

COLEÇÃO, LEITURA, LITERATURA: JORGE LUIS BORGES E ITALO CALVINO

Maria Elisa Rodrigues Moreira¹

RESUMO: O presente artigo propõe uma leitura das obras de Jorge Luis Borges e Italo Calvino a partir da poética do colecionismo conforme traçada por Walter Benjamin e Yvette Sánchez, a qual possibilita a aproximação entre coleção, leitura e literatura. Para tanto, percorrem-se alguns aspectos da coleção como a tomada de posse, a atribuição de valor e sua reorganização num novo conjunto com potencial narrativo articulando-os às práticas da citação e da tradução, apontadas como estratégias narrativas fundamentais à escrita de Borges e Calvino. Nesse sentido, faz-se possível pensar a literatura do escritor argentino e a do escritor italiano como uma coleção de saberes, como um arquivo de tradições.

PALAVRAS-CHAVE: Coleção; Leitura; Literatura, Jorge Luis Borges; Italo Calvino.

RESUMEN: El presente artículo propone una lectura de las obras de Jorge Luis Borges e Italo Calvino a partir de la poética del coleccionismo delineada por Walter Benjamin e Ivette Sánchez, en la que se vuelve posible la aproximación entre colección, lectura y literatura. Para ello, se recorrerá por algunos aspectos de la colección como la toma de posesión, la atribución de valor y su organización en un nuevo conjunto con potencial narrativo articulándose a las prácticas de la citación y de la traducción, apuntadas como estrategias narrativas fundamentales a la escritura de Borges y Calvino. En ese sentido, se vuelve posible pensar la literatura del escritor argentino y la del escritor italiano como una colección de saberes, como un archivo de tradiciones.

PALABRAS CLAVE: Colección; Lectura; Literatura; Jorge Luis Borges; Italo Calvino.

Uma coleção apresenta duas facetas: por um lado, ela se constitui através da posse, da seleção e da atribuição de valores, em um processo marcado pela exclusão, pela destruição e pela violência; por outro, ela se configura como espaço de saber e como campo propício ao pensamento. Estes dois aspectos – a questão da tomada de posse e da atribuição de valor realizada no momento da recolha dos objetos e o aspecto de conjunto que garante a força narrativa e epistemológica da coleção – serão, neste artigo, abordados em relação a uma das raízes etimológicas do termo coleção, aquela que advém do grego *legein*. Desse termo derivam tanto o ato de ler quanto o de colecionar, de modo que a pesquisadora Yvette Sánchez (1999, p. 11), em seu livro *Coleccionismo y literatura*, faz duas afirmações que possibilitam uma aproximação entre leitura, literatura e coleção: ela entende “a escritura como coleção” e diz que “ler é colecionar”, abrindo os caminhos para a reflexão sobre as obras dos escritores Jorge Luis Borges e Italo Calvino que aqui se propõe.

Nessa perspectiva, é no próprio momento da extração, quando o colecionador destaca algum objeto de seu contexto para que ele passe a fazer parte de outro conjunto, que a coleção

¹ Doutora em Literatura Comparada (UFMG), Docente do Programa de Mestrado em Letras da Universidade do Vale do Rio Verde (UNINCOR). E-mail: elisarmoreira@gmail.com

começa a ser constituída. Conforme Jean Baudrillard (2004), é nessa hora que o objeto, abstraído de sua função, passa a relacionar-se diretamente com o indivíduo que o escolheu e recolheu: ele deixa de ser um objeto utilitário para tornar-se “objeto de coleção”, um item em diálogo com outros e que remete muito mais àquele que o possui que ao ambiente de onde foi extraído, “convergindo docilmente” para seu possuidor.

Nesse movimento de selecionar e deslocar, próprio à constituição de qualquer coleção, dois aspectos são implicados: a atribuição de valor e o ritual de apropriação. Conforme James Clifford,

Nesses pequenos rituais [de colecionar], observamos as ranhuras da obsessão, o indivíduo se exercitando no sentido de se apropriar do mundo, de reunir coisas em torno de si com gosto e adequadamente. As inclusões em todas as coleções refletem regras culturais mais amplas – de taxonomia racional, de gênero, de estética. [...] Assim o eu que deve possuir mas não pode ter tudo aprende a selecionar, ordenar, classificar em hierarquias [...] (CLIFFORD, 1994, p. 71).

Para colecionar, pois, é necessário selecionar, e essa seleção é determinada por um valor atribuído ao objeto que faz com que ele se destaque em meio aos demais. Esse valor justifica o desejo e a necessidade da posse, qualificando o objeto e levando à sua abstração do universo funcional em que se insere. O valor, no entanto, nem sempre se pauta por questões financeiras ou mercadológicas: muitas vezes, o que vale mais é o “preço do afeto”, é a singularidade de um objeto ou a história que o acompanha.

Nesse processo acumulativo, a posse de um objeto único é insuficiente, e ele reclama sempre a proximidade com outros objetos que se lhe assemelhem: o objeto de coleção só faz sentido quando envolvido na estrutura da própria coleção, quando avizinhado de outros objetos que com ele se relacionam complexamente, quando inserido numa série. Nessa nova organização, que é o que confere sentido à posse, o valor do objeto amplifica-se, pois passa a incorporar o valor de todos os outros objetos que o acompanham:

Mas é claro que o objeto único é precisamente apenas o termo final em que se resume toda a espécie, o termo privilegiado de todo um paradigma (virtual, encoberto, subentendido, pouco importa) que em suma é o emblema da série. [...] a série acha-se sempre aí. No menos importante dos objetos cotidianos como no mais transcendente dos objetos raros, ela alimenta a propriedade e o jogo passional. [...] O objeto verdadeiramente único, absoluto, de tal forma que se apresente sem antecedente, sem dispersão em qualquer série, é impensável (BAUDRILLARD, 2004, p. 99-101).

O valor, assim, se duplica no colecionamento: se é ele o motivo da escolha, quando o processo de coleta e organização é levado a termo, ele se amplia e se agrega, multiplicado, em qualquer dos objetos que compõem a coleção.

Porém, apropriar-se de um objeto – ou, mais especificamente, no movimento de aproximação que aqui tecemos entre a coleção e a literatura, de um texto – não significa necessariamente possuí-lo fisicamente, mas sim tomá-lo para si, incorporá-lo ao seu universo próprio. Italo Calvino, no texto “A redenção dos objetos” (CALVINO, 2010a), aborda o livro *Voce dietro la scena: antologia personale*, do colecionador e crítico de arte e literatura italiano Mario Praz, discutindo questões relativas às coleções e ao aspecto imaterial da relação de posse que se estabelece entre o colecionador e o objeto colecionado. Assim Calvino retoma o pensamento de Praz sobre o mundo material e sua relação com o mundo humano:

O humano é o vestígio que o homem deixa nas coisas, é a obra, seja ela obra-prima ilustre ou produto anônimo de uma época. É a disseminação contínua de obras, objetos e signos que faz a civilização, o habitat de nossa espécie, sua segunda natureza. Se essa esfera de signos que nos circunda com seu denso pulvísculo é negada, o homem não sobrevive. E mais: todo homem é homem-mais-coisas, é homem na medida em que se reconhece em um número de coisas, reconhece o humano investido em coisas, o si mesmo que tomou forma de coisas (CALVINO, 2010a, p. 123).

A esse universo em que o humano não pode ser desvinculado do que de material produz, em que se constitui como humano a partir mesmo dessa produção, Calvino acrescenta como um dos tópicos integrante da “filosofia” de Praz a “lógica do colecionismo”, na qual a questão da posse se apresenta como algo que vai além do domínio físico, ocorrendo como uma espécie de incorporação:

Aqui a filosofia que tentei deduzir desliza do universal para o particular, ou melhor, para o privado, pois dispara a lógica do colecionismo que devolve unidade e sentido de conjunto homogêneo à dispersão das coisas. E dispara o mecanismo da posse (ou pelo menos do desejo de posse), sempre latente na relação homem-objeto, relação que porém não se exaure em si porque seu fim é a identificação, o reconhecer-se no objeto. E para alcançar esse fim a posse evidentemente ajuda, porque permite a observação prolongada, a convivência, a simbiose. (Mas Praz, que dos objetos amados persegue os vestígios também nos livros, na incorporeidade dos textos escritos, e se torna colecionador de citações, de alusões, de referências, é a prova de quanto de imaterial nutre a concretude de sua paixão) (CALVINO, 2010a, p. 123).

Assim, no ritual da coleção, eu escolho um objeto e o coloco em relevo, valorizo-o como algo a ser lembrado, repetido, apresentado, visto; ao apropriar-me dele, eu decido que ele é passível de preservação, que deve sobreviver em outros contextos, que tem maior valor

que outros objetos não colecionáveis. Selecionar é atribuir valor, é indicar que aquele objeto precisa ser resgatado, lembrado. Era devido ao valor que apresentavam que as coleções da antiguidade eram enterradas com seus proprietários. Do mesmo modo, os grandes impérios, ao conquistarem novos territórios, faziam questão de apossar-se de seus objetos de arte e de outros que consideravam merecedores de sobrevivência (SÁNCHEZ, 1999). Selecionando e colecionando, o homem foge à loucura de uma memória infundável como a de Funes (BORGES, 2007a), na qual todos os objetos têm o mesmo patamar valorativo.

Trazer para o *corpus* de uma coleção um objeto é, portanto, uma declaração de posse sobre este e, também, um certificado de seu destaque e merecimento em relação ao restante dos objetos que se encontram à disposição do colecionador. Ao “selecionar”, “reunir” e “retirar” de seu contexto um objeto, o colecionador afirma: esse objeto que selecionei, que extraí de seu contexto original é merecedor da memória, do cofre, da sobrevivência (BENJAMIN, 2001). E esse ato tem uma carga política acentuada, pois implica uma clara relação de poder.

O objeto abstraído é enxertado no conjunto que é a coleção com uma carga valorativa que se acumula desde o momento de sua escolha e recolhimento. Se, como dito anteriormente, a coleção caracteriza-se por seu aspecto de conjunto, é nesse novo contexto que esse objeto desgarrado extraído, possuído e valorado passará a se inserir e no qual deverá estabelecer relações de sentido. O objeto mantém sua individualidade, mas é na coleção, em sua justaposição com os outros elementos desse conjunto, que ele será ressignificado. É esse sentido de conjunto que diferencia uma coleção de um simples “ajuntamento” de objetos.

A coleção depende, pois, de seu caráter coletivo e da organização a ela imposta para constituir-se como tal. É essa nova organização, com os sentidos decorrentes de sua coletividade, que vai permitir que sobre ela se lancem novas leituras, que a partir dela seja produzido um conhecimento que não poderia decorrer do objeto individual. E aqui a questão da apropriação aproxima-se da questão do saber: se o objeto individual permitia a descrição detalhada e o conhecimento individualizado, a coleção permite a comparação, o estabelecimento de relações, os cruzamentos nas mais diversas direções, amplificando horizontalmente seu escopo de produção de pensamentos.

É isso o que acontece, por exemplo, com o Museu de História Natural, conforme apresentado por Bruno Latour (2008, p. 25-26): a partir do estudo realizado por um ornitólogo em uma coleção de aves expostas nesse Museu, Latour coloca em questão a diversidade do conhecimento que se produz tendo por base uma coleção, em lugar de um espécime único. Se

o ornitólogo perde, nesse movimento, o acesso que poderia ter a algumas poucas aves vivas, ele ganha uma nova perspectiva propiciada apenas pela “comparação de todas as aves do mundo sinoticamente visíveis e sincronicamente reunidas”. Nessa situação,

O ornitólogo pode, então, tranquilamente, em local protegido, comparar os traços característicos de milhares de aves tornadas comparáveis pela imobilidade, pela pose, pelo empalhamento. O que vivia disperso em estados singulares do mundo se unifica, se universaliza, sob o olhar preciso do naturalista. Impossível, é claro, compreender este suplemento de precisão, de conhecimento, sem a instituição que abriga todas essas aves empalhadas, que as apresenta ao olhar dos visitantes, que as marca por um fino jogo de escrita e de etiquetas, que as classifica por um sistema retificável de prateleiras, de gavetas, de vitrines, que as preserva e as conserva borrifando-as com inseticida (LATOURE, 2008, p. 25-26).

É também por esse aspecto coletivo que podemos atribuir às coleções um forte potencial narrativo. Constituir uma coleção pressupõe organizar os diversos objetos que a integram, com toda sua carga histórica e valorativa, num todo coerente e coeso, construindo a partir deles um mundo reordenado. Walter Benjamin afirma que a paixão do colecionador confina-se com o caos das lembranças, que o processo de colecionar “é apenas um dique contra a maré de água viva de recordações que chega rolando na direção de todo colecionador ocupado com o que é seu” (BENJAMIN, 2000, p. 227-228): cada objeto de uma coleção traz em si uma história, ativa uma memória particular, produz uma narrativa individual e de sua inserção no conjunto, assim como deslinda a vida do próprio colecionador.

É interessante como Italo Calvino apropria-se desse aspecto narrativo das coleções ao longo de toda a primeira parte de seu *Coleção de areia*, que denomina “Exposições. Explorações” (CALVINO, 2010b). Os dez textos que compõem essa parte do livro apresentam-se como narrativas de visitas a exposições e mostras, reflexões delas provenientes, comentários críticos, nos quais o escritor italiano transforma os materiais heteróclitos disponíveis ao seu olhar em matéria narrativa. Assim ele escreve em “Antes do Alfabeto”:

O Louvre apresenta uma grande quantidade de documentos deste tipo – tabuletas de argila, pedras entalhadas ou placas de metal, lápides esculpidas –, mas **fazê-los falar** era privilégio dos especialistas. Agora a exposição inaugurada no Grand Palais e dedicada ao “Nascimento da escrita” (cuneiforme e hieroglífica) apresenta mais de trezentas peças (quase todas do Louvre, algumas também do British), permitindo-nos apreciá-las por meio de uma extensa e inteligente exposição didática. **Uma mostra para ser lida por inteiro:** nos painéis explicativos, indispensáveis, e – na medida do possível – nos textos dos documentos originais em pedra, argila ou papiro (CALVINO, 2010c, p. 47, grifos meus).

A abordagem de Calvino ressalta que, para que os objetos de uma coleção efetivamente contem suas histórias, é fundamental a existência de um narrador que os organize e articule, que estabeleça um percurso a ser seguido, que lance sobre eles seu olhar e suas interrogações. Reinaldo Marques (2000), ao refletir sobre os acervos literários, recorre ao conceito de imaginação construtiva, traçado por R. G. Collinwood, para apontar a importância da narrativa ao se lidar com uma coleção. Segundo o pesquisador, operar sobre os arquivos/coleções a partir dessa “imaginação construtiva” implicará sempre numa tensão entre abordar seus objetos como *testis* – testemunhos, documentos – ou como *textum* – tecido, construção narrativa. A coleção aproxima-se, assim, da reflexão sobre a produção de conhecimento que é indissociável da escrita, da leitura e, também, da literatura.

Christian Jacob (2008), ao tratar da constituição da Biblioteca de Alexandria e das atividades intelectuais dela decorrentes, afirma que formar as coleções da biblioteca é, ao menos como projeto, um trabalho de acumulação de todo o saber escrito existente no mundo até então, num processo que implica leituras prévias e que possibilitará uma série de posteriores leituras e escritas. “Ler para escrever”, frase que dá título a seu texto, seria a forma constitutiva dos processos intelectuais e cognitivos desenvolvidos pelos alexandrinos a partir de sua biblioteca, e acreditamos que também das literaturas de Jorge Luis Borges e Italo Calvino.

Essa perspectiva parece propícia ao estabelecimento de um diálogo reticular com a reivindicação de se pensar os arquivos literários como figuras epistemológicas, conforme proposto por Reinaldo Marques (2007), e é um dos caminhos para se acercar da ideia da coleção como um ato político. Recorrendo à Nietzsche e Foucault para propor uma prática do arquivo que parta de uma mirada genealógica e arqueológica, Marques reivindica que se pense o arquivo atenta e ativamente, enquanto campo de disputas políticas, marcado pelas operações da memória e do esquecimento, ou seja, como um espaço que mobiliza diversos atores e questões sobre cujas relações devemos sempre lançar um olhar crítico e desconfiado. Do arquivo, assim, seria preciso destacar o fragmentário, o descontínuo, a rasura, ou ainda, seu caráter de multiplicidade, de complexidade e de hibridismo.

Nesse sentido, tanto o arquivo quanto a literatura, conforme depreendida a partir das obras de Borges e Calvino, constituem-se como importantes lugares de saber, espaços de produção de conhecimento a partir da convivência, nem sempre harmônica, dos mais diversos objetos e narrativas, teorias e práticas, que podem instigar a formação de conhecimentos e

saberes outros numa perspectiva dialógica. A obra desses autores, em seu amplo diálogo com a tradição, pode ser lida como uma coleção de textos temporal e espacialmente deslocados, os quais são retirados de seus lugares de origem e reorganizados numa outra narrativa, num movimento que é próprio ao colecionismo. De acordo com Benjamin, o colecionador busca os objetos de sua coleção, arranca-os de seu *habitat* natural e os realoca num novo sistema:

É decisivo na arte de colecionar que o objeto seja desligado de todas as suas funções primitivas, a fim de travar a relação mais íntima que se pode imaginar com aquilo que lhe é semelhante. Esta relação é diametralmente oposta à utilidade e situa-se sob a categoria singular da completude. O que é esta “completude”? É uma grandiosa tentativa de superar o caráter totalmente irracional de sua mera existência através da integração em um sistema histórico novo, criado especialmente para este fim: a coleção (BENJAMIN, 2007a, p. 239).

Esse movimento de deslocar, próprio da coleção, é pertinente também à leitura e ao saber, conforme aponta o próprio Benjamin (2007a, p. 245) – “Colecionar é um fenômeno primevo do estudo: o estudante coleciona saber” – e argumenta Yvette Sánchez (1999, p. 101) – “o saber escrito se organiza em coleções de livros”. Retomando a discussão filosófica da produção do conhecimento, Sánchez aponta que, ainda que a coleção não seja meio suficiente para a aquisição de saber, sem ela este não pode ser construído. A pesquisadora traça, então, um percurso histórico pelas práticas colecionistas, e indica que, mesmo ocorrendo desde a Antiguidade, é apenas a partir do Renascimento europeu que essas práticas passam a ser realizadas com o intuito da produção e acumulação de conhecimentos: o verdadeiro auge do colecionismo “se dá no Renascimento europeu, que com seu afã de instruir-se, de estimular a curiosidade e o conhecimento, estende o costume e marca o começo de sua sólida continuidade histórica” (SÁNCHEZ, 1999, p. 23). As coleções, a partir de então, passam a ser consideradas “instrumentos de erudição e consolidação de conhecimentos enciclopédicos” (BLOM, 2003, p. 31) e multiplicam-se em quantidade e diversidade.

Nesse período os objetos coletados e armazenados passam a constituir verdadeiros espaços de produção de conhecimento, transformando-se em museus e galerias que eram visitados por pessoas de todo o mundo desejosas de ver as novidades disponíveis. Além disso, essas coleções geraram verdadeiras redes de saber: os responsáveis pelas coleções que se estenderam por toda a Europa a partir de 1550 “correspondiam-se regularmente e apresentavam seus argumentos sobre o objetivo e a ordem de suas coleções em livros eruditos” (BLOM, 2003, p. 39), com o intuito de “fazerem de suas coleções testamentos para futuras gerações” (BLOM, 2003, p. 38). Assim, o Renascimento colecionador que se iniciara

com Petrarca na Itália e estendera-se por toda a Europa, já no século XVII, “com o crescente interesse científico, sistemático, enciclopédico (apoiado já pela invenção da imprensa), [...] institucionaliza os gabinetes e maravilhas para uma elite intelectual muito bem formada” (SÁNCHEZ, 1999, p. 33).

A poética do colecionismo traçada por Sánchez, assim, possibilita a retomada da noção etimológica mencionada no início deste artigo e o estabelecimento do diálogo entre a coleção, a leitura e a literatura. Recorrendo a Walter Benjamin e a seu hábito constante de tomar notas das mais diversas referências em uma caderneta, a autora indica:

O trabalho principal consistia em **tirar estes fragmentos de seu contexto e dispô-los de uma forma nova**, arbitrária e nunca definitiva, de tal maneira que se iluminariam mutuamente. Com este tipo de montagem indagava os rumores da tradição, sem dar ares de vidente ou inovador; Hannah Arendt o compara com o trabalho do mergulhador de pérolas, cuja tarefa consiste em tirar das profundezas do mar – do passado – e transportar para a superfície (para a memória) fragmentos preciosos de pensamentos díspares, criando a nova totalidade. **Coleciona lendo. Conserva e destrói ao mesmo tempo** (SÁNCHEZ, 1999, p. 118, grifos meus).

O próprio Benjamin, ao refletir sobre o projeto das *Passagens*, publicado postumamente em livro, apresenta-o como uma junção de fragmentos, como uma coleção de recortes diversos efetuados nos mais distintos materiais para depois ser organizada na formulação de um novo texto. O saber se produziria a partir dessa coleção de cacos esparsos, reunidos e organizados por ele. Na seção intitulada “Teoria do Conhecimento, teoria do progresso”, o pensador afirma:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única forma possível: utilizando-os (BENJAMIN, 2007b, p. 502).

A afirmação, que parece retirar de Walter Benjamin qualquer aspecto de uma elaboração própria, é iluminada pela leitura de Marcio Seligmann-Silva, que vincula estreitamente o fragmento colecionado pela leitura e o novo conhecimento que a partir dele se pode produzir:

Se ele [Walter Benjamin] escreve que queria apenas “mostrar” e nada dizer, não é menos verdade que boa parte dos fragmentos é de comentários-críticos seus. Benjamin coloca-se não apenas na posição do copista, mas também na do comentarista e do crítico. Sem contar que, como grande teórico do colecionismo que era, ele sabia que **o colecionador ao selecionar o que vai para sua coleção já está, de certo modo, dando uma forma sua ao mundo**. [...] Devido a esse procedimento de colecionar citações, o volume

Passagens assume a qualidade de um gigantesco e potente arquivo (SELIGMANN-SILVA, 2007, p. 110, grifos meus).

A escritura se faz, assim, a partir de uma coleção de leituras, por meio da qual a memória aproxima o mesmo e o outro, num movimento de citação e ressignificação constantes. Nesse processo, um texto traz em si muitos outros possíveis: todo texto produz-se a partir de uma biblioteca prévia, ao mesmo tempo em que se institui como biblioteca da qual se originarão outros textos. Ricardo Piglia (1994, 1996), ao refletir sobre a relação entre tradição e memória na literatura, também adentra nessa questão. Partindo de uma concepção de literatura que nega o “mito do escritor espontâneo”, Piglia afirma que se pode pensar que, necessariamente, “um escritor é também um crítico” (PIGLIA, 1996, p. 47), sendo a relação escritor/crítica 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).

O escritor parte de sua coleção de leituras para produzir o seu próprio texto, numa relação que mescla a memória e a criação, a conservação e a destruição. A tradição seria, assim, 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). Coleccionar é, assim, ler, embaralhar e fazer colidir os diversos textos que se encontram à deriva e, no processo da escritura, ressignificá-los, deslocá-los, reterritorializá-los. Conforme Sánchez (1999, p. 256), “escrever significa incorporar o lido, quer dizer, os textos anteriores colecionados, em outro texto novo”.

Roland Barthes e Antoine Compagnon, ao discorrer sobre a leitura no verbete produzido para a *Enciclopédia Einaudi* (1984), apontam a dificuldade em conceituar o que viria a ser leitura, uma vez que ela abrange práticas, objetos e operações muito diversificados, o que lhe impossibilita uma concepção rígida e unívoca. A leitura, assim, é por eles

caracterizada a partir de uma constelação de perspectivas de abordagem, de uma montagem, para empregar o mesmo termo de Benjamin anteriormente citado:

É preciso então não ter método – há assuntos que não se podem tratar com método – e avançar a golpe de vista, instantâneo: abrir entradas na palavra, ocupá-la por meio de sondagens sucessivas e diversas, segurar muitos fios ao mesmo tempo – que, entrelaçados, tecem a trama da leitura (BARTHES; COMPAGNON, 1984, p. 184).

Uma dessas perspectivas de abordagem da leitura aproxima-se do pensamento da leitura e da escritura como coleção conforme apontado por Sánchez. Segundo os autores, além de uma técnica de decifração e de uma prática social, ler é uma maneira de lidar criticamente com os diversos textos em circulação na sociedade, de desenvolver uma inteligência e produzir conhecimento: “Ler torna-se então um método intelectual destinado a organizar um saber, um texto, e a restituir-lhe todas as vibrações de sentido contidas na sua letra [...]. Neste ponto, a leitura pode, novamente, transformar-se em escrita: escrever-se-á a própria leitura [...]” (BARTHES; COMPAGNON, 1984, p. 186).

A leitura que praticamos, assim, não pode ser nunca neutra: nós atuamos sobre o que lemos, produzimos a partir de nossa intervenção sobre a palavra lida um novo texto, amplificado, cruzado com outras leituras, saberes, práticas sociais. Retomando na etimologia latina de “ler” os aspectos de “percorrer” e “colher”, Barthes e Compagnon remetem-nos uma vez mais à coleção, por meio do processo de seleção que toda leitura realiza: percorremos um texto, vamos e voltamos em suas palavras, destacamos trechos, sublinhamos o que merece ser colhido, fazemos anotações. Assim o leitor imprime sua própria marca ao texto, reorganiza os trechos coletados, atribui a eles um novo sentido. Esse processo de intervenção sobre o texto, de seleção, armazenagem e montagem realizado pela leitura pode ser pensado a partir de dois procedimentos caros tanto a Jorge Luis Borges quanto a Italo Calvino, e que dizem respeito diretamente à relação entre um novo texto e os múltiplos textos que o precedem: a citação e a tradução.

Citar e traduzir são duas práticas essenciais às obras de Borges e Calvino, constituindo-se como aspectos importantes dos movimentos de leitura-escrita que as compõem: é por meio de citações e traduções que os dois escritores trazem para sua produção os textos colecionados que formam as bibliotecas orientadoras de suas literaturas, os quais podem, por meio desses recursos, nestas se integrar organicamente. Nesse sentido, citação e tradução colaboram para a complexificação da escrita: por meio delas, Borges e Calvino

conformam o tecido dos seus textos com os diversos e múltiplos fios dos textos de outros por eles colecionados ao longo de suas leituras e experiências.

O primeiro desses procedimentos é amplamente discutido por Compagnon em *O trabalho da citação*, obra na qual o autor estende sua reflexão sobre o assunto nas mais diversas direções, explorando sua potência como havia feito anteriormente em relação à leitura, no texto produzido com Roland Barthes:

Quando cito, extraio, mutilo, desenraizo. Há um objeto primeiro, colocado diante de mim, um texto que li, que leio; e o curso de minha leitura se interrompe numa frase. Volto atrás: re-leio. A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado; ainda não o enxerto, mas já órgão recortado e posto em reserva. Porque minha leitura não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o. É por isso que, mesmo quando não sublinho alguma frase nem a transcrevo na minha caderneta, minha leitura já procede de um ato de citação que desagrega o texto e o destaca do contexto (COMPAGNON, 2007, p. 13).

A citação, como qualquer objeto, é o membro amputado, o órgão posto em reserva para o posterior enxerto numa escrita nova, num outro texto, numa coleção: ela implica, pois, um movimento de valoração, apropriação e reorganização. Em Borges e Calvino, ela é uma constante, seja na forma direta, transcrita “entre aspas” – vejam-se as *Seis propostas para o próximo milênio* de Calvino (1995) ou alguns dos verbetes de *O livro dos seres imaginários*, de Borges (BORGES e GUERRERO, 2007) –, através de referências e alusões – como a presença de Edgar Allan Poe no universo borgiano ou de Leopardi nas narrativas calvinianas, por exemplo – ou incorporada como um pensamento próprio ao autor, “citadas sem aspas” – uma situação deste tipo ocorre em “Os dois reis e os dois labirintos”, de Borges (2008a)² –, num movimento intertextual que deixa rastros por vezes explícitos, por vezes sutis.

² “Os dois reis e os dois labirintos”, texto que compõe o livro *O Aleph*, havia sido publicado anteriormente por Borges, conforme indica o segundo volume de *Textos recobrados*, na revista *Obra*, de 1936, como parte de “Laberintos”, artigo que vinha assinado pelo pseudônimo Daniel Haslam. Nessa publicação, Borges comenta o livro *A general history of labyrinths*, de Thomas Ingram, e assim anuncia a “História dos dois reis e dos dois labirintos”: “Do primeiro apêndice da obra [*A general history of labyrinths*] copiamos uma breve lenda árabe, traduzida para o inglês pelo Sir Richard Burton. Intitula-se: [...]” (BORGES, 2007b, p. 157-158), passando em seguida à referida lenda. Em 1939, o mesmo texto aparece em *El Hogar*, com o título “Uma lenda árabe”. Em *O Aleph*, de 1952, o texto aparece acompanhado da seguinte nota: “Esta é a história que o reitor divulgou do púlpito. Veja-se a página 113” (BORGES, 2008a, p. 122). A referência apresentada conduz ao conto “Aben Hakam, o Bokari, morto em seu labirinto”, também publicado em *O Aleph*, que assim remete à história do deserto-labirinto: “Nosso reitor, o senhor Allaby, homem de curiosa leitura, exumou a história de um rei a quem a Divindade castigou por ter construído um labirinto e a divulgou do púlpito” (BORGES, 2008b, p. 113). Embaralhando informações e fatos, ficção e realidade, textos originais e plágios, Borges constrói assim, bem à

Não à toa Borges é tomado como figura exemplar às reflexões de Compagnon, que o indica como o escritor que mais agudamente explorou a questão da reescrita na literatura, chegando às portas de sua extenuação, a qual estaria representada na citação-cópia-tradução do Quixote efetuada por Pierre Menard (BORGES, 2007c). A realização do francês cujo nome traz em si a marca da tradução – é possível tomar Menard como palavra derivada do verbo *mener* (numa composição com o sufixo *-ard*, formador de substantivos que em francês indicam profissão ou “aquele que...”), que conforme o contexto em que é utilizado significa tanto “levar” quanto “trazer”³ – indicaria a tênue fronteira que separa a cópia da reescrita, o exemplo extremo da prática da citação levada à implosão.

Tomar como estratégias narrativas a citação e a tradução diz muito, portanto, da constelação de pensamentos que norteia as concepções de escrita, leitura e tradução dos dois escritores, que enxergam esses conceitos como processos sempre interligados e em movimentação constante. Se pensarmos o texto como “uma rede de citações em ação” (COMPAGNON, 2007, p. 44), podemos associá-lo sem dificuldades à coleção, um conjunto de objetos reunidos e ressignificados. A literatura encontra-se aí, nesse local fronteiro, entre a citação e a criação, entre a sobrevivência do que se rediz e o novo sentido que decorre de seu deslocamento, entre uma tradição rememorada e sua subversão. Nessa perspectiva, a literatura, assim como a citação e a tradução, é movimento: “*Citare*, em latim, é pôr em movimento, fazer passar do repouso à ação”, afirma Compagnon (2007, p. 59-60). A literatura é o lugar de onde e para onde se “leva” e “traz” a memória, o texto, o pensamento. É essa concepção específica da literatura que determina o processo de escrita de Borges e Calvino, e que nos possibilita associá-la à coleção.

É com essa visão da literatura que nos deparamos em “O imortal” (BORGES, 2008c), conto borgiano no qual leitor, autor e tradutor mesclam-se e trocam de posição a todo momento, deixando antever um texto que é muito mais que apenas ele, pois ecoa em si muitos outros. Na espécie de prólogo que introduz o conto, Borges apresenta uma série de alusões à tradução e à mistura de línguas diversas:

Em Londres, no início do mês de junho de 1929, o antiquário Joseph Cartaphilus, de Esmirna, ofereceu à princesa de Lucinge os seis volumes *in-quarto* menor (1715-20) da *Ilíada* de Pope. A princesa adquiriu-os; ao

sua maneira, um labirinto textual, e o fio de Ariadne que nos apresenta como guia em suas notas informativas constitui-se como outro dos elementos desse labirinto, levando-nos a saídas que não sabemos mais se são verdadeiras ou falsas.

³ Agradeço a Eclair Antônio de Almeida Filho, da Universidade de Brasília, por esta observação.

recebê-los, trocou algumas palavras com ele. [...] [Cartaphilus] Manejava com fluidez e ignorância várias línguas; em pouquíssimos minutos passou do francês ao inglês e do inglês a uma conjunção enigmática de espanhol de Salonica com português de Macau. [...] No último tomo da *Íliada*, ela encontrou este manuscrito.

O original está redigido em inglês e é pródigo em latinismos. A versão que oferecemos é literal (BORGES, 2008c, p. 7).

O texto complexo já se indicia nesse prólogo, em que pessoas de nacionalidades distintas dialogam em idiomas diversos, e fazem referência a outros ainda, criando uma atmosfera de multilinguismo propícia à tradução. O conto passa então à “versão literal” do referido manuscrito, a qual no entanto é já uma tradução do mesmo. O manuscrito constitui-se como a narrativa de Marco Flamínio Rufo, que ao ouvir a respeito da Cidade dos Imortais e de um rio que confere imortalidade àqueles que se aproximam de suas águas, resolve partir à procura de ambos. Sua jornada é marcada por inúmeras dificuldades, mas finalmente ele os encontra e recebe a dádiva da imortalidade; no entanto, vivenciar essa condição faz com que ela não lhe pareça mais tão interessante, e Marco Flamínio sai então numa marcha oposta, reflexa: ele deseja o retorno de sua condição de mortal. Nesse trajeto, marcado por uma série de labirintos desdobrados, a todo o tempo chegam à memória do narrador palavras de idiomas distintos, que ele não sabe de onde vêm, de modo a se reforçar o clima apontado pelo prólogo.

É em meio aos imortais que habitam a cidade que Flamínio identifica Homero, o pai das histórias, em torno de quem ainda hoje se multiplicam debates relativos à autoria e ao processo de criação textual. As obras deste “personagem simbólico” (BORGES, 2008c, p. 24) remetem diretamente à autoria de um texto que persiste, um texto citado e recitado, um texto cujas origens perdidas (e talvez anônimas) alimentam a proliferação ao longo dos séculos de suas inúmeras versões. É Homero, um imortal, que diz pouco conhecer dessa obra a ele atribuída, a *Odisseia*, multiplicada aqui na odisseia do próprio narrador: “‘Muito pouco’, disse. ‘Menos que o mais pobre dos rapsodos. Já terão passado mil e cem anos desde que a inventei’” (p. 18).

Borges desafia a autoria do texto fazendo com que a voz do próprio Homero a negue, rejeitando qualquer autoridade sobre um texto por ele “inventado” há mil e cem anos, num tempo imemorial e infinitamente distante. Mas a resposta de Homero não apenas nega a autoria como também a coloca em movimento, leva e traz, imputa-a em parte àqueles rapsodos, colecionadores, leitores, narradores, tradutores de um texto móvel, em trânsito, circulante. E Rufo acrescenta a seu relato:

Entre os Imortais, por sua vez, cada ato (e cada pensamento) é o eco de outros que no passado o antecederam, sem princípio visível, ou o fiel presságio de outros que no futuro o repetirão até a vertigem. Não há coisa que não esteja como que perdida entre incansáveis espelhos. Nada pode acontecer uma única vez, nada é preciosamente precário (BORGES, 2008c, p. 21).

É esse eco do passado que reverbera na memória de Rufo, materializado em palavras estrangeiras, estranhas e que ele não sabe de onde se originam. Essas palavras são as palavras de Homero; Marco Flamínio Rufo é aquele que se tece junto, é Homero e muitos mais, mas é também o que corre o risco de se perder, de morrer, de não ser ninguém, caso não consiga se estabelecer no tênue limite entre a citação e a repetição:

Quando o fim se aproxima, já não restam imagens da recordação; só restam palavras. Não é estranho que o tempo tenha confundido as que certa vez me representaram com as que foram símbolos do destino de quem me acompanhou por tantos séculos. Eu fui Homero; em breve, serei ninguém, como Ulisses; em breve serei todos: estarei morto (BORGES, 2008c, p. 24).

Com Pierre Menard, Borges leva ao extremo essa perspectiva, esticando um fio que a qualquer momento se pode romper nesse jogo entre citação, tradução e coleção. O que interessa a Menard é reescrever o Quixote de Cervantes, palavra por palavra:

Ele não queria compor outro Quixote – o que seria fácil – mas o Quixote. Inútil acrescentar que nunca levou em conta uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes (BORGES, 2007c, p. 38).

Nessa obra desejada, Menard é simultaneamente leitor de Cervantes, tradutor do Quixote e autor de um outro Quixote, por mais que este seja coincidente com o texto que lhe serve de mote:

[...] o fragmentário Quixote de Menard é mais sutil que o de Cervantes. Este, de uma forma tosca, opõe as ficções cavaleirescas à pobre realidade provinciana de seu país; Menard escolhe como “realidade” a terra de Carmen durante o século de Lepanto e Lope. [...] O texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão seus detratores; mas a ambiguidade é uma riqueza). [...] Também é vívido o contraste dos estilos. O estilo arcaizante de Menard – estrangeiro, afinal – padece de alguma afetação. Não assim o do precursor, que maneja com desenfado o espanhol corrente de sua época (BORGES, 2007c, p. 41-43).

Nesse sentido, é interessante tomarmos também como exemplo as *Fábulas italianas* (CALVINO, 1992), projeto de publicação de uma antologia italiana de contos populares com o qual Italo Calvino esteve envolvido por dois anos. Na introdução do livro, Calvino faz uma

série de considerações de cunho teórico e metodológico acerca de seu processo de pesquisa e escrita, dentre as quais afirma que esses “contos da boca do povo” (CALVINO, 1992, p. 15), em sua “infinita variedade e infinita repetição” (CALVINO, 1992, p. 13), são “iguais em todos os lugares” (CALVINO, 1992, p. 17), mas ao mesmo tempo a fábula sempre “está sujeita a absorver alguma coisa do lugar onde é narrada” (CALVINO, 1992, p. 18). Essa perspectiva vai reaparecer em “Furti ad arte” (CALVINO, 2001), um diálogo travado entre Italo Calvino e o artista plástico Tullio Pericoli em 1980, quando este compôs a mostra “Rubare a Klee”, que girava em torno da obra de Paul Klee. Dentre as muitas questões abordadas, destaco a relação apresentada entre memória, tradição e criação, em relação ao que Calvino afirma que a ideia de que o artista seja proprietário de qualquer coisa é ultrapassada, pois “se pode dizer que a arte nasce de outra arte, assim como a poesia nasce de outra poesia e isso é sempre verdadeiro, ainda quando alguém acredita simplesmente fazer falar o próprio coração” (CALVINO, 2001, p. 1803), e reflete sobre o “roubo” partindo de uma concepção de “autor-ladrão” em que afirma que, para produzir qualquer coisa de nova, de sua, o artista deve apropriar-se do já existente no repertório cultural com o qual lida, num processo em que o “roubo” é o próprio instrumento da criação e da novidade.

O roubo, a citação: aquela que “é um corpo estranho em meu texto, porque ela não me pertence, porque me apropriou dela” (COMPAGNON, 2007, p. 37). E nessa perspectiva Calvino discorre sobre seus roubos, sobre os objetos literários que selecionou, sobre a coleção que compôs em sua obra:

É naqueles anos [os anos 1960] que numa ocasião radiofônica me ponho a contar o Orlando Furioso em prosa, com o meu estilo; nas Cidades Invisíveis refaço o Milione de Marco Polo; depois no Castelo dos destinos cruzados me coloco a recontar Fausto, Parsifal, Hamlet, Macbeth, Rei Lear (CALVINO, 2001, p. 1806).

Também assim, como uma espécie de roubo que perpetua a palavra a partir do estabelecimento de uma diferença, a tradução apresenta-se nos dois escritores como um processo próximo às práticas colecionistas. Tradutores, traduzidos e pensadores da tradução, Borges e Calvino enxergam esta prática como uma questão relativa ao fazer literário, como bem mais que um processo de transposição idiomática (MOREIRA, 2009). Borges joga com ela, explorando em seus contos seu caráter de farsa e de simulação, fazendo de seus textos espelhos invertidos de outros textos e construindo narrativas recheadas de tradutores, manuscritos originais e citações, organizando assim sua coleção de leituras e traduzindo-as

em sua literatura: “[a tradução só] é possível porque se pode recriar a obra, tomar o texto como pretexto. Outra forma de tradução, creio que é impossível, sobretudo se pensarmos que dentro de um mesmo idioma a tradução é impossível” (BORGES, 1999).

Traduzir, como citar, é praticar uma leitura posicionada, é fazer opções, escolhas, selecionar e atribuir valores. Traduzir é ler, ou, como dirá Italo Calvino, “o verdadeiro modo de ler um texto” (CALVINO, 2002): é esse o título de um de seus ensaios no qual a temática da tradução é abordada. Ao aproximar tradução e leitura, o escritor faz um movimento mais amplo, que simultaneamente as desloca de seus lugares comuns para então avizinhá-las, confundi-las, misturá-las, a tradução, a leitura e a crítica. De acordo com Calvino, o processo de traduzir um texto exige uma doação, solicita que você se debruce sobre ele, procurando colher, por vezes palavra a palavra, as melhores alternativas, realizando as escolhas mais produtivas, selecionando as opções mais adequadas. Esse processo de doação, de investimento amoroso – no que é comum à coleção e a todos os movimentos do colecionador a ela referentes – demanda uma leitura profunda, a inserção no texto, exige que se o assalte e desloque para outro contexto, outra cultura, outra língua. Ler para traduzir requer uma interpretação ressignificante e transbordante, a recriação em outra linguagem. Mas esse texto-leitura-tradução em movimento ainda vai mais além, englobando não só o ato tradutório, mas considerando também a leitura de traduções como instrumental e método crítico e analítico.

Citar, traduzir, ler, colecionar: estratégias narrativas de dois escritores para a construção de uma literatura que exige que o leitor mantenha-se em movimento, que se coloque em trânsito, que leve e traga o texto de sua vida e para sua vida, que o conecte a outros textos, autores e saberes. Com suas obras, Jorge Luis Borges e Italo Calvino apresentam ao leitor disposto a percorrê-las como quem transita por uma coleção, uma literatura que é uma máquina de saberes, uma fábrica de pensamentos.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland; COMPAGNON, Antoine. Leitura. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Vol. 11. Oral/Escrito. Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984. p. 184-206.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. Um discurso sobre o colecionador. In: _____. *Rua de mão única*. Obras escolhidas. V. II. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000. p. 227-235.

- BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. In: HEIDERMANN, Werner (Org.). *Clássicos da teoria da tradução*. Trad. Susana Kampff Lages. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Tradução, 2001. p. 188-215.
- BENJAMIN, Walter. O colecionador. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007a. p. 237-246.
- BENJAMIN, Walter. Teoria do conhecimento, teoria do progresso. In: BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007b. p. 499-530.
- BLOM, Philipp. *Ter e manter*: uma história íntima de colecionadores e coleções. Trad. Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. Problemas de la traducción (el oficio de traducir). In: _____. *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecê, 1999. p. 321-325.
- BORGES, Jorge Luis; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Trad. Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BORGES, Jorge Luis. Funes, o memorioso. In: _____. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a. p. 99-108.
- BORGES, Jorge Luis. Laberintos. In: _____. *Textos recobrados (1931-1955)*. Buenos Aires: Emecê, 2007b. p. 156-158.
- BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor do Quixote. In: _____. *Ficções*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007c. p. 34-45.
- BORGES, Jorge Luis. Os dois reis e os dois labirintos. In: _____. *O Aleph*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a. p. 122-123.
- BORGES, Jorge Luis. Aben Hakam, o Bokari, morto em seu labirinto. In: _____. *O Aleph*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b. p. 111-121.
- BORGES, Jorge Luis. O imortal. In: _____. *O Aleph*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2008c. p. 7-25.
- CALVINO, Italo. *Fábulas italianas*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- CALVINO, Italo. Furti ad arte. In: _____. *Saggi. 1945-1985*. Milano: Mondadori, 2001. v. 2, p. 1801-1815.
- CALVINO, Italo. Tradurre è il vero modo di leggere un testo. In: _____. *Mondo scritto e mondo non scritto*. Milano: Mondadori, 2002. p. 84-91.
- CALVINO, Italo. A redenção dos objetos. In: _____. *Coleção de areia*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a. p.119-124.
- CALVINO, Italo. *Coleção de areia*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b.
- CALVINO, Italo. Antes do alfabeto. In: _____. *Coleção de areia*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c. p. 46-53.
- CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. Trad. Anna O. B. Barreto. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 23, 1994, p. 69-89.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.
- JACOB, Christian. Ler para escrever: navegações alexandrinas. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (Org.). *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Trad. Marcela Mortara. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008. p. 45-73.

- LATOUR, Bruno. Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: BARATIN, Marc; JACOB, Christian (Org.). *O poder das bibliotecas: a memória dos livros no Ocidente*. Trad. Marcela Mortara. 3. ed. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008. p. 21-44.
- MARQUES, Reinaldo Martiniano. Acervos literários e imaginação histórica: o trânsito entre os saberes. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 4, n. 2, jul./dez. 2000, p. 29-37.
- MARQUES, Reinaldo Martiniano. O arquivo literário como figura epistemológica. *Matraga*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 21, jul./dez. 2007, p. 13-23.
- MOREIRA, Maria Elisa Rodrigues. Questões de tradução em Jorge Luis Borges e Italo Calvino. *ALEA*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, jul./dez. 2009, p. 249-263.
- PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. Trad. Raul Antelo. *Travessia Revista de Literatura*, Florianópolis, n. 33, ago./dez. 1996, p. 47-59.
- SÁNCHEZ, Yvette. *Coleccionismo y literatura*. Madrid: Cátedra, 1999.
- SELIGMANN-SILVA, Marcio. Quando a teoria reencontra o campo visual: Passagens de Walter Benjamin. *Concinnitas*, ano 8, v. 2, n. 11, dez. 2007, p. 103-114.

Artigo recebido em março de 2015.
Artigo aceito em abril de 2015.