

O leitor nas poéticas de Umberto Eco e Ricardo Piglia: *O pêndulo de Foucault e Respiración artificial*

Wellington Ricardo Fioruci¹

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo analisar criticamente a relação dialógica que se realiza no processo de convergência entre a ficção de Umberto Eco e Ricardo Piglia e a produção tanto teórica quanto ensaística dos mesmos, cujo resultado é a construção de duas imagens de leitores participativos: o leitor-modelo, de Eco, e o leitor-detetive, de Piglia. Com efeito, parte-se dos textos crítico-teóricos para que a partir deles se ilumine na análise literária o diálogo intertextual para o qual confluem as poéticas de Eco e Piglia, cujas espinhas dorsais estruturam-se sob uma narrativa metaficcional.

Palavras-chave: Umberto Eco, Ricardo Piglia, crítica, metaficcção.

Resumen: El presente trabajo tiene por objetivo analizar críticamente la relación dialógica que se realiza en el proceso de convergencia entre la ficción de Umberto Eco y Ricardo Piglia y la producción tanto teórico como ensaística de éstos, cuyo resultado es la construcción de dos imágenes de lectores participativos: el lector-modelo, de Eco, y el lector-detective, de Piglia. En efecto, este estudio parte de los textos crítico-teóricos para que a partir de ellos se ilumine en el análisis literario el diálogo intertextual para el cual confluyen las poéticas de Eco y Piglia, cuyas espinas dorsales se estructuran bajo una narrativa metaficcional.

Palabras- clave: Umberto Eco, Ricardo Piglia, crítica, metaficción.

¹ Professor Dr. da UTFPR nas áreas de língua e literatura espanhola e hispanoamericana

Há uma estreita relação entre a poética de Eco e a de Piglia no que tange ao tratamento dado à narrativa e ao leitor. Um e outro lançam mão de vários recursos de caráter metaficcional, visando, sobretudo, à experimentação com a linguagem e a crítica constante à representação, para desenvolver a idéia do leitor partícipe, seja o leitor-modelo de Eco ou o seu correlato, o leitor-detetive de Piglia.

A ficção contemporânea, iluminada pela leitura crítica de Eco e Piglia, nos lembra, assim, que ambos - autor e leitor - escolhem seu próprio universo de referências, suas afinidades, a biblioteca pessoal que orientará a bússola de sua leitura.

[...] Autor e Leitor-Modelo, sempre entenderemos, em ambos os casos, [como] tipos de estratégia textual. O Leitor-Modelo constitui um conjunto de condições de êxito, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial. (ECO, 2004a, p.45)

Reforça-se a importância da leitura como parte integrante das estratégias semânticas do texto “Um texto requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor” (ECO, 2004a, p.36). O leitor, ainda que entidade abstrata dessa estratégia, apresenta-se, ineludivelmente, como elemento constitutivo do jogo textual. Nesse sentido, leitor-modelo, na visão de Eco, é aquele que consegue fugir das falsas pistas e encontrar uma significação realmente válida para os signos deixados para trás pelo romance. Esse leitor “aceita as regras do jogo”, é obediente nesse sentido, mas desfruta de uma certa liberdade, já que o jogo da leitura textual oferece múltiplas alternativas. O leitor-modelo de Eco, portanto, não apenas interage com o texto, ele nasce com o texto, passando a ser seu próprio sustentáculo, a peça-chave de sua estratégia de interpretação. Os leitores-modelo nascem com o texto e nele são aprisionados, de modo que desfrutem apenas a liberdade que o texto permite-lhes. (ECO, 2004c, p.22)

Piglia acrescentaria que a literatura não deve ser reduzida a um mero jogo com os discursos. Ela deve perscrutar os discursos, requisitando para tanto um leitor que não seja ingênuo, já que não há nada de gratuito na intencionalidade do texto literário: “*El lector modelo es aquel producido por la propia obra*” (Piglia, 2000, p.63). Na fala de Piglia aproximam-se, guardadas as devidas particularidades de cada modelo teórico, as imagens do leitor modelo e do detetive. Nesse sentido, o modelo de leitor mencionado por Eco, cooperativo e consciente de sua função na construção dos sentidos textuais, transforma-se na imagem do leitor atuante e investigativo de Piglia:

[...] o detetive é o derradeiro intelectual, mostrando que a verdade já não está nas mãos dos sujeitos puros do pensar (como o filósofo clássico ou cientista), mas deve ser construída em situação de perigo, função que passa a encarnar. Vai dizer a verdade, vai descobrir a verdade que é visível, mas que ninguém viu e vai denunciá-la. (PIGLIA, 2000, p.58)

Piglia refere-se neste ensaio ao papel ocupado pelo personagem detetive dentro do gênero policial, considerado por ele o grande gênero moderno. Mas podemos ir além, na medida em que depreendemos da leitura uma conceituação do próprio papel da literatura e do leitor contemporâneo, maiormente a partir da seguinte afirmação do autor: “Hoje encaramos o mundo com base nesse gênero, hoje vemos a realidade sob a forma do crime”. (PIGLIA, 2000, p.57).

No entanto, como podemos chegar com maior propriedade à idéia do leitor como detetive? Basta que retomemos outro postulado chave na poética de Piglia, a de que todo texto “conta sempre duas histórias”, sendo que “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes” (PIGLIA, 2000, p.89-91). A leitura representa o desvelamento dessa segunda história, secreta, que, na realidade, não se conta, princípio da própria arte, segundo Piglia e seu precursor,

Borges, para quem a arte em sua essência é a iminência de uma revelação que não se dá (BORGES, 1994, p.13). Aliando-se às vozes argentinas diria Eco “O bom de escrever um romance não é o bom da transmissão direta, mas o bom da procrastinação” (2003d, p.304).

Em suas narrativas há no mínimo dois planos narrativos que em alguns momentos se cruzam revelando intersecções inesperadas seja entre a realidade e a ficção ou mesmo dentro do universo ficcional. Narra-se uma história para desvelarem-se outras, processo semelhante ao da poética cortazariana. Movidos por um espírito detetivesco que move as narrativas, os personagens de suas tramas são indivíduos errantes cuja mobilidade conduzem os leitores por estes labirintos de referências que configuram o imaginário de Piglia.

Em *Respiración artificial*, Emilio Renzi ocupa, em um primeiro plano, o papel de leitor privilegiado da história. Mas poderia também, em um outro plano, ser nossos olhos dentro da narrativa, pois o leitor se vê nele espelhado: Renzi é o “leitor apócrifo”, aquele cuja história se constrói paralelamente às suas leituras. “*Todo es apócrifo, hijo mio*” (PIGLIA, 2003, p.19), chega a sentenciar-lhe seu tio historiador. Em Borges, Piglia encontra a mais contundente lição da escritura apócrifa:

Borges leva à perfeição um estilo construído a partir de uma relação deslocada com a língua materna. Tensão entre o idioma em que se lê e o idioma em que se escreve, o que Borges condensou numa única anedota (sem dúvida apócrifa). O primeiro livro que li em minha vida, diz ele, foi o Quixote em inglês. Quando o li no original pensei que fosse uma tradução ruim. (2004, p.66)

A questão primordial por trás do tema seria a paranóia relativa ao controle e a manipulação da memória, da própria identidade. Apócrifo na poética de Piglia aponta, em um primeiro momento, para uma dupla leitura: tanto é um índice da capacidade da escritura de esquecer o horror do real criando um universo paralelo quanto é um grito de horror frente ao perigo da construção em massa de uma memória

artificial: “A metáfora borgiana da memória alheia, com sua insistência na claridade das lembranças artificiais, está no centro da narrativa contemporânea” (PIGLIA, 2004, p.44). Para Piglia, toda verdadeira tradição é clandestina e se constrói retrospectivamente, como se fosse um complô. As experiências narradas por Piglia trazem sempre o sentimento de uma escritura estrangeira a si mesma. “*Poner un hombre en el lugar de otro. Ese procedimiento metafórico, fundado en la semejanza y en el desplazamiento, es básico en la construcción de los relatos ‘criminales’ de Borges*” (PIGLIA, 2000, p.183).

Por outro lado, deixando de lado a leitura pigliana de Borges, pode-se interpretar a teoria do apócrifo em Piglia como uma possível imagem quintessencial do leitor-escritor. Se o leitor se metamorfoseia em detetive na poética de Piglia, então se depreende dessa alegoria criminal acerca do processo de escritura e leitura que o leitor-detetive é o indivíduo que se coloca a serviço de outro, buscando pistas para um outro, de modo que por viver um processo de leitura-investigação em terceira pessoa ele se situa numa experiência de alteridade. Essa experiência revela-se, no entanto, uma forma de catarse, pois neste processo ele descobre a si mesmo, já que o agente dessa busca não é o outro e sim ele.

Como leitores, seguimos os passos de um processo de escritura vivendo um universo apócrifo, no interior do qual os papéis de leitor e escritor, detetive e criminoso se alternam. O bom detetive é aquele que se coloca no papel do assassino para desvendar-lhe os passos, *mutatis mutandis*, o leitor profícuo vive nas palavras e na experiência do outro sua própria verdade. É ver no rosto do outro a si próprio.

Ya sea la realidad de los conspiradores, de los inventores, o de los hermeneutas, los teólogos detectives, los dos están construyendo realidades ausentes, vidas alternativas [...] Frente a la manipulación estatal de las realidades posibles [...] la novela ha estado *siempre en guerra contra ese pragmatismo imbécil*. (PIGLIA, 2000, p.145)

A ficção assume um papel de contra-realidade na poética de Piglia, em prol da autonomia da ficção e, ao mesmo tempo, de sua politização. Em termos de alteridade, trata-se de uma espécie de vivência fora da língua, usar a fala do outro, como se se vivesse em uma língua estrangeira, a estranheza como a chave do relato:

[...] não é o *Finnegans Wake* o grande texto da língua exilada? Digo isso porque me parece que a estranheza é a marca dos dois grandes estilos que se produziram no romance argentino do século XX: o de Roberto Arlt e o de Macedonio Fernández. Parecem línguas exiladas: soam como o espanhol de Gombrowicz. (PIGLIA, 2004, p.65-6)

Gombrowicz é Tardewski em *Respiración artificial*. “A tendência de Gombrowicz [...] era inventar uma língua nova [...] forçar o sentido das palavras, transpô-las de um contexto para o outro e obrigá-las a aceitar significados novos” (PIGLIA, 2004, p.67). Uma das metáforas mais fascinantes neste sentido aparece em *La ciudad ausente*: “En realidad el único libro que dura en esta lengua es el *Finnegans*, dijo Boas, porque está escrito en todos los idiomas. Reproduce las permutaciones del lenguaje en escala microscópica. Parece un modelo en miniatura del mundo” (1997, p.139). O texto joyceano é visto pelos personagens como um texto mágico, que sobrevive a qualquer transformação lingüística, alheio ao tempo.

A textualidade apócrifa ecoa na poética de Piglia como um signo que desmistifica a ideia de originalidade, atingindo, assim, o próprio ato de criação. Destaca-se, deste modo, a ideia do texto como resultado de leituras, interpretações, escolhas, princípios que tanto aproximam o discurso histórico do ficcional quanto definem suas fronteiras, seus limites.

A história de Renzi se arma de um mosaico de textos, tendo como referência direta as cartas do tio historiador. O relato de Renzi é, para todos os efeitos, um entrecruzamento de relatos. A história dialoga tão intensamente com a literatura quanto esta consigo mesma: “La historia es siempre apasionante para un escritor, no sólo por

los elementos anecdóticos, las historias que circulan, la lucha de interpretaciones, sino porque también se pueden encontrar multitudes de formas narrativas y modos de narrar” (PIGLIA, 2000, p.98). Piglia afirma que assim como os historiadores aproveitam-se do material ficcional, talvez porque na sua perspectiva poética: *“Un historiador es lo más parecido que conozco a un novelista”* (PIGLIA, 2000, p.97).

Como numa caixa chinesa, o romance poderia ser lido como histórias escondidas dentro de histórias. Portanto, importa menos o rosto do personagem que o resultado de suas leituras. Vale mais o processo de construção textual que os argumentos textuais. Um indício deste princípio pigliano é evidenciado pelo próprio Renzi ao comentar sobre o processo de composição de seu romance:

No podía menos que atraerme el aire faulkneriano de esa historia [...] yo había escrito una novela con esa historia, usando el tono de Las palmeras salvajes; mejor, usando los tonos que adquiere Faulkner traducido por Borges con lo cual, sin querer, el relato sonaba a una versión más o menos paródica de Onetti [...] Extraño efecto, hay que decirlo. (PIGLIA, 2000, p.18)

O comentário de Renzi ilumina a poética de Piglia, assim como o princípio da pós-modernidade: o pastiche. Textos que surgem dentro de textos, relatos de relatos, versões e “contra(venções)versões”. Seu romance é resultado de uma influência faulkneriana traduzida por Borges com uma linguagem onettiana. Leituras de leituras que geram releituras. “[...] apesar das diferenças óbvias quanto aos graus de certeza e incerteza, toda descrição do mundo (seja uma lei científica ou um romance) é um livro em si mesmo, aberto a outras interpretações” (ECO, 1993, p. 177). A leitura como princípio da escritura. O leitor como o detetive textual, aquele que busca pistas nas marcas textuais deixadas pelos autores criminosos. Todo texto é um crime, pois é resultado de uma contravenção, um desajuste, um roubo intelectual. Parafraseando T.S. Eliot, autor que está na epígrafe de *Respiración artificial*, o poeta maduro é aquele que não imita, mas sim rouba.

O interesse de Renzi por seu passado leva-nos a uma viagem hermenêutica pela história argentina, pela literatura e Segunda Guerra Mundial, evento-chave da contemporaneidade. Ao longo de sua busca, passa a corresponder-se com seu tio Maggi, um ser etéreo que havia desfalcado financeiramente a mulher e andava perdido pelos confins da Argentina ministrando obscuras aulas. Este pretende escrever a história de Enrique Ossorio, avô de seu sogro, que passou de conspirador a caçador de ouro, de desterrado a enlouquecido memorialista.

Em comum entre essa cadeia de escritores-leitores da história argentina figuram três homens que, perdidos em sua história, só encontram a si mesmos na História, como afirmará Maggi: *“La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar”* (2003, p.21). Após ler a carta que continha tal constatação, Renzi nos adianta que seu tio lhe havia dado a chave para compreender sua própria história: *“Para mí era como avanzar hacia el pasado y al final de ese viaje comprendí hasta qué punto Maggi lo había previsto todo”* (2003, p.21).

Para Piglia, a história é uma proliferação retrospectiva de mundos possíveis. Com efeito, em Maggi, o niilismo dá passagem a um olhar crítico, porém consciente de que a história é o devir. *“La historia es el lugar en el que se ve que las cosas pueden cambiar y transformarse”* (PIGLIA, 2000, p.98-9) Para Maggi (Piglia), a prova disso está no fato de que em vários momentos da história parecia que o pesadelo seria eterno e, no entanto, houve uma saída: *“[...] el fluir manso del agua de la historia gasta las piedras más firmes”* (PIGLIA, 2000, p.99).

No caso de Eco, pode-se dizer, de forma geral, que a peça central de sua engrenagem teórica e, conseqüentemente, ficcional é o papel do leitor. Desde seu primeiro grande texto teórico, *Obra aberta*, passando pelos posteriores, mas não menos importantes, *A estrutura ausente* e *Lector in fabula*, chegando às obras mais recentes como *Os*

limites da interpretação, Seis passeios pelo bosque da ficção ou *Sobre a literatura* o escritor italiano vem colocando em discussão os limites interpretativos de um texto, teoria que parte dos conceitos semióticos peirceanos, como já se sabe.

Tomando por base tais conceitos, Eco busca mostrar que a interpretação é uma tarefa colaborativa, construída a partir da associação entre a plurissignificação do texto literário (aberto) e a contribuição hermenêutica do receptor (leitor-modelo) “[...] é sobre essa firme intenção que se trava grande parte do debate sobre o sentido, sobre a pluralidade dos sentidos, sobre a liberdade do intérprete, sobre a natureza do texto, numa palavra, sobre a natureza da semiose” (ECO, 2004b, p.11). Basicamente, quanto maior a “sintonia” entre ambos, *intentio operis* e *intentio lectoris*, poder-se-ia alcançar significados que tanto podem coincidir com os previstos pelo autor-empírico da obra, *intentio auctoris*, como também seria possível criar leituras não esperadas pelo próprio autor-empírico, estando sujeitas a uma espécie de autorização por parte do texto ou do autor-modelo:

Um texto é um artifício que tende a produzir seu próprio leitor-modelo. O leitor empírico é aquele que faz uma conjectura sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto. O que significa que o leitor empírico é aquele que tenta conjecturas não sobre as intenções do autor empírico, mas sobre as do autor-modelo. O autor-modelo é aquele que, como estratégia textual, tende a produzir um certo leitor-modelo. (ECO, 2004b, p.15)

O pêndulo de Foucault é, nesse sentido, todo ele uma série de “senderos que se bifurcan”, ou seja, um grande Aleph que inclui todas as teorias possíveis da conspiração “Estamos reconstruindo gradativamente a história do mundo” (ECO, 1989, p.384), diz Diotallevi a seus amigos enquanto constroem seu Plano. De fato, passeiam pelo romance uma miríade de citações e interpretações tão jocosas quanto inimagináveis de passagens da história. Por isso, certamente não é vã a citação borgeana do poema “*El Golem*” como

epígrafe de uns dos capítulos “Judá Leon deu-se a permutações / De letras e a complexas variações / E o nome pronunciou enfim que é a Chave, / A Porta, o Eco, o Hóspede e o Palácio...” (ECO, 1989, p.47). A citação aborda a relação entre variações (complexas) e permutas entre letras, nomes, idéias, cuja “Chave” seria a própria interpretação do signo.

Menos casual ainda é o fato de este poema ter servido como provável inspiração para o título do primeiro romance de Eco, como já havia percebido a pesquisadora Nilda Guglielmi (1988). Esta encontra numa das estrofes do poema borgeano a origem do enigmático título de *O nome da rosa*: “Si (como el griego afirma en el Cratilo) / El nombre es arquetipo de la cosa / en las letras de rosa está la rosa / y todo el Nilo en la palabra Nilo” (BORGES, 1994, p.263). Para a pesquisadora, a estrofe carregaria uma idéia primordial: “Nombre y esencia unidos para darnos el objeto y la idea” (GUGLIELMI, 1988, p.46). Além disso, “Golem” é uma figura e um símbolo bíblico que, sucessiva e reiteradamente interpretado ao longo dos tempos, parte desde essa transcendente origem no *Antigo Testamento* para transitar posteriormente pelos planos místicos da *Cabala*.

As relações intertextuais acirram-se à medida que se aprofunda a leitura metafórica do romance. Partindo da alegoria cabalística no romance como ressignificação do processo de leitura e interpretação, chega-se à outra importante alegoria: a máquina de criar textos inventada por Belbo. Levando em conta o nome com a qual esta fora batizada por Belbo, Abulafia, percebe-se o jogo narrativo de Eco, ou ainda a *intentio auctoris* por trás das relações textuais. Abulafia, como já se discutiu neste trabalho, era o nome de um famoso místico judeu que se empenhou nas leituras decifradoras da *Torá*. Por esse prisma, a Abulafia é uma máquina de ler, combinatória. No germe de sua criação ou do próprio ato de criar esconde-se um signo cabalístico, representado pelo nome do renomado místico judeu.

No que tange ao leitor-modelo do romance, a metáfora da máquina e a estruturação do romance sob os dez signos sefiróticos sutilmente arquitetados pelo autor-modelo são uma forma de desafio hermenêutico. A busca de Casaubon por descobrir “o código secreto” da máquina configura-se num lance significativo de prestidigitação que cabe ao leitor interpretar levando em conta os elementos supracitados que o compõem: “Por desencargo de consciência, tentei com as dez *sefirot*: Keter, Homah, Binah, Hesed, Geurah, Tiferet, Nesah, Hod, Yesod, Malkut, e ainda introduzi a Shekinah de lambujem... Não funcionava [...]” (ECO, 1989, p.35).

Casaubon desempenha, nesse sentido, o papel de leitor, em princípio empírico para em seguida converter-se em leitor-modelo da história de Belbo, co-autor intelectual do Plano. Lembremos que Casaubon é um estudante em processo de redação de uma tese sobre os Templários e Belbo é já um redator experiente e escritor. Como nos romances de Piglia, deve-se acompanhar detetivescamente os passos desses personagens leitores para capturar as pistas metafóricas que são algumas das chaves simbólicas dos romances.

Ainda em relação aos efeitos metafóricos criados pelo romance, seria oportuno não perder de vista o princípio fundador da *Cabala*, a saber, instrumento que torna possível compreender a essência da criação da vida e da verdade humana. Essa doutrina esotérica ou corrente mística do judaísmo ensina que as palavras, combinações e permutações de letras são vasos através dos quais o processo criativo se realiza. Eis aí o próprio sentido do poema “*El golem*” de Borges e o motivo pelo qual *O pêndulo de Foucault* estrutura-se sob a simbologia das dez *sefirot*; o leitor modelo, transmutado metaforicamente em um rabino sábio e competente, pode através dessa potencial combinação de signos ou símbolos da *sefirot* encontrar a origem de tudo o que existe. O romance estaria, assim, próximo de uma imagem arquetípica literária no que tange a relação entre signo e interpretante.

Cabe ainda ressaltar que a palavra hebraica *golem* designa algo sem forma e imperfeito. Na contemporaneidade, alcança não só o estatuto de reconversão do episódio bíblico da criação, mas, também, presta-se, metaforicamente, à reflexão sobre a criação da arte, da literatura, da ficção. Símbolos, signos, interpretações: trata-se em todos os casos, no poema de Borges, no romance de Eco que o relê ou na origem primeira de tudo, na *Cabala*, de como se interpreta um símbolo, trata-se, portanto, de construir uma imagem de leitor, de competência interpretativa.

Ao longo de *O pêndulo de Foucault* ouve-se um diálogo sub-reptício constante entre obra e leitor. Eco vai narrando como se desse as pistas a um leitor-modelo imaginário. “Qualquer dado se torna importante se está conjugado a outro. A conexão muda a perspectiva. Induz a pensar que todos os aspectos do mundo, todas as vozes, toda palavra escrita ou dita não tem o sentido que parece, mas nos fala” (ECO, 1989, p.357). Nesse conselho dirigido a Diotallevi por seu amigo Belbo diante da incredulidade daquele em relação aos mecanismos barrocos da interpretação, percebe-se uma piscadela do autor-modelo ao seu leitor ideal.

Na figura do protagonista Casaubon, voz narrativa que conduz o romance, Eco introduz metaficcionalmente a imagem do leitor ideal joyceano acometido de uma insônia ideal: “*Finnegans wake* prevê, demanda e requer um leitor-modelo dotado de uma competência enciclopédica infinita, superior ao do autor empírico James Joyce – um leitor capaz de descobrir alusões e ligações semânticas até onde o autor empírico não as percebeu” (ECO, 2004c, p.115). Considerando a leitura que Eco faz da poética de Joyce, poder-se-ia afirmar que ele, Eco, é o leitor-modelo esperado por *Finnegans wake*, pois decifra no texto as pistas, percebe as referências interconexas previstas ou não pelo autor-empírico: “O Leitor-modelo de *Finnegans wake* é aquele operador capaz de efetuar, no tempo, o maior número de possível dessas leituras cruzadas” (ECO, 2004a, p.43).

Casaubon é um leitor-modelo, assim como é um leitor-detetive, já que anota as pistas como um típico personagem saído de uma história policial. Em sua reflexão, percebe-se metonimicamente o próprio élan que permeia o romance, misto de ironia e metaficção. O método de Casaubon aproxima-se do espírito do pastiche nesse sentido, partindo de um pensamento que prima pela idéia do jogo entre fontes e formas de leitura, enfim, a idéia de uma linguagem plural.

No *Pêndulo* [...] tinha que entrar em jogo a linguagem educada e arcaizante de Agliè, aquela pseudodannunziana de Ardeni, a esmagadora e ironicamente literária (desejada e sofrida) do Belbo dos files secretos, a mercantil e kitsch de Garamond e os diálogos goliardos dos três redatores no curso de suas irresponsáveis fantasias, capazes de misturar evocações eruditas e jogos de palavras de gosto duvidoso. (ECO, 2003, p.290)

O leitor Casaubon ao mesmo tempo que desvenda seu método o ironiza, portanto não é circunstancial o emprego da palavra jogo em seu relato. Além disso, há ainda no fragmento anterior do romance uma auto-referência ao autor empírico Eco no tocante ao uso do computador de forma pioneira. A respeito da escritura do romance, Eco comenta (ECO, 2003, p.295) que *O pêndulo* havia sido seu primeiro livro escrito diretamente em um computador. Partindo dessa trama de referências cruzadas, é possível observar um sistema metafórico que combina as figuras extras e intraliterárias de leitor e autor: Eco é Belbo, aquele que cria o relato, ao passo que Casaubon reflete o papel de leitor-modelo inserido no corpo do próprio texto, tentando decifrá-lo ao mesmo tempo em que é co-autor do mesmo. Tem-se “Eco-borgeanamente” um princípio de mistura de papéis.

Se a impressão que temos é de que tudo está escrito, que tudo já foi dito nesse universo saturado de livros, de referências, e só nos resta ler e reler ad infinitum, então a solução mais inteligente e criativa é a ensinada por Borges e tão bem assimilada por Eco e Piglia, seus leitores ideais: ler de formas diferentes. A imagem que

nos fica do leitor pós-moderno que nasce em Borges e vai tomando forma nas poéticas de Eco e Piglia é a do leitor autônomo, que conquista a liberdade, por mérito, por competência, no uso criativo dos textos. Sua leitura distorcida, deformada, fora do lugar, é a sua garantida de libertação. Diante de uma infinitesimal rede de signos em rotação, ele deve criar uma saída achando a sua própria imagem perdida no universo das palavras.

Referências

- BORGES, J. L. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994.
- ECO, U. *Lector in fabula*. (1979) Trad. Attílio Cancian 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004a.
- _____. *O pêndulo de Foucault*. (1988) Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Ed.Record, 1989.
- _____. *Os limites da interpretação*. (1990) Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2004b.
- _____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. (1994) Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2004c.
- _____. *Sobre a literatura*. (2002) Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Ed.Record, 2003.
- GUGLIELMI, N. *El Eco de la Rosa y Borges*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1988.
- PIGLIA, R. *Crítica y ficción*. (1986) Buenos Aires: Seix Barral, 2000.
- _____. *Formas breves*. (1997) Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das letras, 2004.
- _____. *La ciudad ausente*. (1992) Buenos Aires: Seix Barral, 1997.
- _____. *Respiración artificial*. (1980) Buenos Aires: Seix Barral, 2003.