



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

MATHEUS SILVA VIEIRA

**ÀS MARGENS DA TRADIÇÃO: PIERRE MENARD E O DILEMA DA
AUTONOMIA DO ESCRITOR LATINO-AMERICANO**

**FORTALEZA
2018**

MATHEUS SILVA VIEIRA

ÀS MARGENS DA TRADIÇÃO: PIERRE MENARD E O DILEMA DA AUTONOMIA
DO ESCRITOR LATINO-AMERICANO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Roseli Barros Cunha

Fortaleza

2018

MATHEUS SILVA VIEIRA

ÀS MARGENS DA TRADIÇÃO: PIERRE MENARD E O DILEMA DA AUTONOMIA
DO ESCRITOR LATINO-AMERICANO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Roseli Barros Cunha

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Roseli Barros Cunha (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dra. Isis Milreu
Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)

Prof. Dr. Yuri Brunello
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Ao meu pai, José Darci, que apesar das suas poucas letras, ensinou-me a ler o mundo.

AGRADECIMENTOS

Talvez Dante, se fosse nosso coetâneo, diria que não só a tarefa de narrar é difícil, mas também a de escrever uma dissertação. No meio do caminho de nossa vida, nos deparamos com esse tortuoso caminho intelectual, que só pode ser vencido, creio, com o auxílio de alguns guias. O poeta florentino teve Virgílio e Beatrice, eu tive vários. Parentes e amigos que me ajudaram a superar as intempéries do processo de escrita, e a esses quero expressar a minha mais profunda gratidão.

Primeiro, aos meus pais, José Darci e Luiza Ester, e à minha tia, Ana Luizete, que me forneceram (e fornecem) o subsídio que mais preciso: amor.

Aos amigos de sempre, Elvis Freire, Gleiberson Nogueira, Gustavo Ewerson e Liziane Karina, por acreditarem nesta pesquisa, mesmo quando ela não passava de um delírio de uma mente vazia. Aos amigos do Laboratório de Estudos Literários do PPGLET, ombros caridosos sempre disponíveis.

À professora Roseli Barros Cunha, minha orientadora, pelo auxílio durante o processo de escrita. Sem dúvidas, sem o seu acompanhamento esta dissertação não viria à luz da forma que está. À professora Odalice de Castro Silva, que orienta minhas leituras desde a graduação; pessoa a quem sou muito grato. À professora Isis Milreu pelas suas valorosas contribuições, a partir de seu profundo conhecimento sobre a obra de Borges. Ao professor Yuri Brunello, sempre disposto a contribuir com o crescimento intelectual de seus alunos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo auxílio financeiro concedido para a realização desta pesquisa.

Porque en el principio de la literatura está el mito y asimismo en el fin.

(Jorge Luis Borges)

O que é América Latina? A única coisa que sabemos a seu respeito, por ora, é que é nossa.

(César Fernandez Moreno)

RESUMO

É possível desenvolver uma arte autônoma a partir de uma zona continental considerada periférica? Sabemos, pois, que a história da tradição cultural na América Latina foi marcada por uma violenta imposição cultural estrangeira. Os colonizadores, ao aportarem no território recém-descoberto, batizado com a sutil alcunha de “Novo Mundo”, sabotaram as tradições aborígenes em favor dos valores do “Velho Mundo”. É por isso que na América o conceito de “fundação”, no tocante à literatura, é bastante relativo (CANDIDO, 1979). Desde os primeiros anos da colonização, até meados do século XIX, perpetrou-se no imaginário estrangeiro uma tendência crítica que via a literatura latino-americana como mera reprodutora de padrões estéticos estrangeiros. Tendo em vista essa discussão acerca da autonomia cultural na América Latina, a presente pesquisa tem por finalidade investigar e problematizar o dilema do escritor latino-americano frente à tradição a partir do conto “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (1944), do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), pois entendemos que a personagem borgiana metaforiza os embates dos escritores contra as imposições dos cânones estrangeiros, já que assim como esses autores, Menard não está preso a nenhuma tradição cultural e nem deixa que sua obra seja rotulada segundo padrões culturais externos e homogeneizantes. Assim, para compreendermos alguns dos problemas mais emblemáticos vividos pelos escritores latino-americanos, é indispensável traçar certos paralelos de âmbito histórico, sociológico e cultural, que nos permitam uma visão mais aprofundada e mais completa sobre tais problemas. Desta forma, o presente estudo terá como alicerce teórico as obras de autores que pensaram a América Latina desde o campo artístico até o campo social, como é o caso de Ángel Rama (1985; [1982] 2008; [1984] 2015), Antonio Candido ([1965] 2011), Octavio Paz (1990; 2012; 2013) e Julio Cortázar (2010). Já para balizar nossas interpretações sobre a obra de Borges, tomaremos como referencial teórico os estudos de Silviano Santiago (1978), Emir Rodríguez Monegal (1980; 1987), T.S. Eliot (1989), Harold Bloom (1991), Ricardo Piglia (1990; 2000; 2004) e Beatriz Sarlo (2008; 2010).

Palavras-chave: América Latina. Autonomia. Jorge Luis Borges. Pierre Menard. Tradição.

RESUMEN

¿Es posible desarrollar un arte autónomo desde una zona continental considerada periférica? Sabemos, pues, que la historia de la tradición cultural en América Latina había sido marcada por una violenta imposición cultural extranjera. Los colonizadores, al llegar al territorio recién descubierto, que después había sido bautizado con el sutil apodo de “Nuevo Mundo”, sabotearon las tradiciones aborígenes, en favor de los valores del “Viejo Mundo”. Por este motivo es que en América el concepto de “fundación”, en lo tocante a la Literatura, es bastante relativo (CANDIDO, 1979). Desde los primeros años de la colonización hasta mediados del siglo XIX, se perpetró en el imaginario extranjero una tendencia crítica que concebía la literatura latinoamericana como mera reproductora de patrones estéticos extranjeros. Teniendo en cuenta esa discusión sobre la autonomía cultural en América Latina, el presente estudio tiene por finalidad investigar y problematizar el dilema del escritor latinoamericano frente a la tradición a partir del cuento “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (1944), del escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), pues entendemos que el personaje borgiano metaforiza los embates de los escritores latinoamericanos en contra de los cánones extranjeros, puesto que así como esos escritores, Menard no está preso a ninguna tradición cultural y tampoco deja que su obra se rotule según patrones culturales externos y homogeneizadores. Así, para que comprendamos algunos de los problemas más emblemáticos vividos por los escritores latinoamericanos, es indispensable hacer ciertas comparaciones de ámbito histórico, sociológico y cultural, que nos permita una visión más profundizada y más completa sobre dichos problemas. De esta forma, el presente estudio tendrá como bases teóricas los estudios de autores que pensaron América Latina desde el campo artístico hasta el campo social, como es el caso de Ángel Rama (1985; [1982] 2008; [1984] 2015), Antonio Candido ([1965] 2011), Octavio Paz (1990; 2012; 2013) y Julio Cortázar (2010). Ya para balizar nuestras interpretaciones sobre la obra de Borges, tomaremos como referencial teórico los estudios de Silviano Santiago (1978), Emir Rodríguez Monegal (1980; 1987), T.S. Eliot (1989), Harold Bloom (1991), Ricardo Piglia (1990; 2000; 2004) y Beatriz Sarlo (2008; 2010).

Palabrasclave: América Latina. Autonomía. Jorge Luis Borges. Pierre Menard. Tradición.

ABSTRACT

Is it possible to develop an autonomous art from a continental zone considered peripheral? We know, therefore, that the history of the cultural tradition in Latin America has been marked by a vehement foreign cultural imposition. The colonizers, when arrived in a recently discovered territory, which was later baptized with the delicate nickname of "New World", had sabotaged aboriginal traditions in favor of the principles of the "Old World". This is the reason why, in America, the concept of "literature origin" is relative and polemic (CANDIDO, 1979). Since the earliest years of colonization to the mid-nineteenth century, solidified in the foreign imagination the tendency to see Latin American literature as a mere reproducer of foreigner's aesthetic standards. Considering the discussion about cultural autonomy in Latin America, the present research aims to investigate and to problematize the dilemma of cultural autonomy of the Latin American writer against tradition, based on the "Pierre Menard, autor del *Quijote*" (1944), written by the Argentine Jorge Luis Borges (1899-1986). The choice of the object of study can be justified because we understand that the Borgian character brings metaphors to the disagreements of Latin American writers. Like these writers, Menard is not arrested in any cultural tradition and does not allow his work to be labeled according to external and homogenizing cultures. Thus, to understand some of the most emblematic problems experienced by Latin American writers, it is essential to delineate parallels of historical, sociological and cultural scope, that allow us to understand such problems in deeper and more complete scenes. In this way, the present study will have as theoretical foundation the studies of authors who thought Latin America through artistic to the social field, as it is the case of Ángel Rama (1985, [1982] 2008, [1984] 2015), Antonio Candido ([1965] 2011), Octavio Paz (1990, 2012, 2013) and Julio Cortázar (2010). To set boundaries in our interpretations on the work of Borges, we will take as theoretical reference the studies of Silviano Santiago (1978) Emir Rodríguez Monegal (1980; 1987), T.S. Eliot (1989), Harold Bloom (1991), Ricardo Piglia (1990; 2000; 2004) and Beatriz Sarlo (2008; 2010).

Keywords: Latin America. Autonomy. Jorge Luis Borges. Pierre Menard. Tradition.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	PARALELOS DAS CONQUISTAS: IMPOSIÇÃO E RESISTÊNCIAS OU AS VELEIDADES DA AUTONOMIA NA AMÉRICA LATINA	21
2.1	Conquista e imposições	21
2.2	Independência e originalidade	28
2.3	O Modernismo hispano-americano e a visão da tradição	32
2.4	O vanguardismo hispano-americano e o caso do Modernismo brasileiro ou a tradição da ruptura	38
3	PIERRE MENARD E O DILEMA DE AUTONOMIA DO ESCRITOR LATINO-AMERICANO	52
3.1	Pierre Menard, a tradição e o escritor latino-americano	52
3.2	O autor como leitor	54
3.3	Às margens da tradição	61
3.4	Repetição/ Usurpação/ Contrapontos: O caso de Funes e de Menard.....	75
4	AS MARGENS E OS LIMITES DA TRADIÇÃO	79
4.1	O escritor latino-americano e os limites da tradição.....	79
4.2	Adeus à tradição?	92
4.3	A voz das margens.....	101
4.4	A consagração da leitura	115
5	CONCLUSÃO	119
	REFERÊNCIAS	123

1 INTRODUÇÃO

O objetivo desta pesquisa é estudar o conto “Pierre Menard, autor del *Quijote*” (1944), de Jorge Luis Borges (1899-1986), analisando como a personagem Pierre Menard ilustra a relação dialética, e por vezes conflituosa, do escritor latino-americano com a tradição, já que essa personagem, assim como o escritor latino-americano, vive um dilema de autonomia com a cultura, da qual não se considera integralmente devedor, mas, ao mesmo tempo, não se furta às influências da mesma.

Antes que apareçam as primeiras refutações da crítica sobre nossa perspectiva de estudo, afirmando que Jorge Luis Borges era um sujeito desligado do seu tempo, uma espécie de escritor à deriva em um mundo paralelo, alheio a sua condição de autor latino-americano, é necessário aclarar que há em Borges, ainda que de forma cifrada, inúmeras referências ao processo de escrita, e muitas dessas referências estão ligadas às dificuldades de se escrever desde uma zona considerada periférica, como é o caso da América Latina. Beatriz Sarlo (2008, p.62), profunda conhecedora da obra de Borges, afirma que nos textos desse escritor é possível encontrar não só a problemática de se narrar, mas o dilema de se narrar na Argentina e, por conseguinte, na América Latina. Ainda segundo Sarlo (2008, p. 20), a defesa da autonomia cultural é “[...] um dos pilares da poética de Borges”. Como podemos perceber, Borges discute em seus textos, ainda que de forma metafórica, o lugar de fala, ou de escrita, do escritor latino-americano dentro da tradição universal.

Também, antes que nos falemos que o conto “Pierre Menard, autor del *Quijote*” já fora bastante trabalhado nos estudos literários, esclarecemos que sua escolha como ponto de partida desta pesquisa está pautada na ideia de que um texto literário é sempre uma obra inesgotável, ou seja, proporciona ao leitor cabedal para que sejam desenvolvidas inúmeras análises interpretativas de seu conteúdo, pois como já afirmava Borges (1974, p. 747) “la literatura no es agotable, por la suficiente y simple razón que un solo libro no lo es”¹.

Logo no início de *O cânone ocidental*, Harold Bloom (2010, p. 15) aponta que um dos fatores que torna uma obra canônica é a sua capacidade de chocar o leitor, à primeira vista, pela sua singularidade. Por singularidade, a partir dos preceitos de Bloom (2010), podemos entender o sentido destoante de uma obra dentro de uma tradição, isto é, a obra

¹ Tradução: “a literatura não é esgotável, pela simples razão de que um livro não o é”. (BORGES, 1999a, p. 139). Nesta dissertação, traremos os textos de Borges em espanhol, com a tradução para o português assinalada em nota de rodapé. No tocante aos textos não pertencentes a Borges, seguindo orientações da ABNT, optamos por trazer no corpo desta dissertação a tradução para língua portuguesa de alguns desses textos teóricos e de alguns outros literários. Como muitos textos não possuem tradução publicada em português, encarregamo-nos de traduzi-los.

singular provoca a quebra do prisma de expectativas dos leitores. Choca por ser nova, e sendo nova, chama a atenção para suas idiossincrasias.

“Pierre Menard, autor del *Quijote*” é desses textos que despertam a curiosidade dos leitores pela sua singularidade. Uma das idiossincrasias da obra reside no fato de que o texto parece estar no limiar entre o conto e o ensaio (ALAZKARI, 1981, p. 119). Um leitor desavisado, que desconhece a produção borgiana, poderia ler “Pierre Menard, autor del *Quijote*” como um ensaio sobre a vida e sobre a bibliografia de um escritor que se lançou na delirante empresa de reescrever o *Quixote* de Cervantes². Borges, por exemplo, não classifica “Pierre Menard, autor del *Quijote*” como um conto, mas como uma peça (BORGES, 1974, p. 429). No entanto, tal texto encontra-se em um livro chamado *Ficciones* (1944). Não era de se estranhar que para um escritor que considerava a filosofia como um ramo da literatura fantástica (1974, p. 436), tudo tomasse um fundo de ficção.

Italo Calvino (1993, p.11) entende que “[...] um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. Desta forma, podemos interpretar que um clássico é um livro inesgotável e atemporal. É um livro com múltiplos planos de leitura, variáveis conforme o(s) leitor(es). Um texto literário não é um artefato imóvel, com um sentido apriorístico, penetrável apenas por grandes autoridades do pensamento que, em geral, se creem detentores das chaves interpretativas do texto. Ledo engano, uma vez que um texto terá tantas interpretações quanto leitores possuir.

Giorgio Agamben (2012, p. 135-136) no ensaio “Defesa de Kafka contra seus intérpretes” nos explica que o texto literário é um artefato pertencente ao domínio do inexplicável, e o que o torna algo inexplicável são, justamente, as tentativas de dar-lhe explicação. E é o grau de inexplicabilidade do texto que multiplica as suas possibilidades interpretativas.

De fato, as explicações não são mais que um momento na tradição do inexplicável: o momento que toma conta dele, deixando-o inexplicável. Privadas do seu conteúdo, as explicações esgotam assim sua função. Mas no momento em que, mostrando a vacuidade, elas o abandonam, também o inexplicável vacila. Inexplicáveis eram, na verdade, apenas as explicações [...] Aquilo que não podia ser explicado está perfeitamente contido naquilo que não explica mais nada. (AGAMBEN, 2012, p. 135).

² Ricardo Piglia, por exemplo, conta a anedota de que Pierre Menard fora catalogado como um autor real pela biblioteca da Universidade de Buenos Aires. Para maiores informações, ver: PIGLIA, Ricardo. Borges por Piglia. Disponível em: <<<https://www.youtube.com/watch?v=HIDhiNws71Y>>>. Acesso em: 30 mai. 2017.

Cabe ao leitor, ao crítico e ao pesquisador pontuar possíveis interpretações ao texto, mesmo sabendo que suas análises serão sempre parcelares e arbitrárias. Parcelar porque abarcará apenas um átomo da tessitura textual; arbitrária, pois refletirá uma interpretação sujeita a uma determinada finalidade. Mas essa inexplicabilidade a qual se referia Agamben (2012) não deveria atormentar os intérpretes da literatura, ao contrário, deveria deixar tais indivíduos mais tranquilos, uma vez que sendo inexplicável, o texto literário possui vários ângulos de análise. Desta forma, é tarefa do pesquisador, munido de um referencial teórico que dê apoio a sua investigação, traçar o percurso de sua análise nesse território de inexplicabilidades.

É assim que nosso plano de estudo envereda por uma área ainda pouco estimulada pela crítica literária: a de interpretar a obra de Borges dentro do seu contexto de formação. Leonardo Acosta (1999, p.21), por exemplo, lembra que embora Borges seja um autor bastante estudado no campo das Ciências Humanas, poucos são os estudos que visam aprofundar a problemática da condição do escritor latino-americano em sua obra. Na interpretação de Acosta (1999, p. 21) esse fato pode ser decorrente da visão cosmopolita que Borges tinha da literatura, perspectiva que fez com que esse escritor argentino fosse visto, erroneamente, como um artista desligado de sua condição latino-americana.

Emir Rodríguez Monegal (1987, p. 13) aponta que uma crítica literária bairrista quase eclipsou Borges de sua condição de escritor latino-americano, uma vez que os partidários dessa teoria não entenderam que a obra borgiana não se sujeitava apenas a uma tradição cultural. Já para Beatriz Sarlo (2010, p. 187) “[Borges] funda a centralidade da margem”, ou seja, esse autor inicia uma literatura que se propõe a revisar a tradição literária, na medida em que começa a questionar e a refutar a posição periférica ocupada pela produção cultural latino-americana dentro de um cenário global. Em outras palavras, Borges percebeu que já estava na hora de a literatura latino-americana falar com voz própria.

Tendo em vista essa discussão acerca da autonomia cultural é que nosso trabalho se debruçará sobre o texto “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, já que entendemos que Pierre Menard vive o dilema de transgredir e (re)criar uma nova tradição a partir de um texto preexistente do qual ele não era devedor. Menard, assim como os autores latino-americanos, tenta buscar um espaço para sua literatura dentro de uma tradição cultural impositiva e excludente.

Dentre os principais questionamentos que nossa pesquisa visa a formular e a problematizar, destacamos: que traços singularizam a produção cultural das nações latino-americanas em relação à produção europeia, e em certos períodos, em relação à

estadunidense? Quais os principais dilemas do escritor latino-americano perante a tradição? É ele devedor, plagiador ou criador de uma tradição? Por que Pierre Menard pode ser visto como metáfora representativa do escritor latino-americano?

A possibilidade de desenvolver uma arte e um pensamento autônomo na América Latina atormentou alguns intelectuais. Para José Carlos Mariátegui (1978, p. 7) a primeira dificuldade de se desenvolver uma autonomia intelectual no subcontinente reside no fato de que grande parte dessa plêiade intelectual é um subproduto do pensamento estrangeiro, como afirma Mariátegui (1978, p.7) “[...] todos os pensadores da nossa América se educaram em uma escola europeia. [Assim] não se sente na sua obra o espírito da raça. A produção carece de traços próprios. Não tem contornos originais”³. Transpondo a visão do teórico peruano para o campo da literatura, podemos interpretar que a literatura latino-americana jamais seria original enquanto gravitasse ao redor de ideias estrangeiras, uma vez que faltaria, segundo a visão desse marxista peruano, que os pensadores latino-americanos comessem a se questionar sobre o lugar da América Latina no cenário mundial; já não bastaria apenas ficar repetindo ideias alheias (europeias e estadunidense, sobretudo). Foi essa repetição desajustada de formas do pensamento alheio que fez com que o pensamento latino-americano fosse visto como “[...] uma rapsódia composta com motivos do pensamento europeu” (MARIÁTEGUI, 1978, p.8).⁴

Apesar da dura constatação de Mariátegui (1978, p. 12), nesse seu breve texto parece haver uma fina dose de esperança na conquista pela autonomia cultural. O estudioso peruano entende que o pensamento hispano-americano ainda estaria em vias de formação. Isto significa dizer que os intelectuais dessa parte do globo, apesar de terem aprendido a pensar dentro de um sistema de ideias estrangeiro, possuiriam oportunidades de buscar uma autonomia de pensamento que lhes permitissem (re)ver a realidade histórica na qual estavam inseridos. Como marxista, a visão de Mariátegui (1978) se insere dentro de um quadro de preocupações sociais, que não deixa de levar em consideração a arte, sobretudo a literatura, dado que Mariátegui ([1925] 2008, p. 543) entende que a arte amplia a personalidade do homem e o faz pensar longe das limitações impostas por um sistema sociocultural.

Já Octavio Paz (1990) em “¿Es moderna nuestra literatura?”, publicado originalmente em 1975, questiona-se, entre outras coisas, sobre a possibilidade de se desenvolver um pensamento crítico e filosófico em países considerados periféricos. Nesse

³ No original: “[...] todos los pensadores de nuestra América se han educado en una escuela europea. No se siente en su obra el espíritu de la raza. La producción intelectual del continente carece de rasgos propios. No tiene contornos originales”.

⁴ No original: “[...] rapsodia compuesta con motivos y elementos del pensamiento europeo”.

texto, Paz (1990) afirma que a América Latina, embora fosse território de bons escritores, ainda não havia conseguido desenvolver uma tradição no pensamento crítico que fosse sólida e respeitável no campo das Ciências, da História e da Filosofia, pois no entender do poeta mexicano, “[...] poucos poetas e romancistas [eram] dotados de consciência crítica” (PAZ, 1990, p. 45)⁵. No entender do poeta e ensaísta mexicano, a falta de um pensamento original e autônomo se deve ao fato de que parte do pensamento latino-americano ainda estaria atrelado a uma convicção de dívida com o pensamento estrangeiro, e é justamente essa ideia de dívida que, na ótica de Paz (1990, p. 46), impede os latino-americanos de pleitear a autonomia do pensamento. Entretanto, Paz (1990, p. 45) abre uma exceção nesse quadro de escritores que conseguiram se rebelar contra as imposições de uma tradição cultural: Jorge Luis Borges. Na interpretação de Paz (1990, p. 45), Borges foi um dos raros exemplos de escritores que souberam manejar temas das diversas tradições, ao mesmo tempo em que desenvolveu uma literatura autônoma, rompendo com o senso de que os escritores latino-americanos apenas viviam de empréstimos com a tradição estrangeira.

Se Jorge Luis Borges é capaz de transgredir essa noção da tradição de empréstimo, é de se imaginar que esse argentino ilustra o tipo de intelectual desejado por Mariátegui (1978, p. 12): o indivíduo que, apesar de se nutrir da tradição estrangeira, soube desenvolver um pensamento autônomo, permitindo-lhe rever ideias como a do lugar periférico ocupado pelo pensamento latino-americano na cultura ocidental. Mas aqui acabe uma interrogação: por que a literatura latino-americana ocupa um lugar periférico no cenário ocidental?

Como sabemos, a crítica literária sempre tomou como parâmetro para suas análises os modelos canônicos das nações economicamente desenvolvidas, por isso, não é por mero acaso que o desenvolvimento artístico está sempre em estreita correlação com o desenvolvimento econômico. Daí também não ser coincidência que a periferia cultural faça parte também da “periferia econômica” e que ambas se localizem em países (ou zonas continentais) classificadas em termos neocolonialistas de “subdesenvolvidos”. Parte da crítica parece confundir desenvolvimento artístico com desenvolvimento econômico. Todavia, Octavio Paz (201, p.32) entende que o conceito de “subdesenvolvimento” “[...] pertence à linguagem anêmica e castrada das Nações Unidas. É um eufemismo da expressão que todas usavam até poucos anos atrás: nação atrasada [...] não é um termo científico, e sim

⁵ No original: “[...] pocos poetas y novelistas [eran] dotados de conciencia crítica”.

burocrático”. E é particularmente contra essa ideia de subdesenvolvimento artístico que a obra de Borges representará uma guinada de 180 graus.

Antes que passemos ao estudo detido da obra de Borges, é necessário contextualizar o quadro de imposições culturais que marcaram o processo de formação da literatura latino-americana e que reverberará na obra desse autor, pois, ao contrário do que pensam alguns críticos, esse literato argentino não é um autor deslocado do contexto latino-americano. Aliás, como se verá, os textos de Borges respondem, inclusive, aos ditames de uma crítica forânea e de pensamento obtuso. É assim que para compreendermos alguns dos problemas mais emblemáticos vividos pelos escritores latino-americanos, é indispensável traçar certos paralelos de âmbito histórico, sociológico e cultural, que nos permitam uma visão mais aprofundada e mais completa sobre tais problemas.

Como objetivamos chegar ao movediço solo da autonomia cultural, optamos por uma linha de investigação que nos desse cabedal para um estudo que atinasse para o processo de formação e evolução da literatura latino-americana em relação com o seu contexto de formação. Pierre Bourdieu (1992, p. 190) em estudo sobre o processo de desenvolvimento das artes no sistema capitalista afirmou que

É necessário para que se possa indagar não como tal escritor chegou a ser o que é, mas o que as diferentes categorias de artistas e escritores de uma determinada época e sociedade deviam ser do ponto de vista do *habitus* socialmente constituído, para que lhes tivesse sido possível ocupar as posições que lhes eram oferecidas por um determinado estado do campo intelectual e, ao mesmo tempo, adotar as tomadas de posição estéticas ou ideológicas objetivamente vinculadas a estas posições.

Segundo a perspectiva de Bourdieu (1992), quando nos propomos a estudar literatura seria lícito também investigarmos os diversos contextos sociais, históricos e políticos nos quais essa forma de arte foi gerada. No tocante à literatura latino-americana, Augusto Roa Bastos (1973, p.38) entende que o processo de formação dessa literatura está em estreita correspondência com a vida social e política de seus povos. Deste modo, podemos entender que a literatura não vive deslocada da sociedade, mas dentro do seio cultural de uma comunidade que a gerou.

Antonio Candido (2011), por sua vez, compreende que a relação entre literatura e sociedade é pautada por uma rede de influências recíprocas, uma vez que, ao mesmo tempo em que a sociedade influencia a literatura, também pode ser influenciada por ela, pois “[...] forças sociais condicionantes guiam o artista em grau maior ou menor. Em primeiro lugar, determinando a ocasião de a obra ser produzida; em segundo, julgando a necessidade dela ser

produzida, em terceiro, se vai ou não se tornar bem coletivo” (CANDIDO, 2011, p. 35). Pela ótica de Antonio Candido (2011), fatores sociais, em confluência com atitudes individuais, são responsáveis pelo surgimento da obra de arte, sendo, dessa maneira, objetos passíveis de investigação.

É dessa forma que no primeiro capítulo desta dissertação traçaremos um rápido percurso das imposições culturais que marcaram a produção cultural latino-americana desde a época colonial até as primeiras décadas do século XX. Desta forma, o nosso primeiro capítulo será dividido em quatro partes: a) breve estudo sobre o caso das imposições culturais no período colonial; b) análise sobre o processo de liberdade artística durante o período independentista da América Hispânica (século XIX); c) relação entre o modernismo hispano-americano e as primeiras veleidades da autonomia cultural no final do século XIX e d) paralelos entre o vanguardismo hispano-americano e o modernismo brasileiro.

É necessário frisar que neste trabalho, embora algumas vezes utilizemos o termo “América Latina”, estaremos nos referindo, seguindo a proposta de alguns teóricos estudados, à produção dos países hispano-americanos. Não queremos, é evidente, contribuir com as teorias separatistas que veem o Brasil como uma nação à parte na cultura latino-americana, mas o fato é que a produção literária brasileira, por razão de ordem histórica, política e social, tomou um caminho distinto da dos outros países hispano-americanos ou, em muitos estudos, não foi pensada por alguns teóricos como inserida nesse contexto. Octavio Paz (1990, p. 41), por exemplo, entende que a literatura brasileira possui similitudes com a produção hispano-americana, porém, fatores históricos distanciam, em certos períodos, essas duas grandes ramas da literatura latino-americana. No entender de Paz (1990), essas duas literaturas seriam como dois gêmeos separados no nascimento e criados em cidades separadas, sem qualquer tipo de comunicação, assim, essas literaturas, apesar de semelhantes, são sutilmente diversas, uma vez que o processo de amadurecimento cultural dessas duas áreas da América Latina foi distinto.

Já segundo Emir Rodríguez Monegal (2003, p. 131), essas literaturas, apesar de “irmãs”, seguiram uma evolução independente e, por isso, necessitam de um estudo rigoroso e, em certo ponto, separado, se o pesquisador objetiva compreendê-las em profundidade. Cabe ressaltar, então, que nosso trabalho visa, *a priori*, analisar, a partir da metáfora de Pierre Menard, a situação do escritor no contexto latino-americano, ressaltando a produção dos escritores hispano-americanos. O estudo da literatura brasileira nos servirá, nesse sentido, *a*

posteriori, quando for oportuno traçar um paralelo entre a produção brasileira e a hispano-americana⁶.

Na última seção do nosso primeiro capítulo os leitores encontrarão um paralelo entre a produção cultural brasileira e a hispano-americana. A oportunidade desta aproximação se relaciona com o fato de que tanto o movimento vanguardista quanto o Modernismo brasileiro foram profundamente influenciados pelas vanguardas europeias, pois, como veremos na seção referida, essas influências reverberaram de tal forma na obra de alguns artistas que os fizeram assumir quase uma posição de combate frente às ideias enferrujadas da tradição cultural, como a ideia de que os escritores latino-americanos seriam uma espécie de reprodutores culturais da tradição estrangeira.

É particularmente contra essa imagem de escritor passivo que está redigido o *Manifesto antropófago*, texto no qual Oswald de Andrade (2008, p. 174) constrói a imagem do escritor brasileiro como um artista que assimila, em um processo de antropofagia literária, o melhor que encontra na tradição estrangeira.

Para analisarmos o processo de formação das literaturas e das sociedades latino-americanas nos valeremos dos estudos de Darcy Ribeiro (1970), José Carlos Mariátegui (2008), Enrique Imbert (1988), Pedro Henríquez Ureña (1989; 2001), José Miguel de Oviedo (2001; 2012) e Bella Jozef (1989). Já para investigarmos as relações entre literatura e sociedade, apoiaremos nossas análises nos estudos de Ángel Rama (1985; 2008; 2015), Antonio Candido (1979; 2010), Carlos Fuentes (2012) e Octavio Paz (1990). Para o estudo das influências vanguardistas nas culturas latino-americanas do início do século XX, serão usados como alicerce teórico as obras de Beatriz Sarlo (2010), Jorge Schwartz (2008) e Octavio Paz (2013).

Já no segundo capítulo nos deteremos na investigação do caso Pierre Menard e o dilema de autonomia do escritor latino-americano. Para tal fim, construiremos um percurso interpretativo partindo da noção de escritor como leitor, uma vez que o ato da escrita suscita sempre um ato anterior: o da leitura. Assim, antes de estudarmos Pierre Menard como escritor, faremos uma interpretação de Menard como leitor. Obras como *Borges: uma poética da leitura*, de Emir Rodríguez Monegal (1980) dará sustentabilidade para nossa interpretação,

⁶ Ao longo deste estudo, os leitores encontrarão os termos “latino-americano” e “hispano-americano”. A utilização desses termos não é aleatória. Ela ocorre, por um lado, porque o termo “latino-americano” é mais amplo, pois incorpora a produção cultural do Brasil e a dos outros países do subcontinente. “Hispano-americano” é um termo mais restrito, incluindo em seu bojo a produção dos países de matriz histórica-social-linguística hispânica. Por outro lado, essa oscilação é a marca da distinta visão dos autores sobre a produção cultural da América Latina.

já que a obra desse acadêmico uruguaio analisa de forma precisa uma teoria da leitura desenvolvida por Borges em sua literatura. Outros estudos de que nos valeremos são os de Umberto Eco (2004), Hans Robert Jauss (1994) e Maurice Blanchot (2005). No tocante à análise da obra de Borges, usaremos como suporte para nossas interpretações os trabalhos de Silviano Santiago (1979), Beatriz Sarlo (2008) e Ricardo Piglia (1990; 2000; 2004).

Como nos referimos no início desta introdução, nossa pesquisa parte do conto “Pierre Menard, autor del *Quijote*” para problematizar a situação do escritor latino-americano frente à tradição. Todavia, nossa investigação também levará em consideração outros textos de Borges, os quais analisaremos, discutiremos e tomaremos como suporte teórico, como é o caso dos ensaios “La supersticiosa ética del lector” (1930) e “Las versiones homéricas” (1932), e dos contos “Examen de la obra de Herbert Quain” (1941), “Funes el memorioso” (1942) e “El Aleph” (1945).

Após construirmos um perfil de Pierre Menard como autor que procura romper com uma tradição cultural, buscando construir uma obra autônoma dentro de um quadro de rupturas com uma tradição, faz-se necessária a escrita de um terceiro capítulo para problematizarmos o local dessa tradição de rupturas dentro de um cenário global. Deste modo, a discussão no terceiro capítulo analisará a figura de Pierre Menard, bem como as ideias expostas por Borges no ensaio “El escritor argentino y la tradición” (1953), texto no qual o autor lança a tese de que os escritores argentinos, ou latino-americanos de maneira geral, não estão presos a uma determinada tradição, já que esses estão livres para versarem sobre qualquer temas que lhes for de interesse. Nesse capítulo também nos serviremos dos estudos de Mario Benedetti (1979), Michel Foucault (1981), T.S. Eliot (1989), Harold Bloom, (1991), Machado de Assis (1992), Daniel Balderston (2017), Leyla Perrone-Moisés (2004), Beatriz Sarlo (2008), Dipesh Chakrabarty (2008), Julio Cortázar (2011), Gayatri Chakravorty Spivak (2010) e Roland Barthes (2004).

Conforme exposto até aqui, a presente dissertação será organizada em três capítulos: o primeiro é uma brevíssima análise do processo de imposição, ruptura, originalidade e busca pela autonomia cultural do período colonial até os primeiros anos do século XX; o segundo se propõe a elaborar uma interpretação sobre a personagem de Pierre Menard como metáfora dos embates do escritor latino-americano com a tradição cultural e o terceiro capítulo está pautado na discussão sobre o lugar da literatura latino-americana dentro da tradição ocidental.

2 PARALELOS DAS CONQUISTAS: IMPOSIÇÃO E RESISTÊNCIAS OU AS VELEIDADES DA AUTONOMIA NA AMÉRICA LATINA

2.1 Conquista e imposições

A história cultural da América Latina é, em grande parte, a história de uma violenta imposição cultural estrangeira. Os primeiros colonizadores, ao aportarem no território “recém-descoberto”, batizado com a sutil alcunha de “Novo Mundo”, sabotaram drasticamente as tradições aborígenes em favor dos valores culturais transladados desde o continente europeu, o “Velho Mundo”, por antonomásia. Legaram-nos, entre outras coisas, uma religião, uma língua e uma cultura que não eram nossas.

Uma das primeiras imposições a que a América foi submetida foi a do próprio nome. Eduardo Galeano (2010, p. 29) lembra que depois de descoberto “o novo mundo” carecia de um nome que o representasse. O epíteto escolhido, “América”, fora dado em homenagem ao cartógrafo italiano Américo Vespúcio, que em 1504 descobriu que Cristóvão Colombo não havia chegado às Índias, mas, sim, a um novo continente. Desta forma, podemos interpretar que o nome “América” é, por assim dizer, uma tentativa de remediar um equívoco. Seu batismo à europeia foi uma tentativa de dar-lhe existência no mundo.

Nomear é, também, pôr algo em evidência e ao conhecimento de todos. Porém, na relação entre o nome e o seu significado há uma vacilação, já que os nomes não são intrínsecos aos objetos nomeados. Segundo Ferdinand de Saussure (2001), os nomes não designam a coisa em si, são antes uma relação arbitrária envolvendo uma imagem acústica (significante) e uma rede de conceitos (significados), e a ligação entre os dois, como lembra Saussure (2001, p. 85), é “[...] imotivada, isto é, arbitrária em relação ao significado com o qual não tem nenhum laço natural de realidade”. O conceito de “América”, assim, não é unívoco, mas dúbio. Aos europeus, a América se mostrara travestida em determinadas imagens acústicas, e a sua definição girava em torno de campos semânticos que diferiam da imagem que os nativos faziam de sua terra. Os povos aborígenes, evidentemente, não consideravam uns aos outros como bárbaros, muito menos viam o seu território como um lugar exótico.

Outra injunção a que a América foi submetida foi a da língua. Os primeiros colonizadores entendiam que a compreensão da sua língua (português e espanhol) transformava os bárbaros em cidadãos, já que permitia aos povos locais se organizarem em sociedade. Cronistas como Pero de Magalhães Gandavo, em *Tratado da Terra do Brasil* ([1576] 2008, p.134) afirmava em seus textos sobre as terras recém-descobertas pela coroa

portuguesa, que a língua tupi carecia de três letras “f, l, r”, e por isso, segundo o cronista, os índios não teriam “[...] nem Fé, nem Lei, nem Rei; e desta maneira vivem sem Justiça e desordenadamente”. Gandavo só esqueceu de que a língua é um sistema social formado por uma rede de significados construídos socioculturalmente (SAUSSURE, 2001). Não é porque os indígenas não tinham as letras “f, l, r” que não possuíam uma organização social interna.

Nas sociedades colonizadas a língua fora usada como instrumento de autoridade e de submissão, uma vez que a língua reflete os valores da cultura dominante. Antonio Candido (2010, p.20) lembra que uma das funções da literatura colonial no Brasil era “impor a língua portuguesa e registrá-la em escrito [...] registrando a sua dignidade de idioma de senhores, ao qual todos deveriam submeter-se, como afinal acabou acontecendo”. Já Ángel Rama (2013, p.50) recorda que durante a colonização era como se na América existissem duas línguas: uma culta, falada pela elite letrada, detentora do poder; e uma língua popular, pautada na fala pertencente às classes inferiores do estrato social. Essas duas línguas estariam separadas por um fosso social, como entende Rama (2013, p. 50-51)

No comportamento linguístico dos latino-americanos ficariam nitidamente separadas duas línguas. Uma foi a pública e de aparato, que resultou fortemente impregnada pela norma cortesã procedente da península, que foi extremamente sem medida, cristalizando em formas expressivas barrocas de inigualável duração temporal. Serviu para a oratória religiosa, cerimônias civis, relações protocolares dos documentos da *cidade letrada* e, fundamentalmente, para a escritura, já que essa língua pública chegava ao registro escrito. A outra foi a popular e cotidiana, utilizada pelos hispanos e luso-falantes tanto na vida privada como em suas relações sociais dentro do mesmo baixo estrato [...] Com efeito, a fala cortesã se opôs sempre ao alvoroço, à informalidade, à torpeza e à invenção incessante da fala popular, cuja liberdade foi identificada com corrupção, ignorância, barbarismo.

É como se os detentores de um padrão linguístico considerado culto por uma elite letrada entendessem que a compreensão e o domínio dessa variação da língua transformassem os “bárbaros” e os “corruptos” em “civilizados”, já que permitiria a esses povos se organizarem em sociedades pautadas por leis escritas. Essas novas sociedades que se construía seguindo um modelo de organização europeia, eram regidas por um estrito quadro de leis e códigos escritos. Sobre esse ponto, Ángel Rama (2013) relembra que a elite letrada era responsável tanto pela manutenção da cultura quanto pela organização social, e que esse processo se daria

A través da ordem dos signos, cuja propriedade é se organizar de forma que estabeleça leis, classificações, distribuições hierárquicas, a cidade letrada articulou sua relação com o poder, a quem serviu através de leis, regulamentos, proclamações, cédulas, propagandas e mediante a ideologização destinada a sustentá-lo e justificá-lo. É evidente que a *cidade das letras* arremedou a majestade do poder, ainda que

também se possa dizer que este regeu as operações das letras, inspirando seu princípio de concentração, elitismo e hierarquização. (RAMA, 2013, p. 49).

Sociedade, língua e cultura estavam à mercê das imposições das metrópoles. No afã de homogeneizar a cultura americana segundo padrões culturais estrangeiros, os colonizadores costumavam descartar os elementos da cultura nativa em detrimento dos novos subsídios culturais trazidos desde o continente europeu. No tocante à supressão das particularidades culturais dos povos nativos, Pedro Henríquez Ureña (1989, p.25) repara que a cultura aborígene americana não era incapacitada, muito menos inexistente, porém “a conquista decapitou a cultura indígena destruindo suas formas superiores [...] nada preencheu para os indígenas o lugar que ocupavam aquelas formas de cultura autóctone”⁷. Essas formas superiores de cultura seriam, no entender de Henríquez Ureña (1989), as linguagens indígenas, tanto a linguagem (falada e escrita), quanto suas manifestações culturais (seus mitos, seus cantos, sua arquitetura) o que significa dizer que o subcontinente latino-americano não carecia de produção cultural como muitos acreditavam, uma vez que nele havia uma diversidade de produções artísticas que os primeiros conquistadores não puderam ou não quiseram enxergar.

Pierre Chaunu (1989) assinala que um dos possíveis fatores que podem explicar a cegueira dos conquistadores para com a produção humana americana é a cobiça por riquezas. Esse pesquisador francês atesta que enquanto os anglo-saxões levaram dois séculos para adentrar 200 km da porção norte do território americano, os espanhóis, em apenas 30 anos, “atravessaram de lado a lado o continente” (CHAUNU, 1989, p.25). A rápida conquista do território americano pertencente à coroa espanhola pode ser explicada pela ganância dos seus conquistadores, que sedentos por riquezas, vasculharam os rincões mais profundos do continente.

Walter Mignolo (2008, p. 59) interpreta que o objetivo dos conquistadores não era descrever a paisagem natural ou humana, essa descrição seria secundária. A meta principal desses aventureiros era descobrir e conquistar riquezas. Mignolo (2008, p. 65), inclusive, indica que a hiperbolização da paisagem americana feita pelos narradores da conquista tinha como propósito suscitar a curiosidade e a ganância dos reis europeus, responsáveis pelo financiamento das excursões ao “Novo Mundo”.

Para Carlos Fuentes (2012) esse “novo mundo” hiperbolizado em riquezas foi uma invenção europeia. O teórico mexicano defende seu pensamento afirmando que “todo

⁷ No original: “la conquista decapitó la cultura del indio destruyendo sus formas superiores [...] nada llenó para el indio el lugar que ocupaban aquellas formas superiores de su cultura”.

descobrimos o que imaginamos” (FUENTES, 2012, p. 23).⁸ A América é assim vista como uma criação artística, fruto de utopias sociais e econômicas do “velho mundo”.

O problema dessa teoria da América como uma “invenção criativa da Europa” reside no fato de que a Europa, por pensar que havia “inventado” a América, sentia-se no direito de impor padrões de gosto e de costumes sem se ater às vicissitudes locais. Tal atitude, como se verá adiante, é facilmente perceptível no campo artístico, pois até a independência no século XIX, a América Latina será vista como um conjunto de nações que ainda não adquiriram maturidade, que ainda têm muito que aprender com a metrópole ou que devem render tributo aos cânones clássicos, uma vez que as suas artes ainda seriam reflexos de cânones alheios. Os que pensavam dessa forma julgavam que a América Latina ainda não tinha um padrão de gosto suficientemente desenvolvido para produzir uma arte própria.

Corroborando com o nosso pensamento, Darcy Ribeiro (1970, p.70) assevera que os europeus se viam como “os eleitos da criação”, porque seriam responsáveis por levar o conhecimento e o desenvolvimento aos infantes à procura de luz. No entender de Ribeiro (1970), os europeus acreditavam que poderiam guiar os índios para uma maioria tutelada, mas a tutela dos colonizadores se daria debaixo do jugo das imposições culturais. Sobre esse fato, o autor argumenta que

[os povos colonizados eram] submetidos aos mesmos processos de deculturação, engajados em idênticos sistemas de produção, segundo formas estereotipadas de domínio, todos os povos atingidos empobreceram culturalmente, caindo em condições incomprimíveis de miserabilidade e desumanização que passaram a ser denominador comum do homem extra-europeu. (RIBEIRO, 1970, p.89-90).

A tutela colonial serviria como demarcador de limites. Os povos colonizados deveriam se submeter às imposições de seus tutores e seguir as normas impostas por eles. As artes também não deveriam exceder esses limites. Seguindo o pensamento do antropólogo brasileiro, é de se imaginar que os traumas da colonização foram responsáveis, entre outras coisas, por perpetrar na cultura latino-americana uma visão estereotipada de suas próprias manifestações artísticas. Esses estereótipos possuem ligação com o fato de que uma grande parte do pensamento latino-americano ser moldado pela influência de padrões europeus, pois como afirma Darcy Ribeiro (1970, p. 70)

⁸ No original: “todo descubrimiento es un deseo, y todo deseo, una necesidad. Inventamos lo que descubrimos; descubrimos lo que imaginamos”.

Em sua expansão, as fórmulas europeias da verdade, da justiça e da beleza se impõem progressivamente como valores compulsórios. [...] seu patrimônio artístico com a multiplicidade de estilos em que se exprime transforma-se em cânones universais de beleza. Suas instituições familiares, políticas e jurídicas, moldadas e remoldadas segundo as mesmas premissas, passam a ser ordenadoras da vida social da maioria dos povos.

Essas imposições socioculturais de que trata Ribeiro (1970) marcarão para sempre a estrutura sociocultural latino-americana. O ideal de beleza americano fora por muito tempo um ideal estrangeiro, uma vez que a paisagem humana era analisada conforme o princípio de beleza, bondade e justiça (*kalos kai agathos*) desenvolvido na Grécia dois mil anos antes. Se tomarmos a figura do índio como exemplo, veremos que esse não poderia ser inteiramente belo porque vivia como selvagem, praticava a antropofagia e era insubmisso às regras civilizatórias (regras estrangeiras). Os que seguiram esse ideal de beleza acabaram esquecendo que cada sociedade possui valores idiossincráticos, pois como lembra Montaigne ([1588] 2010, p.145) “não temos outro critério de verdade e de razão além do exemplo e da forma das opiniões de usos do país em que estamos”. Outra coisa que podemos depreender, a partir do pensamento de Darcy Ribeiro (1970), é que os tutores coloniais por se acharem mais desenvolvidos que os seus tutelados, tomavam os nativos locais como incapazes de possuir uma cultura desenvolvida. Aqueles nativos, aos olhos dos colonizadores, ainda viviam em estágio de primitivismo social, já que engatinhavam em um mundo onde os europeus se achavam amadurecidos e donos de si.

Enrique Anderson Imbert (1988a, p.57) disserta que as colônias hispano-americanas viviam de empréstimos, mas esse movimento, segundo o crítico argentino, é natural, na medida em que as colônias buscavam temas e motivos para as artes nas metrópoles porque estas eram tidas como centros irradiadores de cultura. Entretanto, isso não significa dizer que os autores hispano-americanos imitavam deliberadamente os autores estrangeiros. Seguindo nessa mesma esteira de pensamento, Octavio Paz (2006, p. 96) entende que “o mundo colonial era projeção de uma sociedade que já tinha atingido a sua maturidade na Europa. [desta forma] Sua originalidade é escassa. A Nova Espanha não procura nem inventa, aplica e adapta”. Pelo entender do literato mexicano, ter uma originalidade escassa é substancialmente diferente de não ter uma originalidade. Aplicar e adaptar são formas de ser original dentro de um sistema cultural inflexível, que segundo Octavio Paz (2006, p. 98) ofereceu apenas “formas mortas, insensíveis, que mutilavam e asfixiavam nossa singularidade”.

Enrique Anderson Imbert (1988a, p.57) aponta que seria ingênuo esperar que a literatura metropolitana oferecesse apoio para que as colônias desenvolvessem uma arte autônoma, porque para que isso ocorresse, as colônias deveriam gozar do mesmo acesso aos bens culturais que a metrópole, o que, de fato, não ocorreria.

Na Espanha a literatura existia em função de uma população numerosa, unificada, densa em tradições, dado o diálogo de longo e profundo fôlego, seguro de si, vital e pujante. Já nas colônias, era exercício de reduzidos núcleos cultos, apertados em torno de minúsculas instituições, ilhas humanas em meio a massas iletradas, em escolhida atitude imitativa, aficionados incapacitados para um esforço perseverante no aprendizado artístico, desprovido do aparato legal, comercial e técnico da indústria do livro, desanimados pelas dificuldades materiais. As colônias, afinal acompanharam a metrópole, mas sempre um passinho atrás. (IMBERT, 1988a, p.57 – 58).⁹

Tanto Imbert (1988a) quanto Paz (2006) concordam que durante o período colonial havia uma adaptação entre a cultura do colonizador e a cultura do colonizado. Os motes eram dados pelos cânones da cultura metropolitana, as glosas ficavam a cargo das colônias. Octavio Paz (2006) aponta que uma das figuras que mais merece destaque no período colonial é Sor Juana Inés de la Cruz (1651 -1695), visto que, no entender de Paz (2006, p.101), “ninguém como Juana de Asbaje encarna tão bem a dualidade deste mundo, embora a superfície de sua obra, como a de sua vida não denuncie qualquer fissura”.

Sor Juana Inés de la Cruz soube trabalhar dentro de uma tradição estrangeira, ao mesmo tempo em que conseguiu desenvolver uma obra singular, capaz de rivalizar esteticamente com os próceres da tradição metropolitana. Emilio Carrilla (2008, p. 263) lembra que Sor Juana Inés foi leitora de Luis de Góngora, por isso, em alguns de seus primeiros versos, são visíveis algumas influências do poeta espanhol, mas essa influência, segundo o próprio Carrilla (2008, p.263), não desmerece o valor da obra da poetisa mexicana, uma vez que ela deu uma visão mais profunda e substancialmente diversa para temas gongóricos, como os poemas que tratam dos planos da dimensão existencial.

Octavio Paz (2006) também via nos poemas de Sor Juana Inés preocupações filosóficas mais latentes que em Góngora, já que a poetisa mexicana estava mais preocupada com o plano do conteúdo. À vista disso, Octavio Paz (2006, p. 102) interpreta que “[Sor Inés]

⁹ No original: “En España la literatura estaba en función de un Pueblo numeroso, unificado, denso en tradiciones, dado al diálogo de largo y sostenido aliento, seguro de sí, vital y pujante. En las Colonias la literatura era ejercicio de reducidos núcleos cultos, apertados en torno de minúsculas instituciones. Islas humanas en medio de masas iletradas en encogida actitud imitativa, aficionados incapacitados para un esfuerzo perseverante en el aprendizaje artístico, desprovistos del aparato legal, comercial y técnico de la industria del libro, desanimados por las dificultades materiales. Las colonias acompañaron, pues, a la metrópoli, pero siempre un pasito atrás”.

quer penetrar na realidade, não transmutá-la em deliciosas superfícies”. Para comprovar a afirmação do ensaísta mexicano, tomemos como exemplo um poema de Sor Juana Inés:

Este que vês, engano colorido
que da arte ostentando os primores
com falsos silogismos de cores
é cauteloso engano do sentido;

este, em quem a lisonja havia pretendido
desculpar dos anos os horrores,
e vivenciado do tempo os rigores
triunfar de velhice e de olvido,

é um vão artifício do cuidado,
é uma flor ao vento dedicada,
é um abrigo inútil para o destinado:

é uma néscia diligência errada,
é um afã caduco e, bem visado
é cadáver, és pó, é sombra, é nada¹⁰. (CRUZ, 1994, p. 7).

No poema supracitado podemos perceber a preocupação do eu-lírico com questões existenciais. O poeta, aquele que pinta seus textos com as cores enganosas de uma arte ostentosa, não consegue se furtar aos assombros do destino. A única coisa que o eu-poético consegue fazer é mascarar os sofrimentos do porvir com os “enganos coloridos” da sua arte. Vencido pela velhice e pelo esquecimento, esse indivíduo começa a perceber que a vida é como uma flor que se esvai ao vento. Ao final da vida, de que vale a arte se o artista será um cadáver à sombra de uma lápide?

Ana Pizarro (1993, p.25) compreende que a obra de Sor Juana Inés de la Cruz apresenta um discurso diferenciado com relação à produção cultural que se fazia na colônia, porque ao mesmo tempo em que os textos da escritora mexicana foram gerados dentro de uma tradição literária espanhola, a poetisa mexicana soube se esquivar dos padrões culturais impostos pela metrópole. Assim, enquanto muitos escritores não ousavam transgredir totalmente os cânones da tradição, Sor Juana Inés conseguiu uma forma de expressão própria dentro dos limites desse cânone. Podemos depreender, a partir do pensamento de Pizarro (1993), que Sor Juana Inés não se curvou perante os temas da tradição estrangeira, mas

¹⁰ No original: “Este que ves, engaño colorido,/ que, del arte ostentando los primores,/ con falsos silogismos de colores /es cauteloso engaño del sentido;/ éste, en quien la lisonja ha pretendido/excusar de los años los horrores, /y venciendo del tiempo los rigores/triunfar de la vejez y del olvido, /es un vano artificio del cuidado, /es una flor al viento delicada,/ es un resguardo inútil para el hado:/ es una necia diligencia errada, /es un afán caduco y, bien mirado,/ es cadáver, es polvo, es sombra, es nada”.

buscou, em certo sentido, uma liberdade artística dentro de um sistema cultural rígido e inflexível.

Essa busca por uma liberdade criativa, além de um profundo senso estético durante um período em que a literatura colonial não passava de uma “literatura de relação” (PIZARRO, 1993, p. 22), isto é, uma literatura balizada pelos ditames dos cânones metropolitanos, faz com que Sor Juana Inés de la Cruz, no entender de Ana Pizarro (1993, p. 22), seja vista como um dos mais altos exemplos de escritores que durante o período colonial souberam desenvolver uma literatura capaz de ombrear os pares espanhóis.

2.2 Independência e originalidade

A obra de arte é fruto de uma cultura, que por sua vez é produto de uma civilização, ou dito de forma mais simples: sem tradição não existe literatura. Ratificando nosso pensamento, José Carlos Mariátegui (2008, p.231) afirma que “a arte tem a necessidade de se alimentar da seiva de uma tradição, de uma história, de um povo”. Mariátegui (2008) também resumiu o processo de evolução da literatura hispano-americana seguindo um plano de estudo que leva em consideração a influência do contexto de produção das obras literárias, e seguindo essa via de análise, faz-se necessário analisar o processo de formação histórico cultural da América Hispânica para compreender como se escreve nessa zona continental e como as imposições culturais, frutos de uma herança colonial, são refletidas nas obras de determinados artistas, questionando se esses intelectuais devem ser vistos como devedores de uma tradição ou se eles já estão livres para fundar uma tradição. Sobre esse ponto, Mariátegui (2008, p.230) pontuou três fases para a formação de uma literatura em zonas coloniais:

Uma teoria moderna – literária, não sociológica – sobre o processo normal da literatura de um povo distingue nele três períodos: um período colonial, um período cosmopolita, um período nacional. Durante o primeiro período um povo, literariamente, não é mais do que uma colônia, uma dependência do outro. Durante o segundo período, assimila simultaneamente elementos de diversas literaturas estrangeiras. No terceiro, alcançam uma expressão bem modulada da sua própria personalidade e seu próprio sentimento.

Tal análise nos faz constatar que no processo de formação da literatura hispano-americana houve um período colonial, no qual os artistas eram obrigados a aceitar passivamente as métricas canônicas das cartilhas da metrópole porque ainda viviam baixo o signo da tutela colonial. Já em um segundo período, conforme exposto por Mariátegui (2008), os escritores, embora imbuídos das heranças coloniais, foram começando a perceber que as

noções dos manuais literários estrangeiros eram demasiadamente simples para abarcar as realidades latino-americanas. Aos poucos, os escritores foram se desvencilhando desse pensamento colonizado que afirmava que por razões histórico-sociais, as obras desses autores não encontrariam espaço no cenário universal, uma vez que tais produções artísticas eram vistas como meros reflexos de influências externas.

A literatura não nasceu em território americano, foi antes um produto forâneo, um “galho metropolitano” (CANDIDO, 1979, p. 352) por haver sido transplantada da metrópole e fincada em solo americano, mas que ainda continuava presa a um cordão umbilical que se nutria de todas as influências oriundas do estrangeiro (MARIÁTEGUI, 2008, p. 231). Os primeiros ventos literários que chegaram ao solo americano foram sopros provenientes de terras estrangeiras, pois como entende Antonio Candido (1979, p. 352-53):

As nossas literaturas latino-americanas (como também as da América do Norte) são, basicamente, galhos das metropolitanas. E se afastarmos os melindres do orgulho nacional, veremos que, apesar da autonomia que foram adquirindo em relação a estas, ainda são em grande parte reflexas.

Evidenciamos, a partir do pensamento supracitado, como o conceito de “fundação” no tocante à literatura latino-americana é bastante problemático e, não obstante, polêmico. No parecer de Ángel Rama (2008, p.15), “as letras latino-americanas nunca se resignaram as suas origens e nunca se reconciliaram com seu passado ibérico”.¹¹ Na visão do crítico uruguaio, essa seria a reação mais plausível tomada pelos homens de letras depois do brutal processo de imposição da tradição, das tentativas de apagamento cultural e do transplante forçado de uma cultura alheia. Essa noção de “transplante cultural” gerou por muito tempo uma concepção que via os escritores latino-americanos como meros repetidores das estéticas estrangeiras. Contra essa noção, Silviano Santiago (1976, p.16) argumenta que “a América transforma-se em cópia, simulacro que se quer mais e mais semelhante ao original, quando sua originalidade não se encontra na cópia do modelo original, mas na sua origem, apagada completamente pelos conquistadores”.

Embora os escritores bebesses da fonte cultural estrangeira, as suas realidades culturais não poderiam ser julgadas segundo padrões estrangeiros rígidos e homogêneos. O artista latino-americano, segundo Bella Jozef (1973, p. 13), “deveria ser visto através de fatores de âmbito histórico, social, psicológico e linguístico”. Entretanto, romper com a tradição era como extirpar uma de nossas raízes. Dada a complexidade da situação, muitos

¹¹ No original: “las letras latinoamericanas nunca se resignaron a sus orígenes y nunca se reconciliaron con su pasado ibérico”.

homens de letras não conseguiram se furtar ao que Enrique Anderson Imbert (1988c, p.11) chamou de “lei da imitação”, em relação ao apego dos escritores aos motes literários derivados dos cânones estrangeiros, que segundo o acadêmico argentino, “causou profundos danos às letras latino-americanas”.¹²

A busca pela autonomia literária começou a ganhar força durante o período independentista (século XIX). Segundo Octavio Paz (1990, p. 47) a independência americana representou um movimento de separação e negação das metrópoles, foi um movimento contra uma tirania que asfixiava qualquer tipo de liberdade, fosse ela social, econômica ou cultural. A hecatombe das guerras de independência insuflou o afã dos escritores para a libertação das amarras dos cânones estrangeiros. José Martí, em “Nuestra América”, texto publicado em 1891, afirmava que “não podemos ser o povo que, como folhas, vive no ar, com a copa carregada de flores rachando ou zumbindo segundo as carícias e o capricho da luz” (1978, p.5)¹³. O que Martí (1978) queria dizer era que a América precisava de luz própria para ser compreendida, para isso seria necessário que os escritores latino-americanos começassem a tomar consciência do seu papel enquanto intelectuais dentro de um determinado contexto social e político.

Durante o período independentista, um dos intelectuais que se destacou por sua luta pela liberdade artística foi Andrés Bello (1781-1865). Para esse pensador, a América Latina já estava amadurecida o suficiente para mostrar a sua originalidade intelectual (JOZEF, 1989, p. 49). No pensamento do escritor venezuelano, o valor das letras latino-americanas seria encontrado na peculiaridade de suas produções, na assimilação de valores internos e externos, e não na cópia de uma determinada tradição exógena. Falando aos jovens chilenos – mas que também poderiam ser os de todo o continente latino-americano – Bello (1978, p.15) apregoava: “aprendeis a julgar por vós mesmos; aspireis à independência de pensamento”.¹⁴ Tal pensador compreendia que já estava na hora de a América desenvolver um pensamento autônomo que abarcasse a complexidade da sua existência. Bello (1978, p.15) também destacara que

Nossa civilização será também julgada pelas suas obras, e se ela for vista copiando servilmente o modelo europeu, qual será o juízo que formará de nós um Michelet, um Guizot? Dirão: a América não se livrou de suas correntes, arrasta-se sobre nossas pegadas com os olhos vendados; não respira em suas obras um pensamento próprio, nada original, nada característico; remenda as formas de nossa filosofia, não se

¹² No original: “‘ley de la imitación’ [...] que tanto daña las letras hispanoamericanas”.

¹³ No original: “no podemos ser el pueblo de hojas, que vive en el aire, con las copas cargadas de flor, restallando o zumbando, según lo acaricie el capricho de la luz”.

¹⁴ No original: “aprended a juzgar por vosotros mismos: aspirad a la independencia del pensamiento”

apropria de seu espírito. Sua civilização é uma planta exótica que, todavia, não sugou os sumos da terra que a sustenta.¹⁵

Bella Jozef (1989, p.50) entende que Andrés Bello estava interessado em emancipar o pensamento latino-americano e “formar uma consciência cultural americana fundamentada na amplitude de sua autonomia”. Mas o pensamento do literato venezuelano, lembra Imbert (1988b, p.208), não se furtava às influências da cultura estrangeira. Bello, além de leitor da tradição greco-latina, fora influenciado pelas ideias independentistas dos estadunidenses e pelos ideais da Revolução Francesa e do liberalismo inglês. Essas diversas influências fizeram com que esse autor “absorvesse a filosofia empirista inglesa, o humanismo enciclopedista, o classicismo literário, e respirasse o clima de liberdade das instituições inglesas” (JOZEF, 1989, p. 50). Isso nos faz perceber que Bello não rejeitava a tradição estrangeira, pelo contrário, o que o autor recusava eram as imposições de temas e de limites aos pensadores latino-americanos. O que esse intelectual defendia, afinal, era a liberdade de pensamento dentro de uma cultura universal.

Em “Alocución a la poesía”, Bello (2011) irá mostrar como as musas que inspiram o poeta podem se adaptar ao “Novo Mundo”, e como as ramas da literatura europeia encontrariam no território da América Latina um solo fértil onde poderia crescer e florescer com características próprias. Bella Jozef (1989, p. 50) também pontua que em Bello são comuns as aparições de figuras do imaginário clássico, como as musas (a própria poesia), o Zéfiro e as imagens de uma natureza idílica próprias do período neoclassicista.

Divina Poesia,
tu da solidão habitadora,
a consultar teus cantos ensinada
com o silêncio da selva sombria,
tu a quem a verde gruta foi morada,
e o eco dos montes companhia;
tempo é que deixes já a culta Europa,
que tua nativa rusticidade desama,
e dirijas o voo para onde te abre
o mundo de Colombo sua grande cena.

Também propício ali respeita o céu
a sempre verde rama

¹⁵ No original: “Nuestra civilización será también juzgada por sus obras; y si se la ve copiar servilmente a la europea aun en lo que ésta no tiene de aplicable, ¿cuál será el juicio que formará de nosotros, un Michelet, un Guizot? Dirán: la América no ha sacudido aún sus cadenas; se arrastra sobre nuestras huellas con los ojos vendados; no respira en sus obras un pensamiento propio, nada original, nada característico; remeda las formas de nuestra filosofía, y no se apropia su espíritu. Su civilización es una planta exótica que no ha chupado todavía sus jugos a la tierra que la sostiene”.

com que por bravura coroas;
 também ali a florecida várzea,
 o bosque emaranhado, o sesgo rio,
 cores mil a teus pincéis oferecem;
 e Zéfiro revoa entre as rosas;
 e fulgentes estrelas
 adornam a carruagem da noite;
 e o rei do céu entre cortinas belas
 de nacaradas nuvens se levanta;
 e a avezinha em não aprendidos tons
 com doce bico elegias de amor canta. (BELLO, 2011, I, p. 4-5).¹⁶

Andrés Bello (1978, p. 28) compreendia que a América Latina poderia desenvolver um conjunto de nações politicamente independentes, economicamente estáveis, socialmente equilibradas e artisticamente respeitáveis, desde que se libertasse da sombra opressora da metrópole. No campo da cultura, podemos interpretar esse ideal independentista como uma busca por uma liberdade criativa. Inclusive, Imbert (1988b, p. 204), sustenta que o programa estético de Bello almejava uma independência literária, pois apesar do seu pensamento refletir ideias estrangeiras, o autor venezuelano tentou apresentar uma visão americana do fazer literário. Assim, não seria errôneo afirmar que Bello desenvolveu uma “visão cosmopolita” da tradição cultural, uma vez que não descartava que os influxos exógenos poderiam ser plasmados de forma não impositiva com os fluxos endógenos das tradições culturais. E é essa “visão cosmopolita” da cultura que, como veremos, será captada e trabalhada pelos modernistas hispano-americanos.

2.3 O Modernismo hispano-americano e a visão da tradição

Octavio Paz (1990, p. 27), em ensaio sobre a literatura hispano-americana, asseverou que “até a aparição dos modernistas, não era fácil perceber os traços originais na literatura hispano-americana”.¹⁷ Segundo a visão do literato mexicano, foi com os modernistas – movimento surgido pelo cosmopolitismo dos grandes escritores – que houve um dos principais intentos de aclimatar os padrões europeus à cultura local. Já para Bella Jozef (1989) o modernismo nasceu como uma “reação hispano-americana à cultura europeia”

¹⁶ No original: “Divina Poesía, /tú de la soledad habitadora,/a consultar tus cantos enseñada/con el silencio de la selva umbría,/tú a quien la verde gruta fue morada,/y el eco de los montes compañía; /tiempo es que dejes ya la culta Europa,/que tu nativa rustiquez desama,/y dirijas el vuelo adonde te abre/el mundo de Colón su grande escena. /También propicio allí respeta el cielo/la siempre verde rama/con que al valor coronas;/también allí la florecida vega,/el bosque enmarañado, el sesgo río,/colores mil a tus pinceles brindan;/y Céfiro revuela entre las rosas;/y fúlgidas estrellas/tachonan la carroza de la noche;/y el rey del cielo entre cortinas bellas /de nacaradas nubes se levanta;/y la avecilla en no aprendidos tonos/con dulce pico endechas de amor canta”.

¹⁷ No original: “hasta la aparición de los modernistas no era fácil percibir los rasgos originales en la literatura hispanoamericana”.

(p.10). Deste modo, tal movimento deve ser interpretado não só como um ataque às velhas estéticas estrangeiras, mas também como uma conquista da tradição hispano-americana.

Ivan Schulman (2008, p. 531) aponta que o modernismo hispano-americano surgiu em um período de grandes transformações culturais, já que segundo esse pesquisador, o modernismo seria uma consequência da tomada de consciência desencadeada desde os movimentos independentistas. Como a América já era um conjunto de sociedades independentes, isso de certa forma pressuporia uma literatura também autônoma. A autonomia cultural, na percepção de Schulman (2008, p. 523), começa com a ideia de que a literatura americana não estaria presa aos cânones da metrópole, pois se a independência política libertou a América do jugo colonial, a independência cultural, como produto direto da independência política, libertaria, por sua vez, os artistas de algemas culturais. É deste modo que Schulman (2008, p. 523) entende que a autonomia cultural começa efetivamente com o movimento modernista, dado que foi nesse período que os artistas tomaram consciência de que o patrimônio cultural dos hispano-americanos era toda a cultura universal, já que como assevera o teórico “o modernismo literário foi a forma americana de buscar uma identidade em um mundo moderno [...] foi [também] uma manifestação ‘autêntica’ da cultura hispano-americana das últimas décadas do século XIX” (SCHULMAN, 2008, p. 535)¹⁸.

Graciela Montaldo e Nelson Osorio Tejada (1995, p.3184) entendem que o modernismo foi um movimento que revolucionou as letras hispano-americanas, pois como pontuam os pesquisadores, os modernistas foram responsáveis por uma renovação cultural que pôs a América Hispânica em sintonia com as produções culturais dos grandes centros estrangeiros.

O termo [modernista] adquire um sentido agressivamente polêmico e positivo, sentido que termina se impondo ao atribuir ideias, que buscavam resgatar uma dimensão universal-cosmopolita à arte, articulando-o às condições do mundo moderno e colocando-lhe em diálogo com as expressões que se consideravam mais atuais da cultura europeia. (MONTALDO; TEJADA, 1995, p. 3185).¹⁹

Na interpretação de Montaldo e Tejada (1995, p. 3186), a técnica usada pelos modernistas para inserir a cultura hispano-americana no cenário ocidental era a fusão de temas e formas da tradição estrangeira com elementos da tradição hispano-americana.

¹⁸ No original: “el modernismo literario fue la forma americana de buscar una identidad en el mundo moderno [...] fue una manifestación ‘autentica’ de la cultura hispanoamericana de las últimas décadas del siglo XIX”.

¹⁹ No original: “El término adquire un sentido agresivamente polémico y positivo, sentido que termina imponiéndose al imponerse sus ideas, que buscaban rescatar una dimensión universal-cosmopolita del arte, articulándolo a las condiciones del mundo moderno y poniéndolo en diálogo con las expresiones que se consideraban más actuales de la cultura europea”.

Cabe ao modernismo a função de pôr em cena a relação da cultura da América Latina com o que nesse momento eram as culturas centrais do mundo ocidental. A prolongação do “exotismo” romântico que se traduzirá no Fim do Século no gosto pela novidade e, particularmente, pelo “raro”, fará com que grande parte da estética modernista perpassa pela iconografia, retórica e mitologia das mais diversas culturas, abarcando desde a tradição clássica greco-romana, até a novidade europeia e o exotismo oriental. No entanto, o que neste aspecto introduz o modernismo é uma relação nova com as culturas estrangeiras, relação que não é mimética, mas que se define pelo *uso* de todos os textos, discursos e tradições dos outros. Este traço, tão típico da modernidade cultural, que mantém uma relação não-hierárquica com a tradição, será a grande abertura do modernismo até o século XX. (MONTALDO; TEJADA, 1995, p. 3186-87).²⁰

Montaldo e Tejada (1995, p. 3191) também lembram que a perspectiva de utilização de elementos no processo de composição artística não passou despercebida pela crítica cultural do período, que tachou os modernistas como artistas estrangeirizantes. Essa vertente da crítica hispano-americana, segundo Montaldo e Tejada (1995, p. 3191), ignorou por completo que os modernistas não se sujeitavam a uma reprodução passiva dos elementos culturais estrangeiros, uma vez que o modernismo foi antes um movimento compósito, que buscou a fundição de várias tendências culturais, formando um quadro cultural heterogêneo. Não havia supervalorização do elemento estrangeiro em detrimento do hispano-americano, já que antes havia a utilização de ideias estrangeiras em articulação com temas e formas hispano-americanos.

Enrique Imbert (1988b, p 398) percebe que o modernismo se forma a partir de uma visão cosmopolita da cultura, fato que, na interpretação do acadêmico argentino, levou alguns modernistas a adotarem “a postura comum de cravar os olhos na Europa. Para se acomodarem melhor à linha das luzes do horizonte europeu, alinharam-se ombro com ombro e deram as costas à América” (p. 398).²¹ Entretanto, Octavio Paz (2009) considera que, em geral, os caminhos para se chegar à América Latina se bifurcavam em Paris. O escritor mexicano aponta esse distanciamento geográfico como fator de (re)descoberta da tradição

²⁰ No original: “De este modo, al modernismo le cabe también la función de poner en escena la relación de la cultura de América Latina con lo que en ese momento eran las culturas centrales del mundo occidental. La prolongación del ‘exotismo’ romántico, que se traducirá en el Fin de Siglo en el gusto por la novedad y, particularmente, por «lo raro», hará que gran parte de la estética modernista se pasee por la iconografía, retórica y mitologías de las más diversas culturas, abarcando desde la tradición clásica grecorromana, hasta la novedad europea y el exotismo oriental. Sin embargo, lo que en este aspecto introduce el modernismo es una relación nueva con las culturas extranjeras, relación que no es mimética sino que se define por el *uso* de los textos, discursos y tradiciones de los otros. Este rasgo, tan típico de la modernidad cultural, que mantiene una relación no jerárquica con la tradición, será la gran apertura del modernismo hacia el siglo XX”.

²¹ No original: “la postura común era clavar los ojos en Europa. Para acomodarse mejor a la línea de luces en el horizonte europeo, alienaron hombro con hombro y dieran la espalda a América”.

cultural, pois o “desenraizamento permitiu-nos recobrar nossa porção de realidade, a distância foi a condição da descoberta” (PAZ, 2009, p. 129).

Para Rafael Gutiérrez Girardot (2008, p. 495) o modernismo seria a resposta literária hispano-americana para as crises sociais do século XIX, como a transformação das antigas colônias em sociedades burguesas. Na percepção de Girardot (2008, p. 496), essas transformações nas estruturas sociais fizeram com que os artistas começassem a desenvolver uma tomada de consciência profunda sobre o lugar do escritor dentro dessa sociedade burguesa. Girardot (2008, p. 496), desta forma, aponta que em uma sociedade que enxerga tudo como mercadoria, e em que importa mais o lucro obtido do que a qualidade do produto, o trabalho do escritor só poderia ser considerado uma profissão marginal.

Pedro Henríquez Ureña (2001, p.165) observa que na América Latina a literatura “não era em realidade uma profissão, mas uma vocação. [Por isso] os homens de letras se converteram em jornalistas ou professores, quando não em ambas as coisas”.²² Para esses artistas o único caminho a seguir era a batalha hercúlea contra um meio social que lhes era hostil.

Na Europa, ao contrário da América Latina, os escritores trabalhavam com um cenário que tornava o ofício de escrever menos árduo. Segundo Christopher Charle (2000, p. 34) a estabilidade econômica e social da Europa favorecia o surgimento de grupos intelectuais que se preocupavam com a construção de espaços públicos destinados ao lazer intelectual de seus cidadãos, como bibliotecas e teatros, que permitiam um acesso mais amplo às fontes de cultura. Ignorar essa situação de disparidade e afirmar que os escritores latino-americanos se portavam como reprodutores culturais por incapacidade artística é cair, no mínimo, em um ato de desonestidade intelectual.

Voltando à análise do movimento modernista, Ángel Rama (1985b) interpreta que o poeta que melhor ilustra as ambiguidades do período é Rubén Darío (1867 – 1916), uma vez que na percepção de Rama (1985b, p. ix), Darío soube se preocupar com a autonomia cultural do continente, ao mesmo tempo em que atentava para o lugar do escritor dentro da sociedade burguesa e com a estética de seus textos. Dessa maneira, afirma o teórico uruguaio:

Darío foi um perfeito expoente da recente revelação do trabalho do intelectual que impôs um profundo corte na história literária e conteve a desestruturada concepção de que a arte era meramente expressão, pois nisso havia parado a estética romântica

²² No original: “la literatura no era en realidad una profesión, sino una vocación, los hombres de letras se convirtieron en periodistas o en maestros, cuando no en ambas cosas”.

do continente. Tratava-se da restauração da consciência como verdadeiro campo de preocupação da obra de arte. (RAMA, 1985b, p. xi).²³

Pelo parecer de Ángel Rama (1985b), podemos entender que Darío se destaca como um dos primeiros poetas modernistas que começaram a perceber que as velhas formas românticas estavam enferrujadas e desajustadas com relação às novas realidades do continente. Assim, os artistas precisariam tomar consciência da sua realidade e buscar novas formas de expressão.

Enrique Imbert (1988b) defende o modernismo de Darío como um movimento de “fundição e liga de todos os ‘ismos’ da época” (p. 402), ou seja, pela visão do acadêmico argentino, Darío trabalhou dentro de um pluralismo de estilo que lhe permitiu desenvolver uma visão cosmopolita da literatura. Se buscarmos comprovar tal assertiva na obra poética do autor nicaraguense veremos que a poesia, doce e mística, agora procura na América uma musa cubana, que pode rivalizar em beleza com qualquer outra musa clássica:

Poesia doce e mística
procura a branca cubana
que se debruçou sobre a janela com uma visão mística.
Misteriosa e cabalística,
capaz de causar ciúmes em Diana, com tua tez de porcelana
de uma brancura eucarística.
Cheia de um prestígio asiático,
vermelha, no rosto enigmático,
sua boca púrpura finge,
e ao sorrir vi nela
o resplendor de uma estrela
como se fosse alma de uma esfinge.²⁴ (DARÍO, 2011, p. 193).

No poema, Darío ainda recorre a imagens clássicas para se referir a sua musa cubana, que é bela como Diana, e de uma brancura de porcelana, com uma alma enigmática (alma de esfinge), ao mesmo tempo em que exala um ar de serenidade (ou uma pureza eucarística).

Sérgio Ramírez (2016, p. xv) considera que Darío renovou a vitalidade estrutural da poesia hispano-americana, assim iniciando um movimento de ruptura com os padrões clássicos. A hercúlea empresa do autor de *Prosas profanas y otros poemas*, valera, na

²³ No original: “Darío fue perfecto exponente de esa reciente revaloración del trabajo intelectual que impuso un profundo corte a la historia literaria y contuvo la desmayada concepción de que el arte era meramente expresión, pues a eso había ido a parar la estética romántica en el continente. Se trataba de la restauración de la conciencia como campo de producción de la obra de arte”.

²⁴ No original: “Poesía dulce y mística/ busca a la blanca cubana/ que se asomó a la ventana como una visión artística./ Misteriosa y cabalística,/ puede dar celos a Diana, con su faz de porcelana/ de una brancura eucarística./ Llena de un prestigio asiático,/ roja, en el rostro enigmático,/ su boca púrpura finge,/ Y al sonreírse vi en ella/ el resplendor de una estrella/ que fuese alma de una esfinge”.

concepção de Ramírez (2016, p. xv) o epíteto de “libertador da poesia”, pois Darío soube transgredir normas das escolas literárias d’além-mar, em um período no qual todos, ou quase todos, os escritores eram subservientes a tais ditames. Libertador também porque esse literato explorou a musicalidade das palavras, cruzando elementos de culturas distintas, renovando a vitalidade estrutural da poesia em espanhol.

Se um texto clássico é aquele que sempre tem algo a dizer a gerações posteriores, como entende Italo Calvino (1990), Darío é um desses autores clássicos, no sentido de que sua obra reverberou na de autores subsequentes a ele, pelo menos é essa a ideia do acadêmico peruano Julio Ortega (2016), que entende que a lírica de Darío é perdurável.

A poesia de Darío é um arquivo da língua castelhana: sua criatividade é um modelo gerativo que renova e amplia o mundo na linguagem. Por isso, cada geração leu seu próprio Darío, no que se deve a temporalidade de cada idade de leitura. Caberia imaginar este calendário dariano da leitura como um lugar sem cargo de seu transcurso temporal, porque vive em um presente feito presença. (ORTEGA, 2016, p. LXVII).²⁵

A partir do pensamento do crítico peruano, podemos interpretar que a vitalidade da poesia de Darío já seria suficiente para provar a grandeza de sua poética, uma vez que sabemos que o tempo é implacável com a produção de poetas tidos como menores no *hall* canônico. Ao mesmo tempo em que os textos que sobrevivem às intempéries históricas por suas qualidades estéticas são constantemente resignificadas por seus leitores, tornando-se atemporais e uma obra sempre contemporânea de seus leitores; uma poesia que sobrevive ao tempo.

Octavio Paz (2012, p. 198), por sua vez, desenvolve a tese de que “o poema é uma obra sempre inacabada, sempre disposta a ser completada e vivida por um novo leitor”. Para o poeta mexicano, a poesia cria seu próprio tempo, cujo centro é o momento da leitura, e o leitor é o sujeito temporal dessa cronologia. Desta forma, cada período também cria seus tipos de leitores, que podem ser continuadores ou iconoclastas de uma tradição. Novamente é Julio Ortega (2016, p. LXXII) quem fala que Darío interpretava que uma arte nova nasce com uma nova forma de leitura. Novas interpretações de velhas tradições dão margem a novos caminhos interpretativos, abrindo espaço para singulares questionamentos sobre o fazer artístico.

²⁵ “La poesía de Darío es un archivo de la lengua castellana: su creatividad es un modelo generativo que renueva y amplía el mundo en el lenguaje. Por eso, cada generación ha leído su propio Darío, en el que se debe a la temporalidad de cada edad de lectura. Cabría imaginar este calendario dariano de la lectura como su transcurrir temporal, porque vive en un presente hecho presencia”.

Na interpretação de Julio Ortega (2016, p. LXXIII), Darío foi um dos primeiros autores nascido na América que conseguiu inverter a ordem de influência da tradição. Agora era um autor proveniente de uma antiga colônia que influenciava os intelectuais da antiga metrópole. Segundo o acadêmico peruano, autores da envergadura de Juan Ramón Jiménez e Antonio Machado foram leitores, logo discípulos de Darío.

A poesia de Rubén Darío era como falava Borges (1992, p. 29), “uma coisa madura e acabada, semelhante à beleza de uma tela antiga”. Em seus poemas, as preocupações do literato nicaraguense são, na maioria das vezes, puramente estéticas; o poeta não está atormentado com a fusão de elementos temáticos (a musa é cubana). Como podemos perceber, Darío buscou ingressar sua poesia em uma tradição universal, uma vez que entendia que ser latino-americano não era escrever unicamente sobre temas locais, como também entendia que os escritores não estavam limitados à sombra da tradição de suas antigas metrópoles. Nesse sentido, o modernismo de Darío é como entende Ángel Rama (1985b, p. xviii), um movimento que possibilitou que a América Latina estivesse, pela primeira vez, em pé de igualdade com a literatura europeia, e não um passo atrás, como antes. É como se Rubén Darío tivesse acertado o relógio da América Latina com a modernidade, pois como afirma Octavio Paz (1990, p.46) “desde o século XVIII dançamos fora do compasso, às vezes contra a corrente e outras, como no período ‘modernista’, seguindo as piruetas do dia”.²⁶

Podemos perceber que durante o período do modernismo, o escritor hispano-americano começa a refletir mais profundamente sobre o lugar que ocupa a sua tradição no cenário ocidental. Ao fazer isso, esses autores irão perceber que já não podem mais ser vistos como aquele aldeão de que falava José Martí (1978, p.15) que pensa que o mundo é apenas a sua aldeia. Agora, seu território é toda a cultura universal.

2.4 O vanguardismo hispano-americano e o caso do Modernismo brasileiro ou a tradição da ruptura

Estar na vanguarda artística é pertencer à linha de frente de um movimento que se propõe a questionar uma ordem preestabelecida. No movimento vanguardista hispano-americano os artistas se propuseram, *en avant-gard*, a questionar o valor da arte, sua originalidade, sua relação com o público e sua autonomia. José Miguel de Oviedo (2001, p.289), por seu turno, afirma que “a maior consequência da vanguarda é a de haver

²⁶ No original: “desde el siglo XVIII hemos bailado fuera del compás, a veces contra la corriente y otras, como en el período ‘modernista’, tratado de seguir las piruetas del día”.

transformado para sempre o modo como encaramos o fenômeno artístico em todas as suas fases: sua produção, consumo e difusão.”²⁷

Jorge Schwartz (2008, p.51) entende que as constantes transformações sociais que ocorreram na América Latina nos de anos 1920 reintroduziram no vocabulário artístico a palavra “vanguarda” e a ideia de uma arte “nova”. Schwartz (2008, p. 59) interpreta que “não há praticamente texto ou programa de vanguarda na América Latina que não se submeta à ideologia do novo”. Já segundo Beatriz Sarlo (2010, p. 37), o *boom* industrial das metrópoles latino-americanas entre as décadas de 1920 e 1930 acelerou o processo de urbanização que transformou as antigas cidades coloniais em centros urbanos caóticos. Acompanhando essas transformações de perto, estavam alguns artistas que não se fizeram expectadores passivos frente a essas mudanças e é por isso que Sarlo (2010, p. 174) considera que “o espírito do ‘novo’ está no centro da ideologia literária e define a conjuntura estética da vanguarda”.

O “novo” seria a principal arma vanguardista para enfrentar uma ordem preexistente, já que segundo Octavio Paz (2013, p. 17) “o novo nos seduz não por ser novo, mas por ser diferente; e o diferente é a negação, a faca que corta o tempo em dois: antes e agora”. É assim que Paz (2013, p. 37) entende que o novo, ao desestruturar concepções preestabelecidas, quebra com a ideia de solidez da tradição. Pela visão do teórico mexicano, o “novo” seria o símbolo da era moderna, pois é polêmico, fluido e efêmero.

Para Octavio Paz (2013, p. 15) os artistas vanguardistas buscavam a exaltação do “novo”, mas um novo pautado em uma revalorização de elementos antigos ou esquecidos. O ensaísta mexicano entendia que a vanguarda é uma tradição de rupturas, já que um movimento de vanguarda é um constante olhar para o passado, para a tradição, e é nessa tradição, revisitada de maneira crítica, que os artistas tomam modelos para suas artes. Octavio Paz (2013, p. 16) também percebe que a vanguarda não se caracteriza apenas pela busca do novo, mas também pela sua heterogeneidade. A pluralidade é marca da vanguarda, visto que são várias as frentes usadas para atingir esse “novo”, bem como para interpretar a modernidade. Corroborando com essa afirmação, Alfredo Bosi (2008, p. 33) interpreta que as vanguardas latino-americanas representam uma forma complexa de interpretação da realidade, uma vez que não apresentam uma forma fixa, mas um modelo paradoxal, pois “as vanguardas [latino-americanas] não tiveram a natureza compacta de um cristal de rocha, nem formaram um sistema coeso no qual cada face refletisse a estrutura uniforme do conjunto” (BOSI, 2008, p. 34). Isso decorreria, na visão do acadêmico brasileiro, pelo fato de que as

²⁷ No original: “la mayor consecuencia de la vanguardia es la de haber cambiado para siempre el modo como encaramos el fenómeno artístico en todas sus fases: su producción, consumo y difusión”.

vanguardas possuem um caráter efêmero, na medida em que as fórmulas de representação do “novo artístico” caducam rapidamente, assim como o efeito produzido no público.

Um dos movimentos de vanguarda que mais influenciou os artistas latino-americanos foi o grupo dos *ultraístas*. Enrique Anderson Imbert (1888c, p. 16) classifica o *Ultraísmo* como uma corrente de vanguarda surgida na Espanha, que pretendia abarcar todas as tendências avançadas da época, todos os “ismos” (cubismo, futurismo, dadaísmo). Para Jorge Luis Borges, uma das figuras centrais desse movimento na Argentina, os *ultraístas* buscavam uma poesia sem a ornamentação modernista, sem a preocupação com versos bem talhados e com rimas bem-feitas, pois segundo Borges (2008, p. 139) essa

Poesia lírica [modernista] não fez outra coisa até agora que cambalear entre a caça de efeitos auditivos ou visuais, e o prurido de querer expressar a personalidade de seu fazedor, em contrapartida, o *ultraísmo* tende à meta principal de toda poesia, isto é, à transmutação da realidade palpável do mundo em realidade interior e emocional.

Entretanto, Jorge Schwartz (2008, p. 61) lembra que Borges não adere a muitas dessas ideias *ultraístas*, já que enquanto alguns vanguardistas pintavam a modernidade baseados no Futurismo de Filippo Marinetti, artistas como o próprio Borges construíam, a partir de imagens oníricas e nostálgicas, uma geografia estética de sua cidade:

Ya se le van los ojos a la noche en cada bocacalle
y es como una sequía husmeando lluvia.
[...]
Mis años recorrieron los caminos de la tierra y del agua
y sólo a vos te siento, calle dura y rosada.
Pienso si tus paredes concibieron la aurora,
almacén que en la punta de la noche eres claro.
Pienso y se me hace voz ante las casas
la confesión de mi pobreza:
no he mirado los ríos ni la mar ni la sierra,
pero intimó conmigo la luz de Buenos Aires
y yo forjo los versos de mi vida y mi muerte con esa luz de calle.
Calle grande y sufrida,
eres la única música de que sabe mi vida. (BORGES, 1974, p. 57).²⁸

O poema supracitado, “Calle con almacén rosado”, é o texto que abre o livro *Luna de enfrente*, publicado originalmente em 1925. Nesse livro, o jovem Borges pinta com um lirismo nostálgico a sua cidade de Buenos Aires, que aos poucos vai cedendo espaço para as

²⁸ Na tradução: Já se acendem os olhos dessa noite em cada boca de rua, /E é como a estiagem farejando chuva [...] /Meus anos percorrem os caminhos da terra e da água /e é só a ti que sinto, rua dura e dourada e rosada. /Penso se tuas paredes conceberam a alvorada, /armazém assim claro no limite da noite. /Penso e ganha voz diante das casas /a confissão de minha pobreza: /não vi os rios nem o mar nem a serra, /mas conviveu comigo a luz de Buenos Aires/e eu forjo os versos de minha vida e de minha morte/com essa luz de rua./Rua grande e sofrida, /és a única que minha vida conhece. (BORGES, 1998, p. 57).

transformações da modernidade. Segundo Beatriz Sarlo (2010, p. 59) esse lirismo saudosista de Borges está relacionado com memórias afetivas da infância, em um período em que Buenos Aires ainda era uma cidade tranquila, e não a babel cosmopolita dos anos de 1920 – vale lembrar que Borges se mudou com a família para a Europa em 1914, regressando à Argentina apenas em 1921.²⁹ Seguindo o pensamento de Sarlo (2010), poderíamos entender que os primeiros livros de poemas de Borges – *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) e *Cuaderno San Martín* (1929) – apresentam uma geografia imaginária, composta pelas memórias de infância de um sujeito que já não reconhece a cidade de sua infância, apesar de ainda poder senti-la, como no poema “Las calles”, primeiro texto de *Fervor de Buenos Aires*.

Las calles de Buenos Aires
ya son mi entraña.
No las ávidas calles,
incómodas de turba y ajeteo,
sino las calles desganadas del barrio,
casi invisibles de habituales,
enternecidas de penumbra y de ocaso
y aquellas más afuera
ajenas de árboles piadosos
donde austeras casitas apenas se aventuran,
abrumadas por inmortales distancias,
a perderse en la honda visión
de cielo y llanura.
Son para el solitario una promesa
porque millares de almas singulares las pueblan,
únicas ante Dios y en el tiempo
y sin duda preciosas.
Hacia el Oeste, el Norte y el Sur
se han desplegado –y son también la patria– las calles;
ojalá en los versos que trazo
estén esas banderas. (BORGES, 1974, p. 17).³⁰

Para Beatriz Sarlo (2010, p. 60) Borges idealiza uma Buenos Aires que só existe em suas recordações, e essa nova cidade “não seria uma reconstrução realista nem histórica, mas que, localizada no passado, é basicamente atemporal e atópica: é, de certa forma, uma utopia e em seu tecido se misturam desejos, projetos e lembranças coletivas” (SARLO, 2010,

²⁹ Para mais informações biográficas a respeito do período da família Borges na Europa ver: Vázquez (1999) e Williamson (2011).

³⁰ Tradução: “As ruas de Buenos Aires/ já são minhas entranhas. Não as ávidas ruas, /incômodas de turba e de agitação,/ mas as ruas entediadas do bairro, / quase invisíveis de tão habituais,/ enternecidas de penumbra e de ocaso, /e aquelas mais longínquas/ privadas de árvores piedosas/ onde austeras casinhas apenas se aventuram,/ abrumadas por imortais distâncias,/ a perder-se na profunda visão/ de céu e de planura./ São para o solitário uma promessa/ porque milhares de almas singulares as povoam,/ únicas ante Deus e no tempo/ e sem dúvida preciosas./ Para o Oeste, o Norte e o Sul/ se desfraldaram – e são também a pátria – as ruas;/ oxalá nos versos que traço/ estejam essas bandeiras.” (BORGES, 1998, p. 15).

p. 61). José Luis Martínez (1979, p.77) atesta que muitos *ultraístas* desenvolveram uma “épica de bairro”, pois começaram a versar sobre as imagens e os temas de lugares até então esquecidos, como os subúrbios, tantas vezes evocados nos primeiros livros de poesia de Borges. É por isso que Schwartz (1992, p.17) pontua que “Buenos Aires ocupa, nos poemas de Borges, o espaço da memória, representada por personagens da história argentina e por símbolos nostálgicos que pretende eternizá-la no tempo imóvel do mito”.

É nessa cidade transformada pela ação da modernidade que surge, na visão de Beatriz Sarlo (2010, p.34), a figura do *flâneur*, aquele indivíduo que, no entender da pesquisadora argentina, representa um tipo de observador ou “um espectador imerso na cena urbana, e, ao mesmo tempo, faz parte dela. [...] o circuito do passante só é possível na cidade grande, que é uma categoria ideológica e um universo de valores, mais do que um conceito demográfico ou urbanístico” (SARLO, 2010, p. 34). A partir dessa afirmação, podemos interpretar Borges como uma espécie de *flâneur*; um indivíduo que passeia contemplando as construções de uma cidade nova, erigida sobre a cidade da sua infância, da sua memória. Assim, ao mesmo tempo em que caminha e contempla, o *flâneur* Borges recorda.

Esta es una elegía
de cuando los portones de Palermo hacían sombra
y el sur era de carros y el norte era de quintas.
Esta es una elegía
que se acuerda de un largo resplandor agachado
que los atardeceres daban a los baldíos.
(En los pasajes mismos había cielo bastante
para toda una dicha
y las tapias tenía el color de las tardes.)
Esta es una elegía
de un Palermo pintado con vaivén de recuerdo
y que se va en la muerte chica de los olvidos.
[...]
Desde mi calle de altos (es cosa de una legua)
voy a buscar recuerdos a tus calles nocheras.
Mi silbido de pobre penetrará en los sueños
de los hombres que duermen.

Esa higuera que asoma sobre una parecita
se lleva bien con mi alma
y es más grato el rosado firme de tus esquinas
que el de las nubes blandas. (BORGES, 1974, p. 82-83).³¹

³¹ Na tradução: “Esta é uma elegia/dos portões retos que alongavam sua sombra/ na praça de terra./ Esta é uma elegia/que recorda um longo esplendor merencório/ que os entardecerem davam aos baldíos./ (Até nas passagens havia céu bastante/ para toda uma felicidade/ e as paredes eram da cor de tardes.)/ Esta é uma elegia /de um Palermo traçado com vaivém de lembrança/e que se esvai na pequena morte dos esquecimentos./ [...] De minha casa nos altos (é coisa de uma légua)/ vou procurar lembranças em tuas ruas noturnas./ Meu assobio de pobre penetrará nos sonhos/ Dos homens que dormem./Essa figueira que surge sobre a mureta/ se afina com minha alma/ e é mais grato o rosado firme de tuas esquinas/ que o das nuvens suaves.” (BORGES, 1998, p.83-84).

Entretanto, cada *flâneur* procura passear e retratar um modelo de cidade ideal, que pode ser desde as míticas que tentam resistir às transformações implacáveis da modernidade, como a Buenos Aires de Borges, ou podem ser metrópoles desvairadas como a São Paulo de Mário de Andrade (1987, p. 101), a frenética cidade com

Os caminhões rodando, as carroças rodando,
rápidas as ruas se desenrolando,
rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos...
E o largo coro de ouro das sacas de café!...
Lutar!
A vitória de todos os sozinhos!...
As bandeiras e os clarins dos armazéns abarrotados...
Hostilizar!... Mas, as ventaneiras dos braços cruzados!...
E a coroação com os próprios dedos!
Mutismos presidenciais, para trás!
Ponhamos os (Victória!) colares de presas inimigas!
Erguirlandemo-nos de café-cereja!
Taratá! e o pean de escárnio para o mundo!
Oh! Este orgulho máximo de ser paulistamente!!!

Paralelamente ao Vanguardismo hispano-americano, desenvolvia-se no Brasil o movimento modernista. O modernismo promoveu uma reviravolta cultural em terras brasileiras e foi, no entender de Antonio Candido (2010, p.87), um dos movimentos mais fecundos da literatura brasileira, pois os artistas desse movimento buscavam um modelo de arte nacional, calcada na redescoberta do elemento primitivo, e propunham a fusão do tradicional ao moderno. O programa modernista visava, na interpretação de Alfredo Bosi (2010, p. 210), “ser a abolição da República Velha das Letras”. Os escritores modernistas atacavam, entre outras coisas, o lirismo ornamental dos parnasianos. Manuel Bandeira, um dos baluartes desse movimento, ironizou a composição dos poemas parnasianos em seu poema “Os sapos”:

[...]
O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: – “Meu cancionero
É bem martelado.
Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos.
O meu verso é bom
Frumento sem joio.
Faço rimas com
Consoantes de apoio.
Vai por cinquenta anos
Que lhes dei a norma:

Reduzi sem danos
 A fôrma a forma.
Clame a saparia
Em críticas cétricas:
Não há mais poesia,
Mas há artes poéticas... (BANDEIRA, 2008, p. 101).

O tom polêmico era um dos cartões de visita dos modernistas brasileiros, não é à toa que, segundo Antonio Candido (2010, p.87) muitos consideravam os modernistas como artistas excêntricos que só buscavam afrontar o “bom gosto” da época.

Haroldo de Campos (1991, p.8) compreende que a retórica modernista visava a ironizar a eloquência brasileira, que encontrava em figuras como Rui Barbosa, Coelho Neto e Olavo Bilac seus “deuses incontestes de um Olimpo oficial” e nesse cenário “a linguagem literária funcionava como um jargão de casta, um diploma de nobiliarquia intelectual”. Um dos iconoclastas desse Olimpo letrado, no parecer de Haroldo de Campos (1991), foi Oswald de Andrade, que com sua língua formada pela “contribuição milionária de todos os erros” (2008, p. 168) objetivava criticar a eloquência exacerbada que havia assaltado as letras brasileiras.

— Qué apanhá sordado?
 — O quê?
 — Qué apanhá?
 Pernas e cabeças na calçada. (ANDRADE, 2017, p. 45).

Pelo poema citado, é fácil perceber como a linguagem oswaldiana era uma afronta irônica ao linguajar erudito dos grandes oradores brasileiros. Oswald de Andrade não inovou apenas na linguagem, sua obra era marcada por profundas inovações técnicas, como o poema-minuto e o uso de flash do cotidiano (DE CAMPOS, 1991), pois Oswald entendia que “a poesia existe nos fatos” (ANDRADE, 2008, p.166). Afinal, a poesia, como as coisas, vai e volta, mas nunca em vão.

As coisas vão
 As coisas vêm
 As coisas vão
 As coisas
 Vão e vêm
 Não em vão
 As horas
 Vão e vêm
 Não em vão. (ANDRADE, 2017, p. 162).

Essa concepção da matéria poética representa, segundo Haroldo de Campos (1991, p.19), “um programa de dessacralização da poesia, através de um despojamento da ‘aura’ de objeto único que circundava a concepção poética tradicional”. A poesia não estava mais inserida na suntuosidade de vasos chineses, nem na cauda do pavão ou nos retratos dos cisnes, como queriam os simbolistas. Agora, a poesia estava na contemplação de detalhes do cotidiano. Assim, a composição modernista se assemelha à vertente *ultraísta* argentina que buscava captar a essência das ruas dos subúrbios portenhos, dos não-lugares poéticos, do *locus* turvo de uma cidade que se desenvolve vertiginosamente, enquanto seus bairros periféricos estão presos em um passado imemorial.

El arrabal es el reflejo de nuestro tedio.
 Mis pasos claudicaron
 cuando iban a pisar el horizonte
 y quedé entre las casas,
 cuadrículadas en manzanas
 diferentes e iguales
 como si fueran todas ellas
 monótonos recuerdos repetidos
 de una sola manzana.
 El pastito precario
 desesperadamente esperanzado,
 salpicaba las piedras de la calle
 y divisé en la hondura
 los naipes de colores del poniente
 y sentí Buenos Aires.
 Esta ciudad que yo creí mi pasado
 es mi porvenir, mi presente;
 los años que he vivido en Europa son ilusorios,
 yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires. (BORGES, 1974, p. 32).³²

As ruas dos arrabaldes de Borges contrastam com as da cidade-progresso dos modernistas brasileiros. Enquanto a cidade de Borges ainda resiste às transformações da modernidade - pelo menos esse é o desejo do eu-lírico - a cidade dos modernistas brasileiros, aos poucos, foi perdendo espaço para as forças da modernidade. Em “Pobre alimária”, Oswald de Andrade descreve uma zona urbana em que o progresso (representado pelo bonde) e o atraso (a carroça) convivem cotidianamente.

O cavalo e a carroça

³² Tradução: “O arrabalde é o reflexo do nosso tédio./Meus passos claudicaram/quando iam pisar o horizonte/e fiquei entre as casas,/quadriculadas em quarteirões/diferentes e iguais/como se fossem todas elas /monótonas recordações repetidas/de um quarteirão./O matinho precário,/desesperadamente, esperançado, /salpicava as pedras da rua/e desviei na profundidade /os naipes de cores do poente/e senti *Buenos Aires*./ Esta cidade que senti ser meu passado/É meu porvir, meu presente;/ os anos que vivi na Europa são ilusórios,/ eu estava (e estarei) em Buenos Aires”. (BORGES, 1998, p. 30).

Estavam atravancados no trilho
 E como o motoneiro se impacientasse
 Porque levava os advogados para os escritórios
 Desatravancaram o veículo
 E o animal disparou
 Mas o lesto carroceiro
 Teve relações sexuais na boleia
 E castigou o fugitivo atrelado
 Com um grandioso chicote. (ANDRADE, 2017, p.73).

Para os modernistas brasileiros, a poesia não era objeto de ornamentação estética, nem apenas elemento de contemplação, a poesia era, também, descoberta, era apreender a beleza das coisas simples, pois como afirmava Oswald de Andrade (2017, p. 57) “aprendi com meu filho de dez anos/que poesia é descoberta/ das coisas que nunca vi”.

O modernismo brasileiro também ironizou a tendência da crítica que sempre via os artistas brasileiros como meros repetidores da tradição cultural alheia. Segundo essa visão, como tais artistas viviam na periferia artística, esses não conseguiram desenvolver uma tradição artística sólida, e dessa forma, nunca atingiriam o patamar de produtores culturais. À sombra dos grandes centros irradiadores de culturas, os artistas latino-americanos seriam sempre meros reprodutores culturais.

No caso particular do Brasil, Roberto Schwarz (2009) lembra que muitos intelectuais desenvolviam ideias francesas e inglesas que pouco tinham a ver com a realidade nacional. Tais pensamentos gravitam em torno de um “discurso oco” (SCHWARZ, 2009, p.71) que contribuía para que esses intelectuais sofressem com uma espécie de “torcicolo cultural” (p. 77). Schwarz (2009, p.109) ainda frisa que, em geral, “brasileiros e latino-americanos fazemos constantemente a experiência de caráter *posticho, inautêntico, imitado* da vida cultural que levamos”. Já Gilberto Freyre (1990) chama a nossa atenção para o fato de ser comum no século XIX que os mulatos bacharéis diplomados na Europa, ao regressar ao Brasil, não se sentissem mais ajustados à sociedade local, uma vez que esses estavam tão “à vontade nas sobrecasacas e nas ideias francesas e inglesas como se estivessem nascidos dentro delas” (p. 520). A realidade nacional era de pouca valia para esses novos pensadores formados nos quadros acadêmicos estrangeiros.

Entretanto, Ángel Rama ([1983] 2008) advoga em favor dos artistas latino-americanos, e os defende dessa ideia de que os escritores desse subcontinente são apenas reprodutores culturais e não produtores de uma arte autônoma. No entender de Rama (2008, p. 24), o literato latino-americano é um indivíduo que soube trabalhar dentro de várias tradições culturais. É assim que, segundo a tese do acadêmico uruguaio, esses intelectuais não poderiam ser vistos como meros reprodutores culturais, mas sim produtores, isso porque na medida em

que iam trabalhando dentro de várias tradições (locais e forâneas), esses autores produziram uma obra singular, em que elementos de diversas culturas se fundem dentro de uma obra autônoma. À vista disso, afirma Ángel Rama (2008, p. 25):

A única maneira que o nome América Latina não seja evocado em vão é quando a acumulação cultural interna é capaz de prover não só “matéria prima”, mas uma cosmovisão, uma língua, uma técnica de produzir uma obra literária. Não há aqui nada que se pareça ao folclorismo autárquico, irrisório em uma época interacionista, mas há sim um esforço de descolonização espiritual, mediante o reconhecimento das capacidades adquiridas por um continente que já tem uma grande e fecunda tradição inventiva, que se envolveu em uma luta tenaz para se constituir como uma das ricas fontes culturais do universo.³³

Coadunando com a ideia exposta por Rama (2008), Mário de Andrade (1983) entende que seria lícito copiar modelos estéticos, mas desde que os regenerando. Os escritores que imitam deliberadamente só saberiam “macaquear”; como afirma o autor paulista “é macaco, seu mano/ que só sabe o que é da estranja” (ANDRADE, 1983, p.57). O próprio Mario de Andrade se autoproclamava “um tupi tangendo um alaúde” (1983, p. 247). Ao adotar a condição de tupi, Mário, no entender de Roberto Schwarz (2009, p.110), assumia a identidade de colonizado que é, por assim dizer, diferente do europeu e ao “tanger” o alaúde, o tupi Mario de Andrade nos mostra que a nossa cultura está sempre sujeita aos influxos culturais estrangeiros.

Como estudioso da cultura brasileira, Mário de Andrade (1893-1945) sabia que a tradição artística era marcada por uma infinita variedade cultural. Não é por mero acaso que Macunaíma³⁴ era um “herói sem nenhum caráter”, pois negar um caráter específico é, ao mesmo tempo, assumir a pluralidade desses. Assim, Macunaíma carrega consigo a diversidade cultural que caracteriza o Brasil. Outra figura mariodeandradiana que simboliza o multiculturalismo brasileiro é o Arlequim, que com sua roupa de losangos coloridos representaria as diversas influências “Ítalo-franco-luso-brasílico-saxônica” (ANDRADE, 1983, p.37) assumidas pela cultura brasileira.

Do lado hispano-americano, Jorge Luis Borges entendia que as letras desse subcontinente não estavam presas a nenhuma corrente métrica, e nem deviam ser vistas como

³³ No original: “La única manera que el nombre América Latina no sea invocado en vano es cuando la acumulación cultural interna es capaz de proveer no sólo ‘materia prima’, sino una cosmovisión, una lengua, una técnica para producir las obras literarias. No hay aquí nada que se parezca al folclorismo autárquico, irrisorio en una época internacionalista, pero si hay un esfuerzo de descolonización espiritual, mediante el reconocimiento de las capacidades adquiridas por un continente que tiene ya una muy larga y fecunda tradición inventiva, que ha desplazado una lucha tenaz para constituirse como una de las ricas fuentes culturales del universo”.

³⁴ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.

exóticas aos olhos estrangeiros, afinal, latino-americanos, hispano-americanos, norte-americanos e europeus são todos produtos da mesma cepa ocidental. As particularidades históricas da formação de cada povo os singularizam, embora algumas vertentes das tradições artísticas os aproximem.

Haroldo de Campos (1991, p. 24) interpreta que os textos de Oswald de Andrade seguem um movimento pendular entre uma vertente “destrutiva” e outra “construtiva” da tradição cultural. No seu *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, Oswald de Andrade (2008, p. 168) defendia uma “poesia de importação” em detrimento de uma de “exportação”, já que a primeira pertence aos imitadores de uma determinada tradição, e a segunda aos antropófagos, ou seja, àqueles que sabem se “alimentar” e assimilar em sua obra o melhor que encontram nos livros de seus predecessores. No *Manifesto Antropofágico*, Oswald ([1928] 2008) transforma o “bom selvagem” de Rousseau em um “mau selvagem” que devora o europeu e assimila suas características. Ao “mau selvagem” caberia a “absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem” (ANDRADE, 2008, p. 179). É interessante observarmos que Oswald defendia uma assimilação ao mesmo tempo destruidora e criadora. Para os antropófagos modernistas, o artista poderia copiar e glosar nos motes estrangeiros, uma vez que tais artistas não ignoravam as influências colhidas na tradição ocidental. Nota-se que o que interessava aos modernistas não era o plágio, mas uma aclimatação das estéticas d’além mar à nossa realidade nacional. O adágio de Oswald de Andrade (2008, p. 174) “Tupi, or not tupi, that is the question” é um resumo nevrálgico desse ideal. Como percebemos, o modernismo brasileiro conseguiu empreender uma ruptura com a influência externa, porém sem nunca renegá-la.

No *Manifesto Antropofágico*, Oswald de Andrade ([1928] 2008, p. 174) entendia que um autor devora o que de mais singular encontra na tradição, assimilando em sua obra o que de melhor conseguir absorver da tradição. O autor latino-americano é meio antropófago, como queria Oswald de Andrade, embora tenda a ser visto pela crítica literária como um *yahoo*, aquela tribo incompreendida do conto “El informe de Brodie” (1970), de Borges. Nesse texto borgiano, os *yahoos* são descritos como um grupo humano peculiar que fora observado por David Brodie, um missionário aventureiro escocês que viajou do norte da África às selvas do Brasil pregando a fé cristã (BORGES, 1974, p. 1073). A narração de Brodie foi traduzida para o espanhol por um Borges narrador, que evidentemente não deve ser confundido com o Borges autor. Nesse relato, Brodie descrevia os *yahoos* como sujeitos bárbaros que “se alimentan de frutos, de raíces y de réptiles; beben leche de gato y murciélago y pescan con la mano. Se ocultan para comer y cierran los ojos; lo demás hacen a la vista de

todos, como filósofos cínicos” (BORGES, 1974, p. 1074).³⁵ Além disso, os *yahoos*, que careciam de nome que os individualizassem entre si, e dormiam onde o sono os encontrava; também praticavam a antropofagia, pois “devoran los cadáveres crudos de los hechiceros y de los reyes para asimilar su virtud” (BORGES, 1974, p. 1074).³⁶

A descrição feita por David Brodie é pautada em uma visão eurocêntrica, que tende a classificar em graus de civilidade ou de barbárie determinadas culturas. Brodie chega a catalogar os *yahoos* como um povo que ainda não havia desenvolvido de forma suficiente as competências cognitivas das faculdades da imaginação. Ora, mas como os *yahoos* poderiam não ter imaginação se eles acreditavam em céu e inferno? O inferno, inclusive, era imaginado como um lugar

Claro y seco, [donde] morarán los enfermos, los ancianos, los maltratados, los hombre-monos, los árabes y los leopardos; en el cielo que se figuran pantanoso y oscuro, [morarán] el rey, la reina, los hechiceros, los que en la tierra han sido felices, duros y sanguinarios. (BORGES, 1974, p. 1076).³⁷

Os *yahoos* também viviam em um espaço onde o tempo deixara de fluir, pois presente, passado e futuro confluíam em um só tempo. Os membros dessa tribo não sabiam se os fatos aconteciam em um tempo próximo ou em um tempo remoto. Por isso, Brodie os considera um povo sem memória, já que confundiam os tempos históricos, fazendo-os viver em um eterno presente. Brodie parece ter esquecido que a eternidade é o modelo temporal das divindades, não dos bárbaros. Octavio Paz (1996) lembra que o tempo cíclico é o tempo das divindades orientais, mas essa noção é quebrada com o cristianismo, que entende que o tempo não é senão uma sucessão de eventos históricos ordenados linearmente. Na perspectiva do tempo linear, o homem, segundo Paz (1996, p.170), “já não é criatura do tempo, mas seu produtor”.

Os *yahoos* não poderiam ser um povo bárbaro, uma vez que possuíam até mesmo poetas capazes de verbalizar palavras de significado enigmático que assombravam todos os membros da tribo. O que falavam esses poetas para assombrar sua plateia? Tão interessante quanto descobrir sobre o que versavam os poetas *yahoos* é perceber que se esses

³⁵ Na tradução: “[...] alimentavam-se de frutos, raízes e répteis; bebem leite de gato e de morcego e pescam com a mão. Escondem-se para comer ou fecham os olhos; o resto fazem à vista de todos como, como filósofos cínicos” (BORGES, 1999, p. 484).

³⁶ Na tradução: “[...] devoram os cadáveres crus dos feiticeiros para assimilar as virtudes deles” (BORGES, 1999b, p. 484).

³⁷ Na tradução: “[...] claro e seco, [onde] morarão os doentes, os anciãos e os maltratados, os homens-macacos, os árabes e os leopardos; no céu, que imaginavam pantanoso e escuro, [morarão] o rei, a rainha, os feiticeiros, os que na terra foram felizes, duros e sanguinários” (BORGES, 1999b, p.487).

indivíduos se assombravam com os enigmas dos poetas é porque tentavam encontrar as chaves de destrave desses enigmas, e os caminhos para encontrar essas chaves não são outros senão os da imaginação. Cai aqui a tese de Brodie sobre a inexistência das faculdades de imaginação desse povo. Se os *yahoos* não podiam contemplar as estrelas – e aqui entendemos estrelas como metáfora da liberdade de conhecimento – não era por mera ignorância, mas porque para a tribo “[fuera] vedado fijar los ojos en las estrellas, privilegio reservado para los hechiceros” (BORGES, 1974, p. 1076).³⁸

Por certo ângulo, a crítica estrangeira é um pouco como David Brodie, que ignorando a condição dos sujeitos que observa, tece juízos genéricos e contraditórios. Se na América Latina os artistas se esforçam mais para ter liberdade de contemplar suas estrelas, esse fato não é por mera incapacidade ou porque as estrelas dessa parte do mundo brilham menos, mas porque o meio-social às vezes turva a visão desses artistas. Alguns censores na América Latina desempenham um papel semelhante aos feiticeiros *yahoos*, impedindo o trabalho desses artistas.

À dessemelhança dos *yahoos*, os autores latino-americanos não são um conjunto de artistas degenerados, pelo contrário! São multifacetados, e uma das suas virtudes intelectuais reside na sua competência antropofágica de absorver o que de melhor encontram na tradição cultural.

Uma das imagens que melhor representam esse escritor livre de amarras e que passeia tranquilamente pela tradição universal é a de Pierre Menard, pois essa personagem borgiana vive no dilema de transgredir a tradição e (re)criar um texto novo e original. Pierre Menard é um ilustre exemplo da relação conflituosa do escritor latino-americano com a tradição, uma vez que na compreensão de Silviano Santiago (1978, p.25) “vive entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já escrito, e a necessidade de produzir um texto novo que afronte o primeiro e muitas vezes o negue”.

Pierre Menard nega uma determinada tradição para aceitar as influências de toda a cultura universal, afinal, ser latino-americano, ser francês, ser ocidental, etc., não é estar preso a limites espaciais, mas gozar e trabalhar dentro dos temas de qualquer tradição. No próximo capítulo, ao estudarmos o conto “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, veremos que a prerrogativa básica para qualquer escritor é (ou deveria ser), segundo os preceitos

³⁸ Na tradução: “[era] vedado fixar os olhos nas estrelas, privilégio reservado aos feiticeiros” (BORGES, 1999b, p.486).

menardianos, estar livre para colher os frutos de toda a tradição universal, já que a literatura é uma tradição continuada, um produto de diversas rupturas.

3 PIERRE MENARD E O DILEMA DE AUTONOMIA DO ESCRITOR LATINO-AMERICANO

3.1 Pierre Menard, a tradição e o escritor latino-americano

Inicialmente publicado na edição de maio de 1939 da revista *Sur*, sendo depois incorporado ao livro *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941) e logo em seguida reunido no livro *Ficciones* (1944), o conto “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, a princípio, analisa a produção literária de Pierre Menard, romancista e poeta simbolista francês, cosmopolita, poliglota, bem como nefelibata e niilista, que assume a tarefa hercúlea de reescrever a monumental obra de Miguel de Cervantes: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Entretanto, Menard não almeja uma versão atualizada do *Quijote*, mas um *Quijote* linha por linha, idêntico ao texto de Cervantes, porém, substancialmente diverso. A tarefa de Menard parece ser uma empresa delirante: o autor pretende reescrever o texto cervantino sem cair em plágios deliberados, uma vez que rechaça a assimilação total com do modelo original. Menard não quer imitar Cervantes:

No quería componer 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, 1974, p. 446).³⁹

Para um literato do século XX que estava a par das últimas modas literárias, seria uma diminuição, quando não um anacronismo imitar a obra de um antecessor – e Menard era inimigo dos anacronismos, já que os considerava “carnavales inútiles, solo aptos – decía – para ocasionar el plebeyo placer” (BORGES, 1974, p. 446).⁴⁰ O que desejava Menard era escrever um texto que, embora tivesse o de Cervantes como precursor, afrontasse a ideia do *Quijote* como monumento inviolável da tradição, uma vez que Menard entendia que a obra

³⁹ Na tradução: “[Menard] não queria compor outro *Quijote* – o que seria fácil – mas o *Quijote*. Inútil acrescentar que nunca levou em conta uma transcrição mecânica do original; não se propunha a copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes.” (BORGES, 1998, p.493)

⁴⁰ Tradução: “Carnavais inúteis capazes somente de ocasionar o prazer plebeu” (BORGES, 1998, p. 493).

cervantina era “un libro contingente, *el Quijote* es innecesario. Puedo premeditar su escritura, puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología” (BORGES, 1974, p. 448).⁴¹

Tomando como exemplo a última frase citada no parágrafo anterior, podemos dar início à problemática que norteará este trabalho: a personagem Pierre Menard ilustra a relação conflituosa do escritor latino-americano frente à tradição cultural, pois como se verá ao longo desta pesquisa, tanto Menard quanto o autor latino-americano vivem o dilema de transgredir a tradição e (re)criar um texto autônomo que, embora não possa se furtar por completo a uma herança cultural, também não aceita passivamente determinadas imposições temáticas. Afinal, Menard objetiva escrever uma obra que esteja em pé de igualdade com a de seus precursores, e que seja capaz de afrontar padrões canônicos preestabelecidos.

Como um texto literário apresenta vários planos de leitura, é de se imaginar que cada obra carrega consigo um conjunto de histórias paralelas que favorece diversos níveis de interpretação. Ricardo Piglia (2004) em seu ensaio, “Teses sobre o conto”, postula que, em geral, o conto moderno é produto da soma de dois relatos: um visível e outro invisível. O relato invisível, segundo Piglia (2004, p.90), estaria submerso nas entrelinhas do relato visível, uma vez que é “narrado de modo elíptico e fragmentário”. Como podemos perceber, a tese de Piglia (2004) é a de que um conto narra duas histórias como se estivesse contando apenas uma. Se tomarmos essa teoria para auxiliar nossa análise, poderíamos imaginar que um texto como “Pierre Menard, autor del *Quijote*” engendraria essa dupla organização textual, pois no primeiro plano de leitura – o plano mais superficial da narrativa – teríamos o relato de um autor que tentou reescrever uma obra já escrita; no segundo plano, que demanda uma leitura mais cuidadosa, teríamos a versão alegórica do dilema de autonomia literária enfrentado pelo escritor que tentou transgredir uma tradição, e tal interpretação ilustraria o processo de produção literária do escritor latino-americano. A busca pela autonomia cultural seria, neste caso, semelhante ao embate do texto de Menard com o de Cervantes, uma vez que Borges, ao mesmo tempo em que escreve sobre a empresa de Menard, ilustra o tortuoso caminho do escritor latino-americano que, assim como a personagem borgiana, depara-se com o seu *Quixote* (a tradição cultural) e entra em embate com esse. Não é à toa que Ricardo Piglia (2004, p.93) afirma que “Borges (como Poe, como Kafka) soube transformar em anedota os problemas de se narrar”.

⁴¹Tradução: “um livro contingente, o *Quixote* é desnecessário. Posso premeditar sua escrita, posso escrevê-lo, sem incorrer em tautologia” (BORGES, 1998, p. 494).

3.2 O autor como leitor

O ato de transgredir uma tradição ou refutar as imposições da crítica literária começa não com a escrita, mas sim com a leitura. O leitor iconoclasta, antes de acarear a tradição, precisa conhecê-la em profundidade, já que uma ruptura com a tradição não é um movimento imediato, pelo contrário, é um movimento circular, uma constante reflexão crítica sobre o passado, pois “[...] uma tradição é feita de várias interrupções, na qual cada ruptura é um começo.” (PAZ, 2013, p.15). Precisa-se conhecer bem a arquitetura daquilo que se vai desconstruir, para reconstruí-lo por um novo ângulo, contornando as imperfeições e as limitações, a fim de lograr o objetivo de superá-lo, e os caminhos para chegar a tal fim não são outros senão os da leitura. Menard, por sua vez, só ousou reescrever o *Quixote* porque antes se fez leitor do *Quixote*.

A los doce o trece años lo leí [*el Quijote*], tal vez íntegramente. Después he releído con atención algunos capítulos, aquellos que no intentaré por ahora [...] Mi recuerdo general del *Quijote*, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito. (BORGES, 1974, p. 448).⁴²

O que o personagem borgiano tenta esclarecer aqui é que seu desejo é “llegar al *Quijote*, a través de las experiencias de Pierre Menard” (BORGES, 1974, p. 447).⁴³ As experiências de Menard para compor o *Quixote* não são outras senão suas experiências de leitura. Emir Rodríguez (1980, p 81) entende que Pierre Menard demonstra que a grande contribuição para a escrita é a leitura, já que antes de se fazer escritor, o autor deve ser leitor da tradição. Em outro trabalho, Rodríguez Monegal (1987, p. 28) considera que para Borges o ato da escrita era uma relação dialética entre leitor e autor, pois, como afirma o teórico uruguaio “se é certo que não existe texto sem autor, não menos certo (e tautológico) é que não existe sem leitor. Nem mesmo o autor escapa desta regra: é impossível escrever sem estar lendo simultaneamente” (p.28).

No prólogo à primeira edição de *História universal de la infamia* (1935), Borges (1974, p. 289) escreve que “a veces creo que los buenos lectores son cisnes aun más

⁴² Tradução: Aos doze ou trezes anos eu o li [*o Quixote*], talvez integralmente. Depois reli com atenção alguns capítulos, aqueles que por ora não tentarei escrever [...] minha lembrança geral do *Quixote*, simplificada pelo esquecimento e pela indiferença, pode muito bem equivaler à imprecisão da imagem anterior de um livro não escrito. (BORGES, 1998, p.495)

⁴³ Tradução: “chegar ao *Quixote* através das experiências de Pierre Menard” (BORGES, 1998, p.493).

tenebrosos y singulares que los buenos autores”⁴⁴. São esses leitores singulares que brincam com os significados das palavras e atribuem vivacidade ao texto. Ler um poema, um conto ou um romance é, antes de tudo, entender que cada um desses gêneros literários está edificado, quase sempre, sobre metáforas, e são essas metáforas que despem as palavras de conceitos e de suas funções apriorísticas, como o mapa de Borges em “Del rigor en la ciencia”, que não mapeia, mas que imita o tamanho real do objeto mapeado, ou os espelhos do conto “El inmortal”, que não apenas refletem o homem, mas que os multiplica, e assim multiplica também os males da humanidade.

Octavio Paz (1990, p.62) compreendia que a arte nos “abre as portas para o outro lado da realidade”.⁴⁵ É o que faz Borges em “Parábola de Cervantes y de Quijote” (1955), que termina com a sutil frase “porque en el principio de la literatura está el mito y asimismo en el fin” (BORGES, 1974, p. 799)⁴⁶. Nesse texto, Borges imagina que entre Dom Quixote e Miguel de Cervantes existe uma relação de laços oníricos; não podemos dizer se Cervantes engendrou Dom Quixote, ou se Dom Quixote sonhou Cervantes. Em “Magias parciales del Quijote”, Borges (1974, p. 667) entende que Cervantes funde o mundo do leitor e o mundo do livro. Dom Quixote é ao mesmo tempo leitor e personagem do texto, o que faz com que Borges se questione sobre a realidade da ficção - “si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios” (BORGES, 1974, p. 669).⁴⁷ Visto por esse ângulo, a imaginação está livre de conceitos para brincar com os objetos. Dentro dos limites da ficção, as metáforas dão autonomia às palavras, fazendo com que nos textos literários possamos jogar com o significante dos vocábulos e, quando fazemos isso, também brincamos com a nossa imaginação. O texto literário coloca questionamento onde só enxergávamos mentiras (ou verdades) e nos faz questionar sobre os limites da realidade e da ficção.

Um leitor que não está apto para realizar uma leitura que liberte o texto de sentidos apriorísticos estará condenado a ficar preso em um labirinto significativo, semelhante a Asterión⁴⁸, que está preso em um labirinto que pensa que é sua casa (BORGES, 1974, p.569). Esse leitor que não penetra na obra literária e que se perde em seus labirintos interpretativos é ironizado em “La supersticiosa ética del lector”. Nesse ensaio, Jorge Luis

⁴⁴ Tradução: “às vezes creio que os bons leitores são cisnes ainda mais tenebrosos e singulares que os bons autores” (1998, p. 313).

⁴⁵ No original: “abrimos las puertas para el otro lado de la realidad”.

⁴⁶ Tradução: “porque no princípio da literatura está o mito e também no fim” (BORGES, 1999a, p. 197).

⁴⁷ Na tradução: “se os personagens de uma ficção podem ser seus leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios” (1999 a, p. 50).

⁴⁸ Personagem do conto “La casa de Asterión”. O texto encontra-se em *El Aleph*.

Borges critica os leitores que estão presos a uma condição literária imposta por uma crítica de olhar enviesado, que faz com que esses leitores se tornem sujeitos passivos frente ao texto literário e acabem apenas repetindo o que disseram os críticos:

[los lectores] Oyeron que la cercana repetición de unas sílabas es cacofónica y simularán que en prosa les duele, aunque en verso les agencie un gusto especial, pienso que simulado también. Es decir, no se fijan en la eficacia del mecanismo, sino en la disposición de sus partes. Subordinan la emoción a la ética, a una etiqueta indiscutida más bien. Se ha generalizado tanto en inhibición que ya no van quedando lectores, en el sentido ingenuo de la palabra, sino que todos son críticos potenciales. (BORGES, 1974, p. 202).⁴⁹

Como em Borges o processo de escrita está imbricado ao ato da leitura, uma leitura autônoma pressupõe uma escrita autônoma, assim, é de se imaginar que pelo trecho do ensaio supracitado, o autor argentino, além de ironizar o leitor supersticioso, também satiriza os escritores que não conseguem assumir uma posição crítica e autônoma frente à obra literária. Esse leitor de “supersticiosa ética”, quando se torna autor, não está esteticamente desprendido para navegar na tradição cultural, uma vez que não desancora suas obras de uma tradição forânea da qual ele é apenas reproduzidor, o que faz com que a sua obra seja somente um resíduo disforme da obra de outro autor. E é esse tipo de escritor que segundo Santiago (1978, p. 20) reduz seu texto “à condição de obra parasita, uma obra que se nutre de uma outra sem nunca lhe acrescentar algo próprio”. Evidentemente, não é o caso da obra de Menard, já que esse autor enriqueceu o texto de Cervantes, como afirma o narrador desse relato “el *Quijote* de Menard es más sutil que el de Cervantes”⁵⁰ (BORGES, 1974, p. 448). Assim, é de se imaginar que um escritor de supersticiosa ética é aquele que relega a sua literatura a uma “condição indigente” (BORGES, 1998, p. 214), parasitária e imitativa.

Pierre Menard não é um leitor passivo frente ao texto de Cervantes, a personagem borgiana é mais bem um sujeito que afronta o texto que lê, e que entende que qualquer leitor está livre para explorar os sentidos de uma obra literária sem precisar que suas interpretações sejam chanceladas por um autor que se crê guardião dos significados do texto, afinal, quem

⁴⁹ Tradução: [os leitores] ouviram dizer que a repetição próxima de algumas sílabas é cacofônica e fingirão que na prosa isso os incomoda, embora no verso proporcione gosto especial, penso que fingido, também. Ou seja, não percebem a eficácia do mecanismo, mas a disposição de suas partes. Subordinam a emoção à ética, ou antes, a uma etiqueta incontestável. Generalizou-se tanto essa inibição que quase não restam mais leitores no sentido ingênuo da palavra, mas todos são críticos potenciais (1999a, p 214).

⁵⁰ Tradução: “o *Quijote* de Menard é mais sutil que o de Cervantes” (BORGES, 1998, p.495).

enriquece o texto são os leitores, ou como conjectura Borges “leer, por lo pronto, es una actividad posterior a la de escribir: más resignada, más civil, más intelectual”⁵¹ (1974, p. 289).

Podemos perceber até aqui que em “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, Borges desenvolveu uma teoria da leitura ao mesmo tempo em que versou sobre a complexidade do processo de escrita e de autonomia da literatura. Essa ideia de autor/leitor só encontra apoio em Menard porque esse foi um leitor sem credices ou um leitor/autor sem superstições, que enriqueceu a sua obra por meio de suas leituras.

Rosemary Arrojo (2004, p. 154) também trabalha com a ideia de que a leitura e a escrita são processos análogos, uma vez que “tanto a leitura como a escritura seriam atividades paralelas sempre marcadas, pelo menos implícita e sub-repticiamente, por rivalidade e conflito na luta pelo estabelecimento – sempre provisório – de significação” (ARROJO, 2004, p. 154). Na visão de Arrojo (2004), como a obra literária é um texto que não admite uma significação unitária, haveria como uma espécie de embate entre autor e leitor pela posse do texto, é assim que a pesquisadora desenvolve a perspectiva que aponta Pierre Menard como um “quixotesco leitor” (p. 151), em razão de que a personagem representa o tipo de leitor que, no entender da acadêmica, “se apropria do texto que supostamente não lhe pertence e o reescreve em outro lugar, a partir de outros interesses” (ARROJO, 2004, p. 152). Com base nas ideias de Arrojo (2004), podemos entender que esse “leitor quixotesco” é aquele que se debruça sobre uma obra já construída a fim de questioná-la em seu lugar canônico, ao mesmo tempo em que a enriquece e a transforma de acordo com as particularidades de suas leituras.

Pierre Menard segue um processo de leitura descentrada, pois tira a obra de seu contexto de formação e a realoca em outro. Esse processo talvez possa ser caracterizado como uma espécie de leitura desenviesada, à medida que tal leitura segue a ideia de que um texto A não está submetido a um texto B, porque ambos os textos estão antes sujeitos às interpretações de um sujeito X dentro de um contexto Y, e a relação entre Y e X modifica a interpretação do texto A e do texto B. Octavio Paz (1990, p.33), por sua vez, já percebia que “a obra literária é fruto de distintas circunstâncias combinadas de maneira imprevisível: o caráter do escritor, sua biografia, suas leituras, o meio em que coube viver e outros desses acidentes”⁵².

⁵¹ Tradução: “ler, entretanto, é uma atividade posterior à de escrever: mais resignada, mais civil, mais intelectual” (BORGES, 1998, p. 313).

⁵² No original: “una obra literaria es el producto de distintas circunstancias combinadas de manera imprevisible: el carácter del escritor, su biografía, sus lecturas, el medio en que le ha tocado vivir y otros accidentes” (BORGES, 1998, p. 496).

O caso de Pierre Menard é exemplar. Seu *Quixote* aparece quase três séculos depois das versões cervantinas. É um texto novo, que, embora seja idêntico ao de Cervantes, é “casi infinitamente más rico”⁵³ (BORGES, 1974, p. 449). O que o personagem borgiano fez foi apropriar-se do discurso do outro e inseri-lo em um novo contexto, que lhe deu uma nova roupagem e que, conseqüentemente, alterou o seu leque interpretativo. A estratégia de Menard para atribuir vivacidade ao texto de Cervantes foi deslocá-lo no tempo. Dessa forma, o tempo, assim como os leitores e as vicissitudes históricas, atualizaram o *Quixote*. Por exemplo, o trecho reescrito por Menard que se refere a “... 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 por venir”⁵⁴ (BORGES, 1974, p. 449) soa para um simbolista francês do século XX como uma ironia, e não como uma constatação científica, como fora para um literato do século XVII. O tempo provou que a própria história deu cabo da transformação interpretativa desse veredito. Para Menard a história seria tão irreal quanto a ficção; a verdade “no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió”⁵⁵ (BORGES, 1974, p. 449). Pierre Menard, em um só golpe de pensamento, subverte tanto o texto cervantino quanto as noções aristotélicas que entendiam que o historiador contaria como os fatos “aconteceram”, ao passo que o poeta deveria contar como “poderiam ter acontecido”.

Pierre Menard, a partir desse deslocamento temporal modificou o texto de Cervantes. Sobre essa questão, Hans Robert Jauss (1994, p.25)⁵⁶ esclarece que uma obra literária é “uma partitura voltada para a ressonância renovada da leitura, libertando o texto da matéria das palavras e conferindo-lhe existência atual”. O tempo, como os leitores, são capazes de alterar a obra, e no caso do *Quixote* de Menard, o fazem. Já Beatriz Sarlo (2008, p.67) pontua que “as condições históricas de enunciação modificam todos os enunciados”. Se pudéssemos resumir o pensamento de Sarlo (2008) e o de Jauss (1994) afirmaríamos que existem tantos *Quixotes* quantos leitores do *Quixote*. Em “Nota sobre (hacia) Bernard Shaw” (1951), Borges desenvolve a ideia de que a literatura se compõe e se transforma pelo diálogo

⁵³ Na tradução: “quase infinitamente mais rico” (BORGES, 1998, p. 496).

⁵⁴ Na tradução: “...a verdade, cuja mãe é a história, émula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro.” (BORGES, 1998, p.496).

⁵⁵ Tradução: “não é o que aconteceu; é o que julgamos que aconteceu”. (BORGES, 1998, p. 496).

⁵⁶ O crítico alemão, ao estudar o leitor como coparticipante do processo literário, entendia que a literatura está condicionada ao contínuo diálogo entre o texto e os seus leitores, assim sendo, o leitor não deveria ser visto apenas como um sujeito passivo na análise literária, pelo contrário, a “Estética da Recepção”, da qual Jauss era um dos baluartes, entendia que o leitor era um sujeito ativo já que é graças a ele que a obra ganha vitalidade. Resumindo o pensamento do teórico alemão, poderíamos imaginar que sem leitores não haveria literatura, pois a literatura só ganha razão de ser na confluência dos processos “de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários por parte do leitor que os recebe, do escritor que se faz novamente produtor, e do crítico, que sobre eles reflete.” (JAUSS, 1994, p. 25).

com seus leitores ao longo dos séculos, no entender do escritor argentino “una literatura difere 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 lerán en el año dos mil, yo sabría como será la literatura del año dos mil”⁵⁷ (BORGES, 1974, p. 747).

Umberto Eco (2004, p. 35) desenvolve a teoria de que um texto é um objeto incompleto, sempre sujeito a ser atualizado pelos leitores. Eco (2004) percebe que um texto nunca apresenta apenas um plano de leitura fechado e unitário, mas antes uma leitura aberta, plural. Com essa espécie de estrutura inacabada, o texto lega aos seus leitores possibilidades de trabalho interpretativo. Na visão de Eco (2004, p. 37), “o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado como uma margem suficiente de univocidade. Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar”. Com a palavra “univocidade”, Eco (2004, p.39) quer chamar a atenção para o fato de os autores projetarem um modelo especial de leitores para os quais se dirigirão. Seguindo essa esteira de pensamento, é de se imaginar que o autor, sempre que escreve algo, está levando em consideração um público leitor em potencial. Usando uma perspectiva borgiana, poderíamos dizer que pelos postulados de Eco (2004) “um texto cria seus leitores”, e esses estão sempre modificando o significado dos textos que leem, dependendo do contexto ou do momento histórico em que tais leitores estão inseridos. Cervantes, por exemplo, quando escreveu seu *Quixote* no século XVII tinha em mente um público leitor conhecedor de novelas de cavalaria. Menard, ao reescrever o mesmo texto no início do século XX, previa leitores mais atentos às particularidades estruturais da sua peça literária. Borges, por sua vez, ao compilar o relato de Menard, nos anos 1930, buscava, entre outras coisas, chamar a atenção para certos questionamentos em volta da obra literária, como a problemática sobre a questão da autoria do texto, pois, afinal, a quem, efetivamente, pertence a produção literária, ao autor ou ao leitor?

Não é aleatório que uma das partes da obra cervantina reescrita por Menard seja, justamente, o capítulo IX da primeira parte do *Quixote*, onde se discute, entre outras coisas, a problemática questão da autoria da obra literária. O autor desse texto é o historiador árabe Cid Hamete Benengeli, mas o relato é recompilado por um Cervantes leitor – que, evidentemente, não deve ser confundido com Miguel de Cervantes autor – que baseia seu escrito na obra do historiador árabe (CERVANTES, [1605] 2012, p. 123). Cervantes é ao mesmo tempo leitor e autor do *Quixote*. Como autor, Cervantes é a projeção de um precursor virtual: Cid Hamete

⁵⁷ Tradução: “uma literatura difere da outra, ulterior ou anterior, menos pelo texto que pelo modo que é lida: se me fosse dado ler qualquer página atual – esta, por exemplo - como será lida no ano 2000, eu saberia como será a literatura no ano 2000” (BORGES, 1999a, p. 139).

Benengeli. Fato semelhante ocorre no relato “Borges y yo”, em que Borges não sabe se é o autor ou o leitor desse texto – “no sé cual de los dos [Borges] escribe esta página”⁵⁸ (BORGES, 1974, p. 808). Autor e leitor se imbricam de tal forma que se assemelham às faces opostas de uma moeda: são indivisíveis.

Yo vivo, yo me dejo vivir, para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o de la tradición⁵⁹. (BORGES, 1974, p. 808).

Borges e Menard seriam exemplares do tipo de “leitor modelo” de que fala Umberto Eco (2004, p. 42), que é aquele leitor que se adapta ao texto e o entende como uma espécie de mecanismo maleável, sempre sujeito a críticas e interpretações, ou como entende o pesquisador, “não há nada mais aberto que um texto fechado” (p. 42). O teórico italiano também crê que a pluralidade significativa dos textos obedece a um conjunto de regras interpretativas, na medida em que o leitor não pode simplesmente atribuir significados aleatórios aos textos literários, já que como assevera Eco (2004, p. 43) “alguns limites interpretativos são estabelecidos e a noção de interpretação sempre envolve uma dialética entre a estratégia do autor e a resposta do leitor”.

Eco (2008) compreende que um texto é uma entidade aberta a diversos planos de leitura, mediante uma relação dialética que envolve autor, leitor e contexto (histórico e/ geográfico). O teórico italiano atesta que o “texto é um objeto que a interpretação constrói na tentativa circular de validar-se com base naquilo que constitui. Círculo hermenêutico por excelência” (ECO, 2008, p. 15). E é esse “leitor-modelo” o responsável por desbravar os diversos planos de leitura de uma obra, e não a lendo como um artefato literário de sentido inamovível, já que “o leitor modelo constitui um conjunto de *condições de êxito*, textualmente estabelecidas, que devem ser satisfeitas para que um texto seja plenamente atualizado no seu conteúdo potencial” (ECO, 2004, p. 45).

Já Beatriz Sarlo (2008) interpreta que Borges, ao deslocar os textos dos grandes centros de cultura para um continente periférico, estava imaginando uma relação “não dependente” (p.19), entre essas literaturas, pois Borges, na percepção de Sarlo (2008, p. 19), “logra que sua literatura dialogue de igual para igual com a literatura ocidental”.

⁵⁸ Tradução: “não sei qual dos dois [Borges] escreveu esta página” (BORGES, 1999, p. 206).

⁵⁹ Tradução: “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 pertencem a ninguém, nem mesmo do outro, mas da linguagem ou da tradição”. (BORGES, 1999, p. 206)

3.3 Às margens da tradição

Em “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, temos um exemplo de uma leitura deslocada da zona central de uma tradição. Essa leitura feita desde um contexto marginal é responsável por afrontar a obra literária na sua condição canônica. Os escritores latino-americanos, ao deslocarem os temas da literatura dos grandes centros irradiadores de cultura, como Europa e Estados Unidos, para um continente às margens de tais centros, conseguem atribuir nova vitalidade a esses temas. Não obstante, esses autores logram cruzar duas tradições paralelas no *corpus* da sua obra. É o que faz Borges em sua literatura, seu texto é um eixo gravitacional no qual paralelas culturais se cruzam, uma vez que em suas páginas se chocam, a todo instante, diversas tradições culturais (a argentina, a latino-americana e a universal). Corroborando com o nosso pensamento, Beatriz Sarlo (2008) aponta a obra de Borges como uma “literatura de conflito” (p. 17). Como pontua a acadêmica argentina:

A obra de Borges traz uma rachadura em seu centro: desloca-se na crista de várias culturas que se tocam (ou se repelem) em suas periferias. Borges desestabiliza as grandes tradições ocidentais, bem como aquelas que conheceu do Oriente, cruzando-as (no sentido de caminhos que se cruzam, mas também no de raças que se misturam) no espaço rio-platense. Sua obra exhibe esse conflito. (SARLO, 2008, p. 17).

Ler desde as margens da tradição é ir contra a noção exposta por Mario Benedetti (1979) no ensaio “Temas e problemas”, segundo a qual a América Latina teria chegado “atrasada no jogo da arte”, uma vez que o subcontinente nasceu “quando outras culturas já haviam acumulado gerações e sabedoria” (p. 363). Cabe aclarar que esse “atraso” de que fala Benedetti (1979) não se refere a nenhum tipo de subdesenvolvimento artístico das colônias latino-americanas. O que de fato Mario Benedetti (1974) quis assinalar com o polêmico vocábulo “atraso” foi antes a relação conflituosa entre trocas culturais. O termo “atraso”, no referido ensaio de Mario Benedetti (1974), é uma ironia, não uma constatação histórica.

É particularmente o vocábulo “atraso” um dos temas que mais atormenta o autor latino-americano, entretanto, os caminhos da literatura borgiana distam bastante do refratário das cartilhas da crítica estrangeira, que tentavam ditar, a partir de uma visão estereotipada da América Latina, os temas preferenciais sobre os quais os escritores deveriam versar.

Ricardo Piglia (2000, p.85) entende que a obra de Borges é “uma posição de combate, uma atitude frente às hierarquias literárias e aos lugares comuns”⁶⁰; destarte, como aponta Piglia “a leitura não obedece à lógica normativa dos modos teóricos que organizam o *corpus* e os debates da crítica” (2000, p. 158).⁶¹ O que podemos perceber a partir da afirmação de Piglia (2000) é que a literatura, embora não esteja totalmente imune aos ditames da crítica, não costuma aceitar de forma resignada normas que ditam os caminhos que ela deve seguir, uma vez que nenhum tratado literário, nem a sombra de uma tradição, nem os próceres canônicos, podem barrar o seu percurso, suas ondas de influências. Deter o progresso da literatura é tão infrutífero quanto afirmar que uma literatura está cerrada em um determinado contexto, e que só pode ser acessada plenamente por meia dúzia de intelectuais que por meras condições geográficas pertencem ao mesmo contexto dessas obras.

Octavio Paz (1990, p.31), por sua vez, lembra que Borges já afirmou que “a diferença entre os espanhóis e os argentinos era que os primeiros já haviam tido a um Cervantes, enquanto os outros poderiam tê-lo algum dia”.⁶² Ainda segundo Paz (1990), a observação de Borges seria interessante, mas, em certa medida, falsa, já que a obra de Cervantes não pertence apenas à tradição espanhola, pertence à tradição universal, uma vez que para o literato mexicano “Cervantes é mais de Borges – se é que se pode *ter* uma obra como se fosse uma coisa – que de um notário de Madri ou um taberneiro de Valladolid” (p. 31 -32). A literatura é sempre patrimônio de seus leitores, independentemente de sua(s) nacionalidade(s).

Semelhante ao pensamento de Paz (1990), Beatriz Sarlo (2008, p.8) entende que a obra de Borges seria “mais forte que a literatura argentina, e mais sugestiva que a tradição cultural a que pertence”. Na interpretação de Sarlo (2008), Borges percebeu que os limites do escritor argentino são mais vastos que os limites da tradição local. Para a pensadora argentina, Borges foi um escritor ao mesmo tempo cosmopolita e nacional e “conquistou o que sempre considerou seu: a prerrogativa latino-americana de trabalhar dentro de todas as tradições” (SARLO, 2008, p. 14).

Como vimos no capítulo anterior, a busca pela autonomia cultural pode ser sentida desde as primeiras manifestações culturais nas colônias americanas. Ángel Rama (2008, p.15) percebeu que a literatura latino-americana nunca se resignou totalmente às

⁶⁰ No original: “una posición de combate frente a las jerarquías literarias y los valores consagrados y los lugares comunes”

⁶¹ No original: “la lectura no obedece a la lógica normativa de las modas teóricas que organizan el corpus y los debates de la crítica”.

⁶² No original: “la diferencia entre los españoles y los argentinos era que los primeros habían tenido a un Cervantes mientras que los otros podrían tenerlo algún día”.

imposições culturais estrangeiras. Na visão do acadêmico uruguaio, apesar do violento processo de colonização, a América Latina soube se reconhecer como um conjunto de nações culturalmente múltiplas, pois havia entre esses intelectuais uma tentativa de “descolonização espiritual, mediante o reconhecimento das capacidades adquiridas por um continente que tem uma longa e fecunda tradição inventiva, que implantou uma luta tenaz para se constituir como uma das ricas fontes culturais do universo” (RAMA, 2008, p. 25).⁶³

A obra de Borges, no entender de Rama (2008, p.57), representa a multiplicidade da América Latina, uma vez que nos textos borgianos pululam perspectivas culturais locais e universais. É desta forma que Rama (2008, p.223) classifica Borges como um tipo de intelectual que a partir de uma “cosmovisão”, isto é, uma visão global da literatura, soube acessar a cultura universal desde um polo periférico, como Buenos Aires. Não é à toa que Ángel Rama (1985, p. 288) considera Borges como um dos mais destacados renovadores da literatura latino-americana.

O papel de Borges dentro da literatura latino-americana para Rama (1985) foi o de uma “luta contra a mediocridade da vida literária nacional” (p. 231)⁶⁴. O que está querendo dizer o crítico uruguaio é que Borges tenta tirar a literatura da sua condição provinciana, isto é, dependente de ditames artísticos dos grandes centros culturais. Com Borges podemos entender, a partir dos estudos de Rama (1985; 2008), que a literatura latino-americana ganha mais autonomia dentro do circuito literário universal, e é esse escritor argentino que irá mostrar para a crítica que a América Latina também é capaz de dialogar em pé de igualdade com a cultura europeia, estadunidense ou árabe.

Emir Rodríguez Monegal (1974, p 144) afirma que a partir de Borges os escritores latino-americanos desenvolveram uma “vocação internacionalista”, o que fez com que esses artistas pensassem a produção cultural desde um ângulo global, não mais entendendo a América Latina como um continente à deriva do resto do mundo ou na periferia da cultura ocidental. Essa cosmovisão fez com que os escritores desenvolvessem um olhar tanto para as ideias, como também para as realidades de suas próprias pátrias. Assim, esses intelectuais passaram a compreender que os influxos externos atuam sobre a vida social, política e cultural interna, e que certas particularidades nacionais só podem ser explicadas profundamente se vistas a partir de um contexto global. Parece que para Jorge Luis Borges a literatura seria sempre universal, não possuiria fronteiras, exceto as de conhecimento do seu autor, ou como

⁶³ No original: “descolonización espiritual, mediante el reconocimiento de las capacidades adquiridas por un continente que tiene ya una muy larga y fecunda tradición inventiva, que ha desplegado una lucha tenaz para constituirse como una de las ricas fuentes culturales del universo”.

⁶⁴ No original: “luta contra la mediocridade de la vida literária nacional”.

afirma Rodríguez Monegal (1987, p. 14), “um escritor não inventa senão um mundo imaginário, e este mundo não tem outras fronteiras reais que as do próprio escritor: quer dizer, sua experiência literária, real ou fictícia, sua facilidade (grande ou pequena) de sonhar com as palavras”.

José Carlos Mariátegui (2008, p.223) pontua que a literatura argentina, ao contrário da peruana, possuía uma “forte personalidade”, uma vez que soube plasmar de forma satisfatória e, poderíamos dizer “não pitoresca”, os temas da tradição local com os temas da tradição estrangeira. A literatura argentina conseguiu atingir uma liberdade artística que, no entender de Mariátegui (2008), a literatura peruana não conseguiu, visto que essa última estava ainda presa a uma retórica forânea que só permitia à maioria dos autores enxergarem a realidade cultural peruana através de uma visão estrangeira. O marxista peruano ainda afirma que Borges soube trabalhar com temas locais (como a fala dos arrabaldes) ao mesmo tempo em que desenvolveu uma visão cosmopolita da cultura argentina, dessa forma, Mariátegui (2008, p. 312) defende que o autor de *Ficciones* é tão portenho quanto Ricardo Güiraldes ou Oliverio Girondo, algo que entre os argentinos não era um consenso, já que Borges fora quase sempre tido como um escritor demasiado alheio à tradição local.

Entretanto, Borges (1974, p. 713) afirmava que “el maestro elige al discípulo, pero el libro no elige a sus lectores, que pueden ser malvados o estúpidos”.⁶⁵ São esses leitores, malvados ou néscios, que no entender de Menard são responsáveis por transformar o *Quixote* de “Libro agradable” em “ocasión de brindis patrióticos, de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo”⁶⁶ (BORGES, 1974, p. 450). Esses mesmos leitores néscios foram aqueles que, na concepção de Rodríguez Monegal (1987), acusaram Borges de falso patriotismo, já que não aceitavam sua visão cosmopolita da literatura, e essas acusações, ainda segundo Rodríguez Monegal (1987, p. 15), eram feitas por sujeitos que nem sequer haviam lido Borges, e dos poucos que leram a sua obra, muitos ainda a interpretaram mal. Visto isso, o teórico uruguaio afirma que “entenderam que Borges representava uma literatura desarraigada, ‘não comprometida’ e, acima de tudo, ‘bizantina’, uma literatura que voltava as costas à Argentina e a toda a América Latina” (MONEGAL, 1987, p. 14). De fato, esses leitores não perceberam que a literatura borgiana não estava fincada em uma única tradição. O lugar da literatura borgiana seria uma espécie de zona de livre comércio intelectual, um espaço onde os caminhos da tradição argentina e da tradição universal se cruzam.

⁶⁵ Na tradução: “o mestre escolhe seu discípulo, mas um livro não escolhe seus leitores, que podem ser malvados ou néscios”. (BORGES, 1999a, p. 100).

⁶⁶ Tradução: “livro agradável” em “ocasião para brindes patrióticos, soberba gramatical, obscenas edições de luxo” (1998, p.497).

Sem embargo, para alguns críticos, Jorge Luis Borges era um autor enclausurado em uma literatura que, segundo seus detratores, apenas potencializava um discurso que só se preocupava com suas próprias idiossincrasias. Uma arte preocupada apenas com o ato da escrita e da leitura; uma arte com fins puramente estéticos, descompromissada com os temas sociais, e na qual não havia espaço para se discutir particularidades da vida humana. Uma literatura cerebral, limitada a/em si mesma.

Um dos primeiros críticos que tiveram paciência para desenvolver um trabalho extenso sobre a obra de Borges foi o acadêmico argentino Adolfo Prieto, que em 1954 publicou o ensaio *Borges y la nueva generación*. Tal obra é de claro teor antiborgiano. Prieto (1990, p.60) entendia que Borges era um escritor para escritores, e que só se preocupava com adornos estéticos, assim sendo, o compromisso social em sua obra inexistiria, desta forma, a obra do autor de *Ficciones* não agradaria a nova geração de escritores argentinos, geração que veio à luz por volta de 1945, imbuída das leituras de Jean-Paul Sartre e das teorias sobre a “literatura engajada”. Na visão de Prieto (1999, p. 60),

Uma das primeiras reações de um jovem leitor diante da obra de Borges se canaliza na intenção de tentar classificar a este na categoria de escritor que utilizam sua literatura como um luxo e lançam suas invenções como luzes de foguetes sobre a opaca realidade.⁶⁷

Inegável é o fato que Borges desagradava a uma parcela de escritores ligados à ideia da arte socialmente engajada, no entanto, é interessante observarmos que Prieto (1999) empresta sua voz a toda uma geração de novos leitores, porém essa generalização faz parecer que os referidos jovens leitores apenas compactuavam de opiniões semelhantes porque a leitura dos manuais de *literatura engagée* soavam favoráveis a essa ideia. A generalização torna oportuna a comparação desses leitores com a ideia desenvolvida por Borges (1974, p.202) em “La supersticiosa ética del lector”; são os tais leitores que “ouviram dizer” que algo os agrada, e aos poucos vão se convencendo disso, sem parar para refletir se de fato uma obra os agrada ou não. Nesse ponto, parece que a generalização de Prieto (1999) desagua no chiste borgiano.

As acusações de Adolfo Prieto (1999) ainda vão além, pois esse ensaísta considera a obra de Borges como anêmica, sem cores humanas, e incapaz de agradar os novos

⁶⁷ No original: “Unas de las primeras reacciones de un lector joven ante a la obra de Borges se canaliza en la intención de clasificar a éste en la categoría que gastan la literatura como un lujo y que lanzan sus invenciones como luces de bengala sobre la opaca realidad”.

leitores, já que esses buscam na literatura denominadores das condições sociais e humanas. Outra vez sendo porta-voz de uma geração inteira, Prieto (1999, p. 62) afirma:

Os leitores jovens, repito, se sentem um tanto estanhos, distantes da obra de Borges. Sentem – o que é óbvio para os leitores da mesma geração do autor – o deslumbramento da obra borgiana; a imaginação insólita, a sutileza, a amplitude, a erudição e o encanto do estilo. A magia morre, no entanto, com a última página lida. É como se fosse notada uma desproporção entre o esforço que o livro lido demandou do autor e a trajetória que o conteúdo segue além da página impressa. A desproporção aborrece um pouco. Como um traje custoso feito para uma só ocasião. Os livros publicados até agora por Borges suscitam esse sentimento. Quase não há nota crítica sua que não seja prescindível. As numerosas observações felizes se perdem afogadas em propósito trivial.⁶⁸

A obra de Borges não passaria de trivial, e seu encantamento terminaria com o próprio ato da leitura. Catarse ou purgação dos sentimentos não haveria, mas ainda que houvesse, em raros casos, seria mínima. A superficialidade dos textos borgianos, na visão de Prieto (1999), está ligada à falta de elementos humanos, já que os personagens do autor argentino seriam, na visão do acadêmico, sujeitos artificiais, joguetes estéticos de um escritor que não se ocupa das emoções humanas.

Sobre essa geração que Adolfo Prieto quer ser porta-voz, Emir Rodríguez Monegal (1954) a classifica como geração dos “*parricidas*”, visto que tais escritores tentavam dilapidar a obra dos seus antecessores. E parece que Borges fora tomado como “bode expiatório” de tal geração, pois foi considerado, além de descompromissado, um autor tutelado por ideias estrangeiras. No entanto, lembra o teórico uruguaio, esses jovens literatos criticam o autor de *El Aleph* de ser demasiado “estrangeirizado”, mas para fazer isso, incoerentemente, usavam teorias forâneas, já que como interpreta Rodríguez Monegal (1954, p. 3), “o que caracteriza com vigor estes jovens é o manejo de uma terminologia filosófica que tem raízes no vocabulário fabricado entre 1940 e 1945 por Merleau-Ponty, Sartre, Camus e outros⁶⁹”.

Distintos autores interpretaram a obra de Borges como uma espécie de epicentro de um movimento que tentava macular a literatura argentina com excessivos influxos

⁶⁸ No original: “los lectores jóvenes, repito, se sienten un tanto extraños, ajenos a la obra de Borges. Sienten – lo que fue obvio para los lectores de la misma generación de autor – el deslumbramiento del orbe borgiano; la rara imaginación, la sutileza, la amplitud, la erudición y el encanto del estilo. La magia muere, sin embargo, con la última página leída. Es como si se notara la proposición entre el esfuerzo que el libro leído demandó del autor y la trayectoria que el contenido sigue allá de las páginas impresas. La desproporción molesta un poco. Como un traje costoso hecho para una sola ocasión. Los libros publicados hasta ahora por Borges suscitan este sentimiento. Casi no hay nota crítica suya que no sea prescindible. Las numerosas observaciones felices se pierden ahogadas en el propósito baladí”.

⁶⁹ No original: “lo que caracteriza con vigor a estos jóvenes es el manejo de una terminología filosófica que tiene sus raíces en el vocabulario fabricado entre 1940 y 1945 por Merleau-Ponty, Sartre, Camus y otros”.

estrangeiros, é o caso, por exemplo, de Abelardo Ramos, que em “Borges, bibliotecario de Alejandria”, texto publicado em 1954, chega a categorizar a obra do referido autor como um “charlatanismo [literário]” (p. 139), e suas afirmações beiram o absurdo quando esse mesmo Abelardo Ramos (1999, p. 129) rotula os textos de seu patrício da seguinte forma:

Todo o irrealismo militante de Borges é o pseudônimo estético que utiliza para insistir em que não pertence a literatura argentina, mas a uma forma sutil de penetração dialetal da cultura imperialista europeia em nosso país. Borges é consciente disto e triunfa amplamente em sua tarefa. Seu ódio irreprimível ao povo argentino é um ingrediente particular do desprezo imperialista europeu por um país que recusa se perpetuar como colônia.⁷⁰

Abelardo Ramos parece desconhecer parte da obra de Borges, sobretudo os primeiros textos do autor – *Fervor de Buenos Aires* (1923) e *Luna de enfrente* (1925). Mas o que Abelardo Ramos demonstra ignorar é a ideia que o próprio Borges tinha da literatura argentina, pois tal autor não a considerava inferior a nenhuma outra. A ideia de desenvolvimento e subdesenvolvimento no campo das artes só aparece nos textos que carecem de validade e seriedade metodológica. Não há desenvolvimento e subdesenvolvimento porque não existe uma literatura superior e uma literatura inferior. A obra de Borges, que Abelardo Ramos, muito provavelmente, lera de forma apressada, é um fulcral exemplo disso. Borges (1974, p.267) entendia que ser argentino não significa apenas escrever sobre estâncias, pampas, caudilhos e outros temas *gauchescos*; ser forçado a escrever sobre esses temas é sujeitar o autor a cair em um nacionalismo de província, que faz com que o escritor não consiga ver nada além da sua aldeia. É ignorar que a literatura não possui fronteiras.

Já Juan José Sebreli (1999) acusa Borges de ser um agitador cultural, e de criticar a obra de autores que escreveram sobre temas nacionais. Sebreli (1999, p. 339-40) afirma que “[Borges] menosprezava globalmente a gêneros literários e literaturas nacionais em sua totalidade [...] seus comentários críticos eram deliberadamente parciais e caprichosos, quando não aleivosamente equivocados⁷¹”. José Sebreli acusa Borges de ser um crítico parcial. Todavia, sabemos que o ajuizamento do crítico nem sempre é desinteressado, como queria Kant (2012), e nem sempre é livre de toda vontade, como entendia Schopenhauer (2005),

⁷⁰ No original: “todo el irrealismo militante de Borges es el seudónimo estético que utiliza para insistir en que no pertenece a la literatura argentina, sino a una forma sutil de penetración dialectal de la cultura imperialista europea en nuestro país. Borges es consciente de esto y triunfa ampliamente en su tarea. Su odio irreprimible al pueblo argentino es un ingrediente particular del desprecio imperialista europeo hacia un país que recusa perpetuarse como colonia”.

⁷¹ No original: “Menospreciaba globalmente a géneros literarios y literaturas nacionales en su totalidad [...] sus comentarios críticos eran deliberadamente parciales y caprichosos, a menudo aleivosamente equívocos”.

porque no livre jogo das faculdades interpretativas imperam predisposições de âmbito pessoal, como afinidades com certos temas e, inclusive, estados de ânimo que impedem a realização de uma crítica desligada de interesses particulares. Porém, se quisermos buscar um equilíbrio no nosso ajuizamento crítico, devemos tentar nos esquivar o máximo possível de interesses e preconceitos que frustram nosso espírito crítico e nos impedem de praticar um ajuizamento crítico isento de qualquer afinidade eletiva, o que é, por assim dizer, tarefa impossível. A crítica de Borges fora parcial, na medida em que suas leituras estavam pautadas em um padrão de gosto específico: o seu. Daí talvez a sua predileção por autores como Spencer, Kipling, Chesterton ou Faulkner, em detrimento de Dostoievski, Proust ou de determinados autores argentinos.

A Adolfo Prieto, quanto a Jorge Abelardo Ramos ou a Juan José Sebreli, custou compreender que Borges não via a literatura argentina, ou latino-americana, dentro de um quadro geo-sócio-cultural responsável por ditar temas locais que só reforçavam estereótipos e limitava a produção literária. A dimensão da literatura seria, para o autor bonaerense, universal. Assim sendo, o autor latino-americano não deveria carregar nas costas o “fardo” (atenção às aspas) de escrever às margens de uma tradição. Ser obrigado a escrever sobre determinados temas locais, pelo único motivo de pertencer a uma determinada região é que seria um “fardo”. O que Borges tentou demonstrar é que os latino-americanos podem escrever de forma a superar a visão corrente que a crítica tinha dessa zona territorial, ou como afirma Mario Vargas Llosa (2006, p.49)

Para os escritores latino-americanos, Borges significou a ruptura de um certo complexo de inferioridade que, de forma inconsciente e bastante clara, os inibia de abordar certos assuntos e os encarcerava em um horizonte provinciano. Antes dele, parecia temerário ou ilusório [...] passear pela cultura universal como podia fazer um europeu ou um norte-americano.

Não havia porque fincar raiz em uma única tradição se a cultura universal oferecia subsídios mais vastos do que os encontrados em uma única tradição. Blanchot (2005, p.136) já entendia que “Borges recebeu o infinito em sua literatura”. Tal afirmação reforça nossa ideia de que Borges percebe que os limites da literatura são mais vastos do que aqueles pré-determinados por meia dúzia de críticos, ou como afirmara o teórico francês:

Para o homem médio e comedido, o quarto, o deserto e o mundo são lugares estritamente determinados. Para o homem desértico e labiríntico, destinado à errância de uma marcha necessariamente um pouco mais longa do que sua vida, o mesmo espaço será necessariamente uma vida. (BLANCHOT, 2005, p. 137).

Como Ts'ui Pen⁷², Borges entendeu que o labirinto e o livro são semelhantes, cada livro possui diversos planos de leitura, e cada plano de leitura pressupõe um eixo de relações com outros textos, que se dão de forma labiríntica e se cruzam no momento exato da leitura. Portanto, nenhum livro nasce no vazio, todo livro se constitui como um eco de outros livros. Para Borges (1974, p.239) a literatura seria um infinito número de “rascunhos” que vêm sendo melhorados a cada geração, uma vez que cada autor corrige o texto do seu precursor.

Em “Las versiones homéricas” Borges (1974, p.239) desenvolve essa noção da literatura como “rascunho”. Para o escritor argentino, a obra literária não é um texto completo:

Presuponer que toda recombinación de elementos es obligatoriamente inferior a su original es presuponer que el borrador 9 es obligatoriamente inferior al borrador H – ya que no puede haber sino borradores. El concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o a lo cansancio. (BORGES, 1975, p. 239).⁷³

Como vemos, nenhum texto literário pode aspirar à totalidade pelo simples motivo de que uma obra não o é. Porém, em “Examen de la obra de Herbert Quain” (1941), Borges ironiza a tentativa de Hebert Quain, autor irlandês, produtor de uma obra experimental, de desenvolver um modelo para se chegar a escrever um texto perfeito, um conjunto “de infinitas histórias, infinitamente ramificadas”(BORGES, 1998, p. 514) que com base em um padrão geométrico facilite a escrita e transforme qualquer autor em uma máquina de romancear. A empreitada de Quain, claro, é interessante, no entanto, inútil, já que esse escritor não leva em consideração os leitores da obra como partícipes ativos da criação literária. Quain também não entendeu que “se a literatura não fosse mais do que uma álgebra verbal, qualquer um poderia produzir qualquer livro, à força de provar variantes” (BORGES, 1999a, p. 139).

Contudo, Herbert Quain imaginou que as tramas literárias poderiam ser ordenadas por um conjunto de variações matemáticas responsáveis por organizá-las em um encadeamento lógico e preciso, tal como num jogo de xadrez, em que o jogador está livre para mover as suas peças, no entanto, cada estratégia utilizada na hora do movimento pode alterar a equação do jogo. Na obra imaginada por Quain, e aqui nos referimos a sua primeira obra

⁷² Personagem do conto “El jardín de los senderos que se bifurcan”.

⁷³ Tradução: “Pressupor que toda combinação de elementos é obrigatoriamente inferior a seu original, é pressupor que o rascunho 9 é obrigatoriamente inferior ao rascunho H –já que não pode haver mais que rascunhos. O conceito de texto definitivo não corresponde senão à religião ou ao cansaço” (Borges, 1998, p. 255).

hipotética publicada, *The God of labyrinth* (1933), a personagem desenvolve a ideia de que um relato pode esconder uma estrutura infinitamente ramificada, tal qual o jogo de xadrez (BORGES, 1974, p. 461). O leitor, como o xadrezista, está livre para jogar com as estruturas narrativas, dado que essas estruturas são dinâmicas e maleáveis, todavia cada estratégia desse leitor pode ser previsivelmente imaginada pelo autor, já que esse, ao montar a sua obra, já pressupõe os possíveis percursos que seu texto oferece. Esse modelo interpretativo proposto por Quain é aberto, *pero no mucho*.

Herbert Quain vislumbra um modelo de obra perfeita, que fosse infinitamente ramificada e que comportasse múltiplos planos interpretativos, mas ao mesmo tempo fez com que as infinitas veredas percorridas pelos leitores fossem delimitadas pela lógica de um sistema preciso. O leitor tem a sensação de que está livre, quando, na verdade, qualquer caminho de leitura por ele escolhido já fora imaginado pelo autor da obra, ou como assevera o narrador-ensaísta do texto borgiano “[Quain] afirmaba también que de las diversas felicidades que puede ministrar la literatura, la más alta era la invención. Ya que no todos son capaces de esa felicidad, muchos habrán de contentarse con simulacros⁷⁴” (BORGES, 1974, p. 464). Poucos autores alcançam a originalidade artística, ou o que Quain chama de “invenção”, e pouquíssimos leitores conseguem gozar da felicidade de uma liberdade interpretativa, tais leitores são semelhantes aos jogadores do poema “Ajedrez”.

En su grave rincón, los jugadores
Rigen las lentas piezas. El tablero
Los demora hasta el alba en su severo
Ámbito en que se odian dos colores.
[...]
No saben que la mano señalada
Del jugador gobierna su destino,
No saben que un rigor adamantino
Sujeta su albedrío y su jornada.
También el jugador es prisionero
(La sentencia es de Omar) de otro tablero
De negras noches y de blancos días.
Dios mueve al jugador, y éste, la pieza.
¿Qué Dios detrás de Dios la trama empieza
De polvo y tiempo y sueño y agonía?⁷⁵ (BORGES, 1974, p. 813)

⁷⁴ Na tradução: “[Quain] afirmava que das diversas felicidades que a literatura pode ministrar, a mais alta seria a invenção. Uma vez que nem todos são capazes dessa felicidade, muitos se contentam com simulacros”. (BORGES, 1998, p. 515).

⁷⁵ Na tradução: “Em seu austero canto, os jogadores /Regem as lentas peças. O Tabuleiro/ Os demora até o alvorecer nesse severo/ Espaço em que se odeia, duas cores. [...] Não sabem os jogadores que a mão assinalada/ Do jogador governa seu destino,/ Não sabem que um rigor adamantino/ Sujeito seu arbítrio e sua jornada./ Também o jogador é prisioneiro /(A máxima é de Omar) de um tabuleiro/ De regras e noites e de brancos dias./ Deus move o jogador, e este, a peça./ Que deus detrás de Deus o ardil começa/ De pó e tempo e sonhos e agonias?” (BORGES, 1999a, p. 213-14).

Borges compara o destino dos homens com as peças de xadrez. Os jogadores pensam que são livres para executar os seus movimentos, quando na realidade seu movimento é reflexo de uma vontade divina. Não há livre-arbítrio, a vontade dos homens é condicionada pela vontade de um deus, mas a vontade desse deus talvez seja condicionada pela vontade de outros deuses. É como a falsa liberdade dos leitores, que está sempre subordinado aos percursos interpretativos impostos pelo autor da obra, como é a base do modelo proposto por Quain.

A busca de Herbert Quain pela equação que o ajude a elaborar uma obra total faz com que ele menospreze a figura do leitor. Esse autor até chegou a imaginar que “los lectores eran especies ya extintas” e ainda declarou “no hay europeo [razonaba] que no sea un escritor en potencia o en acto⁷⁶” (BORGES, 1974, p. 464).

Herbert Quain, ao contrário de Pierre Menard, entendia que, mesmo a literatura sendo uma estrutura de interpretações voláteis, a fórmula para a composição de um romance total poderia ser buscada dentro de um circuito fechado, como é o caso das equações matemáticas. Já para Menard, a literatura seria livre de regras e normas, quase como entendia Hegel (2012, p.201) quando esse afirmara que “a arte poética é a arte universal do espírito tornado livre em si mesmo e que não está preso ao material exterior sensível para sua realização, que se anuncia apenas no espaço e no tempo interiores das representações e sentimentos”. Aproximando as ideias desse pensador alemão às de Borges, podemos perceber uma similitude de pensamento neste ponto, uma vez que quando Hegel (2012) afirma que é do exterior inconsciente que se chega ao interior consciente, ele abre espaço para as variações interpretativas provenientes da perspectiva do leitor, uma vez que é esse leitor o produtor e receptor do efeito estético da literatura.

Em “Notas sobre Walt Whitman”, Borges (1974, p. 249) afirma que “el ejercicio de las letras puede promover la ambición de construir un libro absoluto que incluya todos los libros como un arquetipo platónico⁷⁷”. O modelo para essa obra é “O livro de areia”, “porque nem o livro nem a areia têm princípio ou fim” (BORGES, 1999b, p.80). A literatura seria como esse livro de areia: infinito, um palimpsesto em cujas páginas se encontrariam infinitas correlações com todos os livros já escritos.

A tese borgiana de que um livro se desdobra em outro numa cadeia infinita, encontra apoio também na teoria da intertextualidade. Tal teoria, segundo Tânia Carvalhal

⁷⁶ Na tradução: “os leitores eram uma espécie já extinta” e ainda declarou “não há europeu [pensava] que não seja um escritor, em potência ou em ato”. (BORGES, 1998, p. 515).

⁷⁷ Tradução: “o exercício das letras pode promover a ambição de construir um livro absoluto, um livro dos livros, que inclua todos os outros como arquetipos platônicos”. (BORGES, 1998, p. 267)

(2003, p. 72), baseia-se na noção de que um texto se constrói como “um feixe de citações e conexões”, pois como afirma a teórica “tomada num sentido largo, a intertextualidade nos permite entender que ler um texto é lançá-lo num espaço interdiscursivo e na relação de vários códigos que são constituídos pelo diálogo entre textos e leitura” (CARVALHAL, 2003, p. 76). Nesse sentido, é como se cada livro carregasse consigo uma bibliografia infinita. Cada livro seria uma versão diminuta de uma “biblioteca de babel”, e tal qual essa biblioteca, as obras literárias seriam “ilimitadas y periódicas. [pues] Se un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría que al cabo de los siglos que los mismos volúmenes si repiten”⁷⁸(BORGES, 1974, p. 471).

A noção de intertextualidade na obra de Borges ganha contexto mais preciso porque esse autor argentino entendeu que a tradição literária seria uma tradição continuada, um constante “por fazer-se”. Dessa forma, Carvalhal (2003) afirma que com Borges desaba a ideia de posse da literatura, já que essa se torna patrimônio de todos os escritores e de todos os leitores.

Já Gérard Genette (2006, p.40), ao estudar o caráter palimpséstico da literatura, afirmava que “do primeiro esboço à última correção, a gênese de um texto é um trabalho de auto-hipertextualidade”, ou seja, na visão de Genette (2006) todo texto é construído dentro de uma rede de relações com outros textos. Assim como Borges, Genette (2006) entendia que a literatura também seria formada por rascunho, ou textos de “segunda mão” (GENETTE, 2003, p.13) uma vez que um autor sempre “se apoia em uma ou várias obras anteriores para elaborar aquela na qual investirá seu pensamento ou sua sensibilidade de artista” (GENETTE, 2003, p. 42-43). Aqui vale recordar que o narrador do conto “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, já afirmava que a obra de Menard seria um “palimpsesto, en el que debe translucirse los rastros – tenues pero no indescifrables – de la ‘previa’ escritura de nuestro amigo [Menard]” (BORGES, 1974, p. 450)⁷⁹. A literatura seria, assim, uma tradição continuada. A literatura, ou a tradição cultural de modo geral, seria como essa espécie de grande “livro de areia” ou um grande *Quixote*, que “não deve ser apenas relido, mas reescrito, como [fez] Menard” (GENETTE, 2006, p. 48). Desta forma, cada livro deveria ser visto tanto em sua totalidade quanto em sua relação com a tradição “cujos autores todos são apenas um, e todos os livros são um vasto livro, um único livro infinito” (GENETTE, 2006, p. 48).

⁷⁸ Tradução: “ilimitadas e periódicas. [Pois] se um viajante eterno atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao cabo de séculos que os mesmos volumes se repetem” (BORGES, 1998, p.523).

⁷⁹ Tradução: “palimpsesto, no qual deve transparecer os traços – tênues mas não indecifráveis – da escrita ‘prévia’ de nosso amigo [Menard]”. (BORGES, 1998, p. 497).

Uma literatura seria a soma de um conjunto de textos inacabados, constantemente melhorados por autores e leitores ao longo dos séculos. Segundo Borges (1974, p. 639) os textos do “pasado, del presente y del porvenir, son episodios o fragmentos de uno solo poema infinito, erigido por todos los poetas del orbe”⁸⁰. Borges ainda entende que o escritor se confunde com a própria literatura, visto que ao lermos um autor é como se estivéssemos lendo toda uma literatura; sobre tal ponto, o autor argentino nos revela que durante muito tempo pensou que a literatura fosse produto de um único autor arquétipo de todos os outros, esse autor, segundo Borges (1974, p. 641) “fue Carlyle, fue Johannes Becher, fue Whitman, fue Rafael Cansinos-Assens, fue De Quincy”. Como podemos perceber, Borges ao afirmar que um autor é a soma de todos os outros, acaba ironizando a ideia de que um autor é devedor de outro, ou a de que um autor tenta apagar a figura de seu precursor.

Os caminhos da leitura traçados por Menard, são autônomos na medida em que não cede às prerrogativas da crítica literária, pois se as seguisse, Menard teria terminado apenas como um leitor passivo ou, quando muito, um mero reproduzidor cultural, devedor integral do seu precursor. Mas, talvez, a grande contribuição de Menard para a literatura tenha sido enriquecer “mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas”⁸¹ (BORGES, 1974, p. 450).

A obra literária reside nesse contínuo diálogo com seus leitores ao longo dos séculos, e é assim que a leitura de Menard enriqueceu a obra de Cervantes e fez com que essa soasse sutilmente diversa graças a esses anacronismos. As atribuições errôneas não importariam tanto para Menard, visto que esse, à semelhança de Borges, devia coadunar com a ideia de que a literatura seria um “mosaico de citações” construídas ao longo dos séculos. Com essa ideia, Borges questiona a noção de originalidade literária, afinal, a obra literária nunca será um texto total, completo, pois não passa de um rascunho sempre corrigido ao longo dos séculos. Corroborando com o nosso pensamento, Sarlo (2008, p. 68) afirma que

A literatura se compõe de versões. O paradoxo de Pierre Menard encena o processo de escrita, levando-o às raias do absurdo da impossibilidade, ao mesmo tempo em que o torna visível. Isto é, às margens do Rio da Prata, equivale a reivindicar um novo lugar para o escritor e para a literatura argentina, cujas operações de mistura, de seleção livre de “devoções” (para retomar o termo de Borges), não têm que

⁸⁰ Tradução: “do passado, do presente e do porvir são episódios ou fragmentos de um único poema infinito, construídos por todos os poetas da orbe”. (BORGES, 1999a, p. 16).

⁸¹ “mediante uma técnica nova a arte detida e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas” (BORGES, 1998, p.498).

respeitar a ordem de precedência hierárquica atribuída aos originais. Nenhum texto pode reclamar para si a originalidade, se todo o sentido novo surge da leitura ou da escrita em contexto.

Beatriz Sarlo (2008, p. 68) entende que Pierre Menard é um personagem que teatraliza o processo de escrita vivida pelos escritores latino-americanos, de um escritor que segundo Santiago (1978) vive entre tradição e modernização, entre assimilação e ruptura, entre o próprio e o alheio, e que tenta transgredir uma tradição da qual ele não se acha integralmente devedor. É a partir dessa ideia de liberdade temática, compartilhada tanto por Santiago (1979) quanto por Sarlo (2008), que no entender dessa última teórica, Borges desfaz a ideia de que o escritor latino-americano possui uma obra inferior se comparado com as de seus pares do estrangeiro, pois segundo a mesma, “[a partir de Borges] o escritor periférico tem as mesmas prerrogativas que seus predecessores contemporâneos europeus” (SARLOS, 2008, p. 68).

No caso particular da literatura argentina, Ricardo Piglia (2010, p. 13) lembra que pelo fato de a Argentina não ter tido uma tradição cultural pré-hispânica forte para se apoiar, como no caso do México e do Peru, a cultura argentina acabou cedendo às pressões dos influxos culturais estrangeiros, sendo rapidamente “europeizada a partir das margens” (PIGLIA, 2010, p. 13). É por isso que Piglia (2010, p. 14) afirma que a literatura de seu país esteve sempre às voltas pela busca da sua autonomia cultural. Piglia (2010) ainda pontua que no afã de encontrar essa autonomia o escritor argentino desenvolve o que ele chama de “perspectiva estrábica” (p. 15), que seria a verdadeira tradição da cultura argentina, pois como interpreta esse acadêmico “a literatura argentina se constitui nessa dupla visão, nessa relação de diferença e aliança com outras práticas e outras línguas e outras tradições” (PIGLIA, 2010, p. 15).

Beatriz Sarlo (2010) corrobora com o entendimento de Piglia (2010), visto que na percepção da pesquisadora, ao estudar sobre o processo de modernização da cultura bonaerense na década de 1920, constatou que tal cultura era, essencialmente, “uma cultura de mescla, em que coexistem elementos defensivos e residuais junto com os programas renovadores; traços culturais de formação *criolla* ao lado de um processo descomunal de importação de bens, discursos e práticas simbólicas” (SARLO, 2010, p. 56 – 57). A “mescla cultural”, a partir das afirmações de Sarlo (2010) e Piglia (2010), parece ser uma das marcas essenciais da cultura argentina, uma espécie de resposta inventiva às imposições culturais externas. Seguindo essa linha de pensamento, poderíamos interpretar que a obra de Borges apresentaria um movimento pendular constante, de um lado a cultura argentina, de outro, a

cultura universal. O campo gravitacional que move esse pêndulo não é outro senão o das leituras.

3.4 Repetição/ usurpação/ contrapontos: o caso de Funes e de Menard

Todo artista produz sua obra dentro de uma tradição (seja para continuá-la ou rompê-la), que é, por assim dizer, sua memória cultural (PIGLIA, 1990, p. 60). Entendemos, assim, que uma “memória cultural” não pode ser restrita e compreendida apenas como “uma memória nacional”. A tradição cultural rompe fronteiras gráficas e é, no entender de Piglia (1990, p. 60), “uma memória impessoal, feita de citações, na qual se falam todas as línguas”⁸², e completa o autor, “a identidade de uma cultura se constrói na tensão utópica entre o que é de ninguém e é anônimo e nesse uso privado da linguagem que convenciamos a chamar literatura”⁸³ (PIGLIA, 1990, p. 61). A partir dessas ideias, Carvalho (2003) traz à baila a noção de “continuidade textual” na obra de Jorge Luis Borges, noção que colocaria por terra a percepção que temos de propriedade privada no âmbito da literatura. Os textos já não pertencem exclusivamente aos escritores, mas sim aos leitores e à tradição universal, pois, segundo a pesquisadora, “tudo se torna propriedade de todos, patrimônio comum” (CARVALHAL, 2003, p. 71), o que não significa dizer, claro está, que o autor pode plagiar descaradamente seus precursores. Continuar não é repetir.

Oscar Tacca (1994) entende que a tarefa de Menard é semelhante à de Sísifo, já que a personagem borgiana estaria “condenada a escrever sempre textos precedentes depois de trabalhar arduamente em infinitos rascunhos” (TACCA, 1994, p. 435)⁸⁴. Não concordamos com Tacca (1994); entendemos que a tarefa de Menard não era uma punição, como o trabalho de Sísifo, uma vez que Menard não estava condenado a nada. Menard, como leitor da tradição, estava livre para questionar ou versar sobre qualquer tema dessa tradição. Luis Harss (2014) entende que o trabalho de Menard foi um trabalho intelectual, um misto de interpretação e de reflexão sobre o texto de Cervantes. Reescrever o texto de seu precursor foi, na visão de Harss (2014, p.143), “uma erudita investigação de séculos de tradição literária”⁸⁵. Se a tarefa de Pierre Menard fosse esse exercício constante de repetição, semelhante à punição de Sísifo, a obra do romancista francês seria um mero plágio escrachado

⁸² No original: “Una memoria impersonal, hecha de cita, donde se hablan todas las lenguas”.

⁸³ No original: “La identidad de una cultura se construye en la tensión utópica entre lo que es de nadie y es anónimo y ese uso privado del lenguaje al que hemos convenido en llamar literatura”

⁸⁴ No original: “condenado a escribir siempre textos precedentes, tras árdua labor e infinitos borradores”

⁸⁵ No original: “una erudita investigación y de siglos de tradición literaria que lo han cambiado y complicado retrospectivamente”.

de um texto pré-existente. Mas essa tarefa de repetição deliberada não cabe a um leitor/autor como Menard, mas bem competiria a um leitor/ autor como Irineo Funes⁸⁶.

Um autor que tem Funes como arquétipo não se preocupa em produzir algo novo, a cópia servil dos modelos pré-existentes lhe basta como elogio retórico à sua memória e ao seu pedantismo intelectual. Funes é o modelo de escritor que é submisso à tradição cultural, e acha melhor reproduzi-la *ipsis literis* porque não dispõe de cabedal criativo para transgredi-la; tal como Funes, esse autor é “incapaz de ideas generales”⁸⁷ (BORGES, 1974, p. 485) por isso, é de imaginar que um autor desse tipo, assim como a personagem borgiana, “no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer”⁸⁸ (p. 490). Se o escritor não tem capacidade para criar um texto novo, sua obra ficará gravitando sempre em torno de produções alheias. Caso o autor latino-americano decida seguir o caminho de Funes, seus escritos jamais serão autônomas, sua liberdade de escrita cairá no marasmo das repetições temáticas e dos esquemas textuais pré-fixados.

Beatriz Sarlo (2008, p.63)) entende que Funes está condenado a uma condição de sujeito provinciano, pois está preso “à matéria de sua experiência. Encerrado num mundo em que não há categorias, mas percepções”. Funes é um escravo da memória que não o deixa transpassar seus limites. No entender de Sarlo (2008, p. 65) o personagem “é incapaz de pronunciar um discurso que o libere da escravidão absoluta à mimese”. Funes é aquele tipo de escritor que Mario de Andrade (1983, p.57) chamaria de macaco porque só sabe repetir o que fazem os outros. Funes não se liberta da sua condição provinciana, acha que o mundo é a sua memória, que pode ser prodigiosa, mas é limitada. Contrariamente, um escritor como Menard, apesar de acreditar que “no hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil”⁸⁹ (BORGES, 1974, p. 449), percebe que na vastidão do terreno literário, os limites temáticos estão mais além da sua capacidade.

Com a personagem Pierre Menard, Borges nos mostra que, à semelhança do escritor latino-americano, o simbolista francês vive o dilema de transgredir uma tradição e recriar um texto novo. Menard também vive seu dilema de autonomia, pois escreve às margens de uma tradição – é um escritor francês, relativamente desconhecido, que não vive em Paris, mas na cidade de Nîmis, uma espécie de arrabalde parisiense. Às margens da tradição é que Pierre Menard tenta reescrever o *Quixote*. Oviedo (2012, p.31) considera que a

⁸⁶ Funes é personagem do conto “Funes, el memorioso” (1942). Essa personagem, depois de sofrer um acidente e ficar paralítico, começa a desenvolver uma memória prodigiosa, que o impede de esquecer qualquer trivialidade cotidiana. Ao longo do conto, o leitor irá perceber que Funes, aos poucos, ficará refém dessa memória.

⁸⁷ Na tradução: “incapaz de ideias gerais” (BORGES, 1998, p.545)

⁸⁸ Tradução: “não fosse muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é abstrair” (p. 545).

⁸⁹ Na tradução: “não há exercício intelectual que não seja afinal inútil” (BORGES, 1998, p.497)

grandeza de Pierre Menard reside na sua capacidade de adotar um discurso alheio e o fazer soar distinto.

Néstor García Canclini (2013) entende que os textos borgianos são autônomos, mas capazes de assumir a sua dependência, assim sendo, não seria lícito rotulá-los em uma tradição específica. Para García Canclini (2013, p.111), Borges é um escritor que “crê que tudo já foi escrito e consagra sua obra a refletir sobre citações alheias, sobre a leitura, sobre a tradução e o plágio, cria personagens cuja vida se esgota em decifrar textos alheios”. Menard não só decifra textos alheios, como também os questiona em sua qualidade e posição canônica. Essa liberdade é assegurada a Menard graças ao fato de ele ser leitor da tradição, e por sê-lo, está livre para pontuar e corrigir qualquer texto que lhe aprouver.

Borges (1974) em “Sobre los clásicos”, entendia que a durabilidade de uma obra no *hall* do cânone universal depende da parcimônia de um grupo de leitores desconhecidos, ou como afirma tal autor “la gloria de un poeta depende, en suma, de la excitación o de la apatía de las generaciones de hombres anónimos que la ponen a prueba, en la soledad de sus bibliotecas” (BORGES, 1974, p. 773)⁹⁰. Menard, na solidão de sua biblioteca em Nîmes, põe à prova a literatura, questiona a vitalidade de determinados textos e afronta a tradição literária. Nesse sentido, a atividade de Menard é semelhante ao trabalho dos escritores latino-americanos, já que esses, na visão de Rodríguez Monegal (1973), ainda continuam ligados por uma tradição aos seus mentores intelectuais, mas não são mais réplicas dos modelos estrangeiros. Rodríguez Monegal (1980) também observou que Borges converteu sua condição de homem das letras a de baluarte da liberdade cultural, já que entendia que a literatura “não pode ser ‘criação’, mas sim ‘repetição’, não pode ser ‘invenção’, mas ‘redação’, não pode ser ‘escritura’, mas ‘leitura’”. (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1980, p. 122).

Jorge Luis Borges uma vez se questionou se seria possível um autor criar personagens superiores a si. Para o escritor argentino a resposta seria não, porque segundo ele mesmo “pienso que de nosotros no saldrán criaturas más nobles que nuestros mejores momentos”⁹¹ (BORGES, 1974, p. 748)⁹². Se os personagens são, por assim dizer, um reflexo turvo de seus autores, poderíamos imaginar que há um pouco de Menard em Borges, embora apontar a teoria de que um personagem seja um *alter ego* de seu autor não seja o objetivo

⁹⁰ Na tradução: “a glória de um poeta depende, em suma, da excitação ou da apatia das gerações de homens anônimos que põem à prova, na solidão de suas bibliotecas” (1999a, p. 168).

⁹¹ Na tradução: “penso que de nós não saem criaturas mais lúcidas nem mais nobres que nossos melhores momentos” (BORGES, 1999a, p. 139).

⁹² Trata-se do texto “Notas sobre (para) Bernard Shaw”, no trecho completo lê-se o seguinte: “pode um autor criar personagens superiores a ele? Eu responderia que não, e minha negativa incluiria tanto o plano intelectual como o moral. Penso que de nós são saem criaturas mais lúcidas nem mais nobres que nossos melhores momentos” (BORGES, 1999a, p. 139).

deste trabalho, é possível encontrar semelhança entre os dois, pois o autor argentino, assim como sua personagem, representa um intelectual americano cujas raízes culturais estão fincadas na cultura estrangeira, fato esse que, talvez, tenha possibilitado a tal autor trabalhar sobre diversos temas, desde os arrabaldes de Buenos Aires até as lendas árabes. Entretanto, era esse próprio Borges que afirmava que “el argentino siente que el universo no es otra cosa que una manifestación del azar, que el fortuito concurso de los átomos de Demócrito”⁹³ (BORGES, 1974, p. 749). Jorge Luis Borges parece ser um dos melhores exemplos de um escritor que soube plasmar esses temas em sua literatura, mostrando que mesmo em Buenos Aires, isto é, em uma zona cultural até então vista como periférica no cenário global, era possível acessar a cultura universal.

Se o universo é um acaso, suas fronteiras também o são. Não há porque impor limites a determinados autores em razão de suas nacionalidades. E se antes Benedetti (1979) pensava que a América Latina “teria chegado com atraso ao jogo da arte”, a partir de artistas como Borges, parece que essa mesma área do planeta “coloca no tapete novas técnicas ou novas atitudes diante do fato artístico” (BENEDETTI, 1979, p. 363-64). Borges foi, afinal, um desses artistas que tiraram, por assim dizer, a América Latina da periferia para colocá-la no centro do cenário cultural, e aos olhos de todos.

⁹³ Na tradução: “o argentino sente que o universo não passa de uma manifestação do acaso, do fortuito concurso dos átomos de Demócrito” (1999a, p. 140).

4 AS MARGENS E OS LIMITES DA TRADIÇÃO

4.1 O escritor latino-americano e os limites da tradição

A partir das ideias suscitadas por Borges em “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, é propício nos questionarmos sobre o dilema do escritor latino-americano frente à tradição cultural, pois seria esse escritor repetidor e/ou usurpador de uma tradição? Ou seria ele um leitor/autor menardiano que maneja e adapta o texto – ou a tradição – que lê aos seus propósitos literários? Busquemos respostas em outros textos de Borges.

Numa famosa conferência datada de 1953, proferida no Colégio de Estudos Superiores de Buenos Aires, e logo depois reunida e organizada em ensaio intitulado “El escritor argentino y la tradición”, Borges (1974, p. 267) reflete, entre outras coisas, sobre o lugar do escritor latino-americano dentro da tradição ocidental. Dessa forma, poderíamos entender o ensaio como uma teoria borgiana sobre o dilema cultural do escritor latino-americano, já que, no referido texto, Borges defende a tese de que os autores latino-americanos não estão presos a uma única tradição, uma vez que a criatividade artística é mais vasta que os limites impostos pelas fronteiras topográficas.

Em “El escritor argentino y la tradición”, Borges trabalha com a hipótese de que a problemática da autonomia cultural não passa de um “pseudoproblema” – “entiendo que se trata de una apariencia, de un simulacro, de un seudoproblema” (BORGES, 1974, p. 267)⁹⁴ –, é um questionamento inventado por um grupo de escritores que “quieren limitar el ejercicio poético de esa mente [argentina] a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo” (BORGES, 1974, p. 271)⁹⁵. Essas barreiras impostas à literatura são entendidas por Borges como um falso problema, porque ele acreditava que os limites geográficos de um país, ou de um continente, não servem para demarcar o acesso dos escritores a determinados conteúdos, uma vez que os limites literários de um escritor são os de suas bibliotecas, os de suas leituras.

Na visão de Borges, os escritores latino-americanos não estão condenados a uma tradição específica pelo simples fato de que não há motivos para uma condenação. O próprio Borges (1974) considera que é errônea a ideia de que os escritores estejam atados a temas locais. Visto isso, o autor afirma “La idea de que la poesía argentina debe abundar en rasgos

⁹⁴ Na tradução: “entendo que se trata de uma aparência, de um simulacro, de um pseudoproblema” (BORGES, 1998, p. 288).

⁹⁵ Na tradução: “querem limitar o exercício poético dessa mente [argentina] a alguns pobres temas locais, como se só os, argentinos, só pudéssemos falar de arrabaldes e estância e não do universo” (Idem, p. 293).

diferenciales argentinos y en color local argentino me parece una equivocación” (BORGES, 1974, p. 269)⁹⁶.

A partir dos postulados de Borges, é possível entender que um autor não é mais nem menos argentino por tratar de temas argentinos. A argentinidade de um texto não se encontra na profusão de temas locais, ou na escolha lexical. Às vezes, argentinidade está no tom.

Si nos preguntan qué libro es más argentino, el *Martín Fierro* o los sonetos de *La urna* de Enrique Banchs, no hay ninguna razón para decir que es más argentino el primero. Se dirá que en *La urna* de Banchs no están el paisaje argentino, la topografía argentina, la botánica argentina, la zoología argentina; sin embargo, hay otras condiciones argentinas en *La urna*.

Recuerdo ahora unos versos de *La urna* que parecen escritos para que no pueda decirse que es un libro argentino; son los que dicen: “...El sol en los tejados / y en las ventanas brilla. Ruiseñores / quieren decir que están enamorados”.

Aquí parece inevitable condenar: “El sol en los tejados y en las ventanas brilla”. Enrique Banchs escribió estos versos en un suburbio de Buenos Aires, y en los suburbios de Buenos Aires no hay tejados, sino azoteas; “ruiseñores quieren decir que están enamorados”; el ruiseñor es menos un pájaro de la realidad que de la literatura, de la tradición griega y germánica. Sin embargo, yo diría que en el manejo de estas imágenes convencionales, en esos tejados y en esos ruiseñores anómalos, no estarán desde luego la arquitectura ni la ornitología argentinas, pero están el pudor argentino, la reticencia argentina; la circunstancia de que Banchs, al hablar de ese gran dolor que lo abrumaba, al hablar de esa mujer que lo había dejado y había dejado vacío el mundo para él, recurra a imágenes extranjeras y convencionales como los tejados y los ruiseñores, es significativa: significativa del pudor, de la desconfianza, de las reticencias argentinas; de la dificultad que tenemos para las confidencias, para la intimidad. (BORGES, 1974, p. 269-70).⁹⁷

Enrique Banchs, na interpretação de Borges, soube captar a essência argentina a partir de elementos da literatura universal, e isso não faz de Banchs menos argentino do que os autores que descrevem os sentimentos nacionais a partir de elementos locais. Aliás, como

⁹⁶ Tradução: “a ideia de que a poesia argentina deve ser rica em traços diferenciais argentinos e em cor local argentina me parece um equívoco” (p.290).

⁹⁷ Tradução: “Se nos perguntam que livro é mais argentino, o *Martín Fierro* ou os sonetos de *La Urna* de Enrique Banchs, não há nenhuma razão para dizer que o primeiro é mais argentino. Talvez digam que em *La Urna* de Banchs faltam a paisagem argentina, a topografia argentina, a botânica argentina, a topografia argentina, a zoologia argentina; no entanto, há outras condições argentinas em *La Urna*./ Lembro-me agora de uns versos de *La Urna* que parecem escritos para que não se possa dizer que é um livro argentino; são os que dizem: ”... O sol nos telhados/ e nas janelas brilha. Rouxinóis/ querem dizer que estão apaixonados”. /Aqui parece inevitável condenar: “o sol nos telhados/ e nas janelas brilha”. Enrique Banchs escreveu estes versos num subúrbio de Buenos Aires, e nos subúrbios de Buenos Aires não há telhados, mas terraços; “rouxinóis querem dizer que estão apaixonados”; o rouxinol é menos um pássaro da realidade do que da tradição grega e germânica. No entanto, eu diria que no uso dessas imagens convencionais, nesses telhados e nesses rouxinóis anômalos, não estarão, naturalmente, a arquitetura nem a ornitologia argentinas, mas estão o pudor argentino, a reticência argentina; a circunstância de que Banchs, ao falar dessa grande dor que o afligia, ao falar dessa mulher que deixara o mundo vazio para ele, recorra a imagens estrangeiras e convencionais, como os telhados e os rouxinóis, é significativa: significativa do pudor, da desconfiança, das reticências argentinas; da dificuldade que temos para as confidências, para a intimidade. (p. 290-91).

essa ideia de que Banchs conseguiu transpor para a literatura o sentimento argentino mediante imagens estrangeiras (o rouxinol e o telhado), Borges acaba criticando alguns escritores que, no afã de escrever apenas sobre temas considerados legitimamente argentinos, acabam caricaturando seus textos.

Evidenciar em demasia elementos locais não atesta a nacionalidade de uma obra, antes, ironicamente, o uso descabido de elementos locais em um texto denota uma espécie de falso caráter nacional. Sobre essa questão da cor local, Borges, a partir de suas leituras de Gibbon, apresenta-nos um exemplo elucidativo, que é retirado do *Alcorão* e revela a ausência de camelos nesse livro.

He encontrado días pasados una curiosa confirmación de que lo verdaderamente nativo suele y puede prescindir del color local; encontré esta confirmación en la *Historia de la declinación y caída del Imperio Romano* de Gibbon. Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el *Alcorán*, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del *Alcorán* bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecernos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local⁹⁸ (BORGES, 1974, p. 270).

A ausência de camelos, segundo o escritor argentino, serviria para provar que Maomé é árabe, uma vez que como árabe, Maomé via os camelos como componentes comuns da sua realidade; não havia motivo para distingui-los do seu meio cotidiano ou evidenciá-los em demasia; a presença acentuada de camelos poderia assinalar que o texto fora escrito por um turista ou um falsário que viria nos camelos um elemento desconhecido, alheio a sua realidade, por assim dizer, exótico. Borges usa essa passagem para esclarecer que o escritor pode ser nacional sem exacerbar em temas locais, que podem dar um tom falso ao seu texto.

Julio Cortázar ([1967] 2011) compreende que ser nacional não significa escrever apenas dentro das fronteiras culturais e geográficas de um determinado país. Para Cortázar

⁹⁸ Tradução: “Encontrei dias atrás uma curiosa confirmação de que o verdadeiramente nativo costuma e pode prescindir de cor local; encontrei esta afirmação na *História do Declínio e Queda do Império Romano*, de Gibbon. Gibbon observa que no *Alcorão*, livro árabe por excelência, não há camelos; creio que se houvesse alguma dúvida sobre a autenticidade do *Alcorão*, bastaria essa ausência de camelos para provar que ele é árabe. Foi escrito por Maomé, e Maomé, como árabe, não tinha porque saber se os camelos eram especialmente árabes; para ele eram parte da realidade, não tinha porque distingui-los; em compensação, a primeira coisa que um falsário, um turista, um nacionalista árabe teria feito seria povoar de camelos, de caravanas de camelos, cada página; mas Maomé, como árabe, estava tranquilo: sabia que podia ser árabe sem camelos. Creio que nós, argentinos, podemos nos parecer a Maomé, podemos acreditar na possibilidade de sermos argentinos sem profusão de cor local”. (BORGES, 1998, p. 291-92)

(2011, p. 36), se o escritor reduzir seu matiz imaginativo às fronteiras pátrias correrá o risco de chegar a um “nacionalismo negativo”, e isso se traduz na obra de escritores que empolam seus textos com notas relativas à exaltação de valores de uma cultura em detrimento de outra(s), chegando ao patético de valorar um país sobre o restante do mundo. Os que incorrem nesse erro, no entender desse autor argentino, ignoram por completo que nenhuma literatura é pura em sua totalidade.

É interessante observarmos que as ideias de Borges ([1953] 1974) e as de Cortázar ([1967] 2011) dialogam com as de outro latino-americano: Machado de Assis, que em 1873 publicou o ensaio intitulado “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, texto em que discute os rumos tomados pela literatura brasileira daquele período. Nesse ensaio, Machado, assim como seus pares argentinos, irá criticar a efusão patriótica que acometia a literatura brasileira da época.

Segundo Leyla Perrone-Moisés (2001), o texto de Machado fora escrito no momento em que a literatura brasileira aspirava por sua autonomia, objetivando “consolidar uma tradição própria, a fim de assumir seu lugar no conjunto de literaturas ocidentais” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 102). Assim, era já esperada essa valorização das idiossincrasias nacionais como forma de exaltar o caráter particular da literatura brasileira dentro da tradição ocidental. Porém, Machado de Assis critica essa tendência, pois para o autor carioca o que essa juventude de escritores buscava era apenas “vestir-se com as cores do país” (ASSIS, 1992, p.801), e, ao fazer isso, eles acabavam por acreditar, ingenuamente, que os textos que se empapavam de temas nacionais eram os que representavam o suprasumo da produção brasileira. Machado de Assis explana, de forma semelhante a Borges, que exacerbar temas nacionais não é prerrogativa válida para se tornar um escritor local. Como afirmava o literato brasileiro, “um poeta não é nacional só porque insere nos seus versos muitos nomes de flores ou aves do país, o que pode dar uma nacionalidade de vocabulário e nada mais” (ASSIS, 1992, p. 807).

Cabe ressaltar que Machado não criticava os autores que se debruçavam sobre temas nacionais, como José de Alencar. A crítica de Machado se voltava para os escritores que faziam desse nacionalismo literário um programa estético que limitava a jovem literatura brasileira a um número reduzidíssimo de temas.

Compreendo que não está na vida indiana todo patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, tão brasileiro como universal; não se limitam os nossos escritores a essa fonte de inspiração. Os costumes civilizados, ou já do tempo colonial, ou já do tempo de hoje, igualmente oferecem à imaginação boa e larga matéria de estudo (ASSIS, 1992, p.803).

Na percepção de Perrone-Moisés (2001, p.103), Machado de Assis não comungava com um nacionalismo fechado, mas também não rechaçava um nacionalismo mais brando, porque entendia que um escritor não estava enlaçado a temas nacionais, a menos que esse fosse o seu interesse. O escritor, pela ótica machadiana, estava apto para escrever sobre os assuntos que mais lhe agradassem, sem correr o risco de perder a sua nacionalidade por isso.

É possível ser nacional sem escrever sobre temas nacionais? Para Machado de Assis, sim, seria plenamente possível. Inclusive, Machado questiona se “o Hamlet, o Otelo, o Júlio César, o Romeu e Julieta não têm alguma coisa com a história inglesa nem com o território britânico, e se, entretanto Shakespeare, não é, além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês” (ASSIS, 1992, p.804). Oitenta anos depois, em Buenos Aires, Borges se questionava sobre o mesmo ponto, usando os mesmos exemplos de Machado, pois o autor argentino considera errônea a ideia de que os escritores estejam presos às fronteiras geográficas de seu país. Se partíssemos dessa premissa, lembra Borges (1974, p.270), Racine e Shakespeare deveriam ser obrigados a renunciar ao direito de serem chamados de escritores francês e inglês, respectivamente, pelo simples fato de o primeiro ter escrito sobre temas greco-latinos, e o segundo, sobre temas escandinavos e escoceses. Se um escritor inglês não se preocupa se sua literatura será inglesa caso ele escreva sobre temas greco-latinos, por que o escritor latino-americano deve se preocupar em escrever unicamente sobre temas do seu país?

Seguindo essa esteira de debate, Octavio Paz (1990, p. 30) compreende que a literatura da América Latina “está feita de relações – choques, influências, diálogos, polêmicas, monólogos – entre umas e quantas personalidades e umas quantas tendências e estilos que cristalizaram em uma obra”⁹⁹. Se as literaturas se constroem por um processo de influências constantes e mútuas entre si, por que os escritores latino-americanos devem se preocupar em usar temas de uma determinada tradição se a tradição literária é plural e universal? – Borges (1974, p.239) em “Las versiones homéricas” já não afirmara que a literatura seria um rascunho, sempre melhorado pelo tempo e pelos leitores? Então, por que delimitar o campo de produção dos autores, se a tradição ocidental pertence a todos os habitantes do ocidente? Por acaso a América Latina pertence a outra zona do globo?

⁹⁹ No original: “nuestra literatura está hecha de las relaciones – choques, influencias, diálogos, polêmicas, monólogos – entre unas y cuantas personalidades y unas cuantas tendencias literarias y estilos que han cristalizados en una obra”.

¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental (BORGES, 19974, p. 272)¹⁰⁰.

Podemos perceber que Borges modifica a visão da tradição literária, não só da Argentina, mas também de toda a América Latina, uma vez que considera a literatura latino-americana como sujeita a influxos temáticos externos. Nesse sentido, tal autor seria um claro exemplo de escritor antropofágico, do qual falava Oswald de Andrade (2008, p.146), que soube cruzar em seus textos elementos culturais distintos, ao mesmo tempo em que registrava a ideia de que os escritores não deveriam se curvar frente à tradição, numa espécie de vassalagem literária e cultural, já que, no entendimento de Borges, “Los argentinos, los sudamericanos en general [...] podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y ya tiene, consecuencias afortunadas” (BORGES, 1974, p. 273)¹⁰¹. É a partir dessa “irreverência” que o escritor latino-americano toma consciência de que a cultura do colonizador também é sua, seja por direito ou por imposição.

A literatura argentina, e, por conseguinte, a literatura latino-americana, pode pleitear a tradição universal pelo simples fato de que essa tradição nos pertence. Octavio Paz (1990, p. 39) destaca que “a literatura do Ocidente é um tecido de relações; os idiomas, os autores, os estilos e as obras viveram e vivem em perpétua interpenetração”¹⁰². Se literatura é essa espécie de “tecido de relações”, como fala Paz (1990), não há por que os escritores fiquem limitados a redomas temáticas impostas por uma parcela de uma crítica incompetente, que, como vimos no capítulo anterior, transforma os leitores em “supersticiosos” sujeitos, incapazes de julgar e analisar criticamente uma obra. Esses leitores supersticiosos também acabam caindo em contradição em suas ideias, como no caso da defesa do nacionalismo literário. Perrone-Moisés (2001, p. 110) lembra que a ideia de nacionalismo literário é uma invenção do romantismo europeu, assim, quando um escritor latino-americano, não-europeu, utiliza essa ideia para justificar uma tomada de posição de claro epigonismo nacionalista, ele acaba se rotulando com uma terminologia que não lhe cabe. Essa incoerência, evidentemente,

¹⁰⁰ Tradução: “Qual é a tradição argentina? Creio que podemos responder facilmente e que não há problemas nessa pergunta. Creio que nossa tradição é toda a cultura ocidental, y creo también que temos o direito a essa tradição, maior que o que podem ter os habitantes de qualquer outra nação ocidental” (BORGES, 1998, p. 294)

¹⁰¹ Tradução: “os argentinos, os sul-americanos em geral [...] podemos lançar mão de todos os temas europeus, utilizá-los sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem, consequências afortunadas” (1998, p. 295).

¹⁰² No original: “la literatura de Occidente es un tejido de relaciones; los idiomas, los autores, los estilos y las obras han vivido y viven en perpetua interpenetración”.

não passou despercebida por Borges, que constatou que “el culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo” (BORGES, 1974, p. 270)¹⁰³.

Alfonso Reyes ([1956] 2004) declara que o manejo da tradição universal se daria mediante a inserção e o conhecimento dos artistas sobre a mesma. Reyes (2004) observa que a condição periférica da América Latina fez com que os artistas dessa parte do mundo desenvolvessem uma mentalidade internacionalista, uma vez que “tivemos que ir buscar nossos instrumentos culturais nos grandes centros europeus, acostumando-nos, assim, a manejar as noções estrangeiras como se fosse coisa própria” (REYES, 2004, p. 160)¹⁰⁴. Reyes (2004) chega a essa constatação a partir da ideia de que a América Latina teria chegado tarde “ao banquete da civilização europeia, [por isso a] América vive saltando etapas, apressando o passo [...]; às vezes, o salto é ousado e a nova forma tem um ar de um alimento retirado do fogo antes de alcançar pleno cozimento” (REYES, 2004, p. 156)¹⁰⁵. Se aplicarmos o pensamento de Reyes (2004) ao campo da literatura, caberia imaginar que tal afirmação daria cabedal à ousadia estética dos escritores, uma ousadia que, como a de Pierre Menard, residia no fato de manejar, sem nenhum tipo de superstição, textos alheios, não se deixando abater pela sua condição de sujeito periférico, pois se conhecer a tradição cultural é o primeiro passo para manejá-la sem superstições, o autor latino-americano já possui esse pré-requisito, como atesta Borges (1974, p. 273-74):

Por eso repito que no debemos temer y que debemos pensar que nuestro patrimonio es el universo; ensayar todos los temas, y no podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos: porque ser argentino es una fatalidad, y en ese caso lo seremos de cualquier modo, o ser argentino es una mera afectación, una máscara. Creo que si nos abandonamos a ese sueño voluntario que se llama la creación artística, seremos argentinos y seremos también, buenos o tolerables escritores¹⁰⁶.

Leyla Perrone-Moisés (2001, p 113), ao analisar a obra borgiana, afirma que “[...] enquanto os escritores menores cedem ao provincianismo, ou, inversamente, à imitação e à

¹⁰³ Na tradução: “o culto argentino da cor local é um recente culto europeu que os nacionalistas já deveriam ter rejeitado por forâneo” (1998, p. 291).

¹⁰⁴ No original: “hemos tenido que ir a buscar nuestros instrumentos culturales en los grandes centros europeos, acostumbrándonos así a manejar las nociones extranjeras como si fueran cosa propia”.

¹⁰⁵ No original: “al banquete de la civilización europea [por eso] América vive saltando etapas, apresurando el paso [...] A veces, el salto es osado y la nueva forma tiene el aire de un alimento retirado del fuego antes de alcanzar su plena cocción”.

¹⁰⁶ Na tradução: “Por isso repito que não devemos temer e que devemos pensar que nosso patrimônio é o universo; experimentar todos os temas, e não nos limitarmos ao argentino para sermos argentinos: pois ser argentino é uma fatalidade, e nesse caso seremos de qualquer modo, ou ser argentino é mera afetação, uma máscara./ Creio que, se nos abandonarmos a esse sonho voluntário que se chama criação artística, seremos argentinos e seremos, também, bons ou toleráveis escritores” (BORGES, 1998, p. 296)

influência, os maiores tecem um intertexto irônico, em que os elementos estrangeiros e os locais produzem uma combinatória inédita”. Aceitar influências externas não diminui o valor de uma obra, ao contrário, enriquece-a. Se Machado de Assis, Borges e Pierre Menard não tivessem aceitado em seus textos as influências de seus precursores, possivelmente suas obras não teriam alcançado a universalidade que atingiram.

Borges (1974), por sua vez, critica os nacionalistas que veem uma obra como *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, como um baluarte da autêntica literatura argentina. Os que afirmam que o livro de Güiraldes é um texto que engendra a mais pura cepa da cultura argentina não compreenderam que o *Don Segundo Sombra* é uma obra tão penetrável por influências externas como qualquer outra, inclusive Borges lembra que para compor seu texto, Güiraldes absorveu diversas influências literárias estrangeiras, como as “de Kipling, Mark Twain y las metáforas de los poetas franceses [que] fueron necesario para este libro argentino, que no es menos argentino, lo repito, por haber aceptado esas influencias” (BORGES, 1974, p. 271)¹⁰⁷. No entender de Beatriz Sarlo (2008), o exemplo borgiano deixa claro que o que há de mais nacional em um texto não é a pureza temática ou linguística, mas “uma escrita que nasce de cruzamentos culturais” (SARLO, 2008, p. 59).

Se voltarmos até o texto de Pierre Menard, veremos que tal autor teve sua obra marcada pela influência de diversos textos que fizeram com que esse autor francês se afastasse de uma raiz cultural local e se aproximasse do manancial da tradição universal. Menard, como Borges, ou como Güiraldes, escreveu uma obra que pertence antes à tradição universal do que a uma tradição local. Na obra de Menard pode não haver um cavaleiro de triste figura que percorre caminhos pertencentes aos limites geográficos espanhóis. Mas os caminhos da literatura não são universais? Ou como diria Borges, veredas que se bifurcam?

Pierre Menard e Jorge Luis Borges são escritores marginais, no sentido de que escrevem longe dos centros irradiadores de cultura. Por isso, é comum pensar que esses literatos fiquem à deriva em meio à tradição cultural. Entretanto, Beatriz Sarlo (2008, p. 16) entende que Borges soube fazer da margem uma estética, e essa estética pressupõe uma liberdade criativa. Um escritor das margens, ou um escritor que subverte essa ideia de margem, está livre do peso de uma tradição e, assim sendo, consegue versar com mais liberdade sobre qualquer tema da cultura universal ou como declara a pesquisadora argentina:

¹⁰⁷ Na tradução: “de Kipling, Mark Twain, e as metáforas de poetas franceses [que] foram necessárias para que esse livro argentino, que não é menos argentino, repito, por ter aceito essas influências” (1998, p. 293).

Os [escritores] marginais (isto é, os argentinos, os americanos) têm uma liberdade diante da tradição que não têm os escritores de nações culturalmente consolidadas, para os quais a transgressão é um ato de ruptura mais violento e excludente. O passado literário, que restringe os europeus, oferece um campo de liberdade irrestrita ao escritor argentino. (SARLO, 2008, p. 95).

Enquanto o escritor dos grandes centros culturais sente o peso da tradição, o latino-americano, pelo seu desenvolvimento histórico-artístico, está mais livre para trabalhar sobre a tradição estrangeira. O artista, munido da sua irreverência, não ignorará mais a tradição que o rodeia, muito menos negará a influência oriunda dos clássicos, mas selecionará o que possa interessá-lo na cultura que o circunda, decantará o que julgar desnecessário, para depois absorver o melhor substrato da tradição cultural; criará seus precursores, como faz Kafka na visão de Borges (1974, p.710), modificando nossa concepção de passado e de futuro. O escritor, tal qual Pierre Menard, já não imitará de forma deliberada, pois “tem a liberdade de criar, seja a partir de variações alheias, seja através de descobertas próprias” (BENEDETTI, 1972, p. 364).

Emir Rodríguez Monegal (1987, p. 32) chama atenção para o fato de que “Borges jamais aceitou o conceito de literatura que prevalecia nas letras hispânicas”. A literatura borgiana representa uma guinada de 180 graus contra um programa da crítica literária estrangeira, que tentava impor temas e padrões de escrita aos autores latino-americanos, como se a literatura latino-americana ainda funcionasse tal qual um receptáculo de temas impostos pela metrópole¹⁰⁸. Mas o que seria a literatura argentina para Borges? Ora, segundo esse autor, “todo lo que hagamos con felicidad los escritores argentinos pertenecerá a la tradición argentina” (BORGES, 1974, p. 273)¹⁰⁹, mesmo que se trate de temas persas, árabes, orientais, nórdicos, ou até mesmo temas argentinos. Borges não se preocupa em escrever sobre temas locais, e, quando faz, os universaliza. Por exemplo, a vingança de Emma Zunz¹¹⁰, uma pobre funcionária de uma fábrica de tecidos nos subúrbios de Buenos Aires, que procura vingar o ultraje sofrido por seu pai, matando o responsável por tal perfídia, não é semelhante ao desejo de vingança do príncipe Hamlet?

Por esse descuido, talvez proposital, de escrever sobre temas locais sem forçar em demasia esses elementos, Borges tenha conseguido trabalhar temas latino-americanos a

¹⁰⁸ As obras de Andrés Bello, José Martí e Rubén Darío, como visto no capítulo anterior, já haviam enfrentado as rédeas dessa crítica estrangeira. Já escritores como Mario e Oswald de Andrade ironizavam os programas estéticos de uma crítica estrangeirizante que tentava transformar a literatura brasileira em simulacro da literatura europeia.

¹⁰⁹ Na tradução: “tudo o que nós, escritores argentinos, fizermos com felicidade pertencerá à tradição argentina” (BORGES, 1998, p. 295)

¹¹⁰ Personagem do conto “Emma Zunz” (1948).

partir de uma visão universal. É por isso que Beatriz Sarlo (2008, p. 13) teoriza que Borges “é mais forte do que a literatura argentina”. Pela recusa de trabalhar dentro de apenas uma tradição cultural, Borges acabou acusado de ser um escritor demasiadamente estrangeiro. Em 1942, por ocasião do prêmio nacional de literatura, um júri justificou a não concessão do primeiro lugar para a obra *El jardín de senderos que se bifurcan* da seguinte forma:

Literatura desumanizada, de alambique; mais ainda, de obscuro e arbitrário jogo cerebral, que nem sequer pode se comparar com as combinatórias de xadrez, porque estas respondem a um rigoroso encadeamento e não ao capricho [...] se o jurado entendeu que não poderia oferecer ao povo argentino [...] com o galardão de maior recompensa nacional, uma obra exótica, de decadência que oscila, respondendo a certas tendências desviadas da literatura inglesa contemporânea, entre o conto fantástico, a prepotente erudição recôndita e a narração policial. (GUISTI, 1942, p. 115-16).¹¹¹

Talvez esse júri não tenha compreendido que a obra de Borges não reconhecia fronteiras. Balderston (2017, p.173) traz uma imagem exemplar de que o local da cultura para Borges seria como a “esfera de Pascal”, “una esfera espantosa, cuyo centro está en todas las partes y la circunferencia en ninguna” (BORGES, 1994, p. 630)¹¹², assim, segundo o referido teórico, a obra de Borges quebraria com essa ideia de centro e de periferia no campo cultural, já que o centro da tradição estaria em todas as partes do mundo e em nenhuma em específico.

Seguindo a noção postulada por Balderston (2017, p.173), poderíamos entender que o local da cultura seria um não-lugar e sua posse não poderia ser reclamada por nenhuma nação, ou um conjunto de nações; a literatura, ou a tradição cultural, pertenceria a todos e a ninguém. Seu acesso seria possível de qualquer parte do globo, inclusive, desde um subúrbio bonaerense, como o acontecido com Carlos Argentino Daneri¹¹³, que teve contato com o seu *aleph* – essa espécie de microscopia do universo e todos os temas da tradição desse universo – desde o porão da sua casa, na Rua Garay, em um dos subúrbios de Buenos Aires (BORGES, 1974, p. 617).

Evidentemente, não basta apenas ter acesso à tradição, é preciso conhecê-la para conseguir versar sobre ela. Já afirmamos no capítulo anterior que Menard só conseguiu reescrever o *Quixote* porque conhecia esse texto em profundidade. O manejo da tradição

¹¹¹ No original: “literatura deshumanizada, de alambique; más aún, de oscuro y arbitrario juego cerebral, que ni siquiera puede compararse con las combinaciones del ajedrez, porque éstas responden a un riguroso encadenamiento y no al capricho [...] Si el jurado entendió que no podía ofrecer al pueblo argentino [...] con el galardón de la mayor recompensa nacional, un obra exótica y de decadencia que oscila, respondiendo a ciertas desviadas tendencias de la literatura inglesa contemporánea, entre el cuento fantástico, la jactanciosa erudición recôndita y la narración policial”.

¹¹² Na tradução: “uma esfera terrível, cujo centro está em todas as partes e a circunferência em nenhuma” (BORGES, 1999a, p. 15)

¹¹³ Personagem do conto “El Aleph”.

requer um conhecimento profundo. Se o autor não está apto a conhecê-la, ou for, talvez, um leitor descuidado da mesma, essa tradição não poderá ser plasmada em sua obra. Foi o que aconteceu com Daneri, que era incapaz de captar todos os temas do seu *aleph*, pois quando esse autor tentou fazer em sua obra uma descrição minuciosa do planeta terra, a mesma acabou por se assemelhar a um “pedantesco farrago” (BORGES, 1974, p. 612)¹¹⁴, já que o autor era incapaz de abarcar todos os temas em seu poema, uma vez que os desconhecia, além do mais, o seu elevado pedantismo ainda o impedia de crer que “el trabajo del poeta no estaba en la poesía; estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable” (BORGES, 1974, p. 619 – 20)¹¹⁵. Ou seja, para Daneri o trabalho do poeta era antes um trabalho com a forma do poema, do que com o conteúdo das palavras e das imagens poéticas que dão vivacidade ao poema. Entre forma e conteúdo, Daneri ficaria com o plano da forma, esquecendo que, como afirmou Machado de Assis (1992, p.802), “tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe”. Daneri, apesar de ter um acesso ilimitado à cultura universal, estava incapacitado de se furtar à sombra de uma tradição. Essa incapacidade, quiçá, estivesse relacionada a uma mentalidade provinciana de que os grandes escritores devem se assemelhar aos grandes vultos de uma tradição forânea, não é à toa que nos versos de Daneri, segundo o Borges narrador do conto, havia clara alusão a *Odisseia* e a *Os trabalhos e os dias* (BORGES, 1974, p.619).

Pierre Menard é diferente de Daneri, uma vez que Menard aceita sua condição de escritor marginal, isto é, distante de um centro cultural que poderia dar respaldo a sua obra. Menard escreve em Nîmes, província de Paris, o grande centro cultural. Com Pierre Menard, Borges talvez tenha tentado trazer à baila um exemplo de escritor impertinente, que questiona o lugar da tradição, já que segundo Beatriz Sarlo (2008, p.17), os escritos de Borges tendem a “desalojar a literatura ocidental de uma margem segura”.

Além de usar Pierre Menard para questionar o lugar dos escritores marginais dentro de uma tradição cultural, essa personagem borgiana também pode ser tomada para ironizar a arbitrariedade da crítica literária, que quase sempre classifica os escritores segundo padrões rígidos e arbitrários. Menard, por exemplo, nos é apresentado como um simbolista francês que no início do século XX empreende a delirante tarefa de reescrever o *Quixote*. Porém, no início do século XX o simbolismo já dava seus últimos suspiros. Nesse período, ser simbolista já era um anacronismo, mas Pierre Menard, apesar de ter sua obra marcada por

¹¹⁴ Na tradução “mixórdia pedantesca” (BORGES, 1998, p.691).

¹¹⁵ Na tradução: “o trabalho do poeta não estava na poesia; estava na invenção de razões para que a poesia fosse admirável” (p. 689).

uma fase simbolista, estava em sintonia com as últimas modas literárias (BORGES, 1974, p.447) e muito possivelmente já flertava com os movimentos modernistas. Entretanto, a crítica literária, muitas vezes, parece engessada, pois não consegue alargar suas definições para classificar escritores como Pierre Menard, Jorge Luis Borges ou Machado de Assis. Em geral, a crítica tende a uma ordenação lógica, segundo um padrão classificatório que tenta homogeneizar os autores segundo determinadas características, mas não é ajustável para compreender determinadas singularidades. Neste sentido, os manuais de crítica literária se assemelham àquela enciclopédia chinesa da qual falava Borges, que classificava os animais como:

(a) pertenecientes al Emperador, (b) embalsamados, (c) amaestrados, (d) lechones, (e) sirenas, (f) fabulosos, (g) perros sueltos, (h) incluidos en esta clasificación, (i) que se agitan como locos, (j) innumerables, (k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camelo, (l) etcétera, (m) que acaban de romper el jarrón, (n) que de lejos parecen moscas. (BORGES, 1974, p. 708).¹¹⁶

Michel Foucault (1981, p.5), ao analisarmos esse relato, trata-se de “El idioma analítico de John Wilkins”, constata que a enciclopédia chinesa leva ao limite a noção de ordenamento lógico, pois, no entender de Foucault (1981, p. 6), “a monstruosidade que Borges faz circular na sua enumeração consiste em que o próprio espaço comum dos encontros se acha arruinado. O impossível não é a vizinhança das coisas, é o lugar onde elas poderiam avizinhar-se”. Não há lugar para aproximação entre os animais na enciclopédia chinesa, porque não convém nenhum tipo de aproximação, a (re)classificação já demonstra um esforço suficiente para separá-los e homogeneizá-los em grupos. As características comuns de cada grupo são exaltadas em detrimento das particularidades (não poderia, por exemplo, um leitão amestrado estar embalsamado e pertencer ao imperador? Neste caso, valeria, quiçá, a qualidade mais geral: pertencer ao imperador). Foucault (1981) ainda destaca que o método usado pela enciclopédia chinesa impede qualquer possibilidade de pensamento, já que artifício pressupõe “uma cultura voltada inteiramente à ordenação da extensão, mas que não distribuiria a proliferação dos seres em nenhum dos espaços onde nos é possível nomear, falar e pensar” (FOUCAULT, 1981, p. 9), ou como afirma o próprio Borges (1999a, p. 94) “não há classificação que não seja arbitrária e conjectural”.

¹¹⁶ Na tradução: (a) Pertencentes ao imperador, (b) embalsamados, (c) amestrados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães soltos, (h) incluídos nessa classificação, (i) que se agitam como loucos, (j) inumeráveis, (k) desenhados com um finíssimo pincel de pelo de camelo, (l) etcétera, (m) que acabam de quebrar o vaso, (n) que longe parecem moscas. (BORGES, 1999a, p. 94)

O modelo da enciclopédia chinesa não está muito longe de alguns setores da crítica literária, na medida em que esses, seguindo um padrão estrangeiro de classificação, tão conjectural e arbitrário como o do exemplo borgiano, parecem classificar os escritores como “exóticos”, “relativamente exóticos”, “não exóticos”, “que escrevem sobre labirintos” ou “que escrevem sobre defuntos e são classificados como ‘realistas’”. E nesse padrão crítico estão vetados os espaços para o pensamento, a reflexão e o questionamento. Contudo, Foucault (1981, p. 9) afirma que contra o impenetrável padrão chinês de classificação existe sempre “um olhar desavisado [que] bem poderia aproximar algumas figuras semelhantes e distinguir outras em razão de tal ou qual diferença”. Esse “olhar desavisado” não é outro senão o de Borges.

Emir Rodríguez Monegal (1987, p. 14) repara que Jorge Luis Borges, apesar de seu universalismo latente, e da alta qualidade estética de seus textos, demorou muito tempo para ser reconhecido na Europa, uma vez que seus textos se desvencilhavam de visões estereotipadas da América Latina. Diz Rodríguez Monegal (1987, p. 13):

[Borges] desmente por sua mera existência física um dos mitos mais enraizados dentro e fora da América Latina: o mito do escritor exótico e nativista ao mesmo tempo. Seu exotismo, seu nativismo, consiste precisamente em ser estrangeiro a todas as literaturas (inclusive à do seu próprio país) por ser nativo de uma só pátria: a literatura, assim sem qualificativos geográficos ou históricos.

Pela afirmação supracitada, podemos depreender o que já afirmamos em parágrafos anteriores, que Borges representa a figura do autor latino-americano que tentou se furta aos estereótipos da crítica literária, pois “recusa reproduzir docilmente essa imagem de [escritor] regionalista” (RODRÍGUEZ MONEGAL, 1987, p. 13).

Na interpretação de Acosta (1999), os textos de Borges afrontam uma ideia cristalizada pela crítica de que as obras dos escritores latino-americanos seriam esteticamente inferiores se comparadas à obra dos escritores europeus, pois Borges “assume o conflito e o plasma literariamente, de modo *sui generis*, que implica uma magnificação da América como ação e, em torno do pensamento europeu, uma discurso hiperbólico decididamente paródico que, às vezes, se faz caricaturesco” (ACOSTA, 1999, p. 33)¹¹⁷.

Borges, ao contrário do que se esperava até então de um escritor latino-americano, não pincelava seus textos com excessivas cores locais, mas antes preferia versar sobre temas

¹¹⁷ No original: “assume y plasma literariamente de un modo *sui generis*, que implica una magnificación de lo americano como acción y, en torno al pensamiento europeo, un discurso hiperbólico decididamente paródico, que a veces se hace caricaturesco o carnavalesco”.

como a tradução¹¹⁸, a construção imaginária de outros mundos¹¹⁹, a geometrização do tempo¹²⁰ e do espaço¹²¹. Borges fora um leitor e um autor cosmopolita (RODRÍGUEZ MONEGAL, p. 13; SARLO, p. 13) capaz de versar livremente sobre a tradição europeia com tamanha tranquilidade e erudição que impressionava os europeus, como destaca Rodríguez Monegal (1987, p. 17), “o que ele [Borges] sabe de Hugo ou de Flaubert pode surpreender um francês. Um italiano ficará assombrado com os seus conhecimentos sobre Dante ou Croce. Um inglês, com sua familiaridade com Berkeley ou Chesterton”. Somente esse escritor que aceita sua condição de sujeito universal é capaz de passear pela tradição sem temer nenhum tropeço.

É com textos como “Pierre Menard, autor del *Quijote*” que percebemos que nenhuma obra, ou mesmo nenhuma tradição literária, é superior a outra. Não pode haver superioridade nem inferioridade no campo da literatura pelo simples fato de que as obras de uma tradição não passam de um mero rascunho que está em constante processo de análise e de ressignificação. Também não há escala de desenvolvimento ou subdesenvolvimento no terreno das artes, porque o palco da cultura é esférico, não admitindo a noção de centro e de periferia. A América Latina não chegou atrasada na tradição universal, como ironizava Benedetti (1979, p. 363) e Reyes ([1956] 2004, p. 156), posto que afirmar que uma literatura é mais desenvolvida que outra por motivos circunstanciais é tão infrutífero quanto afirmar que Aquiles é mais rápido que a tartaruga¹²² (BORGES, 1974, p. 254). Se os limites da literatura são infinitos como os relatos borgianos, uma literatura A jamais será superior a uma literatura B, já que “no hay cosa en el universo que no tenga una causa eficiente y que esa causa claro está, es el efecto de otra causa anterior. El mundo es un interminable encadenamiento de causas y cada causa es un efecto” (BORGES, 1974, p. 256)¹²³.

4.2 Adeus à tradição?

¹¹⁸ Ver: “Las versiones homéricas” e “Los traductores de las 1001 noches”, in: *Discusión*.

¹¹⁹ Ver: “Tlön, uqbar, orbis tertius”, in: *Ficciones*.

¹²⁰ Ver: “Nueva refutación del tiempo”, in: *Otras inquisiciones*.

¹²¹ Ver: “La espera de Pascal”, in: *Otras inquisiciones*.

¹²² Ver: “Avatares de la tortuga”, in: *Discusión*.

¹²³ Na tradução: “não há coisa no universo que não tenha uma causa eficiente e que essa causa, evidentemente, é o efeito de outra causa anterior. O mundo é um interminável encadeamento de causas e cada causa é um efeito” (BORGES, 1998, p. 276).

Em “Tradição e talento individual”, T.S. Eliot (1989, p. 37) afirma que nos países anglo-saxônicos o vocábulo “tradição”, em geral, remete à ideia de dívida de um escritor para com o seu precursor.

Nos textos ingleses é raro falarmos de tradição, embora ocasionalmente utilizemos essa palavra para lamentar a sua ausência. Não sabemos nos referir à “tradição” ou a “uma tradição”, quando muito, empregamos o adjetivo para dizer que a poesia de fulano é “tradicional” ou mesmo “muito tradicional”. A palavra só ocorre talvez raramente, exceto numa frase de censura. Ao contrário, ela é vagamente aprobatória se envolver, como no caso de um trabalho reconhecido, alguma deleitosa reconstrução arqueológica. É difícil tornamos a palavra agradável aos ouvidos ingleses sem essa cômoda referência à tranquilizadora ciência arqueológica. (ELIOT, 1989, p.37)

Com essa afirmação, o crítico estadunidense remete, também, à teoria de que um autor visa a apagar a figura do seu precursor, uma vez que julga que esse predecessor atingiu um grau de originalidade que apagará qualquer traço de singularidade dos seus sucessores. Aos escritores mais jovens, só resta mascarar a figura dos seus precursores. Porém, Eliot (1989, p. 39) lembra que nenhum escritor tem significado isolado de seus pares, assim, por mais que um autor deseje destruir a figura de seu antecessor, ele não pode borrar por completo uma tradição.

Octavio Paz (2013, p.15) interpreta que um escritor não consegue se esquivar por completo aos influxos de uma tradição, no máximo o que consegue é romper com uma tradição imediata a si, mas dentro desse processo de ruptura, esse artista acaba retomando uma tradição anterior. Emir Rodríguez Monegal (1979), por sua vez, entende que essas rupturas são causadas por momentos de crise com a tradição, “cada crise rompe com uma tradição e se propõe instaurar uma nova estimativa, por outro lado, cada crise escava no passado (imediato ou remoto) para legitimar sua revolta, para criar uma árvore genealógica, para justificar uma estirpe” (MONEGAL, 1979, p. 130). Na visão do crítico uruguaio, esses movimentos de ruptura violenta com a tradição são comuns na literatura latino-americana, mas isso não significa dizer que uma ruptura é um momento de negação da tradição, mas, sim, é um processo de questionamento dessa tradição, já que “não pode haver ruptura senão de alguma coisa, só pode haver renovação de alguma coisa, e para criar em direção ao futuro é preciso voltar-se ao passado, para a tradição” (MONEGAL, 1979, p. 137).

Voltando ao texto de T.S. Eliot (1989) veremos que esse autor compreende que os escritores anglo-saxões temem a figura de seus precursores porque acreditam que o talento individual estará sempre à mercê de dívidas com a tradição inaugurada por seus predecessores. Mas tradição não é uma dívida nem uma herança passada de um escritor para

outro, “ela não pode ser herdada, se alguém a deseja, deve ser conquistada através de um grande esforço” (ELIOT, 1989, p.38). No entender de Eliot (1989, p.38), o esforço para pertencer a uma tradição começa com o que o crítico estadunidense chama de “sentido histórico”, que pode ser traduzido como o conhecimento que o autor tem da tradição na qual deseja participar. Esse “sentido histórico” pode ser percebido em Pierre Menard, quando essa personagem acessa o sistema cultural ocidental desde zonas periféricas através de suas leituras. E é justamente a leitura que habilita tal senso histórico. Segundo Eliot (1989),

o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentido tanto de que toda a literatura europeia desde Homero, e nela incluída toda a literatura de seu país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido histórico, que é o sentido tanto do temporal e do atemporal e do temporal e do atemporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, e de sua própria contemporaneidade (ELIOT, 1989, p. 39).

Inicialmente, o trecho citado nos faz imaginar que o tempo da literatura, pelo menos na visão de Eliot (1989), seria um tempo saturado por outros tempos, um tempo em que todos os tempos se cruzam. Em pensamento semelhante, Octavio Paz (2012) percebe que a poesia, ou a ficção de modo geral, inventa seu próprio tempo, um eterno presente em que o tempo, simplesmente, deixa de fluir. Caem as fronteiras entre presente, passado e futuro, com as quais cotidianamente fatiamos a existência. O tempo arquétipo é o presente, formado de puros instantes. Dessa forma, o tempo da poesia seria, no entendimento de Octavio Paz (2012, p. 194)

Sempre presente, um presente potencial e que só pode se realizar realmente estando presente de maneira concreta num agora e num aqui determinado. O poema é tempo arquétipo [...] O poema dá de beber a água de um presente perpétuo que é, também, o mais remoto passado e o futuro mais imediato. [...] O que o torna único e o destaca do resto das obras humanas é o seu transmutar no tempo sem abstrair-lo.

Eliot (1989) e Paz (2012) parecem concordar que a temporalidade da ficção não poderia operar com a ideia de tempo histórico, para a qual os eventos estão ordenados linearmente. A literatura quebra com essa linearidade, pois como afirma Eliot (1989, p. 40) “[não é absurdo que] o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado”.

A ideia de que o presente modifica nossa visão do passado é desenvolvida por Borges em “Kafka y sus precursores”. Esse ensaio traz à baila a ideia de que a literatura cria uma estética *sui generis* para tratar de questões relativas ao tempo. O tempo não é entendido

como algo estático e intransigentemente delimitado por categorias reducionistas (passado, presente e futuro), mas antes o tempo é visto como algo maleável e fluido, no qual todas essas categorias se interpenetram e se influenciam. É essa uma visão diáfana das categorias temporais que permite a Borges, assim como a Eliot, enxergar que na literatura todos os autores são contemporâneos entre si, e por vezes, inclusive, coetâneos de seus precursores. Essa visão faz com que o autor argentino ataque a noção de que o texto de um escritor anterior é superior ao texto de seu sucessor.

En el vocabulario crítico la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de polémica o de rivalidad. El hecho es que cada autor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción de pasado, como ha de modificar el futuro. (BORGES, 1974, p. 712)¹²⁴

No ensaio, Borges pontua uma série de textos que foram escritos por diferentes autores em diferentes momentos históricos, mas que guardam afinidades eletivas com os textos de Kafka, embora cada um desses textos tenha sido escrito antes de Kafka. Segundo Borges, só lemos esses textos como kafkianos depois de ter lido Kafka, porque “en cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la perceberíamos” (BORGES, 1974, p. 711)¹²⁵. Dessa forma, Borges (1974, p. 711-712) ao colocar Kafka como precursor de Aristóteles, Han Yu (prosador do século IX), Kierkegaard, Browning, León Bloy e Lord Dunsany, acaba invertendo a tendência da crítica literária que via os autores como devedores de seus predecessores. Visto isso, não haveria dívidas entre esses autores, pois, se houvesse dívida, os precursores também seriam devedores de seus sucessores, já que cada autor modifica a noção de literatura e modifica o entendimento dos textos anteriores a si. Pela perspectiva de Borges, podemos entender que, ao criar seus precursores, os autores criam uma nova forma de se ler a tradição.

É interessante ressaltar que Jorge Luis Borges leu “Tradição e talento individual”, de T.S. Eliot. O texto de Borges data de 1951; o de Eliot, de 1919. A referência à leitura do ensaio do crítico estadunidense é assinalada por uma nota de rodapé (1974, p. 712) em que Borges pontua que em Eliot está a ideia de que o presente modifica a visão que temos do passado, como há de modificar o entendimento do futuro. Contudo, a noção de Borges de que os grandes autores criam seus precursores está ligada a sua concepção de leitura, já que

¹²⁴ Na tradução: “No vocabulário crítico, a palavra *precursor* é indispensável, mas seria preciso purificá-la de toda conotação de polémica ou rivalidade. O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, assim como há de modificar o futuro”. (BORGES, 1999, p. 98).

¹²⁵ Na tradução: “em cada um desses textos, em maior ou menor grau, encontra-se a idiosincrasia de Kafka, mas, se ele não tivesse escrito, não perceberíamos; vale dizer, não existiria” (BORGES, 1998, p. 98).

Borges parte de uma leitura desviesada, como a de Pierre Menard que permite ler “la *Odissea* como si fuera posterior a la *Eneida*” (BORGES, 1974, p. 450)¹²⁶.

A estética *sui generis* de Borges para tratar das categorias temporais, como nos referimos há pouco, está pautada no plano da leitura, na medida em que durante esse processo as balizas temporais se adequam ao percurso de leitura de cada indivíduo. O que nos faz perceber que enquanto Borges se preocupa mais com o plano da leitura, Eliot (1989, p.40) está mais centrado com a da escrita, visto que o autor estadunidense debruça-se sobre o modo como o escritor consegue se desvencilhar da sombra asfixiante de seu precursor.

Já Harold Bloom (1991) pontua que a literatura é formada por um conjunto de influências entre os autores e seus precursores, e dentro dessas influências há “imensas angústias de débito” (BLOOM, 1991, p. 33). Ou seja, os autores se sentem angustiados pela dívida com seus precursores. Por isso, o combate pela sombra da tradição desses autores começa com o processo de desleitura, que Bloom (1991, p.43) chama de “*Clinamen*, que é a desleitura ou desapropriação poética”. No processo de *clinamen*, segundo Bloom (1991, p. 57), um autor pode “desler” o seu precursor, ou seja, pode corrigir o texto de seu anterior, uma vez que esse literato posterior estaria mais apto para observar as falhas dos seus precursores e retificar as imperfeições que julga conter tais obras. Resumindo: o autor posterior modifica e melhora o texto de seu precursor. Mas Bloom (1991, p.57) classifica a influência literária como um

Sentimento espantoso, torturante, arrebatador – da presença de outros poetas nas profundezas do solipsista quase perfeito, ou poeta forte em potencial. Pois o poeta forte está condenado a descobrir suas ânsias mais profundas através da experiência de *outros eus*. O poeta traz seu poema *dentro* de si, mas deve passar pela vergonha e pelo esplendor de se ver *achado* pelos poemas – grandes poemas – *exteriores* a ele. Perder a liberdade nesse centro significa não ser nunca mais capaz de perdoar, e conhecer sempre, para sempre, o terror de ver a própria autonomia ameaçada.

Pela visão do acadêmico estadunidense, o escritor se sente asfixiado pelo peso da tradição porque sabe que tal tradição não nasce consigo. Bloom (1991) quer suscitar a ideia de que o poeta se sente ameaçado pelo seu precursor; está angustiado porque não quer ser apagado pela força da poesia dos grandes arautos da literatura. A vergonha dos poetas reside no fato de que se descubra sua dívida com seus predecessores, por isso o objetivo desses poetas jovens é, como afirma Bloom (1991, p. 33), “combater seus precursores fortes até a morte”.

¹²⁶ Na tradução: “A *Odisseia* como posterior a *Eneida*” (p. 498).

Pierre Menard segue essa ideia de desleitura do seu precursor. Ele quer escrever um texto que afronte o de seu precursor, corrija suas falhas e desestabilize interpretações fechadas. Porém, Menard não quer apagar a figura de Cervantes. Em certo sentido, a personagem borgiana quer afrontar o texto do seu precursor sem negar a sua importância para a construção do seu próprio texto. A desleitura de Menard visa descentrar o texto de Cervantes da sua posição central dentro do panteão das obras canônicas. Se o local da cultura fosse um campo esférico, sem margem e sem centro específico (BALDERSTON, 2017, p.173), seria de se imaginar que Menard, longe de querer entrar em disputa mortal de existência com Cervantes, queria antes era se ombrear com seu antecessor, fato que vai ao encontro ao pensamento de Bloom (1991, p.62), quando esse afirma que “a influência poética – quando envolve dois poetas autênticos, fortes – procede sempre por uma desleitura do poeta anterior, um ato de correção criativa que é, na verdade, e necessariamente uma interpretação distorcida”.

A desleitura que faz Pierre Menard da tradição poderia evidenciar, também, a ruptura com uma continuidade, ou o que Bloom (1991, p. 43) chama de “*kenosis* [que é] um movimento na direção de uma descontinuidade com relação a seus precursores”. O escritor rebelar-se contra seus influenciadores, busca trilhar caminhos que o levem a se distanciar de seus precursores, pois “a *kenosis* é um ato revisionário, através do qual tem lugar um ‘esvaziamento’ ou ‘vazante’ com relação ao precursor. Este ‘esvaziamento’ é uma descontinuidade libertadora” (BLOOM, 1991, p. 125).

Ao se rebelar contra seus mestres, o escritor adquire uma maior autonomia artística, que seria inacessível se este ainda continuasse gravitando ao redor do seu precursor, mas, como afirma Bloom (1991, p. 123), “a imaginação forte só nasce em meio à dor, só nasce através da ferocidade e do desvirtuamento”. *Kenosis*, pelo que podemos interpretar da afirmação de Harold Bloom (1991), é uma tomada de posição dolorosa, pois, em geral, para os escritores romperem com a tradição, seria como apagar um de seus princípios geradores, por isso Bloom (1991, p. 128) entende que a *kenosis* é “um ato de auto-abnegação”.

Se tomarmos de Harold Bloom (1991) essas ideias de “desleitura” e de “descontinuidade” e aplicarmos ao estudo da tradição cultural, poderíamos observar como é possível, por exemplo, “provincializar” um centro cultural. E é essa a teoria desenvolvida pelo intelectual indiano Dipesh Chakrabarty no seu livro *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*, publicado em 2000¹²⁷. Nessa obra, Chakrabarty (2008, p.

¹²⁷ Neste nosso estudo faremos uso da edição traduzida para o espanhol, de 2008.

30) lança a noção de provincializar a Europa, isto é, analisar a Europa como se ela estivesse no mesmo patamar que as outras nações do globo, as quais essa mesma Europa sempre julgou como inferiores. Chakrabarty (2008) lembra que a visão que os países colonizados por europeus têm de cidadania, democracia, direitos humanos, justiça e pensamento científico “carregam o peso do pensamento e da história europeia¹²⁸” (CHAKRABARTY, 2008, p.30), mas segundo o pesquisador indiano, o processo de provincializar a Europa não objetiva negar a contribuição do pensamento europeu para a formação das novas nações, o processo de provincialização objetiva, na formulação de Chakrabarty (2008, p. 45), “a tarefa de explorar como este pensamento [europeu] - que na atualidade é herança de todos nós e afeta a todos – poderia ser renovado desde e para as margens”¹²⁹. Aqui, o que o pesquisador indiano tenta formular é a ideia de que a tradição europeia deveria ser vista em pé de igualdade com a tradição dos países considerados periféricos, já que nessas periferias também são desenvolvidas várias ramas do pensamento do velho mundo, que acabam por serem mesclados com as tradições locais, transformando-se em unidades de pensamento diverso dos da antiga metrópole. Já não há cópia, nem transferência simples, mas adaptação.

Chakrabarty (2008, p.45) percebe que vista desde as margens, a Europa é diferente. Por conta disso, já estaria passando da hora das margens apresentarem a sua visão dos centros, pois “o que permitiu aos sábios europeus desenvolver tal clarividência a respeito de sociedades acerca das quais ignoravam empiricamente? Por que nós não podemos devolver esta visão?” (CHAKRABARTY, 2008, p. 58)¹³⁰. Se fora lícito aos europeus produzir uma interpretação acerca de sociedades que eles não conheciam em profundidade, por que não é lícito aos povos colonizados por esses mesmos europeus apresentarem uma visão sobre as estruturas das sociedades dos colonizadores? Ora, retomando uma afirmação já citada nesta dissertação, o escritor mexicano Alfonso Reyes ([1956] 2004, p.160) entende que os latino-americanos estão acostumados a trabalhar os temas europeus desde tenra idade, o que faz com que esses indivíduos conheçam em profundidade os motes da tradição europeia, ao contrário da Europa, que, por se julgar detentora de um conhecimento avançado, acaba ignorando as

¹²⁸ Na tradução espanhola: “cargan con el peso del pensamiento y historia de Europa”.

¹²⁹ Na tradução: “la tarea de explorar cómo este pensamiento – que en la actualidad es la herencia de todos nosotros y nos afecta a todos – podría ser renovado desde y para las márgenes”.

¹³⁰ Na tradução: “Qué es lo que permitió a los modernos sabios europeos desarrollar tal clarividencia respecto de sociedades acerca de las que eran empíricamente ignorantes? Por qué no podemos nosotros, de nuevo, devolver la mirada?”.

particularidades culturais de outras partes do globo. O que objetiva afirmar Reyes ([1956] 2004) é que a América conhece mais da Europa do que a Europa conhece da América¹³¹.

Dipesh Chakrabarty (2008, p.58) entende que provincializar a Europa é um processo que vai em direção a uma “descontinuidade” com a tradição que vigorava até bem pouco tempo atrás no campo das humanidades e que via o continente europeu como “referente tácito do conhecimento histórico”¹³². Provincializar a Europa é tirar esse continente de um lugar seguro e não aceitar sem questionamento suas imposições; é considerar que as nações tidas como subalternas já aprenderam muito com a Europa, e agora estaria na hora de essas começarem a ensinar. Provincializar é, portanto, afirmar que os europeus ainda têm muito que aprender com as nações que consideravam como sendo subdesenvolvidas.

Provincializar é um processo de “desleitura”, na medida em que (des)ler significa interpretar por um novo ângulo. O processo de provincializar a Europa, exposto por Dipesh Chakrabarty (2008), é um ato que visa a deslizar a Europa para fora de um centro seguro. Essa teoria de provincializar um centro cultural (des)lendo uma tradição é usada por Borges em “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, já que Menard, escritor periférico, (des)lê a tradição que o antecede, e transforma o que antes era margem, em centro. Não há relativismo cultural entre o texto de Menard e o de Cervantes. Menard melhora o texto do seu precursor e o torna mais vivo. Pierre Menard é quase como aqueles efebos de que fala Bloom (1991, p.89), que, no estado de *tessera*¹³³, sentem a “inescapável melancolia, a angústia que torna inevitável a desapropriação do precursor”. À diferença dos efebos de Bloom (1991), Pierre Menard não é um sujeito melancólico que quer esconder seu precursor, antes, Menard quer mostrar que é capaz de escrever um texto à altura de Cervantes, talvez superior, mas a superioridade da obra depende da forma como ela vai ser lida ao longo dos séculos, já que todo leitor desapropria o autor do texto enquanto proprietário do sentido apriorístico da obra.

Quando Jorge Luis Borges usa a personagem de Pierre Menard para questionar os limites de uma tradição, o escritor está objetivando, de certa forma, provincializar uma tradição entendida como dominante, e ao fazer isso, o escritor argentino ataca a visão

¹³¹ A visão de Chakrabarty (2008) coaduna com a do escritor mexicano, porém, o pesquisador indiano lembra que, em geral, alguns pesquisadores periféricos, por estarem tão imersos em temas da cultura europeia, tende a valorar tais temas em detrimento dos de sua cultura. Isso se dá, na interpretação de Chakrabarty (2008, p. 31) pelo fato de que no campo das humanidades a tradição do pensamento europeu ainda é bastante viva e impositiva, o que acarreta que temas relativos às tradições intelectuais do sânscrito, persa ou árabe sejam tratadas como “verdadeiramente mortas”.

¹³² No original: “referente tácito del conocimiento histórico”.

¹³³ *Tessera* é descrita por Harold Bloom (1991) como a fase em que “um poeta ‘complementa’ antiteticamente seu precursor ao ler o poema-ascendente de tal forma a preservar seus termos mas alterar seu significado, como se o precursor não tivesse ido longe o bastante” (p. 43).

estereotipada dos europeus a respeito das tradições das nações consideradas como periféricas. Nesse sentido, o pensamento de Borges vai ao encontro de Chakrabarty (2008, p. 76) quando esse pesquisador postula que provincializar significa evitar qualquer tipo de relativismo cultural, é dizer, provincializar não é valorar uma cultura em detrimento da outra; os oprimidos pela colonização não querem ser os opressores, só querem apresentar uma nova visão da história e uma nova visão das idiossincrasias da cultura e da sociedade. A provincialização é uma busca por igualdade, não por superioridade.

Somente um escritor como Jorge Luis Borges, que aceita sua condição de sujeito pertencente a uma margem, e que transforma essa margem em estética (SARLO, 2008, p. 16), é capaz de imaginar que uma periferia como a América Latina pode ocupar o mesmo lugar dentro do cânone da cultura ocidental que qualquer nação europeia. A ideia de que a tradição cultural é uma teia de relações múltiplas, ou um enorme rascunho melhorado com o tempo, serve como argumento contra a noção de que a cultura latino-americana é subdesenvolvida em relação à cultura estrangeira. Essa noção de subdesenvolvimento artístico é respaldada por um preconceito europeu, e também estadunidense, de só ver como desenvolvida o que é feito pelos seus. Mas não há escala evolutiva no terreno cultural que permita afirmar que uma cultura é desenvolvida e que outra é subdesenvolvida, pois, como pontua enfaticamente o ensaísta Octavio Paz (2013, p. 32), “em nenhuma cultura o desenvolvimento é linear: a história desconhece linha reta. Shakespeare não é mais ‘desenvolvido’ que Dante, nem Cervantes é um ‘subdesenvolvido’ relativamente a Hemingway”.

Octavio Paz (2012) também lembra que se o subdesenvolvimento dos latino-americanos estiver pautado na ideia de que esses apenas copiam os grandes vultos da tradição cultural, essa ideia é absurdamente infrutífera, pois os que pensam assim ignoram que “o poeta utiliza, adapta ou imita o fundo comum de sua época – ou seja, o estilo do seu tempo –, mas transmuta todos esses materiais e realiza uma obra única” (PAZ, 2012, p. 25). Com essa afirmação, Octavio Paz (2012) não quer dizer que o escritor negue a tradição que o cerca, mas antes objetiva afirmar que o escritor, em particular o latino-americano, se utiliza de elementos de diversas culturas para transformar sua obra em objeto novo, é dizer: diverso do modelo precedente, que não necessariamente significa declarar essa produção como superior, já que a superioridade seria uma característica relativa. É assim que podemos interpretar que não há *agon* entre Borges e seus precursores pela razão de que Borges entende que não há dívida entre tradições. Borges não quer apagar a figura de seus precursores, ao contrário, ele aceita as influências recebidas. Se a literatura não fosse uma tradição construída por infinitos rascunhos melhorados no tempo pelos escritores e pelos leitores, seria um campo de dívida

impagável, como afirma Bloom (1991 p. 129), “todo poeta está preso numa relação dialética (transferência, repetição, erro, comunicação) com outro poeta ou outros poetas”.

Um texto como “Pierre Menard, autor del *Quijote*” vem para romper com a visão de subdesenvolvimento artístico, e também serve para advogar em defesa dos escritores que se nutrem de várias fontes culturais. Pierre Menard nos mostra que reescrever uma tradição não significa plagiá-la. A obra de Borges representa um ponto de ruptura com a tradição. A fissura borgiana é responsável, para parafrasear Octavio Paz (2006, p. 173), por transformar os artistas latino-americanos em contemporâneos de todos os homens. A partir de Borges os escritores começam a tirar a América Latina de um cenário periférico, provando para a crítica literária que é possível escrever criativamente desde uma zona continental que, outrora, fora considerada às margens de uma tradição.

4.3 A voz das margens

Eric Hobsbawm (2017) em um de seus ensaios sobre a condição sócio-histórico-política da América Latina, trata-se do texto “América Latina: a região mais crítica do mundo”, publicado originalmente em 1963, examina a situação desse subcontinente a partir da sua visão de intelectual estrangeiro. Até aí nada de excepcional, no entanto, Hobsbawm (2017) entende que os estudos sobre a América Latina não seriam assuntos para principiantes, na medida em que essa região apresenta particularidades que a distingue do continente europeu, por exemplo. Para Hobsbawm (2017), os padrões estrangeiros de análise não abarcaria a completude das idiosincrasias das ex-colônias ibéricas. Nessa linha de pensamento, se o estudioso não tiver tino interpretativo, suas investigações se perderão nas veredas do manancial cultural que é o território latino-americano, pois como bem pontua o teórico inglês:

As vinte repúblicas ao sul dos Estados Unidos – uma francesa, uma portuguesa e o resto de língua espanhola – são provavelmente as partes do mundo sobre as quais, menos se conhece na Grã-Bretanha. [...] No entanto, quando se começa a pesquisar sobre a América Latina, descobre-se imediatamente um obstáculo ainda maior que a simples ignorância. Pelos nossos padrões – não apenas britânicos, mas, se quiserem, norte-americanos ou mesmo russo – e nos termos em que em geral analisamos os fenômenos políticos, a região simplesmente não faz sentido. (HOBSBAWM, 2017, p. 56).

Não faz sentido porque as veleidades históricas são diferentes. A constituição das nações, logo em seguida, repúblicas, mesmo que seguindo modelos estrangeiros, deu-se de

forma distinta. Tomemos por base o exemplo do Brasil, em que a independência ocorreu por intermédio do herdeiro do império português, ou a proclamação da república que se deu mediante um acordo de gabinete entre o alto escalão do exército nacional. O caso do Brasil é *sui generis* até mesmo dentro da América Latina. São sobre essas particularidades que Hobsbawm (2017) chama à atenção quando interpreta que o investigador deve estar meticulosamente alerta para tais singularidades, e não apenas buscar encaixar a América Latina dentro de definições e esquemas catalogais externos, porque a classificação dentro desses padrões é para Hobsbawm (2017) um equívoco. A classificação deve suceder a interpretação. No campo da política, o acadêmico explana o seguinte:

Está claro, portanto, que qualquer tentativa de analisar a política na América Latina em termos europeus apenas cria confusão. Essa confusão torna-se ainda pior quando julgamos os países não somente em nossos termos, mas conforme nossas preferências; por exemplo, se têm eleições livres ou se são contra ou a favor dos Estados Unidos. (HOBSBAWM, 2017, p. 59)

Em outras palavras, não adianta medir, categorizar ou rotular a América Latina segundo barômetros estrangeiros. A mesma perspectiva demonstrada por Hobsbawm (2017) no campo da política foi evidenciada por Gabriel García Márquez (2011) em “A solidão na América Latina”, pois na leitura do autor colombiano:

É incompreensível que insistam em nos medir com a mesma vara com que se medem, sem recordar que os estragos da vida não são os mesmos para todos, e que a busca da identidade própria é tão árdua e sangrenta para nós como foi para eles [os europeus]. A interpretação da nossa realidade a partir de esquemas alheios só contribui para nos tornar cada vez mais desconhecidos, cada vez menos livres, cada vez mais solitários. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2011, p. 10)

Ler e interpretar a América Latina com o mesmo aparato teórico com o qual se examina a Europa ou os Estados Unidos é um grave erro metodológico. A América Latina é uma zona diversa da Europa, não é seu reflexo, ou sua cópia imperfeita; a dinâmica sócio-histórico-político-cultural é substancialmente distinta. Em um território assolado pelas mazelas de um forçado subdesenvolvimento, e que até poucas décadas atrás ainda possuía um alarmante nível de analfabetismo, não se pode responder da mesma forma às dinâmicas do sistema cultural dos países desenvolvidos. Mario Benedetti (1974, p. 375) já afirmava que um dos grandes problemas do autor latino-americano era ser lido em seu país, fato proveniente dos diversos problemas sociais, como o analfabetismo, a falta de comunicação entre os países, além das censuras e das barreiras impostas pelos governos ditatoriais. Assim sendo, a

produção cultural latino-americana deveria ser vista, inicialmente, dentro de um quadro de referências próprio.

No caso particular dos estudos literários, um dos problemas que contribuiu para interpretações enviesadas da produção cultural foi a falta de investigações acadêmicas que se debruçassem sobre a obras de autores latino-americanos buscando compreender e interpretá-las a partir da problemática que era escrever desde países ditos como periféricos. Segundo Eduardo Coutinho (2003), as pesquisas literárias que visavam examinar a questão latino-americana foram, por muito tempo, de caráter eurocêntrico e estadunidense, não possuindo aporte teórico suficiente para problematizar sobre as singularidades culturais que circundam essa periferia cultural. Coutinho (2003) ainda relembra que os estudos culturais, até o final da década de 1960 do século XX, ainda estavam pautados nas relações de influência, isto é, na classificação dos textos como “primários” e “secundários”, sendo o segundo grupo devedor incondicional do primeiro. O resultado dessa proposta investigava não poderia ser outra senão “a acentuação da dependência e a ramificação incontestável do estado de colonialismo cultural ainda dominante no continente” (COUTINHO, 2003, p. 19). Em suma, faltavam aos trabalhos teóricos métodos que penetrassem nas zonas de interpretações baseadas na noção de diferenciação da produção literária, para aos poucos ir sedimentando território para gerar um campo sólido, alicerçando um arcabouço teórico vasto, com o objetivo de investigar o fenômeno literário de países de zonas periféricas - como é o caso da América Latina - dentro de uma rede de relações sócio-histórico-culturais que a gestou, como imaginava Benedetti (1974), e não dentro de um limitado prisma de análise guiado por diretrizes forâneas.

É evidente que os desígnios da teoria literária estiveram sempre à mercê das imposições do pensamento dos grandes centros econômicos. Controlar o pensamento é uma forma de imposição intelectual, assim, não é à toa que as nações ditas como “desenvolvidas” acreditem estar no direito de tutelar o pensamento dos “subdesenvolvidos”, intermediando as suas ideias e controlando o seu lugar de fala.

Gayatri Chakravorty Spivak (2010), ao estudar a situação dos povos que vivem baixo o olhar vigilante de suas antigas metrópoles, buscou compreender como se dá a situação dos sujeitos subalternos em relação com o restante do mundo. Em *Pode o subalterno falar?*, Spivak (2010) parte de sua condição de acadêmica, mulher e indiana, que escreve desde centros hegemônicos – formada na Inglaterra, logo depois, pesquisadora e professora na Universidade de Columbia, EUA – em busca de problematizar as teorias vigentes que cerceavam a autonomia de pensamento das nações periféricas e limitavam o poder de fala desses povos.

As ideias de Spivak (2010, p. 20) vão contra as do intelectual hegemônico que busca falar pelo outro, como se o subalterno não tivesse competência para falar de si. Na interpretação da pesquisadora indiana, os sujeitos das nações colonizadas não precisam de intermediários para mediar o seu discurso; os anos de formação intelectual desses indivíduos, os dramas da conquista que os fizeram conhecer o sistema de pensamento metropolitano e seus profundos conhecimentos da realidade local, já são provas suficientes para afirmar que os “subalternos” já adquiriram maturidade intelectual para falar com voz própria e apresentar as suas versões da história.

A autonomia de fala do subalterno, na percepção de Spivak (2010), pode desestabilizar o sistema de pensamento hegemônico, na medida em que propõe uma nova regulamentação desse, e por isso poderia causar “um abalo da soberania subjetiva” (SPIVAK, 2010, p.22) dessa ordem interpretativa, ou seja, poderia desarticular os quadros de referência acadêmicos sobre os matizes das nações colonizadas. Tal estrutura, que já se achava organizada, pode ser atacada e dilapidada em seus alicerces. Nesse contexto, é como se ao adquirirem voz, os subalternos pudessem propor uma nova análise da história, contada, agora, pelos sujeitos silenciados. E é sobre essa inversão metodológica das investigações acadêmicas que as potências ocidentais parecem não estar preparadas. É por isso, talvez, que a produção intelectual dos pensadores do terceiro mundo seja relegada ao ostracismo nas grandes universidades dos centros hegemônicos, como bem demonstrou Dipesh Chakrabarty (2008, p. 56), ou como afirma Spivak (2010, p. 58) “talvez não seja demais pedir que o subalterno na narrativa palimpséstica do imperialismo seja reconhecido como um conhecimento subjugado”.

Spivak (2010) comenta que o intelectual do primeiro mundo, falando desde a segurança de suas instituições, muitas vezes estruturadas graças aos louros da exploração colonial, se crê na posição de subjugador de ignorar o Outro, o marginal, tido como inferior, por isso, de condição intelectual tutelada, fato que leva a pesquisadora a afirmar que “o desenvolvimento do subalterno é complicado pelo projeto imperialista” (p.53), mas que, no entanto, “se os oprimidos tiveram a oportunidade por meio da solidariedade através de políticas de alianças, podem falar e conhecer suas condições” (SPIVAK, 2010, p. 53), ou seja, a união dos intelectuais do terceiro mundo em busca de sua autonomia de expressão pode ganhar força desde que esses se unam em busca de tal objetivo.

Em terras latino-americanas, Julio Cortázar (2011) demonstrou que um dos objetivos dos escritores dessas plagas foi a procura por uma autenticidade de pensamento, livre de subserviência aos padrões estrangeiros. Todavia, Cortázar (2011) pondera que essa

pretensão era travada dentro de um sistema local que ainda refletia ideias forâneas, e que apenas reforçava valores externos. Falando da Argentina, mas que bem poderia ser de toda a América Latina, Cortázar (2011, p. 114) declara que “a história argentina pareceu ter consistido em décadas numerosas de orientar seus espelhos para modelos europeus impraticáveis, de permitir ser invadida por interesses estrangeiros que lhe chupariam o sangue como Drácula a suas vítimas¹³⁴”.

Essa espécie de domesticação intelectual de que fala Cortázar (2011) diz respeito à aceitação passiva de influxos culturais externos, que apenas transformava os artistas em reprodutores de estéticas alheias, descentrados de sua realidade, curvando-se para atender a demanda de estereótipos. O artista não deveria se submeter a essa condição de cópia exótica; um dos principais papéis do escritor seria o de buscar uma autonomia em relação às demandas estrangeiras, e não mais aceitá-las silenciosamente, apesar de que, como lembra Spivak (2010), o quadro de referências acadêmicas tentar impedir essa autonomia, uma vez que o intelectual do primeiro mundo tenta suplantar a figura de seu subalterno, pois “o mais claro exemplo de tal violência epistêmica é o projeto remontante orquestrado, vasto e heterogêneo de construir o sujeito colonial como o Outro” (SPIVAK, 2010, p. 47). O Outro é o diferente, o que deve ser suprimido, a cópia inferior e imperfeita, combatido por meio de aparelhos reguladores, como é o caso da Academia. Se essa voz é negada dentro das instituições de ensino, talvez a literatura seja o viés de escape para esses sujeitos marginais, pois como assevera Julio Cortázar (2015, p. 300):

Minha visão da literatura latino-americana de nossos dias [década de 80 do séc. XX] será a de alguém para quem um livro é somente uma das múltiplas modalidades que assumem no turbilhão de uma história sem piedade, de um drama em que o subdesenvolvimento, a dependência e a opressão se coligam para fazer calar as vozes que nascem aqui e ali em forma de poemas, canções, teatro, cinema, pintura, romances e contos.

Julio Cortázar acreditava que o autor latino-americano deveria questionar sua condição de sujeito marginal, já que a busca pelo livre uso da tradição nada mais seria do que o despertar da consciência artística para a ideia de que a tradição é um livre campo de/para o intercâmbio cultural, onde os artistas podem passear livres de entraves que limitem o seu percurso. Entretanto, parece que para o autor de *Rayuela* alguns indivíduos tendem a definir zonas de percursos para os outros, como se alguns pudessem escrever sobre qualquer tema, e

¹³⁴ No original: “la historia argentina parecería haber consistido en numerosas décadas de orientar sus espejos hacia modelos europeos impracticables, de permitir ser invadida por intereses extranjeros que le chuparían la sangre como Drácula a sus víctimas”

desde diferentes países, e outros não, uma vez que esses últimos estariam restritos às suas comarcas locais. Sobre esse ponto Cortázar (2011, p. 209-210) comenta da seguinte forma:

Os mesmos críticos que pareciam ignorar até que ponto a geração dos Hemingway, dos Scott Fitzgerald e das Gertrudes Stein haviam criado admiráveis obras nacionais se baseando em suas experiências europeias, consideravam que os escritores latino-americanos tinham praticamente a obrigação de não se distanciarem de suas zonas respectivas zonas culturais e de seguir produzindo livros estritamente peruanos, venezuelanos e uruguaios.¹³⁵

A citação do autor argentino pode ser sintetizada em uma única frase: “Por que eles podem e nós não?”, por que os estadunidenses podem usufruir da tradição e os latino-americanos têm que ficar limitados a temas locais? Por acaso eles, os estadunidenses, não tiveram um passado colonial, em certa medida, semelhante ao latino-americano? E só porque, ao longo dos séculos XIX e XX, eles foram os senhores das cartas no grande cassino econômico mundial significa dizer que possuem mais direito que os outros? A conjuntura parece indicar que sim.

Jorge Luis Borges é um ponto de quebra contra essa perspectiva, já que esse autor entendia que ler a literatura era algo tão simples quanto mergulhar no infinito. Infinitas correlações textuais, infinitamente entrelaçadas em diversos planos de leitura. Vera Mascarenha de Campos (1988, p. 157) aponta que para o autor de *Fervor de Buenos Aires* haveria duas maneiras de usar a tradição, a primeira seria a repetição; a segunda, a refutação e a renovação. A repetição estaria a cargo dos sujeitos que acreditavam ser devedores de um passado, por isso não corriam o risco de questioná-lo; já os autores da segunda categoria representariam os iconoclastas de padrões preestabelecidos. Esse último grupo comportaria os artistas que possuíam a coragem de refutar e de interrogar tudo que era dado como pronto e acabado.

Dentre os inúmeros personagens de Jorge Luis Borges, o que melhor encena a ideia de refutar e renovar a tradição é, como estamos mostrando ao longo desta pesquisa, Pierre Menard, pois esse literato que, inicialmente, fora repetidor servil da tradição, aos poucos foi decidindo rompê-la mediante estratégias de leitura.

Silenciado pelo peso da tradição, e por trabalhar às margens dos grandes centros culturais, Menard buscou reestruturar a tradição, apesar disso, a sua obra foi obscurecida pela

¹³⁵ No original: “los mismos críticos que parecerían ignorar hasta qué punto la generación de los Hemingway, los Scott Fitzgerald y las Gertrude Stein habían creado admirables obras nacionales basándose en su experiencias europeas, consideraban que los escritores latinoamericanos tenían prácticamente la obligación de no moverse de sus zonas culturales respectivas y seguir produciendo libros estrictamente peruanos, venezolanos y uruguayos”.

sua condição de sujeito marginal. Pierre Menard fora um autor pouco conhecido, e dele só sabemos que escreveu algumas obras, e o pouco que sabemos de sua bibliografia foi a parcela selecionada por uma tal de madame Henri Bachelier, que em um catálogo obituário reuniu, de forma aleatória, 19 obras do simbolista francês, desconhecendo (ou poderíamos dizer, omitindo?) a principal delas: o *Quixote*, que só tomamos conhecimento depois que um de seus amigos, que é o narrador do relato, exuma essa obra desconhecida.

Pierre Menard representa um sujeito subalterno que tem sua voz apagada pelo meio que está inserido, como dissera Spivak (2010), mas também é um autor que encara a tradição e tenta transgredi-la, como queria Cortázar (2011), mesmo sabendo das sanções a que pode ser submetido por essa audácia. Pela sua intrepidez literária, Menard conseguiu renovar a arte estática e rudimentar da leitura (BORGES, 1974, p. 450), ao propor a rescrita de um texto já existente a partir de novas interpretações a ele atribuída por diferentes óticas de leitura, tudo isso desde uma silenciosa biblioteca, como um dia imaginara Borges (1974).

Josefina Ludmer (2000) pontua que Borges transcendeu as imposições do cânone, conseguindo penetrar uma barreira vedada aos artistas marginais, já que como afirma a pesquisadora, “o cânone contém, como o império, um princípio de dominação, porque é como uma escala linear e hierárquica, uma lista de cumes, em relação com as que se medem todos os outros produtos de sua espécie¹³⁶” (LUDMER, 2000, p. 289). Borges não acreditava nessa ideia, uma vez que o autor não imaginava haver dívida entre os autores; valorar uma literatura em detrimento de outra seria um erro tão infrutífero quanto impor um padrão de gosto único aos leitores. É assim que em “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, Borges, ao subverter a ordem de superioridade hierárquica do cânone, vai contra o imperialismo do canônico, de que trata Ludmer (2000), uma vez que mostra como a obra de um escritor subalterno, como é o caso do texto de Menard, pode igualar, e até superar, a obra de seu precursor, através de procedimentos composicionais que refundam as engessadas estruturas da leitura, e de certa forma, da tradição, pois como indicara o narrador do relato:

Menard (talvez sem querê-lo) enriqueceu, mediante uma técnica nova, a arte fixa e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas. Essa técnica que de aplicação infinita que nos leva a percorrer a *Odisseia* como se fosse posterior à Eneida. (BORGES, 1998, p. 498).

¹³⁶ No original “el canon contiene también, como el imperio, un principio de dominación, porque es la cima de una escala lineal y jerárquica, una lista de cumbres, en relación con las que miden todos los otros productos de la misma especie”.

Ludmer (2000, p. 290) ainda acrescenta que Borges se distancia do cânone de sua época porque buscou uma literatura que fosse contra os padrões impostos àquele período, nesse sentido, para a acadêmica argentina, a inovação estilística de seu conterrâneo reside em liberdade composicional que o possibilita reunir várias técnicas composicionais em seus textos. Ora, Cortázar (2011, p. 245), leitor de Borges, enunciara certa vez que a situação da literatura latino-americana seria semelhante à de uma mesa de cirurgia, na qual a paciente, no caso a literatura, estaria disposta a se submeter a procedimentos inovadores. Isso denota o caráter experimental de tais autores. Uma das técnicas preferidas de Borges, por exemplo, foi a mescla entre os gêneros do discurso.

Tomemos por exemplo o caso do conto “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, que, inegavelmente, possui, também, a envergadura de um texto teórico, dado que em suas linhas são discutidas, a partir de uma estrutura interpretativa aberta, questões relativas à problemática da leitura e da escritura frente às imposições canônicas. Assim sendo, ao propormos ao longo deste trabalho um plano de leitura que nos possibilitasse explorar tal texto ora como peça literária, ora como produção teórica, não estávamos mais do que trabalhando dentro de preceitos borganianos de leitura, posto que para o autor argentino os limites estruturais entre os gêneros discursivos são bastante tênues.

A discussão acerca da estrutura ensaística de alguns gêneros literários nos remete às análises de Theodor Adorno (2003), pois no conhecido texto “O ensaio como forma”, Adorno (2003) lembra que o ensaio foi por muito tempo considerado um “produto bastardo” (p.15), tido como um objeto oriundo da incompetência imaginativa, por isso que na Alemanha dos inícios do século XX, segundo o pensador alemão, o ensaio não contava com grandes apoiadores, posto que a elite intelectual desse país considerava que tal gênero não atendia às rigorosas estruturas acadêmicas, já que suscitava uma liberdade de pensamento que transpassava, em muitos casos, a objetividade científica. O ensaio, portanto, seria o gênero em que o autor teria maior liberdade para analisar e interpretar seu *corpus*, fato que Adorno (2003, p. 16-17) assevera da seguinte forma:

O ensaio não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que outros fizeram. O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais.

O ensaísta reflete, analisa e questiona a produção estética, e ao fazer isso começa a produzir algo semelhante à criação artística, já que como indaga o teórico supracitado, “como seria possível, afinal, falar da estética de modo não estético?” (ADORNO, 2003, p. 18). O próprio Adorno (2003, p. 18) ainda entende que o ensaio se aproxima da autonomia estética semelhante à da arte, apesar de que esse gênero não teria, obrigatoriamente, uma aspiração estética. Tal pretensão seria consequência do espírito livre do ensaísta. A originalidade do ensaio, assim, residiria no fato desse ser um texto em que o seu autor, outrora leitor, poderia deixar claro as suas interpretações sobre o fazer literário de outrem. De outra forma, poderíamos entender que ao questionar a produção literária, problematizar as estruturas das narrativas e suscitar possíveis interpretações para uma determinada obra, o ensaísta criaria uma peça crítica que se “diferencia da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão à verdade desprovida de aparência estética” (ADORNO, 2003, p. 18).

Theodor Adorno (2003) também concebe que o ensaio está sempre posto a serviço da dúvida, uma vez que não ousa atribuir, *a priori*, explicação a nada, mas questionar os objetos analisados – “suas interpretações não são filologicamente rígidas e ponderadas, são por princípio superinterpretações” (ADORNO, 2003, p. 17) -, o ensaio traz mais questionamentos do que respostas, o que quebra com a objetividade científica, já que essa preza pelas explicações exatas, não pelo sabor das suposições ou dos subterfúgios da retórica subjetiva que o ensaio alude.

John Skirius (2004) no prefácio à *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*, obra que reúne textos dos principais escritores desse gênero na América Hispânica, classifica, logo no primeiro parágrafo, tal gênero da seguinte forma “o ensaio é uma meditação escrita em estilo literário; é a literatura das ideias¹³⁷” (SKIRIUS, 2004, p. 9). Como podemos reparar, para o acadêmico estadunidense, a proximidade entre os gêneros é uma marca que perpassa a produção intelectual hispano-americana, uma vez que nos ensaios da maioria desses autores era comum encontrar um tom confessional e persuasivo, típico das narrativas, além de reflexões sobre o fazer artístico, de ordem ensaístico-teórica (SKIRIUS, 2004, p. 10).

O prefácio de John Skirius (2004) tem o sutil título de “Este centauro de los géneros”, e faz alusão a uma definição dada por Alfonso Reyes (1997) sobre o ensaio. No entendimento do autor mexicano, o gênero ensaístico seria um mosaico formado pela

¹³⁷ No original: “El ensayo es una meditación escrita en estilo literario; es la literatura de ideas”.

bricolagem de vários gêneros literários, como a poesia, a prosa, e até mesmo o teatro. O ensaio seria, segundo essa visão, um gênero híbrido:

O ensaio, gênero misto, centauro dos gêneros, responde a variedade da cultura moderna, mais múltipla que harmônica. As breves páginas de Alain (*Propos*) e o velho *Glossário* de D'Ors têm, a sua vez, valor filosófico e de poema em prosa¹³⁸. (REYES, 1997, p. 58).

John Skirius (2004, p.11) ao interpretar a afirmação de Reyes (1997), percebe que o autor mexicano busca uma aproximação entre os textos literários e os científicos, aproximação que, como vimos com Adorno (2003) alguns parágrafos antes, era rechaçada pela elite acadêmica. Para Skirius (2004), Reyes (1997) via o ensaio como uma tessitura textual apta para incorporar elementos ficcionais com outros não-ficcionais, criando assim uma estrutura *sui generis* capaz de dissertar, por exemplo, de forma artística sobre conceitos científicos, ou o contrário, falar de forma objetiva sobre temas subjetivos.

Jorge Luis Borges é um escritor que ilustra bem essas ideias de hibridização dos gêneros de que teoriza Skirius (2004) e Reyes (1997), uma vez que muito dos seus contos podem ser lidos como textos ensaísticos, como é o caso de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Pierre Menard, autor del *Quijote*” e “Examen de la obra de Herbert Quain”, pois em cada uma dessas obras está contido um plano de leitura que permite interpretá-las com ensaios literários e/ou resenha de textos escritos por hipotéticos autores. Na literatura borgiana o caminho inverso também ocorre; são comuns os exemplos de ensaios que adquirem estrutura de textos literários, como “La Muralla y los libros”, “Nueva refutación del tiempo” e “Parábola de Cervantes y de Quijote”. A confusão, ou a mescla centaurina dos gêneros, é uma marca da obra borgiana. Sobre esse ponto, Skirius (2004, p. 15) afirma o seguinte:

O propósito estético é um denominador comum de todos os ensaios literários, oposto aos muitos artigos literários que povoam o mundo jornalístico. A beleza e o deleite são os objetivos; a habilidade artística e o artifício são modos de entretenimento cultivados. Com os olhos postos nessas finalidades, o ensaísta tomou emprestado técnicas de outros gêneros literários. Por exemplo, o ensaio pode, às vezes, aproximar-se formalmente do conto. Jorge Luis Borges, magistral escritor de contos, compõe seu ensaio “A muralha e os livros” nos contando uma história verdadeira do passado chinês; logo, conjectura sobre as diferentes interpretações possíveis do seu sindicado. Quando conclui, a forma é mais significativa que o conteúdo conjectural, sinala um dos motivos básicos do escritor literário: o estético. Esta conclusão ao seu ensaio é o equivalente ao desenlace de um conto¹³⁹.

¹³⁸ No original: “El ensayo, género mixto, centauro de los géneros, responde a la variedad de la cultura moderna, más múltiple que armónica. Las breves páginas de Alain (*Propos*) o el viejo *Glosario* de D'Ors tienen a la vez valor filosófico y de poema en prosa”.

¹³⁹ No original: “El propósito es un denominador común de todos los ensayos literarios, opuesto a los muchos artículos no literarios que pueblan el mundo periodístico. La belleza y el deleite son los objetivos; la habilidad

A estrutura do ensaio borgiano é semelhante a do conto, e vice-versa. Nesse sentido, Borges alça o ensaio a um plano estético, ao mesmo tempo em que trabalha em seus contos com elementos típicos dos textos teóricos. Ao intitular uma obra como “Examen de la obra de Herbert Quain”, Borges, a partir do substantivo “exame”, palavra cara a bibliografia científica, brinca com o nosso horizonte de expectativas, já que nessa produção, inicialmente, esperamos encontrar uma análise interpretativa, isto é, um ensaio que se debruce criticamente sobre a exegese da obra desse virtual autor, quando na verdade o texto não passa de um conto em que Borges, ironicamente, critica a empreitada de um autor em busca de desenvolver uma equação matemática para a composição de um romance perfeito.

No prólogo à *Ficciones*, Borges categoriza os sete textos que compõe a primeira parte da obra¹⁴⁰ não de ensaios ou de contos, mas de peças

Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario. Así procedió Carlyle en *Sator Resartus*; assim Butler en *The Fair Haven*; obras que tienen la imperfección de ser libros también, no menos tautológicos que los otros. Más razonables, más ineptos, más haragán, he preferido la escritura de notas de libros imaginarios. Éstas son *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* e el *Examen de la obra de Herbert Quain*¹⁴¹. (BORGES, 1974, p. 429).

Contudo, essas sete peças estão inseridas em um livro que tem por título o vocábulo “ficções”. Novamente, Borges brinca com o nosso referencial. Podemos ler como ficção textos que aparentemente se aproximam de ensaios? Ora, para um autor que considerava a filosofia e a crítica literária como um ramo da literatura, não era de se estranhar que todos, ou quase todos, os gêneros do discurso estivessem a favor da literatura.

artística y el artificio son modos del entretenimiento para los cultivados. Con la vista puesta en esas finalidades, el ensayista ha tomado prestadas técnicas de los otros géneros literarios. Por ejemplo, el ensayo puede a veces aproximarse formalmente al cuento. Jorge Luis Borges, magistral escritor de cuentos, compone su ensayo “La muralla y los libros” contándonos una historia verdadera del pasado chino; luego, conjetura sobre las diferentes interpretaciones posibles de su significado. Cuando concluye que la forma es más significativa que el contenido conjetural, señala uno de los motivos básicos del escritor literario: el estético. Esta conclusión a su ensayo es el equivalente del desenlace en un cuento”.

¹⁴⁰ Os textos são: “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, “Pierre Menard, autor del Quijote”, “Las ruinas circulares”, “La literia en Babilonia”, “Examen de la obra de Herbert Quain”, “La biblioteca de Babel”, “El jardín de senderos que si bifurcan”.

¹⁴¹ Na tradução: “Desvario trabalhoso e empobrecedor o de compor vastos livros; o de espriar em quinhentas páginas uma ideia cuja perfeita exposição oral cave em poucos minutos. Melhor procedimento é simular que esses livros já existem e propor um resumo, um comentário. Assim procedeu Carlyle em *Sator Resartus*; assim Butler em *The Fair Haven*; obras que têm a imperfeição de serem livros também, não menos tautológicos que os outros. Mais razoável, mas inepto, mais preguiçoso, eu preferi escrever notas sobre livros imaginários. Estes são “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” e o “Exame da obra de Herbert Quain”. (BORGES, 1998, p.473)

Borges insere a dúvida dentro da realidade para questioná-la mediante conjecturas filosóficas, psicológicas e literárias. O que é o real? Quais os limites entre a vida plenamente vivida e a sonhada? Para o autor argentino essa zona fronteira é bastante tênue, ou como diz o narrador do conto “El imortal”, “fácilmente aceptamos la realidad acaso porque intuimos que nada es real¹⁴²” (BORGES, 1974, p. 539-540).

Vida e sonho, realidade e irrealdade são todas faces opostas de uma mesma moeda. Em “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” há uma realidade ficcional que se coloca dentro da realidade cotidiana e começa a transformá-la. O verbete sobre o planeta Tlön presente em um raríssimo exemplar da *Enciclopédia Britânica* começa a interferir no ordenamento prático da vida. Tlön nos faz imaginar um mundo duplicado, em que ficção e realidade se imbricam de tal forma que já não conseguimos distingui-las. Tlön é um mundo criado pela/na literatura, é um mundo imaginado, um mundo utópico. O narrador do relato é laudatório ao afirmar que “el mundo será Tlön” (p. 443), ou seja, o mundo é ficção, é interpretação, é um labirinto interpretativo no qual a dúvida é o nosso guia, ou como diz a voz que conduz o relato, “Tlön será un laberinto, pero es un laberinto urdido por hombres, un laberinto destinado a que lo descifren los hombres¹⁴³” (BORGES, 1974, p. 443)

A metáfora de Tlön nos remete a ideia de que não temos respostas para todas as nossas dúvidas. Alfonso Reyes (1997, p. 137) ao analisar esse texto afirmou que “estas fantasias vão muito além do humorismo e têm valor de verdadeiras investigações sobre as possibilidades epistemológicas¹⁴⁴”, quer dizer, a partir da ficção se pode questionar a realidade. Josefina Ludmer (2000, p.293) por sua vez, entende que Borges cria um mundo repleto de enigmas e paradoxos, no qual a funcionalidade da realidade está em concordância direta com a literatura.

Já Alberto Giordano (2017, p.XXXI), percebeu que a vertente ensaística desse autor bonaerense se configura com base na ótica de um leitor que se preocupa em refletir e traduzir por escrito suas experiências de leitura, tudo isso sem medo de correr o risco de cair em contradições ou equívocos ao desenvolver sua teoria, sobre esse tipo de leitor, doravante convertido em autor. Giordano (2017, p.XXXII) afirma:

Quando o escritor se aventura pelos caminhos do ensaio, para tentar configurar o dado não repetitivo de suas experiências como formas literárias que o comoveram

¹⁴² Tradução: “fácilmente aceitamos a realidade, talvez por intuirmos que nada é real” (BORGES, 1998, p. 601).

¹⁴³ Tradução: “Tlön pode ser um labirinto, mas é um labirinto urdido por homens, um labirinto destinado a ser decifrado pelos homens” (p. 32).

¹⁴⁴ No original: “Estas fantasias van mucho más allá del humorismo y tienen un valor de verdaderas investigaciones sobre las posibilidades epistemológicas”.

intimamente, a inocência se transforma em utopia crítica, uma meta inalcançável, porém desejada, a que só é possível se aproximar graças a um exercício de desprendimento e depuração de lugares comuns com pretensão verbal. Como em toda encruzilhada ética, as decisões do ensaísta têm que interrogar, e inclusive ignorar, o valor das crenças consensuais para dar lugar à afirmação singular das próprias potências¹⁴⁵.

Com base nas ideias expostas de Giordano (2017), podemos inferir que em sua perspectiva ensaísta, Borges não fora um autor que buscou entender a literatura, mas sim interpretá-la. Somente um escritor que não se preocupa em dar explicação imediata a tudo o que lê consegue perceber que a potência dos textos literários está nos detalhes e nas sugestões.

Em *Nove ensaios dantescos*, mais especificamente no texto “O falso problema de Ugolino”, Borges prepara uma solução para o caso do conde Ugolino de Pisa. O conde, segundo as interpretações de grande parte dos comentadores da *Commedia*, teria sucumbido à fome e devorado os cadáveres de seus filhos, mostrando que “a fome pode mais que a dor” (BORGES, 1999b, p.392). No entanto, segundo o comentador bonaerense, tal interpretação não passa de um equívoco interpretativo planejado pelo próprio Dante Alighieri, uma vez que o escritor italiano não queria acusar ou inocentar Ugolino desse crime bárbaro, mas antes sugerir um plano de leitura que abrisse caminho para a dúvida e para a discussão sobre a mesma, pois se Dante colocasse de forma evidente que o conde Ugolino devorara ou não seus filhos em uma prisão do século XIII, o caso estaria encerrado, não haveria espaço para questionamentos, assim, Rimbaldi de Imola, Francesco Torraca, Guido Vitali, Tommaso Casini, Luigi Pietrobono e Benedetto Croce não haveriam parado seus estudos para dissertar e encontrar justificativas para esse ato atroz. O vigor da discussão acerca dessa passagem do penúltimo canto do “Inferno” reside no fato dela ser proveniente de uma história com final aberto, inconcluso. Dante, na versão de Borges, soube explorar magistralmente a força da irresolução e da curiosidade ao suplantando a dúvida nos leitores

O problema histórico de saber se nos primeiros dias de fevereiro de 1289, Ugolino della Gherardesca praticou o canibalismo é, evidentemente, insolúvel. O problema estético ou literário é de índole completamente diferente. Cabe anunciá-lo assim: Dante não quis que pensássemos, mas que desconfiássemos que isso acontecera. A incerteza é parte do seu designo. (BORGES, 1999b, p. 393-94)

¹⁴⁵ No original: “Cuando el escritor se aventura por los caminos del ensayo, para intentar configurar lo irreplicable de sus experiencias con formas literarias que lo conmovieran íntimamente, la inocencia se transforma en utopía crítica, una meta acaso inalcanzable pero deseada, a la que solo es posible aproximarse gracias a un ejercicio de desprendimiento y depuración de lugares comunes con pretensión de verdad. Como toda encrucijada ética, las decisiones del ensayista tienen que interrogar, e incluso ignorar, el valor de las creencias consensuadas para dar lugar a la afirmación singular de las propias potencias.

Borges ensaísta é tão sutil em suas interpretações quanto o Borges contista é perspicaz na construção de seus enredos. Não há nada, ou quase nada, que escape às vistas desse pertinente leitor. A precisão do ensaísta, nesse caso, reside no seu objetivo de trabalho: refletir sobre a literatura. Adorno (2004, p. 35) entendia que “escreve ensaisticamente quem compõe experimentando, quem vira e revira seu objeto, quem o questiona e o apalpa, quem o prova e submete à reflexão”. Assim são os textos de Jorge Luis Borges, não se propõem a captar o significado total de obra, mas a elencar conjecturas.

Em resumo, Borges rompe com uma estrutura para renová-la. A fusão dos gêneros não passa de um processo de composição estética, ou como diz Vera Mascarenha de Campos (1988, p. 156-157)

Esse discurso [o borgiano] guarda certa dose de inconformismo diante do seu feitio objetivo, pois rompe o limite dos gêneros: consubstanciam-se a crítica e a ficção num mesmo corpo de ensaio, o que não deixa de ser protesto. É preciso discutir e renovar a tradição!

Borges, como podemos perceber, não acreditava haver barreiras para a literatura, nem para os gêneros literários, foi assim um renovador tanto no plano estilístico, quanto no estrutural. Para o autor de *Ficciones*, tudo desagua na literatura; não há barreiras para o cruzamento da objetividade científica com a subjetivada artística, uma pode estar a serviço da outra e podem se complementar mutuamente no âmbito ficcional.

Borges fora uma espécie de *homo literetus*, pois para ele todos os discursos estavam no plano literário. Nosso autor, que afirmava estar “podre de literatura” (HARSS, 2014, p. 113), admitia que a única coisa que se orgulhava era das suas leituras

Que otros se jacten de las páginas que han escrito;
a mí me enorgullecen las que he leído.
No habré sido un filólogo,
no habré inquirido las declinaciones, los modos, la laboriosa mutación
de las letras,]
la de que se endurece en te,
la equivalencia de la *ge* y de la *ka*,
pero a lo largo de mis años he profesado
la pasión del lenguaje.
Mis noches están llenas de Virgilio;
haber sabido y haber olvidado el latín
es una posesión, porque el olvido
es una de las formas de la memoria, su vago sótano,
la otra cara secreta de la moneda.
Cuando en mis ojos se borraron
las vanas apariencias queridas,

los rostros y la página,
 me di al estudio del lenguaje de hierro
 que usaron mis mayores para cantar
 espadas y soledades,
 y ahora, a través de siete siglos,
 desde la *Última Thule*,
 tu voz me llega, Snorri Sturluson.
 El joven, ante el libro, se impone una disciplina precisa
 y lo hace en pos de un conocimiento preciso;
 a mis años, toda empresa es una aventura
 que linda con la noche.
 No acabaré de descifrar las antiguas lenguas del Norte,
 no hundiré las manos ansiosas en el oro de Sigurd;
 la tarea que emprendo es ilimitada
 y ha de acompañarme hasta el fin,
 no menos misteriosa que el universo
 y que yo, el aprendiz¹⁴⁶. (BORGES, 1974, p. 1016)

Borges é a figura de um homem perdido entre livros, alguém para quem a literatura importava tanto quanto a própria vida. Esse autor fora, nesse sentido, análogo a sua personagem, Pierre Menard, uma vez que ambos estavam “vencidos por la realidad” (BORGES, 1974, p. 799), pelo palpável, pelo já tentado, e também encontravam-se cansados de repetição.

4.4 A consagração da leitura

Há um texto de Roland Barthes (2004) em que o teórico francês se debruça sobre um instante específico: o intervalo entre o momento da leitura e o momento que o leitor alça sua cabeça da obra. O ensaio se chama “Escrever a leitura”, o título, por si só, parece uma composição borgiana, e, aproveitando o ensejo do momento, poderíamos dizer, também, menardiana, porque o que faz Pierre Menard não é outra coisa senão escrever sua leitura, sua

¹⁴⁶ Na tradução: “Que outros se jactem das páginas que escreveram;/a mim me orgulham as que li./não fui filólogo,/ não pesquisei as declinações, os modos, a laboriosa mutação das letras;/o de que *se* endurece em *te*./ as equivalências do *ge* e do *ka*./ mas ao longo dos meus anos tenho professado a paixão pela linguagem./Minhas noites estão cheias de Virgílio;/ ter sabido e ter esquecido latim/ é um possessão, porque o esquecimento/ é uma das formas da memória, seu impreciso porão, o outro lado secreto da moeda./ Quando os meus olhos se apagaram/ as vãs aparências amadas,/os rostos e a página/ enteguei-me ao estudo da linguagem de ferro que usaram meus antepassados para cantar/ espadas e solidões,/ e agora, através de sete séculos,/desde a Última Tul,/ tua voz me alcança, Sonri Sturluson./ o jovem, ante o livro, impõe-se uma disciplina precisa/ e o faz em busca de um conhecimento preciso;/ em minha idade, toda tarefa é aventura/ que limita com a noite/ não acabarei de decifrar as antigas línguas do Norte,/não afundarei 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?”. (BORGES, 1999a, p. 418)

versão da tradição. Menard é o tipo de leitor que queria Barthes (2004, p. 26), que interroga a leitura¹⁴⁷.

Nunca lhe aconteceu, ao ler um livro, interromper com frequência a leitura, não por desinteresse, mas, ao contrário, por fluxos de ideias, excitações, associações? Numa palavra, nunca lhe aconteceu *ler levantando a cabeça?*

É essa leitura, ao mesmo tempo irrespeitosa, pois que corta o texto, e apaixonada, pois que ele volta e dele se nutre, que tentei escrever. Para escrevê-la, para que minha leitura se torna por sua vez objeto de uma nova leitura. [...] Em outras palavras, interrogar a minha própria leitura é tentar captar a forma de todas as leituras [...] ou ainda: suscitar uma teoria da leitura.

Para Barthes (2004), o hiato entre ler e levantar a cabeça para interpelar a leitura é o período máximo de nossa formação de leitor: o instante apoteótico em que todas as obras lidas se cruzam. É nesse ínterim temporal, em que os segundos, minutos e/ou horas confluem em um tempo único; momento em que o leitor questiona os clássicos, ou tenta corrigi-los, tal qual um discípulo arrogante.

Roland Barthes (2004, p. 27) também se pergunta que texto seria esse que escrevemos com a cabeça erguida. Pensemos no caso de Pierre Menard. Quantas vezes esse literato deve ter levantado a cabeça durante a sua leitura do *Quixote* de Cervantes? Quantas vezes a *sua* versão fora escrita nesse átimo cronológico? O rigor metodológico do seu trabalho, tendo em vista as suas obras produzidas em vida, nos faz imaginar a angústia laboral desse autor, afinal, como dissera o narrador do relato “no hay ejercicio intelectual que no sea finalmente inútil¹⁴⁸” (BORGES, 1974, p. 449). No entanto, apesar do nihilismo da frase anterior, há um balsamo latente de esperança na obra desse simbolista francês, proveniente, talvez, de sua condição de leitor impertinente e engenhoso, que não acreditava que a leitura estivesse condicionada ao cânone e às grandes obras, mas aos seus leitores, que munidos de suas ideias inventivas, poderiam impugnar os protótipos de leitura prescritos pela tradição. Locuazmente, a personagem borgiana afirma

¹⁴⁷ A leitura de cabeça erguida é da interrogação, é a que não deixa o leitor se constituir como sujeito “supersticioso” (BORGES, 1974, p. 202). Como vimos no capítulo anterior desta dissertação, a partir dos estudos de Rodríguez Monegal (1980), Borges desenvolve uma teoria da leitura, em que lê seria uma atividade estética superior à atividade escrita, pois é lendo que damos movimento e vitalidade ao texto. Daí a aproximação entre as ideias do poeta argentino com as do teórico francês, já que Barthes (2004) também trabalha com a leitura como uma categoria estética, na medida em que concebe que é no exato momento da leitura que empregamos nossas marcas pessoais às obras, e, assim, as fazemos nossas; os textos literários deixariam de ser uma virtualidade, uma obra de um autor específico escrita para um conjunto de leitores hipotéticos específicos, e passaria a ser uma obra singular, única para cada leitor, e que suscitaria diferentes leituras, diferentes interrogações. A grandeza da literatura residiria nesse paradoxo: ser universal e individual.

¹⁴⁸ Na tradução: “Não há exercício intelectual que não resulte ao fim inútil” (BORGES, 1998, p. 497)

Pensar, analizar, inventar no son actos anómalos, son la normal respiración de la inteligencia. Glorificar el ocasional cumplimiento de esa función, atesorar antiguos y ajenos pensamientos, recordar con incrédulo estupor lo que el *doctor universalis* pensó, es confesar nuestra languidez o nuestra barbarie. Todo hombre debe ser capaz de todas las ideas y entiendo que en el porvenir lo será¹⁴⁹. (BORGES, 1974, p.450)

Escrever a leitura não é prescrever fórmulas matemáticas para a composição do texto. A esfera da interpretação está no domínio da subjetividade, e não no da objetividade lógica, rigorosamente calculada e medida com precisão exata – o próprio Barthes (2004, p. 42) entendia que para existir uma “Ciência da Leitura” deveria haver uma “Ciência do Inesgotamento”, em virtude que é possível delimitar o fim do espiral interpretativo que cada livro comporta, porque sabemos que esse espiral vai ganhando tamanho a cada nova perspectiva que é acrescida à obra por intermédio dos leitores. Morelli, personagem de *O jogo da Amarelinha* de Julio Cortázar, entendia que os leitores não deveriam ser sujeitos passivos frente ao texto literário. A literatura seria um jogo, e assim esses leitores estariam livres para mover as peças nesse tabuleiro. A obra literária seria uma estrutura coparticipava, já que como teoriza Morelli

Dir-se-ia que o romance usual falha na procura, ao limitar o leitor ao seu âmbito, tanto mais definido quanto melhor for o romancista. Detenção forçosa nos diversos graus do dramático, psicológico, trágico, satírico ou político. Tentar, em troca, um texto que não prenda o leitor, mas que o torne obrigatoriamente cúmplice ao murmurar, por baixo do enredo convencional, outros rumos mais exotéricos. (CORTÁZAR, 2013, p. 430).

Dizer que o leitor é um cúmplice do processo de escrita é afirmar que quem o lê é responsável por atribuir valor estético, ou como interpretava Roland Barthes (2004, p. 29), o leitor sempre emprega certa postura ao texto que lê, é dizer, os leitores sempre levam para o texto uma carga pessoal que é projetada no momento da leitura. Nesse sentido, quando Morelli fala que os romances erram ao tentar captar um plano de leitura único, ele está querendo dizer que as estruturas significativas das obras não devem se prender a um único plano interpretativo. Um texto com uma única possibilidade de leitura está fadado ao fracasso.

Como vimos ao longo deste trabalho, “Pierre Menard, autor del *Quijote*” pode ser interpretado como um ensaio – é um texto experimental, como queria Adorno (2003), ou um texto centaurino, como entendia Reyes (1997). Nesse relato são refletidas questões sobre a leitura, sobre (im)possibilidades da escritura e sobre o enfrentamento de um autor com seus

¹⁴⁹ Na tradução: “Pensar, analisar, inventar não são atos anômalos, são a normal respiração da inteligência. Glorificar o ocasional cumprimento dessa função, entesourar antigos e alheios pensamentos, recordar com incrédulo estupor o que o *doctor universalis* pensou, é confessar nossa languidez ou nossa barbárie. Todo homem deve ser capaz de todas as ideias e supenho que no futuro será”. (BORGES, 1998, p. 497)

precursores e com a tradição. Vimos que Menard metaforiza o dilema do autor que está livre para interpretar o *Quixote* e para buscar na tradição elementos para compor sua obra, provando que é possível escrever de forma autônoma desde países considerados periféricos.

O conto de Borges, ou poderíamos dizer seu conto-ensaio, dá-nos cabedal para interpretá-lo como um grande tratado sobre a leitura, sobre a composição literária e sobre a liberdade criadora. É uma peça literária que abre o mesmo espaço que um texto teórico para reflexões sobre literatura, sobre o que é o cânone, sobre quais são os espaços da tradição, qual o lugar de fala do escritor, a quem pertence a obra literária, e, talvez, a pergunta mais importa: quem somos nós enquanto leitores? Estas foram algumas perguntas que aqui tentamos responder, mas como é evidente, ainda temos muito que aprender com Pierre Menard.

5 CONCLUSÃO

Italo Calvino (1993, p.11) certa vez afirmou que “a leitura de um clássico é uma leitura de descoberta”. Das inúmeras leituras que fizemos dos textos de Jorge Luis Borges ao longo destes anos de pesquisa, percebemos que a obra do autor argentino é estruturada sobre inúmeras idiosincrasias interpretativas. A primeira observação que destacamos de nossas (re)leituras de descoberta é: falar em Borges é falar sobre impossibilidades, sejam elas interpretativas ou classificatórias. Manusear as produções borgianas e para elas propor planos de leitura é como trabalhar com objetos do domínio do inexplicável; textos labirinticamente ornamentados em estruturas conjecturais, as quais perseguimos explicações lógicas, mesmo sabendo que essas análises apenas abarcarão uma completude mínima dos textos analisados. A literatura borgiana é uma porta aberta para o infinito.

Segundo. As interpretações de Borges sobre a literatura e a leitura são sempre conjecturais. Aliás, “conjecturar” é um verbo caro à filologia borgiana, talvez porque seja o vocábulo que melhor transmita a noção de múltiplas variações para se formular um conjunto de teorias sobre o inexplicável mundo da literatura. Além disso, como nos referimos na página 108 desta dissertação, Borges não foi um autor que buscou entender a literatura, mas, sim, interpretá-la. Entender é sistematizar conceitos, propor padrões classificatórios para as obras literárias; já interpretar representa antes a fluidez dos estudos do que uma rigorosidade metodológica, pois considera que a literatura está aberta a múltiplas possibilidades de estudo, e que foge a qualquer regra ou esquema de categorização rígido e homogêneo. Portanto, conjecturar é a engrenagem que faz girar as estruturas dos estudos interpretativos, como é o caso desta nossa pesquisa, que só foi possível graças às conjecturas que fizemos das obras que lemos.

Terceiro. Borges foi um autor que não considerava a literatura como tendo uma estrutura predeterminada. Os gêneros literários, como vimos, estavam sempre condicionados à literatura. “Pierre Menard, autor del *Quijote*”, por exemplo, deu-nos tanto suporte teórico, quanto literário, para analisarmos a situação do escritor latino-americano frente às imposições da tradição cultural. Essa valência estrutural só foi possível porque Borges fora um escritor para quem o texto literário era o início e o fim da ciência da literatura. A teoria estaria sempre condicionada à obra, não o contrário. Afinal, a crítica é tão ficcional quanto a própria literatura.

Quarto. Em “Pierre Menard, autor del *Quijote*” é desenvolvida uma teoria da escrita e da leitura, como inicialmente teorizou Emir Rodríguez Monegal (1980; 1987) e

Beatriz Sarlo (2008). Com Pierre Menard, Borges nos mostra como é possível criar uma tradição de rupturas, como queria Monegal (1974) e Octavio Paz (2013). Menard funda um território de livre comércio intelectual, em que há influências múltiplas e mútuas entre os autores; um território de veredas temáticas que se bifurcam, e onde centros e margens estão alinhados a propósitos únicos: o da leitura, o da literatura. Nessa zona de distância sem distâncias, já não há dívida entre os escritores e a tradição.

Pierre Menard, autor provinciano, de leitor fiel dos clássicos à iconoclasta da tradição, representa tudo que um escritor das margens não é: receptáculo de informações, reproduzidor cultural, limitado a temas locais. Menard é o leitor-autor de que falava Barthes (2004, p. 39), que faz da leitura “a conduta do Desejo de escrever”, ao imprimir autoria às interpretações que faz dos textos sobre os quais se debruça.

A personagem segue caminho semelhante ao do seu autor. Tanto em Borges quanto em Menard não há negação da tradição, como também não há a noção de dívida entre os autores marginais e os canônicos, o que há é a liberdade inventiva de se trabalhar com qualquer tema dentro das mais variadas culturas. Em um espaço de distâncias atenuadas, sejam elas geográficas ou cronológicas, e onde não existe débito entre as culturas, o único pedágio cobrado é o de que os artistas conheçam o terreno em que estão. Trabalhar com a tradição requer conhecê-la. Não obstante, como fora demonstrado nos capítulos anteriores, os escritores latino-americanos, tendo Pierre Menard como arquétipo inicial, foram profundos conhecedores da tradição ocidental e oriental.

Quinto. Jorge Luis Borges inverteu os lugares canônicos da tradição, uma vez que transformou o que outrora fora periferia em centro irradiador de cultura. Tal como o texto de Menard pôde influenciar o de Cervantes ao propor novas interpretações para a obra predecessora, os textos de Borges foram capazes de influenciar as grandes culturas ocidentais. Para confirmar a nossa afirmação, tomemos como exemplo uma citação de Italo Calvino (1993, p. 246 - 247) na qual o literato fala sobre o poder influenciador de Borges na literatura italiana:

Penso na influência que ele [Borges] teve sobre a criação literária italiana, sobre o gosto e sobre a própria ideia da literatura: podemos dizer que muito daqueles que escreveram nestes últimos vinte anos [o ensaio é de 1984], a partir dos que pertencem a minha geração [o primeiro livro publicado por Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, é de 1947], foram profundamente marcados por ele.

Jorge Luis Borges, autor marginal, pertencente a um país de um subcontinente considerado como subdesenvolvido, agora é capaz de influenciar uma literatura de tradição

secular, como a italiana. Borges, como Menard, aprimorou a arte estagnada e rudimentar da leitura, já que além de inverter as flechas cronológicas de influência, também alterou o mapa da literatura, tirando a literatura latino-americana de sua condição periférica. Com Borges, as margens começaram a mostrar a sua voz e aos poucos foram sendo escutadas nos antigos centros culturais.

No decorrer desta pesquisa, buscamos interpretar a obra “Pierre Menard, autor del *Quijote*” como uma referência ao ato de escrever desde as margens da tradição. A peça literária de Menard é uma pedra lançada contra os vitrais dos templos canônicos; por tal ato, esse vândalo da tradição foi condenado ao obscurantismo, ou a pior de todas as condenações: o esquecimento. Porém, Pierre Menard não temia consequências; no seu afã de transgredir a tradição, seu ponto de mira era apenas um: a liberdade criativa. Seu dilema, talvez o maior deles, era o de não mais render mais tributos aos clássicos, mas questioná-los, e a partir deles reescrever uma obra nova, capaz de ombrear as antecessoras. *Mutatis mutandis*, é essa a situação do escritor latino-americano ao tomar consciência de que está livre para escrever sobre qualquer tema que for do seu interesse, como foi demonstrado por Borges em “El escritor argentino y la tradición”.

Os autores latino-americanos, assim como Pierre Menard, munidos de sua irreverência criativa, já podem adaptar em suas obras os melhores temas colhidos nas literaturas ocidentais e orientais; já podem transformar um discurso alheio em temas próprios, seus; e ainda que tenham os textos de seus precursores como baliza estética, deles não são integralmente devedores, pois a partir de uma retórica alheia, os autores latino-americanos readaptam os temas literários à realidade local. É o caso da Yoknapatwpha faulkneriana, que reverbera na Macondo de Gabriel García Márquez, ou os temas sartrianos presentes na obra de um Vargas Llosa e trabalhados artisticamente dentro da realidade peruana, ou ainda o afrancesado Horacio Olivera, personagem cortaziano, que passeia pelas ruas e pela cultura parisienses e, algumas vezes, compara-a com a *porteña*.

Estudar a obra de Borges foi como descortinar caminhos em meio a um manancial interpretativo. Como aprendemos esse artesão das pequenas histórias: “o mestre escolhe seus discípulos, mas os livros não escolhem seus leitores, que podem ser malvados ou néscios” (BORGES, 1998, p. 100). Tendo em vista a parcialidade do nosso estudo, como todo texto o é, esperamos, dessa maneira, não termos sido nenhum desses dois últimos tipos de leitores, mas antes objetivamos que este nosso trabalho interpretativo tenha contribuído com os estudos acadêmicos acerca da produção borgiana, na medida em que seguiu um caminho que buscou estudar os textos desse autor argentino dentro de marcos reguladores, fossem eles

culturais e/ ou sociais, analisando a obra sempre dentro do seu contexto de formação. Antes, almejamos ter escrito um texto que, semelhante ao de Pierre Menard, se apoie em obras predecessoras, no nosso caso falamos dos estudos críticos que nos deram suporte, e escrever um texto, a sua medida, novo, que contribua para o infinito campo dos estudos borgianos.

Para terminar, uma última observação precisa ser feita. Jorge Luis Borges e Pierre Menard devem ser vistos como indivíduos que passaram entre a realidade e a ficção; *flanêurs* de um mundo utópico. Autores presos, unicamente às palavras: impregnados de literatura.

REFERÊNCIAS

- ABELARDO RAMOS, Jorge. Borges, bibliotecário de Alejandría. In: LAFFORGUE, Martín. **Antiborges**. Buenos Aires: Vergara, 1999. pp. 127-140.
- ACOSTA, Leonardo. Borges: El escritor de las antípodas. **Casa de las Américas**, La Habana, n. 216, p. 21-34, jul.-sep. 1999.
- ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003.
- AGAMBEM, Giorgio. **Ideia da prosa**. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- ALAZKARI, Jaime. Estructura oximorónica en los ensayos de Borges. In: MARCO, Joaquín (Ed.). **Asedio a Jorge Luis Borges**. Madrid: Ultramar, 1981. pp. 119-128.
- ANDRADE, Mário. **Poesia completa**. Edição crítica de Diléia Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- _____. **De Paulicéia desvairada a Café**: poesias completas. São Paulo: Círculo do Livro, 1983.
- ANDRADE, Oswald de. **Poesia reunida**. São Paulo: Companhia das letras, 2017.
- _____. Manifesto antropófago. In: SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas**: polêmicas, manifestações e textos críticos. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2008. pp. 174 – 180.
- _____. Manifesto da poesia Pau-Brasil. In: SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas**: polêmicas, manifestações e textos críticos. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2008. pp. 166 – 171.
- ARROJO, Rosemary. Borges e a maldição de Babel: escritura, interpretação e conflito. In: SCHWARTZ, Jorge. (Org.). **Borges no Brasil**. São Paulo: Ed. UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001. pp. 149 – 163.
- ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: _____. **Obra completa**. Vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992. pp. 801 – 809.
- BALDERSTON, Daniel. Borges: el escritor argentino y la tradición (universal). Cuadernos Americanos. Disponível em: http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/Cuadernos%20Americanos_0.pdf. Acesso em: 22 mai. 2017.
- BANDEIRA, Manuel. **A cinza das horas; Carnaval; O ritmo dissoluto**. Edição crítica de Julio Castañon Guimarães e Rachel T. Valença. Rio de Janeiro: Frente Editora, 2008.
- BARBOSA, João Alexandre. Borges, Leitor do Quixote. In: SCHWARTZ, Jorge. (Org.). **Borges no Brasil**. São Paulo: Ed. UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001. pp. 51 – 75.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Prefácio de Leyla Perrone-Moisés; tradução de Mario Laranjeira; revisão da tradução de Andréa Stahel M. da Silva. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BELLO, Andrés. **Antología esencial**. Prólogo y selección de José Ramos; notas de Pedro Grases. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2011. (Colección Claves de América, nº 11).

_____. Las repúblicas latinoamericanas. Autonomía cultural. *In: Cuadernos de Cultura Latinoamericana*. Ciudad de México, n. 11, 1978.

BENEDETTI, Mario. Temas e problemas. *In: Moreno, Fernández César. América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1979. pp. 363 – 381.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **O Cânone ocidental**: os livros e a escola do tempo. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**: 1923 - 1972. Buenos Aires: Emecé, 1974.

_____. **Obras completas**. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1998. v. 1

_____. **Obras completas**. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999a. v. 2

_____. **Obras completas**. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999b. v. 3

_____. Anatomia do meu ultra. *In: SCHWARZ, Jorge. Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestações e textos críticos*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2008. pp. 133 – 134.

_____. Ultraísmo. *In: SCHWARZ, Jorge. Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestações e textos críticos*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2008. 134 – 139.

BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**: Ensaios de Crítica literária e ideológica. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. A parábola das vanguardas latino-americanas. *In: SCHWARZ, Jorge. Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestações e textos críticos*. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2008. pp. 33 – 43.

BOURDIEU, Pierre. Campo do poder, campo intelectual e habitus de classe. *In: _____Economia das trocas simbólicas*. Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. Tradução de Sergio Miceli, Silvia de Almeida Padra, Sonia Miceli e Wilson Campos Vieira São Paulo: Perspectiva, 1992.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulino. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. 5ª edição. São Paulo: Globo, 1991. pp. 7 – 53.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: MORENO, Fernández César. (Org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. **Iniciação à literatura brasileira**. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.

_____. **Literatura e Sociedade**. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira: Modernismo**. 9ª edição. São Paulo: DIFEL, 1983.

CARILLA, Emilio. La lírica hispanoamericana colonial. In: MADRIGAL, Luis Íñigo (coord.). **Historia de la literatura hispanoamericana**. Tomo I. 5ª. ed. Madrid: Cátedra, 2008. pp. 237 – 274.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Tradução de e notas de Ernani Ssó; introdução de John Rutherford; posfácio de Jorge Luis Borges, Ricardo Piglia. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

CHAUNU, Pierre. **História da América Latina**. Tradução de Miguel Urbano Rodrigues. 7ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CHAKRABARTY, Dipesh. **Al margen de Europa**. Pensamiento poscolonial y diferencia histórica. Traducción de Alberto E. Álvarez y Araceli Maira. Tusquets Editores, Barcelona: 2008.

CHRISTOPHE, Charle. **Los intelectuales en el siglo XIX**. Traducción de Carlos Martínez Ramírez. Madrid: Siglo Veintiuno, 2000.

CRUZ, Juana Inés de la. **Obra selecta**. Tomo I. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1994.

CORTÁZAR, Julio. **Obra Crítica III**. Buenos Aires: Alfaguara, 2011.

_____. **Aulas de Literatura**. Tradução de Fabiana Camargo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

_____. **Jogo da Amarelinha**. Tradução de Fernando de Castro Ferro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

COUTINHO, Eduardo. **Literatura Comparada na América Latina: ensaios**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2003.

DARÍO, Rubén. **Poesía**. Prólogo de Ángel Rama. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985.

DE CAMPOS, Haroldo. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. **Pau-Brasil**. 5ª edição. São Paulo: Globo, 1991.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos . 2. ed. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo, SP: Perspectiva, 2004.

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

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaio**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. pp. 37 – 48.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Tradução de Salma Tannus Muchail. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

FUENTES, Carlos. **La gran novela latinoamericana**. Buenos Aires: Alfaguara, 2012.

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**. Rio de Janeiro: Record, 1990.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Tradução de Sergio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 2010. (Coleção L&PM Pocket; v. 900).

GANDAVO, Pero de Magalhães. **Tratado da Terra do Brasil**: história da província de Santa Cruz, a que vulgarmente chamamos Brasil. Edições do Senado Federal: Brasília, 2008. Vol. 100.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas, poderes oblíquos**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.

GARCÍA MÁRAQUEZ, Gabriel. A solidão na América Latina. In: _____. Cem anos de solidão. 78ª edição. Tradução de Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: Record, 2011.

GENETTE, Gerard. **Palimpsesto**: a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GIUSTI, Roberto. “Los premios nacionales de literatura”. **Nosotros**, 2ª. época, julio de 1942, núm. 76, pp. 115-116.

GIRARDOT, Rafael Gutiérrez. La literatura hispanoamericana de fin de siglo. In: MADRIGAL, Luis Íñigo (coord.). **Historia de la literatura hispanoamericana**. Tomo II. 5ª. ed. Madrid: Cátedra, 2008. pp. 495-506.

GÜIRALDES, Ricardo. **Dom Segundo Sombra**. Tradução de Augusto Meyer. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

HARSS, Luis. **Los Nuestros**. Buenos Aires: Alfagura, 2013.

HEGEL, F. Cursos de estética. In: Rodrigo Duarte (Org.). **O belo autônomo**: textos clássicos de estética. 2. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Autêntica; Crisálida, 2012, p.187-202.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro. **Las corrientes literarias en la América Hispánica**. 3ª edición. Ciudad de México: Fondo de cultura Económica, 2001.

HOBBSAWM, Eric. **Viva la revolución: a era das utopias na América Latina**. Tradução de Pedro Maia Soares; Organização de Leslie Bethell. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. **La utopía americana**. Caracas. Biblioteca Ayacucho, 1989.

IMBERT, E. Anderson. **Historia de la literatura hispanoamericana**. Tomo I. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1988a.

_____. **Historia de la literatura hispanoamericana**. Tomo II. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1988b.

_____. **Historia de la literatura hispanoamericana**. Tomo III. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1988c.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.

JOZEF, Bella. **História da literatura hispano-americana**. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. 3. ed. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.

LUDMER, Josefina. ¿Cómo salir de Borges?. In: ROWE, William; CANAPARO, Claudio; LOUIS, Annick. **Jorge Luis Borges: Intervenciones sobre pensamiento y literatura**. Buenos Aires: Paidós, 2000.

MARIÁTEGUI, José Carlos. O processo da literatura. In: _____. **Sete ensaios de interpretação da realidade peruana**. Tradução de Felipe José Lindoso. São Paulo: Expressão Popular, 2008. pp. 221 – 330.

_____. ¿Existe un pensamiento Hispanoamericano? In: **Cuadernos de Cultura Latinoamericana**. Ciudad de México, n. 34, 1978.

_____. Nacionalismo e vanguardismo na literatura e na arte. SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas: polêmicas, manifestações e textos críticos**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 2008. pp.542 – 544.

MARTÍNEZ, José Luis. Unidade e diversidade. In: MORENO, Fernández César (Org.). **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. pp. 61 – 81.

MARTÍ, José. Nuestra América. In: **Cuadernos de Cultura Latinoamericana**. Ciudad de México, n. 7, 1978.

MASCARENHA DE CAMPOS, Vera. **Borges e Guimarães**. Na esquina rosada do grande sertão. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

MIGNOLO, Walter. Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista. In: MADRIGAL, Luis Íñigo (coord.). **Historia de la literatura hispanoamericana**. Tomo I. 5ª ed. Madrid: Cátedra, 2008. pp. 57- 125.

MONTAIGNE, Michel de. **Os ensaios**. Organização de M. A. Screech. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MONTALDO, Graciela; TEJADA, Nelson Osorio. El Modernismo en Hispanoamérica. In: **Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina**. Tomo II. Caracas: Biblioteca Ayacucho/Monte Ávila Editores Latinoamericana. 1995. pp. 3184-93.

ORTEGA, Julio. El tempo de la poesía de Rubén Darío. In: DARÍO, Rubén. **Del Símbolo a la realidad**. Madrid: Alfaguara/ Real Academia Española, 2016.

OVIEDO, José Miguel. **Historia de la literatura hispanoamericana 3**: postmodernismo, vanguardia y regionalismo. Madrid: Alianza, 2001.

_____. **Historia de la literatura hispanoamericana 4**: De Borges al presente. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

PAZ, Octavio. **In/Mediaciones**. 3. ed. Barcelona: Seix Barral, 1990.

_____. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **O arco e a lira**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. **Os Filhos do Barro**: do romantismo à vanguarda. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **O labirinto da solidão** e post-scriptum. 4ª ed. Tradução de Eliane Zaguri. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

_____. **Vislumbres da Índia**: um diálogo com a condição humana. 3ª ed. Tradução de Olga Zavary. São Paulo, Mandarim, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Machado de Assis e Borges: Nacionalismo e cor local. In: SCHWARTZ, Jorge. (Org.). **Borges no Brasil**. São Paulo: Ed. UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001. pp. 101 – 114.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 2., 1990, Belo Horizonte. Atas..., Belo Horizonte, 1990.

_____. **Crítica y Ficción**. Barcelona: Seix Barral, 2000.

_____. **Formas Breves**. Tradução de José Marcos Mariani Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

_____. Borges a arte de narrar. In: SCHWARTZ, Jorge. (Org.). **Borges no Brasil**. São Paulo: Ed. UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2001. pp. 17 – 34.

_____. Sarmiento, escritor. In: SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo**. Tradução de Sérgio Alcides. São Paulo: Cosca Naify, 2010. p. 9- 41.

PIZARRO, Ana. La emancipación del discurso. In: _____. **América Latina: palavra, literatura e cultural**. Vol.2. São Paulo: Memorial; Campinas; UNICAMP. 1994. pp. 21 -32.

PRIETO, Adolfo. Borges y la nueva generación”. In: LAFFORGUE, Martín. **Antiborges**. Buenos Aires: Vergara, 1999. pp. 55-75.

RAMA, Ángel. **Transculturación narrativa en América Latina**. 2. ed. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, [1982] 2008.

_____. **La crítica de la cultura en América Latina**. Selección de Saúl Sosnowski y Tomás Eloy Martínez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985a.

_____. Prólogo. In: DARÍO, Rubén. **Poesía**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1985b. pp. ix – lii.

_____. **A cidade letrada**. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Boitempo, [1984] 2015.

RAMÍREZ, Sergio. El libertador. In: DARÍO, Rubén. **Del Símbolo a la realidad**. Madrid: Alfaguara/ Real Academia Española, 2016.

RIBEIRO, Darcy. **As Américas e a civilização: processo de formação e causas do desenvolvimento desigual dos povos americanos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

REYES, Alfonso. Notas sobre la inteligencia americana. In: SKIRIUS, John. (Org.). **El ensayo hispanoamericano del siglo XX**. 5. ed. México: FCE, 2004. pp. 156 – 163.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir Rodríguez. **Borges por Borges**. Tradução de Ernani Ssó. Porto Alegre: L&PM Editores, 1987.

_____. Tradição e renovação. In: MORENO, Fernández César. (Org.) **América Latina em sua literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979. pp. 131 – 159.

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

_____. La nueva novela de Latinoamérica. La pluma busca otros horizontes: la temática de la narrativa latinoamericana se aleja del campo para concentrarse en la ciudad. In: OCAMPO, Aurora M. (Org.). **La crítica de la novela iberoamericana contemporánea**. México: UNAM, 1973. pp. 24 – 37.

_____. **Obra selecta**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003.

_____. **El juicio de los parricidas**. Buenos Aires: Deucalión, 1954.

ROA BASTOS, Augusto. Imagen y perspectiva de la narrativa latinoamericana actual. *In*: OCAMPO, Aurora M. (Org.). **La crítica de la novela iberoamericana contemporánea**. México: UNAM, 1973. pp. 38 – 57.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre a dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SARLO, BEATRIZ. **Borges**: Um escritor na periferia. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. **Modernidade periférica**. Tradução e posfácio de Júlio Pimenta Pinto; Prólogo de Sergio Miceli. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 23. ed. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2001.

SCHULMAN, Ivan. Poesía modernista. *In*: MADRIGAL, Luis Íñigo (coord.). **Historia de la literatura hispanoamericana**. Tomo II. 5ª. ed. Madrid: Cátedra, 2008. pp. 523 – 536.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. Tomo 1. Tradução, apresentação, notas e índices de Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SCHWARTZ, Jorge. **Vanguardas latino-americanas**: polêmicas, manifestações e textos críticos. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

SCHWARTZ, Jorge; May Lorenzo Alcalá. **Vanguardas argentinas**: anos 20. Tradução de Maria Angélica Keller Almeida. São Paulo: Iluminuras, 1992.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e terra, 2009.

_____. A carroça, o bonde e o poeta modernista. *In*: _____. **Que horas são?**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SEBRELI, Juan José. Borges: el nihilismo débil. *In*: LAFFORGUE, Martín. **Antiborges**. Buenos Aires: Vergara, 1999. pp. 337-383.

SKIRIUS, John (Comp.) **El ensayo hispanoamericano del siglo XX**. Traducción del prólogo de David Huerta. 5ª ed. Ciudad de México: FCE, 2004.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar? . Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TACCA, Óscar. Riqueza de "Pierre Menard, autor del Quijote". *In*: **El puente de las palabras**: Homenaje a David Lagmanovich. Ed. Inés Azar. Washington: Interamer, 1994. pp. 429 – 439.

VARGAS LLOSA, Mario. **Dicionário Amoroso da América Latina**. Tradução de Wladimir Dupont e Hortência Lencastre. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

VÁZQUEZ, María Esther. **Jorge Luis Borges**: Esplendor e derrota. Tradução de Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 1999.

WILLIAMSON, Edwin. **Borges**: uma vida. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.