

**J.L. BORGES: OS CAMINHOS DE UMA ESCRITA.
PARA UMA LEITURA DE *PIERRE MENARD AUTOR DEL QUIJOTE*.**

Maria Laura Moneta Carignano (UNESP/FCLAr)

RESUMO: O trabalho a seguir tem por objetivo apresentar de maneira panorâmica alguns dos traços mais importantes da obra de J.L. Borges, para, finalmente, concentrar-nos na análise de um dos seus textos mais significativos: *Pierre Menard autor del Quijote*. Assim, estabeleceremos, num primeiro momento, o que chamaremos de “etapas” da literatura borgeana.

PALAVRAS-CHAVE: Borges, ficção, história.

1- As etapas de Borges

Esta classificação responde a uma tentativa de apresentação de sua obra que permita visualizar seus diferentes aspectos. Portanto, é necessário lembrar que se trata de uma classificação com fins pedagógicos e que na verdade, na obra de Borges, o que chamaremos de etapas podem aparecer misturados em um mesmo livro. Contudo, a crítica em geral concorda em estabelecer grandes e diferentes momentos na sua produção: o primeiro mais importante é sua etapa vanguardista que nele adquire os traços do *criollismo*, o segundo, o período que inaugura *Historia universal de la infâmia* dos anos quarenta onde começa e se define seu projeto escritural: a cuentística ficcional e a ensaística também ficcional, ambos gêneros negando, na maioria das vezes, as especificidades genéricas e se apresentando como verdadeiros híbridos literários. Antes de começar a análise das características de cada uma delas, alguns dados e datas podem nos ajudar.

2- Etapa vanguardista:

A relação de Borges com as vanguardas possui dois momentos que correspondem, por sua vez, ao que poderíamos chamar de um primeiro momento de implantação e um segundo de resposta criativa, inaugurando a especificidade da vanguarda argentina.

Algumas datas são significativas para traçar este percurso: em 1919 Borges se traslada para Europa onde conhece a poetas espanhóis importantes que serão de grande influência: Rafael Cansinos Asséns, Ramón Gómez de la Serna e Guillermo de Torre. Participa do movimento de

vanguarda espanhol **Ultraísmo** que levará para Argentina. Em 1921, regressa para Buenos Aires e o jovem poeta re-descobre sua cidade natal. Começa a escrever poemas sobre este descobrimento que é também uma de suas “invenções”, um dos seus “mitos”. Funda a Revista *Prisma* e logo depois *Proa* (que terá duas etapas: 1922, 1924). Ambas as revistas mantêm o tom vanguardista e ultraísta que o poeta importa da Espanha.

Em 1924 colabora ativamente com a primeira revista de vanguarda argentina chamada *Martin Fierro* e escreve seus primeiros livros de poesia nos que o grande tema é o descobrimento por parte do poeta da sua cidade natal: Buenos Aires. Aqui, sua obra começa a se afastar dos movimentos espanhóis e a ter características próprias. Os livros correspondentes a esta etapa são: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de Enfrente* (1925), *Cuaderno San Martín* (1929)

3- Criollismo vanguardista: o caso rioplatense.

O termo *criollismo* é usado pela crítica para definir certas manifestações literárias do final do século XIX e começos do XX na América Latina. O início da modernização e a crise das repúblicas oligárquicas produzem a necessidade da reconciliação com a herança cultural hispano-lusitana, esquecida e combatida pelo positivismo do século XIX. Emerge, então, uma geração que colocará a discussão do *ethos* latino-americano, das suas especificidades sociais e culturais no âmbito maior das condições históricas do nosso continente. No século XX, o termo adquire o sentido mais preciso de “nacionalismo estético”, que abarcaria, segundo a história literária, desde 1900 a 1950 aproximadamente.

O *criollismo rioplatense* mostra certas diferenças com respeito ao resto do continente devido ao desenvolvimento capitalista dessa região, relativamente anterior, segundo aponta William Rowe no seu artigo sobre o tema intitulado *El criollismo*.

A literatura argentina tinha criado uma concepção telúrico-biológica do Ser nacional, cujo representante mais notório foi Leopoldo Lugones. O *criollismo* de Lugones e sua canonização da *gauchesca* e do *Martín Fierro* em 1910 a propósito do Centenário, como livro representante da cultura argentina, é uma resposta à imigração massiva do começo do século e ao conseqüente cosmopolitismo da paisagem de Buenos Aires.

A geração vanguardista retoma a questão *criolla* e nacional, mas a partir de uma estética oposta à da geração modernista. Esta mistura entre vertentes nacionalistas e vanguardistas, própria da vanguarda argentina e de Borges especificamente, receberá o nome de *vanguardismo criollista* por parte da crítica Beatriz Sarlo.

No caso específico de Borges, isto nos leva a diferenciar os distintos momentos ou etapas da sua escrita. Um primeiro Borges *ultraísta*, um segundo *criollista* e um terceiro que recusa ambos os passados e cria uma linguagem nova e completamente própria, austera e afastada desses experimentalismos.

Rejeitando a estética modernista rubeniana e lugoniana, Borges cria uma genealogia, uma espécie de tradição que, ao mesmo tempo, nomeia seus precursores na linha de um resgate do *criollo*. Essa “genealogia” da literatura argentina aparece explicitamente no texto *El tamaño de mi esperanza* publicado em 1926, no qual traça a linhagem dos verdadeiros homens que “nesta terra sentem-se viver e morrer, não dos que acreditam que o sol e a lua estão na Europa” (SCHWARTZ, 1995, p.573). A literatura *gauchesca* aparece em primeiro plano, mas também o “*arrabal*”, as “*chiruzas*” e o “*tango*”. Num gesto contraditório, tipicamente vanguardista, Borges condena e redime o passado, “*teatralizando la oposición*”, nas palavras de Pezzoni:

Al mismo tiempo, si condena la ‘fastuosa fantasmagoria mitológica’ rubeniana, aspira a resucitar otra visión del mito: el tiempo inmóvil ahistórico. Un tiempo original vislumbrado en el instante fugaz en el cual surge la novedad. La estrategia vanguardista de la oposición se desdobra en estética y aún ética de la contradicción” (PEZZONI, 1998, p. 69)

Em outras palavras, Borges volta ao passado, mas a partir duma linguagem futura que separa sua escrita de qualquer tradicionalismo ou regionalismo vulgar. Três são os livros desta etapa de Borges em que o autor reinventa um passado ligado ao mundo telúrico e *criollo* e funda o espaço simbólico das “*orillas*” e do “*arrabal*” com seus “*compadritos*” e “*orilleros*”. Imagem de uma Buenos Aires quase desaparecida na urbe cosmopolita em que a cidade está se transformando nessa década movimentada dos anos 20. *Fervor de Buenos Aires* de 1923, *Luna de enfrente* de 1925, *Cuaderno San Martín* de 1929, são os livros de Borges correspondentes à etapa que a crítica tem chamado de *criollista*. Há neles uma tensão –que é própria de toda sua obra - entre o nacional e o cosmopolita, entre a tradição e a vanguarda, entre o passado e a

linguagem moderna. Mas, esta vertente relacionada aos temas próprios da cultura argentina, à sua tradição cultural e literária, continua ao longo de toda sua obra, além da poesia dos anos vinte, embora afastada da linguagem programática e experimental dos seus primeiros livros. Contos como *Hombre de la esquina rosada*, *El sur*, *El fin*, *El puñal*, só para nomear alguns, resultam de uma re-atualização da tradição gauchesca. Borges re-lê a *gauchesca* e consegue colocar esta tradição no centro de seu sistema dialogando com a mais alta tradição européia, em um processo de descentramento que afeta a ambas as tradições.

No *criollismo* latino-americano os mitos rurais e selváticos aparecem como metáforas nacionalistas na tentativa de definição de uma identidade que dê conta da totalidade da nação, questão problemática para os países do nosso continente, cujas formações sociais apresentam uma enorme diversidade de raças, culturas e civilizações.

O interessante desse movimento é que esta literatura, baseada na **mitologização** dos aspectos telúricos, foi sempre escrita na e a partir da cidade, devolvendo uma imagem geralmente idealizada e altamente imaginada. Os escritores *criollistas* são de origem urbana e geralmente pertencem a frações cultas da sociedade.

As vanguardas retomam essa vertente *criollista*, mas atualizando-a com as problemáticas do mundo moderno. Segundo Schwartz, no Brasil, as lendas indígenas serviram a Mario de Andrade na criação de Macunaíma, fazendo-as conviver com o capitalismo selvagem de São Paulo. Também a imagem do índio sincrético “bárbaro tecnificado” de Oswald de Andrade representa esta mistura de passado arcaico e modernidade.

No caso argentino, expressou-se na revalorização do passado associado à literatura *gauchesca*, ao campo (oposto ao espaço perverso da cidade) e ao *gaucho* como protótipo nacional. Embora esse passado fosse já, na época das vanguardas, algo que tinha desaparecido como resultado dos processos de transformação socioeconômicos.

Borges representa, nessa década, o mais fiel expoente dessa vertente da literatura preocupada pelo nacional e pelo resgate de um passado quase extinto no qual se encontrariam as verdadeiras entranhas da *argentinidade*. A linguagem programaticamente *acriollada* dos ensaios característicos dessa época (*El idioma infinito* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El*

idioma de los argentinos (1927), *Nuestras imposibilidades* (1932) dão conta desse projeto estético de **mitologização nacionalista**.

A restauração desses símbolos gauchescos opera-se na procura da consolidação de uma **identidade rioplatense** que se sentia ameaçada pelo cosmopolitismo imigratório, mas também pela necessidade de diferenciar-se do passado colonial castiço espanhol. Segundo Sarlo:

Frente a la heterogeneidad hubo reacciones diferentes: la defensa de una elite del espíritu que se convirtiera en instrumento de purificación o, por lo menos, de denuncia del carácter artificioso y viciado de la sociedad argentina; el recurso a mitos del pasado que apoyaran una línea del presente, lo que implicó la reivindicación del pasado y la discusión de la herencia; el reconocimiento del presente como diverso y la apuesta a que era posible, sobre esa diversidad, construir una cultura, (SARLO, 1995, p. 49)

Em Borges, a pergunta pelo passado e pelo nacional não somente se estabelece na reivindicação da linhagem *gauchesca*. Partícipe também da inclusão vanguardista da cidade na literatura, Borges imagina em suas poesias um passado que se localiza na linha fronteira entre a cidade e o campo. A invenção desse espaço, mais mítico que real, nas margens, nos bairros, na periferia que apaga os limites das casas com a planície.

Borges reinventa desde a nostalgia, os espaços simbólicos de “*las orillas y el arrabal*” e as figuras arquetípicas do *orillero* (descendente da linhagem *hispano criolla*) e do *compadrito* (do qual Borges não gosta muito por ser a representação teatralizada do outro), imaginando uma cidade oposta ou inversa às cidades modernas que as vanguardas tentam sublimar. As *orillas* de Borges não correspondem a uma representação realista da Buenos Aires dos anos 20; elas são um desvio temporal, um anacronismo que permite a Borges criar uma outra versão da tradição purista *criolla*, não já localizada no campo, mas nessa espécie de “não lugar” que representa também a situação do autor no meio do caminho entre dois momentos e duas estéticas que se contrapõem.

A contradição borgeana pode-se ler nesse gesto de proposta e negação do novo. A memória e a lembrança junto ao repúdio pelas estéticas enquistadas. Mas, fundamentalmente, a busca de uma tradição, que em Borges supõe a necessidade de **criação de um mito** que virasse poética e transcendental a paisagem *rioplatense*. Esse mito é, segundo Pezzoni, o **mito da origem**, que, como tal, insiste no ahistórico projetando-se nas sombras do primordial e possibilitando, assim, a

imagem de uma “*argentinidad*” espessa e remota. O gesto borgeano cria, então, uma das mais fortes fabularias da **identidade nacional**.

4- A partir dos anos 40: a ficção universalista.

Esta etapa, que é já o mais autêntico e original Borges, caracteriza-se pela relação com a literatura fantástica, a apropriação e valorização de gêneros menores como o policial e o romance de aventuras, pela criação tipicamente borgeana do sistema de citas e referências que funcionam como técnica literária dentro dos seus contos, a utilização da ficção para desenvolver problemas teóricos-filosóficos, a utilização do ensaio para propor um exercício da leitura absolutamente moderno que quebra estereótipos e preconceitos assim como propõe uma teoria da leitura propriamente dita. Os grandes temas desta etapa são: a teoria da intertextualidade, os limites da ilusão referencial, a relação entre conhecimento e linguagem, os dilemas da representação e da narração. Também as formas que contribuem a desestabilizar as relações, a desnaturalizar as relações entre linguagem e pensamento, entre língua e realidade, entre representação e realidade, mas também entre caos e forma. Daí a presença de espelhos, labirintos e arquiteturas monstruosas, a utilização da técnica barroca da estrutura em abismo, a questão do infinito e da possibilidade de ser representado: todos eles ao serviço da destruição do empirismo que acredita na possibilidade de captação do real pela linguagem. Daí também a utilização sistemática do paradoxo nas ficções borgeanas como forma privilegiada para questionar as pretensões de captação do real tanto pelos sentidos quanto pela razão. Diz B. Sarlo em relação à estima de Borges pelos paradoxos:

Borges admira las paradojas no porque sean incongruentes respecto de la experiencia sino por su demostración irónica de la fuerza y los límites de la lógica. Las paradojas no sólo trabajan con las inconsistencias o las contradicciones sino que, obedeciendo a una dura coherencia formal, indican los límites de la lógica (sus escándalos) cuando se trata de aprehender la naturaleza de lo real y organizar un diseño ideal cuya pretensión sea representarlo. Las paradojas tienen la virtud de denunciar los obstáculos contra los que se construye la literatura (o la filosofía). (SARLO, p.139)

Mas isto não significa que Borges recuse a possibilidade da representação. Muito pelo contrário, sua obra é a tentativa de criar uma literatura cuja forma seja o mais precisa e perfeita

possível, baseada exclusivamente nas regras da própria construção, isto é, na linguagem, e desvinculada da natureza inalcançável do real. Para Borges o mundo (o real) e a linguagem pertencem a lógicas diferentes e o primeiro não pode ser simplesmente captado pela linguagem, como si esta última fosse simples cópia do real. A literatura para Borges tem que se construir a partir de suas próprias regras e não tentando imitar o mundo, a realidade. Daí a crítica que Borges vai levantar contra o realismo, fundamentalmente francês e russo. E, por contraposição, daí também seu gosto pela literatura fantástica, o gênero policial e o romance de aventura (sua leitura de Stevenson, Chesterton); todos gêneros que “rechaçando” o real se constroem a base de fortes e severas regras formais criando a própria verossimilhança. Para Borges, a literatura é, fundamentalmente, linguagem e por isso a importância da perfeição formal que ele admira em Kafka e Kipling e que caracteriza seus contos de enredos perfeitos e linguagem austera e afastada de qualquer experimentalismo.

Para Sarlo, Borges constrói sua arte ficcional sobre duas bases: primeiro, o mandato de construir tramas perfeitas e, segundo, na liberdade (severa e cheia de regras) da literatura fantástica que se desentende da análise psicológica e da mimese realista. Esta escolha o afasta das duras tarefas do romance para transformá-lo no perfeito contista. A importância da trama (que é o que lhe interessa a Borges) se esfuma na novela que fica presa da referencialidade, da construção psicológica da personagem e da lógica dos acontecimentos. Na literatura fantástica, pelo contrário, ele se sente livre para se dedicar exclusivamente às próprias leis internas do texto e despreocupar-se das imposições da mimese realista e de suas necessidade de dar conta do “real”.

5- Análise de *Pierre Menard autor del Quijote*:

Analisaremos um conto de Jorge Luis Borges que propõe uma revisão das relações entre história e literatura e que também parece desembocar numa revalorização do papel do leitor e em uma *teoria da leitura* como verdadeira operação de *criação de sentido*.

Pierre Menard autor del Quijote é um conto de J. L. Borges publicado em *Sur* em maio de 1939.. O texto é um dos melhores exemplos, e por isso o escolhemos para analisá-lo, da ficção borgeana. Um texto híbrido, que parece um ensaio que é também um conto de ficção e que joga com os limites entre os gêneros através da ironia da maioria de seus enunciados. É interessante

que embora ficcional, o texto vai apresentar como argumento de sua trama um problema da teoria literária: a relação entre história e ficção, mas também vai sugerir uma teoria da intertextualidade e da leitura. E mais interessante ainda é o fato de que este texto foi escrito muitos anos antes que a teoria literária conseguisse enfrentar estes problemas e criar uma teoria que explicasse a complexa relação entre história e ficção, que se criasse uma teoria da intertextualidade e que se falasse do papel da leitura na formação do sentido.

Numa primeira leitura, o conto-ensaio apresenta-se como uma paródia do gênero ensaístico, já que o relato, servindo-se dos métodos da pseudo-crítica, questiona ao mesmo tempo o conhecimento que produz.

A introdução paródica, em que o enunciador presume justificar sua “autoridade” na defesa de Menard, introduz-nos no tom irônico que atravessa todo o relato. No tom cerimonial de quem aspira resgatar alguém das omissões e adições imperdoáveis que a crítica costuma fazer com a obra de alguns escritores, o narrador informa-nos sobre a obra “visível” de Menard, para, finalmente, apresentar-nos a escandalosa e incrível obra pela que Menard merece ser reconsiderado.

A enumeração das obras precisa de certa atenção, já que todas elas remetem a um uso *insolente* da literatura. Como podemos observar na lista da sua produção que o texto expõe, Menard dedicou-se a estudos incoerentes, heteróclitos, contraditórios, relacionados todos “*con la traducción, la paráfrasis, la variación y el pastiche*” (Sarlo, 1998, p.78). É conhecido o gosto de Borges por estas práticas literárias que implicam o uso e abuso das fontes, o jogo irreverente com a literatura, a variação infinita das versões sobre um mesmo tema. A “lista” é incongruente e caprichosa segundo:

una estrategia que juega en el limite desestabilizador e inseguro entre verdad y ficción, a través de atribuciones falsas, desplazamientos, citas abiertas y ocultas, desarrollos hiperbólicos, paradojas, mezcla de invención y conocimiento, falsa erudición.
(SARLO, 1998, p. 78)

O texto é um exemplo clássico da utilização irônica que Borges realiza desses procedimentos na construção de seus relatos. Além de ser uma paródia do gênero ensaio, “*Pierre Menard...*” é um dos tantos relatos que põem em cena um problema teórico-filosófico. Porém, é

necessário assinalar que o problema não antecede nem sucede ao relato, pelo contrário, ele o conforma poeticamente: “*Borges imagina la puesta en escena de una pregunta no planteada abiertamente en la trama, sino presentada como ficción en el desarrollo de un argumento que es al mismo tiempo, teórico y narrativo*”. (SARLO, 1998, p. 130)

Beatriz Sarlo assinalou o caráter filosófico–narrativo desses relatos (e inclusive de seus ensaios) atribuindo-lhes a designação de *ficções metodológicas*, nas quais as formas das idéias oferecem a trama do argumento. Contudo, o que os torna assombrosos, e deixa-nos perplexos, é que neles, em vez de uma resposta, enfrentamo-nos, geralmente, com a constatação de uma contradição lógica, que faz com que o leitor saia do espaço de senso comum e das explicações previsíveis: “*Borges trabaja basicamente con la paradoja, los escándalos lógicos y los dilemas, presentados en situación filosófico-narrativa: una ficción filosófica reduplicada en una filosofía ficcional*”. (SARLO, 1998, p.131)

Um conto, que é uma paródia a um ensaio, que é a formulação de um problema teórico, que não se formula explicitamente e que se concretiza ficcionalmente na escandalosa tentativa de Menard. Os planos incluem-se como nas caixas chinesas para dar forma a um relato que é isso e algo mais...

O que Menard se propôs (o que dá início e propósito ao falso “ensaio”) foi a paradoxal tarefa de escrever o Quixote em pleno século XX. Diz o narrador:

No quería componer otro Quijote – lo cual es fácil- sino “el Quijote”. Inútil agregar que no encaró nunca una transposición 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, 1992, p. 132)

As opções de Menard, no momento de escolher como realizar essa tarefa, encaminham-nos para a irrefutável e incrível distinção entre os dois livros. Num primeiro momento Menard se propõe SER Cervantes, recuperar, como se fosse possível, a totalidade da história:

El método inicial que imagino era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fé católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, ser Miguel de Cervantes. (BORGES, 1992, p. 132)

Lógicamente, a empresa resulta impossível e, então, Menard resolve “*seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote a través de las experiencias de Pierre Menard*” (BORGES, 1992, p. 132). Visto assim, a novela de Menard é infinitamente mais rica: ele teve que estudar essa época, aprender espanhol antigo, embeber-se do sentido religioso, trabalho incomparavelmente mais complexo que a “espontânea” contingência do livro de Cervantes: “*Menard enriquece por desplazamientos y anacronismos, los capítulos del Quijote de Cervantes. Los hace menos previsibles, más originales y sorprendentes*” (SARLO, 1998, p.78).

O curso da história faz da obra de Cervantes e da obra de Menard duas obras completamente distintas embora totalmente idênticas em cada uma de suas frases. O paradoxo deixa-nos perplexos. O narrador convida-nos a comprovar:

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 precedente, advertencia de lo por venir.

Redactada en el siglo XVII, redactada por el “ingenio lego” Cervantes, esa enumeración es un mero elogio retórico de la historia. 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 precedente, advertencia de lo por venir.

La historia, “madre” de la verdad; la idea es asombrosa. Menard, contemporáneo de William James, no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica para él, no es lo que sucedió: es lo que juzgamos que sucedió. (BORGES, 1992, p.135)

A empresa complexa e contraditória que empreende Menard é o avesso de um problema teórico que expõe surpreendentemente as relações entre HISTÓRIA e FICÇÃO, AUTOR e LEITOR. Os livros de Cervantes e de Menard, mesmo que contenham exatamente as mesmas frases, são diferentes. O que os diferencia é o *momento de enunciação* de cada um, o contexto, o tempo, enfim, a história: “*No en vano han transcurrido trescientos años, cargados de complejíssimos hechos. Entre ellos para mencionar uno solo: el mismo Quijote*” (BORGES, 1992, p.134).

Isto implica dizer que a obcecada e ilógica escrita de Menard não é a mesma que a de Cervantes, em função da relação entre o *processo de produção* e o *processo de recepção ou leitura*. Esses processos inscrevem-se no âmbito de um determinado espaço cultural que imprime às palavras seu sentido histórico. Isto supõe também dizer que as palavras não possuem um sentido único, substancial e imutável, senão que elas carregam-se de sentido em relação ao tempo e à sociedade em que são produzidas. As palavras e a literatura adquirem “*sobre el huir de los sentidos um sentido histórico*” (SARLO, 1998, p.79) através da relação que se estabelece entre elas e o momento de enunciação:

La enunciación (Menard escribe en el siglo XX) modifica al enunciado (sus frases idénticas a la novela de Cervantes). La paradoja cómica de Menard muestra, por medio de su escándalo lógico que todos los textos son la reescritura de otros textos, en un despliegue especular, desviado e infinito de sentidos. (SARLO, 1998, p.79)

O texto apresenta também uma teoria da literatura relacionada ao conceito de *intertextualidade*. A operação de Menard leva aos limites a idéia de inserção de um texto num novo contexto. A estratégia (exagerada e até cômica por hiperbólica) de Menard, aponta para a idéia de que a literatura constrói-se a partir da assimilação e da transformação de outros textos. Mas esse processo implica sempre um olhar crítico que abre, transforma os sentidos, negando a univocidade e a clausura dum único sentido fixo do texto: “a intertextualidade é simples atualização do funcionamento textual,”verificação” da leitura pela escrita. É a recusa do ponto final que poderia fechar o sentido e paralisar a forma”.(Laurent Jenny, 1979, p.46)

Isto leva-nos a modificar a visão que a crítica tradicional tinha como um de seus pressupostos básicos: o texto como reflexo da história. Com a experiência de Menard, podemos pensar, pelo contrário, que o **sentido histórico** de um texto não está na sua capacidade de copiar ou refletir a realidade, senão no *processo de leitura* e no *contexto de produção do texto*, que é o que nos permite dar significação aos enunciados:

El proceso y las condiciones históricas de enunciación modifican todos los enunciados. El sentido es un efecto frágil (y no sustancial) relacionado con la enunciación: emerge en la actividad de escribir y leer y no está enlazado a las palabras sino a los contextos de las palabras. (SARLO, 1998, p.80)

O método de Menard não só modifica a visão das relações entre história e ficção, mas também nega algumas outras categorias da crítica tradicional: “*Borges destruye, por un lado, la idea de identidad fija de un texto; por el otro, la idea de autor; finalmente, la de escritura original*” (SARLO, 1998, p.78).

O contexto de produção do Quijote de Menard (pleno século XX) é o que atribui um sentido surpreendentemente diferente do que possuía no século XVII. A “encarnação” da literatura na história opera-se neste sentido e não na que, por banal, rejeita Menard. A atualização da obra, que permite resignificá-la em função da leitura (que é sempre histórica e, portanto, difere cada vez), não precisa das modificações do contexto da personagem para se atualizar no presente do leitor. Menard nega-se a realizar a opção de colocar a personagem do Quixote na atualidade (nesse sentido, Borges coincide com Bakhtin):

Otro es uno de esos libros parasitarios que sitúan a Cristo en un bulevard, a Hamlet en la Cannebière o a Don Quijote en Wall Street. Como todo hombre de buen gusto, Menard abominaba de esos carnavales inútiles, solo aptos- decía- para ocasionar el plebeyo placer del anacronismo o (lo que es peor) para embelesarnos con la idea primaria de que todas la épocas son iguales o de que son distintas. (BORGES, 1992, p.131)

É nesse sentido que Octavio Paz fala da “encarnação” da poesia (da ficção, da literatura) na história, de como “esse ato irredutível inserta-se no mundo” e reencarna , cada vez que a leitura o re-engendra:

Puede concluirse que el poema es histórico de dos maneras: la primera, como producto social; la segunda, como creación que trasciende lo histórico pero que, para ser efectivamente, necesita encarnar de nuevo en la historia y repetirse entre los hombres Y esta segunda manera le viene de ser una categoría temporal especial: un tiempo que es siempre presente, un presente potencial y que no puede realmente realizarse sino haciéndose presente de una manera concreta en un aquí y ahora determinados. (.....) La segunda manera de ser histórico del poema es, por tanto, polémica y contradictoria: aquello que lo hace único y separa del resto de las obras humanas es su trasmutar el tiempo sin abstraerlo; y esa misma opción lo lleva, para cumplirse plenamente, a regresar al tiempo.(PAZ, 1998, p.187)

A crítica tradicional entendia essa relação - a da obra com a história - como uma relação de REFLEXO, e por isso seu empenho em procurar na obra as marcas da época, como se a

literatura possuísse a capacidade de deixar transparecer “o real”, de fazê-lo visível, como se cada texto servisse como documento que mostrasse “a realidade” (complexa palavra) de um momento histórico determinado.

O estruturalismo e o pós-estruturalismo têm demonstrado que a relação entre HISTÓRIA e FICÇÃO é muito mais complicada e que de nenhum modo supõe a simples transposição do “real” ao mundo das palavras. Também Borges esforçou-se em: “*destacar la autonomia de la obra literária y su derecho a ser valorada inclusive eticamente desde nuestra realidad, no a través de las ideas del autor que há conseguido incorporarla al mundo*”. (PEZZONI, 1998, p.17).

O que está em jogo no fundo da discussão sobre a relação entre literatura e realidade é a relação entre o “real” e a linguagem. O paradoxo de Menard denuncia, por um lado, a ingenuidade do argumento que define a literatura como reflexo do real e, por outro, demonstra seu caráter histórico, negando que a literatura seja atemporal -essência anacrônica e imutável-, mas também negando que ela se limite a ser “documento”.

Se a literatura representa, como é que ela opera essa relação com o real? Ou, para formulá-lo de outro modo, como é a relação entre linguagem e realidade? O tema da especificidade do real e de seu signo verbal é um dos temas preferidos de Borges e aparece tematizado em vários de seus contos e ensaios.

Face à concepção que supõe que as palavras designam diretamente a realidade, a linguagem, para Borges, cumpre a função de significar não a realidade mesma, mas nossas noções ideais numa mútua influência entre o homem e o real, através da trama da linguagem:

El mundo aparential es un tropel de percepciones .El lenguaje es un ordenamiento eficaz de esa enigmática abundancia del mundo. Dicho sea con otras palabras: los sustantivos se los inventamos a la realidad....todo sustantivo es abreviatura (...) La lengua es edificadora de realidades. (BORGES apud PEZZONI, 1998, p.51)

Segundo essa linha de pensamento, a linguagem não faz mais que criar, recortando e transformando a realidade em vez de refleti-la. Desta forma, Borges argumenta contra a idéia de que a linguagem seja cópia do real mas, ao mesmo tempo, aceita a necessidade de “*buscar un orden independiente del desconocido y secreto orden real*” (SARLO, 1998, p.133).

Finalmente, o problema da capacidade de representar da linguagem – e por extensão da literatura - leva-nos à questão do realismo e do romance histórico, já que a obra de Menard, por estar situada séculos antes da experiência do autor, assim pode ser designada. Sobre este ponto, Borges rejeita o realismo que se pretende como tal, simplesmente por apostar na cor local e no *costumbrismo*:

El Quijote es realista; este realismo, sin embargo, difiere esencialmente del que ejerció el siglo XIX... Para Cervantes son antinómicas lo real y lo poético. Cervantes ha creado para nosotros la poesía de la España" del siglo XVII, pero ni aquel siglo, ni aquella España eran poéticas para él. (BORGES, 1992, p.134)

O verdadeiro realismo não necessita, para Borges, apegar-se à realidade nem busca copiá-la (tarefa impossível e banal por redundante e previsível). A “realidade” que escolhe Menard não precisa dos traços típicos (no pior dos sentidos da palavra) da Espanha do século XVII para ser realista:

Menard elige como “realidad” la tierra de Carmen durante el siglo de Lepanto y de Lope. Qué españoladas no habría aconsejado esa elección a Maurice Barrés o al Doctor Rodríguez Larreta! Menard, con toda naturalidad, las elude. En su obra no hay gitanerías ni conquistadores ni místicos ni Felipe II ni autos de fé. Desatiende o proscribe el color local. Ese desdén indica un sentido nuevo de la novela histórica. Ese desdén condena a Salammbô inapelablemente. (BORGES, 1992, p. 134)

A relação entre HISTÓRIA e FICÇÃO é uma relação irrefutável; ambas se engendram e se transformam mutuamente; o que não significa, contudo, que a literatura tenha que “mostrar” o que se supõe próprio de um determinado tempo (redução óbvia da realidade que desemboca no pitoresco e na ambientação). Pelo contrário, é esta brecha, esse abismo entre elas, onde realidade e ficção enfrentam-se, aniquilam-se mutuamente, o que abre a possibilidade do relato.

Para que um romance seja histórico, segundo Borges, não precisa dos atributos pitorescos e ambientais que dêem estatuto de autenticidade à ambição histórica; pelo contrário, a literatura separa-se da realidade – no sentido de ser só reflexo dela - e adquire estatuto próprio *re-criando a realidade*, assimilando a dimensão histórica no nível figurativo mais que no temático. No texto “Crítica e Sociologia”, Antonio Candido parece apontar na mesma direção. Segundo ele, o “histórico” é assimilado na estrutura da obra e não nos simples dados de marcação ambiental e

temporal. Também ele vai além das dicotomias, formulando a integridade da obra mediante a interpretação em uma *integração de texto e contexto*.

A obra de Menard reforça o iniludível sentido histórico da literatura, a intrínseca relação de texto e contexto, de história e ficção; mas não é porque ela tematiza vulgarmente que “reflete” a realidade; mas porque **ela inscreve-se no histórico através dos processos de escrita e leitura**, tão circunscritos a um **contexto** temporal que podem mudar abruptamente o sentido: assim, as mesmas palavras, as mesmas frases de Cervantes, ditas por Menard, três séculos depois, resultam escandalosamente diferentes: “*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, 1992,.p.136). E isto significa a abertura à multiplicidade de sentidos no ato criativo da leitura, longe dos falsos anacronismos que tiram o caráter histórico da literatura (definindo-a como uma essência imutável), mas também da prisão do reducionismo historicista (que faz dela pretexto da “época” e do “ambiente”).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORGES, J.L. *Ficcionario. Una antología de sus textos*. México: Ed. Fondo de Cultura Económico, 1992.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1985.
- CAMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria. Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 1999.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In:___*Poétique*. Coimbra: Ed. Livraria Almeida,1979
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México: Ed. Fondo de Cultura Económico,1998.
- PEZZONI, Enrique. *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1998.
- ROWE, William. El criollismo. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: Palavra, Literatura e Cultura*. Vol. II. São Paulo: Campinas Memorial, Ed. da UNICAMP, 1995.
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orrillas*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1998.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latinoamericanas*. São Paulo: Edusp, 1995.

