

NAYNA GASPAROTTI NUNES

**O LEITOR NAS TRILHAS DO TEXTO: UM DIÁLOGO ENTRE A TEORIA DE
UMBERTO ECO E A POÉTICA DA LEITURA DE JORGE LUIS BORGES**

NAYNA GASPAROTTI NUNES

**O LEITOR NAS TRILHAS DO TEXTO: UM DIÁLOGO ENTRE A TEORIA DE
UMBERTO ECO E A POÉTICA DA LEITURA DE JORGE LUIS BORGES**

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para
obtenção do título de Mestre em Letras (Área de
Concentração: Teoria da Literatura)

Orientadora: Profa. Dra. Roxana Guadalupe Herrera
Alvarez

São José do Rio Preto
2007

Nunes, Nayna Gasparotti.

O leitor nas trilhas do texto : um diálogo entre a teoria de Umberto Eco e a poética da leitura de Jorge Luis Borges / Nayna Gasparotti Nunes. – São José do Rio Preto: [s.n.], 2007.

107 f. ; 30 cm.

Orientador: Roxana Guadalupe Herrera Alvarez
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura - História e crítica - Teoria, etc. 2. Eco, Umberto, 1932-
. 3. Borges, Jorge Luis, 1899-1986. 4. Literatura - Leitor. I. Herrera Alvarez, Roxana Guadalupe. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. IV. Título.

CDU – 82.0

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Profa. Dra. Roxana Guadalupe Herrera Alvarez (IBILCE/UNESP)- Orientadora

Profa. Dra. Elaine Cristina Cintra (UFU)

Profa. Dra. Lúcia Granja (IBILCE/UNESP)

Suplentes

Profa. Dra. Sandra Regina Chaves Nunes (FIEO/FAAP)

Prof. Dr. Marcos Antonio Siscar (IBILCE/UNESP)

Dedico este trabalho à minha mãe, a quem devo os primeiros passos de aprendizagem do exercício da leitura, assim como o incentivo em fazer de tal exercício uma razão de existência.

AGRADECIMENTOS

À minha família, por me dar a oportunidade de aprender a arte da convivência, a qual nos exige acima de tudo uma grande capacidade de compreensão, de paciência e de concessão, aspectos fundamentais para a sobrevivência no âmbito acadêmico.

Ao Gustavo, ser humano admirável, pela possibilidade de viver um relacionamento que me ajuda conhecer a mim mesma, processo elementar para o desenvolvimento de um caminhar mais calmo e seguro, especialmente com relação a este trabalho.

Ao casal Cláudio e Flaviana, pelo apoio intelectual e pelas grandes conversas, que me ajudaram a entender melhor a Universidade.

Aos professores dos cursos de Graduação e Pós-Graduação em Letras do IBILCE/UNESP, em especial à minha orientadora Roxana, pela confiança em mim depositada e por me apresentar um pouco mais, também me introduzindo, no seu “mundo hispânico”.

A CAPES, financiadora do meu trabalho, pela possibilidade de realizar um estudo de dedicação intensa.

Aos meus amigos da Graduação, alguns dos quais também se transformaram em amigos da Pós, em especial a Larissa e ao Sérgio, pelos grandes momentos de reflexão existencial e acadêmica compartilhados, fundamentais também para o meu crescimento.

As minhas amigas de república (Van, Fá, Mi, Ana e Sandra), por se tornarem minha família em Rio Preto, e serem minhas grandes companheiras nesses solitários anos de Mestrado.

A Mayra, companheira de quarto na Graduação, pela amizade sincera que se expressa, entre outras coisas, pela sua ajuda no *abstract* deste trabalho.

UM LEITOR

Que outros se jactem das páginas que escreveram;
a mim me orgulham as que tenho lido.
Não fui um filólogo,
não inquiri as declinações, os modos, a penosa
mutação das letras,
o *de* que se endurece em *te*,
a equivalência do *ge* e do *ka*,
mas ao largo de meus anos professei
a paixão pela linguagem.
Minhas noites estão cheias de Virgílio;
ter sabido e ter esquecido o latim
é uma possessão, porque o esquecimento
é uma das formas da memória, seu vago porão,
a outra cara secreta da moeda.
Quando em meus olhos se diluíram
as vãs aparências amadas,
os rostos e a página,
dei-me ao estudo da linguagem de ferro
que usaram meus ancestrais para cantar
solidões e espadas,
e agora, através de sete séculos,
desde a Última Thule,
tua voz me alcança, Snorri Sturluson.
O jovem, ante o livro, impõe-se uma disciplina exata
e o faz em busca de um conhecimento exato;
a meus anos, toda empresa é uma aventura
que linda com a noite.
Não acabarei de decifrar as antigas línguas do Norte,
não fundirei as mãos ávidas no ouro de Sigurd;
a tarefa que empreendo é ilimitada
e há de acompanhar-me até o fim,
não menos misteriosa que o universo
e que eu, o aprendiz.

Jorge Luis Borges

SUMÁRIO

RESUMO	8
ABSTRACT	10
O LEITOR E O TEXTO:	
UMA PARCERIA FUNDAMENTAL	12
O LEITOR NA TEORIA DE UMBERTO ECO	24
O BORGES LEITOR E A POÉTICA DA LEITURA	43
O LEITOR NA FICÇÃO: REFLEXÕES EM TORNO DE “PIERRE MENARD, AUTOR DO QUIXOTE”	61
O LEITOR NAS TRILHAS DO TEXTO	100
BIBLIOGRAFIA	103

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo realizar um percurso reflexivo sobre o papel do leitor na literatura estabelecendo um diálogo entre a teoria do escritor italiano Umberto Eco (1932-) e alguns textos do escritor argentino Jorge Luis Borges (1889-1986). Em um primeiro momento, investigamos como o papel do leitor é tratado pela teoria de Eco, detendo-nos na leitura de alguns capítulos de suas obras intituladas *Obra aberta*, *Lector in fabula* e *Os limites da interpretação*, publicadas respectivamente em 1962, 1978 e 1990. Do contato com essas obras, pudemos depreender que a concepção teórica de Eco a respeito do papel do leitor se baseia no reconhecimento do leitor-modelo como uma categoria textual que norteia o caminho de leitura do leitor empírico. Para complementar essa perspectiva teórica, abordamos a visão Borges sobre o papel do leitor desenvolvida no interior da própria ficção. Antes disso, foi importante que passássemos pelos ensaios “A flor de Coleridge” [La flor de Coleridge] e “Magias parciais do Quixote” [Magias parciales del Quijote], publicados pela primeira vez em 1952 na obra *Outras inquisições* [Otras inquisiciones], e pelo conto “O Livro de Areia” [El Libro de Arena], publicado pela primeira vez em 1975 na obra de mesmo título, para que pudéssemos primeiramente conhecer a concepção de literatura do autor, baseada no conceito de panteísmo. Em nosso *corpus* principal, constituído pelo conto “Pierre Menard, autor do Quixote” [Pierre Menard, autor del Quijote], publicado pela primeira vez em 1942 na obra *O jardim dos caminhos que se bifurcam* [El jardín de los senderos que se bifurcan], identificamos a atuação da personagem Pierre Menard como uma figurativização do papel do leitor de um texto literário. Assim, entendemos que essa figurativização no âmbito do conto retrata a transformação do leitor empírico em entidade ficcional pelo contato com a ficção, a partir da qual esse leitor busca atingir a realização de uma leitura ideal prevista pelo texto, aproximando-se da visão do autor textual. Reconhecemos nesse processo vivido pela personagem do conto borgeano selecionado para estudo proximidades com a teoria de

Umberto Eco no que diz respeito principalmente à virtualização do leitor e ao comportamento do texto como gerenciador do processo de leitura. Entretanto, concluímos que a visão de Borges complementa a de Eco por apresentar um aspecto importante manifestado na ficção, que é a sensação de existência empírica provocada no leitor pela narrativa, fazendo com que este permaneça ao mesmo tempo dentro e fora do contexto ficcional.

Palavras-chave: leitor, ficção, teoria da literatura, Jorge Luis Borges, Umberto Eco

ABSTRACT

The aim of this study is to outline a reflection on the role of the reader in literature by setting a dialogue between the theory produced by Italian writer Umberto Eco (1932-) and a collection of writings by Argentine writer Jorge Luis Borges (1889-1986). We begin by looking into the approach of Eco's theory to the role of the reader, sparing a moment to read selected chapters spanning his works *Obra abierta* (*The Open Work*), *Lector in fabula* (*The Role of the Reader*) and *Os limites da interpretação* (*Limits of Interpretation*), published in 1962, 1978, and 1990 respectively. From the contact with these works we learn that Eco's theoretic conception of the role of the reader is based on a recognition of the model reader as a textual category which ushers the empirical reader through the reading path to follow. In order to complement this theoretical position, we make an approach to Borges's views on the role of the reader as developing within fiction itself. But before that we deem it important to go about the essays "The Flower of Coleridge" [La flor de Coleridge] and "Partial Magic in the *Quixote*" [Magias parciales del Quijote], first published in 1952 in *Other Inquisitions* [Otras inquisiciones], and the short story "The Book of Sand" [El Libro de Arena], first published in 1975 in the work with the same title, so that we could first become familiar with the writer's concept of literature, based on the concept of pantheism. Looking at our main *corpus*, consisting of the short story "Pierre Menard, Author of the *Quixote*" [Pierre Menard, autor del Quijote], first published in 1942 in *The Garden of Forking Paths* [El jardín de los senderos que se bifurcan], we find that the active role of character Pierre Menard impersonates the role of the reader of a piece of literature. We go on to trace this metaphorisation within the short story to a depiction of the transformation of the empirical reader into a fictional entity by way of the contact with fiction which enables the fulfilment of an ideal reading anticipated by the text and not far from the author's own view. In this process undergone by this selected Borges's short story character we are able to identify a close

resemblance to Umberto Eco's theory as far as the reader is virtualised and the text acts as a manager of the reading process. We conclude that Borges's view complements Eco's views in that it shows an important aspect pervading fiction, i.e. a sense of empirical existence imposed by the narrative on the reader, which places them concurrently inside and outside the fictional context.

Keywords: reader, fiction, literary theory, Jorge Luis Borges, Umberto Eco

O LEITOR E O TEXTO: UMA PARCERIA FUNDAMENTAL

O tempo das obras não é o tempo definido do ato de escrever mas o tempo indefinido da leitura e da memória. O sentido dos livros está na frente deles e não atrás, está em nós: um livro não é um sentido acabado, uma revelação que devemos receber, é uma reserva de formas que esperam seu sentido, “é a iminência de uma revelação que não se produz” e que cada um deve produzir por si mesmo.

Gérard Genette

Dentre as múltiplas capacidades do homem convertidas em exercício, a leitura se mostra sem dúvida como uma das mais intrigantes. Recurso da mente humana utilizado como forma de tentar entender o próprio mundo, motivado pela curiosidade, a leitura se funda essencialmente sobre a dúvida e o questionamento, pois são estes os incentivos por nós encontrados para “entrar” no texto como leitores. Haverá respostas para tantas perguntas? Poderá resultar do ato de leitura a descoberta do enigma do Universo?

Certamente não, é o que nos mostra nosso incessante e diário hábito de leitura, bem como os escritores que refletiram sobre o ato de leitura e sobre o papel do leitor no âmbito da literatura, como o argentino Jorge Luis Borges (1889-1986). Percebemos através desses autores que a coragem de assumir o papel de leitor imprime no ser humano, sobretudo, a irrefutável escolha de elaborar perguntas às quais serão dadas respostas labirínticas, em função dos jogos de linguagem estabelecidos, recebendo situações extremamente complexas, mas, ainda assim, as que melhor nos fazem pensar sobre nossos tantos questionamentos. Assim, o impulso do saber se coloca como força que nos “impõe” o texto como o maior desafio a enfrentarmos por meio do ato de leitura.

Quanto mais exercemos o papel de leitores ao longo do tempo, maiores são nossas dúvidas sobre a existência, sobre o Universo e, principalmente, sobre o que nós mesmos fazemos enquanto leitores. É do próprio leitor que surge primeiramente a pergunta sobre no

que de fato consiste seu exercício. Assim, por exemplo, vemos que é do Borges leitor que parte a vontade de discutir intensamente o papel do leitor na literatura.

Atividade central para a qual se destina a construção do texto, o ato de leitura, nos diversos períodos de produção da literatura, participou de forma marcante na caracterização da obra literária como resultado de um complexo de relações estabelecidas a partir de um centro gerador, que é o corpo textual. No entanto, verificamos que, no campo dos estudos teóricos sobre a literatura, a questão da leitura alcançou por muito tempo uma reflexão de caráter esparso e não sistematizado, em detrimento de uma preocupação, em se tratando dos dois últimos séculos, centrada ora no papel do autor e de suas experiências na produção do texto, ora nos aspectos estruturais do texto como determinantes para a caracterização da obra como literária.

Assim, conforme delimita Eagleton (1983, p.80), houve o desenvolvimento, no princípio do século XIX, de uma crítica literária apoiada nos modelos da crítica romântica, preocupada com um estudo relacionado aos aspectos biográficos do autor, enquanto que, entre fins do século XIX e começo do século XX, houve a preocupação da crítica literária, através dos movimentos do formalismo russo e do *New Criticism*, com a busca da significação do texto a partir dos mecanismos internos da linguagem. Nesse sentido, essas duas últimas correntes da crítica literária citadas desenvolveram suas questões teóricas baseadas na investigação da materialidade do texto literário.

Entretanto, conforme Eikhenbaum (1971, p.08), os formalistas optaram por esse caminho de investigação porque se propunham a desenvolver uma ciência literária que tem como objeto as particularidades do texto literário, sua literariedade, não se apoiando em elementos de outras ciências, como a filosofia ou a psicologia, por exemplo. Buscando a característica específica da arte, os formalistas refletiram sobre as particularidades da linguagem poética que a diferenciavam da linguagem cotidiana, e encontraram como resposta

o trabalho que a linguagem poética realiza com a forma, de modo a fazer que desta emane o próprio conteúdo da obra. Nesse sentido, vê-se a forma da obra de arte como resultado de procedimentos artísticos como a singularização, a qual se caracteriza como uma desautomatização com relação aos signos da linguagem cotidiana.

É importante destacar que a preocupação formalista com a determinação das características específicas da obra não se reduz a um apego excessivo à forma, mas sim abre os caminhos de reflexão da crítica para o desenvolvimento de um estudo científico autônomo da literatura, pois se baseia fundamentalmente no seu próprio objeto, o texto. Essa postura abre margem para a construção, por parte das correntes teóricas posteriores, de estudos dotados de maior rigor e cientificidade pois, ainda que focalizem aspectos diferenciados, como a recepção ou o processo de comunicação, tomam o texto como engendrador das relações que configuram a literatura.

Assim também, a colocação da materialidade do texto como centro dos estudos formalistas não significa que descartem a participação de outras instâncias no processo de significação do texto, como o leitor, por exemplo; ao contrário, o próprio processo de desautomatização da arte descrito pelos formalistas tem como alvo a percepção dos receptores da obra, ou seja, a desautomatização da linguagem poética tem como intuito promover um efeito de estranhamento no sujeito receptor. Nesse sentido, os formalistas destacam que os procedimentos artísticos da obra têm como objetivo atingir a percepção do receptor, daí constatarmos o reconhecimento por parte desses teóricos da importância das instâncias que interagem com o texto.

Diferentemente do formalismo russo, o *New Criticism* não se configurou como um movimento bem estruturado, com princípios teóricos bem definidos, caracterizando-se por uma diversidade de posicionamentos entre os “defensores” dessa corrente (FRANCO JR., 2003, p.102). Preocupado com os aspectos técnicos da poesia, o *New Criticism*, assim como

os formalistas, relativizava a importância dos elementos biográficos ou históricos na análise de uma obra de arte, consolidando-se como uma crítica científica, praticada no meio universitário. Assim sendo, essa corrente teórica tinha suas reflexões baseadas na valorização do trabalho intenso realizado com a linguagem, desenvolvido a partir de técnicas específicas.

A partir da década de 60, aproveitando o ambiente profuso da crítica literária propiciado pela autonomia científica buscada pelas correntes acima descritas, desenvolveu-se uma vertente teórica interessada especificamente no papel do leitor¹, tendo como uma das manifestações de maior destaque a corrente da Estética da Recepção.

Originada na Alemanha, a Estética da Recepção tem como objetivo evidenciar a participação do leitor no quadro constitutivo da literatura, pois acredita que a verificação do valor estético de uma obra literária se dá pela recepção. Desse modo, passa-se a enfatizar a interação entre texto e leitor no âmbito da literatura. Tendo, portanto, como alicerce da reflexão literária a experiência da leitura, os teóricos da Estética da Recepção traçaram diferentes caminhos de percepção de tal questão, o que demonstra a não univocidade dessa corrente teórica. Hans Robert Jauss, por exemplo, considerado um dos inauguradores da Estética da Recepção, preocupou-se com a união entre História e Estética, pois acredita que “a percepção estética não é um código universal atemporal, mas, como toda experiência estética, está ligada à experiência histórica” (JAUSS, 1983, p.314).

Baseado em uma concepção hermenêutica da literatura, para Jauss (1983, p.305-6), o valor estético de um texto é percebido a partir da realização de três etapas que compõem a recepção: a compreensão ou primeira leitura de percepção, a interpretação introspectiva ou segunda leitura, e a aplicação ou terceira leitura, a qual realiza a reconstrução dos horizontes de expectativa, ou seja, as diferentes formas de recepção ou leitura do texto ao longo do

¹ Aproveitando as considerações de Zappone (2003) a respeito da preocupação da teoria literária com a participação do leitor na literatura, convencionamos neste texto, em sentido mais amplo, esta nova vertente literária como Teoria da Recepção, a partir da qual se ramificam pensamentos diferenciados, como a corrente da Estética da Recepção e a teoria semiótica de Umberto Eco.

tempo. Jauss considera essa terceira etapa da recepção como uma pesquisa das premissas válidas na época em que a obra foi realizada, pois estas condicionam a origem e o efeito dessa obra. Nesse sentido, a busca pelo horizonte histórico possibilita que o leitor contemporâneo não desenvolva uma interpretação redutora da obra.

Assim, ele entende que a função estética de um texto pode ser compreendida quando as estruturas poéticas são vividas como experiência pelo leitor, como se o processo de leitura participasse também da gênese do objeto estético (1983, p.307). Jauss ressalta como característica importante nesse processo de recepção que reconhece o valor estético de uma obra a orientação que o próprio texto dá à realização da leitura, fato que nos evidencia que, apesar de tomar como objeto de estudo a recepção, o teórico reconhece a importância do texto no gerenciamento dos processos a ele relacionados.

Um outro nome importante dentro da Estética da Recepção é o de Wolfgang Iser². Este, assim como Jauss, acredita que o texto só passa a existir enquanto obra literária a partir do momento em que o leitor o ativa, isto é, a partir do momento em que o leitor atua, auxiliado pelo exercício do imaginário, no reconhecimento da significação do texto. No entanto, de acordo com Lima (1979, p.25), nota-se em Jauss uma preocupação essencial de delimitar como ocorre a recepção do texto, levando em conta os aspectos históricos relacionados a essa recepção, ao passo que em Iser ressalta-se uma preocupação com o efeito que o texto provoca no leitor.

Dentro dessa perspectiva, Iser vê o texto como uma construção ficcional colocada em relação de não identidade com o mundo real e construído por uma estrutura norteadora da leitura, a qual se baseia essencialmente na presença dos vazios. Os vazios são considerados por Iser como pontos de indeterminação do texto próprios da linguagem ficcional, que

² Alguns autores que se referem à teoria de Wolfgang Iser, como Jouve (2002), não o incluem dentro da Estética da Recepção, mas o consideram produtor de uma teoria à parte, chamada de teoria do efeito estético ou teoria do leitor implícito, ou ainda, como prefere Zappone (2003), teoria do *Reader-Response Criticism*.

rompem com a previsibilidade da linguagem cotidiana; são justamente esses vazios ou lugares do “não dito” que estimulam a participação do leitor, fazendo com que este utilize sua imaginação para preenchê-los e assim realizar a comunicação, ou seja, a interação entre texto e leitor. Em tal interação, são os vazios que determinam, dentre as projeções produzidas pelo leitor, quais devem ser consideradas, já que, conforme Lima (1979, p. 23), “[...] a comunicação entre texto e leitor fracassará quando tais projeções se impuserem independentes do texto, fomentadas que serão pela própria fantasia ou pelas expectativas estereotipadas do leitor”.

Assim, essas relações sugeridas pelo texto devem ser estabelecidas para que ocorra o sucesso da comunicação entre texto e leitor. Comparada à interação entre falantes, a interação entre texto e leitor possui igualmente a impossibilidade de certeza completa sobre o sucesso da recepção da mensagem, ainda que na comunicação entre falantes exista a possibilidade de o receptor fornecer indícios de sua compreensão através de afirmativas ou gestos. Esse aspecto funda a assimetria entre texto e leitor e, portanto, consolida a instauração dos vazios como condutores da comunicação entre essas duas instâncias.

Iser estabelece ainda, dentro dessa noção do texto como articulador do processo de leitura, a categoria do leitor implícito, caracterizado como conjunto de condições estabelecidas pelo texto para que os possíveis leitores realizem uma boa leitura (ISER, 1996, v.1, p.73). Contudo, apesar de defender a idéia de um leitor implícito, Iser não desconsidera a existência de um leitor empírico, porém entende que seu papel baseia-se não só em suas impressões subjetivas, como também nas possibilidades de leitura que o próprio texto lhe fornece, seguindo assim os passos do leitor implícito desse texto. Portanto, pelo posicionamento de Iser, notamos mais uma vez como aspecto fundamental apontado pela crítica literária a importância do texto como elemento organizador do processo de leitura, para que a literatura não se converta unicamente em um lugar de encontro de impressões pessoais.

O reconhecimento dos vazios como estruturas internas do texto que norteiam o caminho de leitura, mecanismo que mostra uma pressuposição por parte do texto quanto à existência do leitor, caracteriza o posicionamento de Iser próximo às reflexões do teórico italiano Umberto Eco (1932-) a respeito do ato de leitura e do papel do leitor na literatura. Apesar de se pautar pela teoria semiótica, abordagem esta que se diferencia da Estética da Recepção por valorizar o estudo do processo de significação pela exploração do movimento sígnico no texto, Eco discute o papel do leitor na literatura pela perspectiva do texto gerador dos caminhos de atuação do leitor, assim como também desenvolve o conceito de um leitor ideal, chamado de leitor-modelo, em semelhança ao leitor implícito de Iser.

Conhecido como grande intelectual no ramo das artes e da estética, atuando tanto como teórico quanto como romancista, Umberto Eco começou a desenvolver suas reflexões num primeiro momento sobre o ato de interpretação, o qual pode ser considerado como o processo de interação entre o receptor e qualquer obra de arte e que, portanto, abrange o ato de leitura, mas não se restringe a este. Sua primeira obra relacionada a esse tipo de estudo foi *Obra aberta*, publicada em 1962. O conceito fundamental defendido nessa obra é a concepção do texto de valor estético como “obra aberta”, a qual, pelas múltiplas possibilidades de interpretação propiciadas por sua estrutura, condiciona o receptor a estabelecer diversas relações, constituindo o que ele chama de uma “leitura aberta”. Desse modo, ao participar da construção do texto, ativando suas significações possíveis, o leitor atualiza os elementos de expressão relacionando-os aos conteúdos.

Conforme se verá posteriormente neste trabalho, a opção de Eco por se dedicar especificamente ao papel do leitor e à interpretação do texto literário irá se fazer nas obras teóricas posteriores à *Obra aberta*. Assim, por exemplo, em *Lector in fabula*, publicada em 1978, Eco se preocupa essencialmente com a cooperação interpretativa de textos narrativos, destacando dentro desse processo a atuação do leitor-modelo como estratégia textual. Já em

Os limites da interpretação, de 1990, Eco tem como alvo ressaltar a existência de limites para as interpretações de textos abertos, estabelecidos por estruturas internas ao texto, as quais acabam por delinear seu leitor-modelo. A consideração desses limites no texto condiz com a preocupação de Eco de que a abertura da obra não implica a realização de qualquer interpretação que o leitor queira realizar, mas sim a realização das interpretações que a própria estrutura do texto propicia.

Eco interliga os conceitos desenvolvidos nessas obras apontando, por exemplo, na teoria interpretativa que se preocupa com os limites do intérprete, a noção das categorias de autor e leitor como estratégias textuais (autor e leitor-modelo), reforçando a idéia de que as relações que configuram a constituição da obra literária se realizam por uma organização do corpo textual, o qual sugere alguns movimentos que podem ocorrer para sua interpretação. Nesse sentido, o leitor empírico, para realizar uma boa leitura, tem como possibilidade desenvolver um comportamento próximo ao do leitor-modelo do texto.

Portanto, para delinear um percurso de reflexão a respeito do papel do leitor na literatura, partimos da investigação dos posicionamentos teóricos a esse respeito, especialmente o posicionamento de Umberto Eco, e posteriormente sentimos a necessidade de verificar o desenvolvimento dessa questão também no interior dos textos de ficção, pois através da observação dos jogos da linguagem poética presentes neles, é possível ter uma outra perspectiva da relação entre texto e leitor. Essa possibilidade de uma outra visão decorre do fato de que o texto ficcional trata de modo problematizador a participação do leitor, demonstrando seu caráter virtual dentro do texto e ao mesmo tempo construindo um dissimulado tom de empirismo que enreda o leitor, iludindo-o ao dar a impressão de que este leitor participa tão somente como um sujeito real.

Por isso, este trabalho objetiva realizar um estudo do papel do leitor na literatura estabelecendo um diálogo entre a reflexão teórica desenvolvida por Umberto Eco,

concentrando-se em alguns capítulos de *Obra aberta* (1976), *Lector in fabula* (1986) e *Os limites da interpretação* (2004), e a perspectiva que o escritor argentino Jorge Luis Borges apresenta sobre tal questão dentro de seu conto intitulado “Pierre Menard, autor do Quixote” [Pierre Menard, autor del Quijote], publicado pela primeira vez na obra *O jardim dos caminhos que se bifurcam* (1942) [*El jardín de los senderos que se bifurcan*].

A escolha pelo autor argentino e pelo texto ficcional acima citado deveu-se ao fato de neles o ato de leitura e o papel do leitor na literatura figurarem como preocupações centrais. Borges funda sua concepção de literatura a partir do princípio do panteísmo, o qual considera que toda a literatura se constitui de um único espírito, produtor e consumidor. Interpretamos essa concepção de Borges como uma maneira de enfatizar a linguagem poética como elemento principal que compõe as obras de todos os tempos, como se esta fosse o “espírito único” formador da literatura. Identificamos também, dentro do conceito panteísta, a consideração da possibilidade de coexistência de planos aparentemente díspares, como a realidade e a ficção, fazendo com que elementos de um plano se desdobrem no outro. Assim, por exemplo, instâncias como leitor e autor, ao tomarem contato com a ficção, desdobram-se em elementos desse plano, adquirindo um caráter de ficcionalidade sem que deixem de existir completamente na realidade.

Portanto, dentro desse jogo do duplo instaurado entre diferentes planos a partir do texto ficcional, Borges destaca a participação do leitor como um processo complexo, já que tal jogo o coloca ao mesmo tempo dentro e fora da ficção, e de extrema importância no desenvolvimento de algumas estratégias narrativas, necessárias para a sustentação do leitor nessa posição ambivalente. É essa perspectiva exatamente que Borges enfoca em “Pierre Menard, autor do Quixote”, ao apresentar a personagem Pierre Menard diante das dificuldades em tentar cumprir seu propósito de ser autor da obra *Dom Quixote*, do escritor espanhol Miguel de Cervantes. Assim, a partir do desenvolvimento de uma reflexão a respeito

desse conto, procuraremos evidenciar como o papel do leitor se apresenta, dentro da concepção literária de Borges, dotado de uma importância fundamental.

Para auxiliar o entendimento dessa concepção panteísta borgeana sobre a literatura, com a qual a visão sobre o papel do leitor está envolvida, serão alvo de nossas discussões também dois ensaios de Borges, intitulados “A flor de Coleridge” [La flor de Coleridge] e “Magias parciais do Quixote” [Magias parciales del Quijote], ambos publicados pela primeira vez em *Outras inquisições* (1952) [*Otras inquisiciones*], assim como o conto “O livro de areia” [El libro de arena], publicado na obra *O Livro de Areia*, em 1975. A abordagem desses textos terá o intuito de verificar como Borges desenvolve o conceito de panteísmo nos mesmos, procurando assim obter uma idéia melhor de como esse escritor argentino entende a literatura.

O diálogo entre a visão de Borges sobre o papel do leitor em “Pierre Menard, autor do *Quixote*” e a perspectiva teórica desenvolvida por Eco a respeito da interpretação e do papel do leitor, presente nas obras que enfocaremos, será importante para o reconhecimento de similaridades e disparidades entre a visão dos dois autores; ambas ajudarão a perceber que o leitor pode ser analisado de dois modos próximos: como categoria textual prevista e construída pelo próprio texto, como acredita Eco e a maioria das teorias da recepção, ou como entidade atuante dentro do pacto da ficção, como nos mostra Borges. O texto de Borges se revela como uma fonte rica de estudos por trazer em si representado essas duas perspectivas citadas da relação entre o leitor e o texto literário. Para a percepção desse fato, será de extrema relevância o contato com a teoria de Eco, pois ela nos possibilitará reconhecer as contribuições do estudo teórico a respeito do papel do leitor, assim como a complementação que a visão de Borges dá a essa reflexão teórica.

Assim, o estudo aqui realizado desenvolveu-se da seguinte forma: no capítulo intitulado “O leitor na teoria de Umberto Eco”, buscamos o reconhecimento de como se

desenvolve a reflexão sobre o ato de leitura e sobre o papel do leitor na literatura a partir do estudo de alguns textos teóricos de Umberto Eco, presentes em *Obra aberta* (1976), *Lector in fabula* (1986) e *Os limites da interpretação* (2004). Destacando alguns aspectos fundamentais de sua teoria encontrados nesses textos, procuramos delinear a trajetória de Eco no estudo da interpretação e do papel do leitor, evidenciando nesse percurso a valorização do texto como gerenciador do processo de leitura.

No capítulo seguinte, intitulado “O Borges leitor e a poética da leitura”, procuramos apresentar a participação do ficcionista argentino no cenário da literatura contemporânea, destacando suas principais produções e a importância do desenvolvimento da questão do leitor e do ato de leitura. Para tanto, tomamos como base para a explanação de nossas considerações os capítulos “Borges e a *nouvelle critique*” e “O leitor como escritor” da obra de Emir Rodríguez Monegal intitulada *Borges: uma poética da leitura* (1980), a qual aborda a produção borgeana procurando demonstrar nela a formação, ainda que implícita, de uma poética da leitura. Nesse sentido, Monegal defende que, apesar de não ter sido assumida como um projeto de sua poética, Borges desenvolveu, a partir da focalização do papel do leitor em seus textos críticos, ficcionais e até mesmo biográficos, uma reflexão profunda sobre essa questão, consolidando-a como um dos aspectos cruciais de sua poética.

No capítulo intitulado “O leitor na ficção: reflexões em torno de ‘Pierre Menard, autor do Quixote’”, estabelecemos o diálogo propriamente dito entre a teoria de Umberto Eco e a visão de Borges sobre o papel do leitor, confrontando a análise do conto “Pierre Menard, autor do Quixote” com aspectos verificados na teoria de Eco. Além disso, desenvolvemos também nossa interpretação do conceito borgeano de panteísmo, baseando-nos nos ensaios que já citamos, e estabelecendo uma relação entre este e a questão do leitor.

Finalmente, no último capítulo, estabelecemos uma síntese desse diálogo realizado entre a teoria de Eco e o conto de Borges, procurando verificar que as reflexões de Borges no

conto apresentaram um estudo que complementa a visão da teoria de Eco a respeito do leitor na literatura, pois se utiliza de jogos da linguagem poética para enredar o leitor em uma falsa sensação de interagir com o texto como um sujeito real. Procuramos também reconhecer em que sentido nossa proposta contribui para uma maior exploração do conceito de poética da leitura na obra de Borges, acrescentando outras perspectivas ao estudo de Rodríguez Monegal (1980). Entremos, então, nas trilhas do texto que se segue.

O LEITOR NA TEORIA DE UMBERTO ECO

Ler é ir ao encontro de algo que está para ser e ninguém sabe ainda o que será...

(Fala da personagem Leitora do romance de Ítalo Calvino intitulado *Se um viajante numa noite de inverno*)

Desde que o papel do leitor e o ato de leitura passaram a ganhar destaque dentro do cenário de discussões da crítica literária no século XX, várias foram as perspectivas a partir das quais esse assunto foi analisado, dando origem a diferentes abordagens teóricas, como se pôde ver na introdução deste trabalho.

Por esse motivo, consideramos importante a escolha, em função do tipo de reflexão que se propõe desenvolver, de uma dessas abordagens teóricas, com o intuito de estabelecer um diálogo entre texto teórico e texto ficcional. O objetivo da busca por esse diálogo é o reconhecimento de aproximações e ao mesmo tempo distinções entre esses dois tipos de textos citados, no que se refere à visão sobre o papel do leitor e sobre o ato de leitura, podendo assim realizar um percurso de reflexão sobre o assunto.

Com este propósito, privilegiamos o estudo teórico do escritor italiano Umberto Eco (1932-), por se basear em uma perspectiva semiótica que busca no texto, fonte geradora do ato de leitura, a origem e a lógica das relações estabelecidas no processo de recepção e de interpretação da obra literária. Entendemos aqui a recepção como o processo de contato inicial que um sujeito real tem com qualquer tipo de manifestação artística, a partir do qual ele terá suas primeiras impressões. As etapas posteriores a esse processo inicial constituirão a interpretação dessa mesma manifestação artística, já que nestas o sujeito irá interagir com a obra de arte, aliando às suas primeiras impressões um teor mais reflexivo sobre os sentidos sugeridos na obra, completando a significação da mesma.

Nesse sentido, acreditamos que uma obra só encontra seu sentido completo a partir desse processo interativo ocorrido na interpretação. Em se tratando especificamente do ato de leitura, este pode ser entendido, portanto, como uma forma de interpretação, relacionada ao texto literário. É claro também que esse sentido de interpretação e de leitura aqui explicado também se aplica aos textos escritos não literários e a outras manifestações do mundo que não as obras de arte. Sendo assim, ler não significa simplesmente decodificar os signos de um texto, mas sim interagir, refletir sobre as sugestões de sentido apresentadas colaborando para a compreensão do texto.

Para a obtenção de um panorama geral e abrangente da teoria de Eco, serão alvo de investigação três de suas principais obras teóricas que, de modos distintos, focalizam a questão do sujeito intérprete e da interpretação tanto das obras de arte em geral quanto especificamente do texto literário. Em ordem cronológica conforme a produção de Eco, seguem-se tais obras: *Obra aberta* (1976), *Lector in fabula* (1986) e *Os limites da interpretação* (2004). Percebemos que o enfoque dado às questões acima referidas se dá de maneira diferente em cada obra pois, por exemplo, no caso de *Obra aberta*, a discussão se desenvolve em torno da recepção e interpretação das obras de arte em geral, enquanto em *Lector in fabula* e em *Os limites da interpretação* o debate se volta, essencialmente, para a interpretação de textos literários narrativos.

De cada respectiva obra, serão priorizadas as seguintes partes: de *Obra aberta*, a “Introdução à 2ª edição, e os capítulos intitulados “A poética da obra aberta” e “Análise da linguagem poética”; de *Lector in fabula*, a introdução e os capítulos intitulados “Texto e enciclopédia”, “Peirce: os fundamentos semióticos da cooperação textual” e “O Leitor-Modelo”; e de *Os limites da interpretação*, a introdução e os capítulos intitulados “Intentio operis: apontamentos sobre a Semiótica da Recepção” e “As condições da interpretação”.

Umberto Eco iniciou suas colocações a respeito do leitor em suas pesquisas sobre a poética da obra aberta, em princípios da década de 60, com *Obra aberta* (1976). Nessa época, Eco se preocupa em caracterizar a obra de arte contemporânea a partir da definição do conceito de abertura, entendido como característica de uma mensagem ambígua, que contém múltiplos significados em um só significante (ECO, 1976, p.22). Sendo assim, Eco acredita que existe uma forma particular de estruturação desses significantes na mensagem artística, responsável pela geração dos múltiplos significados. Nesse sentido, a obra estaria aberta para a produção, por parte dos receptores, não só de uma interpretação, mas sim de várias. Eco ressalta também que esta é uma característica presente na arte de qualquer tempo, mas que na poética contemporânea apresenta-se como uma finalidade, a qual resulta no seu caráter de auto-reflexividade.

É importante lembrar que, nessa obra de Eco, os termos receptor, intérprete, fruidor e consumidor são usados de modo indiscriminado, ou seja, Eco não se preocupa em delimitar as diferenças entre cada um deles. Nesse sentido, esses termos aparecem no texto sem que tenham um uso específico para cada situação que ele descreve, sendo usados como se fossem sinônimos. Do mesmo modo, não aparece nessa obra uma preocupação clara com as diferenças entre recepção e interpretação, o que leva a entender que para ele esses processos se equivalem.

Nas duas obras posteriores aqui estudadas, essa necessidade de distinguir os termos destinatário, intérprete e leitor em geral também não aparece de modo intenso, eles são usados muitas vezes como sinônimos, ainda que nessas obras haja uma preocupação específica com o papel do leitor. No capítulo de *Lector in fabula* intitulado “O Leitor-Modelo”, por exemplo, Eco se preocupa em deixar claro que está tratando do leitor de textos escritos, preferindo o uso desse termo ao invés de destinatário. Entretanto, nesse mesmo capítulo, Eco continua a utilizar o termo destinatário como sinônimo de leitor.

Eco entende por interpretação “o mecanismo semiótico que explica não apenas nossa relação com as mensagens elaboradas intencionalmente por outros seres humanos, mas toda forma de interação do homem (e quiçá dos animais) com o mundo circunstante” (ECO, 2004, p.XX). A partir desse trecho citado, podemos constatar que a interpretação é entendida por Eco como um mecanismo de interação em amplo sentido, na medida em que trata da relação receptiva do homem com qualquer aspecto do mundo, não se restringindo somente à recepção de suas produções artísticas. Nesse sentido, a leitura seria apenas uma das formas de manifestação da interpretação, particularizando-se por estabelecer o processo de recepção do sujeito com uma obra de arte escrita em uma determinada língua.

Um aspecto relevante apontado por Eco, relacionado à questão da abertura da obra, refere-se ao modo como esta alcança a ambigüidade, entendida como a pluralidade de significados relacionados a uma só mensagem, geradora de múltiplas interpretações. Para este fim, o autor indica que as poéticas contemporâneas se utilizam de recursos como a desordem, a informalidade e a indeterminação dos resultados.

No desenvolvimento do conceito de obra aberta, percebemos que Eco expressa uma preocupação constante com a atividade do receptor ou intérprete dentro desse contexto de abertura. Como nota Santos (2002, p.42), sendo referido ora como destinatário, ora como fruidor ou intérprete, este receptor, ainda não focalizado em *Obra aberta* somente na figura do leitor, apresenta-se como o sujeito que se relaciona com as mais diversas manifestações artísticas. Essa indistinção realizada por Eco entre as denominações citadas pode, em alguns momentos, causar certa confusão pois, convencionalmente, esses termos não significam a mesma coisa, apesar de serem bastante próximos. Em nosso entendimento, destinatário e receptor são utilizados para fazer referência ao sujeito que recebe uma mensagem dentro dos processos comunicativos em geral.

Já o termo intérprete, como comentado anteriormente, particulariza-se pela própria distinção que concebemos entre recepção e interpretação. A partir dessa distinção, entendemos que o intérprete seja o sujeito que após uma primeira recepção da mensagem, interage com a mesma de modo a lhe completar o sentido, pautado pelas impressões sugeridas pela mensagem. E, finalmente, reconhecemos o fruidor como uma denominação dada especificamente ao intérprete das mensagens artísticas, as quais, por suas características, permitem que o intérprete interaja com elas de modo a obter uma sensação relacionada ao prazer.

Nesse momento, ainda, apesar de se tratar da implementação de um modelo teórico no qual exerce função importante o receptor, verificamos que este ainda não é investigado especificamente em suas relações internas ao texto, ocorrendo a predominância de seu aparecimento como sujeito real ou empírico dentro do processo de recepção da obra. A tendência ao estudo da participação do leitor na estrutura interna do texto irá se intensificar, como já se disse, nas suas obras posteriores. Consideramos como sujeito real ou empírico o receptor ou intérprete vivo de uma mensagem, como o leitor de um livro de Machado de Assis ou o espectador de uma peça de teatro ou de um filme, idéia que se aproxima do conceito de Eco sobre o leitor empírico. Entendemos a participação do leitor na estrutura interna do texto como o processo a partir do qual o leitor empírico se transforma em um elemento virtual, convertendo-se em uma categoria prevista e construída pelo próprio texto.

No capítulo que trata especificamente da poética da obra aberta, um dos primeiros pontos discutidos por Eco diz respeito ao caráter de obra não concluída instaurado pela característica da abertura. Por essa perspectiva, ao estabelecer uma relação de fruição com tais obras, o intérprete estaria concluindo-as ou finalizando-as, a partir do momento em que “acrescenta” à obra sua interpretação. Com referência a essa atuação do intérprete ou receptor como executante da obra, expressa-se Eco:

(...)Contudo, para os propósitos da análise estética, cumpre encarar ambos os casos [executante e fruidor] como manifestações diversas de uma mesma atitude interpretativa: cada 'leitura', 'contemplação', 'gozo' de uma obra de arte representam uma forma, ainda que calada e particular, de "execução". A noção de processo interpretativo abrange todas essas atitudes. (1976, p.39)

Este comentário de Eco, inserido em nota de rodapé de seu texto, indica que para ele o conceito de interpretação é visto como um processo receptivo de grande abrangência, comportando outros conceitos como o da leitura. Essa perspectiva adotada pelo autor está baseada na teoria da formatividade de Pareyson (1954), e se encontra mais detalhada em *Os limites da interpretação*.

Como se tornará mais claro logo adiante, por meio das outras obras do autor, o ato de leitura para Eco é visto como um processo em que o leitor, ao realizar a interpretação do texto, participa de sua execução seguindo alguns parâmetros fundamentais propostos por esse mesmo texto, sem os quais, segundo sua perspectiva, não se estará interpretando, e sim usando o texto. Deste modo, a interpretação para ele corresponde à atitude do leitor empírico de seguir os passos do leitor-modelo. Pelo fato de que, na maioria de suas obras, Eco não restringe o uso da palavra texto à linguagem escrita, podemos inferir que, ao refletir sobre o ato de leitura, ele não esteja restringindo sua perspectiva aos textos escritos, apesar de usá-los como base muitas vezes, como no caso dos estudos de *Lector in fabula*.

Eco também dedica uma parte de sua reflexão à análise da linguagem poética, entendendo-a em seu sentido mais abrangente, como sinônimo de linguagem artística, não se restringindo à linguagem do poema, para nela verificar as manifestações de abertura. Segundo seu ponto de vista, o funcionamento da linguagem na mensagem poética leva a atingir o nível maior de abertura, já que nela o trabalho intenso com a matéria significante induz, não só à busca do significado diretamente a ela relacionado, como também conduz à reflexão sobre a própria constituição dessa linguagem. Assim sendo, nesse tipo de mensagem ocorre uma sugestividade em amplo grau, contudo, esta é, ainda assim, controlada pelo autor que a

produziu e pela própria sistemática da poética. Deste modo, Eco procede à análise da estrutura da linguagem poética explicitando as relações que configuram a construção da significação de tal linguagem. Nesse sentido, Eco deixa claro que o estímulo estético dado ao receptor não lhe permite que relacione o significante a um único significado, mas sim que estabeleça um núcleo de relações, muitas vezes resgatadas de suas próprias experiências anteriores à recepção da obra.

Pelas exposições de Eco, notamos que este autor valoriza uma relação íntima entre o comportamento do leitor e a estrutura da obra, pois esta, a partir da característica da abertura, oferece ao leitor possibilidades de interpretação. Entretanto, em *Obra aberta*, seu interesse ainda se concentra na caracterização da abertura da obra, e, por isso, a relação do texto com o leitor aparece apenas de modo secundário, ainda que esteja estritamente relacionada à abertura. Assim, esse estudo do caráter de abertura da obra abre margem para o desenvolvimento, nas obras posteriores, de reflexões específicas a respeito do papel do leitor.

Tendo sua primeira aparição em 1979, *Lector in fabula* apresenta-se no contexto da produção teórica de Umberto Eco posteriormente não só a *Obra aberta*, publicada em 1962, como também a obras como *Apocalípticos e integrados*, de 1964, *A estrutura ausente*, de 1968, e *Tratado Geral de Semiótica*, de 1975. No texto inicial de *Lector in fabula*, Eco resgata algumas idéias de *Obra aberta*, buscando expressar seus objetivos.

Ao refletir sobre as pesquisas daquela época, ele diz perceber que, na verdade, não estava preocupado em estudar a relação de fruição dos receptores com a obra, mas sim em definir a estrutura da abertura. Agora, nessa nova obra, ele se fundamenta no entendimento do texto como “um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo” (ECO, 1986, p.39). Assim, “gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos de outros- como, aliás, em qualquer estratégia” (ECO, 1986, p.39).

O posicionamento de Eco como teórico faz com que sua perspectiva a respeito da interpretação se apresente como uma sistematização desse processo, permitindo que tenhamos uma visão mais objetiva sobre o assunto pelo reconhecimento da transformação do leitor em uma estratégia textual. No desenvolvimento dessa sistematização, que se fundamenta na percepção da importância do texto como base do estabelecimento das relações interpretativas, Eco deixa clara sua vinculação aos preceitos do formalismo russo, do estruturalismo e das idéias de Jakobson e Barthes.

Ainda no mesmo texto introdutório, Eco define os estudos de *Lector in fabula*, desenvolvidos entre 1976 e 1978, como estudos sobre a mecânica de cooperação interpretativa do texto, os quais são originados de uma junção de suas preocupações anteriores com a semiótica textual. O teórico também ressalta que o alvo de investigação neste livro são os textos escritos narrativos, fato que, segundo ele, não restringe o estudo porque a noção de texto para a semiótica não está relacionada somente ao aspecto lingüístico, mas a qualquer mensagem no contexto da comunicação. A cooperação interpretativa significa, portanto, para Eco, “a atividade cooperativa que leva o destinatário a tirar do texto aquilo que o texto não diz (mas que pressupõe, promete, implica e implícita)” (ECO, 1986, p.IX)

No capítulo “Texto e enciclopédia”, Eco chama a atenção para a importância do contexto lingüístico e da circunstância de enunciação para a compreensão plena do significado de uma expressão; ele alerta, entretanto, que o usuário da língua tem a capacidade de inferir o contexto, pois toda expressão tem um significado virtual, ou seja, tem um significado primitivo instituído pela representação do signo lingüístico, o qual é naturalmente conhecido pelo falante. Neste caso, uma análise do tipo enciclopédica seria necessária, posto que esta consiste em levar em conta tanto aspectos contextuais quanto os circunstanciais em que determinadas expressões aparecem.

Essa postura de Eco demonstra que, para criar seu conceito de leitor-modelo, o teórico parte do reconhecimento da existência de um sujeito real, pois a noção de enciclopédia se funda na existência de um sujeito que, a partir de seus conhecimentos como falante, tem a capacidade de reconhecer os contextos em que uma palavra aparece. Assim, a previsão, por parte do texto, de uma enciclopédia do leitor toma como base os conhecimentos da língua possivelmente ativados no leitor a partir dos contextos em que podem estar inseridos os signos do texto. Assim, a enciclopédia é algo já preestabelecido pelo próprio texto, daí detectarmos os seguintes fatos: o leitor como sujeito real está propenso a seguir as possibilidades de interpretação da enciclopédia moldada pelo texto; tal transformação do leitor evidencia a construção por parte do texto de um leitor ideal ou virtual, quem, apesar de ter várias possibilidades de interpretação em sua enciclopédia, não as têm como algo infinito.

Eco vale-se também de alguns princípios da teoria semiótica de Charles Sanders Peirce como, por exemplo, a idéia circular que envolve a relação semema/texto. Esta idéia condiz com o conceito de semiose ilimitada e com o conceito de interpretante, ambos importantíssimos para as bases da teoria interpretativa de Eco. O interpretante pode ser entendido como a idéia ou, como diz Santaella (1998), o efeito produzido na mente do intérprete por um signo. Neste caso, essa “idéia” acaba por se transformar, como alerta Eco, em um outro signo. A partir dessa definição, a impressão que temos é a de que este signo derivado do interpretante origina-se da perspectiva do intérprete que “recebe” esse signo, como uma espécie de olhar particular sobre o objeto que derivou o primeiro signo.

No que concerne ao conceito de significado, Eco aponta que este, assim como o interpretante, abrange não somente aquilo que é dito sobre um termo, mas também todas as implicações e premissas a seu respeito. Segundo o autor, esta idéia é importante para a discussão de *Lector in fabula* pois, neste sentido, o “significado de um termo encerra virtualmente todos os seus possíveis desenvolvimentos textuais” (p.18), ou seja, um

significado traz em si tudo aquilo que pode ser obtido como expressão de sua existência em um texto. A partir daí, nota-se que o significado ou mesmo o interpretante de um termo carrega em si a significação do discurso desenvolvido no texto.

Em contrapartida, ao funcionar dentro de um discurso ou argumento, um termo ganha desenvolvimento, ou seja, adquire uma série de interpretantes que constroem seu significado. Peirce chama de “profundidade substancial” de um termo o conjunto das informações necessárias e acidentais de um termo que constituem seu significado. Essa idéia parte do princípio de que o primeiro significado do signo é ainda bastante primitivo, necessitando assim produzir outros interpretantes. É a partir dessa necessidade que se dá a interpretação.

Após encerrar seus comentários sobre a teoria de Peirce, relacionando-a a alguns aspectos de sua própria teoria, Eco se detém no estudo mais detalhado e centrado na questão do leitor, por ele categorizado como leitor-modelo, dentro da cooperação interpretativa de textos narrativos. Para ele, o leitor, enquanto destinatário do texto escrito, tem a função de atualizá-lo no seu nível de expressão, fazendo para isso uma correlação entre a expressão e o conteúdo a ela convencionado dentro de um determinado código.

No entanto, Eco alerta para as dificuldades de realizar a atualização do texto, pois este se encontra cheio de vazios ou não-ditos. Justamente por essa dificuldade, o autor diz que o texto necessita de movimentos cooperativos por parte do leitor. Por este motivo, Eco vê o texto como um “mecanismo preguiçoso” ou econômico, que espera sempre a valorização do seu sentido pelo leitor. Este comportamento se justifica, contudo, nos textos de caráter estético porque estes propositadamente querem deixar ao leitor a iniciativa de interpretação. Deste modo, percebe-se que o próprio texto prevê a ação do leitor.

A partir dessa constatação, Eco se propõe a estudar os meios como o texto prevê o leitor. Ele diz que, para garantir a cooperação interpretativa, o texto opera a partir de uma estratégia organizada pelo autor, o qual insere nessa organização competências que devem ser

conhecidas pelo leitor. Nesse sentido, o autor produz o texto pré-determinando segundo seus interesses a ação interpretativa do leitor, instituindo assim a categoria do leitor-modelo.

Um texto pode ser visto como fechado quando determina para sua interpretação um tipo de leitor-modelo muito específico, fazendo com que todas as palavras do discurso dirijam-se para o entendimento daquele tipo de público ideal. O que pode acontecer é que os leitores reais nem sempre consigam atingir o tipo previsto como leitor-modelo; neste caso, será feito um uso do texto que não é exatamente aquele permitido e organizado, processo que Eco chama de violência e não de cooperação. Podemos ver como um simples exemplo dessa situação retratada o caso de um texto destinado a um público da área médica sendo lido por sujeitos que nada têm a ver com a medicina. Nesse caso, a falta das “aptidões” exigidas pelo texto faria com que esses leitores realizassem uma compreensão indevida do mesmo.

Já um texto aberto, seguindo a idéia da poética da abertura, é aquele que permite uma série de interpretações, todas porém previstas pela própria estratégia textual. Nesse caso também, vê-se que uma interpretação conduz a outra, e, ao contrário de se excluírem, reforçam-se. Dentro dessa lógica atua o leitor-modelo, que é o sujeito virtual responsável por este processo de interpretação.

Eco esclarece que quando um texto se volta para um público grande e indefinido, como no caso de um texto literário, os papéis do emitente e do destinatário não são mais pólos de enunciação, mas sim papéis actanciais, não podendo mais serem vistos como sujeitos particulares e definidos. Nesse caso, transformam-se em categorias virtuais ou estratégias textuais. A partir disso, Eco dá a definição de leitor-modelo:

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. (1986, p.45)

Por essa definição, pode-se reconhecer com bastante nitidez a idéia de leitor elaborada por Eco em *Lector in fabula*. Nesse trecho, aparecem de forma bem clara os principais aspectos atribuídos a este leitor estabelecido pela cooperação interpretativa: a virtualidade e o

gerenciamento exercido pelo texto. Assim, tendo já sido consolidada na teoria de Eco essa perspectiva da transformação do leitor empírico em categoria virtual no processo de interpretação, em sua obra posterior aqui estudada, veremos que suas reflexões continuarão caminhando nesse sentido, desenvolvendo ainda mais sua visão a esse respeito.

Em *Os limites da interpretação* (2004), publicado em 1990, já na introdução, Eco faz alguns comentários sobre suas reflexões teóricas anteriores referindo-se à *Obra aberta*. O autor aponta a possibilidade de alguns críticos considerarem suas obras posteriores dotadas de um posicionamento conservador contraditório à sua postura em *Obra aberta*, quando ele então “celebrava uma interpretação ‘aberta’ das obras de arte” (ECO, 2004, p.XXII). Eco diz não concordar com essa afirmação alegando que na época de *Obra aberta* havia uma preocupação maior em discutir a oscilação entre iniciativa do intérprete e fidelidade à obra. Entretanto, nos trinta anos que se seguiram a essa obra, ele admite ter se preocupado mais com a iniciativa do intérprete, o que não significa que tenha descartado a existência da oscilação entre esses dois eixos.

As palavras que concluem esse texto introdutório de *Os limites da interpretação* são extremamente significativas para a verificação de uma mudança de perspectiva em sua trajetória teórica:

(...) dizer que um texto é potencialmente sem fim não significa que *todo* ato de interpretação possa ter um final feliz. (...) isso significa que o texto interpretado impõe restrições a seus intérpretes. Os limites da interpretação coincidem com os direitos do texto (o que não quer dizer que coincidam com os direitos de seu autor). (ECO, 2004, p.XXII)

Percebe-se então por essas palavras da introdução que Eco agora já não se preocupa essencialmente com a questão da abertura do texto literário, mas sim com as formas de atuação dos intérpretes sobre essas obras. No trecho citado, vemos que Eco enfatiza a influência do texto sobre tal atuação, pois é seguindo as possibilidades oferecidas pelo texto que o leitor consegue realizar uma boa interpretação. Essas várias possibilidades oferecidas pelo texto são o que Eco chama de limites para a interpretação do leitor.

No primeiro capítulo, intitulado “*Intentio Lectoris: apontamentos sobre a semiótica da recepção*”, Eco destaca a mudança de perspectiva da crítica literária com relação à análise de textos literários a partir da década de 60 do século XX, quando se passa a priorizar a pragmática da leitura. Desde então, diferentes teorias e categorias são atribuídas para o estudo do leitor e do autor, considerados, entre outras coisas, como sujeitos da enunciação. Segundo Eco, todas essas teorias têm como fundamento a idéia de que o funcionamento de um texto depende não só das relações de produção e de recepção, como também da própria forma como o texto prevê a recepção.

Considerada essa perspectiva, Eco constrói um histórico das teorias relacionadas à recepção, destacando como o primeiro autor a enfocar o assunto Wayne Booth, na obra *Retórica da ficção* (1961). Posteriormente a esse autor, Eco traça duas principais linhas teóricas dedicadas ao assunto: a linha semiótico-estrutural, à qual pertencem teóricos como Barthes, Todorov, Genette, Kristeva, Lotman, Rifaterre, e na qual o próprio Eco se enquadra a partir de *Lector in fabula* (1986); e a linha hermenêutica, à qual pertencem os realizadores da Estética da Recepção, como Jauss, Ingarden e Iser. Quanto às fontes históricas dessas duas linhas, Eco diz que a primeira baseou-se nos estudos da semiótica clássica, a qual já fazia referência ao intérprete, enquanto a segunda baseou-se na estética clássica.

Na seqüência a esses comentários, Eco distingue a atuação de três diferentes tipos de “forças” na interpretação de um texto: a *intentio auctoris* (intenção do autor), a *intentio operis* (intenção da obra) e a *intentio lectoris* (intenção do leitor). A partir dos diferentes enfoques dados a essas “forças”, desenvolvem-se as principais correntes da interpretação: a sociologia da literatura, que se preocupa em registrar os usos que uma sociedade faz dos textos, não se interessando assim pelas intenções acima citadas; a estética da recepção, que acredita no enriquecimento das obras a partir das leituras feitas ao longo do tempo, reconhecendo a intenção do texto como aspecto importante para determinar as interpretações; a semiótica da

interpretação, que considera o leitor como um colaborador, mas ao mesmo tempo reconhece também a intenção da obra como aspecto importante para determinar o comportamento do leitor; e a desconstrução, que dá atenção total para a iniciativa do destinatário, estando o texto aberto a praticamente qualquer interpretação.

Com isso, Eco demonstra que a maioria das teorias da recepção de algum modo, assim como a dele, preocupam-se com a intenção do texto e com os limites que essa mesma intenção estabelece ao leitor. Esse tipo de preocupação pode ser bem evidenciado na atenção que Eco dá ao sentido literal como aspecto fundamental que deve ser respeitado pela liberdade de interpretação. Para ele, qualquer tipo de interpretação que se faça de uma mensagem depende do reconhecimento do primeiro nível de significado, o literal. Se não se respeita esse primeiro nível, a interpretação já não caminhará bem. Ao pronunciar esse discurso, Eco deixa claro o aprimoramento de sua visão a respeito da abertura da obra, dizendo que ele acredita sim na abertura das leituras, mas que se deve “*estabelecer o que é mister proteger para abrir, não o que é mister abrir para proteger*” (ECO, 2004, p. 11).

Outro aspecto interessante apontado por Eco nesse capítulo é a distinção entre interpretação semântica e interpretação crítica, praticadas respectivamente pelo leitor-modelo semântico e pelo leitor-modelo crítico. A interpretação semântica é aquela em que o destinatário busca atribuir significados à estrutura linear do texto. Já a interpretação crítica do texto é aquela em que o destinatário produz questionamentos sobre como foi possível, buscando razões estruturais, que o texto produzisse as interpretações semânticas.

Eco considera que nos textos de função estética, como o texto literário, esses dois tipos de interpretação são previstos, sendo, portanto, também previstos os dois tipos de leitor-modelo praticantes desses modos de interpretação. O aspecto mais curioso dessa colocação de Eco está no fato de atribuir a uma categoria textual, a um leitor virtual, uma característica

própria de um leitor real, que é a capacidade crítica; nesse caso, em se tratando de um leitor modelo, entendemos que as próprias críticas desse leitor seriam previstas pelo texto.

Eco define ainda nesse primeiro capítulo a categoria do autor- modelo, que “é aquele que, como estratégia textual, tende a produzir um certo leitor-modelo” (2004, p.15). Nesse sentido, essa categoria textual está intrinsecamente relacionada à *intentio operis*, na medida em que ambas trabalham para a construção de um leitor-modelo. O que se pode concluir dessas considerações de Eco é que para a produção das interpretações por parte do leitor, o texto sempre deve ser considerado como parâmetro; caso contrário, serão produzidas más interpretações.

Vale a pena agora verificar as colocações de Eco no último capítulo de *Os limites da interpretação*, intitulado “As condições da interpretação”, para analisar como suas reflexões se sustentam ao longo da obra. Dentro desse capítulo, Eco apresenta em cada seção uma série de procedimentos que constituem o que ele considera como elementos necessários para a produção de uma interpretação, considerados como “condições minimais”. Dentre essas condições está, por exemplo, a produção de abduções, que são hipóteses ou inferências feitas pelo leitor, a partir do que o texto lhe oferece, para tentar interpretar o texto.

Além da delimitação desses elementos minimais para a interpretação, Eco se preocupa em discutir algumas noções que ao mesmo tempo diferenciam e correlacionam a semântica e a pragmática, dentro da semiótica do texto, utilizando como base teorias como a de Morris (1946). De acordo com Morris, a semântica é o ramo da semiótica que se preocupa com a significação dos signos. Entretanto, ele demonstra que existe uma parte dos estudos de semântica que se preocupa com as condições de verdade das proposições. Vemos que, conforme os exemplos dados por Eco, os casos tratados por esse último ramo da semântica citado apresentam situações em que o significado de uma expressão somente pode ser reconhecido como verdadeiro se for levado em conta o contexto em que essa mesma

expressão está inserida. Assim, por exemplo, a afirmação “Este lápis é preto”, em função do pronome dêitico, é verdadeira somente se estiver inserida “numa dada circunstância, na qual ocorre o caso de o objeto indicado ser um lápis, e preto” (ECO, 2004, p.223). Nesse caso, tem-se um tipo de correlação entre semântica e pragmática.

Ao longo do capítulo, Eco continua estabelecendo os nexos entre a semântica e a pragmática, de modo a tentar definir melhor as diferenças entre a semiótica dos sistemas de significação e a semiótica dos processos de comunicação e produção de textos. É justamente na constante correlação entre esses dois sistemas que Eco investiga o processo de interpretação. Desse modo, por exemplo, ele apresenta preocupações com o procedimento da pressuposição, considerada por ele como um elemento importante para realizar a interpretação. A pressuposição provém de uma possibilidade dedutiva dada pelo próprio texto, enquanto a hipótese baseia-se apenas em possibilidades não asseguradas por dados dedutivos.

Um aspecto que nos chamou a atenção foi que, nessa obra, na maioria das vezes, Eco se utiliza de exemplos da comunicação comum para explicar os processos de produção e recepção de textos, fato que torna tais explicações nem sempre adequadas para o entendimento do processo de interpretação do texto literário. Acreditamos que a análise do processo de interpretação do texto literário requer atenção especial em função dos recursos de figurativização da linguagem nela presentes, como por exemplo as metáforas, os quais promovem a plurissignificação da mensagem. Nesse sentido, a diferença fundamental entre a linguagem comum e a literária situa-se na possibilidade, pertencente ao segundo tipo de linguagem citado, de geração de múltiplos significados a partir de uma dada expressão, fato que a torna mais complexa e que conseqüentemente torna mais complexa também sua interpretação.

Nas colocações finais do capítulo, Eco faz uma retomada de alguns dos principais conceitos de interpretação até hoje conhecidos. Dois seriam esses principais conceitos: o

primeiro defende que interpretar um texto significa levar em conta a intenção do autor, buscando os significados que este quis produzir, ou mesmo levar em conta a *intentio operis*. Já o segundo conceito considera que “os textos possam ser infinitamente interpretados” (ECO, 2004, p.279), concepção essa identificada na semiose ilimitada de Peirce. O texto é comparado ao mundo exterior, na medida em que a interpretação de ambos pode sempre produzir outros textos.

Eco considera que, na semiose ilimitada de Peirce, ainda que existam possibilidades infinitas de interpretantes para um signo, no processo de interpretação “nossos escopos cognitivos organizam, emolduram e reduzem essa série indeterminada e infinita de possibilidades” (ECO, 2004, p.281). Assim, “no curso de um processo semiótico só nos resta saber o que é relevante em função de um determinado universo do discurso” (ECO, 2004, p.281). Nesse sentido, Eco acredita que o intérprete atua de modo a selecionar, dentro da semiose ilimitada, os aspectos relevantes para a interpretação de acordo com a situação discursiva propiciada pelo texto.

Vê-se então que, pela perspectiva de Peirce, da qual Eco se vale, entende-se por interpretação um processo que não é tão somente “produzido pela estrutura da mente humana, mas pela realidade construída pela semiose”. (ECO, 2004, p.289). Isto significa dizer também que, no processo de interpretação, a comunidade de intérpretes de um texto atua em prol de um acordo quanto à perspectiva em que esse mesmo texto deve ser analisado/lido.

Analisando ainda de um modo geral outras obras de Eco posteriores a *Os limites da interpretação*, percebemos que o autor volta a realizar uma avaliação de suas obras anteriores, retomando os principais conceitos já apresentados, de modo a reafirmá-los como idéias fundamentais formadoras de sua concepção sobre o papel do leitor e sobre o ato de leitura, como, por exemplo, em *Interpretação e Superinterpretação* (1993b), publicado em 1992, e em *Seis passeios pelos bosques da ficção* (1994).

A maior diferença que se dá na exposição desses conceitos em *Interpretação e Superinterpretação* com relação às obras anteriores é que nesta obra Eco os apresenta baseando-se em exemplos encontrados em obras literárias, como seus romances, além do fato de que há a participação de outros pensadores na elaboração dos capítulos desse livro. Nesse sentido, ele realiza uma avaliação de alguns aspectos de obras como *O nome da rosa* e *O pêndulo de Foucault*, apontando momentos dos textos que suscitam a discussão de alguns conceitos de sua teoria relacionada ao leitor. Assim, ele se utiliza de sua experiência como autor empírico de uma obra literária para ressaltar ou refutar algumas leituras feitas desses textos, apontando que muitas vezes tais textos suscitam interpretações não programadas ou imaginadas pelo autor empírico, daí a não relevância em considerá-lo como principal responsável pela produção de significados do texto.

Já em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, a diferença com relação às obras já estudadas está na proposta de discutir os mecanismos que caracterizam um texto ficcional, apontando os principais agentes ou categorias que o constituem e demonstrando a relação íntima da ficção com o mundo real. Nesse sentido, a questão do leitor, exposta exatamente como ele já defendia nas obras anteriormente comentadas, ou seja, admitindo a existência de um leitor empírico, porém acreditando que este deveria buscar o leitor-modelo, não é o assunto principal, mas sim o modo de construção do texto ficcional e sua relação com o mundo real, este visto como pano de fundo daquele.

Este percurso de análise da teoria de Eco a partir de suas principais obras teóricas relacionadas à recepção nos permitiu a verificação dos elementos centrais que compõem sua concepção a respeito do papel do leitor na literatura. Aliado a um teor descritivo, tal percurso procurou refletir sobre em que sentido Eco realiza um estudo que colabora para o entendimento da relação entre o leitor e o texto literário.

Dentro de todo o seu estudo realizado, concordamos e consideramos fundamental destacar o aspecto da transformação do leitor empírico em um elemento virtual pertencente ao próprio texto no processo de interpretação. Vemos que com esse posicionamento ele aborda o fulcro da questão do leitor, que é o comportamento do texto como elemento norteador do processo de leitura. Assim, sua trajetória compõe um estudo significativo e de grande importância dentro das reflexões teóricas realizadas sobre o papel do leitor na literatura.

Contudo, mostraremos, nas páginas a seguir, como a percepção que Borges tem da relação entre o leitor e as características próprias do texto ficcional e literário complementa a visão de Eco, realizando assim um percurso mais abrangente do papel do leitor na literatura. Esse processo se dá porque, situada dentro da própria ficção, a visão de Borges permite que reconheçamos algumas especificidades desse contexto, como, por exemplo, o modo com que a ficção transforma, a partir da linguagem literária, o leitor empírico em elemento virtual sem promover um choque, sem que este leitor perceba, dando-lhe a sensação de continuar existindo completamente na realidade, de haver uma separação entre seu mundo como leitor e o mundo da ficção e, assim, de controlar a leitura desse texto.

O BORGES LEITOR E A POÉTICA DA LEITURA

Se as páginas deste livro consentem algum verso feliz, desculpe-me o leitor pela descortesia de tê-lo usurpado eu previamente. Nossos nadas pouco diferem; é trivial e fortuita a circunstância de que sejas tu o leitor destes exercícios, e eu o seu redator.

Jorge Luis Borges

Figura emblemática no cenário da literatura latino-americana do século XX, Jorge Luis Borges é visto como um dos escritores argentinos mais importantes de todos os tempos, sendo assim reconhecido no seu próprio país. Apesar de suas inúmeras experiências no mundo europeu, devidas às constantes viagens de sua família, Borges apresenta uma profunda vinculação com a história de seu país e com sua cidade natal, Buenos Aires, trazendo em suas raízes as mais autênticas marcas dos povos formadores daquela terra, sobressaindo-se a herança “*criolla*” e a militar.

É também a sua família que Borges deve sua forte vocação pela literatura, pois seu pai e sua avó eram inveterados leitores. Foi na grande biblioteca de seu pai, Jorge Guillermo Borges, que Borges passou boa parte de sua vida, e a partir das experiências ali vividas pôde conhecer o mundo e elaborar sua própria concepção de literatura. Segundo o próprio Borges, foi também seu pai quem lhe “revelou o poder da poesia - o fato de que as palavras não são apenas um meio de comunicação mas também símbolos mágicos e música” (BORGES, 1997a, p.74), e também quem lhe deu as primeiras lições de filosofia. Essa herança paterna, por sua vez, originou-se do costume de sua avó, mãe de seu pai, de cultivar a leitura. É de sua avó paterna, uma autêntica britânica, que Borges herdou também sua grande vinculação à língua e à cultura inglesa, sendo alfabetizado primeiramente nessa língua.

Conforme reconheceu Borges em seus ensaios autobiográficos, uma outra pessoa de sua família também de importância elementar para sua literatura foi sua mãe Leonor Acevedo

de Borges. Foi ela a grande companheira de Borges após sua tomada total pela cegueira, consequência de uma doença congênita, quando então Borges necessitou de uma pessoa que o ajudasse a continuar desenvolvendo suas atividades literárias. Como uma espécie de secretária, sua mãe passou a ler cartas e livros para Borges, além de redigir os textos que ele lhe ditava.

Envolvido por uma atmosfera culta e literária desde muito pequeno, Borges elabora seus primeiros escritos com apenas seis anos de idade. Nessa época, ele diz ter tentado imitar autores clássicos espanhóis, como Miguel de Cervantes. Ora, não estariam aí já os primeiros presságios que estimularam a composição da sua personagem Pierre Menard? Veremos mais adiante o porquê dessa pergunta, e a importância dessa personagem na literatura borgeana.

Entre as décadas de 10 e 20, quando viveu na Espanha com sua família, Borges, já um jovem de vinte e poucos anos, tomou contato com o movimento ultraísta, detentor de uma ideia de renovação futurista da literatura e idealizado pelo escritor Rafael Cansinos-Asséns, de quem Borges se tornou um grande amigo. Após seu regresso a Buenos Aires, Borges foi o grande responsável pela divulgação desse movimento na Argentina; entretanto, não durou muito tempo o envolvimento de Borges com esse movimento, pois não tardou em considerá-lo um movimento cheio de excessos, que ao privilegiar a liberdade total da linguagem na poesia, tanto na forma quanto no conteúdo, caiu no perigo da significação ausente.

Foi nessa época em que regressou a Buenos Aires, quando então manifestou toda sua nostalgia por sua terra natal que havia se transformado, que Borges escreveu seu primeiro livro publicado, composto de poemas e intitulado *Fervor de Buenos Aires* [Fervor de Buenos Aires] (1923). Foi ainda uma produção bastante primária, pois Borges nem ao menos se preocupou em divulgar o livro para as livrarias e para a crítica; ele simplesmente saiu distribuindo o livro para as pessoas. Uma colocação bastante interessante de Borges a respeito desse livro é que ele acredita ser toda a sua literatura posterior uma reescritura desse primeiro

livro, pois considera apenas desenvolver nessas obras posteriores os temas tratados ali primeiramente (BORGES, 1997a, p.92). Ao contrário do que essa afirmação poderia suscitar, seus livros posteriores foram ainda mais lidos e conhecidos que o primeiro.

Nos anos 30, Borges assume sua grande paixão pelo conto, considerando suas primeiras tentativas um tanto tímidas, até ser levado a construir seu primeiro conto completo, “O homem da esquina rosada” [Hombre de la esquina rosada]. Apesar de ser seu primeiro conto, Borges considera que os escritos que verdadeiramente iniciaram sua obra contística são os presentes no livro *Historia universal da infâmia* [Historia universal de la infamia] (1935), ainda que esses escritos não sejam por ele vistos como contos tradicionais, mas sim como pseudo-ensaios. Em concomitância com essa produção contística, Borges produziu também uma grande quantidade de ensaios, nos quais desenvolveu seus temas de maior reflexão, como questões filosóficas envolvendo o tempo, o sonho, o infinito, a realidade, bem como questões sobre a essência da literatura e os enigmas de sua manifestação. Seus ensaios fundamentais estão distribuídos em uma série de obras dentre as quais figuram algumas como *Discussão* [Discusión] (1932), *História da eternidade* [Historia de la eternidad] (1936), *Inquisições* [Inquisiciones] (1925) e *Outras inquisições* [Otras inquisiciones] (1952).

Sua primeira coleção de contos saiu em 1942, intitulada *O jardim dos caminhos que se bifurcam* [El jardín de los senderos que se bifurcan], e deu origem mais tarde, numa versão ampliada em 1944, ao livro *Ficções* [Ficciones]. Este, juntamente com sua segunda coleção de contos, *O Aleph* [El Aleph] (1952), são considerados os livros mais importantes e conhecidos da produção borgeana. Em *Ficções*, por exemplo, estão presentes contos como “A biblioteca de Babel” [La biblioteca de Babel], “Tema do traidor e do herói” [Tema del traidor y del héroe] e “As ruínas circulares” [Las ruinas circulares], e em *O Aleph*, o emblemático conto de mesmo título, assim como “O imortal” [El inmortal], “A escritura de Deus” [La escritura de dios], entre outros.

Pode-se dizer que o reconhecimento e a fama conquistados por Borges em nível internacional, principalmente através das duas obras acima citadas, aconteceram depois da tradução de seus textos para o francês e principalmente pelo olhar da crítica literária francesa dedicado à sua obra a partir de fins da década de 20. Entretanto, é fundamentalmente a partir da década de 60 que a crítica francesa produz suas reflexões mais significativas sobre a obra de Borges, e é a partir de então que se pode considerar o início de sua carreira internacional, quando ele recebe também o Prêmio Formentor, em 1961.

Conforme aponta Rodríguez Monegal no capítulo “Borges e a *nouvelle critique*” do livro *Borges: uma poética da leitura* (1980), várias foram as vertentes de estudos desenvolvidos pela crítica francesa sobre a obra de Borges, dentre as quais se destacam as reflexões sobre o conceito de narração e sua prática de construção do narrador, que configurou a chamada *nouvelle critique*. Maurice Blanchot, um dos críticos de maior importância dessa corrente, destacou em seu estudo sobre a obra de Borges a importância da noção de infinito, aspecto reiterado por Borges por meio de figuras como o labirinto.

Dentro dessa noção, Blanchot (*apud* RODRÍGUEZ MONEGAL, p.20) ressalta a identificação que Borges faz entre o livro e o mundo, ou seja, a idéia de que o mundo está contido em um só livro, assim como toda a literatura, todas as obras e todos os autores estão nesse livro contidos. Como veremos mais adiante, essa concepção de infinitude nada mais é do que a visão panteísta que Borges assumiu sobre a literatura. A respeito dessa concepção panteísta, Blanchot destaca a crença de Borges na importância da existência de uma grande literatura, e não de um grande autor, afirmando que para o argentino, “o essencial é a literatura, não os indivíduos, e na literatura, que ela se dê impessoalmente, e que cada livro seja a unidade inesgotável de um só livro e a repetição extenuante de todos os livros” (BLANCHOT *apud* RODRÍGUEZ MONEGAL, 1980, p. 23).

Com esse comentário, notamos que Blanchot focalizou a negação da subjetividade do autor como uma das mais fortes expressões da concepção de infinito da literatura borgeana. Como grande exemplo de exercício narrativo de Borges no qual se expressa essa concepção, Blanchot cita o conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, que será posteriormente alvo de nosso estudo. Conforme veremos a seguir, de fato é a concepção panteísta da literatura que funda os acontecimentos e as reflexões desse conto.

Também Gérard Genette, conforme Rodríguez Monegal (1980), ocupa-se em analisar essa concepção borgeana da literatura, afirmando estar presente nos textos de Borges a idéia da literatura como “um espaço homogêneo e reversível onde as particularidades individuais e as precedências cronológicas não têm valor” (GENETTE, 1972, p.123). Conforme Genette, Borges tem três diferentes visões para sustentar essa concepção da literatura como algo universal e impessoal: o panteísmo, já citado, que se funda na crença em um único Espírito Criador da literatura, como veremos posteriormente no capítulo deste trabalho que aborda especificamente os textos de Borges; a visão clássica, que rechaça a preocupação com a pluralidade de autores, e a visão considerada pelo crítico francês como a mais profunda, que se baseia na crença do “poder” do texto escrito de atrair para o mundo da ficção todas as coisas existentes, formando uma “utopia literária” na qual o mundo parece existir somente para se converter em um livro.

A partir do reconhecimento dessas três visões que embasam a concepção de literatura borgeana, Genette fixa-se exclusivamente no conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, encontrando neste a idéia de que, nesse processo de “formação” do livro a partir de todo o mundo, o ato de leitura se manifesta com uma importância fundamental, fato que demonstra a reafirmação da literatura como resultado da participação de outros elementos além da subjetividade do autor, tornando-a universal. Nesse sentido, Genette elabora uma perspectiva a respeito do conto e da literatura de Borges que se identifica com a noção de infinito

proferida por Blanchot, já que, conforme vimos, essa noção também se funda na negação da subjetividade do autor e a conseqüente crença em uma universalidade da literatura.

Um outro crítico importante da obra de Borges dentro da *nouvelle critique*, conforme Rodríguez Monegal (1980), foi Michel Foucault, que manifestou algumas de suas principais considerações a esse respeito no prefácio de *As palavras e as coisas* (1966). Rodríguez Monegal acredita que Foucault se sobressaiu aos outros dois críticos franceses já citados, na medida em que conseguiu atingir com mais precisão a verdadeira natureza labiríntica dos textos de Borges, a partir do momento em que

aponta para o centro da escritura borgeana: uma empresa literária que se baseia na “total” destruição da literatura e que, por sua vez, paradoxalmente, instaura uma nova literatura; uma *écriture* que se volta para si mesma para recriar, com suas próprias cinzas, uma nova maneira de escrever; (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1980, p. 43-4)

Pelo trecho citado, percebemos que a defesa de Rodríguez Monegal quanto à postura de análise da obra borgeana elaborada por Foucault leva em conta a percepção que este crítico francês tem do trabalho com a linguagem, desenvolvido por Borges, como o grande propiciador da “novidade” de sua literatura. Essa “novidade”, portanto, consiste em uma literatura em constante recriação, em sua destruição e ressurgimento, o que entendemos como o processo de renovação da linguagem propiciado pelo ato de leitura.

Focalizando sua atenção justamente nessa importância do ato de leitura para a literatura borgeana, Rodríguez Monegal desenvolve, no capítulo intitulado “O leitor como escritor” sua própria perspectiva sobre essa questão, não mais se fixando somente nas reflexões da *nouvelle critique*. Valorizamos aqui a apresentação de suas principais idéias por julgá-las relevantes para a explanação de nossa visão acerca da poética borgeana e para dar embasamento a nossa perspectiva de abordagem do *corpus*.

Rodríguez Monegal inicia o capítulo contando justamente a história da personagem Pierre Menard, protagonista do conto que analisaremos posteriormente, destacando alguns trechos principais do conto. A primeira idéia defendida por Rodríguez Monegal acerca do

conto é o enfoque de Borges na concepção de que a atividade crítica, que entendemos aqui como o próprio ato de leitura, configura-se como uma atividade tão imaginária quanto a ficção. Nesse sentido, entendemos que Rodríguez Monegal analisa a atuação de Menard como um crítico-leitor da obra de Cervantes, e que tal prática, dentro do exercício literário, converte-se também em uma forma de (re)criação do texto, já que se torna uma atividade dotada de artifícios imaginários tanto quanto a própria ficção.

Em função desse caráter inevitavelmente fictício da crítica, Rodríguez Monegal defende que, no conto, está evidenciada a impossibilidade do exercício de uma crítica científica. Entretanto, Rodríguez Monegal vai mais fundo na questão, afirmando que podemos na verdade, encarar essas ironias do conto a respeito da crítica científica como a fundação de uma nova disciplina poética, “aquela que, em vez de fixar-se na produção da obra literária, se voltasse para a leitura” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1980, p.80). A partir dessa colocação, percebemos que Rodríguez Monegal defende a formação, dentro da obra de Borges, fundamentalmente nesse conto de Pierre Menard, de uma poética que consagra a leitura como o principal modo de articulação das relações reflexivas dentro da literatura, a partir do corpo textual.

O grande intuito de Rodríguez Monegal, a partir do reconhecimento de uma poética da leitura que fundamenta a obra de Borges e que está simbolicamente expressa no conto de Pierre Menard, é não exatamente detalhar essa poética, mas sim buscar suas raízes na própria obra de Borges bem como nas experiências pessoais do escritor argentino. Para tanto, começa citando como exemplo o trecho apresentado como epígrafe deste capítulo, no qual Borges afirma não haver nenhuma diferença ou superioridade entre ele, como autor, e seus leitores. Rodríguez Monegal afirma estar presente, nesse trecho, a síntese da teoria da “nulidade da personalidade”, que se manifesta em toda a obra borgeana. Nessa mesma linha, são

apresentadas também as idéias de Borges sobre a negação do tempo, que reduz nossa existência ao presente, e a conseqüente redução da realidade.

Citando exemplos de vários textos de Borges que discutem essa temática da negação do tempo e da realidade do mundo e do indivíduo, Rodríguez Monegal procura evidenciar a preocupação com essas questões metafísicas como a grande fonte que impulsionou Borges a valorizar o papel do leitor em detrimento do papel do autor. Também afirma que a convicção metafísica de Borges com relação ao tempo, à realidade e à individualidade se deve não só às suas investigações intelectuais, mas a uma espécie de “iluminação”, ou seja, de um episódio pelo qual Borges passou em 1928, quando se deparou com um muro cor-de-rosa e a partir de então uma série de associações temporais passaram pela sua cabeça, de modo a ter a impressão de haver alcançado a eternidade; o que ocorreu, de fato, é que ele percebeu ocorrer naquele momento, ou pelo menos teve a forte impressão de ter vivido o mesmo instante passado há trinta anos atrás, daí a conclusão de que a idéia de sucessão temporal é ilusória.

Então, “o Tempo fica assim abolido não porque ele [Borges] se sinta eterno ou porque sua arte seja capaz de preservá-lo para sempre da eternidade da obra, mas porque ele, Borges, não é ninguém. Ou melhor: é ninguém” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1980, p.87). Nesse sentido, Rodríguez Monegal analisa a negação do tempo em estrita relação com a negação da própria individualidade, da identidade pessoal, princípio constante praticado por Borges tanto na assunção de sua postura como escritor, como em sua concepção de mundo e de literatura. A partir da negação da individualidade, Borges acredita que todos os homens são um único homem, afirmando o exercício da doutrina do Eterno Retorno, presente em contos como “O imortal”, no qual a personagem tem o poder de viver através dos séculos sendo o mesmo homem e concomitantemente vivendo outras personalidades, como a de Homero, a de um tradutor de Homero, e a do próprio autor do conto.

Sem dúvida alguma, esse artifício de converter o individual em universal é um dos elementos mais enigmáticos e perturbadores da literatura borgeana, que se reforça pela crença na irrealidade. Conforme Rodríguez Monegal, essa percepção da irrealidade, apesar de ser contrastada com a lógica, que indica a existência de todas as coisas, afirma-se e se consolida como experiência alucinatória na literatura borgeana pelo seu caráter de ficção literária, e é justamente dentro desse contexto que Borges pensa em sua poética da leitura.

Na tentativa de demonstrar a presença dessa poética na literatura borgeana, Rodríguez Monegal nos dá também exemplos de outros textos de Borges, além de “Pierre Menard, autor do Quixote”, que ressaltam a importância do leitor em detrimento do autor. Um dos exemplos mais importantes é o de *História universal da infâmia*, livro que consiste em uma coleção de biografias de personagens inexistentes, e no qual Borges se apresenta como um mero leitor e redator dessas histórias que apareceram em livros de outros autores. A respeito dessa postura, Rodríguez Monegal comenta que o reconhecimento do papel de Borges como leitor não significa que sua atividade se resuma a uma simples releitura das biografias, mas sim que este, “implicitamente (...), postula que reler, traduzir, são parte da invenção literária. E talvez que reler e traduzir são a invenção literária. Daí a necessidade implícita de uma poética da leitura” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1990, p.91).

Notamos no fragmento acima uma exposição clara por parte de Rodríguez Monegal de sua percepção da poética da leitura borgeana como uma concepção que admite o ato de leitura como um componente crucial do processo de criação literária, participando posteriormente à criação do autor mas, mesmo assim, de forma tão importante quanto o autor na construção do texto. Nesse sentido, na medida em que os papéis hierárquicos se anulam, verificamos a consagração da universalidade e da impessoalidade frisadas por Borges, e a composição de uma literatura que só se configura como tal após a atividade do leitor.

Rodríguez Monegal também indica os ensaios de *Outras inquisições* (1952) como textos importantes para chegarmos a perceber e a entender essa poética da leitura na literatura borgeana. Sobre o ensaio “Do culto aos livros”, por exemplo, Rodríguez Monegal comenta a discussão sobre a diferença entre o livro e a literatura, ressaltando a perspectiva de Borges a respeito do caráter sagrado que o livro alcançou ao longo dos tempos, em função da crença de que o mundo existe para se converter em livro, ou seja, há uma identificação entre o Universo e o livro. Tal perspectiva, conforme notamos, não só reafirma mais uma vez a concepção de universalização do objeto particular, como torna possível a percepção do sujeito leitor do livro, dotado desse caráter universalizante, como um grande criador desse Universo do livro a partir do momento em que atua ativamente em seu papel.

Um aspecto importante destacado por Rodríguez Monegal a respeito dos ensaios de *Outras inquisições* é o constante uso de citações de outros autores, feito por Borges, para dar exemplo e reforçar a defesa de um determinado tema, e ao mesmo tempo para demonstrar a reincidência desse mesmo tema como uma prova da universalidade da literatura. Esse recurso explorado por Borges em seus ensaios mais uma vez se converte em um instrumento que corrobora a crença em um único Espírito Criador da literatura, já que, evidenciando essa recorrência, vai-se de certo modo “dissolvendo” a personalidade do escritor, pois o que este escreve passa a não mais ser visto como algo exclusivo, a partir do momento em que aparece na fala de outros autores.

Outro ensaio de *Outras inquisições* comentado por Rodríguez Monegal é o intitulado “Nota sobre (para) Bernard Shaw”, dentro do qual o crítico destaca também a reflexão de Borges sobre a leitura. Desse modo, Rodríguez Monegal acredita que, assim como em “Pierre Menard”, nesse ensaio Borges enfatiza o exercício da leitura como uma atividade que participa do próprio ato de criação, pois dialoga com o texto, fato que pode ser reconhecido, por exemplo, pelo seguinte trecho do ensaio:

Uma literatura difere de outra ulterior ou anterior, menos pelo texto que pela maneira de ser lido; se me fora outorgado ler qualquer página atual- esta, por exemplo- como será lida no ano dois mil, eu saberia como será a literatura do ano dois mil³ (BORGES, 1999a, p.139).

Podemos verificar nesse trecho que, conforme a concepção de Borges, um texto literário adquire suas próprias características não só pela forma como o escritor o elabora, mas principalmente pela leitura dele realizada. Nesse sentido, percebemos em tal comentário de Borges uma referência bastante clara e explícita sobre a importância que ele atribui ao ato de leitura para a caracterização da literatura, na medida em que concebe as significações reconhecidas e estabelecidas pelo leitor como a maior fonte de consolidação da literatura. Rodríguez Monegal ainda completa o sentido da importância desse leitor dentro da concepção borgeana raciocinando que, se o Universo é o próprio livro, cada um de nós pode ser visto como um signo desse livro, ou seja, somos inevitavelmente parte desse todo, e nos convertemos em peças ainda mais importantes quando nos transformamos em leitores desse texto do qual fazemos parte.

Após esse longo passeio por vários textos de Borges, Rodríguez Monegal volta a “Pierre Menard”, agora para destacar alguns aspectos da vida pessoal do escritor argentino que puderam influenciar na escrita do conto. Rodríguez Monegal comenta sobre o acidente sofrido por Borges quando ele subia uma escada e bateu a cabeça no batente de uma janela, ficando inconsciente em decorrência de um estado de septicemia que se prolongou por um mês. “Pierre Menard, autor do Quixote” foi o primeiro conto escrito por Borges após sua recuperação, e surgiu justamente como fruto da curiosidade do escritor em saber se sua capacidade criativa ainda estava viva.

Além disso, Rodríguez Monegal sublinha a influência do pai no comportamento literário de Borges. Considerando o fato de que ser escritor era um desejo do pai de Borges

³Una literatura difiere de otra ulterior o anterior, menos por el texto que por la manera de ser leída: si me fuera otorgado leer cualquier página actual- ésta, por ejemplo- como la leerán el año dos mil, yo sabría como sería la literatura el año dos mil (BORGES, 1997c, p.238-9).

que não se realizou, Rodríguez Monegal argumenta que a idéia da nulidade da personalidade de autor e leitor, presente no conto, pôde muito bem ser uma crença que se baseou na intenção de Borges em realizar “uma obra esboçada mas não realizada pelo pai” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1980, p.122).

A respeito da visão elaborada por Rodríguez Monegal sobre a poética da leitura borgeana, não nos interessam aqui os detalhes da vida pessoal de Borges utilizados pelo crítico para refletir sobre sua produção, nem tampouco as preocupações metafísicas do autor enquanto homem, apontadas como motivações para o questionamento sobre o papel do leitor na literatura borgeana, pois não acreditamos serem esses os alicerces de sua poética. Nesse sentido, vemos que o estudo de Rodríguez Monegal define a concepção de literatura de Borges como uma poética da leitura, mas não se fixa em um texto detidamente para demonstrar os vários momentos em que essa concepção se manifesta pelo trabalho da linguagem poética. O conto “Pierre Menard, autor do Quixote” é citado como grande exemplo da possibilidade de reconhecimento dessa poética da leitura, fato com o qual concordamos, mas este mesmo conto não é analisado pormenorizadamente para evidenciar suas reflexões sobre a poética da leitura; alguns trechos do conto são citados, mas sentimos que eles não são suficientes para explicitar e deixar claro no que consiste a poética da leitura nos textos de Borges.

Por isso, esperamos ir além do encontro de razões para o desenvolvimento dessa poética na obra de Borges, realizando um estudo que privilegie o reconhecimento da efetivação da poética da leitura na própria linguagem borgeana. É com esse intuito que realizaremos nossa abordagem nos próximos capítulos. Antes de entrarmos nessa parte de reflexão sobre a linguagem borgeana, seria interessante ainda destacar, a partir de um texto autobiográfico, a importância que Borges dá ao papel do leitor com relação à atividade por meio da qual obteve seu reconhecimento, ou seja, é nítida a distinção e importância que

Borges dá ao seu papel como leitor da literatura em detrimento de seu papel como escritor, como já pudemos ver na epígrafe deste capítulo. Isso se deve, muito provavelmente, ao fato de ele reconhecer, no ato de leitura, uma forma de escritura do texto, talvez mais enriquecedora. Vejamos o texto, publicado pela primeira vez em 1960 na obra *O fazedor* [El hacedor] e encontrado por nós nas *Obras Completas II* (1999, p.206), aqui transcrito na íntegra:

BORGES E EU

Ao outro, a Borges, é que sucedem as coisas. Eu caminho por Buenos Aires e me demoro, talvez já mecanicamente, para o arco de um vestíbulo e o portão gradeado; de Borges tenho notícias pelo correio e vejo seu nome em uma lista tríplice de professores ou em um dicionário biográfico. Agradam-me os relógios de areia, os mapas, a tipografia do século XVIII, as etimologias, o gosto do café e a prosa de Stevenson; o outro compartilha essas preferências, mas de um modo vaidoso que as transforma em atributos de um ator. Seria exagerado afirmar que nossa relação é hostil; eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica. Não me custa nada confessar que alcançou certas páginas válidas, mas essas páginas não podem salvar-me, talvez porque o bom já não seja de ninguém, nem mesmo do outro, mas da linguagem ou da tradição. Além disso, eu estou destinado a perder-me, definitivamente, e só algum instante de mim poderá sobreviver no outro. Pouco a pouco vou cedendo-lhe tudo, embora conheça seu perverso costume de falsear e magnificar. Spinoza entendeu que todas as coisas querem perseverar em seu ser; a pedra eternamente quer ser pedra e o tigre um tigre. Eu permanecerei em Borges, não em mim (se é que sou alguém), mas me reconheço menos em seus livros do que em muitos outros ou do que no laborioso rasqueado de uma guitarra. Há alguns anos tentei livrar-me dele e passei das mitologias do arrabalde aos jogos com o tempo e com o infinito, mas esses jogos agora são os de Borges e terei de imaginar outras coisas. Assim minha vida é uma fuga e tudo eu perco e tudo é do esquecimento, ou do outro.

Não sei qual dos dois escreve esta página.

A primeira e mais forte impressão que temos desse pequeno texto é a nítida distinção que esse “eu” narrador faz entre ele e um outro homem que ele chama de Borges. Sabemos que esse eu narrador também é Borges, e por isso percebemos a brincadeira estabelecida por esse narrador com o intuito de destacar a dubiedade da qual ele próprio é composto. Por meio da descrição feita pelo narrador, podemos distinguir a existência de um Borges de vida pública, ao qual “sucedem as coisas”, ou seja, o escritor que todos conhecem, e de um “eu” que não se assume como Borges, e que admite o gosto pelas coisas do mundo e uma vivência cotidiana bastante comum.

O aspecto mais interessante e que provoca a curiosidade pelo texto é o fato de percebermos que esse “eu” narrador, apesar de não se assumir como Borges, é também uma parte dele. Nesse jogo estabelecido podemos identificar um importante posicionamento de Borges em sua literatura, que defendemos até agora: nessa distinção de uma duplicidade de personalidades que se relacionam a um mesmo Borges, verificamos a necessidade de diferenciar o papel do escritor do papel do leitor vivido pelo mesmo Borges. A narrativa constrói-se por meio de um perfeito jogo no qual a distinção quer ser tão fortemente marcada que se apresenta a existência de duas personagens aparentemente separadas, mas que ao longo do texto se relacionam cada vez mais a ponto de não poderem existir individualmente.

Reconhecemos na personagem chamada Borges o escritor, aquele de vida pública, que todos admiram e louvam, enquanto o outro é o Borges leitor, que assume uma vida de omissão e simplicidade. Causa surpresa nesse jogo de duplicidade tramado pelo sujeito o fato de que o Borges identificado por nós como o leitor não se reconhece como “Borges”, esse narrador apenas se reconhece como um “eu” e atribui o nome “Borges” somente ao outro, ao escritor. É justamente esse aspecto que provoca a singularidade do jogo do duplo, e que marca fortemente a percepção de uma distinção entre o papel do escritor e o papel do leitor.

Essa necessidade de distinção entre as duas personagens se manifesta intensamente no título e nas primeiras linhas do texto, mas se enfraquece aos poucos, à medida que o próprio narrador vai percebendo o quanto estão relacionadas essas duas personagens. Não tarda muito para que o “eu” leitor perceba que seus gostos são os mesmos do Borges escritor, apesar de reconhecer que para este os gostos se transformam em vaidade, ou seja, se manifestam publicamente por meio de sua literatura.

A necessidade de distinção se converte em inevitável constatação de uma complementaridade entre os dois, bem expressa na frase “eu vivo, eu me deixo viver, para que Borges possa tramar sua literatura, e essa literatura me justifica”. Verificamos nessa frase ao

mesmo tempo a dependência que o Borges escritor tem do Borges leitor, que é esse “eu”, pois é este quem lhe fornece toda a base de conhecimento histórico-cultural, obtida por meio de sua experiência como leitor, para que o Borges escritor possa construir sua concepção literária e manifestá-la em seus textos, ou seja, para que ele “possa tramar sua literatura”. A noção de literatura como trama também é muito importante nesse texto, já que, como sinônimo de algo planejado de modo complexo, e que conseqüentemente enreda aquele se relaciona com ela, deixa entrever na produção borgeana a participação desse jogo do duplo instaurado, o qual mostra que a identidade discursiva do escritor só é reconhecida a partir de seu espelhamento na posição do leitor.

Em contrapartida, é a formação dessa concepção literária expressa nos textos do Borges escritor, é essa busca pela reflexão sobre o mundo e sobre a literatura, enraizada na construção dos textos do Borges escritor, que estimulam a prática do “eu”, quer dizer, do Borges leitor, justificando sua própria existência. Isto é, a existência de ambos se converte em um círculo vicioso no qual o escritor não pode viver sem o leitor, pois é este quem lhe fornece os insumos de sua própria concepção literária expressa nos textos, e ao mesmo tempo o leitor não pode viver sem o escritor, pois é este quem, através de sua prática, suscita o interesse do leitor em buscar leituras enriquecedoras de seu horizonte, alimentando seu interesse pela literatura.

Nesse sentido, percebemos no texto que o reconhecimento da existência do outro por parte de ambos, e principalmente por parte do “eu” narrador, que é o Borges leitor, é o que lhes permite sua própria identificação, ajudando-lhes a definir melhor seu próprio papel. Desse modo, entendemos que é somente pela percepção da existência do outro, e conseqüentemente pelo reconhecimento de sua própria existência dependente do outro, que cada papel, tanto o do escritor quanto o do leitor, pode ser exercido em sua integridade, a partir do momento em que um se torna instrumento ou estímulo para o saber do outro.

Entretanto, o segredo da composição literária não termina aí. A sábia visão do “eu” narrador, o Borges leitor, admite que por maiores que sejam suas contribuições ao Borges escritor, e que estas se convertam em grandes páginas de sua literatura, reconhecidas e louvadas pelo público, essas mesmas páginas já não pertencem a ninguém, nem ao Borges leitor, que contribuiu para sua construção, nem ao Borges escritor, que as construiu. A partir do momento em que se apresentam como texto, essas páginas passam a pertencer à literatura, à linguagem e à tradição, ou melhor, a prática da discursividade encenada pela linguagem prevalece sobre a manifestação de individualidade.

Nos momentos finais do texto, o “eu” narrador admite cada vez mais perder sua força, sua existência independente, entregando-se a sobreviver no outro, o Borges escritor. De certo modo, parece querer dizer que o Borges leitor em algum momento não mais viverá, pois sua vida material um dia há de acabar, enquanto que o Borges escritor permanecerá sempre vivo pela sua imagem de autor vinculada aos textos, que ficarão para a posteridade. Apesar de o “eu” leitor reconhecer que de algum modo estará vivo nos textos do Borges escritor, assim como este estará, considera que sua presença se percebe muito mais forte em textos de outros autores e em outras manifestações das quais ele tanto gosta. Nesse pensamento do “eu” leitor se manifesta a crença de Borges na herança de seus precursores, e na manifestação de uma literatura única, na qual a linguagem poética, como Espírito Criador, universaliza as produções de todos os tempos.

Assim, o jogo da duplicidade permanece até o fim, ainda que o “eu” leitor pareça render suas forças ao Borges escritor. As “vidas” dos dois permanecerão para sempre intrinsecamente ligadas, pois embora o “eu” leitor tente fugir, todas as suas leituras, experiências e concepções permanecerão manifestas no outro, ou pelo menos nos textos do outro, o Borges escritor. Por isso, em função dessa existência sempre dependente, que se concretiza pelos textos, ainda que ambos os Borges morram, torna-se por fim impossível

separar um do outro, pois um “toma” a função do outro, a ponto de não se saber qual dos dois escreve o relato.

Quer dizer, a frase final do texto sintetiza de forma singular a idéia principal nele contida, ou seja, a de que, embora o “eu” leitor supervalorize sua existência, reconhecendo-a como um aspecto de maior contribuição, é impossível desvinculá-la da existência do Borges escritor, pois foi somente através desta última que o Borges leitor pôde se manifestar de maneira completa, foi somente como Borges escritor que o Borges leitor pôde manifestar a importância de suas leituras. Por isso, vemos que o texto aborda a questão da simultaneidade dos “Borges” como um espelhamento da identidade de cada um pela diferença com relação ao outro.

No texto, de um modo geral, e particularmente nessa frase final, também pode ser reconhecida a manifestação da poética da leitura borgeana, levando em consideração, por exemplo, o momento em que a relação intrínseca e mútua entre o Borges leitor e o Borges escritor vai cada vez mais se mostrando, até a situação em que os papéis se imbricam de tal modo que já não se torna mais possível saber com exatidão quem escreve o texto narrado. A partir dessa situação, bem apresentada pela frase final, vemos que prevalece no texto a idéia de não haver uma distinção entre leitor e escritor, já que ambos possuem, ainda que exercendo funções não exatamente iguais, a mesma capacidade e possibilidade de exercer um ato de criação. No caso específico desse texto abordado, por percebermos que na verdade as duas personagens se referem a um só ser, que se duplica a partir do contato com a literatura, entendemos que a capacidade criativa do Borges leitor se manifesta de modo explícito por meio de sua influência sobre o papel do Borges escritor.

Entretanto, na figura do leitor comum, essa capacidade criativa se manifesta de modo mais indireto, pois está relacionada à atribuição de novas significações ao texto e que constroem sua interpretação. Essas novas significações, contudo, não se apresentam, na

maioria das vezes, sob a forma de um novo texto escrito concretamente, elas passam apenas a fazer parte da percepção de mundo e de literatura desse leitor, transformando o texto apenas indiretamente. Percebemos que Borges, nesse texto que discutimos, ainda que focalize sua experiência nos dois papéis, do leitor e do escritor, abre margem para que pensemos na nossa atividade de leitores como um exercício de escritura, mesmo que ela não se realize como uma experiência de escrita concreta, conforme ele mesmo realizou.

Por meio do texto que comentados, dotado de um teor de hibridização, já que nele se encontram projetadas mutuamente características da ficção e do ensaio, do poético e do narrativo, pudemos perceber o relacionamento complexo que existe entre o papel do leitor e o papel do escritor pela experiência do próprio Borges. Agora, interessa-nos perscrutar seus ensaios e principalmente seu conto escolhido como nosso *corpus*, com o intuito de verificar como esse reconhecimento da importância do papel do leitor na literatura por parte do escritor argentino se efetivou na construção de sua poética da leitura, buscando identificar como esta se expressa em sua linguagem e como acaba por caracterizar grande parte de seus textos literários.

O LEITOR NA FICÇÃO: REFLEXÕES EM TORNO DE “PIERRE MENARD, AUTOR DO QUIXOTE”

(...) um grande escritor cria seus precursores. Criados e de certo modo os justifica. Assim, o que seria de Marlowe sem Shakespeare?

Jorge Luis Borges

Mergulhar no universo da poética de Borges representa um grande passo para a investigação de um mistério mais que literário, é sim a assunção do compromisso de refletir junto com o autor sobre enigmas da existência do homem e do cosmos. Aceitar ser participante dessa constante reflexão metafísica a partir da leitura de sua obra corresponde à missão de abstrair da consciência a base de elementos concretos que ajudam a entender a realidade para aceitar o poder da força etérea de que se compõe sua concepção da existência e, conseqüentemente, da literatura.

Como bem testemunha Restrepo (1998), essa constante inquietação metafísica do eu borgeano diante do universo que o rodeia manifesta-se em sua literatura por meio de lições deixadas pelo autor. Uma dessas principais lições, a qual atua como um dos fundamentos de sua concepção de literatura, consiste na “convicção de que o poeta [ou escritor] não descobre algo novo, e sim recorda algo esquecido” (RESTREPO, 1998, p.07).

Entendendo poética como o projeto literário ou estético de um autor, reconhecemos que a colocação de Restrepo acima citada sintetiza o fundamento da poética de Borges, baseada no conceito de panteísmo, o qual atribui à literatura um caráter de universalidade e impessoalidade. É essa concepção primordial que fundamenta muitos dos textos de Borges, sendo manifestada explicitamente em alguns ensaios e, de modo mais implícito, em vários de seus contos. Mostraremos a seguir, num primeiro momento, como Borges apresenta essa

concepção em alguns de seus textos e, a partir disso, realizaremos nossa interpretação a esse respeito.

O ensaio “A flor de Coleridge” [La flor de Coleridge] se apresenta como uma espécie de “tratado” que expõe o conceito de panteísmo, a partir de exemplos de diferentes textos e autores ao longo da história da literatura. Publicado pela primeira vez em 1952 na obra *Otras inquisiciones* [Otras inquisiciones], tal ensaio consiste em uma pequena exposição de Borges a respeito da permanência de uma mesma idéia na obra de três autores distanciados no tempo e no espaço.

Para a verificação dessa permanência, Borges contrapõe os textos dos seguintes autores: o poeta romântico Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), o inglês Herbert George Wells (1866-1946) e o norte-americano Henry James (1843-1916). Antes mesmo de apresentar qual seria essa idéia recorrente nos três autores, Borges introduz o ensaio com uma reflexão de Paul Valéry que expõe, de modo claro, a concepção panteísta na qual o pensamento borgeano funda sua visão de literatura. Estas são as palavras de Valéry:

“A história da literatura não deveria ser a história dos autores e dos acidentes de sua carreira ou da carreira de suas obras, e sim a história do Espírito como produtor ou consumidor de literatura. Essa história poderia ser levada a termo sem mencionar um único escritor⁴” (BORGES, 1999a, p.16).

Ao iniciar seu texto com essa colocação de Valéry, Borges evidencia a intenção de discutir o panteísmo, já que a noção de um único Espírito produtor e consumidor enfatiza o caráter universal e impessoal da literatura. Entendemos nessa afirmação de Valéry o Espírito único formador da literatura como a busca da escrita literária pela garantia de uma linguagem poética única, dando a esta o permanente estado de desafio à linguagem comum. Com isso, a literatura, como linguagem poética, adquire um caráter autônomo e compartilha, em todas as

⁴“La Historia de la literatura no debería ser la historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la carrera de sus obras sino la Historia del Espíritu como productor o consumidor de literatura. Esa historia podría llevarse a término sin mencionar un solo escritor” (BORGES, 1997c, p.20).

épocas, a visão da construção consciente de um texto que busca uma existência paralela à linguagem comum. Assim, o caráter plurissignificante da linguagem poética, ao contrário de dar origem a várias “linguagens”, fortalece-a como um conjunto de características que singularizam o texto literário frente à linguagem comum, apresentando-a como única forma capaz de dar ao texto o cunho de obra artística. Nesse sentido, consideramos a relativização da importância da subjetividade do escritor como o reconhecimento da importância que a linguagem poética alcança na produção da literatura.

Em seguida, para demonstrar a permanência de uma idéia na obra de diferentes autores, Borges apresenta primeiramente um fragmento do texto de Coleridge, que expõe a situação de um homem que visita o Paraíso em seu sonho, recebendo uma flor como prova de sua passagem por esse lugar, e quando acorda está com essa mesma flor em sua mão. A esta situação exposta no texto de Coleridge, produzido entre fins do século XVIII e princípios do século XIX, Borges contrapõe a situação do protagonista do romance de Wells, esboçado em 1887, intitulado *The Time Machine*. Esse protagonista viaja fisicamente ao futuro, trazendo de lá uma flor murcha. Borges chama essa situação do romance de Wells como segunda versão da situação demonstrada no texto de Coleridge.

Borges apresenta ainda uma terceira versão dessa situação no texto de Henry James intitulado *The Sense of the Past*. Nessa obra, o protagonista volta ao passado, mas agora o nexo entre o presente e o passado não é mais uma flor, e sim um retrato, datado do século XVIII e que representa o próprio protagonista. A representação de sua figura em um tempo anterior no qual ele nem mesmo existia, provoca no protagonista a curiosidade de viajar até a data em que o retrato havia sido produzido. Ao chegar nesse lugar do passado, o protagonista encontra o pintor, que pode agora, com sua presença, pintá-lo.

Com a contraposição dessas três situações, expostas em textos produzidos em lugares e tempos distintos, Borges demonstra a permanência de uma mesma idéia em textos de

autores que nem sempre conheciam o texto de seus precursores, como no caso de Wells com relação a Coleridge. Interpretamos que esse acontecimento colocado por Borges em seu ensaio demonstra a possibilidade de coexistência dentro da ficção de planos como presente, passado e futuro, e até mesmo dos planos real e imaginário, em se tratando da visita ao Paraíso. Essa coexistência, que dá uma idéia de infinitude do tempo e do espaço, também pode ser vista como uma manifestação do panteísmo na literatura. Dessa forma, sendo a ficção uma performance da imaginação em um texto literário, sua construção se dá como desafio permanente à percepção comum das coisas, como a linguagem poética que a compõe. Assim, a ficção se apresenta como objetivo necessário ao homem enquanto produtor de literatura, pois ela dá a possibilidade da construção de outras “realidades” a partir do conhecido, como a coexistência de presente, passado e futuro, manifestada nos textos ficcionais apontados no ensaio de Borges, estimulando o desejo de seu próprio engendramento por parte do produtor.

A percepção que temos do panteísmo em “A flor de Coleridge” como reflexão sobre o comportamento da linguagem poética na realização da escrita literária pode ser reconhecida também em uma das frases finais do ensaio, quando Borges diz que “outra testemunha da unidade profunda do Verbo, outro negador dos limites do sujeito, foi o insigne Ben Johnson⁵ (...)” (BORGES, 1999a, p.18). Nessa frase, identificamos o “Verbo” destacado em letra maiúscula como a linguagem poética, que possui uma “unidade profunda” devido à sua constante busca existencial de desafiar a linguagem comum. Esse é o “Verbo” “único” que se manifesta em qualquer texto literário de todos os tempos, consolidando-se como característica comum que mantém um elo de origem entre as obras de toda a literatura.

A leitura de outros ensaios de *Outras inquisições*, como o intitulado “Magias parciais do Quixote” [Magias parciales del Quijote], permite perceber a recorrência da defesa do

⁵ Otro testigo de la unidad profunda del Verbo, otro negador de los límites del sujeto, fue el insigne Ben Jonson (...) (BORGES, 1997c, p.25).

panteísmo como um princípio formador da concepção literária de Borges. Nesse ensaio, Borges demonstra na obra *Dom Quixote* o jogo realizado pela ficção, acima mostrado como característica do panteísmo, que coloca num mesmo plano de existência o mundo real e o mundo imaginário. Borges diz que Cervantes, ao construir um realismo que introduz o sobrenatural de modo sutil, elaborou um romance no qual se compraz “(...) em confundir o objetivo e o subjetivo, o mundo do leitor e o mundo do livro⁶” (BORGES, 1999a, p.49).

Para exemplificar essa confluência de planos no *Quixote*, Borges apresenta alguns dos recursos ou momentos da obra que constroem esse diálogo entre o mundo real e o mundo imaginário. O primeiro desses momentos citados é quando a personagem do barbeiro comenta sobre o autor da obra *Galatéia*, que é o próprio Cervantes, fazendo-lhe algumas críticas. Borges diz que, nesse momento, “o barbeiro, sonho de Cervantes, ou forma de um sonho de Cervantes, julga Cervantes⁷” (BORGES, 1999a, p.49).

Essa colocação acima citada nos remete exatamente ao conto de Borges intitulado “As ruínas circulares” [Las ruinas circulares], presente na obra *Ficções* (1997). Nesse conto, Borges apresenta como personagem principal um homem que se propôs a criar outro homem a partir do seu sonho. Já nessa proposta, notamos uma correlação entre os planos real e imaginário estabelecida dentro da ficção, já que, para realizar um objetivo real, que é a criação de um homem, o protagonista utiliza um recurso do imaginário, que é o sonho. Percebemos que, por se tratar de uma proposta realizada dentro da ficção, não se coloca em dúvida a possibilidade de realização desse ato, o protagonista apenas reconhece a sua dificuldade.

Como comentado na frase acima citada do ensaio “Magias parciais do Quixote”, no conto também se realiza um embate entre criatura e criador, a partir do qual o criador descobre sua própria identidade. O criador, após a realização de seu feito, vê-se um dia

⁶ (...)confundir lo objetivo y lo subjetivo, el mundo del lector y el mundo del libro (BORGES, 1997c, p.76).

⁷ El barbero, sueño de Cervantes o forma de un sueño de Cervantes...(BORGES, 1997c, p.76)

sozinho cercado pelo fogo e, ao tentar escapar, percebe que pode pisar no fogo sem se queimar. Nesse momento, ele se lembra que seu filho sonhado, agora já em outras ruínas, tornava-se conhecido por essa mesma capacidade de pisar no fogo e não se queimar. Desde então, o criador pôde reconhecer que ele também era um sonho de alguém, ou seja, a partir de sua criação ele também pôde se reconhecer como criatura. Assim como no conto, Borges destaca que no *Quixote* o contexto ficcional permite a realização desse encontro e diálogo entre realidade e imaginação, ou seja, entre o autor Cervantes e a personagem do barbeiro. Borges ainda complementa essa reflexão demonstrando, como no conto, uma relação de alteridade entre criador e criatura.

Mais uma manifestação destacada por Borges do diálogo entre o real e o imaginário dentro da ficção é a discussão dentro do *Quixote* sobre a autoria. Ao longo da narração dos fatos, existe uma série de interrupções de teor metalingüístico, nas quais se manifestam reflexões sobre a própria história e o relacionamento da mesma com o autor. Conta-se que a versão de Cervantes, escrita em espanhol, seria resultado de uma tradução do original, escrito por um autor muçulmano de nome Cide Hamete Benengeli. Essa discussão sobre a responsabilidade da autoria dentro da própria obra também estabelece a coexistência de elementos da realidade, como o autor de carne e osso, no mundo da imaginação, este constituído pela história da personagem Dom Quixote. Essa brincadeira, possível dentro da ficção, instaura um jogo de ilusão no qual se constrói a sensação de que todos podemos também fazer parte do mundo imaginário.

Um exemplo de como se dá essa discussão sobre a autoria no *Quixote* está entre o final do Capítulo VIII e o princípio do Capítulo IX da primeira parte do romance. No final do Capítulo VIII, por exemplo, a voz que conta a história demonstra uma insatisfação diante da obra do autor árabe, pois este não havia apresentado por completo uma das batalhas de Dom Quixote. A voz diz então que “verdade é que o segundo autor desta obra não quis crer que tão

curiosa história estivesse enterrada no esquecimento (...); e assim, com esta persuasão, não perdeu a esperança de vir a achar o final desta apazível narrativa⁸” (CERVANTES, 1993, p.122).

O posicionamento do narrador nesse trecho evidencia sua avaliação, como elemento ficcional, com relação à escrita da obra e aos responsáveis por essa atividade. Assim, a consciência dessa figura, inerente à narrativa, a respeito do próprio processo de composição que a origina é colocada de um modo que naturaliza a manifestação do real dentro do ficcional. Essa coexistência natural da realidade dentro da ficção se efetiva pelo tom de relato oral que o narrador, como uma espécie de contador, assume ao se referir à história de Dom Quixote, como se esta fosse um daqueles contos primitivos passados de boca em boca, que perde algumas partes e acaba sendo recriada em alguns pontos. Nesse sentido, o narrador se comporta como se estivesse fora da ficção, e não como um elemento interno da mesma.

Esse tom de relato oral no qual o receptor, junto com o contador, trabalham para o desenrolar da história, também pode ser visto no primeiro parágrafo do Capítulo IX:

Deixamos na primeira parte o valente biscainho e o famoso D. Quixote com as espadas altas e nuas (...) Naquele ponto tão duvidoso parou, ficando-**nos** truncada tão saborida história, sem **nos** dar notícia o autor donde se poderia achar o que nela faltava⁹. (CERVANTES, 1993, p.123).

Nesse trecho, com o uso de verbos e pronomes na primeira pessoa do plural, o narrador aponta a participação de mais de um elemento no relato, e a falta de continuidade da história estimula um de seus conhecedores a dar a sua contribuição e terminar a história. Tal acontecimento, típico do processo de transmissão de histórias como relato oral primitivo, apresenta a história de Dom Quixote como fruto do mundo imaginário, estabelecendo uma

⁸ Bien es verdad que el autor de esta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a leyes del olvido (...); y así, con esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin de esta apacible historia (CERVANTES, 2004, p.83).

⁹ Dejamos en la primera parte de esta historia al valeroso vizcaíno y al famoso don Quijote con las espadas altas y desnudas (...); y que en aquel punto tan dudoso paró y quedó destroncada tan sabrosa historia, sin que nos diese noticia su autor dónde se podría hallar lo que de ella faltaba (CERVANTES, 2004, p.84).

relação íntima com elementos reais como autor e leitor empíricos, em virtude do posicionamento dissimulado do narrador como um contador oral de histórias.

Há ainda um outro momento do *Quixote*, na segunda parte da obra, em que Borges destaca um “confronto” entre o plano real e o imaginário, no qual a personagem Dom Quixote reflete sobre a própria obra em que ele é personagem, duvidando da capacidade do autor árabe em contar sua verdadeira história. Como adverte Borges em seu ensaio, nesse ponto vemos que “os protagonistas leram a primeira [parte], os protagonistas do *Quixote* são, também, leitores do *Quixote*¹⁰” (BORGES, 1999a, p.49). Vemos nesse fato mais uma vez, como processo fundamental de construção da narrativa cervantina, a coexistência, dentro da ficção, dos planos real e imaginário, a qual permite que uma personagem seja leitora de sua própria história.

Tendo em conta essa coexistência de planos na ficção, Borges aponta, no final do ensaio, a possibilidade de, inversamente, integrarmos o mundo imaginário ao atuarmos como leitores da ficção, como podemos ver no trecho abaixo:

Por que nos inquieta que Dom Quixote seja leitor do *Quixote*, e Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creio ter encontrado a causa: tais inversões sugerem que, se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, **nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios**. Em 1833, Carlyle observou que a história universal é um infinito livro sagrado que todos os homens escrevem, e lêem, e procuram entender, e no qual também são escritos¹¹ (BORGES, 1999a, p.50).

Nesse parágrafo final, além de frisar a ficção como o ambiente de coexistência que já comentamos, Borges abre margem para que pensemos também sobre uma relação importante que se dá entre o mundo real e a ficção a partir da leitura. Entendemos que essa ficcionalização do leitor apontada por Borges também diz respeito à transformação do leitor empírico em elemento ficcional operada no ato de leitura de um texto de ficção, processo este

¹⁰los protagonistas han leído la primera, los protagonistas del *Quijote* son, asimismo, lectores del *Quijote* (BORGES, 1997c, p.77).

¹¹¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote* y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben (BORGES, 1997c, p.79).

que ocupa as reflexões de Borges em alguns de seus textos, como veremos em “Pierre Menard, autor do Quixote”.

Ainda no trecho acima, Borges se refere à figura de um livro sagrado infinito, escrito e lido por todos os homens, como representante da história universal. Essa idéia se apresenta como tema do seu conto intitulado “O livro de areia” [El libro de arena], publicado pela primeira vez na obra *El libro de arena* (1975). Esse conto narra a história de um homem que recebe em sua casa um vendedor de Bíblias que lhe oferece um livro sagrado chamado “Livro de Areia”. Tal livro era assim chamado por sua mais intrigante característica: assim como a areia, o livro não possuía nem princípio nem fim.

Impressionado, o personagem-narrador tentou por várias vezes em vão encontrar o início ou o fim do livro, a pedido do vendedor. Este, por sua vez, declara que o livro é de fato infinito e que, portanto, pouco importa a numeração das páginas, pois “se o espaço é infinito, estamos em qualquer ponto do espaço. Se o tempo é infinito, estamos em qualquer ponto do tempo¹²” (BORGES, 1999b, p.81).

Nessa descrição do livro, o predomínio da infinitude, que faz com que todas as escrituras estejam contidas numa só, remete-nos, como a figura do Espírito único formador da literatura, à linguagem poética que compõe todas as obras. Esta, como vimos em “A flor de Coleridge”, apresenta-se nas obras literárias de todos os tempos como um elemento comum que constantemente desafia a linguagem referencial, buscando consolidar uma forma singular de representação dos sentidos. Desse modo, reconhecemos o Livro de Areia como uma figurativização da própria linguagem poética como componente fundamental das obras em qualquer tempo e espaço.

Ao final do conto, o mistério que envolve o livro domina o protagonista de modo extremo: após adquirir o livro, ele passa a viver em um clima de paranóia, isolado do mundo,

¹² Si el espacio es infinito estamos en cualquier punto del espacio. Si el tiempo es infinito estamos en cualquier punto del tiempo (BORGES, 2002, p. 233).

para tentar entender seu funcionamento. Depois de perceber que ele mesmo estava se transformando em um ser monstruoso, como julgou ser também o próprio livro, decidiu se livrar do mesmo, pois este “era um objeto de pesadelo, uma coisa obscena que difamava e corrompia a realidade¹³” (BORGES, 1999b, p.82). Ele, então, colocou o “Livro de Areia” entre os muitos livros da Biblioteca Nacional, posicionando-o em um infinito dentro do qual nunca mais poderia encontrá-lo novamente.

Acreditamos que essa reação da personagem seja resultado da dificuldade da razão humana de detalhar por completo todo o funcionamento da linguagem poética, representada pelo Livro de Areia. Diante da complexidade do mistério daquele “livro”, a personagem buscava a todo custo desenvolver um estudo lógico e completo sobre aquele objeto, que contemplasse todas as suas possibilidades de manifestação. Entendemos que a linguagem poética está sim sujeita a estudos significativos e importantes sobre seu funcionamento; contudo, o projeto obsedante de reconhecer toda a sua ampla rede de significações tende a encontrar resultados insatisfatórios.

O assombro e o repúdio advêm da necessidade humana de dominar, através do conhecimento, todas as coisas do Universo. Ao perceber que esse conhecimento completo seria quase impossível, pois não daria conta de toda a inesgotável rede de relações que compõe a linguagem poética, a personagem, num ato de desespero, resolveu abandonar o livro. Com esse desfecho, Borges descortina no conto um clima de irresolução sobre a natureza do Livro de Areia, que corresponde à impossibilidade de explicações definitivas sobre a natureza da linguagem poética. Desse modo, a concepção panteísta apreendida desse texto de Borges, ao mesmo tempo que apresenta a linguagem poética como uma unidade formadora de todos os textos literários, reconhece uma infinitude nela presente, que impossibilita sua explicação definitiva. Evidenciada então como elemento norteador da

¹³ (...) era un objeto de pesadilla, una cosa obscena que infamaba y corrompía la realidad (BORGES, 2002, p.235).

poética borgeana, consideramos importante agora ver essa concepção panteísta como fundamento do contexto ficcional do conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, *corpus* principal deste trabalho.

Esse conto chama a atenção desde a sua estrutura de desenvolvimento narrativo, já que não possui uma estrutura tradicional do gênero conto, que seria a apresentação de uma problemática envolvendo um pequeno núcleo de personagens, a predominância de uma tensão e de uma intensidade relacionadas ao desenvolvimento da história, expressa por meio da linguagem, conforme afirma Cortázar no ensaio “Alguns aspectos do conto”, presente na obra *Valise de Cronópio* (1974) e, em geral, um desfecho surpreendente. O texto de Borges em questão, ao contrário, mostra-se com características mais próximas ao ensaio, já que se apresenta como uma nota de um narrador que se propõe a esclarecer uma injustiça feita à personagem Pierre Menard, um escritor francês do século XX. Ao se referir a esse conto, o próprio Borges comenta que “era ainda um sítio a meio caminho do ensaio e da verdadeira narrativa” (BORGES, 1997a, p.107-8), como já havia sido antes o conto “A aproximação a Almotásim” [El acercamiento a Almotasin], publicado pela primeira vez em 1942 na obra *O jardim dos caminhos que se bifurcam* [El jardín de senderos que se bifurcan].

Assim, o conto se desenvolve com um alto teor reflexivo e descritivo, perceptivelmente sem o enfoque em uma ação e sem a criação de uma expectativa de desfecho, conforme poderá ser visto nos trechos a serem citados posteriormente. Sendo assim, percebemos que, apesar de ser um texto ficcional, “Pierre Menard, autor do Quixote” aproxima-se do gênero ensaístico por se caracterizar como texto que enfoca uma reflexão mais intelectualizada sobre um determinado tema, a qual se desenvolve baseada em um exemplo específico, que neste caso é a história de Pierre Menard.

Nesse sentido, o conto se apresenta como um “pseudo” ensaio, na medida em que forja uma linguagem acadêmica utilizada com o intuito de dar à reflexão do narrador um ar de

seriedade e de cientificidade. Esse posicionamento crítico e científico do narrador é um artifício da ficção utilizado para convencer o leitor da seriedade do conteúdo narrado, enredando esse leitor de modo a fazer com que ele não perceba já ter caído nas malhas do mundo ficcional, aceitando fazer parte de um jogo do qual ele participa inconscientemente.

O propósito do narrador consiste em apresentar o verdadeiro legado das obras deixadas pelo escritor Pierre Menard, já que as catalogações anteriores, organizadas por autoridades como a personagem Mme. Henri Bachelier, cometeram omissões imperdoáveis de algumas obras do autor francês. As figuras citadas como personagens no texto, críticos da obra de Menard, estão em sua maioria relacionadas à alta sociedade e, ao comentar sobre seus costumes, o narrador destila uma sutil ironia sobre a capacidade crítica dos mesmos. Para realizar seu intento, este narrador divide a obra de Menard em dois grupos, o de sua obra visível e o de sua obra invisível.

Nessa divisão apresentada pelo narrador já se situa um primeiro estranhamento, pois como seria possível, para um estudo acadêmico, considerar a obra de um autor visível ou invisível? Dentro de tal questão se situa uma evidência fundamental: a de que, ao reconhecer a existência de uma obra visível e uma obra invisível, o narrador expõe uma percepção figurativa da obra do autor, contrastante à lógica da visão acadêmica, daí constatarmos que o caráter de estudo acadêmico é algo apenas dissimulado pelo narrador para atrair o leitor do conto, fazendo com que este leve o texto “a sério”. Assim, o narrador nos estimula a pensar na obra visível de Menard como aquela em que ele atuou como autor empírico dos textos, os quais existem concretamente. Já a obra invisível considerada pelo narrador pode ser vista como aquela em que Menard atuou como leitor, ou seja, em que contribuiu para a atribuição de novos sentidos ao texto, mas estes, contudo, não estão inseridos concretamente na estrutura lingüística do texto, mas apenas sugeridos por essa mesma estrutura.

A partir dessa divisão, o narrador cita todos os volumes que constituem a obra visível, compondo uma enumeração maçante que dá à narrativa um tom cansativo e metódico, nem um pouco próximo do enredo envolvente de muitos contos. Esse tom, conforme comentado acima, corresponde à estratégia do narrador de convencer o leitor da diferença entre as duas partes da obra de Menard. Nesse sentido, o narrador tenta nos convencer, a partir de argumentações sérias e minuciosas, típicas do estudo acadêmico, sobre a atuação de Menard como leitor do *Quixote*.

Em nota da versão espanhola desse conto apresentada em *Narraciones* (2002), Barnatán se refere a esse tom maçante como o momento em que o texto se entrega a certos “tics” dos trabalhos universitários (p.86). Esse procedimento reforça no conto o tom de análise crítica pretendido pelo narrador. Dentre os volumes da obra visível encontram-se textos dedicados à reflexão sobre a estrutura da poesia e sobre a linguagem poética, como, por exemplo,

uma monografia sobre a possibilidade de construir um vocabulário poético de conceitos que não sejam sinônimos ou perífrases dos que informam a linguagem comum, “mas objetos ideais criados por uma convenção essencialmente destinados às necessidades poéticas” (Nimes, 1901)¹⁴ (BORGES, 1997b, p.55).

Há também composições de sonetos, traduções de textos de autores como Ruy López de Segura e Quevedo, como se nota nos itens “a”, “g”, “k”, “r” e “s”¹⁵, bem como a produção de críticas e de outros tipos de reflexão relacionadas a autores como Descartes, Leibniz, John Wilkins e Paul Valéry. Um aspecto importante reconhecido nessa “obra visível” de Menard é a referência a nomes de verdadeiros filósofos ou escritores, como Descartes, Leibniz e Valéry, junto com escritores ou personagens fictícios como Edmond Teste e a Condessa de Bagnoregio. Essa relação entre personagens reais e imaginárias configura-se como um outro

¹⁴ una monografía sobre la posibilidad de construir un vocabulario poético de conceptos que no fueran sinónimos o perífrasis de los que informan el lenguaje común, “sino objetos ideales creados por una convención y esencialmente destinados a las necesidades poéticas (Nimes, 1901). (BORGES, 2002, p.86)

¹⁵A correspondência entre letra e item está baseada na edição da Globo traduzida de 1997 da obra *Ficções*, na qual se encontra o conto. Percebemos uma alteração dessa correspondência na edição da Emecé de 1956, na qual o item “d” corresponde ao item “f” da edição de 1997 da Globo.

exemplo colocado pela poética borgeana da possibilidade de coexistência dos planos real e imaginário dentro da ficção. Entretanto, essa coexistência, apesar de aceita, não passa despercebida ao leitor da narrativa, fazendo com que este passe a se questionar sobre o caráter de um estudo sério e da preocupação científica da obra visível de Menard.

Com isso, vemos que esse questionamento sobre a idoneidade da obra visível de Menard conduz o leitor a perceber em tal parte da obra um caráter ficcional, tanto quanto na obra invisível de Menard. Desse modo, o próprio narrador burla melindrosamente o tom de seriedade de seu propósito de apresentação da verdadeira obra de Menard, conduzindo-nos indiretamente a considerar toda a participação menardiana como uma grande ficção, fato que se torna fundamental principalmente para reconhecer a atuação desse escritor francês como leitor do *Quixote*, já que tal atuação se configura dentro do jogo da ficção.

Esse tom burlesco do narrador, que convence cada vez mais os leitores do ambiente ficcional em que está envolvida toda a produção de Menard, sem que esses mesmos leitores percebam a mudança para a afirmação dessa atmosfera cada vez mais ficcional que vai se efetivando, acentua-se com a apresentação da obra invisível, pois agora se fala de uma parte “subterrânea”, “interminavelmente heróica”, “ímpar” e “inconclusa” (BORGES, 1997b, p.57). Percebemos, por meio dessas palavras utilizadas pelo narrador para caracterizar a obra invisível de Menard, um tom de mistério, de indefinição e até de estranhamento, este último já dado pela própria consideração de uma obra “invisível”. Como pode ser invisível a obra de um autor?

Ao mesmo tempo, essa descrição dada pelo narrador indicia uma superioridade da obra invisível com relação à visível, pois apresenta uma proposta inusitada, nunca pensada por nenhum outro escritor e até mesmo de difícil entendimento para os leitores do conto. Menard propôs-se, em sua obra invisível, a nada mais que escrever algumas partes da obra *Dom Quixote* tal qual a escreveu o autor espanhol Miguel de Cervantes.

Pragmaticamente falando, esse projeto de Menard pode ser julgado por qualquer leitor como impossível e inaceitável, pois por essa perspectiva o ato realizado por Menard não poderia ser mais que uma cópia literal do texto de Cervantes. Entretanto, o narrador insiste em afirmar que o propósito de Menard em nenhum momento foi de copiar o texto de Cervantes, mas sim fazer o mesmo texto a partir de suas próprias experiências. Conforme veremos a seguir, consideramos que a descrição do narrador sobre o procedimento de Menard para a composição dessa obra invisível conduz à percepção dessa atuação “estranha” do escritor francês como um leitor do texto de Cervantes, que atua sobre esse mesmo texto explorando seus sentidos, porém sem alterar sua estrutura verbal.

Essa atuação de Menard é conhecida pelo narrador através de uma confissão do próprio francês feita a esse narrador, pois no conto transmite-se uma idéia de que eles eram amigos. Assim, contando as experiências vividas por Menard na composição da obra invisível, conhecidas por meio de uma carta do escritor francês, o narrador, amigo de Menard, descreve a situação de modo a conduzir seus leitores a aceitar a possibilidade da atuação de Menard como autor do *Quixote*, a partir do momento em que o papel da autoria passa a ser visto em correlação com o ato de leitura.

Entendemos que dentro da ficção essa “transformação” do leitor em autor de um texto se dá no sentido de que Pierre Menard, como um leitor inserido dentro do contexto ficcional da obra de Cervantes, busca alcançar ao máximo a leitura que seria realizada por um leitor ideal, ou seja, por um modelo de leitor construído pelo autor textual. Dessa forma, sua leitura do *Quixote* alcança uma perspectiva tão próxima da elaborada pelo autor textual da obra que é como se Menard se convertesse em autor da mesma.

Desse modo, consideramos que o processo focalizado no conto por meio da atuação de Pierre Menard diz respeito às relações entre leitor e autor, transformados em elementos ficcionais, com o texto. Consideramos que os acontecimentos envolvendo Pierre Menard

figurativizam a relação entre leitor e texto ficcional, concentrando-se no momento em que este leitor relativiza seu aspecto empírico e assume uma condição de ficcionalidade que o conduz a um comportamento sugerido pelo próprio texto, construindo assim um caminho de leitura que se aproxima da visão do autor textual. Desse modo, percebe-se que todas essas relações que acontecem dentro do contexto ficcional se dão virtualmente, sendo gerenciadas pelo texto.

As partes da obra de Cervantes “escritas” por Menard são os capítulos IX e XXXVIII da primeira parte e um fragmento do capítulo XXII, que o narrador do conto não esclarece ser da primeira ou da segunda parte do *Quixote*. Conforme expusemos nos comentários sobre “Magias parciais do Quixote”, no Capítulo IX do *Quixote* o aspecto que mais chama a atenção é a questão da autoria da obra, discutida de um modo que evidencia a coexistência dos planos real e imaginário dentro da ficção. Vimos no trecho destacado anteriormente que o narrador mostrava sua insatisfação pelo fato do autor árabe ter deixado incompleto o episódio do biscainho. Ao longo do capítulo, esse narrador conta como conseguiu os fragmentos finais da história escrita por Cide, alegando tê-los encontrado à venda um dia em uma feira. Imediatamente, ele comprou os papéis onde estava registrado o final da batalha, e pediu para que um intérprete o ajudasse na tradução da língua árabe. Após o trabalho de um mês, o tradutor registra em espanhol o final da batalha. Para afirmar sua seriedade e autoridade, esse narrador faz questão de esclarecer que qualquer coisa que não se tenha contado ou que se tenha mentido sobre a história de D. Quixote não é culpa sua, mas sim do autor árabe, pois aquele, como historiador, tinha como compromisso a verdade.

Refletindo sobre o posicionamento desse narrador no Capítulo IX, encontramos nele semelhanças com o narrador de “Pierre Menard, autor do Quixote”. A maior dessas semelhanças se dá no fato de ambos expressarem uma necessidade muito grande em apresentar um trabalho sério e verdadeiro, que não deturpe a história de suas personagens. O

predomínio dessa ideologia, manifestada pelo narrador do texto de Cervantes, “contamina” o narrador da história de Menard, mostrando a influência do primeiro sobre o segundo. Desse modo, percebemos que tanto no narrador de Cervantes quanto no narrador do conto de Borges, a afirmação de um posicionamento sério e verdadeiro coloca-se como uma grande estratégia narrativa, pois verificamos que o comportamento manipulador desses narradores ao longo dos textos conduz o olhar do leitor para o que eles querem transmitir, e não para uma verdade imparcial.

No conto de Borges, o contraste que se dá entre a afirmação de um posicionamento sério e o comportamento manipulador do narrador pode ser encontrado em um dos momentos principais do conto, no qual o narrador compara um trecho do *Quixote* de Cervantes com um trecho do *Quixote* de Menard. O narrador do conto escolhe para a comparação justamente o trecho em que o narrador do texto de Cervantes defende o dever da verdade por parte de um historiador como ele. O trecho de Menard apresentado pelo narrador do conto, conforme veremos mais adiante pela transcrição dos trechos, é absolutamente idêntico ao trecho do narrador do texto de Cervantes, fato que demonstra a intenção do narrador do conto em reforçar, a partir da escolha de tais trechos, sua atuação isenta de subjetividade.

O Capítulo IX do *Quixote* de Cervantes, portanto, é dominado por exposições de teor metalingüístico por parte do narrador, que tem consciência de sua função de contador de uma história, sendo o desfecho da batalha de D. Quixote com o biscainho apresentado somente nos parágrafos finais. Resulta da luta entre os cavaleiros a vitória de D. Quixote, que obriga o biscainho a se apresentar a Dulcinéia, oferecendo-se para qualquer serviço.

Já o Capítulo XXXVIII apresenta o discurso proferido por D. Quixote sobre as letras e as armas. Nesse discurso, depois de uma longa argumentação que contrapunha elementos em favor das letras e elementos em favor das armas, D. Quixote acaba por expressar sua defesa pela importância das armas e dos guerreiros para o mundo. Essa postura da personagem

condiz com sua personalidade assumida de cavaleiro andante, que tinha o propósito de sair pelo mundo buscando aventuras e defendendo os desprotegidos.

No conto de Borges, essa passagem do texto de Cervantes é comentada pelo narrador, quando ele avalia as partes do *Quixote* escolhidas por Menard para serem “escritas”. O narrador defende e quer nos convencer da postura diferenciada que Menard assumiu com relação à defesa das armas em sua obra em comparação com o discurso presente no texto de Cervantes. Ele acredita que a postura do escritor francês em relação às armas não pode ser igual à postura de Cervantes, que era um homem do século XVII; nesse sentido, o narrador do conto nos conduz a pensarmos que essa visão moderna de Menard sobre o texto de Cervantes, valendo-se de suas próprias perspectivas, porém seguindo os caminhos sugeridos pelo texto, só pode se manifestar através do ato de leitura, ou seja, Menard se comporta como um leitor do texto de Cervantes. Percebemos então que, nesse caso, os comentários do narrador são fundamentais para fazer com que o leitor do conto reconheça a importância e o verdadeiro papel de Menard como leitor (autor) do *Quixote*.

Por sua vez, no Capítulo XXII da primeira parte, ocorre o episódio dos galeotes, que aborda a história do encontro de D. Quixote com prisioneiros do rei, obrigados a servir essa autoridade em galés. D. Quixote, indignado com a situação desses homens, interroga-os sobre os motivos de estarem presos. Após concluir que seus crimes não eram tão pesados para que fossem presos, D. Quixote embrenhou-se em uma luta com os guardas para soltar os prisioneiros, da qual estes se aproveitaram para se libertar. Como recompensa do que havia feito a eles, D. Quixote lhes pediu que fossem a Tobosso dar louvores a Dulcinéia, mas os galeotes se recusaram e, demonstrando ingratidão, apedrejaram D. Quixote.

Desse episódio citado, consideramos que o aspecto mais significativo que tenha levado Menard a escolhê-lo para “escrever” é a dificuldade de D. Quixote em entender as expressões lingüísticas utilizadas pelos galeotes na descrição de seus crimes. Nesse momento, notamos

que D. Quixote se dá conta das diferenças que existem na linguagem, do seu caráter complexo proveniente da arbitrariedade que a institui. Nesse sentido, levando em conta apenas seu referencial de linguagem, sem considerar os sentidos das expressões para os galeotes, D. Quixote interpretou seus crimes como algo natural, não vendo necessidade de estarem presos. Assim, por exemplo, um dos galeotes respondeu que ia preso por ser músico e cantor, por “cantar nas ânsias”. Dom Quixote não viu nisso razão para que o homem estivesse preso, e resolveu soltá-lo; entretanto, a expressão “cantar nas ânsias”, para aqueles criminosos, significava confessar o crime que cometeu. Portanto, esse episódio ressalta a importância da interpretação para a construção dos sentidos na linguagem, aspecto fundamental discutido no conto de Borges a partir de Pierre Menard.

Em se tratando do Capítulo XXII da segunda parte do *Quixote*, encontramos nele o diálogo de D. Quixote com um homem que iria ajudá-lo a encontrar a Cova de Montesinos. Esse homem se apresenta como um humanista, ou seja, alguém que se dedicava ao estudo da história antiga e das línguas clássicas, e que tinha como principal tarefa a composição de livros. O mais curioso desse caso era que o humanista reescrevia livros que já existiam, semelhantemente a Pierre Menard. Ao descrever suas obras, que são, por exemplo, uma versão das *Metamorfoses* de Ovídio e um suplemento ao livro de Virgílio intitulado *A invenção das coisas*, o humanista demonstra, entretanto, ter consciência de imitar os autores, mas ao mesmo de inserir elementos novos ou diferentes na estrutura dessas obras copiadas, como personagens relacionadas ao seu contexto e não ao do autor do original, ao contrário de Menard, que nega a atitude de copiar ou deturpar o texto de Cervantes.

Nesse sentido, em primeiro lugar, a escolha de Menard por esse Capítulo nos faz pensar que este escritor francês teve a intenção de diferenciar a atitude do humanista de sua própria, destacando a singularidade do seu feito de compor o *Quixote* sem alterá-lo. Essa comparação reforça a possibilidade de reconhecermos Menard não como um simples copista,

mas como leitor do texto de Cervantes, pois somente exercendo esse segundo papel conseguiria ser um “autor” da obra sem alterar a estrutura lingüística construída por Cervantes, como já foi observado.

Em segundo lugar, verificamos na descrição do humanista sobre a obra copiada de Virgílio a preocupação desse novo escritor em inserir em tal obra questionamentos completamente inúteis para o conhecimento humano, que são ironizados por Dom Quixote e Sancho Pança. O humanista insere tais questionamentos por acreditar que eles faltam na obra de Virgílio, ou seja, ele não interpreta a obra de Virgílio tal qual é, mas sim busca resolver suas dúvidas através da obra do autor. Com esse intuito, obviamente, ele tem seu desejo frustrado e por isso vê motivos para alterar a obra de Virgílio. Entendemos que esse comportamento do humanista deflagra um exemplo de tentativa de interpretação forçada de um texto, quando o leitor busca, de todos os modos, responder às suas próprias perguntas por meio do texto. Nesse sentido, o *Quixote* nos mostra que esse tipo de leitor só se satisfaz construindo literalmente outro texto, modificando a estrutura do original e, portanto, não lê verdadeiramente o texto.

Em se tratando da escolha de Menard pelo *Quixote* de um modo geral, sem nos determos em capítulos, podemos reconhecer uma identificação desta personagem com o ideal fantasioso e ilusório do próprio protagonista da obra de Cervantes. Nesse sentido, entendemos que, assim como Dom Quixote estabelecia como seu objetivo a idéia, completamente impossível dentro da realidade, de seguir pelo mundo vivendo as aventuras das novelas de cavalaria, como um verdadeiro cavaleiro andante, num mundo sem dragões e nigromantes, Menard também se propunha a algo completamente impossível objetivamente falando, pois é impraticável na realidade a escrita inédita de uma obra já existente. Os ideais dessas personagens, contudo, realizam-se dentro da ficção, na qual a coexistência da realidade e da

imaginação, numa relação de desdobramento, anula os limites da objetividade e da concretude.

Identificada pelo narrador como um “disparate” que ele irá justificar, essa proposta de Menard impõe-se como o intento de escrever o mesmo *Dom Quixote* de Cervantes, com um texto idêntico, palavra por palavra, como se nota no trecho abaixo:

Não queria compor outro Quixote- o que é fácil- mas o *Quixote*. Inútil acrescentar que nunca visionou qualquer 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 Cervantes¹⁶ (BORGES, 1997b, p.57).

A primeira impressão que o trecho acima causa é de confusão e de contradição, pois lendo objetivamente o texto fica impossível compreender como Menard consegue estabelecer a distinção entre o ato de copiar e o de produzir páginas que coincidem palavra por palavra e linha por linha com a obra de Cervantes. Ora, não seriam esses dois atos a mesma coisa?

Contudo, é nesse fragmento do texto que se situa um dos momentos importantes de problematização do conto em relação à nossa perspectiva sobre o papel do leitor, entendido como aquele que, ao ler um texto de ficção, transforma-se em entidade ficcional e interage com essa manifestação de linguagem e, seguindo as possibilidades que o texto lhe dá, constrói um “novo” texto, completando o processo de interpretação. Dessa forma, ele colabora para a atribuição de sentidos do texto, seguindo um modelo de leitura apresentado pelo autor textual e assim construindo uma perspectiva que se assemelha à desse mesmo autor.

Nesse sentido, quando Menard se propõe a compor o *Quixote* sem alterar uma palavra do original está na verdade sendo um leitor do texto, atuando sobre a narrativa cervantina sem alterá-la, porém inserindo-lhe novas perspectivas a partir de um caminho de leitura trilhado pelo próprio texto. Assim, a escrita palavra por palavra igual ao texto original pode ser

¹⁶No quería proponer otro Quijote – lo cual es fácil- sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidieran- palabra por palabra y línea por línea- con las de Miguel de Cervantes (BORGES, 2002, p.90).

entendida como a execução do ato de leitura, quando então o leitor Pierre Menard, dentro da ficção, realiza um percurso de leitura bastante semelhante àquele construído como modelo pelo texto.

Podemos perceber a partir do trecho do conto acima comentado que a conquista de um texto definitivo, através de sua atuação como autor da obra, como objetivo primordial que norteia Menard na construção de sua obra é completamente contraposto ao que ocorre na prática do seu exercício. A idéia de uma dominação dos significados encara a multiplicidade de sentidos gerada pela plurissignificação dos signos, encontrada no ato de leitura, e a inevitabilidade da interpretação. Obviamente, nesse embate, sobressaem-se as duas últimas forças citadas, pois compõem a própria lógica de existência da linguagem, a qual pressupõe, sobretudo, interlocutores. Essa condição plurissignificante da linguagem é responsável justamente pela dificuldade dos leitores em alcançar a leitura ideal de um texto, que é o alvo da busca de Menard.

Ao longo do conto, surgem outros momentos que estabelecem esse paradoxo entre o ideal lingüístico de Menard e o que ele verdadeiramente encontra na prática. Seqüencialmente à apresentação do propósito de Menard, o narrador expõe os métodos hipotetizados pela personagem para executar a tarefa. Assim ele se refere:

Conhecer bem o espanhol, recuperar a fé católica, guerrear contra os mouros ou contra o turco, esquecer a história da Europa entre os anos de 1602 e de 1918, ser Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudou esse procedimento (...), mas o afastou por fácil. Antes por impossível!-dirá o leitor. De acordo, porém a empresa era de antemão impossível e de todos os meios impossíveis para levá-la a cabo, este era o menos interessante. Ser no século vinte um romancista popular do século dezessete pareceu-lhe uma diminuição. Ser, de alguma maneira, Cervantes e chegar ao Quixote afigurou-se-lhe menos árduo- por conseguinte, menos interessante, que continuar sendo Pierre Menard e chegar ao Quixote através das experiências de Pierre Menard¹⁷ (BORGES, 1997b, p. 58).

¹⁷ Conocer bien el español, recuperar la fe católica. Guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y 1928, ser Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimiento (...) pero lo descartó por fácil. ¡Más bien por imposible! dirá el lector. De acuerdo, pero la empresa era de antemano imposible y de todos los medios para llevarla a término, éste era el menos interesante. Ser en el siglo XX un novelista popular del siglo XVII le pareció una disminución. Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo- por consiguiente, menos interesante- que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard (BORGES, 2002, p.90).

O primeiro período desse trecho demonstra a hipótese levantada por Menard de recuperar o contexto vivido pelo autor empírico Miguel de Cervantes, tentando ser como ele, o que parece impossível até mesmo para o narrador. A valorização do contexto histórico e das particularidades lingüísticas da época de Cervantes por Menard indica um reconhecimento da influência desses fatores na composição de um texto. Nesse sentido, percebemos que esse posicionamento de Menard destaca a importância de tais fatores não só para a atuação do autor, mas principalmente para a atuação do leitor, pois este deve estar atento para as diferenças entre o seu próprio contexto e o do autor que escreveu o texto, ainda que esses dois participantes se transformem em entidades ficcionais.

Para Menard, contudo, não foi a impossibilidade que o impulsionou ao descarte dessa tentativa de *ser* Cervantes, mas sim o julgamento de que esse era o caminho mais fácil. Mais difícil do que se transportar ao contexto de Cervantes, sendo um homem do século XX, era continuar sendo o mesmo Menard, vivendo no seu contexto, e chegar ao *Quixote* por meio de suas próprias experiências. Esse posicionamento de Menard demonstra sua opção pelo exercício da leitura, quando ele então poderia continuar sendo a mesma pessoa e se utilizar de suas próprias experiências na construção de seu percurso. Apontar tal opção como o caminho mais difícil evidencia por parte de Menard o reconhecimento da complexidade em exercer o papel de leitor de um texto, já que a realização de uma boa leitura implica na árdua tentativa de se aproximar ao máximo dos caminhos trilhados por esse mesmo texto.

Em um momento posterior do conto, encontramos uma colocação do narrador que identifica o estilo de Menard em um capítulo do *Quixote* que ele sequer tinha escrito, como se compartilhasse a mesma atmosfera de “loucura” da personagem. Assim ele comenta sobre o *Quixote*:

Noites atrás, ao folhear o capítulo XXVI- nunca por ele esboçado [por Menard]- reconheci o estilo de nosso amigo e como que sua voz nesta frase excepcional: *as ninfas dos rios, a dolorosa e úmida Eco*. Essa conjunção eficaz de um adjetivo moral e outro físico trouxe-me à lembrança um verso de Shakespeare, que discutimos uma tarde:¹⁸ (BORGES, 1997b, p.59)

Ao fazer esse comentário, o narrador, como participante do jogo ficcional, mostra-se convencido da atuação de Menard como autor do *Quixote*, pois reconhece seu estilo até mesmo em partes que o escritor francês não se propôs a escrever. É interessante observar que na frase de Cervantes citada pelo narrador como aquela em que encontra o estilo de Menard há uma referência à ninfa Eco, que conforme conta a mitologia grega, recebeu da deusa Hera o castigo de repetir para sempre a sílaba final das palavras. Por esses índices dados pelo narrador é possível reconhecer uma alusão ao conceito borgeano de um elemento comum presente nas obras de todos os tempos, que identificamos como a linguagem poética. Nesse sentido, a linguagem poética seria o elemento que mantém uma relação de aproximação entre os textos de Menard, de Cervantes e Shakespeare, também citado no fragmento, fazendo com que o estilo de um possa ser encontrado no texto do outro.

A inevitabilidade da repetição também pode ser entendida dentro da ficção como a busca do leitor pela realização de uma leitura que “repita” a visão do autor textual, ou seja, que se aproxime ao ideal de leitura presente no texto, como uma forma de espelhamento. É importante notar que nessa interação entre leitor, texto e autor, apesar de haver a busca de um modelo estabelecido pelo texto e vislumbrado pelo autor, não há uma sobreposição do papel do autor com relação ao leitor. A interação entre esses dois papéis ficcionais, promovida pelo texto, somente mostra que a existência de um é fundamental para o outro, ou melhor, que há uma relação de dependência entre eles, estabelecida pelo texto.

¹⁸ Noches pasadas, al hojear el capítulo XXVI-no ensayado nunca por él-reconocí el estilo de nuestro amigo y como su voz en esta frase: *las ninfas de los ríos, da dolorosa y húmida Eco*. Esa conjunción eficaz de un adjetivo moral y otro físico me trajo a la memoria un verso de Shakespeare, que discutimos una tarde (BORGES, 2002, p.91)

Voltando ao trecho em que o narrador comenta sobre as possíveis razões da escolha de Menard pelo *Quixote*, encontramos no texto uma fala da própria personagem a esse respeito. Menard se refere ao *Quixote* com uma certa ironia, julgando-o como uma obra “contingente” e “inecessária”, sem a qual imagina perfeitamente o mundo. Reforçando esse aparente desdém à obra, ele afirma poder escrevê-la sem cometer tautologias, pois sua lembrança da obra “pode muito bem equivaler à imprecisa imagem anterior de um livro não feito¹⁹” (BORGES, 1997b, p.59).

Essas palavras, utilizadas pela personagem para expressar sua opinião sobre o *Quixote*, ajudam a perceber um outro sentido por trás desse aparente sentimento de desdém. Assim, quando Menard faz referência à imagem do “livro não feito” ou, como no texto original, do livro “no escrito”, entendemos que a perspectiva da personagem com relação à obra é a de um texto que está em constante processo de construção a partir das interpretações feitas. Essas várias interpretações, por sua vez, decorrem do caráter plurissignificante da linguagem poética que compõe a obra.

Por essa perspectiva, consideramos que quando Menard se refere ao *Quixote* como um livro não feito, evidencia a possibilidade de que esse livro seja interpretado, ao longo dos séculos, de diferentes formas; essas várias interpretações, contudo, apesar de finitas, não são definitivas, pois cada contexto produzirá novas interpretações, e assim a obra mantém, dentro do seu caráter de ficcionalidade, um estado constante de incompletude.

Como se pode notar, essa perspectiva descrita com relação à obra aproxima-se do conceito de obra aberta desenvolvido por Umberto Eco. Tal conceito, aqui já exposto, concebe a idéia de uma obra suscetível à geração de uma série de significações em virtude da organização de seus significantes. Nesse sentido, entende-se que a obra mantém um estado de

¹⁹Melhor parece ser o uso da palavra “escrito”, como está no original: “puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito” (BORGES, 2002, p.92).

constante incompletude, devido ao seu caráter de abertura com relação à produção das significações, promovido pela linguagem poética.

Posteriormente à comparação do *Quixote* a um livro não escrito, Menard continua a expor suas impressões acerca do “jogo” por ele estabelecido para compor a obra, que identificamos como o próprio jogo da ficção. Ele julga seu papel mais difícil que o de Cervantes, pois este pôde contar com a “colaboração do acaso (...) levado por inércias da linguagem e da invenção²⁰” (BORGES, 1997b, p.59). Menard, ao contrário, viu-se com a missão de “reconstruir literalmente sua obra [de Cervantes] espontânea²¹” (BORGES, 1997b, p.60).

Essas colocações da personagem permitem a identificação no texto da perspectiva de Borges com relação ao papel do leitor. Nesse sentido, entendemos que quando Menard se refere à reconstrução literal da obra de Cervantes, está incutida nessa fala a idéia de sua participação como leitor do texto, momento em que ele procura seguir ao máximo os caminhos que esse texto lhe dá para atingir uma leitura mais completa. A palavra “literalmente” utilizada por Menard indicia bem essa atenção que deve ser dada pela personagem, enquanto leitor, ao que o próprio texto lhe oferece, situação que, ao contrário, não vive Cervantes, pois este, como autor de fato, tinha a liberdade de seguir totalmente sua criatividade para organizar o texto. Dada essa situação, percebemos que a atuação de Menard é de fato mais complexa, pois situado em um contexto diferente de Cervantes, deveria interpretar o texto, ou seja, atuar de acordo com as trilhas deixadas pelo próprio texto na busca da realização de uma leitura ideal.

Ao final de sua fala, Menard deixa claro que seu objetivo de buscar a linguagem única e a obra definitiva vai sendo percebido por ele mesmo, ao longo do processo de composição do *Quixote*, como quase impossível. Assim ele diz:

²⁰ colaboración del azar (...) llevado por inercias del lenguaje y de la invención (BORGES, 2002, p.92).

²¹ reconstruir literalmente su obra espontánea (BORGES, 2002, p.92).

Compor o Quixote no início do século dezessete era uma empresa razoável, necessária, quem sabe fatal; nos princípios do vinte, é quase impossível. Não transcorreram em vão trezentos anos carregados de complexísimos fatos. Entre eles, para citar um apenas: o próprio Quixote²² (BORGES, 1997b, p.60).

Com essa colocação, percebemos que Menard reconhece a inevitabilidade da influência do tempo e da mudança de contexto no processo de significação da linguagem, na percepção dos leitores e, conseqüentemente, na construção do próprio texto de Cervantes, ainda que se tome como referência o mundo ficcional. Assim, em cada participação dos leitores de diferentes épocas, o *Quixote* é construído de uma forma diferente, dentre aquelas que a obra enquanto produto ficcional suscita, de acordo com o contexto vivido por esses participantes. Esse processo fatalmente influencia no reconhecimento de alguns caminhos necessários para chegar à formação de uma leitura ideal, o que mostra mais uma vez a dificuldade do intento de Menard. A partir dessa lógica, Borges apresenta em seu texto, através da voz do narrador, um processo de circularidade tipicamente panteísta, no qual se mostra que a existência do *Quixote* como marco na literatura, por si só, já influencia na própria interpretação que os leitores farão dessa obra.

Com isso, percebemos que a proposta inicial de Menard caminha totalmente na contramão do que verdadeiramente pode ser notado através de seu papel como leitor dentro da ficção, ou seja, sua atuação como leitor lhe permitiu perceber que um texto sempre suscitará mais de uma possibilidade de leitura, daí o fato desse texto não poder ser definitivo e de o encontro da leitura ideal ser tão complexo. Contudo, quando o narrador diz que Menard possuía o “hábito resignado ou irônico de propagar idéias que eram o estrito reverso das preferidas por ele²³” (BORGES, 1997b, p.61), somos levados a pensar que a personagem já

²²Componer el Quijote a principios del siglo diecisiete era una empresa razonable, necesaria, acaso fatal; a principios del veinte, es casi imposible. No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejíssimos hechos. Entre ellos, para mencionar uno solo: el mismo Quijote (BORGES, 2002, p.92-3)

²³ hábito resignado o irônico de propagar ideas que eran el estrito reverso de las preferidas por él (BORGES, 2002, p.93).

sabia das condições que o seu exercício como leitor lhe impunha, e propôs a busca por esse texto definitivo para, ironicamente, expor sua impossibilidade.

Após esse comentário do narrador com relação ao comportamento de Menard, dá-se o momento mais singular do conto, no qual o narrador apresenta a comparação de um trecho do *Quixote* de Cervantes com um trecho do *Quixote* de Menard, citados abaixo:

Constitui uma revelação cotejar o “Dom Quixote” de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (*D.Quixote*, primeira parte, nono capítulo):

...a verdade, cuja mãe é a história, émula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.

(...)Menard, em compensação, escreve:

*...a verdade, cuja mãe é a história, émula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro*²⁴. (BORGES, 1997b,p.61)

A situação de estranhamento que o narrador provoca a partir dessa comparação é a mais significativa de todo o conto, pois mais adverso que apresentar a proposta de Menard de ser o autor de uma obra já existente é afirmar que dois trechos aparentemente idênticos são diferentes. Essa sensação de desconforto inicialmente provocada tenta ser aliviada pelo narrador nos comentários sequenciais à comparação dos trechos.

O narrador lança então uma série de argumentos para demonstrar o quanto os dois textos se diferenciavam, e o quanto o texto de Menard havia “superado” o de Cervantes. Ele afirma que, apesar de os trechos comparados serem verbalmente idênticos, Menard apresenta uma perspectiva diferente com relação ao assunto que é discutido, que é a verdade histórica. Enquanto para Cervantes o discurso sobre a verdade histórica havia sido “um mero elogio retórico da história”, para Menard o assunto tem sentido mais real, pois acredita que a verdade histórica se funda na realidade.

²⁴ Es una revelación cotejar el Don Quijote de Menard con el de Cervantes. Éste, por ejemplo, escribió (Don Quijote, primera parte, noveno capítulo):

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir.

(...)Menard, en cambio, escribe:

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir (BORGES, 2002, p.94).

Assim, também, o narrador nota entre os dois trechos uma grande diferença de estilos, reconhecida no manejo da linguagem dos dois autores. Enquanto Menard denuncia um estilo arcaizante, por tentar reproduzir o espanhol da época de Cervantes, incompatível com sua própria época, Cervantes demonstra uma naturalidade e desenvoltura na utilização da linguagem que era própria de seu tempo.

Mais uma vez, a comparação entre os dois trechos e as diferenças reconhecidas pelo narrador passam a ser melhor entendidas a partir da perspectiva aqui adotada a respeito do verdadeiro papel de Menard na construção do *Quixote*. Atuando como leitor do *Quixote*, Menard não alterou a construção lingüística do texto, mas sim contribuiu para a ativação de alguns sentidos nele presentes, a partir dos caminhos dados pelo texto e por ele seguidos. Assim, entendemos que Menard, como leitor transformado em entidade ficcional do texto de Cervantes não só pelo fato de ser personagem do conto, como principalmente pelo papel de leitor do *Quixote* que ele executa, produz estruturalmente o mesmo texto de Cervantes. Porém, seguindo os passos do texto, ainda que sua leitura se aproxime da visão do autor, manterá uma identidade própria. Essa identidade pode ser notada na observação que o narrador faz com relação ao estilo de Menard e o de Cervantes, destacando no primeiro a dificuldade em manejar o espanhol da época de Cervantes. Esse comentário revela a dificuldade do leitor em se aproximar da visão do autor e a constatação de que, embora essa aproximação seja grande, não será idêntica, quer dizer, seus posicionamentos nunca vão ser completamente iguais.

Ainda com relação à comparação dos dois trechos, é importante também considerar a colocação de Arrojo (1984) sobre o assunto neles discutido. No discurso dos dois autores, Arrojo aponta que o sentido de “história” por eles apresentado se evidencia também como produto da interpretação. Assim, entende-se a partir dos trechos que a história escrita pelos homens não se manifesta como um reflexo idêntico ao que aconteceu na realidade, mas sim

como um relato construído a partir de uma perspectiva particular sobre o fato real, caracterizando-se, portanto, como uma ficção. Nesse sentido, sendo a história o único registro do fato após seu acontecimento real, sua construção interpretativa do fato, ou seja, o relato histórico, é o que verdadeiramente acaba por consolidar a realidade. Aqui vemos que, melindrosamente, Borges nos mostrou que a ficção institui sua própria realidade e que não existe uma verdade absoluta dos fatos.

Nos parágrafos finais do conto, o narrador comenta a impossibilidade da reconstrução do trabalho de Menard, que não sobreviveu ao longo do tempo por escolha da própria personagem. Entretanto, ele diz poder sempre reencontrar alguns “rastros” de Menard no texto de Cervantes, e que a demonstração de um trabalho como o do escritor francês somente poderia ser feito novamente por um “segundo Menard”. Essas colocações podem ser vistas no trecho abaixo:

Refleti que é lícito ver no Quixote “final”, uma espécie de palimpsesto, no qual devem transluzir os rastros- tênues, mas não indecifráveis – da “prévia” escritura de nosso amigo. Infelizmente, apenas um segundo Pierre Menard, invertendo o trabalho anterior, poderia exumar e ressuscitar essas Tróias...²⁵ (BORGES, 1997b, p.62)

Nesse trecho, entendemos que quando o narrador fala do texto “final” está se referindo na verdade, ao contrário do que poderia parecer pela leitura que fizemos do conto, ao texto de Cervantes, pois é esse o único que concretamente permanece na história. As interpretações realizadas pelos leitores são reflexões muitas vezes não registradas, que permanecem como material abstrato na mente das pessoas. Assim também, a leitura de Menard é considerada pelo narrador como uma escritura prévia porque é apenas uma das muitas leituras que poderão, após a de Menard, serem realizadas do texto de Cervantes.

Nesse sentido, um exercício como o de Menard, referido pela palavra “Tróias”, dada a sua grandeza, poderia ser construído novamente por um segundo Menard, ou seja, por outro

²⁵He reflexionado que es lícito ver en el Quijote “final” una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros- tenues pero no indecifrables- de la “previa” escritura de nuestro amigo. Desgraciadamente, sólo un segundo Pierre Menard, invirtiendo el trabajo del anterior, podría exumar y resucitar esas Troyas... (BORGES, 2002, p.95)

leitor do texto de Cervantes. Entendemos que a inversão realizada por esse segundo Menard ou segundo leitor do *Quixote* se refere não exatamente à produção de uma interpretação completamente contrária à do primeiro Pierre Menard, mas sim que a interpretação do primeiro Menard está, como num palimpsesto, incutida no próprio texto de Cervantes, e que, portanto, a interpretação do segundo Menard se basearia não só nos rastros de Cervantes como também nos do primeiro Menard. Isto quer dizer que o fruto da leitura do primeiro Menard está presente no texto, e este texto se converterá em uma outra leitura pelo segundo Pierre Menard, e assim sucessivamente, enquanto houver leitores. Identificamos nesse processo circular de leitura do texto de Cervantes uma concepção do ato de leitura como uma relação labiríntica e infinitamente desdobrável, assim como o projeto ficcional de Borges.

Finalmente, é no último parágrafo do conto que o narrador se refere pela primeira vez explicitamente ao ato de leitura. Assim, diz o narrador que “Menard (talvez sem querê-lo) enriqueceu, mediante uma técnica nova, a arte retardada e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas²⁶” (BORGES, 1997b, p.62-3). Com essas palavras, o narrador aponta para uma nova perspectiva com relação ao ato de leitura, ou seja, aquela que vê tal ato como um processo que envolve, como um de seus elementos principais, o diálogo com os contextos diferentes do autor e do leitor. Essa perspectiva permite entender o ato de leitura não como uma simples decodificação do texto, mas sim como um elemento responsável pelo processo de constante construção do texto a partir desse diálogo entre tempos.

O narrador conclui assim que, ao contrário do objetivo principal da personagem, Menard inevitavelmente interpretou o *Quixote* influenciado pela sua condição de homem que vive num período histórico posterior ao de Cervantes. Assim, a inevitável diferença de posicionamento entre leitor e autor e a pluralidade da linguagem fazem com que uma leitura

²⁶ Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas (BORGES, 2002, p.95).

ideal não seja alcançada em seu ponto máximo, ainda que o leitor chegue muito próximo da visão do autor. A expressão entre parêntesis “talvez sem querê-lo”, dá-nos indícios, por meio do narrador, de que todo esse processo realizado por Menard tenha sido inconsciente, que ele não tenha percebido sua transformação em ser ficcional pelo ato de leitura e sua conseqüente busca por um ideal de leitura que o aproxima ao autor textual. Esse comentário é mais uma evidência da intenção de Borges em demonstrar que a ficção enreda o leitor de modo a fazer com que ele não perceba todos os processos e transformações decorrentes de seu ato.

A partir dessa técnica exercida dentro do ato de leitura, o narrador afirma ser possível que a cronologia que estabelece a ordem das obras no tempo se perca, e que se possa então “percorrer a *Odisséia* como se fora posterior à *Eneida*²⁷” (BORGES, 1997b, p.62). Com essa afirmação, ele novamente sustenta que o exercício da interpretação, praticando a técnica do anacronismo, abre margem para o diálogo entre os diferentes tempos históricos, enriquecendo a significação dos textos. Assim, o narrador demonstra, por fim, o revés em que se transformou a atuação de Menard, o qual, idealizador de uma linguagem única, acaba percebendo a pluralidade da significação da linguagem por meio do exercício inevitável da interpretação.

Propomo-nos agora a analisar especificamente os momentos principais do conto em que se articula a manipulação do narrador sobre o leitor, com o intuito de dar a este uma sensação de existência ainda como sujeito real na leitura da ficção e assim não perceber seu caminho de virtualização. Encontramos essa manipulação do narrador como um outro recurso utilizado por Borges para promover em seu conto uma reflexão sobre o papel do leitor, além da figurativização do papel de Menard como autor do *Quixote*. É importante destacar que, nesse caso, tomaremos como foco de análise o leitor do conto de Borges e as transformações por ele sofridas para que interprete a narrativa como uma metaforização do ato de leitura, ou

²⁷ (...)recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* (BORGES, 2002, p.95-6).

seja, para que o leitor do conto reconheça Menard como leitor do *Quixote*. Usaremos como apoio para o entendimento desse processo de transformação do leitor a perspectiva de Sant'Anna (1981) a respeito da comunicação que ocorre a partir do texto narrativo literário.

Esse autor reconhece como nível mais abrangente do processo de comunicação o da enunciação, que envolve o relacionamento entre autor e leitor reais, a partir do qual a narrativa ganha existência, sendo o leitor considerado um “co-produtor” (1981, p.6-7). Consideramos que os participantes desse primeiro nível, a partir do contato com o contexto ficcional, transformam-se e se adaptam ao segundo nível reconhecido por Sant'Anna (1981) dentro do processo de comunicação de uma narrativa, que é o do enunciado. Este, por sua vez, envolve a relação entre o narrador e o narratário do texto, também chamado por ele de destinatário virtual. Nesse segundo nível o comportamento do narratário obedece às instruções dadas pelo narrador para o desenvolvimento da narrativa, ou seja, os dois papéis se auto-regulam, realimentam-se. Assim, percebemos que o conceito de narratário ou destinatário virtual de Sant'Anna se aproxima do conceito de leitor-modelo de Eco, já que este é entendido como uma categoria virtual prevista pelo texto.

Entendemos que, nessa relação, o narrador funciona como uma espécie de “voz” do texto que conduz o leitor como entidade ficcional e, portanto, virtual, a se aproximar de uma leitura ideal proposta por esse mesmo texto. Dessa forma, a participação do narrador tem uma importância fundamental no sentido de trilhar os caminhos de leitura, fazendo com que o leitor não perceba sua transformação em entidade ficcional e assim se aproxime da visão do autor ficcional do texto.

É justamente pensando nesse segundo nível, o qual atenta para a manipulação do foco narrativo exercida pelo narrador para a expressão “dos efeitos poéticos almejados pelo autor”(SANT'ANNA, 1981, p.2), que analisaremos a seguir alguns momentos do conto de Borges, preocupando-nos principalmente em mostrar a influência dessa manipulação sobre o

leitor já ficcionalizado e sua importância para produzir uma sensação de existência ainda empírica nesse leitor. Tal proposta parte do princípio de que todo texto narrativo possui um narrador que vislumbra um leitor “ideal”, e é a partir dos possíveis questionamentos lançados por esse leitor que o narrador direciona seu comportamento.

Primeiramente, atentamos para a proposta apresentada pelo narrador e que tipo de texto ela gera. Ao assumir a incumbência de retificar catalogações anteriores sobre a obra de Menard, apresentando os volumes que haviam sido omitidos, o narrador posiciona-se não só como um catalogador, mas principalmente como um crítico da obra do escritor francês, na medida em que tece comentários analíticos sobre os volumes apresentados. A partir desse posicionamento do narrador, demarcado pelo uso da primeira pessoa, o texto adquire um tom reflexivo próximo do ensaio, como já foi dito anteriormente, no qual reconhecemos o predomínio da perspectiva do narrador com relação à obra de Menard.

A defesa de sua perspectiva torna-se então o objetivo principal do narrador, que tenta de todas as formas camuflar esse ideal, pois defende que seu dever é mostrar isenção. Para a consolidação dessa perspectiva, torna-se importante para o narrador desenvolver o relato prevendo a atuação do seu leitor virtual, elaborando “respostas” às perguntas desse leitor como que assegurando sua análise da obra de Menard, conforme veremos a seguir.

No primeiro parágrafo do conto, notamos o tom agressivo e irônico do narrador com relação às catalogações anteriores da obra de Menard. Referindo-se ao catálogo de um jornal, produzido por Mme. Henri Bachelier, o narrador chama de “imperdoáveis” os erros nele cometidos e “deploráveis” os seus leitores. Posicionando-se como verdadeiro amigo de Menard, o narrador se indigna com tal fato e defende a tarefa de uma retificação sobre a obra do escritor francês.

Embora o narrador ironicamente afirme estar ciente de que é muito fácil refutar sua pobre autoridade (BORGES, 1997b, p.54), percebemos que é exatamente o contrário que seu

comportamento demonstra ao longo da narrativa, colocando-se melindrosamente como um manipulador de seu leitor e impondo sua perspectiva com relação à obra de Menard. É justamente em função dessa postura do narrador, decisiva para delimitar a atuação do leitor do conto, que se mostra, dentro do jogo ficcional instituído, a teia figurativa que nos revela Menard como leitor do *Quixote*.

Assim que termina de enumerar os volumes da obra visível de Menard, o narrador emite a seguinte frase: “Até aqui (omitindo somente alguns vagos sonetos circunstanciais para o hospitaleiro, ou ávido, álbum de Mme. Henri Bachelier) a obra *visível* de Menard, em sua ordem cronológica²⁸” (BORGES, 1997b, p.57). O exercício de uma omissão parece-nos neste caso, dentro de um trabalho que se propõe ser crítico, retificador e sério, algo completamente conflitante. Entretanto, o narrador faz questão de deixar claro que os sonetos omitidos por ele não têm nenhuma importância se comparados a tudo o que ele já tinha exposto e ao que iria expor a seguir. Mais uma vez, essa atitude revela sua manipulação e sua atitude contrária à imparcialidade, demonstrando que sua função de crítico da obra de Menard era apenas um artifício para enredar o leitor do conto.

Na seqüência à observação sobre suas omissões, o narrador se propõe a apresentar a obra invisível de Menard. Após o anúncio de que essa obra se compõe de alguns capítulos do *Quixote* de Cervantes, o narrador diz: “Sei que tal afirmação parece um disparate; justificar esse ‘disparate’ é o objetivo primordial desta nota²⁹” (BORGES, 1997b, p.57). Notamos que essa afirmação demonstra da parte do narrador um reconhecimento da mais provável reação do seu leitor diante do que ele havia anunciado. Assim, antes mesmo que seu leitor considere

²⁸ Hasta aquí (sin otra omisión que unos vagos sonetos circunstanciales para el hospitalario, o ávido, álbum de Madame Henri Bachelier) la obra visible de Menard, en su orden cronológico (BORGES, 2002, p. 89).

²⁹ Yo sé que tal afirmación parece un disparate; justificar ese “disparate” es el objeto primordial de esa nota (BORGES, 2002, p. 89).

absurdas as colocações do narrador, depreciando o texto e abandonando-o, o narrador já se adianta dizendo que irá justificar suas afirmações, de modo a “convencer” esse leitor.

No trabalho intenso de apresentar a obra invisível de Menard e provar a possibilidade de sua existência, o narrador, mais adiante, em seus comentários, novamente supõe o que estará pensando seu leitor sobre o relato. Quando o narrador comenta a respeito da tentativa de Menard de ser o próprio Cervantes, emite um juízo que supõe ser do próprio leitor diante daquele fato, expresso pelas palavras “Antes por impossível!- **dirá o leitor**³⁰” (BORGES, 1997b, p.58). Assim também, em outra passagem, quando o narrador comenta sobre as razões que levaram Menard a escolher o *Quixote*, lança a pergunta “Por que precisamente o Quixote?- **dirá nosso leitor**³¹” (BORGES, 1997b, p.59).

Tais expressões se dirigem de modo explícito ao leitor do conto, estabelecendo-se entre este e o narrador uma espécie de diálogo. Como se pode notar precisamente na segunda expressão citada, esses questionamentos e opiniões do leitor direcionam o próprio ato do narrador. Assim, é a partir das dúvidas que o narrador supõe serem lançadas pelo leitor que é desenvolvida a narração, com o intuito de esclarecê-las.

Procedimentos semelhantes a esse são comuns em outros autores que possuem uma concepção moderna de literatura, como se nota no próprio *Dom Quixote* de Cervantes, no qual o narrador dialoga com seu leitor ficcional, dando a impressão de estar tratando com o leitor real do texto. Sant’Anna (1981, p.7) considera que, no caso do *Quixote*, essa impressão de estar tratando com o leitor real se chama técnica de motivação realista, a qual institui naquilo que é narrado a ilusão de interlocução com o leitor real.

Conforme expusemos pela análise do conto de Borges, nossa perspectiva com relação ao papel do leitor considera que essa técnica de motivação realista aparece de maneira importante no conto e corresponde à sensação de empirismo da qual tratamos. Acreditamos

³⁰ Más bien por imposible! dirá el lector (BORGES, 2002, p.90).

³¹ ¿Por qué precisamente el Quijote? dirá nuestro lector (BORGES, 2002, p.91).

que tal elemento aparece de forma mais ou menos explícita em qualquer texto ficcional, e que se apresenta como o grande diferencial que caracteriza o tratamento dado pelo produtor de ficção à questão do leitor, complementando a visão de teóricos como Eco, por lidar com esse pequeno fio que ainda mantém o leitor com um “pé” na realidade.

Entre nós, o exemplo mais flagrante de escritor que utiliza esse procedimento em sua narrativa é Machado de Assis, em obras como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Assim, por exemplo, no primeiro capítulo dessa obra, intitulado “Óbito do autor”, o narrador-personagem Brás Cubas diz que três senhoras acompanharam o momento de sua morte, sua irmã Sabina, sua sobrinha, e quanto à terceira, ele assim se refere: “Tenham paciência! Daqui a pouco lhes direi quem era a terceira senhora. Contentem-se de saber que essa anônima, ainda que não parenta, padeceu mais do que as parentas” (ASSIS, 2005, p.8). Notamos nessas colocações que o narrador, prevendo a ansiedade do leitor em saber os detalhes da história, propositalmente não revela de imediato quem era a terceira mulher, pedindo paciência aos leitores. Com essa atitude, o narrador manifesta uma estratégia de manipulação do leitor para que este, curioso em entender melhor a história, prossiga na leitura do texto.

No último parágrafo desse capítulo o diálogo entre narrador e leitor também é bastante próximo do que vemos no conto de Pierre Menard. Assim diz o narrador:

Morri de pneumonia; mas se lhe disser que foi menos a pneumonia, do que uma idéia grandiosa e útil, a causa da minha morte, é possível que o leitor me não creia, e todavia é verdade. Vou expor-lhe sumariamente o caso. Julgue-o por si mesmo (ASSIS, 2005, p.8).

Nesse comentário, verificamos que o narrador antecipa o julgamento do leitor diante da afirmação de que ele teria morrido por causa de uma idéia e não de uma doença. Desse modo, prevendo que o leitor não cresse nessa afirmação disparatada, o narrador propõe-se a contar sua história e assim explicar tal afirmação. Com esse procedimento, o narrador enreda seu leitor na continuidade da leitura da história, já que vai lhe apresentando argumentos que o convencem a participar do “jogo” de descobertas dos acontecimentos.

A frase final do trecho acima também é representativa da técnica de motivação realista, pois sugere ao leitor uma autonomia de opinião a respeito da história. Assim, o narrador dá ao leitor a sensação de que, após a explicação dos acontecimentos, este terá liberdade para julgar se a afirmação era disparatada ou não. Na verdade, sabemos que o narrador continuará se colocando de modo a nortear as conclusões do leitor. Entretanto, essa frase tem o intuito apenas de criar no leitor uma ilusão de estar fora da ficção e de assim poder julgar a história como queira. Esses são apenas alguns dos vários exemplos da manipulação do narrador exercida em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Ainda no conto de Borges, outro recurso interessante executado pelo narrador para estabelecer uma relação com o leitor é o uso de palavras caracterizadoras do procedimento de Menard que poderiam ser do próprio leitor para demonstrar sua surpresa; é o caso, por exemplo, de “assombroso” e “revelação”, esta última utilizada especificamente para caracterizar a comparação entre os textos de Cervantes e Menard.

Assim, também, outro artifício posto em jogo é o uso da primeira pessoal do plural, como na frase “A verdade histórica, para ele, não é o que sucedeu, é o que **pensamos** que sucedeu³²” (BORGES, 1997b, p.61), mostrando que há a participação de mais de um sujeito nessa reflexão, ou seja, mais uma vez o leitor é considerado como um dos participantes no desenvolvimento da história. Assim, concluímos que o modo como o narrador constrói a narrativa, estabelecendo esse diálogo com o leitor, ajuda-nos a perceber a atuação de Menard como leitor do *Quixote*.

Consideramos que a abordagem do conto de Borges foi de grande relevância para completar nosso percurso de reflexão sobre o papel do leitor na literatura, pois os apontamentos a esse respeito encontrados na própria ficção deram uma perspectiva mais abrangente aos estudos da teoria de Umberto Eco. Nesse sentido, acreditamos que a visão de

³² La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió (BORGES, 2002, p.94).

Borges apresentada no conto se assemelha à de Eco no que concerne à virtualização do leitor que ocorre a partir do contato com a ficção. Entretanto, Borges complementa a visão de Eco ao apresentar como a ficção se relaciona com esse leitor, de maneira a envolvê-lo num jogo que lhe dá a sensação de ainda atuar completamente como sujeito real. Assim, o leitor sofre o dilema de não viver nem totalmente dentro, nem totalmente fora da ficção, o que se constitui como um drama tipicamente quixotesco.

O LEITOR NAS TRILHAS DO TEXTO

Ao longo deste trabalho, realizamos uma reflexão sobre alguns textos de Umberto Eco e de Jorge Luis Borges que tratam do papel do leitor, buscando diferenciar a perspectiva teórica do primeiro da perspectiva ficcional do segundo. Como se pôde ver, esse processo se constituiu como uma espécie de percurso de estudo do leitor na literatura, que se iniciou pela exploração da teoria de Eco e se completou pela análise da ficção borgeana.

Auxiliados por Sant'Anna (1981), vimos no conto de Pierre Menard que a partir do contato com a ficção o leitor se relaciona com o texto tanto no nível da enunciação quanto do enunciado. Entretanto, interpretamos que o leitor empírico, que participa no nível da enunciação, sofre, nesse processo interativo com o texto, uma transformação em entidade ficcional, a partir da qual assume um caráter de virtualidade e passa a atuar no nível do enunciado. Essa transformação pôde ser percebida a partir de dois posicionamentos distintos com relação ao conto de Borges: primeiramente analisando a atuação da personagem Pierre Menard, que identificamos como uma metaforização do ato de leitura realizado por um leitor já transformado em entidade ficcional, e, num segundo momento, atentando para a manipulação do narrador que enreda o leitor do próprio conto, dando-lhe uma sensação de empirismo quando ele na verdade já se transformou em entidade ficcional.

No pensamento teórico de Umberto Eco, encontramos como principal concepção considerar o leitor como uma categoria prevista e construída pelo próprio texto, chamada de leitor-modelo. Assim, o diálogo entre essa teoria e as reflexões de Borges no conto de Pierre Menard nos permitiu perceber que as visões dos dois autores se assemelham no que concerne à consideração da transformação do leitor empírico em elemento virtual na realização da leitura do texto. Contudo, a exploração do texto borgeano pôde nos beneficiar com uma visão mais abrangente dessa relação entre o leitor e o texto, já que no ambiente ficcional do conto essa transformação do leitor em ser virtual, embora ocorra, é “camuflada” pelo

comportamento do narrador. Desse modo, vimos que por ser uma perspectiva que parte do interior do próprio texto, a reflexão produzida por Borges permite que reconheçamos o leitor a partir de um olhar mais “alargado”, que trabalha com um modelo de leitor construído pelo texto de forma a dar-lhe a impressão de certas manifestações empíricas, num grande jogo de ilusão.

A partir desse percurso, pudemos ver o papel de Menard como autor do *Quixote* sem a modificação estrutural desse texto como a atuação de um leitor que, dentro da ficção, busca seguir as pistas que o texto lhe dá, com o intuito de realizar uma leitura o mais semelhante possível da leitura ideal prevista pelo texto, aproximando-se assim da visão do autor textual.

Assim como Pimentel (1998), acreditamos que:

a reelaboração textual de Pierre Menard é como a leitura realizada por um leitor participante que vai elaborando transformações no texto à medida que lê. Desta metamorfose o mesmo texto, a mesma estrutura verbal se converte, pela ação da leitura, em um outro texto que ao final já terá como autor o laborioso leitor que dele se apropriou (PIMENTEL, p.16).

Entendemos que tais transformações no texto citadas por Pimentel (1998) e promovidas pelo leitor são gerenciadas e estimuladas pelo próprio texto, o qual, portanto, norteia os caminhos do leitor, prevendo assim essas transformações que por ele serão sofridas. Seguindo essas trilhas do texto, o leitor realiza o trabalho de construção de um “novo” texto, que já estaria dentro do “inicial”, a partir de seu caminho interpretativo, realizando assim uma função próxima à do autor textual. Reconhecemos nessa idéia de um texto que já contém em si sua leitura, a qual deve apenas ser “encontrada” pelo leitor, gerando um texto dentro do outro, um processo labiríntico típico da literatura borgeana.

Com a proposta de estudo desenvolvida, acreditamos ter contribuído para uma reflexão sobre a poética da leitura borgeana concentrando-nos na própria linguagem do autor e nos seus mecanismos narrativos que problematizam o papel do leitor na ficção, complementando assim a visão de Rodríguez Monegal (1980), já que esta, como vimos, apresenta o projeto poético de Borges baseando-se nos temas metafísicos que preocupam o

autor. Assim, por exemplo, Rodríguez Monegal (1980) trata a questão do panteísmo na literatura de Borges como uma manifestação de determinados temas recorrentes que formam a concepção existencial do autor, como o tempo, o espaço, o infinito e o labirinto. Procuramos ir além da percepção desses elementos como temas, entendendo como eles se manifestam em termos de realizações poéticas e narrativas da literatura borgeana.

Vemos no conceito de panteísmo a valorização da linguagem poética como elemento formal e sempre presente nas obras de todos os tempos, como um unificador. Também reconhecemos como manifestação desse conceito um dos recursos presentes na ficção borgeana, que é a coexistência dos planos real e imaginário, bem como do presente, passado e futuro, fato que evidencia a crença em uma infinitude do tempo e do espaço. Tais questões foram encontradas nos textos “A flor de Coleridge”, “Magias parciais do Quixote” e “O Livro de Areia”. Já no conto de Pierre Menard, considerado por Rodríguez Monegal (1980) como grande símbolo da poética da leitura, analisamos os vários jogos de linguagem presentes, identificando como principais recursos para a discussão sobre o leitor a metaforização do papel de Menard como leitor do *Quixote* e a manipulação do foco narrativo.

Assim, consideramos que, para um maior entendimento do conceito de poética da leitura como um projeto poético da literatura de Borges, é importante haver uma exploração da linguagem dos textos ficcionais do autor, pois é somente a partir disso que se torna possível perceber a reflexão sobre o papel do leitor além de seu caráter temático, como realização da linguagem poética da obra borgeana. Por isso, temos a certeza de que o estudo de outros textos ficcionais de Borges, levando em conta a busca de recursos poéticos e narrativos utilizados pelo autor para a problematização do papel do leitor, contribuiria significativamente para o aprimoramento do conceito de poética da leitura, ainda passível de outras descobertas.

BIBLIOGRAFIA

I. Citada no texto

ARROJO, R. Pierre Menard, autor del Quijote”: esboço de uma Poética da Tradução via Borges”. *Tradução e Comunicação*. São Paulo, nº 05, dez 1984.

ASSIS, M. de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: DCL, 2005.

BORGES, J. L. *Elogio da sombra*. Trad. Carlos Nejar e Alfredo Jacques; _____. *Um ensaio autobiográfico*. Trad. M. da Glória Bordini. 6ª ed. São Paulo: Globo, 1997a

_____. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. 7ª ed. São Paulo: Globo, 1997b.

_____. *Narraciones*. 15ª ed. Madrid: Cátedra, 2002.

_____. *Obras completas*. Vol. II. Trad. (vários). São Paulo: Globo, 1999a.

_____. *Obras completas*. Vol. III. Trad. (vários). São Paulo: Globo, 1999b.

_____. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Editorial, 1997c.

CALVINO, I. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução de Nilson Moulin. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CERVANTES, M. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Visconde de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Aguilar, 1993.

_____. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Alfaguara, 2004.

CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In.: *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974, p.147-163.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura; uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ECO, U. *A estrutura ausente*. Trad. S. Garcia. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Apocalíptico e integrados*. Trad. P. de Carvalho. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993a.

_____. *Interpretação e Superinterpretação*. Trad. MF. São Paulo: Martins Fontes, 1993b.

_____. *Lector in fabula*. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Obra aberta*. Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Os limites da interpretação*. Trad. Pérola de Carvalho. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Tratado geral de semiótica*. Trad. A. de P. Danesi e G. C. C. de Souza. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

EIKHENBAUM, B. A teoria do método formal. In.: EIKHENBAUM, B. *et al. Teoria da literatura- formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

FRANCO JUNIOR, A. Formalismo russo e new criticism. In.: BONNICI, T.; ZOLIN, L (org). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003.

GENETTE, G. F. A utopia literária. In: _____. *Figuras*. Tradução de Ivonne Floripes Mantonelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ISER, W. A interação do texto com o leitor. In.: JAUSS, H. R. et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coord. e trad. Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. V.1 e 2. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAUSS, H, R. O texto poético na mudança de horizonte de leitura. In.: LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol II. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

JOUBE, V. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervor. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

LIMA, L. C. O leitor demanda (d)a literatura. In.: JAUSS, H. R. et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Coord. e trad. Luis Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol II. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

PIMENTEL, A. Os fragmentos especulares da narrativa de Jorge Luis Borges. *Range Rede*. Rio de Janeiro, Ano 4, nº 3, p. 13-22, 1998.

RESTREPO, D. H. Aproximações à lição borgeana. *Range Rede*. Rio de Janeiro, Ano 4, nº 3, p. 07-12, 1998.

RODRÍGUEZ MONEGAL, E. *Borges: uma poética da leitura*. Tradução de Irlemar Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.

SANTAELLA, L. *A percepção*. 2ª ed. São Paulo: Experimento, 1998.

SANT'ANNA, R. A. O "lector" no Quixote: o destinatário do enunciado. *Revista Stylos*. São José do Rio Preto, nº 44, p.01-16, 1981.

SANTOS, M. C. M. *O leitor aos olhos de Umberto Eco: um conceito em movimento*. São José do Rio Preto, 2002. 149 p. Dissertação de Mestrado- Universidade Estadual Paulista. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

ZAPPONE, M. H. Y. Estética da recepção. In.: BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. (org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003.

II. Consultada

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. 8ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 2002.

ALVAREZ, J. O. *Pierre Menard crítico del Quijote*. Disponível em: <www.literart.com/antologia/menard>. Acesso em: 22/jul/2005.

ARROJO, R. *Oficina de tradução: a teoria da prática*. 4ª ed. São Paulo: Ática, 2000.

BARTHES, R. *O prazer do texto*. Lisboa: edições 70, 1973.

BORGES, J. L. *Cervantes y el Quijote*. Compilado por Luisa del Carril e Mercedes Rubio de Zocchi. Buenos Aires: Emecé, 2005.

_____. *Jorge Luis Borges: cinco visões pessoais*. Trad. Maria Rosinda Ramos da Silva. 4ª ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

_____. *O Aleph*. Trad. Flávio José Cardozo. Porto Alegre: Globo, 1972.

CALIL, C. A.; BOAVENTURA, M. E.; LEVIN, O. M. (Org). *Remate de males- Borges ou da literatura- Problemas de leitura e tradução*. Campinas, Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, nº especial, 1999.

CAMPOS, V. G. *Borges & Guimarães*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CHIAMPI, I. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

CORTINA, A. *O Príncipe de Maquiavel e seus leitores. Uma investigação sobre o processo de leitura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

FRANKEN, C. A. K. Jorge Luis Borges y su detective –lector. *Literatura y Lingüística*. Santiago, nº14, 2003. Disponível em: <www.scielo.cl/scielo.php>. Acesso em: 31/out/04.

GONZÁLEZ PÉREZ, A. Borges y las fronteras del cuento. In.: PUPO-WALKER, E. *El cuento hispanoamericano*. Madrid: Castalia, 1995.

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1998.

GUMBRECHT, H. U. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser. In.: LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol II. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

ISER W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In.: LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol II. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

_____. *Problemas da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chaves da época*. In.: LIMA, L. C. *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol II. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

ISTIFAN, J. *Pierre Menard y el Don Quijote de Jorge Luis Borges*. Disponível em: <www.angelfire.com/fl2/jamil/BORGES>. Acesso em: 22/jul/2005.

JOLLES, A. O conto. In.:_____. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso memorável, conto, chiste*. São Paulo: Cultrix, 1976.

JOSEF, B. *Uma estética da inteligência*. *Jornal do Brasil*, Idéias, 05 de maio de 1999.
Disponível em: <www.secrel.com.br/jpoesia/bjosef>. Acesso em: 31/out/04.

PIGLIA, R. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. *Travessia*, nº 33, Santa Catarina, p.47-59, ago-dez 1996.

REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1998.

RODRIGUES, D. G. *A estética da recepção: a procura da história dionisiaca*. São José do Rio Preto, 1994. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

SCHWARTZ, J (org). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

_____. Traduzir Borges. *Revista Cult*, nº 25, São Paulo, p.42-50, ago 1999.

STORTINI, C. *Dicionário de Borges: o Borges oral, o Borges das declarações e das polémicas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1986.

VACARO, A. Borges, un argentino en la historia. *Todo es Historia*, nº 385, Buenos Aires, p. 08-21, ago 1999.

VILLANUEVA, D.; VIÑA LISTE, J. M. Jorge Luis Borges. In: *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual: del "realismo mágico" a los años 80*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.