ordem intelectual e da exatidão, a inteligência da poesia juntamente com a da ciência e a da filosofia” (CALVINO, 1995d, p. 133), Italo Calvino deixa clara sua intenção, consciente, de fazer uma literatura que vá além do literário e abra-se para as diversas possibilidades oferecidas pela palavra escrita. A hibridez de gêneros, a mistura entre o ensaio e a ficção são uma forma narrativa que acaba por ser, devido à sua própria estrutura de construção, uma discussão acerca do que a narrativa pode proporcionar e potencializar em termos de conhecimento sobre os mais diversos assuntos, através de um olhar que, ele sim, é específico da literatura.

Vejamos, por exemplo, a relação de Borges com a memória. Temática abordada em diversos de seus contos, tomaremos aqui com exemplo dois deles para pensarmos em como o autor mescla a reflexão teórica e a ficção num mesmo *corpus* narrativo. Em “Funes, o memorioso”, de 1942, Borges constrói um relato espiralado em que a memória se duplica infinitamente: o narrador recorda seu breve encontro com Irineu Funes, um rapaz que após um acidente passa a apresentar uma memória infalível, e com o qual numa noite troca reflexões a partir da enumeração detalhada que Funes faz do capítulo sobre a memória da *Naturalis Historia*.

Vemo-nos diante de duas narrativas da memória que se imbricam e chocam ao longo do conto. De um lado temos o narrador que esquece e que nessa brecha abre espaço para a imaginação:

Não tentarei reproduzir suas palavras, irrecuperáveis agora. Prefiro resumir com veracidade as muitas coisas que me disse Irineu. O estilo indireto é remoto e fraco; sei que sacrifico a eficácia de meu relato; que meus leitores imaginem os entrecortados períodos que me angustiarão essa noite. (BORGES, 2004, p. 542)

Do outro, o “eterno prisioneiro” da memória, “imóvel, com os olhos fechados” (BORGES, 2004, p. 541), vítima – afinal, foi um acidente que lhe impingiu a memória absoluta – da infalibilidade da lembrança, e ciente de seu caráter residual: “Minha memória, senhor, é como despejamento de lixos” (BORGES, 2004, p. 543).

A partir desse encontro, surge da narrativa a percepção de que a absorção vertiginosa de cada detalhe é uma prisão, e de que o esquecimento é fundamental para a abstração, a criação e a sobrevivência:

Tinha aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, entretanto, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No abarrotado mundo de Funes não havia senão pormenores, quase imediatos. (BORGES, 2004, p. 545)

Incapaz de criar na memória brechas pelas quais a lembrança se torne outra coisa que não a pura repetição exaustiva, Funes morre jovem, vítima de uma congestão pulmonar, da multiplicação exponencial e implacável de uma memória infinita.

Já em “A memória de Shakespeare”, de 1980, a temática da memória emerge através da reflexão acerca do possuir e ser possuído por uma memória de outro, uma memória alheia. Hermann Soergel é um escritor, estudioso de Shakespeare, que se vê diante da oferta de um presente que pode aceitar ou recusar: “a memória de Shakespeare desde os dias mais pueris e antigos até os do início de abril de 1616” (BORGES, 2006, p. 446).

Ao contrário da memória absoluta de Irineu Funes, que o atingia como uma espécie de doença e o levava a morte, a memória do outro aparece no conto de Borges como uma dádiva que é oferecida de bom grado e que permite a liberdade da escolha de sua aceitação ou não: “Mal teve tempo de explicar-me as singulares condições do presente. O possuidor tem de oferecê-lo em voz alta e o outro, de aceitá-lo. Aquele que o oferece perde-o para sempre” (BORGES, 2006, p. 446).

Nesse processo, ao tornar pública sua memória, oferecendo-a em voz alta, seu detentor a coloca numa zona de apropriação, perdendo-a e, ao mesmo tempo, tornando-a disponível para que um outro dela se aproprie. Nesse espaço intervalar as memórias se misturam e a idéia de posse e particularidade se perde na criação de uma memória híbrida, tensionada entre duas outras. Como afirma Daniel Thorpe, o doador da memória shakespeariana: “Tenho, ainda, duas memórias. A minha pessoal e a daquele Shakespeare que parcialmente sou. Ou melhor, duas memórias me têm. Há uma zona em que se confundem” (BORGES, 2006, p. 446).

Não é por acaso que Borges escolhe Shakespeare como a figura emblema dessa memória outra, um dos maiores nomes do cânone literário europeu universalmente difundido. Sua memória, entretanto, já chega a Soergel mediada, presenteada por um outro que com ela já se havia confundido. Repetindo o mesmo movimento do doador, aquele que é agraciado com a memória do outro também deve anunciá-lo em alto e bom som, “Aceito a memória de Shakespeare”, e a partir dessa aceitação de uma tradição afirmar que “Algo, sem dúvida, aconteceu, mas não percebi” (BORGES, 2006, p. 446).

Nessa deriva de memórias, a tradição literária e cultural torna-se disponível para ser pensada como uma prisão ou como um presente, como uma limitadora ou uma amplificadora de possibilidades ficcionais. Se a tradição é, retomando o pensamento de Ricardo Piglia, a própria memória do escritor, apropriar-se da memória de Shakespeare ou de qualquer outro não é mais do que criar espaços para o devir de sua própria memória, ultrapassando as fronteiras da personalidade e entrando num terreno coletivo e ao mesmo tempo anônimo, em que “não há memória própria nem lembrança verdadeira, todo passado é incerto e impessoal” (PIGLIA, 2004, p. 44), do qual emerge a possibilidade de uma sobrevida deslocada dessa tradição:

A memória já entrou em sua consciência, mas é preciso descobri-la. Surgirá nos sonhos, na vigília, ao virar as folhas de um livro ou ao dobrar uma esquina. O senhor não se impaciente, não invente lembranças. O acaso pode favorecê-lo ou atrasá-lo, segundo seu misterioso modo. À medida que eu vá esquecendo, o senhor recordará. Não lhe prometo um prazo. (BORGES, 2006, p. 447)

A essas palavras de Thorpe a resposta de Soergel já indica sua apropriação da tradição recebida, mistura de memórias que se imbricam nos processos culturais, sendo simultaneamente o mesmo e um outro:

Shakespeare seria meu, como ninguém foi de ninguém, nem no amor, nem na amizade, nem sequer no ódio. De algum modo eu seria Shakespeare. Não escreveria as tragédias nem os intrincados sonetos, mas recordaria o instante em que me foram reveladas as bruxas, que também são as parcas, e aquele outro em que me foram dadas as vastas linhas (...). (BORGES, 2006, p. 447)

Para fazer aflorar essa “memória latente” de Shakespeare que agora possuía, Soergel cria estratégias que passam pela “leitura, quer dizer, a releitura desses velhos volumes” (BORGES, 2006, p. 448) freqüentados por Shakespeare, dos quais – apesar de não haver indícios de sua existência física (não havia um único livro em seu testamento) – todos conhecem sua afinidade com o autor inglês. A partir dessa “desordem de possibilidades indefinidas” (BORGES, 2006, p. 449) que é a memória do homem, Soergel vê-se animado pela memória de Shakespeare e pelo olhar renovado que passa a ter sobre sua obra, e passa da “felicidade de ser Shakespeare” (BORGES, 2006, p. 450) ao terror da perda total da identidade. Ser Shakespeare implicava em esquecer sua própria memória, em ter seu rio subsumido pelo “grande rio de Shakespeare”, em perder a razão à medida que perdia a identidade.

Diante do pavor, a solução: presentear um outro alguém com a memória de Shakespeare e criar estratégias para apagá-la e permitir a sobrevivência da sua própria memória. Mas como isso poderia funcionar se, ao ser Shakespeare, suas memórias se confundiram num entre-lugar da tradição? O escritor se recupera, consegue não se perder em meio à herança recebida, pode ser apenas “um homem entre os homens”, mas a memória do outro continua a persegui-lo, e “de vez em quando, surpreendem-me pequenas e fugazes memórias que talvez sejam autênticas” (BORGES, 2006, p. 451).

Esses dois contos, como tantos outros borgianos, imiscuem de maneira tão íntima a reflexão teórica, a filosofia e o pensamento histórico ao ficcional que não há como trabalhar com os mesmos em termos de taxonomias classificatórias rígidas. Seus limites foram redobrados, expandidos, multiplicados a tal ponto que não há mais como identificá-los.

Georges Perec, um obsessivo pela memória que não tem, tenta reconstruí-la ao longo de sua obra. Em seu livro *W ou memória da infância* (1995), reconstrói sua memória quase como um proustiano e, antagonicamente, quase como um borgiano: ao mesmo tempo em que se esforça para lembrar detalhes e narrá-los como no livro *Em Busca do Tempo Perdido*, muitas vezes se perde, evocando o caráter ficcional de Borges. O livro é composto por duas narrativas alternadas: seu relato das lembranças de infância e a história

de um país ficcional dedicado unicamente à prática e sucesso dos esportes, chamado *W*. A parte autobiográfica é única, apresentando várias diferenças em relação aos relatos habituais do gênero. Perec tenta reconstruir uma memória perdida preenchendo-a com partes ficcionais (apresenta, em geral, um registro cronológico dos fatos que marcaram sua vida), já que essas lembranças se repetem bastante, sempre com alguma diferença em relação à versão anterior. Para reconstituir a memória do personagem e autor Georges Perec, o leitor deverá percorrer os erros das lembranças e compará-los ao país ficcional *W*, em um processo muito semelhante ao da psicanálise.

A partir desses breves apontamentos sobre as múltiplas obras dos escritores em questão, procuramos apontar como os mesmos, construindo suas narrativas nas fronteiras entre o literário e o ensaístico, transformam seus textos em fluxos de saberes narrativos que se articulam e questionam as próprias concepções literárias de ficção e a contraposição entre a ciência e a arte.

Notas

¹ Piglia (1996) chama a atenção para o fato de que, ainda que se possa pensar que todo escritor é um crítico – uma vez que para ele “a reflexão sobre a literatura esteja sempre presente no ato mesmo da construção literária” (p. 48) –, nem todos escrevem crítica, ou seja, ainda que essa relação crítica permeie o trabalho do escritor, seja em sua própria escrita ficcional, seja através das correspondências e outras anotações privadas nas quais se percebe a “relação da escrita com a reflexão e com a teoria” (p. 48), nem todo escritor dedica-se profissionalmente a escrever crítica literária.

² Essa multiplicidade de olhares e saberes possíveis de serem produzidos a partir de um texto é que Calvino destaca como de grande importância para a literatura: “A realidade do mundo se apresenta a nossos olhos múltipla, espinhosa, com estratos densamente sobrepostos. Como uma alcachofra. O que conta para nós na obra literária é a possibilidade de continuar a desfolhá-la como uma alcachofra infinita, descobrindo dimensões de leitura sempre novas” (CALVINO, 1995b, p. 205).

³ Vários estudos utilizam o termo metaficção para se referir a uma forma discursiva pautada pela auto-reflexão e pela auto-referencialidade, enfim, à ficção que é também um processo auto-reflexivo explícito sobre o próprio fazer literário. O texto ficcional se transforma, nestes casos, em espaço de reflexão crítica e de debate sobre seu próprio estatuto, sobre seu processo construtivo, desdobrando-se sobre si mesmo num movimento estético e teórico. Muitas vezes associado à pós-modernidade, esta forma de construção narrativa não é, no entanto, exclusiva da contemporaneidade, tendo se manifestado de maneiras diversas ao longo da história da literatura (sobre metaficção ver HUTCHEON, 1991; WAUGH, 1984; PINO, 2004). Ainda que identifiquemos, nos autores abordados, este componente auto-reflexivo, não é exclusivamente nesse sentido que tratamos aqui das formas como seu texto relaciona teoria e ficção. Acreditamos que, como espaço reticular de produção de saberes, o texto dos mesmos se configura a partir do estabelecimento de conexões mais diversificadas, indo além do refletir sobre si mesmo enquanto narrativa ficcional e abrindo caminhos para outros campos de saber.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2006. p. 15-45.
- BHABHA, Homi K. Locais da cultura. In: *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007a. p. 19-42.
- _____. O compromisso com a teoria. In: *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007b. p. 43-69.

- BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In: *Obras Completas*. V. 1, 1923 -1949. São Paulo: Globo, 2004. p. 539-546.
- _____. Kafka e seus precursores. In: *Obras Completas*. V.2,1952 -1972. São Paulo: Globo, 2005. p. 96-98.
- _____. A memória de Shakespeare. In: *Obras Completas*. V.3,1975-1985. São Paulo:Globo, 2006. p.444-451
- CALVINO, Italo. *O castelo dos destinos cruzados*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.
- _____. O mundo é uma alcaçofra. In: *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995b. p.205-207.
- _____. Jorge Luis Borges. In: *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995c. p.246-253.
- _____. *Seis propostas para o próximo milênio*. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995d.
- _____. A palavra escrita e a não-escrita. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Orgs.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 139-147.
- _____. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999a.
- _____. “O cavaleiro inexistente”. In: *Os nossos antepassados*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999b. p. 365-488.
- _____. Risposte a 9 domande sul romanzo. In: *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2002a. p. 26-35.
- _____. Per chi si scrive? (Lo scaffale ipotetico). In: *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*. Milano: Mondadori, 2002b. p. 193-198.
- CHAVES, Maria Lúcia de Resende. *A face vazia dos discursos: ciência, arte, filosofia e ficção na estética contemporânea precisada na obra de Italo Calvino*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.
- _____. *Que história aguarda, lá embaixo, seu fim?... Uma leitura de Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. Belo Horizonte: Ed. UFMG/POSLIT, 2001a.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. (A seguir). Trad. Fábio Landa. São Paulo: UNESP, 2002.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaios de Antropologia Simétrica*. São Paulo: Ed. 34, 1994.
- MIRANDA, Wander Melo. Italo Calvino ou a ficção como ensaio. In: ANAIS do 2º Congresso ABRALIC. V. 1. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991. p. 535-541.
- OULIPO. *La littérature potentielle*. França: Folio essais, 1988.
- _____. *Atlas de littérature potentielle*. França: Folio essais, 1988.
- _____. *Abregé de littérature potentielle*. França: Folio essais, 2002.
- _____. *Pratiques oulipiennes*. França: Folio essais, 2004.
- _____. *Pièces détachées*. França: Folio essais, 2007.
- PEREC, Georges. *La disparition*. Paris: Denoel,1969a.
- _____. *As coisas*. São Paulo: Nova Crítica, 1969b.
- _____. *Um homem que dorme*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- _____. *A vida modo de usar*. Barcarena: Presença, 1989a.
- _____. *53 Jours*. Paris: Gallimard, 1989b.
- _____. *W ou a memória da infância*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Espèces d'espaces*. Paris: Galilée, 2000.
- _____. *Pensar/ Clasificar*. 2. ed. Barcelona: Gedisa, 2001.
- _____. *A coleção particular*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2005.
- PIGLIA, Ricardo. Memória y tradición. In: ANAIS DO CONGRESSO ABRALIC, 2, 1991. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991. v.1, p. 60-66.
- _____. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- _____. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. *Travessia Revista de Literatura*. Florianópolis, n. 33, ago./dez. 1996, p. 47-59.
- _____. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- _____. *Formas breves*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- PINO, Cláudia Amigo. *A ficção da escrita*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- RUTHERFORD, Jonathan. O terceiro espaço. Uma entrevista com Homi Bhabha. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 24, 1996, p. 34-41.

- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo: Cortez, 2003.
- _____. (Org.) *Conhecimento prudente para uma vida decente: 'Um discurso sobre as ciências' revisitado*. São Paulo: Cortez, 2004.
- SOUZA, Eneida Maria de. O não-lugar da literatura. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, p.11-18, 1999.
- _____. Saberes narrativos. *Semear*, n. 7, 2002. Disponível em: <www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_03.html>. Acesso em: 12 dez. 2006.
- STENGERS, Isabelle. *A invenção das ciências modernas*. São Paulo: Ed. 34, 2002.
- WAUGH, Patrícia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London; New York: Methuen, 1984.