
O Retorno do Real e o leitor de Pierre Menard, autor de Quixote¹

Raphael Domingos DE ÁVILA²

Nilson ALVARENGA³

Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, MG

RESUMO

Este trabalho foi feito a partir das discussões do módulo de estudos em Cinema, Estética e Psicanálise, do Pet Facom – UFJF. Trata-se de um estudo sobre o dispositivo de repetição no conto “Pierre Menard, autor de Quixote”, a partir das reflexões de Hal Foster sobre realismo traumático. O objetivo geral deste estudo é pensar no processo de comunicação entre o leitor e o texto de Jorge Luis Borges, se distanciando tanto das análises de forma e conteúdo, quanto da pesquisa com leitores empíricos. Através dos métodos de Foster e das teorias da recepção de Wolfgang Iser e Roland Barthes, propomos algumas reflexões sobre os efeitos gerados no leitor pelo dispositivo de repetição do texto.

PALAVRAS-CHAVE: Jorge Luis Borges; teoria da recepção; retorno do real; literatura; crítica literária.

1- Introdução

Em “História universal da infâmia” (2017), Jorge Luis Borges cria biografias imaginárias de personagens que leu em algum momento. Neste livro, o autor reescreve histórias alheias e imprime novos sentidos ao reescrevê-las, revogando a criação literária a partir da leitura. Esse propósito é evidenciado no prólogo de sua primeira edição: “Ler, antes de tudo, é uma atividade posterior à de escrever: mais resignada, mais civil, mais intelectual” (BORGES, 2017, p.9). É intuitivo pensarmos que todo escritor é acima de tudo um leitor, que conheceu anteriormente a leitura para depois escrever sua própria obra. O que Borges aponta é que a leitura não tem um papel anterior à escrita, mas sim é ela a própria atividade de criação (MONEGAL, 1980).

1 Trabalho apresentado no IJ06 – Interfaces Comunicacionais, da Intercom Júnior – XVI Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

2 Estudante de Graduação 7º. período do Curso de Jornalismo da Facom-UFJF; bolsista do PET-Facom UFJF, e-mail: raphael_domingos.a@outlook.com

3 Orientador deste trabalho. Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, professor adjunto da Universidade Federal de Juiz de Fora e orientador do módulo de estudos em Cinema, Estética e Psicanálise, e-mail: nilsonaa@terra.com.br

“Pierre Menard, autor de Quixote” é um conto do livro *Ficções* (2016). É considerado uma das pedras angulares para a compreensão da literatura do autor. A narrativa ilustra bem o que foi dito anteriormente, onde somos apresentado à obra de Pierre Menard, o autor fictício de “Quixote”, uma reescrita literal do clássico de Cervantes.

No conto, Pierre Menard foi um prolífico escritor que produziu durante o final do século XIX e o início do século XX. O narrador nos introduz brevemente sua carreira literária, mas foca sua crítica naquela que é considerada sua principal obra: *Quixote*. Esse romance não é uma releitura de *Quixote* feita por Menard, influenciada pelo contexto de sua época e pela experiência pessoal do escritor, tampouco é um exercício de imaginar o Quixote nos tempos contemporâneos. O que Menard faz não é reproduzir o *Quixote* de Cervantes, mas sim produzir um outro livro que é a exata repetição verbal do primeiro, palavra por palavra.

O processo de repetição é o tema de um dos capítulos do livro *O retorno do real*, do historiador e crítico de arte Hal Foster. Nesse capítulo, Foster discute as diferentes análises da obra de Warhol, para posteriormente sugerir sua tese. Essas leituras de Warhol apontam principalmente para o processo de criação simples do artista. Na obra *Death in América* (1963), uma série de fotografias de acidentes violentos, a interferência de Warhol nas imagens se limita à adição de cores, manchas, sinais de manuseio e nas repetições exatas. Todas essas análises citadas por Foster são rotineiramente resumidas em dois modelos de representação: a imagem que representa um referencial e a imagem como simulacro. O autor acrescenta em sua tese uma terceira possibilidade, que não necessariamente contradiz as outras duas.

A imagem como referencial é aquela que está ligada “a um referente, a temas iconográficos ou coisas reais do mundo” (FOSTER, 2004, p.163). Segundo essa leitura, as imagens têm uma referência externa às próprias imagens. Para o pensador Thomas Crow, por exemplo, a simplicidade da produção artística de Warhol não indica uma ausência de um referencial. Na verdade, essa aparente indiferença aponta para a própria

indiferença da cultura de consumo, que esconde a violência e a realidade do sofrimento (apud FOSTER, 2004). É como se o processo simplista de Warhol significasse um disfarce de seus verdadeiros temas.

Se esse primeiro modelo de representação sugere que a imagem faça uma referência externa, a representação como simulacro vê na obra um processo de autorreferência, onde a representação da imagem aponta para a própria imagem, e não para uma referência no “mundo real”. Seguindo esse modelo, o semiólogo Roland Barthes vê na produção de Warhol imagens “dessimbolizadas” (apud FOSTER, 2004). Para ele, a superficialidade na obra do artista é um dos melhores exemplos de simulacro, pois suas imagens são completamente vazias de qualquer significado. Se para Barthes a falta de qualquer profundidade na arte *pop* é exaltada como um rompimento das tradições de representação na arte, o também semiólogo Baudrillard vê nessa falta de empatia a completa entrega da obra à “economia política do signo de consumo” (apud FOSTER, 2004, p.164). Para Baudrillard, a superficialidade dessas obras indica o fim da distância entre as propriedades artísticas e os produtos capitalistas.

Para Foster, ambas as leituras devem ser consideradas, mas ele ressalta que nenhuma delas se aprofunda em uma das principais características do processo do artista: a repetição e o efeito gerado por ela. É se atentando para o dispositivo de repetição, usado por Warhol, que Hal Foster sugere um terceiro modelo, chamado por ele de real traumático. O termo vem de sua principal base para desenvolver sua tese: a psicanálise de Jacques Lacan. O foco dessa abordagem deixa de ser a representação e passa a ser como a obra gera um modo de comunicação específica.

Foster relaciona a repetição na psicanálise e a repetição no processo artístico de Warhol pelo momento de ressurgimento do real aparentemente calado pela repetição. Segundo a psicanálise, o neurótico tende a repetir compulsivamente uma mesma imagem ou momento traumático, por mais que isso o faça sofrer; mas isso o impede de um sofrimento maior: que surja, por trás da repetição uma relativização de sua situação como sujeito que, por mais que sofre, está seguro nessa relação com o seu próprio

trauma. Nesse sentido, a repetição esconde o real. Mas cabe ao analista, detectando a repetição e, portanto, o mecanismo pelo qual o paciente se esquivava do real, apontar para a existência dele.

Segundo Foster, quando Warhol utiliza um mecanismo de repetição ele está produzindo um efeito parecido com aquele provocado pelo analista: a repetição seriada de uma mesma foto, que a princípio esconderia o real traumático inerente ao seu conteúdo referencial (acidentes, corpos mutilados etc.), no fundo faz justamente esse “real escondido” retornar. Em suma, a repetição cala um choque, cala pois ela “protege o real”, esvazia os sentidos, e acaba causando um segundo choque que possibilita o retorno do real protegido.

Para ilustrar a ideia de Hal Foster, voltemos à análise da obra de Warhol. Foram citadas as diferentes interpretações de suas obras segundo os modelos de representação, mas pensemos o seguinte: tanto os temas de violência e morte representadas pelo processo criativo indiferente do artista (modelo referencial), quanto a dessimbolização total do objeto (modelo de simulacro), podem ser encontrados já na primeira imagem de uma obra de Warhol. Esses dois choques não dependem do dispositivo da repetição para acontecerem. Na verdade o que ocorre é o contrário: a repetição cala por um momento essas duas "realidades" (a dos signos e a dos referentes).

Este é o ponto da abordagem: enquanto as leituras correntes apontam ora para os referentes (de uma realidade existente fora dela, mas representada pela foto), ora para os signos mesmos (o jogo de signos que gera simulacros sem importar os referentes), Foster centra sua análise no jogo entre o dispositivo (repetição) e seu efeito sobre um possível espectador. Ou seja, o foco está na experiência de um espectador; portanto, no processo de comunicação entre obra e espectador, mas não propriamente o espectador empírico, este ou aquele sujeito, mas no espectador criado pelo dispositivo, já que ele terá que reproduzir, na espectralidade, o mesmo caminho da repetição, que é inerente à obra e, sem a qual (as fotos lado a lado) a obra não existiria. É, portanto, no jogo entre obra e experiência que Foster centra seu estudo. E é na descrição do

dispositivo criativo de Warhol — que não é nem o dado referencial, nem a análise dos signos isolados do processo criativo-receptivo, nem no levantamento empírico de como reagem este ou aquele espectador específico — que Foster concentra sua análise.

A analogia entre a obra de Warhol e “Pierre Menard” surge inicialmente pelo processo comum de repetição entre o artista e o personagem Menard. A partir daí, levantamos a questão: será que o mesmo dispositivo gera efeitos parecidos no leitor? Poderíamos, descrevendo os dispositivos da repetição criados no conto de Borges, pensarmos na experiência da obra tal como propiciada por eles?

É preciso lembrar que Pierre Menard é um personagem fictício de Jorge Luís Borges. No conto, Borges realiza uma escrita sobre a escrita de Menard, em uma escrita de ficção na forma de ensaio. A escolha dessa linguagem traz implicações e cria divergências entre a repetição no conto e na obra de Warhol. Por conta disso, mais do que refletir sobre o processo de repetição, este estudo deve refletir sobre como Borges articula a repetição com os demais elementos do texto.

No último parágrafo de “Pierre Menard, autor de Quixote”, lemos: “Menard (talvez sem querer) enriqueceu mediante uma técnica nova a arte detida e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas” (BORGES, 2016, p.44). A hipótese do estudo é que a relação entre escrita e leitura é inerente ao tipo de experiência criada pelo dispositivo de repetição como uma explicitação do próprio efeito da leitura. Ou seja, que o efeito gerado pelo dispositivo de Borges se torna o tema de seu conto.

2- O dispositivo de repetição em “Pierre Menard, autor de Quixote”

Pierre Menard é um dos textos de Borges mais estudados. Parte de sua literatura fundamental aborda justamente o dispositivo de repetição. Seguindo os passos de Hal Foster, passaremos brevemente por duas dessas leituras, dividindo-as entre modelo representacional de referentes e de simulacro.

Como modelo referencial, podemos citar algumas reflexões do crítico Emir R. Monegal, em seu livro “Borges: uma poética da leitura” (1980). Segundo o autor, “Pierre Menard” aborda a impossibilidade de uma crítica científica, uma vez que o valor verbal do texto em si é nulo, representado pela repetição literal. Para Monegal, o vazio de sentido da obra em si abre infinitas possibilidades de interpretação nas leituras de um leitor/crítico, ou seja, o conto pode ser entendido como uma reflexão sobre a relatividade inerente à crítica literária.

Entre os exemplos das leituras de “Pierre Menard” como modelo de simulacro, podemos citar o estruturalista Gérard Genette. O autor analisa a produção de Borges como a criação de um espaço utópico literário (GENETTE, 1972), onde todos os livros são, na verdade, um único livro. Segundo ele, o projeto literário de Borges parte dessa premissa e todas suas vastas referências, tão característica de sua obra, se mostram, na realidade, uma única referência, ou a autorreferência. Segundo o autor, quando Pierre Menard escreve palavras alheias como se fossem suas, não é diferente do que o próprio Cervantes faz ao escrever o seu “Quixote” ou o que faz qualquer outro escritor ao produzir uma obra. Menard é o autor de “Quixote” justamente por ser, antes de tudo, um leitor, “[...] é autor de *Quixote* pela simples razão de que todo leitor (o verdadeiro leitor) também o é” (GENETTE, 1972).

Porém, poderíamos pensar em uma terceira alternativa de leitura, como Hal Foster propôs ao analisar as pinturas de Andy Warhol? Para refletirmos sobre os efeitos gerados pelo dispositivo de repetição, voltemos à tese de Foster. Segundo o autor, a repetição literal faz parte do projeto artístico do “tedioso” Warhol, que assume seu esforço em produzir coisas que são exatamente as mesmas sempre. Nas palavras do próprio artista:

“Não quero que (o objeto) seja essencialmente o mesmo — quero que seja exatamente o mesmo. Pois quanto mais se olha para exatamente a mesma coisa, tanto mais ela perde seu significado e nos sentimos cada vez melhor e mais vazios”. (FOSTER, 2005, p.165).

Para Foster, o vazio almejado por Warhol na repetição é sua tentativa de “defesa contra o afeto”. A questão é que essa repetição não é apática na interação do expectador com a obra, ou seja, ela “não apenas *reproduz* efeitos traumáticos; ela também os *produz*” (FOSTER, 2005, p.166). Foster defende que, ao tentar se proteger de qualquer afeto pela repetição, é a própria repetição que produz um novo afeto. Ela é responsável por esvaziar o conteúdo da imagem, criando um estágio de proteção contra os referenciais. Essa proteção é o que permite o real se expor posteriormente, no surgimento de um certo efeito. Esse movimento de retorno causa o que Foster chama de ruptura, que acontece “menos no mundo que no sujeito — entre a percepção e a consciência de um sujeito *tocado* pela imagem” (FOSTER, 2005, p.166).

Essa ruptura acontece também materialmente na pintura, na interrupção da sequência de repetição, quando o artista interfere na imagem “menos por meio do conteúdo do que pela técnica” (FOSTER, 2005, p.167). Foster cita o exemplo da obra *Ambulance Disaster* (Desastre de Ambulância, 1963), uma fotografia repetida de uma ambulância acidentada, com uma mulher morta pendurada na janela do veículo. Para o autor, o choque não ocorre na figura da mulher em si, mas sim “na gota obscena que apaga sua cabeça na imagem de baixo” (FOSTER, 2005, p.167). Essa “gota obscena” não adiciona um novo conteúdo à imagem, mas gera um efeito que só ocorre pela articulação do dispositivo de repetição com a interferência de Warhol. Dessa forma, é impossível analisarmos o dispositivo de repetição sem pensarmos no todo da imagem, nos dispositivos que estão na imagem e que produzem em conjunto o efeito que Foster chama de “retorno do real”.

Para explicar como essa interferência rompe com o vazio causado pela repetição sem adicionar um conteúdo a imagem, Foster busca o conceito de *punctum* trabalhado por Roland Barthes em “Câmara Clara” (2011). O *punctum* surge a partir de um estupor inexplicável vindo das fotografias mais simplórias. Como define Barthes, ele é o “elemento que nasce da cena, é lançado para fora dela como uma flecha e me atinge [...] é aquilo que acrescento a fotografia e que mesmo assim já estava lá” (apud

FOSTER, 2005, p.166). É importante ressaltarmos que o Barthes a quem Foster busca como referência de sua análise não é o mesmo semiólogo que o próprio autor cita anteriormente como exemplo de leitura de modelo de simulacro de Warhol. Diferente do estudo do jogo dos signos e das estratégias de dessimbolização que Barthes persegue durante a primeira fase de sua carreira, em “Câmara Clara” sua “preocupação recai sobre relação do sujeito com o mundo, mediada pela imagem fotográfica [...]” (SOARES, 2014, p.78).

Vale lembrar que a análise de Foster não é focada no espectador empírico nem, como parece querer o Barthes de “Câmara Clara”, focada na experiência subjetiva do próprio analista. Como usaremos as estratégias de Foster em nossa analogia, tomaremos como elemento-chave a questão relativa a como os dispositivos inerentes ao conto produzem, eles próprios, uma disposição para a experiência, sem a qual a obra poderia parecer vazia (simulacro) ou mesmo precária (conteúdos por demais óbvios).

Assim como Foster busca a referência de Barthes para falar sobre *punctum* e um efeito indeterminado na imagem, buscaremos a teoria do mesmo autor para falarmos de um efeito próximo no texto. Em “O prazer do texto” (1996), Roland Barthes retoma uma questão que permeia sua obra desde seu primeiro livro: o grau zero da escritura ou, como ele próprio reformula ao final de sua carreira, o Neutro. O grau zero é definido como o “esvaziamento de sentido, a busca por um aquém da estrutura” (SOARES, 2014, p.74), as possibilidades de discursos que escapam das estruturas canônicas da linguagem.

Diferente das abordagens anteriores, em “O prazer do texto”, Barthes prioriza a interação do leitor com o texto, uma interação que é corpórea e erótica, segundo o autor. Barthes faz um deslocamento de perspectiva sobre a questão do grau zero quando assume como sua única função o prazer, uma experiência que suas estratégias de análise anteriores não dão conta de definir. Essa fase de sua carreira, que se encerra em “Câmara Clara” e tem início justamente em “O prazer do texto”, privilegia a experiência da espectadoriedade, que é também o que interessava Foster. Entretanto, a exemplo de

“Câmara Clara”, “O prazer do texto” resolve a questão na subjetividade do próprio analista.

Em uma das sessões de “O prazer do texto”, Barthes discute como age o dispositivo de repetição na leitura. A repetição à qual o autor se refere é a literal e formal, diferente das repetições de conteúdo ou reproduções não-literais que repetem-se “os esquemas ideológicos, a obliteração das contradições, mas variam-se as formas superficiais”. (BARTHES, 1996, p.56). Essa distinção, inclusive, é análoga ao pensamento do personagem Menard sobre a repetição. Declaradamente averso a qualquer releitura no nível do conteúdo, como trazer o Quixote para a modernidade, por exemplo, capaz apenas de “ocasionar o prazer plebeu do anacronismo” (BORGES, 2016, p.38), Menard realizou a repetição a que Barthes relaciona como acionadora de prazer.

Para Barthes, “repetir até o excesso é entrar na perda, no zero do significado” (BARTHES, 1996, p.56). Esse estado de perda ao qual ele se refere, se compreendido como a forma que o texto age fora da linguagem, mantém-se como uma análise dos jogos de signos, atribuída às leituras do modelo de simulacro. Inclusive, ao distinguir quais tipos de repetição atendem ou não a sua análise, o autor mantém sua busca pelas estratégias de dessimbolização do texto. Porém, Barthes adiciona a questão do prazer em sua leitura, um efeito que se dá na interação do leitor com o dispositivo da repetição. Sob essa perspectiva, é possível aproximar suas ponderações com o efeito criado pela repetição que Foster discute em seu artigo. Assim, podemos pensar nesse estado de perda a que Barthes se refere como a proteção dos afetos, nos termos de Foster, que por sua vez representam a criação de um novo afeto.

Entretanto, a forma que a repetição aparece em “Pierre Menard” diverge do mesmo dispositivo em Warhol. No conto, a repetição é um dispositivo de um autor fictício analisado por um narrador, em um texto de ficção que utiliza a estética do ensaio. Sendo assim, podemos dizer que a repetição é ficcionalizada, criando “camadas” de efeito gerado. Em uma primeira camada, a repetição gera um efeito no narrador e nos

outros personagens, em um nível fictício portanto; em uma outra, o efeito é gerado no leitor, que lê tanto a repetição (materialmente no texto e discutida durante o conto), quanto a reação dos personagens à repetição. Dessa forma, como na análise feita por Foster, percebemos que, para entendermos o dispositivo de repetição, precisamos observar a articulação do conjunto de dispositivos do conto.

Nas obras de Warhol, nos é apresentado um conteúdo na primeira imagem, a figura da mulher morta em *Ambulance Disaster*, por exemplo. Essa primeira imagem gera um choque no nível do conteúdo, que é esvaziado em seguida pela sua repetição. No caso de “Pierre Menard”, não há um conteúdo apresentado que em seguida é esvaziado. No início do conto, somente é listado uma série de publicações de Menard, chamadas de obras visíveis, para em seguida começar a análise de “Quixote”, chamada de obra invisível, que é quando a repetição é introduzida. A relação entre obra visível e invisível não é explicada. Diferente de Warhol, o conto já se inicia com o vazio da repetição.

Os objetivos de Menard com a repetição são descritas em falas do próprio autor fictício, seguidas de comentários do narrador. Nesses trechos, é dito que o propósito de Menard não é o de copiar, mas sim o de “produzir páginas que coincidissem – palavra por palavra, linha por linha – com as de Miguel Cervantes” (BORGES, 2016, p.38). Nota-se que a ambição não é a de reproduzir Cervantes, mas sim de produzir um outro “Quixote” que é exatamente o mesmo. Nesse primeiro momento, o leitor empírico é apresentado a essa ideia inconcebível de um texto ser outro sendo o mesmo, de Menard ser Cervantes sendo Menard. O leitor se depara com uma obra vazia de conteúdo verbal sendo descrita como um projeto literário autêntico.

A repetição literal, entendida por Barthes como a entrada num estado de vazio de significado, não assombra os leitores fictícios de Menard. Eles não o julgam como um plagiador, não questionam a originalidade de sua obra, leem seu “Quixote” como se lessem qualquer outro texto. Isso destaca o que realmente está em jogo em sua repetição: ao trazer um mesmo texto do século XVI para o século XX, simplesmente o

deslocando de um contexto para outro, produz-se novos afetos. Andy Warhol também desloca imagens de contexto em sua obra, trazendo fotos tiradas de notícias de jornal para museus, mas sem realizar o deslocamento histórico que Menard faz.

Esse deslocamento histórico é o que gera as diversas interpretações do “Quixote” de Menard pelos seus leitores fictícios. Nesse momento do conto, o leitor empírico lê o “propósito meramente assombroso (de Menard)” (BORGES, 2016, p.38) sendo tratado com a estética e a seriedade de um ensaio, inclusive com certo excesso de rebuscamento. Em um dos trechos, o narrador compara fragmentos verbalmente idênticos como se fossem distintos:

“É uma revelação cortejar *Dom Quixote* de Menard com o de Cervantes. Este, por exemplo, escreveu (*Dom Quixote*, primeira parte, capítulo IX):

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

Redigida no século XVII, redigida pelo “ingenio lego” Cervantes, essa enumeração é um mero elogio retórico da história. Menard, em contrapartida, escreve:

... a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro. A história, mãe da verdade; a ideia é assombrosa. Menard, contemporâneo de William James não define a história como indagação da verdade, mas como sua origem”. (BORGES, 2016, p.42).

A articulação entre a repetição, presente materialmente no corpo do texto, com os comentários do narrador, que parece desconsiderar que os textos são verbalmente idênticos, cria um efeito de assimetria entre o leitor empírico, com seus próprios referenciais, e a narrativa do conto, com uma ausência de referencial verbal. Esse efeito de assimetria é explicado por Wolfgang Iser, em seu ensaio “Interação do leitor com o texto” (1979). Para o autor, os vazios são compreendidos como dispositivos que quebram a conectividade de um texto, “sinalizando tanto a ausência de conexão, quanto as expectativas do uso habitual da linguagem” (ISER, 1979, p.107). As lacunas produzidas por essa quebra de conexão são o que criam o efeito de assimetria entre o

leitor e o texto, responsável por acionar as representações do leitor que busca a conectividade. Entretanto, essas representações não dão conta da estrutura complexa do texto de ficção, criando um processo de esvaziamento no leitor. A interação só torna-se simétrica a partir de então, pois o leitor “esvaziado” acessa a experiência direta da leitura. Dessa forma, não podemos compreender a experiência da leitura como uma definição dada pelo escritor, tampouco como uma simples indefinição, entregue a subjetividade do leitor, mas sim como uma indefinição orientada pelos vazios que estão no texto.

Há também um efeito de assimetria entre o “Quixote” de Menard e os seus leitores fictícios que projetam suas próprias representações. Em uma parte do conto, se debate o discurso de Quixote contra as letras e a favor das armas. No “Quixote” de Cervantes isso é compreensível, já que o autor era um velho militar, mas e na obra de Menard, um intelectual do século XX, “contemporâneo a *La tahison des clerics* e de Bertrand Russel” (BORGES, 2016, p.42)? Essas “nebulosas sofisticarias”, como é descrito no conto o discurso a favor das armas, geraram leituras diversas da obra: “Madame Bachelier viu nelas uma admirável e típica subordinação do autor à psicologia do herói; outros, de maneira nada perspicaz, uma transcrição do Quixote; a baronesa de Bacout, a influência de Nietzsche” (BORGES, 2016, p.42). O narrador acrescenta sua própria leitura, uma outra representação, dessa vez relacionando o trecho analisado à própria obra do escritor fictício. Segundo ele, a defesa às armas se justifica pelo hábito de Menard “de propagar ideias que eram o estrito reverso do que preferia” (BORGES, 2016, p.42), em referência ao seu ensaio contra Paul Valéry, listado entre suas obras visíveis.

Todas essas representações, seja relacionando o “Quixote” de Menard a obras posteriores ao “Quixote” de Cervantes, seja comparando as opiniões pessoais e a obra dos dois autores, buscam dar conta do vazio de sentido desse projeto literário, um vazio nada orientado pelas operações dessa “obra invisível”. É este o ponto das leituras do conto tanto por modelo de simulacro, compreendendo que o sentido de uma obra é dado

somente pela autorreferencialidade da literatura, quanto por modelo referencial, compreendendo que, se não há um sentido constante encontrado na própria obra, é impossível pensarmos em uma crítica científica.

Por fim, vimos que o dispositivo de repetição em “Pierre Menard” é articulado com a estética do ensaio, ficcionalizando a repetição. É essa articulação que divide a leitura do conto em duas camadas, criando um jogo de espelho em que o leitor empírico lê leitores fictícios e, portanto, ficcionalizando também a própria leitura. Essas duas camadas, no fim, se encontram, pois a assimetria fictícia entre os leitores de Menard e o vazio de seu “Quixote” é a mesma assimetria entre o leitor empírico e o conto. Iniciamos essa sessão dizendo que “Pierre Menard” se diferencia da obra de Warhol por já começar com o vazio da repetição, sem antes apresentar um conteúdo a ser esvaziado, mas na realidade seu conteúdo é o próprio vazio da leitura, explicitado pela repetição.

Enquanto que os correntes modelos representacionais analisam o vazio da leitura como o tema do conto, e o conto sendo visto, portanto, como uma metalinguagem que propõe reflexões sobre a leitura, ao adotarmos as mesmas estratégias de Foster da descrição dos dispositivos presentes na obra, entendemos o conto pelo processo de comunicação entre esses dispositivos e o leitor criado por eles. Mais do que tecer um comentário sobre a leitura, é a articulação entre os dispositivos de “Pierre Menard” que cria uma experiência singular de leitura, ao criar um efeito de assimetria entre o texto e o leitor que, na espectadoriedade, lerá a leitura ficcionalizada no conto.

3- Conclusão

A escolha do conto de Borges como objeto deste ensaio, mais do que apenas pela analogia feita entre os dispositivos de repetição, se dá pela intuição do autor sobre a experiência da leitura como o centro da literatura. Essa ideia, interna à obra de Borges através de sua criação artística, e não através de formulações teóricas, é anterior aos estudos da recepção da leitura, aos quais foram destacados neste artigo as teorias de

Roland Barthes, em “O prazer do texto”, e de Wolfgang Iser, em “A interação do texto com o leitor”. Ambas as teorias buscam se distanciar dos modelos representacionais, entretanto, há diferenças entre as duas abordagens que é importante destacar.

Segundo a teoria de Iser, a análise dos signos fechados do texto não consegue determinar a experiência da leitura. Da mesma forma, a leitura não pode ser compreendida apenas como um processo subjetivo, já que a criação de coerência feita pelo leitor é orientada pelas lacunas deixadas pelo texto. Entretanto, esse equilíbrio é questionado quando o autor aborda o conceito de leitor implícito, a ideia de um leitor preexistente ao contato empírico com o texto. Esse conceito parece contradizer a busca de Iser por uma relação recíproca entre texto-leitor, e “[...] resvala justamente nos perigos para os quais ele próprio advertiu, a preponderância de uma análise apenas em um polo trazendo a destruição da virtualidade da obra, só efetivada no ato da leitura” (apud DE FARIAS, 2009, p.242).

Já para Barthes, o ato da leitura não é a criação de uma coerência, muito pelo contrário: para ele, o que interessava era o prazer da leitura, justamente a dissolução da coerência e dos sistemas representativos do leitor. Enquanto Iser concentra sua análise no texto realista, Barthes foca no texto modernista, “que dissolve todos os significados precisos num jogo livre de palavras, que parece desfazer os sistemas de pensamentos repressivos com uma incessante oscilação da linguagem” (EAGLETON, 2006, p.125) Essa busca de Barthes pelo aquém da linguagem, que acabou sendo entregue à experiência erótica e indizível do texto, torna sua análise invariavelmente subjetiva.

Dito isso, percebermos que ambas as teorias abordam o processo de comunicação da leitura, mas acabam se aproximando ora do polo do texto, como Iser, ora do polo do leitor, como Barthes. É interessante vermos como Borges antecipa em anos discussões ainda relevantes. Certamente, essa é uma das condições que o tornaram um dos escritores chave para a compreensão da experiência da leitura. Borges transforma suas intuições em ficção, em criação literária, levantando desde seus primeiros trabalhos, escritos na primeira metade do século XX, um debate que ainda é bastante atual, e

criando em seu próprio texto uma experiência própria de leitura. Ao falarmos da repetição em “Pierre Menard” à luz das reflexões de Foster, buscamos evidenciar esse último ponto.

Referências:

BARTHES, Roland. **A camera clara**: nota sobre a fotografia. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. 135 p

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 5. ed. Sao Paulo: Perspectiva, 1999. 86p

BORGES, Jorge Luis. **Ficcões (1944)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 169 p.

BORGES, Jorge Luis. **História universal da infâmia (1935)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. 93p.

DE FARIAS, Sônia L. Ramalho. **Tendências da crítica literária contemporânea**: um esboço. Graphos. João Pessoa, Vol. 10, N. 2, Dez./2008, Vol. 11, N. 1, Jun./2009. p. 235-244.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 400p

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. Rio de Janeiro, Concinnitas, ano 6, vol. 1, n. 8, jul. 2005. p.162-186.

GENETTE, Gerard. **Figuras**. São Paulo: Perspectiva, 1972.. 255p.

ISER, Wolfgang. **Interação do texto com o leitor**. In: JAUSS, Robert Haus. A literatura e o leitor. Coord. e Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

MONEGAL, Emir R. **Borges: uma poética da leitura**. São Paulo: Perspectiva, 1980. 187.

RIVERA, Jorgelina. **Pierre Menard – Leitor criador**. Boletim de pesquisa Nelic, Florianópolis, v. 17, n. 27, p. 121-133, 2017.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Realismo afetivo**: evocar realismo além da representação. Estudos de literatura brasileira contemporânea. n°39, jan./jun. 2012, p. 129-148.

SOARES, Silnei Scharnen. **A representação: dois momentos da reflexão barthesiana**. Esferas. Ano 3, no 4, p. 71-79. Janeiro a Junho de 2014.